



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

48

Editorial board

- Zoran T. JOVANOVIĆ, PhD, Editor-in-Chief
(Museum of Theatrical Arts of Serbia, Belgrade)
Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
Katalin KAIĆ, PhD
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy)
Ivana PERKOVIĆ, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
Ira PRODANOV, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
Dušan RNJAK, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)
Marija BERGAMO, PhD (Croatia)
(University of Ljubljana, Slovenia, Faculty of Philosophy)
Jadwiga SOBCZAK, PhD (Poland)
(University of Lodz, Department of Slavic Languages)

NOVI SAD
2013

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

48

Уредништво

др Зоран Т. ЈОВАНОВИЋ, главни и одговорни уредник
(Музеј позоришне уметности Србије, Београд)
др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
др Каталин КАИЧ
(Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет)
др Ивана ПЕРКОВИЋ
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
др Ира ПРОДАНОВ
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
др Душан РЊАК
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
др Катарина ТОМАШЕВИЋ, заменик главног и одговорног уредника
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
др Марија БЕРГАМО (Хрватска)
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)
др Јадвига СОПЧАК (Пољска)
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД
2013

МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

САДРЖАЈ CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

АНА РАШКОВИЋ

Службе Светом Сави, Арсенију, Милутину и Лазару у новооткривеним руским знаменим рукописима XVI–XIX века 9
ANA RAŠKOVIĆ

Services to St. Sava, Arsenije, Milutin and Lazar in the newly discovered Russian manuscripts from the 16th to the 19th century 23

ВЛАТКО ИЛИЋ

Перформанс, извођачке уметности и питање *извођења* позоришне уметности 25
VLATKO ILIĆ

Performance, performing arts and the question of *performing* theater arts 38

НАТАША МАРЈАНОВИЋ

Приповедање о музици и уметности у *Мемоарима* Јакова Игњатовића 39
NATAŠA MARJANOVIĆ

Discussion of culture and art in the *Memoirs* of Jakov Ignjatović 53

КОСАРА ЦВЕТКОВИЋ

Магијски временски поредак у драми *Ког „Вечитије славине“* Момчила Настасијевића 55
KOSARA CVETKOVIĆ

Magical time order in the drama *At the Eternal Tap* by Momčilo Nastasijević 64

БИЉАНА МИЛАНОВИЋ

Музичка култура у општеобразовном школству српске и југословенске државе до Другог светског рата: спори процеси укључивања у сферу културно-просветне политике 65
BILJANA MILANOVIĆ

Music classes in the general education of the Serbian and Yugoslav state before the Second World War: process of inclusion in the sphere of cultural politics 81

НАТАША ГЛИШИЋ

Енергија памћења и ерупција женског принципа у Хофмансталовој једночинки 83
NATAŠA GLIŠIĆ

Energy of recollection and eruption of female principle in Hofmannsthal's one-act drama 95

ДРАГАНА ЈЕРЕМИЋ МОЛНАР и АЛЕКСАНДАР МОЛНАР Адорнов неуспели покушај успостављања подземне линије континуитета између Шуберта и Шенберга	97
DRAGANA JEREMIĆ MOLNAR and ALEKSANDAR MOLNAR Adorno's failed attempt to establish an underground connection of continuity between Schubert and Schoenberg	111
МАРИЈАНА ПРПА ФИНК Могућности визуелних записа у тумачењу покрета и невербалног сценског израза	113
MARIJANA PRPA FINK Possibilities of visual notes in the interpretation of movement and non-verbal stage expression	123
НИЦЕ ФРАЦИЛЕ Фолклорни бисери који бришу границе. Румунска концертантна музика	125
NICE FRACILE Folklore pearls that erase boundaries. Romanian concert music	142
ВЕСНА О. МАРКОВИЋ Један осврт на значење појма <i>дикција</i>	143
VESNA O. MARKOVIĆ A reflection on the meaning of the concept <i>diction</i>	149
МИЛАН МИЛОЈКОВИЋ Часопис <i>Метроном за Вас</i> – могуће интерпретације нотног записа у популарној музици.	151
MILAN MILOJKOVIĆ Journal <i>Metronome for you</i> – possible interpretations of notation of popular music	165
ДРАГОЉУБ РАДУШКИ Културни менаџмент као фактор развоја позоришне делатности	167
DRAGOLJUB RADUŠKI Cultural management as a factor of development of theatrical work	178
НЕМАЊА СОВТИЋ Постмодерна у „огледалу“ епистемолошког реза између утопијске и постутопијске свести – студија случаја: „излазак“ из историје музике и музикологије?	179
NEMANJA SOVTIĆ Postmodernism in the “mirror” of an epistemological cut between the utopian and post utopian awareness – a case study: an “exit” from the history of music and musicology?	187
ЖИВКО ПОПОВИЋ Позоришна драма <i>Признање</i> Влатка Гилића	189
ŽIVKO POROVIĆ Theater drama <i>Confession</i> by Vlatko Gilić.	198

СОФИЈА М. КОШНИЧАР	
Проблематика адаптације и идентитета примордијалног текста у медијском транспоновању	199
SOFIJA M. KOŠNIČAR	
The Issue of Adaptation and Identity of Primordial Text in Media Transposition	213

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

НЕНАД РИСТОВИЋ	
Епископ Сава Вуковић и српско црквено појање	215
NENAD RISTOVIĆ	
Bishop Sava Vuković and Serbian church chanting	230
ЗОРАН ЂЕРИЋ	
Позориште младих у Новом Саду: Од луткарске секције Соколског друштва до професионалног позоришта лутака	231
ZORAN ĐERIĆ	
Youth Theater in Novi Sad: from a puppet section of the Falconry Society to a professional puppet theater	242

ПРИКАЗИ REVIEWS

ВАЛЕНТИНА РАДОМАН	
Српска култура почетком XX века	243
ВАЛЕНТИНА РАДОМАН	
Српска култура у периоду између два светска рата.	248
ВЕСНА КРЧМАР	
Ране фарсе Александра Поповића	253
ЗОРАН ЂЕРИЋ	
О драматургији Стеријиних комедија	257
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	265
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	273
РЕЦЕНЗЕНТИ	279

АНА РАШКОВИЋ

Државни конзерваторијум Глинка у Нижњем Новгороду у Русији
Оригинални научни рад / Original scientific paperСЛУЖБЕ СВЕТОМ САВИ, АРСЕНИЈУ, МИЛУТИНУ
И ЛАЗАРУ У НОВООТКРИВЕНИМ РУСКИМ
ЗНАМЕНИМ* РУКОПИСИМА XVI–XIX ВЕКА

САЖЕТАК: Аутор у раду објављује своје откриће везано за службе српским светима – Св. Сави, Арсенију, Милутину и Лазару у руским музичким и немузичким рукописима. Предмет проучавања представљају богослужбени зборници – стихирари и минеји. Три откривене службе Св. Сави померају датум настанка најстаријих рукописа за сто година уназад, на XVI век, пошто се до сада сматрало да Минеј (РГБ, Ф. 379/64) из средине XVII века садржи најранији запис комплетног текста службе овом светитељу као и најранији нотни запис исте. У раду је показано да постоји много више служби Св. Сави и Арсенију него што се код нас до сада сматрало. Описане су и новооткривене службе Светом краљу Милутину и Светом кнезу Лазару, за које се код нас до сада није знало. Изложен опис откривених рукописа на коме се рад заснива представља својеврстан увод за будуће студије аутора које ће службе расветлити појединачно.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српски свети, црквена служба, стихира, знамени рукописи, руска традиција.

Службе српским светима у руској богослужбеној традицији привлачиле су пажњу научника разних профила кроз читав XX век, те је на тај начин настало неколико радова из ове области.¹ У тим истраживањима службе су разматране историјски и текстолошки, а анализа се сводила искључиво на описивање. Српска музикологија не обилује истраживањима руских

* Термин *знамени* рукопис је у званичној употреби у руској науци, будући да назив потиче од словенске речи *знамя* = (музички) знак, по коме добијају назив и *знамена ношација* и *знамено ђојање*. Еквивалент овом термину је термин *неумски* рукопис (од грч. и лат. *неума* = знак). Термин *крјуки* рукопис се такође употребљава међу нашим ауторима, међутим, овде је избегнут пошто се аутор ове студије ослања на званичну руску научну терминологију и сходно томе предлаже термине *знамени рукопис*, *знамена ношација* и *знамено ђојање*. О томе је детаљније већ писано. Вид.: Рашковић 2012: 259–271.

¹ Вид.: Смирнов 1936: 173–227; Богдановић 1977: 349; Стефановић 1979: 427–441.

рукописа служби у част српских светих, која обухватају дешифровање неума и детаљну анализу.² Такође се до сада код нас нико није бавио руским знаменим појањем и црквеном традицијом.³

У руској науци постоји читава плејада музиколога који су свој рад посветили црквеној музици и знаменом појању у последње две и по деценије. За службе српским светима се тек пре десет година заинтересовала Е. Чишковска, која је у својој кандидатској дисертацији⁴ анализирала и дешифровала неке од стихира из служби Св. Сави и Св. Арсенију. Међутим, ово је остао усамљен случај који није добио развој у раду самог аутора, као ни других музиколога. Тако ова изузетно значајна тема до сада није нашла своје истраживаче.⁵

У периоду између 2010. и 2012. године ауторка ове студије спровела је опсежна истраживања у Русији, и том приликом дошла до мноштва нових сазнања. С обзиром на обим нових открића, овом приликом презентује се само један део истраживачких резултата, са циљем да се научној јавности понуди преглед и опис најзначајнијих рукописа који садрже службе српским светитељима, а део су руске богослужбене традиције. Споменуте службе су изузетно значајан материјал за српску културу, те је њихово увођење у научну праксу и проучавање веома важно. Будући радови ће расветлити сваку службу понаособ, уз дешифровање знамене нотације и музичку анализу.

Истраживање је обухватило фондове рукописа у Москви, Санкт Петербургу, Нижњем Новгороду, као и фонд Кирило-белозерског манастира.⁶ Број рукописа који садрже службе српским светима чини за сада *неколико десетина* и он свакако није коначан. У овом раду биће размотрена 21 служба: девет Св. Сави, осам Св. Арсенију и по две службе Св. краљу Милутину и кнезу Лазару.

Предмет истраживања представљају руски богослужбени рукописни зборници – *стихирари* и *минеји* из периода од XVI до XIX века на руско-

² Издвајају се рад и књига др Данице Петровић. Вид.: Петровић 1986: 261–264; Петровић 1999: 44–56. Руски музиколог Татјана Владишевска (Татьяна Владишевская) је за потребе ове књиге дешифровала једну стихиру из службе Св. Сави.

³ Изузетак представља дисертација аутора овог текста. Вид.: Рашкович 2010.

⁴ Вид.: Чишковска 2002.

⁵ Мора се поменути и чињеница да је Наталија Серјогина (Наталья Серёгина), у својим обимним истраживањима служби руским светима у руским музичким и немудичким рукописима „нашла“ и на неке службе српским светима, али се њима није бавила, будући да је била заузета много обимнијом грађом која је постала предмет њене књиге. Вид.: СЕРЕГИНА 1994.

⁶ Ови фондови су одабрани пошто се сврставају међу најзначајније у Русији. Треба напоменути да су рукописни фондови руских библиотека још увек изузетно тешко доступни (често и недоступни), па се аутор ограничава на оне у којима је било могуће приступити изворима. Такође треба подвући да је због низа ограничења аутор дао предност музичким (нотираним) зборницима, знајући да има бар још два пута више немудичких рукописа који садрже службе српским светима.

словенском језику који садрже службе српским светима. Они се деле на музичке (нотиране) и немудичке (ненотиране) рукописе, мада је музичким рукописима дата предност и они су стављени у центар пажње.

Прослављање Срба светитеља у руској богослужбеној традицији има дугу историју. Према Ф. Г. Спаском (Феодосий Георгиевич Спасский), Св. Сава Српски (1169–1236) је у Русији канонизован 1517. године, мада је познато да је служба овом светитељу била записана још у време митрополита Кипријана (1376–1406), што показује да је он био прослављан више од века пре канонизације.⁷

Свети Сава је као први српски архиепископ био и до данас остао изузетно поштован у руској црквеној традицији. Светосавски превод Номоканона (Крмчије), који је био основа Устава Руске православне цркве од XIII до XVII века, умногоме је томе допринео. Иван IV (Грозни) је изузетно поштовао Св. Саву и његовог оца, Св. Симеона Мироточивог, сматрајући их обрасцем монашког живота. О томе сведочи култ Св. Саве који се тада веома поштовао у Русији, многобројне фреске ових светитеља у московским храмовима, али и огромна помоћ српским земљама и цркви коју је пружао овај владар.⁸

Служба Св. Сави је убедљиво најраспрострањенија у руским музичким и немудичким рукописима. Данас Руска црква празнује представљење овог светитеља 25/12. јануара, што стоји у вези са оданијем празника Богојављења.

Три откривена рукописа из XVI века померају нама познате чињенице о служби Св. Сави у руским рукописима за сто година уназад! До сада се код нас сматрало да је служба Св. Сави из средине XVII века, која се налази у *Службеном минеју за децембар–фебруар* (РГБ, Ф. 379–64)⁹ Руске државне библиотеке у Москви, најстарији музички рукопис који садржи комплетну службу овом светитељу. На то, као и на значај проучавања ових материјала, још је 1979. године указао академик др Димитрије Стефановић у раду *Свети Сава у црквеној музици*: „Руски крјуки рукопис (РАЗ 64)... је истовремено и најранији познати музички рукопис са песмама у част Св. Сави. Ни један други – било руски, било хиландарски рукопис не садржи све стихире из службе Св. Сави. И због садржаја и због свог релативно раног датума, овај рукопис је најважнији за будућа проучавања“ (Стефановић 1979: 430). Важно је подвући да је сам професор предложио

⁷ Спасский 1951: 21.

⁸ Познато је да је бака Ивана Васиљевича била Ана Јакшић, која је припадала српском племићком роду. Више о томе вид. у: Витезовић 2012: 15–20. Поред родбинских веза, које су биле пресудне, за велику помоћ српским земљама коју је овај владар несребично пружао такође су заслужни досељеници с југа који су бежали пред најездом Отоманске империје.

⁹ *Минея служебная за декабрь–февраль* Москва: РГБ, Ф. 379, № 64, XVII век, с. 290–290об; 408об–419.

аутору да дешифрује овај рукопис, што је уједно представљало иницијативу за ово истраживање.

За сада најстарији *немузички* рукопис који садржи комплетан текст службе Св. Сави откривен је 2012. године и налази се у *Службеном минеју за јануар*¹⁰ (НОНБ, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 29) који датира из XVI века. Он се чува у Државној обласној научној библиотеци Нижњег Новгорода. Под датумом 14. јануар налази се цео текст службе, укључујући и канон на Јутрењу.

Текст је истиноречни (нема замена полугласова њ – е и њ – о), што није карактеристично за рукописе XVI века. Међутим, будући да је реч о немузичком рукопису, то је оправдано, пошто је хомонија и настала као потреба за испевањем свих слогова.¹¹ Откриће ове службе је изузетно значајно, јер је за сада то *најстарија позната* ненотирана служба Св. Сави са комплетним текстом у руским рукописима.

Из XVI века датирају и два најстарија *музичка* рукописа са непотпуним службом Св. Сави, који су такође први пут откривени 2012. године. Једна служба се налази у *Стихирару* (РНБ, QI–184)¹², а друга у *Стихирару* (РНБ, QI–488)¹³. Оба рукописа се чувају у Основном фонду Одељења рукописа Руске националне библиотеке у Санкт Петербургу.

У првом рукопису служба Св. Сави се налази у делу књиге који носи наслов *Стихи новым чюдотворцем*, што у другим минејима није случај. Под датумом 14. јануар налазе се четири стихире: на Малом вечерњем стихира осмог гласа (*Огядневишую землю сердца*), на Великом вечерњем стихира на литији петог гласа (*Апостолом сродна чистоты желанием*), по 50. псалму стихира шестог гласа (*Духа пресвятаго благодать*) и на крају на *Хвалите*, шестог гласа (*Изсия солнца образно святителя*). У односу на касније рукописе, овде недостају стихире Великог вечерњег на *Господи возвах* и на стихове.

Текст има елементе хомоније која је управо карактеристична за дони-коновски период историје Руске цркве. Нотација је знамена, без кино-варних помета.¹⁴ Реконструкција мелодије је могућа на основу знамених пометних рукописа истих стихира који су настали после XVII века.

¹⁰ *Минея служебная на январь*, Нижний Новгород: Нижегородская областная научная библиотека, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 29, XVI век, с. 215об–249об.

¹¹ О хомонији (раздельноречју) детаљније вид.: ГАРДНЕР 2004: 357–360.

¹² *Стихирарь на крюках*, Санкт-Петербург: РНБ, Основное собрание, QI–184, РНБ, XVI век.

¹³ *Стихирарь на крюках*, Санкт-Петербург: РНБ, Основное собрание QI–488, РНБ, XVI век, с. 337об–341. Оба наведена рукописа су заправо минејни стихирари. У каталозима постоје извесне непрецизности, будући да су веома давно рађени. У периоду од седамдесет година комунизма само су ретки руски научници имали ограничен доступ истима, док је за странце то било потпуно немогуће.

¹⁴ Вид. фн. 1 и рад: РАШКОВИЋ 2012. у коме су дата термилошка разматрања.

Други рукопис, судећи по каталогу, датира из 1563. године. Нотација је знамена, без помета, а текст има елементе хомоније. Служба Св. Сави садржи девет стихира. Две припадају Малом вечерњем – на *Господи возвах* осмог гласа (*Оглядневишую землю сердца*) и на стиховне четвртог гласа (*От пелен любящих тя*). Осталих седам се поју на Великом вечерњем – на *Господи возвах* другог гласа (*Славы убо всех*), на литији петог гласа (*Апостолом сродна*), на стихове подобни другог гласа (*Кийми похвальными венцы, Кийми духовными песнми* (једина која не садржи нотацију, већ само текст!), *Кийми песнеми добротами*) и четвртог гласа (*Божественнаго духа благодатию*), по 50. псалму стихира шестог гласа (*Духа пресвятаго благодать*) и на *Хвалите* шестог гласа (*Возсия нам солнце*).

Горе поменута служба Св. Сави која се налази у *Службеном минеју за децембар–февруар* (РГБ, Ф. 379–64) из средине XVII века који се чува у фонду Разумовског у Руској државној библиотеци у Москви, садржи комплетан текст – све стихире, оба тропара и канон на Јутрењу. Дотични музички рукопис, као што је доказано, *није и најстарији* запис овом светитељу у руској знаменој традицији, како се до сада веровало. Поменута служба датира из 1652. године, до сада ју је делимично дешифровао аутор ове студије, а о том рукопису је већ било речи.¹⁵ Текст се одликује хомонијом са елементима истиноречја. Значајан је и текст који претходи самој служби, пошто у односу на остале рукописе он најопширније говори о житију и значају Св. Саве.¹⁶ Под датумом *14. јануар* на рускословенском језику налази се опис:

Той же день представление иже во святых отца нашего Савы архиепископа перваго и учителя сербскаго лета 6751. Сын краля сербскаго Сава бе в лета 6711. у царство Алексия Дуки и Феодора Ласкаря. Сын краля сербска поставленъ быст во архиепископы Константина града патриархом Маноилом лета 6722.¹⁷

Свети Сава се помиње као први српски архиепископ, учитељ и син краља. Година његове смрти овде је 6751. од стварања света, дакле 1243. после Христовог рођења, мада се Св. Сава представио Господу 14. јануара 1236. године. Такође је нетачна година рођења – 6711, тј. 1203, а требало би да буде 1169. Преписивач појашњава да је светитељ рођен у време владавине византијских царева Алексија Дуке и Теодора Ласкариса и да га је цариградски патријарх Манојло поставио за архиепископа 6722, тј.

¹⁵ Већи део неума је без киноарног помета, па је мелодија на местима где је то могуће реконструисана на основу каснијих рукописа са пометама. Више о овој служби у раду: Рашкович 2012.

¹⁶ На почетку сваке службе преписивач је наводио неколико чињеница из живота светитеља, што се може тумачити као кратко житије.

¹⁷ *Миней служебная за декабрь–февраль* Москва: РГБ, Ф. 379, № 64, XVII век, с. 408об.

– *Славы убо всех*. Притом је нотација знамена са доследно спроведеним пометама. После дате стихире се налази празан лист, иза кога следи служба Обрезању Господњем. Ова стихира се у оквиру службе потом јавља у неколико варијанти.

Међу осталим рукописима из XVII века, пажњу привлаче *Стихирар* (РНБ, Кир-Бел 681/938)¹⁸ и *Годишњи стихирар* (РНБ, Кир-Бел 586/843)¹⁹ из сабрања рукописа Кирило-белозерског манастира који су заправо минеји, и чувају се у Руској националној библиотеци у Санкт Петербургу. У првом рукопису се служба Св. Сави налази под датумом *12. јануар*, што је јединствен случај међу свим новооткривеним рукописима, будући да на тај датум Руска црква данас прославља Светог Саву Српског. У датом рукопису се налази седам стихира из службе, од којих се прве две односе на Мало вечерње, а осталих пет на Велико вечерње – стихире на *Господи возвах* другог гласа, на литији петог, на стиховне четвртог, по 50. псалму стихира шестог и на *Хвалите* такође шестог гласа. Све су садржане у горе наведеном рукопису из XVI века (РНБ, QI-488). Текст је истиноречни, нотација је знамена, беспометна, па је дешифровање могуће само уз помоћ каснијих рукописа.

Пажњу у овом Стихирару привлачи појава која је примећена и у претходном рукопису (РГБ, Ф. 379–64): под датумом 31. август, који је дан Сабора српских светитеља и код нас и код Руса, налази се изолована стихира другог гласа на *Господи возвах – Славы убо всех*. Појава дотичне изоловане стихире у два рукописа из XVII века, као и доследно спроведене киноварне помете у првом рукопису, сведочи о томе да је ово можда била најомиљенија химна овом светитељу у руској богослужбеној традицији.

У *Годишњем стихирару* Кирило-белозерског манастира служба Св. Сави је скоро потпуна, преписан је чак и тропар трећег гласа *Пути вводящаго в жизнь*. Недостају само три стихире на *Господи возвах* са Великог вечерњег. Текст се одликује хомонијом, нотација је знамена без киноварних помета. Овај рукопис је веома значајан јер поседује скоро све стихире из службе.

У Руској државној библиотеци пажњу је привукао и *Стихирар за јануар–август* (РГБ, Ф. 379–57)²⁰, који је заправо минеј из средине XVII века и садржи седам стихира из службе Св. Сави: две са Малог вечерњег и пет са Великог вечерњег. То су стихире које су присутне и набројане

¹⁸ *Стихирарь*, Санкт-Петербург: РНБ, Собрание Кирилло-Белозерского монастыря, Кир-Бел. 681/938, XVII век, с. 444–448.

¹⁹ *Стихирарь годовой*, Санкт-Петербург: РНБ, Собрание Кирилло-Белозерского монастыря, Кир-Бел. 586/843, XVII век, с. 451–455.

²⁰ *Стихирарь за январь–август на крюковых нотах*, Москва: РГБ, Ф. 379 № 57, XVII век, с. 260б–32.

у старијим рукописима. Текст је истиноречни са елементима хомоније, знамена нотација од почетка до краја садржи киноварне помете, које су местимично обрисане због влаге, али се још увек распознају.

Непотпуна служба Св. Сави се налази и у *Стихијару* (РГБ, Ф. 178–5403)²¹ из XVIII века, као и у *Стихијару-зборнику* (РГБ, Ф. 178–5374)²² с почетка XIX века који се чувају у Музејском сабрању Руске државне библиотеке у Москви. Оба ова рукописа садрже по пет стихира које се поју на Великом вечерњем (горе су наведене у старијим рукописима). Текст је истиноречни са елементима хомоније. Нотација је знамена са киноварним пометама које су доследно спроведене од почетка до краја, због чега су ова два рукописа кључ за реконструкцију мелодије у старијим рукописима.

Свети Арсеније (?–1266), архиепископ пећки, канонизован је у Русији на Макаријевском сабору, одржаном 1549. године, мада је служба овом светитељу, као и у случају Св. Саве, постојала и пре тога.²³ Култ овог светитеља је био везан за култ Св. Саве, будући да је Св. Арсеније, игуман жички, по вољи Св. Саве 1233. године изабран за другог српског архиепископа.

Најстарији *немузички* руски рукопис, откривен 2012. године, у коме се налази комплетан текст службе овом светитељу је *Минеј новим чудотворцима* (НОНБ, Ф. 1, оп. 2, ед. хр. 15)²⁴, који датира из XVI века и чува се у Обласној научној библиотеци Нижњег Новгорода. Текст је истиноречни.

Најстарији *музички* рукопис службе Св. Арсенију, такође откривен у току овог истраживања, односи се на XVI век и налази у већ поменутом *Стихијару* (РНБ, QI–488) под датумом 28. октобар.²⁵ Тамо постоје свега две стихире: на *Господи возвах* шестог гласа (*Возсия всесветлая днесъ*) и на стихове осмог гласа (*Небеснаго царствия*). Исте две стихире се понављају сто година касније у поменутом *Стихијару* (РНБ, Кир-Бел. 681/938) Кирило-белозерског манастира из XVII века.²⁶ Још један Минејни стихирар XVII века из истог манастира, који је такође био поменут у вези са Св. Савом, садржи скоро потпуну службу Св. Арсенију (РНБ, Кир-Бел. 586/843).²⁷

²¹ *Стихирарь на крюковых нотах*, Москва: РГБ, Музейное собрание, Ф. 178–5403, XVIII век, с. 179–182об.

²² *Стихирарь (сборник)*, Москва: РГБ, Музейное собрание, Ф. 178–5374, нач. XIX века, с. 256–261.

²³ СПАСКИЙ 1951: 21.

²⁴ *Минея новым чудотворцам*, Нижний Новгород: Нижегородская областная научная библиотека, ф. 1, оп. 2, ед. хр. 15, XVI век, с. 50–55об.

²⁵ *Стихирарь на крюках*, Санкт-Петербург: РНБ, QI–488, XVI век, с. 329–329об.

²⁶ *Стихирарь*, Санкт-Петербург: РНБ, Собрание Кирилло-Белозерского монастыря., Кир-Бел. 681/938, XVII век, с. 352об–353.

²⁷ *Стихирарь*, Санкт-Петербург: РНБ, Собрание Кирилло-Белозерского монастыря., Кир-Бел. 586/843, XVII век, с. 304об–306об.

Потпуна служба Св. Арсенију са свим стихирама и тропаром (без канона) се налази у *Службеном минеју за октобар–новембар*²⁸ (РГБ, Ф. 379–63) из средине XVII века који се чува у Руској државној библиотеци у Москви. Текст се одликује хомонијом, нотација је знамена, ретко са пометама, које су додате касније. Потпуно исти текст службе, само са знаменом пометном нотацијом, појављује се око век и по касније у *Службеном минеју за октобар*²⁹ (РГБ, Ф. 379–67) са почетка XIX века који се такође чува у Руској државној библиотеци у Москви.

Служба Св. Арсенију се такође појављује и у већ поменутом и описаном *Стихирају* (РГБ, Ф. 178–5403)³⁰ из XVIII века, као и у *Стихирају-зборнику* (РГБ, Ф. 178–5374)³¹ из XIX века. У датим рукописима налазе се по две, већ поменуте стихире у ранијим рукописима: на *Господи возвах* шестог гласа и на стихове осмог гласа.

Посебно значајно откриће представља проналажење служби светом краљу Стефану Милутину (30. октобар / 12. новембар) и светом цару Лазару (15/28. јун). Док се за службе светима Сави и Арсенију већ око четврт века знало да постоје, мада се није знало колико их заправо има, рукописи које садрже службе Св. Милутину и Лазару су новооткривени и у овом раду се први пут уводе у научну праксу.

Свети краљ Стефан Урош II Милутин Немањић (1253–1321), поред тога што је био моћан владар српске државе, био је највећи задужбинар, градитељ манастира и храмова у светој немањићкој лози, што је довело до његове канонизације убрзо после смрти. Вероватно је зато и у Руској православној цркви био придружен лику светих, што је потврђено његовим убрајањем у нове чудотворце на Макаријевским саборима.

С друге стране, свети кнез Лазар Хребељановић (1329–1389) у српском народу представља симбол духовне силе и моралне победе небеског над земаљским, добра над злом. Владар који је владао у најгоре време кризе распалог српског царства, под смртном претњом свирепих азијатских хорди, којима се сам супротставио, дао је свој живот и своје земаљско царство за живот вечни и царство небеско. Православна Русија, која је и сама била жртва татарског геноцида, у прихватању овог светог цара-мученика страдалог за Христа видела је симбол неугасивог кандила православља и вере која опстаје пред свим страдањима.

²⁸ *Минея служебная за октябрь–ноябрь на крюковых нотах*, Москва: РГБ, Ф. 379, № 63, XVII век, с. 403–409об.

²⁹ *Минея служебная на октябрь на крюковых нотах*, Москва: РГБ, Ф. 379, № 67, XIX век, с. 346–361.

³⁰ *Стихирарь на крюковых нотах*, Москва: РГБ, Музейное собрание, Ф. 178–5403, XVIII век, с. 76–77об.

³¹ *Стихирарь (сборник)*, Москва: РГБ, Музейное собрание, Ф. 178, № 5374, нач. XIX века, с. 256–261.

За сада најстарија нотирана служба Светом краљу Милутину, који се у руским минејима чешће назива само Св. Стефан, откривена је у већ поменутом *Службеном минеју за октобар–новембар*³² (РГБ, Ф. 379–63) из средине XVII века. Тамо под датумом 30. октобар, стоји само наслов: *Служба Свѣшом Сѣефану*. Текст је раздѣљноречни са елементима истиноречја. Нотација је знамена са пометама и признацима,³³ који нису спроведени доследно. Фите се јављају са *розводом* и без њега.

Непотпуна служба садржи десет стихира: са Малог вечерњег – стихиру трећег гласа (*Свещу душевную*), а осталих девет са Великог вечерњег – на *Господи возвах* три стихире другог гласа (*Егда царство недвижимо, Егда промышленiem вышняго* и *Егда ко Христу любовию*) и четврту шестог гласа (*Славную память богоноснаго Стефана*). Затим следе: стихира на литији петог гласа (*Светоносная память твоя*), на стихове осмог гласа (*Сияние пресветло звезда*), по 50. псалму стихира шестог гласа (*Придите днес*) и на *Хвалите* шестог гласа (*Придите верних составления*). Служба се завршава Богородичним истога гласа (*Радуйся вся тварь*).

У *Стихирару* (РНБ, Кир-Бел. 586/843)³⁴ Кирило-белозерског манастира из XVII века налази се потпуна служба Светом краљу Стефану Милутину. Нотација је знамена, али без киноварних помета. За разлику од осталих рукописа који садрже дату службу, овде имамо детаљније објашњење о светитељу на почетку текста: *В той день иже во святых и во благочестии великого богоноснаго Стефана скиптера правящаго кралевства сербскаго*.³⁵ Преписивач овде појашњава да је реч о владару српског краљевства, који је у Русији био много поштован, будући да је назван светим и у благочешћу великим богоносним Стефаном.

Необично откриће је везано за *Службени минеј за октобар* (РГБ, Ф. 379–67) из прве четвртине XIX века. Тамо под датумом 30. октобар стоји текст: *Месяца того же 30. иже во святых отца нашего Стефана Сербскаго*.³⁶

После тог наслова, који се налази на дну странице, недостаје неколико страница и самим тим и цела служба! Неко је, неизвесно када, извадио из књиге службу Светом краљу Милутину, чији је наслов последње што је у минеју написано. На тај начин смо лишени могућности да преведемо

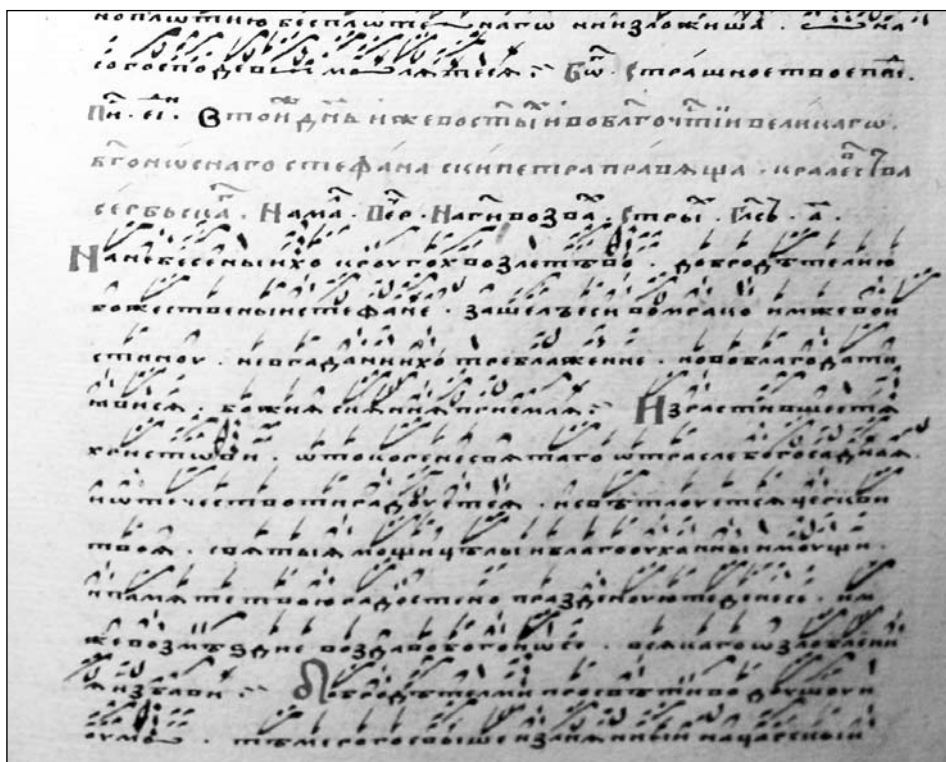
³² *Минея служебная за октябрь–ноябрь на крюковых нотах*, Москва: РГБ, Ф. 379, № 63, XVII век, с. 436об–440.

³³ Старије ознаке за висину тона које су постојале пре помета.

³⁴ *Стихирарь с крюковыми нотами*, Санкт-Петербург: РНБ, Собрание Кирилло-Белозерского монастыря, Кир-Бел. 586/843, XVII век, с. 310–313об.

³⁵ Исто, с. 310. Превод гласи: *Тога дана свейої и у блаочешћу великої боїоносної Сѣефана, скипѣара који влада срїским краљевсїем*.

³⁶ *Службени минеј за октобар*, Москва: РГБ, Ф. 379, № 67, XIX век, с. 402об. Превод: *Ової месеца 30 дана у свейїма оца нашеї Сѣефана Срїскої*.



Служба Св. Стефану Милутину из XVII века (РНБ, Кир-Бел. 586/843)

службу светом краљу из XIX века у рукопису који поседује киноварне помете и који би било могуће дешифровати.

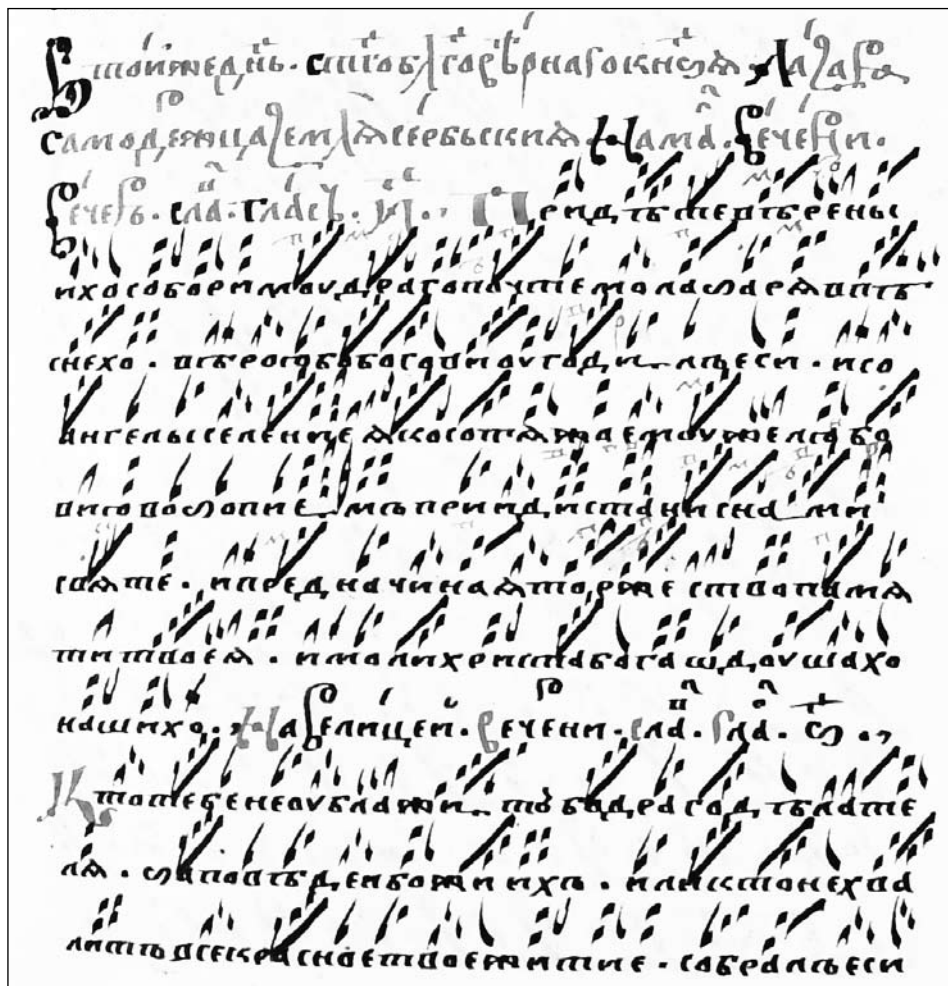
Најстарија служба Светом кнезу Лазару, откривена у овом истраживању, датира из средине XVII века и налази се у *Службеном минеју за јун–август* (РГБ, Ф. 379–66)³⁷ који се чува у Руској државној библиотеци у Москви. Под датумом 15. јун стоји: *В той же день святого благоверного князя Лазаря самодержца земли сербския*.³⁸

Непотпуна служба садржи шест стихира. На Малом вечерњем се поје стихира осмог гласа (*Придите верных соборы*), а осталих пет на Великом вечерњем: на *Господи возвах* шестог гласа (*Кто тебе не ублажит*), на литији петог гласа (*Вострубим трубогласными песньми*), на стиховне четвртог гласа (*Днесь церковь православная*), на Јутрењу по 50. псалму стихира шестог гласа (*Иже благодатию*) и на *Хвалите* осмог гласа (*Нача-*

³⁷ *Минея служебная за июнь–август на крюковых нотах*, Москва: РГБ, Ф. 379, № 66, РГБ, XVII век, с. 124–126.

³⁸ На листу 124, превод гласи: *Тої дана, свейіої блаіверноі кнеза Лазара, самодрица срїске земље*.

ло добродетельнаго жития). Текст се одликује хомонијом са елементима истиноречја. Нотација је знамена са киноварним пометама које нису доследно постављене.



Служба Св. кнезу Лазару из XVII века (РГБ, Ф. 379–66)

Из истог века датира и комплетна служба Св. кнезу Лазару која се налази у већ више пута поменутом *Стихирару* (РНБ, Кир-Бел. 586/843)³⁹ сабрања Кирило-белозерског манастира. У овом рукопису текст се одликује хомонијом са елементима истиноречја, а нотација је знамена без

³⁹ *Стихирарь*, Санкт-Петербург: РНБ, Собрание Кирилло-Белозерского монастыря, Кир-Бел. 586/843, XVII век, с. 613–616.

помета, па су дешифровање и реконструкција мелодије могући само уз помоћ претходног рукописа.

Класификација свих служби описаних у овом раду дата је у следећој табели по хронолошком редоследу:

рукопис	датум	фонд/место	тип	садржај	нотација	текст
СЛУЖБЕ СВЕТОМ САВИ						
Минеј за јануар Ф. 1, оп. 1, ед. хр. 29	XVI век	ОР НОНБ, Нижњи Новгород	немузички рукопис	комплетна служба 215о6–249о6	-----	црквенословен- ски, истиноречје
Стихиар QI–184	XVI век	ОР РНБ, Санкт Петербург	музички рукопис	4 стихире (без ознака за бр. листа)	знамена, без помета	црквенословен- ски, раздельно- речје
Стихиар QI–488	XVI век (1563)	ОР РНБ, Санкт Петербург	музички рукопис	10 стихира 337о6–341	знамена, без помета	ЦС, истиноречје са елем. хомо- није
Минеј за дец.– фебруар Ф. 379/64	XVII век 1652. год.	ОР РГБ, Москва	музички рукопис	комплетна служба 408о6–419	знамена, са пометама	ЦС, хомонија са елем. истино- речја
Стихиар Кир/Бел. 681/938	XVII век	ОР РНБ, Санкт Петербург	музички рукопис	7 стихира 444–448	знамена, без помета	ЦС, истиноречје са елем. хомо- није
Годишњи стихиар Кир/Бел. 586/843	XVII век	ОР РНБ, Санкт Петербург	музички рукопис	скоро цела служба 451–455	знамена, без помета	црквенословен- ски, раздельно- речје
Стихиар за јан.–авг. Ф. 379/57	середина XVII века	ОР РГБ, Москва	музички рукопис	7 стихира 26о6–32	знамена, са пометама	ЦС, истиноречје са елем. хомо- није
Стихиар Ф. 178/5403	XVIII век	ОР РГБ, Москва	музички рукопис	5 стихира 179–182о6	знамена, са пометама	ЦС, истиноречје са елем. хомо- није
Стихиар- зборник Ф. 178/5374	почетак XIX века	ОР РГБ, Москва	музички рукопис	5 стихира 256–261	знамена, са пометама	ЦС, истиноречје са елем. хомо- није

СЛУЖБЕ СВЕТОМ АРСЕНИЈУ

Минеј новим чудотворцима Ф. 1, оп. 2, ед. хр. 15	XVI век	ОР НОНБ, Нижњи Новгород	немузички рукопис	комплетна служба 50–55о6	-----	црквенословен- ски, истиноречје
Стихиар QI–488	XVI век	ОР РНБ, Санкт Петербург	музички рукопис	2 стихире 329–329о6	знамена, без помета	ЦС, истиноречје са елем. хомо- није
Стихиар Кир/Бел. 681/938	XVII век	ОР РНБ, Санкт Петербург	музички рукопис	2 стихире 352о6–353	знамена, без помета	ЦС, истиноречје са елем. хомо- није
Годишњи стихиар Кир/Бел. 586/843	XVII век	ОР РНБ, Санкт Петербург	музички рукопис	скоро цела служба 304о6–306о6	знамена, без помета	црквенословен- ски, раздельно- речје
Минеј за окт.–нов. Ф. 379/63	середина XVII века	ОР РГБ, Москва	музички рукопис	комплетна служба (без канона) 403–409о6	знамена, местим. са пометама	ЦС, хомонија са елем. истиноречја

Стихирар Ф. 178/5403	XVIII век	ОР РГБ, Москва	музички рукопис	2 стихире 76–77об	знамена, са пометама	ЦС, истиноречје са елем. хомо- није
Службени минеј за окт. Ф. 379/67	почетак XIX века	ОР РГБ, Москва	музички рукопис	комплетна служба (без канона) 346–361	знамена, са пометама	ЦС, истиноречје са елем. хомо- није
Стихирар- зборник Ф. 178/5374	почетак XIX века	ОР РГБ, Москва	музички рукопис	2 стихире 256–261	знамена, са пометама	ЦС, истиноречје са елем. хомо- није

СЛУЖБА СВЕТОМ КРАЉУ СТЕФАНУ МИЛУТИНУ

Службени минеј за окт.–нов. Ф. 379/63	середина XVII века	ОР РГБ, Москва	музички рукопис	10 стихира 436об–440	знамена, местим. са пометама	ЦС, хомонија са елем. истиноречја
Годишњи стихирар Кир/Бел. 586/843	XVII век	ОР РНБ, Санкт Петербург	музички рукопис	комплетна служба 310–313об	знамена, без помета	црквенословен- ски, раздель- норечје
Службени минеј за окт. Ф. 379/67	почетак XIX века	ОР РГБ, Москва	музички рукопис	заглавље, служба је нестала 402об	знамена, са пометама	ЦС, истиноречје са елем. хомо- није

СЛУЖБА СВЕТОМ КНЕЗУ ЛАЗАРУ

Службени минеј за јун– август Ф. 379/66	середина XVII века	ОР РГБ, Москва	музички рукопис	6 стихира 124–126	знамена, местим. са пометама	ЦС, хомонија са елем. истино- речја
Годишњи стихирар Кир/Бел. 586/843	XVII век	ОР РНБ, Санкт Петербург	музички рукопис	комплетна служба 613–616	знамена, без помета	црквенословен- ски, раздельно- речје

Табела: Преглед откривених и у раду описаних руских рукописа који садрже службе Светом Сави, Арсенију, Милутину и кнезу Лазару

Наведени и укратко описани рукописи говоре да је пред нама велико откриће везано за службе српским светима у руској богослужбеној традицији. Ово истраживање је уназад померило границе старости службе Св. Сави, а такође је показало да су руски рукописи који садрже службе нашим светима многобројни. Чињеница да су први пут откривене службе Св. краљу Милутину и кнезу Лазару достојна је посебне пажње.

Наведени рукописи представљају само један (значајан) део онога што постоји у многобројним руским скрипторијама. Исходећи из тога, коначни закључци о службама српским светима ће уследити тек после ауторовог објављивања детаљних анализа и дешифровања датих рукописа.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БОГДАНОВИЋ, Димитрије. *Служба Св. Сави у руским минејима XV–XVII в.* Свети Сава, Споменица поводом осамстогодишњице рођења 1175–1975. Београд, 1977.
- ВИТЕЗОВИЋ, Милован. *Свети Сава у руском Царском лејојису*. Београд: Завод за уџбенике, 2012.
- ГАРДНЕР, Иван Александрович. *Богослужбено пение русской православной церкви*. Том I. Москва: Православный Свято-Тихоновский богословский институт, 2004.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. *Новооткривени рукописи са ђесмама у часиј Св. Саве и Св. Арсенија*. Осам векова Студенице. Зборник радова. Београд, 1986.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. *Хиландарски књићиори у ђравославном ђојању*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1999.
- РАШКОВИЋ, Ана. *Поимање ђласа у сђарој руској црквено-ђојачкој ђтрадицији*. Зборник радова са научног скупа Традиција као инспирација, Бања Лука, 15–16. април 2011. Бања Лука: Академија умјетности, 2012.
- РАШКОВИЧ, Ана Драгославовна. *Ирмосы Великого канона в сербской и русской церковно-певческих традициях*. Диссертация кандидата искусствоведения. Нижний Новгород: ННГК им.Глинки, 2010.
- РАШКОВИЧ, Ана. *Святой Савва Сербский в русской церковной музыке*. Сборник научных трудов IV Международной научно-практической конференции „Социальные и гуманитарные науки: образование и общество“. Том 2. Нижний Новгород: УРАО, 2012.
- СЕРЕГИНА, Наталья Семеновна. *Песнопения русским святым*. Москва: Российский институт истории искусств, 1994.
- СМИРНОВ, Сергей Николаевич. *Сербские святые в русских рукописях*. Юбилейный сборник русского археологического общества в Королевстве Югославии. Белград, 1936.
- СПАСКИЙ, Феодосий Георгиевич. *Русское литургическое творчество*. Париж, 1951.
- СТЕФАНОВИЋ, Димитрије. *Св. Сава у црквеној музици*. Материјал са научног скупа САНУ Сава Немањин – Свети Сава – историја и предање, књига VII, Председништво књ. I, Београд, 1979.
- ЧИЖКОВСКАЯ, Елена Викторовна. *Службы сербским святым по русским рукописям XVI–XIX вв. (Свв. Сава и Арсений)*. Диссертация кандидата искусствоведения, Москва: РАМ им.Гнесиных, 2002.

Ana Rašković

SERVICES TO ST. SAVA, ARSENIJE, MILUTIN AND LAZAR IN THE NEWLY DISCOVERED RUSSIAN MANUSCRIPTS FROM THE 16TH TO THE 19TH CENTURY

Summary

In this paper the author publishes her discovery connected with the services to Serbian saints – St. Sava, Arsenije, Milutin and Lazar in Russian musical and non-musical manuscripts. The research was done in the period 2010–2012 and it included the funds of manuscripts in Moscow, St. Petersburg, Nizhny Novgorod, as well as the collection of the Kirillo-Belozersky Monastery. The subject of the study were service collections – sticherarions and menaions which contain services to Serbian saints.

The paper describes 21 services to Serbian saints that date back to the period from the 16th to the 19th century. Three discovered services to St. Sava shift the date of creation of the oldest manuscripts one hundred years back, to the 16th century, because up to now it was thought that the oldest record of the complete text of the service to this saint, as well as the oldest notation, date back to mid-17th century. The paper demonstrates that there are many more services to St. Sava and Arsenije than it has been thought so far. It describes the newly discovered services to the saint king Milutin and saint prince Lazar, which were not known in Serbia before. The study describes the most significant manuscripts and thus represents an introduction to future studies that will analyze individual services.

ВЛАТКО ИЛИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПЕРФОРМАНС, ИЗВОЂАЧКЕ УМЕТНОСТИ И ПИТАЊЕ *ИЗВОЂЕЊА* ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ

САЖЕТАК: У тексту* ћемо се бавити утицајем разноврсних уметничких радова из друге половине двадесетог века, и њихових теоретизација, на промишљање позоришта. Наиме, уколико питање извођења представља некакву осовину разумевања прогресивног стваралаштва тог периода (па све до данас), његовим активирањем у оквирима драмско-сценске уметничке дисциплине актуелизујемо и ословљавамо читав низ проблема: од свеопште стандардизације и комерцијализације креативних делатности до међусобног односа уметности и живота заједнице. Сходно томе се преиспитивање извођења једног позоришног дела показује као критички захват на телу дисциплине, притом сензибилисан на промене које се одигравају на плану културалне организације друштвеног живота.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: перформанс, Голдберг, извођачке уметности, уметност уживо, Шекнер, постдрамско позориште, Леман, савремено позориште.

Проблематиком *извођења* уметничког дела теорија уметности се у значајнијој мери бави тек од друге половине прошлог века. Штавише, могли бисмо рећи да питање *извођења*, као предмет темељнијег промишљања, бива иницирано у оквирима других друштвено-хуманистичких дисциплина, а услед тзв. великог лингвистичког обрта који је обележио мисао двадесетог века, и да оно за теорију уметности постаје релевантно тек са појавом радова и уметника чије су се поетике опирале постојећим класификацијама и интерпретативним апаратурама. Овакав склоп околности проузроковао је и одређене проблеме, а пре свега, чини се, недоумице око приступа питању *извођења* услед немогућности да се оно у дисциплинарном смислу недвосмислено утемљи. Такође, међусобна условљеност уметничке сцене, тј. уметничке праксе са једне и теорије (која је настојала да одговори на њу)

* Реализован у оквиру пројекта Покрајинског секретаријата за науку и технолошки развој: „Теорија извођачких чинова: од драмског театра до друштвених промена“.

са друге стране, карактеристична за прошли век, постепено је слабила и то у корист теорије;¹ сходно чему је данас тешко проценити у којој су мери промишљања *извођења* одлучујућа, чак и валидна, а када је у питању уметничко стваралаштво, док на плану теоријског мишљења она постају све комплекснија. Наш циљ зато биће указивање на могућност постављања теоријски утемељене платформе која би омогућила сагледавање, критичко испитивање као и провоцирање истраживачког рада усредсређеног на проблем *извођења* у домену позоришног стваралаштва, и то на начин који би указао на његову актуелност услед промена које се одигравају када је организација друштвеног живота у питању.

Пре осврта на мислиоце који се с већом пажњом баве овом проблематиком, требало би се задржати и на терминолошким, тачније теоријско-дисциплинарним и идеолошким (у складу са Алтисеровим [Althusser]² разумевањем идеологије) разликама између (1) питања *извођења* у оквирима позоришне уметности, затим (2) извођачких уметности и (3) уметности перформанса, односно *перформанс арта*. Наиме, када су у питању одреднице попут: *извођачких уметности*, *перформанс арта* и, на пример, *постдрамско позориште* (уколико се сложимо да Леманов [Lehmann]³ интерпретативни приступ одговара савременој позоришној продукцији), данас је веома тешко направити јасне дистинкције међу њима, или, другим речима, између радова и уметника који често бивају препознати као примери једне, односно друге парадигме.⁴ На делу није једноставно неслагање, или несигурност при *разврставању* (идентификацији и проглашавању врста) уметничких дела, већ пре чињеница да током прошлог века, а нарочито од његове друге половине, уметници стварају и *изводе* своја дела (или *изводе* процесе стварања, као, на пример, у случају *акционе сликарства*) на начине који у мањој или већој мери раскидају са традицијама и наслеђем њихових матичних уметничких дисциплина, сходно чему и онемогућавају њихово недвосмислено именовање. Парадигматски пример оваквог заокрета свакако јесте форма перформанса (*перформанс арт*) карактеристична за различите уметничке сцене седамдесетих година двадесетог века.⁵

¹ Настojeћи да критички сагледа дух данашњег времена, у једном од својих текстова Дивна Вуксановић поставља питање: „Чему уметност у добу софистициране теорије?“, вид.: Д. Вуксановић, *Филозофија медија: Онтологија, естетика, кријтика*, Факултет драмских уметности, Чигоја штампа, Београд 2007.

² Л. Алтисер, *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Карпос, Лозница 2009.

³ Н. Т. Lehmann, *Postdramsko kazalište*, ТКН, Београд; CDU, Zagreb 2004.

⁴ Занимљиво је упоредити листу аутора, уметничких колектива и институција које Леман маркира као кључне за *постдрамско позориште* са нпр. радовима и уметницима о којима пише Роуз Ли Голдберг услед мноштва преклапања. Уп. R. Goldber, *Performance, Live Art since the 60s*, Thames & Hudson Inc., New York 2004. и L. Lehmann, Op. cit., 24.

⁵ На овом месту интенционално избегавамо да искористимо термин 'интернационална уметничка сцена' јер би било погрешно претпоставити да је реч о хомогеном теоријско-стваралачком

Уметност перформанса *šjерформанс арти* [performance art]) данас представља историјски смештен и формално препознатљив уметнички исказ, или другим речима, осмишљен и реализован уметнички чин.⁶ Перформанс најчешће подразумева кратку, интензивну (често радикализовану – доведену до крајњих консеквенци) *реалну* акцију уметника, коју он или она сами изводе и то за публику или без ње.⁷ Рани перформанси се доводе у везу са концептуалном уметношћу, пошто се заснивају на артикулисаног идеји пре него на производњи објеката (*артифеакција*), и често се сматрају ангажованим (у контексту друштвених прилика и/или света уметности), и то услед намере аутора која се експлицитно објављује, ефеката које ће спроведена акција остварити, или као такви они бивају накнадно окарактерисани од стране теоретичара, критике или публике. Такав је, на пример, био перформанс Криса Бурдена (Chris Burden) „Пуцај“ (Shoot) из 1971. године, када је уметника са раздаљине од свега неколико метара његов пријатељ упуцао у леву руку. Према речима америчке историчарке уметности Роуз Ли Голдберг (RoseLee Goldberg), Бурден је тврдио да су сви они који су били присутни у галерији одговорни за његов чин самоповређивања услед чињенице да га у томе нису спречили.⁸ Овај рад, изведен у Лос Анђелесу, недалеко од великих холивудских студија, углавном се разматра као критички гест који је супротставио праву крв и реалан бол филмској индустрији, то јест, њеној естетизацији и експлоатацији насиља.

Са каснијим перформансима долази до увођења нових елемената и разраде онога што бисмо могли назвати сценском радњом. Леман ову трансформацију препознаје као резултат приближавања перформанса уметности позоришта, док Роуз Ли Голдберг сматра да до промена долази са новом генерацијом уметника која одраста у времену масовних медија – она их назива *децом шелевизије*,⁹ сходно чему, по Лемановом мишљењу, долази до његове театрализације, док Голдберг примећује све већи међусобни утицај перформанса са једне стране и индустрије забаве, популарне кул-

контексту. С друге стране, уметност *перформанса* не припада искључиво једном културалном простору, иако се најпре доводи у везу са њујоршком сценом, односно америчком неоавангардном уметношћу. Тако су, на пример, међу најпознатијим примерима европског перформанса тог периода то свакако радови бечких акциониста (нпр. Гинтер [Günter], или Нич [Nitsch]), а код нас: Марина Абрамовић, Раша Тодосијевић и други. Уп. Д. Сретеновић, *Раша Тодосијевић, Was ist Kunst? Уметност као друштвена пракса*, Геопоетика, Београд 2001.

⁶ Вид. како Шуваковић идентификује *перформанс* у: М. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Vlees & Beton, Zagreb, Ghent 2005, 451.

⁷ Могло би се рећи да овакав опис одговара 'историјском' перформансу. Ипак, рад Марине Абрамовић из 2010. године „Уметник је присутан / Уметница је присутна“ (The Artist Is Present) заснива се на готово истоветним принципима. Вид.: www.moma.org

⁸ R. Goldberg, Op. cit., 107.

⁹ R. Goldberg, „Performance: The Golden Years“, у: *The Art of Performance, A Critical Anthology*, Battcock, G., Nickas, R. (eds.), ubu.com 2010, 45–55.

туре, као и нових медија са друге стране.¹⁰ Независно од тога на који начин тумачимо ове промене, разнолика панорама *перформанса* из друге половине двадесетог века доводи до издвајања различитих форми, те данас можемо говорити о акцијама (actions), хепенинзима (happenings), евентима (events), боди арту (body art), живим скулптурама (living sculptures), итд., иако су њихове међусобне границе често врло флексибилне и пропустиве. То је видљиво, на пример, у делима француске уметнице Орлан (Orlan).¹¹ Њени радови подразумевају оперативне захвате на сопственом телу, при чему је уметница костимирана (као и други учесници) и изговара одређен текст, док се читав догађај снима. Упркос таквој дисциплинарно-медијској хибридизацији карактеристичној за читаву уметничку продукцију са краја прошлог века, уколико бисмо желели да издвојимо заједничке одлике разноврсне уметности перформанса до данас, оне би могле да буду следеће: чак и уколико постоји текст или 'прича' (нарација), перформанс се не ослања на принцип *мимезиса*, већ пре циља на некакав интервентни учинак а када је друштвена стварност у питању, и то најчешће услед рада са *реалним* телом, *стварним* идентитетом (насупротив *фиктивном*), конкретним простором/институцијом, и слично. Отуда се за овај домен уметничког стваралаштва као најважнији издваја управо принцип *перформативности*.

Када је реч о уметности, принцип *перформативности* можемо разумети као својеврсни поетичко-идеолошки пројекат утемљен посредством Остинове (Austin) лингвистичке теорије говорних чинова и у њеним оквирима постављене претпоставке *перформативних исказа*, који утичу на стварност у којој се изводе.¹² Пишући о *перформативима*, Милохњић¹³ наводи: „Нпр. изречемо ли израз 'обећавам да...', тим смо изричајем извршили чин обећања. Поједностављено бисмо могли рећи да у том случају говорити значи уједно и чинити“.¹⁴ Ове и друге претпоставке, већином преузете из лингвистике, разматрали су многобројни аутори, што је довело и до њихових различитих примена у домену теорије уметности.¹⁵ Ипак, у случају позоришта, *извођачких уметности* или *перформанса* могли бисмо рећи да се идеја о *перформативности* (или *учинковитости*) јавља у

¹⁰ Дobar пример ових промена свакако јесте представница 'друге генерације' уметника перформанса Лори Андерсон (Anderson).

¹¹ Вид.: www.orlan.net.

¹² Вид.: J. L. Austin, „How to do things with words“, у: *The performance studies reader*, Bial, H. (ed.), Routledge, London, New York 2004, 147–153.

¹³ A. Milohnić, „Performativno kazalište“, *Frakcija*, br. 5, CDU, Zagreb 1997, 49–53.

¹⁴ Ibid., 49.

¹⁵ Ово питање свакако заслужује темељнију анализу и више простора, али се овом приликом на њему нећемо задржавати. Вид., на пример, поглавље „Елементи семиологије“, у: Б. Ролан, *Књижевност, Митологија, Семиологија*, Нолит, Београд 1979, 281–352.

периоду раскидања са традицијом стварања и опажања уметности којој је иманентан принцип *мимезиса*, односно оном која подразумева везу знака са референтом (објектом изван језика – друштвом, природом, стварношћу) засновану на *подражавању*.¹⁶ Другим речима, у питању није некакво нарочито својство једног уметничког дела које га чини перформативним или не, већ заокрет у разумевању уметности – независно од њене појавности (материјализације), у једном историјском тренутку уметност престаје себе да мисли као одраз спољног света, већ пре као (друштвену) делатност која учествује у његовом обликовању.

На овом месту неопходно је задржати се на одређеним проблемима. Прво, уколико се сложимо са наведеним претпоставкама, у складу са њима могуће је закључити да појединачни рад или поједину уметничку дисциплину не можемо идентификовати као перформативну *као њакву*, тј. *саму по себи*. Ако уметност мислимо као друштвену праксу,¹⁷ тада свако њено дело остварује одређене учинке, и мање или више интенционално учествује у процесима обликовања (уређивања и предочавања) друштвеног живота. У том је случају принцип *перформативности* теоријска категорија, а *перформанс* (као изражајна форма) *симбиом* епистемолошких промена које су се одиграле током двадесетог века. Насупрот таквој тези, међу савременим теоријама наилазимо и на одредницу *перформативне уметности*. Она се тада јавља као ознака стила, при чему би стил требало разумети као скуп одређених формалних одлика, конципиран као такав не би ли премостио јаз између историје (уметности) и теорије облика, а како то наводи Шуваковић.¹⁸ *Перформативна уметност* би стога представљала поетичко-идеолошки став присутан при креирању дела и/или његовој теоретизацији, заснован на уверењу да уметност не сме бити друштвено *несвесна*.

¹⁶ Једно другачије разумевање принципа мимезиса вид. у: Ж. Рансијер, „Расподјела чулног – естетика и политика“, *Трећи програм*, бр. 127–128, III–IV, Београд 2005, 319–342. Наиме, по мишљењу Рансијера (Rancière) *мимезис* би требало пре свега разматрати у складу са режимом класификације (карактеристичним за класични период) који преко *пара појесис / мимезис* издваја поједина умећа из општег поља умећа – умећа која врше специфичне операције у вештини опонашања (миметички принцип); и који уједно, одређујући начине стварања, тј. начине *доброј* стварања, успоставља *вредност* опонашања (поетички принцип) на месту провере њихове употребљивости. Оваква идеолошко-интерпретативна операција извршена помоћу аристотеловског тумачења *мимезиса*, омогућила је разграничење поља опонашања и његово укључивање у поредак друштвених делатности, сходно чему, по мишљењу Рансијера, *мимезис* не би требало разумети као закон потчињавања уметности начелу сличности, већ као принцип расподеле начина стварања који уметност чини *видљивом*, омогућујући јој аутономију у општем поретку занимања, и увводећи је притом у глобални аналогни однос с целом једном хијерархијском визијом заједнице.

¹⁷ Што сугеришу и тзв. британске студије културе, односно аутори попут Вилијамса (Williams) или Хола (Hall). Вид.: Ј. Ђорђевић (прир.), *Студије културе*, Службени гласник, Београд 2008.

¹⁸ М. Шуваковић, *Дискурзивне анализе*, Универзитет уметности у Београду, Београд 2006, 242–243.

Заокрет у мишљењу уметности који се одиграо услед и/или упоредо са појавом перформанса водио је испитивању *извођења* у некаквом ширем контексту, а затим и постављању одреднице *извођачке уметности* (performing arts).¹⁹ *Извођачке уметности* бисмо могли разумети као дисциплинарно номадски индексни *означишћел* оног стваралаштва које се опире традиционалним класификацијама, а које настаје негде између укрштања уметности перформанса (ликовних уметности, експерименталне музике, поезије), савременог плеса, позоришта и опере, затим нових медија (видеа, *software* алатки), индустрије забаве (популарне музике, телевизије, интернета) и друштвеног активизма, или при том укрштању, комбинујући притом њима својствене (а међусобно различите) законитости стварања и опажања (другим речима: протоколе, процедуре и ефекте). У питању је тако делимично отворен концепт којим обухватамо оне уметничке догађаје који се *изводе уживо*, а одступају од класичне поделе креативно-стваралачких умећа. Ипак, могуће је тврдити и да је на делу заузимање различитих позиција са којих идентификујемо и теоретизујемо одређене поетике и радове. Наиме, док је за савремену европску (пре свега немачку) театролошку мисао карактеристично то да овакве *йресџуџе* обухвата редефинисаном дисциплинарном одредницом – *йозоришћем*, које је по схватању Лемана ушло у некакав сопствени, нов, постисторијски (а свакако постдрамски) циклус, савремена америчка теоријска мисао уметност позоришта и даље претежно доводи у везу са 'причом' и њој иманентним 'космосом фикције' (драмском парадигмом), те *извођачком уметношћу* назива она дела која јој као таква не припадају.²⁰

Сходно томе, када је концепција *извођачких уметности* у питању, можемо увидети две тачке њеног ослона. С једне стране, као и одредница перформанса или постдрамског позоришта, и она је утемљена у пракси, тј. посредством радова и аутора о којима смо већ говорили; док с друге бива подржана различитим теоријским приступима и претпоставкама. Тако, на пример, Роуз Ли Голдберг настоји да одбрани уметнички статус оних

¹⁹ Често се користи и термин *уметности уживо* (live arts).

²⁰ Свакако да ова подела није искључива. Вид. нпр. разговор са Томасом Остермајером (Ostermeier) „Позориште, место за постављање питања“, *Лицеулице*, бр. 14, Београд 2012, 28–29, у којем овај немачки редитељ, директор берлинског позоришта Шаубине (Schaubuhne), заговара повратак 'причи' наводећи: „Постдрамско позориште, та распарчана, фрагментарна естетика била је одјек времена обузетог идејом да је историји дошао крај, када се сан о револуцији распршио. [...] Опет долази до сукоба и друштвених превирања. Али чини ми се да је могуће на неки начин обновити представу: поново успоставити приче, карактере, ликове и јунаке са којим са можемо поистоветити“. С друге стране, када је разумевање *йосџграмске йараџме* у питању, разлике су врло видљиве. Погледати прилоге са конференције одржане поводом десет година од објављивања *Посџграмској казалишћу*, пре свега Леманов текст али и текст америчке теоретичарке Елинор Фјукс (Fuchs) у: I. Medenica (prir.), *Dramatic and Postdramatic Theatre: Ten Years After*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd 2011.

радова које данас називамо *перформансима* и других извођачких форми реконструкцијом (’откривањем’) њихове историје. У свом тексту „Перформанс: скривена историја“²¹ она заговара тезу да се отворене *извођачке* форме изнова јављају у периодима криза великих уметничких парадигми, и то услед настојања стваралаца да мобилишу ширу публику, проблематизују у том тренутку актуелан појам уметности, те преиспитају критеријуме њеног вредновања, тј. моделе продукције и рецепцију.

За Роуз Ли Голдберг од пресудног је значаја легитимитет утемљен посредством *историје*. Сходно томе, иако се првенствено бави делима из двадесетог века (од авангардних покрета надаље), она указује и на могуће примере *уметности* уживо из даље прошлости, те наводи како је Леонардо да Винчи изводио експерименте везане за свој рад пред позваном публиком, или како је Бернини организовао догађаје ’изливања Тибра’ (*L’inondazione*) током којих би римски трг Навона бивао поплављен водом и тако постајао сцена комичних поморских борби, или како је крајем деветнаестог века Русо (Rousseau) држао *соаре* (*soiree*) у свом студију на Монмартру током којих је забављао своје пријатеље уметнике, између осталих Жарија и Пикаса. Ове претпоставке нам данас могу деловати исувише спекулативно, чак и сувишно услед савременог критичког погледа на *Историју* (као јединствену легитимизујућу метапричу која сведочи о развоју западне цивилизације). Ипак, значајно је то да Роуз Ли Голдберг, претпостављајући циклично појављивање извођачких дела, као њихове кључне карактеристике издваја управо формалну отвореност²² и критички потенцијал.²³ Другим речима, уколико поље *извођачких уметности* представља некакав слободан простор *стваралачке* *и*ре који генерише идеје и акције (Голдберг), оно се може разумети и као симптом ширих промена, при чему се указивањем на слаба места актуелног поретка уједно упућује на нове правце развоја уметности.

²¹ R. Goldberg, „Performance: A Hidden History“, у: *The Art of Performance, A Critical Anthology*, Battcock, G., Nickas, R. (eds.), ubu.com 2010, 22–26.

²² „Сваки извођач ствара сопствену дефиницију извођења током самог начина његовог спровођења, тако да сваки рад постаје у потпуности неочекивана комбинација догађаја. Форма дозвољава уметницима да створе ’колаж медија’, и средства којима то постижу су разнолика колико и сама машта уметника извођача.“ (Each performer makes his or her own definition of performance in the very manner and process of execution, so that each work becomes an entirely unexpected combination of events. The form allows artists to make a “collage of media,” and the means by which they do this are as diverse as the imaginations of the performance artists themselves.) R. Goldgber, Op. cit., 22.

²³ „Став уметника извођача је кроз историју бивао увек радикалан: против уређења (уметничког или политичког), против комерцијализације уметности, и против строгих ограничења музеја и галерија.“ (The stance of performance artists has historically been a radical one: against the establishment (be it art or politics), against the commercialization of art, and against the strict confinement of museums and galleries.) Op. cit., 26.

За другачије разумевање *извођачких уметносћи* великим је делом заслужан утицајни амерички позоришни стваралац и теоретичар Ричард Шекнер (Schechner).²⁴ За разлику од Роуз Ли Голдберг и њене историјске перспективе, Шекнер креира некакав хибридни дискурс, ослањајући се притом на уметничку праксу, теорију књижевности и уметности уопштено, затим психоанализу, социологију, а пре свега друштвену антропологију. Он *извођење* разматра у једном ширем контексту, артикулишући притом теоријско-поетичку платформу конципирану тако да омогући промишљање савремене уметности позоришта. Наиме, суочен са сличним проблемима попут Роуз Ли Голдберг, Лемана и других, Шекнер настоји да ослови дух времена у којем ствара и теоријски делује, и сходно томе понуди одговарајућу интерпретативну апаратуру. Он пише: „Миметичко позориште нам је дало велика ремек-дела. Миметичка глума има велику традицију. Ипак, постоје и друге врсте изведби. [...] Мислим да на западу људи трагају за целином на начине и у мери које у нашој култури нисмо искусили стотинама година. То кроз шта пролазимо није неопримитивни покрет, већ постмодерни.“²⁵ И заиста, Шекнеров дискурс јесте *постмодернистички*, при чему се он креће од аутопоетичких записа, дескрипција ритуала изван европских заједница, до хипотеза које наговештавају кохерентну теоријску оријентацију.

Најшире гледано, под *изведбеним активностима* (performance activities) Шекнер издваја: игру (play), игре (games), спорт, позориште и ритуал. Конкретније, када је у питању уметност, односно позориште, он пише:

...драма је оно што писац пише; сценариј је унутрашња мапа одређене продукције; позориште је специфичан скуп гестова изведених од стране извођача током било ког извођења; док је извођење читав догађај, који укључује публику и извођаче (техничаре такође, као и било кога другог ко је ту).²⁶

Другим речима, по мишљењу Шекнера „извођење је најшири могући круг догађаја окупљених око позоришта“.²⁷ Могли бисмо тако, с једне стране, закључити да је на делу увођење једног оперативнијег термина који

²⁴ R. Schechner, *Performance Theory*, Routledge, London, New York 2007.

²⁵ „Mimetic theater has given us great masterpieces. Mimetic acting is a major tradition. There are other kinds of performances, however. [...] I think people in the west are whole-seeking in ways and on a scale not experienced in our culture for hundreds of years. What we are undergoing is not a neo-primitive movement, but a post-modern one.“ Ibid., 63.

²⁶ „...the drama is what the writer writes; the script is the interior map of a particular production; the theater is the specific set of gestures performed by the performers in any given performance; the performance is the whole event, including audience and performers (technicians, too, anyone who is there).“ Ibid., 87. Вид. такође Шекнерову схему на страни 71.

²⁷ „Performance is the widest possible circle of events condensing around theater.“ Ibid., 94.

би омогућио комплексније промишљање феномена позоришне представе. Ипак, Шекнер *извођењу* додељује и некакав нарочит квалитет, сходно чему би га требало мислити другачије од самог догађаја спровођења представе. На другом месту он наводи: „Изведба је концепт који је веома тешко дефинисати. С једне тачке гледишта [...] извођење је начин понашања који може бити карактеристичан за било коју активност. Сходно томе, извођење је 'квалитет' који се може појавити у свакој ситуацији пре него у издвојеном жанру“.²⁸ Док Роуз Ли Голдберг, на сасвим другачији начин, настоји да легитимише (у контексту света уметности) како уметност перформанса тако и различите и разнолике извођачке форме, могли бисмо рећи да Шекнер тежи утемељењу новог погледа на уметност позоришта, а који не би био усредсређен искључиво на позоришно дело, већ би био *осељив* на међусобну повезаност некаквог извођачког чина и читавог живота заједнице.²⁹

Иако Шекнер пише о позоришту и ствара позориште, теоретизацијом оваквог *маневарског простора* он указује на могућност стваралачког рада који не би нужно обухватио *драму*, *сценариј* или чак и *позориште*, бар не на начин на који их он разуме, задржавајући се притом ипак у оквирима света уметности. Размотримо само, на пример, радове аустријског уметника Хермана Нича (Hermann Nitsch).³⁰ Његов *оргијски мистеријски театар* (Orgien Mysterien Theater) подразумева уметничке догађаје налик ритуалима (Нич их идентификује као *есететске ритуале у славу бивства*) – квазирелигијске сцене, велике групне акције нагих тела мушкараца и жена, призоре закланих животиња са њиховом реалном крвљу и изнутрицама – „догађаје у којима су се ритуални облици понашања преплитали с психоаналитичким, надреалистичким и експресионистичким садржајима“.³¹ Иако их уметник назива позориштем, они су свакако ослобођени *драме*, односно драмског текста као и конвенција драмске парадигме, те се присутни елементи сценског израза тешко могу окарактерисати као позоришни, бар у традиционалном смислу. У складу са Шекнеровом апаратуром, а када су ови радови у питању, могуће је издвојити *сценариј*, чак и скуп специфичних *тестова*, али је за њих од пресудног значаја управо раван *извођења*,³² током којег се, а на начин који са сигурношћу превазилази

²⁸ „Performance is an extremely difficult concept to define. From one point of view [...] performing is a mode of behavior that may characterize *any* activity. Thus performance is a 'quality' that can occur in any situation rather than a fancied-off genre.“ Ibid., 22.

²⁹ За то су нарочито индикативни Шекнерови многобројни описи ритуала и њихово довођење у везу са уметношћу позоришта.

³⁰ Нич припада кругу бечких акциониста. Вид.: www.nitsch.org.

³¹ М. Шуваковић, Оп. cit., 35.

³² На Ничовој интернет презентацији у опису радова између осталог стоји: „...развијају се акције које води климаксу што изазива саму изворну, интензивну чулну сензацију и касније води

некакво искуство свакодневице, остварује *оргијски* занос, како код извођача тако и код публике.

Одредница *извођачких уметности* изборила се тако за сопствено место када је хоризонт стваралачких умећа и форми у питању, и то услед искустава и упознавања са обичајношћу изван европских друштвених светковина, на шта нам указује Шекнер, или нпр. Арто (Artaud), Барба (Barba) и други; али и поновног промишљања традиције уметничког стварања, поступка карактеристичног за Роуз Ли Голдберг. У складу с тим, наведена дела можемо сместити у оквиру некаквог аутономног, хибридног поља деловања; или ће, насупрот томе, она водити редефинисању протокола и процедура 'старих' уметничких дисциплина. Другим речима, проблематика *извођења* неизоставно намеће следећа питања: на који би јој начин требало приступити у контексту савременог позоришта (институционалног или не) и његових различитих материјализација? И надаље, како разумети *извођење*, а да притом његово промишљање буде подједнако релевантно за креативни процес као и при његовој рецепцији? Један могући одговор понудио је Леман поставком постдрамске парадигме. Наиме, у својој књизи он издваја најмање један, јединствен заједнички именитељ разноликих сценско-извођачких дела из друге половине двадесетог века, а то је напуштање конвенција стварања и опажања које су чиниле осовину драмског позоришта,³³ при чему је укинута антагонизам између партикуларних радова и још увек актуелне *слике* позоришне уметности,³⁴ која претендује на универзалност. Насупрот томе, друга могућност била би артикулација и афирмација нечега што бисмо могли назвати *наслеђем промишљања извођења*, и то управо у оквирима позоришног стваралаштва.

Наиме, када је позориште у питању, као и друге уметничке дисциплине, његово се промишљање мења у складу са духом времена у којем појединачни радови настају. И поред инерције историје уметности (у традиционалном смислу), да утемељи развојну линију његових трансформација (и то углавном квалитативну), данас је захваљујући различитим методолошким приступима научноистраживачког рада прихваћена хипотеза да је у другим епохама позориште одликовао и другачији (притом међусобно

оргијском, садо-мазохистичком понашању извођача учесника и публике.“ (...actions rising into a climax are deployed which trigger the very first elementary, intensive sensory sensations and lead later to an orgiastic, sado-masochist acting out by the participating performers and the audience.) www.nitsch.org, приступљено 10. 02. 2013.

³³ Не би било праведно рећи да Леман обухвата све *извођачке* радове постдрамском парадигмом. Део његове књиге посвећен је и уметности перформанса, при чему је разлика коју он увиђа следећа: док перформанс тежи самотрансформацији, позориште (чак и постдрамско) циља на трансформацију гледалаца. Н. Т. Lehmann, *Op. cit.*, 175–191.

³⁴ На овом месту би *слику* требало мислити као *слику светића*, а у складу са Витгенштајновом (Wittgenstein) теоријом језичких игара. Уп. Л. Витгенштајн, *О извесности*, Фиделис, Београд 1996.

несводив) статус, те да су се самим тим мењали и начини његовог стварања и опажања; и надаље, да, на пример, поређење грчке трагедије и грађанске драме захтева и разматрање једних, односно других културалних околности услед којих се оне појављују. Зато, то што бисмо назвали *савременим ѿозориштем* не би требало нужно довести у везу са некаквим радикалним прекидом са традицијом³⁵ – у питању је пре одговор позоришних стваралаца и мислилаца на тренутне прилике, тј. актуелне обрасце организовања и предочавања друштвеног живота. Питања о данашњем статусу позоришне уметности захтевају темељну расправу, и на овом месту се нећемо задржавати на њима,³⁶ али је евидентно да је већ успостављена и доскора доминантна парадигма ушла у фазу свог осипања, те да уметници све чешће и интензивније преиспитују границе и могућности медија у којем стварају.

Кључна за ово преиспитивање била је управо промена у разумевању *извођења* која се одиграла током прошлог века, при чему парадигматску фигуру овог заокрета свакако представља Бертолт Брехт (Brecht). У оквирима брехтовског, *ејског* позоришта³⁷ извођење се не третира више само као вештина, већ постаје поље *идеолошке* борбе.³⁸ Многобројни су аутори који се и пре Брехта баве овим питањем, али они том приликом прецизирају начине доброг, односно лошег *извођења* у контексту некакве (тренутно актуелне) парадигме. Насупрот томе, када је Брехтов стваралачки и теоријски рад у питању, интервенција на плану методологије приказивања, односно *извођења* (како глумачком, тако и апстрактније, извођења значењског поретка представе), јесте та која уводи не само критички однос спрам наслеђа (онога што Брехт назива *аристотелска драматика*³⁹), *већ и могућности произвођења друшачијих ефеката ѿпредставе (као ѿозоришног дела), сходно чему се констатуише и фигура* новог, измењеног гледаоца. Ипак, уколико се Брехтово *ејско ѿозориште* обраћало модерним субјектима који би мењали свет у којем делају,⁴⁰ данас, у времену једне свеопште новомедијске флуидности, у којем су субјекти нестални и у континуираном су процесу произвођења, његове се кључне претпоставке (услед измењених културалних прилика) чине слабо-делујућим. С друге

³⁵ Леман, на пример, у својој књизи пише о предрамском, драмском а затим постдрамском позоришту.

³⁶ Вид. уводна поглавља: В. Илић, *Увод у нову теорију ѿозоришта*, Нолит, Алтера, Београд 2010.

³⁷ Б. Брехт, *Дијалектика у теорији*, Нолит, Београд 1979.

³⁸ Свакако да Брехт није једини који заговара промену; ипак, он доследно артикулише жељене последице смештајући их притом у одговарајућ идеолошко-политички контекст.

³⁹ В. Brecht, *Op. cit.*, 68.

⁴⁰ Видети текст о Брехту, Ж. Рансијер, „Весела наука Бертолта Брехта“, у: *Политика књижевности*, Адреса, Нови Сад 2008, 102–131.

стране, управо захваљујући и њему, питање *извођења* у позоришту данас делује попут *лозинке* чијим се 'активирањем' мобилишу недоумице у конструисању значења, значењске и формалне отворености дела, затим критичке прераде постојећих принципа стварања позоришне уметности, питања њеног даљег развитака, као и активног учествовања у животу заједнице и, коначно, промене света.

Да закључимо: уколико је, традиционално, *извођење* било у функцији креирања фиктивног космоса драмског дела, постизања уверљивости и стварања простора за идентификацију са ликовима, па самим тим и могућности остварења *кашпарзе* као врхунског учинка једног позоришног дела; током двадесетог века долази до пукотине у његовом разумевању – са непроблематизовањем његове улоге с једне стране (оно третира се као *вештина*) и са преиспитивањем његове идеологије (као *ћраксе*) с друге. Данас, у тренутку када се (глобализовани) свет настоји приказати као саморазумљив, са готово непостојећим простором за критику актуелних образаца организовања друштвеног живота, *извођење* представља несагледиво поље слободе, а услед неизвесности која га као таквог одликује.⁴¹ Наиме, чак и при раду са драмским текстом, као примером заокружене и добро уређене *микроцелине*, начини његовог представљања, као и ситуација размене која се одиграва на релацији сцена – гледалиште, односно глумци/извођачи – гледаоци/публика, чини сам догађај несигурним, ризичним, и самим тим неисцрпно потентним. Тако, *план извођења* постаје кључан за рад у позоришту, а као одговор на околности које га данас чине излишним, пре свега његову тржишну неподесност. На сличан нас закључак наводи и тумачење Хегелове (Hegel) тезе о крају уметности као преокрету ка њеним многобројним *новим* могућностима (Гетман-Зиферт [Gethmann-Siefert]). Ослањајући се на овакве интерпретације, Небојша Грубор пише: „Тако што је уметност изгубила своју саморазумљиву, пререфлексивну смештеност у друштвени живот, ослобођена је субјективна повесност уметника да се служи сваким стилем који је историјски наступио као и сваким садржајем“.⁴² Ми бисмо могли рећи: како је *извођење* изгубило своју саморазумљиву смештеност у тело позоришне уметности, створена је могућност (и нужност) да му уметник увек изнова приступа, чиме његов рад постаје експлицитно *последичан* када је уметност позоришта, и шире посматрано живот заједнице, у питању.

⁴¹ Шекнер наводи да *перформативне трансформације* (performative transformations) подразумевају непотпуне и неуравнотежене трансформације времена и простора. Schechner, Op. cit.

⁴² Н. Грубор, „Културно-повесна улога уметности“, у: *Уметности у култури*, Вуксановић, Д., Грубор, Н. (прир.), Естетичко друштво Србије, Београд 2008, 147–168, 158.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АЛТИСЕР, Луј. *Идеологија и државни идеолошки апарати*. Лозница: Карпос, 2009.
- БРЕХТ, Бертолт. *Дијалектика у театру*. Београд: Нолит, 1979.
- ВУКСАНОВИЋ, Дивна. *Филозофија медија: Онтологија, естетика, критика*. Београд: Факултет драмских уметности, Чигоја штампа, 2007.
- ГРУБОР, Небојша. „Културно-повесна улога уметности.“ У: ВУКСАНОВИЋ, Дивна и Небојша Грубор (прир.). *Уметности у култури*. Београд: Естетичко друштво Србије, 2008: 147–168.
- ЂОРЂЕВИЋ, Јелена (прир.). *Студије културе*. Београд: Службени гласник, 2008.
- ИЛИЋ, Влатко. *Увод у нову теорију позоришта*. Београд: Нолит, Алтера, 2010.
- РОЛАН, Барт. *Књижевности, Миологија, Семиологија*. Београд: Нолит, 1979.
- ШУВАКОВИЋ, Мишко. *Дискурзивне анализе*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 2006.
- AUSTIN, J. L. „How to do things with words.“ У: BIAL, H. (ed.). *The performance studies reader*. London, New York: Routledge, 2004: 147–153.
- GOLDBERG, R. *Performance, Live Art since the 60s*. New York: Thames & Hudson Inc., 2004.
- GOLDBERG, R. „Performance: The Golden Years.“ У: BATTCKOCK, G. и R. Nickas (eds.). *The Art of Performance, A Critical Anthology*. ubu.com 2010.
- GOLDBERG, R., „Performance: A Hidden History.“ У: BATTCKOCK, G. и R. Nickas (eds.). *The Art of Performance, A Critical Anthology*. ubu.com 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramsko kazalište*. Beograd, Zagreb: TKH, CDU, 2004.
- MEDENICA, Ivan (pripr.). *Dramatic and Postdramatic Theatre: Ten Years After*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2011.
- MILOHNIĆ, Aldo. „Performativno kazalište.“ *Frakcija* br. 5 (1997): 49–53.
- RANSIJER, Žak. „Raspodjela čulnog – estetika i politika.“ *Treći program* br. 127–128 (2005): 319–342.
- RANSIJER, Žak. *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa, 2008.
- SRETENOVIĆ, Dejan. *Raša Todosijević, Was ist Kunst? Umetnost kao društvena praksa*. Beograd: Geopoetika, 2001.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London, New York: Routledge, 2007.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Ghent: Horetzky, Vlees & Beton: 2005.
- VITGENŠTAJN, Ludvig. *O izvesnosti*. Beograd: Fidelis, 1996.

Вебографија:

www.moma.org
www.nitsch.org
www.orlan.net
www.ubu.com

Vlatko Ilić

PERFORMANCE, PERFORMING ARTS AND THE
QUESTION OF *PERFORMING* THEATER ARTS

Summary

In this paper we will reconsider the influences of diverse artistic practices from the second half of the 20th century and their theorizations in the manner in which we perceive the theater today. If the question of *what it means to perform* presents the core of our understanding of progressive creativeness of that period (until the present day), once we trigger it within the framework of theatrical artistic discipline, we will consequently address a series of problems: from the general standardization and commercialization of creative activities, to the relations between arts and the life of a community. Hence, the rethinking of the very act of *performing* one theatrical piece presents a critical shift itself, the one that is sensible when it comes to the undergoing changes of a culture as an organization of the social life.

НАТАША МАРЈАНОВИЋ

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПРИПОВЕДАЊЕ О МУЗИЦИ И УМЕТНОСТИ У МЕМОАРИМА ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА*

САЖЕТАК: У раду су представљени одабрани сегменти из *Мемоара* Јакова Игњатовића који доносе сведочанства о улози музичке праксе и уметности у животу српског народа на угарском подручју у XIX веку. Проткане успоменама на знамените личности, културно-уметничка дешавања и разноврсне прилике за музицирање у приватној и јавној друштвеној сфери, пишчеве белешке су представљене као важан извор за истраживања историје српске музике. У посебном одељку рада, коментарисане су одлике Игњатовићевог приповедачког стила.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јаков Игњатовић, Срби у Угарској, музика, култура, уметност, реализам, романтизам, бидермајер.

*Од дејиньстѣва био сам за музиком чезнуо,
и камо среће да сам је учио, задовољнији бих био.*

(Ј. Игњатовић)¹

У прегледима српске књижевне историје и историје књижевне критике, детаљно је разматран садржај Игњатовићевих мемоарских написа о српском друштву у Угарској између двадесетих и педесетих година XIX века. Између осталог, запажено је да је Игњатовић „скоро и једини писац који је, у књижевно-културном и историјском смислу, описао живот ста-

* Овај текст је резултат истраживања у оквиру пројекта „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови“ (бр. 177004). Пројекат изводи Музиколошки институт САНУ у Београду, а финансира га Министарство просвете и науке Владе Републике Србије.

¹ Јаков Игњатовић, *Мемоари*, 2, Матица српска – Јединство, Нови Сад – Приштина 1989, 228.

новништва најсеверније миграционе струје српског народа² и да старо српско грађанство из Сентандреје, Будимпеште и данашње Војводине „није могло пожелети бољег ни имати позванијег, вернијег, истинитијег биографа и тумача свих видова свога живота, материјалне и духовне културе, свих кретања, напредовања, застоја, опадања и пропадања, но што га је добила у Јакову Игњатовићу“.³

Као штиво које доноси драгоцену сведочанства о улози музичке културе и уметности у животу српског народа на угарском подручју XIX века, Игњатовићева сећања представљају и важно извориште за фундаментална истраживања српске историје музике. Музичка пракса је у *Мемоарима* приказана као важан сегмент општег образовања и свакодневног живљења међу Србима у XIX веку. Представљене су знамените личности, књижевници, песници и музичари, описана важна културно-уметничка дешавања и различите прилике за музицирање, музичка пракса појединаца и колектива.

Избор коментарисаних тема и стил Игњатовићевог приповедања стоје у специфичном односу према укупном пишком литерарном опусу, поетици реализма, романтизма и класицизма.

*

Мноштво података пред читаоцем Игњатовићевих записа прожето је, у различитим сегментима и кроз неколико нивоа *Мемоара*, пишчевим запажањима о култури и уметности. Већина ових коментара сабрана је у тематски одвојеним поглављима, уз појединачна фрагментарна запажања о свету уметности изнета у деловима текста који су посвећени другим питањима.

Међу првим Игњатовићевим белешкама су и оне о знаменитим личностима, пре свега из света књижевности и музике. Лако је уочљива склоност ка препознавању и истицању песничког и музичког талента појединаца које је Игњатовић сусретао и упознавао у разноврсним приликама. Сећајући се својих боравака у Пешти, матици српске интелигенције у Угарској, Игњатовић описује и прве сусрете са знаменитим људима из уметничких кругова. Истиче међу њима Симу Милутиновића, Милована Видаковића, Јована Пачића, Франа Курелца, а посебно свог школског друга Милана Миловука, који је, како Игњатовић памти, „свирао лепо у виолину“.⁴ На дру-

² Владимир Стојанчевић, „Историјске реминисценције Сентандрејаца на Стару Србију у делима Јакова Игњатовића“, *Сентандрејски зборник*, 2, ур. Дејан Медаковић, САНУ, Београд 1992, 213.

³ Живојин Бошков, „Игњатовићево 'Огледало прошлог доба'“, у: Ј. Игњатовић, *Мемоари*, 1, 10.

⁴ Ј. Игњатовић, *Мемоари*, 26.

гом месту, писац упечатљиво бележи успомену на угледног Сентандрејца мајора Авакума Авакумовића, који је, иако одређен за војнички позив, показивао нарочито интересовање и таленат за уметност.⁵ Игњатовић га представља као врсног песника и „уметника на флаути и хегедама“:

Давао је пријатељским круговима концерте на оба инштрумента, и то, као што кажу, изврсно. На хегедама свирао је такође рукама и хегедама састраг, да му се дивити морали, таква му је изванредна техника била у свирању. Па још песник. [...] од тих песама многе и многе певале се већ од преко шездесет-седамдесет година, и сад кадицад у старијем друштву певају, без да се зна од кога је песма и мелодија...⁶

Посебан одељак *Мемоара* Игњатовић посвећује успоменама из Земуна, из једне ускршње посете властелину Павлу Риђичком, добротвору и старатељу Корнелија Станковића. На игранци, приређеној после богате празничне трпезе, Игњатовић је упознао много угледних гостију, међу њима и двојицу песника, Димитрија – Миту Михајловића и Бранка Радичевића. Опомињући се утисака који су на њега оставили нови познаници, Игњатовић бележи и опаске о Михајловићевој уметничкој природи и талентима:

Умео је добро гитарирати, и иначе у друштву пријатан, никад увредљив, и дурашан. Био је поетичне осетљивости, са добром порцијом романтике; да се о пет стотина лета пре родио, прави трубадур.⁷

Кроз неколико засебних поглавља Игњатовић детаљно приповеда о музичкој пракси Срба у Угарској у деценијама прве половине XIX века: описује популарне песме и мелодије, приказује различите поводе за музицирање, портретише музичке извођаче и слушаоце. Сећајући се свог школовања у „малој српској оази“, Игњатовић већ у првим редовима *Мемоара* призива топлу успомену на песму *Ми же Сентандрејци*, која је одржавала будном и његову националну свест и наглашавала привилеговани положај Сентандрејаца у Угарској. Када у даљем току излагања приступа опису мелодија које су биле популарне међу Србима, на првом месту разматра порекло одабраних напева. Наглашава распрострањеност и позитивни пријем вокалне лирике у италијанском маниру, док с друге стране уочава осетно мешање немачког духа у српску музику, посебно у популарним мелодијама за играње.⁸

⁵ Уп. Федора Бикар, „Друштвени живот, култура становања и одевања“, у: *Сентандреја у ошлегалу прошлости*, Српска самоуправа у Будимпешти, Нови Сад – Будимпешта 2003, 220–221.

⁶ Ј. Игњатовић, Нав. дело, 74.

⁷ Исто, 107.

⁸ Вид.: Маријана Кокановић, „Eigenes versus Fremdes? Populäre serbische Lieder aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, у: *Mediterran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike /The*

Игњатовић укратко представља и тзв. даворије, модерне песме, „чуvariце народног поноса“, које су по обичају носиле одређен национални израз; поређењем познате мађарске песме *Ја сам мађарска девојка, име ми је Бабука* и песме Јована Суботића *Ја сам млада Српкиња, Милка ме зову*, писац поткрепљује закључак о универзалном настојању различитих народа да и уз пратњу музике потврде свој национални идентитет. У критичком осврту на песму *Тко је рођен Славјан* дошли су до изражаја и Игњатовићеви политички, промађарски ставови.⁹ Он ово остварење, интонирано против Мађара као угњетача „илирских“ Хрвата, означава као бесмислено, наглашавајући да „ако је и било какове стеге, та је за народе била свеопшта, па и за Мађаре“. У музичком смислу, Игњатовић и у песми *Тко је рођен Славјан* уочава јасан утицај страних мелодија: „поменуте даворије илирске [...] била је мелодија чисто пољска; могао би се уз њу формално мазур играти. Суботићева *Млада Српкиња* је мелеска која се лако одредити не може, ал’ само нема српске мелодије“.¹⁰ И другим сличним коментарима Игњатовић показује добро познавање музичке традиције различитих народности. Уочава да је већина композитора популарних мелодија у овом периоду заправо преузимала туђе, најчешће немачке, али и пољске и италијанске мелодијске обрасце.¹¹

Игњатовић у више наврата наглашава да су познате грађанске песме у италијанском и немачком маниру биле заступљене на музичком репертоару у коме је уживала аристократија и богати грађански слој, описује како је интелигенција „у странпутицу забасала“ негујући туђу уместо сопствене музичке традиције. С друге стране, из *Мемоара* сазнајемо да су народне песме биле омиљене међу ситним трговцима, занатлијама и сељацима. Писац изриче посебне похвале српској средњој класи онога доба, народу који је певао своје песме, чувао народне инструменте, једини стварао оригиналну, национално вредну баштину.

Посебно поглавље *Мемоара* посвећено је опису активности тамбурашких и „хегедашких“ ансамбала и солиста.¹² Упечатљиви одломци Игњатовићевих сећања односе се на прве тамбурашке звуке које је чуо у детињству, те и на појединачне компоненте тамбурашког музичког језика.

Mediterranean – Source of Music and Longing of European Romanticism and Modernism, Љубљана 2010, 51–57.

⁹ Као присталица српско-мађарске сарадње у борби против бечког централизма, Игњатовић је био у сукобу са многим сународницима. Уп. Ж. Бошков, Нав. дело, 15–16; Исти, „Сентандреја и њен сликар“, у: Јаков Игњатовић, *Одabrана дела, 1*, Српска књижевност у сто књига, Матица српска, Српска књижевна задруга, Нови Сад, Београд 1969, 7–27.

¹⁰ Ј. Игњатовић, Нав. дело, 81.

¹¹ Уп. Даница Петровић, „Будим и Пешта у историји српске музике“, у: *Друшћивене науке о Србима у Мађарској*, САНУ, Српска самоуправа у Мађарској, Будимпешта 2003, 60–61.

¹² Исто.

Игњатовић описује тамбурашку музику пре свега споменом веселих и љубавних, често и ласцивних, „масних“ песама, које су биле у служби забави „онако како чијем осећању годи“.¹³ У тамбурашким песмама уочава изражен српски хумор, пикантне рефлексije о животним друштвеним односима у свим грађанским слојевима, изванредну досетљивост, својеврсну сатиру друштвених слабости.¹⁴

Коментари о тамбурашкој музици показују висок степен Игњатовићевог интересовања за област укупног музичког стваралаштва и извођаштва, као и његов лични афинитет према различитим музичким жанровима. Посебан утисак оставља пишчев аналитички поглед на транспозицију сатиричне поезије средствима музичког језика у тамбурашким песмама. Игњатовић се дотиче и важних естетичких питања сагледавајући специфично спајање двеју области уметничког израза и узимајући слободу да проговори чак о одликама својеврног „целовитог уметничког дела“ попут опере или мелодраме у оквирима српске народне музике. Разматра, притом, нарочито значајно (и из угла данашњих естетичара актуелно!) питање о односу између извођача, дела и публике – уочава значај активног слушачког учешћа у изградњи укупног музичког дела, дела као догађаја:

Садржају тих сатиричних песама и мелодије одговарају; ове у осећању расветљују песме, а уведене почивке, паузе, после отпеване поједине строфе, дају слушатељу времена за мишљење, рефлексiju. Ту би већ био основ за мелодраме и опере, кад би тамбурашка оруђија савршенија могла бити. Ал' је основ тек ту [...] но то се мора допустити да тамбурашке банде и тако као што сада постоје, покрај свог двоструког својства, певања и свирања у салама и собама, као друштвена забава у нечем првенствено држе међу подобним свирачким бандама, да свирачи не певају, а слушаоци баш ћуте као неми, без речи, осећањем унутрашњим се забављају као траписте, или већ рашћеретани певају, играју, сваки на свој рачун, па забава нема концентрисаног општег осећања, већ изгледа као Вавилонски торањ, што се сваки дан видети може при свирци циганских банди; напротив, тамбурашка песма са мелодијом сачињава целост, да се осећања појединих у скупу налазе.¹⁵

Игњатовићева наратија о значају очувања српског народног стваралаштва укључује и посебан део о традицији неговања црквене музике међу Србима у XIX веку.¹⁶ Специфична пишчева сећања одсликавају праксу извођења песама из црквеног годишњег репертоара у оквирима свакодневног, кућног музицирања. Ову појаву Игњатовић види као израз

¹³ Ј. Игњатовић, Нав. дело, 86.

¹⁴ Исто, 88.

¹⁵ Исто, 89.

¹⁶ Вид.: Д. Петровић, Нав. дело.

интимних, религиозних осећања, али и национално значајних доживљаја и видова изражавања:

Па какво народно благо у себи садржавају црквене мелодије. У Србину побуђавају религиозно осећање, уједно као и племенитија забава. У старије доба било је отмених кућа где су госпођице, фрајле, госпе уз клавир црквене песме певале. У Сентандреји недавно је умрла једна стара госпа од породице славних Радивојевића, ђенерала и капетана, томашевачког јунака. Старији Сентандрејци знаду да је та госпа, још девојком, друштву певала уз клавир херувику и Достојно. Путујући једаред из манастира Опова пешке у Ириг, при крају места прођем покрај једне биртије. Још издалека сам чуо како певају у „кору“ Ирмос, и то, као што се из сорте гласова разазнати могло, биртијским гласом, без сумње били су надерани. Ако би било код нас скривених православних језовита, рекао би који, то је оскрвњење црквеног „пјенија“, саблазан, профанација. Ја држим да то није саблазан, штавише, доказ је да који то пева, племенитије осећа, и много лепше нег’ да пева Ајн, цвај, драј, Вуковар је лепа варош. Ти Ирижани бољма су схватили дух и правац него кресатељи нових мелодија од задњих десет година.¹⁷

Сличну поруку носи и Игњатовићева успомена на Кошу Кojiћа, Румљанина, карловачког ђака, који је, као „слатко и танкопевац“, у пријатном, веселом друштву певао црквене песме – најчешће ирмосе, али и нарочито запамћен Богојављенски тропар на водоосвећењу, *Глас [Госпо-ден] на водах*.¹⁸

Кроз поменуте одломке о неговању црквене музике у приватном животу угледних сентандрејских породица, Игњатовић сведочи и о значају музичког образовања за стицање друштвеног угледа у XIX веку. Познато је да је „свирање на гласовиру“ представљало важан сегмент општег образовања, нарочито девојачког, у грађанским породицама, као и да је поседовање клавира било један од најрепрезентативнијих грађанских симбола богатства и опште културе. Музичко образовање је било готово неизоставан услов за адекватан статус у „добром друштву“; цењено је интересовање за музику, а посебно активно музицирање, које је најчешће извођено на клавиру. Клавирске обраде вокалних, као и оркестарских музичких дела отварале су могућност да разноврсни музички садржаји постану доступни ширим друштвеним слојевима, преношењем музичке праксе из сфере јавног у сферу приватног, кућног музицирања.¹⁹ Сliku о месту музике у свакодневном, приватном животу Срба у XIX веку употпуњује још једна жанр-сцена коју описује Јаков Игњатовић:

¹⁷ Ј. Игњатовић, Нав. дело, 82.

¹⁸ Исто, 264.

¹⁹ Вид.: М. Кокановић Марковић, *Друштвена улога салонске музике у живој и системској вредности српског грађанства у 19. веку*, докторска дисертација, рукопис, Нови Сад 2011, 82.

Недељом, свецем, и иначе, женске, девојке, гдегод се скупиле па певају, гдекоја, опет, узела је чешаљ, завила у папир, па га приклони устима и свира ону песму које мелодија иде на 'трајлиш', једне опет, исто трилама припогну, а остале играју.²⁰

Посебан осврт на музички живот Срба у Угарској Игњатовић даје и забележеним утисцима о баловима, популарним облицима друштвених окупљања и забављања уз музику у XIX веку.²¹ Истиче, притом, да су различити типови балова били и прилика за испољавање, тј. потврђивање припадности одређеном друштвеном сталежу. Окупљањем на „нобл“, односно на „пургерским“ баловима, видно су били раздвојени аристократски, грађански кругови од средње класе занатлија и трговаца. „Пикници“ су били посебни поводи за дружење одабраних, „есенције друштва“, а значај „нобл“ балова и „тенцера“ био је нарочито истакнут у мањим, провинцијалним варошима. Игњатовић бележи и да су у великој пештанској вароши одржавани корпорацијски балови, попут „јуристанских“, медицинарских, трговачких, стрељачких, као и народносни – српски, румунски.

Кроз опис главне, играчке атмосфере на баловима, Игњатовић представља и све присутне: учеснике, организаторе и госте. Наглашава да је „пургерски“ бал био највеселији, без етикеције и крутог понашања. Пишчева сећања односе се и на садржај и редослед игара на баловима. Напомиње да се „на балу игра најпре каква немачка игра. Какав 'трајшрит' трајлишом, лепо лагано“,²² описује и остале игре, галопад, тзв. „калуп“, „кетуш“, коло, „шнелполку“. Када говори о „нобл“ варијанти, истиче после „тајча“ и полке галопад, „калуп“, „калуп полку“ и круну игранке, популарни котиљон, квадрил.²³ Упечатљиви су Игњатовићеве описи:

Ко је био вођа у котиљону, тај си је за три нараштаја начинио бесмртно име. Слабији играчи у овој игри лако су насели и сваки није се у то упуштао. Ако се десило да је какав млад пургер протекцијом на „нобл бал“ дошао, па још у капуту запао случајно у котиљон, тешко њему: ту је било онда смеја и хеца кад су га гуркали и турали, а он, изгубив слободу воље, амо-тамо је скакао као автомат на дроту, и ма до искони уморен, исмејан, није се дао из флегме извући, а сутрадан у свом друштву приповеда сасвим озбиљно како је био на 'нобл' балу и много играо...²⁴

²⁰ Ј. Игњатовић, Нав. дело, 78.

²¹ Вид.: Ф. Бикар, Нав. дело; Мирјана Џебина, *Друштвени и забавни животи старијих Новосађана*, Музеј града Новог Сада, Нови Сад 1983.

²² Ј. Игњатовић, Нав. дело, 98.

²³ О наведеним играма вид.: М. Кокановић, „Играчки репертоар на српским баловима у Хабзбуршкој монархији у 19. веку – друштво и политика на плесном подијуму“, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику*, бр. 41, Матица српска, Нови Сад 2009, 55–65.

²⁴ Ј. Игњатовић, Нав. дело, 102–103.

„Нобл“ баловима, правим елитним забавама, могло се присуствовати само уз позивницу и у одговарајућој балској одећи. Раскошне дамске хаљине и парадне униформе, фрактови за господу били су показатељи богатства и осетљивости за праћење модних трендова.²⁵

Конечно, Игњатовићеви осврти показују да су балске свечаности биле значајна прилика за окупљање младих и њихово представљање у друштву. Разговори и упознавање уз игру чинили су згодан повод за оставања адекватног утиска. Од изузетне важности је била лепа тоалета, као и играчко умеће. Игњатовић и у романима бележи живописне слике ових стандарда:

Сад опет почне игранка. Повичу: „Котиљон!“ Шамика ће командирати, и то са фрајла-Лујзом. Дивна игра. Какве фигуре извађа Шамика, све везе, плете, свака му се диве! Па кад Шамика седи са још једним на столици са играчицом, ту сумње нема да ће Шамика изабран бити. Па тек кад игра мазур, кад петом удара а играчицу јури, титра за њом, прави Адон [...] Шамика и Лујза толико се упознаше да га је позвала у посету к њима...²⁶

У *Мемоарима*, Игњатовић приповеда како су у мање имућним кућама изгледале припреме за бал:

Гарда много се не преправља за бал, мајсторица мало више, а кћи или кћери наравно највише [...] Ту је после врхунац пургерске кокетерије, ту је могао после калфа пољубити кћер свога мајстора и друге, мајстор мајсторице, мајсторице опет мајсторе [...] Тако после у бели дан с песмом сваки својој кући.²⁷

Одважним књижевним пером, Игњатовић коментарише аспекте музичке интерпретације и разноврсни музички репертоар у свим поменим приликама, даје опаске о друштвеном статусу и психолошким профилима музичара, брито суди о делима и музичкој публици.

*

Сагледавање Игњатовићевих мемоарских записа, у односу на доминантне приповедачке поетике XIX века, изискује и осврт на одјек укупног пишевог стваралаштва у историји српске књижевности.

У српској књижевној критици, списатељски домети Јакова Игњатовића најчешће су коментарисани у контексту говора о појави реалистичког израза у српској прози XIX века. Истицано је да су његови романи о животу

²⁵ Уп. М. Кокановић Марковић, *Друшћивена улоја...*, 96–97.

²⁶ Ј. Игњатовић, *Вечити младожења*, Нолит, Београд 2004, 183.

²⁷ Ј. Игњатовић, *Мемоари*, 98–99.

савременог друштва, својом озбиљном садржином и карактеристичним хумористичким тоном, излазили из оквира дотадашње сентименталне и историјско-патетичне прозе националне романтике.²⁸ Игњатовићево интересовање за форму романа и коментарисање живота савременика повезивано је и са стилским проседеом европске прозе средином XIX века. Наговештена су могућа поређења Игњатовићевог стваралаштва са делима великих представника европске реалистичке школе, у чијем је стилу уочена „потпуна илузија преношења у књижевност живог, чак сировог живота“, вршење транспозиције живота кроз стварање сопственог, дубоко осмишљеног, идеалног света уметности.²⁹

С друге стране, истакнуто је да је сам Игњатовић наглашавао значај народног књижевног стварања за формирање оригиналне националне књижевности и да је тематски био „свој, наш, сентандрејски, српски писац и родољубиви прегалац на пољу наше младе и још неразвијене културе и књижевности“.³⁰ Његово стваралаштво је сагледано и кроз призму *бидермајера*, уметничког стила и начина живота аустријског и немачког живља прве половине XIX века.³¹

Игњатовићев језички израз је оцењен као реалистички у широком смислу, у коме свако уметничко дело представља својеврсну „слику живота“.³² Када је реч о приповедачко-поетичком стилу у *Мемоарима*, препозната је блискост са композиционим поступцима у пишемом укупном литерарном опусу. У светлу сагледавања широке стилско-поетичке оријентације већине мемоарских текстова, која специфично уједињује скуп тачака у прошлости са тренутком сећања/писања, тумачени су и вишеслојни стилски комплекси у Игњатовићевим „белешкама о прошлом добу“.³³

Присуство романтичарске поетике у Игњатовићевом стилском проседеу сагледавано је пре свега кроз оквире тематских, сижејних комплекса: примере трагања за српском самобитношћу, супстанцијално српским, за изворношћу, српским духом, песмама.³⁴ Мемоарска Игњатовићева нарација о улози културе и уметности у свакодневици српског живља у Угарској вођена је уз осетно развијање оваквих тематских топоса. Мит националне величине и славе и доминантно варирање теме родољубља стоје на посебном месту у Игњатовићевим „одама“ изворности српског народног духа на

²⁸ Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, 2, Просвета, Београд 1994, 101.

²⁹ Исто, 104.

³⁰ Исто.

³¹ Вид.: Драгана Вукићевић, „Приватни живот у огледалу реалистичке књижевности“, у: *Приватни живот код Срба у 19. веку*, Clío, Београд 2006, 457–482.

³² Д. Живковић, Нав. дело, 111.

³³ Душан Иванић, „Мемоари Јакова Игњатовића у контексту српске мемоаристике 19. века“, *Зборник Майице српске за књижевност и језик*, књ. 38, св. 1, Нови Сад 1990, 58, 60.

³⁴ Исто.

пољу музичког стваралаштва. Већину поменутих описа популарних песама Игњатовић поентира истицањем суштинских разлика између страних и народних, српских мелодија. Свој однос према туђем, ненародном, на посебном месту дефинише оцењујући и вредност крањских народних мелодија:

То су биле онако „модерн“ песме, премда се и друге, чисто народне певале, и међу њима има доста дивних, само нажалост нов нараштај слабо се на исте обазирао и обазире, само нек се зове „ново“, па нек је од туђег крађено. А нови композитори, да узму за основ и излазак праве српске мелодије у својим композицијама, даље би дотерали. Те дивне мелодије, и песме, за које се не зна ни ко их је певао, мелодију јој дао, од којих једна јединцага више вреди него скупа све у новије доба искомпоноване. Читао сам негде да је чувени Бетовен словенске – крањске песме копирао и из њих по гдекоје ремеке кресао. Доиста мршаво изгледају те новијег доба модерн мелодије.³⁵

У типично романтичарском полету, Игњатовић се у појединим коментарима приближава и Хердеровим и Гетеовим виђењима модерне историје стилова:

Сваки народ има у себи својствене лепе мелодије, а међу њима и таквих које се и другом народу допасти могу [...] Имају и Немци врло лепих народних мелодија, али не одговарају, као што рекох, српском осећању и његовом оријенталном карактеру.³⁶

На различитим нивоима Игњатовићеве наравице, препознатљив је хердеровски став о јединствености појединачних националних стилова и историјских епоха, као и специфично образлагање доживљаја уметности као израза „духа времена“ (*Zeitgeist*) и „духа нације“ (*Volksgeist*). Чини се да изложена Игњатовићева виђења стоје у извесној сродности и са Гетеовом идејом о „светској књижевности“, односно са идеалом толеранције међу различитим националним уметничким стилима. У светлу Хердерових идеја је и Игњатовићев позив на сакупљање народних (шокачко-српских) песама:

Би л’ се нашао ко, па да вргне тамо у Славонију, и да покупи те красне песме којих још нема скупљених ни код другог кога. Част спомену Вуковом, и његових заслугама, ал’ не можемо нипошто узети да је већ све скупιο и исцрпио. Вук је пут показао и основ положио, али има се још доста побирати.³⁷

³⁵ Ј. Игњатовић, Нав. дело, 79.

³⁶ Исто, 82.

³⁷ Исто, 89–90.

Превага романтичарских националних идеја и погледа на свет уметности у XIX веку се огледа посебно у Игњатовићевим описима балова, који су редовно зачињени коментарима о односу између модерног, страног (најчешће немачког) и српског народног наслеђа. Истакнуто је да су у Будиму и Пешти нарочито популарни били и српски „нобл“ балови. Игњатовић наглашава да су се у овим приликама играле разноврсне игре, али да је тек играње кола, уз гајде, означавало да је бал српски. Примећено је, међутим, да је међу присутнима било мало врских играча кола, посебно међу девојкама. Сличну појаву опазио је и аутор чланка, објављеног у новосадском листу *Даница*, о славенској игранци одржаној у Бечу. И у овом случају, наглашен је значај очувања националног музичког блага, посебно међу женским делом српског грађанства у Хабзбуршкој држави.³⁸

Коло нам се није играло. Али зато нека нам Српкиње не осуде народног осећања! Управљачи се изговараху, да је мало играчица, што би коло играле. Истини за љубав морамо признати, да је тако. Зато би ваљало, да наше бечке Српкиње све науче своју народну игру, па уз њих ево и ми одмах пристасмо, да се сви поносимо оним, што нам је од свега најмилије – што је српско! Туђинци ће нам само онда поштовати, што је наше, ако га ми сами поштујемо.³⁹

Мемоарске слике о музици у приватном животу српског грађанства у XIX веку потврђују значајну везу Игњатовићевог стила са уметношћу бидермајера. Интима у Игњатовићевим сећањима, слике из детињства, говор о приватном животу у различитим круговима, често су Игњатовићевим пером повезани са сећањима на упечатљиве музичке тренутке. Пишчев одабир тема и начин приповедања упућује и на одлике бидермајера као „класичне линије“ у оквирима романтизма, тј. као специфичног наставка просветитељског покрета.⁴⁰ Ова веза је уочљива нарочито у Игњатовићевој наративи о градском дому породица средње класе и музичком животу датог друштвеног слоја, који је у овом периоду подразумевао пре свега кућно музицирање. Видљива је и актуелна промена статуса уметности од идеолошки усмерене привилегије аристократа до вида осмишљавања слободног времена. Игњатовићева сећања сведоче о уметности као основу за окупљање на забавама имућнијих припадника грађанске класе, чији су салони постајали својеврсни музички и културни центри.⁴¹

³⁸ Димитрије Вученов, „Новосадски књижевни часопис 'Даница'“, *Анали Филолошкој факултета*, 12, Београд 1976, 131.

³⁹ „Велика славенска игранка у Бечу“, *Даница*, II, бр. 5, 75.

⁴⁰ Уп. Paul Henry Lang, *The Music in Western Civilizations*, New York, J. M. Dent & Sons Ltd., 1941, нав. према: Tatjana Marković, *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*, Univerzitet umetnosti, Beograd 2005, 36.

⁴¹ Уп. T. Marković, *Nav. delo*, 36.

Разматра ли се чињеница да је пишчева стилска провенијенција препозната у приповедачким средствима књижевности XVIII, чак и XVII века, а да су међу овима издвојени реторички корени класицизма и одабране теме које досежу до просветитељских узора, одломци Игњатовићевих сећања о кућном музицирању и балским свечаностима поново долазе до изражаја.⁴² Ове слике у *Мемоарима* доносе живописна сведочанства посебно о девојачком образовању и васпитању у поменутом духу. Као посебности пишчевог језика, и у овим описима могу бити препознате учестале стилско-реторичке фигуре, разноврсне афористичке конструкције, сентенце, антитезе, оксиморонски изрази и поетизовани аналитички коментари.⁴³ Коначно, у Игњатовићевим поучним, дидактичким опаскама и укупном, живописном преношењу меморисаних животних искустава о музици у образовању, уочљива је и блискост поетици реализма.

Упечатљиви су Игњатовићеве прикази играчке балске атмосфере, обogaћени опаскама о понашању присутних као одразу њихове природе, али и кућног васпитања и питања поштовања важних друштвених норми:

На таквом балу играчи сабију се наред сале. Играчи, тенцери, разглеђују, бацају поглед сад на једну сад на другу страну, док се реши с којом ће пре заиграти. Може човек психологичне штудије правити. Ту је сад тенцер на коњу, може бирати по вољи, један глади бркове, други праши браду, али то су само паузе до решидбе; а фрајлама срце куца, гдекоја очи земљи обори, да се чини канда не изазива играче а гдекоје баш погледом изазивају [...] Било је тенцера који су били врло резонабл, а таквих има и сада, који пазе на то да свака поигра, па уз своје све редом окрећу, јер је срамота кад девојка седи. По себи се разуме, кад је ко добар тенцер, да је то пробитачна врлина која иначе слабе његове стране покрива, и не један се као добар играч добро оженио, јер свака играчица не уважава већма друге врлине од тенцера.⁴⁴

Игњатовић, с друге стране, излаже и опште мишљење о феномену женске игре:

Тако се исто није једна добро удала што је игром примамљива била. Но гдекоји опет баш нерадо узимају добре играчице, боје се да у животу не буду несташне, да не шаширају, да се не тоциљају. И код Римљана са тачке етичке и естетичне нису давали много за изредне играчице. Један Римљанин каже: [...] Игра боље него што се једној учтивој, ваљаној девојци пристоји.⁴⁵

⁴² Исто, 111; Д. Иванић, *Мемоари Јакова Игњатовића*..., 59; Исти, „Коментар и приповедање у делима Јакова Игњатовића“, у: *Коментар и приповедање. Прилози поетици приповедања у српској књижевности*, ур. Д. Иванић, Центар за научни рад, Филолошки факултет, Београд 2000, 93.

⁴³ Д. Иванић, *Мемоари*..., 58–59.

⁴⁴ Ј. Игњатовић, Нав. дело, 101–102.

⁴⁵ Исто, 102.

Међу сродним сведочанствима о односу према женској игри стоји још један савремени чланак у листу *Даница*, са оштром критиком оваквог девојачког полета. И на том месту је процењено да непристојност и неумереност у игри стоје насупрот девојачког поштења, вредноће и смерности. Чак је упућена опомена родитељима да своје кћери васпитавају да буду одмерене и сачувају „светост младости“.⁴⁶

Поменути Игњатовићева запажања сведоче о својеврсном кодексу понашања који је важио нарочито на аристократским баловима у XIX веку. Даме су приликом доласка на игранку добијале књижицу са уписаним редоследом игара. Правила су била строго одређена: мушкарац је могао највише два пута током исте вечери плесати са једном дамом по свом избору. За време плеса било је пожељно што мање разговарати. Неприкладно приближавање и додири тела плесног пара, својеврсни „табу додиривања“, био је подржан и нормом ношења рукавица за време плеса.⁴⁷ У још једном одломку својих сећања (у спомен братовљевој супрузи Јелени), опомињући се доба „кад су ’фрајле’ ишле на бал у шеширу, а са жутим рукавицама до лаката, и кад су наше девојке ирмос појале, а жене мужеве одсеком са ’ви’ називале“,⁴⁸ Игњатовић носталгично приказује минуло време и обичаје, коментаришући општи систем вредности уз запажања о значајној улози музичког изражавања и активности у друштвеним односима.

Чини се да већ почетни покушај прегледног представљања Игњатовићевих написа о култури и уметности, кроз сећања забележена у *Мемоари-ма*, разоткрива богат пејзаж. Пишчево „огледало прошлог доба“ одражава мноштво феномена значајних за упознавање српске историје музике и њено тумачење у ширем културном контексту. Кроз описе слојевитости друштва и конвенција свакодневног живота, у сликама појединачних догађаја, судбина и психолошких физиономија, Игњатовић вешто представља музику као културни идеал: као вид религијског и националног израза, значајан сегмент образовања, свакодневице и као популарни облик забаве.⁴⁹

Мемоарски записи Јакова Игњатовића о музици и уметности представљају јединствен књижевни допринос српској музиколошкој литератури. Као сведочанства о различитим значењима и облицима „музике са маргина“ на простору данашње Војводине и ширег региона током XIX века, представљају и подстрек за будућа истраживања целокупног пишчевог литерарног опуса, али и других сродних секундарних извора, у потрази за живим сведочанствима о музичкој пракси различитих средина и регија.

⁴⁶ „Нешто о игри“, *Даница*, VII, бр. 1, 18–20.

⁴⁷ М. Кокановић Марковић, Нав. дело, 97.

⁴⁸ Ј. Игњатовић, Нав. дело, 2, 278.

⁴⁹ Уп. Д. Иванић, *Мемоари...*, 56.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Бикар, Федора. *Сенїандреја у оїлегалу ірошлосїи*. Нови Сад, Будимпешта: Српска самоуправа у Будимпешти, 2003.
- Вукићевић, Драгана. „Приватни живот у огледалу реалистичке књижевности.“ У: *Приватни животи код Срба у 19. веку*. Београд: Clío, 2006: 457–482.
- Вученов, Димитрије. „Новосадски књижевни часопис 'Даница'.“ *Анали Филолошкої факултета* бр. 12 (1976): 125–240.
- Даница, лист за забаву и књижевност* II, бр. 5 (1861): 75–76; VII, бр. 1 (1866): 18–20.
- Живковић, Драгиша. *Европски оквири српске књижевности*. Књ. 2. Београд: Просвета, 1994.
- Иванић, Душан. *Српска иријовијетка између романтике и реализма (1865–1875)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1976; *Књижевна периодика српскої реализма*. Београд, Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Матица српска, 2008; „Дивна дисхармонија Јакова Игњатовића.“ *Књижевне новине* год. 52, бр. 1000/1002 (1999): 22; „Мемоари Јакова Игњатовића у контексту српске мемоаристике 19. вијека.“ *Зборник Матице српске за књижевност и језик* књ. 38, св. 1 (1990): 53–62; „Коментар у романима Јакова Игњатовића.“ У: Иванић, Душан (ур.). *Коментари и иријоведање. Прилози иоеици иријоведања у српскої књижевности*. Београд: Центар за научни рад, Филолошки факултет, 2000.
- ИГЊАТОВИЋ, ЈАКОВ. *Мемоари*. Прир. Живојин Бошков, Нови Сад, Приштина: Матица српска, Јединство, 1989.
- КОВАЧЕВИЋ, ДУШКО М. *Јаков Игњатовић. Политичка биографија 1822–1889*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ, МАРИЈАНА. „Играчки репертоар на српским баловима у Хабзбуршкој монархији у 19. веку – друштво и политика на плесном подијуму.“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* бр. 41 (2009): 55–65; „Eigenes versus Fremdes? Populäre serbische Lieder aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.“ У: *Mediterran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike / The Mediterranean – Source of Music and Longing of European Romanticism and Modernism*. Љубљана 2010: 51–57; *Друшћивена улоја салонске музике у живоју и сисћему вредности српскої іраћансћива у 19. веку*. Докторска дисертација, рукопис, Нови Сад 2012.
- МАКУЉЕВИЋ, НЕНАД. *Уметности и национална идеја у XIX веку*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- МАРКОВИЋ, ТАТЈАНА. *Трансфигурације српскої романтизма. Музика у контексту сцудија кулћуре*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 2005.
- НЕДИЋ, МАРКО. „Стилска преплитања у српској прози друге половине 19. и прве половине 20. века.“ У: *Поеиика српске књижевности, 2, Тијови иријоведања у роману и иријовеци*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1989: 31–43.
- ПЕТРОВИЋ, ДАНИЦА. „Будим и Пешта у историји српске музике.“ У: *Друшћивене науке о Србима у Маћарској*. Будимпешта: САНУ, Српска самоуправа у Маћарској, 2003: 55–66.
- ПОПОВИЋ, МИДОРАГ. *Историја српске књижевности – Романтизам*. Књ. 1–2. Београд: Завод за издавање уџбеника и наставна средства, 1985.
- ПОПОВИЋ, МАРКО И МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ, МИЛАН РИСТОВИЋ. *Историја ириваїної живоїа у Срба (од средњеї века до савременої доба)*. Београд: Clío, 2011.
- СТОЈАНЧЕВИЋ, ВЛАДИМИР. „Историјске реминисценције Сентандрејаца на Стару Србију у делима Јакова Игњатовића.“ *Сенїандрејски зборник* 2 (1992): 213–221.

Удовички, Иванка. „Меморија Јакова Игњатовића.“ *Зборник Маџице српске за књижевности и језик* књ. 38, св. 1 (1990): 63–76.

ЏЕПИНА, Мирјана. *Друштвени и забавни животи старијих Новосађана*. Нови Сад: Музеј града Новог Сада, 1983.

WELLEK, René. *A History of Modern Criticism: 1750–1950, The Later Eighteenth Century*. Yale University Press, 1954.

Nataša Marjanović

DISCUSSION OF CULTURE AND ART IN THE *MEMOIRS* OF JAKOV IGNJATOVIĆ

Summary

In this paper the *Memoirs* of Jakov Ignjatović are presented as an important testimony to the role of culture and art in the life of the Serbian people in the 19th century's state of Hungary. The author's *Memoirs* also provide a significant source of material for researchers of Serbian music history.

In the *Memoirs*, musical culture is presented as an important part of the general education and everyday-life culture of Serbs in the 19th century. Ignjatović wrote about famous persons, authors, poets and musicians. He described various cultural and artistic events, such as concerts and balls, and also different kinds of musical performances which were related to individuals and various social groups, such as home performances of songs or performances in the cafes of the time. Those notes give us detailed information about non-mainstream Serbian music of the time in the area of today's Vojvodina and a broader region during the 19th century. As such, they are hugely inspirational to the researcher as a stimulus to the further research of secondary sources and testimonies to musical performance in the region at that time.

This article also analyses Ignjatović's commentary technique and narrative style. Those issues are discussed in relation to the writer's work as a whole and also in relation to the poetics of realism, romanticism, *biedermeier* and classicism.

КОСАРА ЦВЕТКОВИЋ

Универзитет у Београду, Факултет драмских уметности, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

МАГИЈСКИ ВРЕМЕНСКИ ПОРЕДАК У ДРАМИ КОД „ВЕЧИТЕ СЛАВИНЕ“ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

САЖЕТАК: У овом тексту превасходно се бави питањем времена и његове структуре у драми *Код „Вечите слаvine“* Момчила Настасијевића, и посматра се из перспективе магијског и митског са којим целокупна Настасијевићева поетика готово увек рачуна. Природа времена у овом драмском тексту упошљена је, с једне стране, да онеобичи и отежа улазак у тело текста, док с друге стране представља семантички бременицу чињеницу, вишеструко важну текстуалну чакру из које извире значење, у снажној семантичкој синергији са другим елементима драме (простором, ликовима, догађајима).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: магијска функција језика, кружно време, магијски простор, фолклорни хронотоп.

Поетика Момчила Настасијевића, комплексна и по много чему аутентична, као кохерентна успоставља се кроз све области његовог стваралаштва – подједнако доследно, али често се тврди да не и подједнако успешно, у поезији, прози и драми. Настасијевићево интересовање за српски фолклор истиче се као једна од основних карактеристика његовог стваралаштва. У том контексту, Настасијевић превасходно прати траг онога што је Вук Караџић назвао *женским* у народном стваралаштву, што с једне стране подразумева лирске песме (обредне, обичајне, религиозне, посленичке, породичне и љубавне), а с друге стране обухвата оне народне приче у којима доминира фантастика (легенде, скаске и бајке). Настасијевић сматра да је управо на овом месту похрањена аутентичност и архаичност коју назива *мајтерњом мелодијом*, а која је у његовој поетици друго име дубоко сакривеног идентитета, несвесног, конститутивног за спознају порекла, па самим тим и изворишта свеколиког личног и универзалног конфликта. Зазивање и откривање те *мајтерње мелодије* успоставља се као коначни

циљ Настасијевићевог литерарног подухвата. Не мотив и не тема, већ сам језик у тој ритуалној екстази, у својој мелодијској самодовољности, онај је који је несводив и који еманира одређено осећање света, специфичан поглед на свет, па као другостепено и себи значењски еквивалентно из себе производи оно што смо склони да назовемо тематско-мотивским склопом, тј. причом, наративом.

У том смислу, са тежњом подражавања и зазивања *мајерње мелодије*, Настасијевић језик којим се служи ствара у непрестаном сажимању, згушњавању и обртању, и као такав он представља заједничку карактеристику његовог целокупног стваралаштва. Поред тога и са истим циљем, инверзија и елипса, као носеће фигуре Настасијевићеве реторике, видљиве су на свим нивоима текста, у структури његовог језика, али и у структури његовог сижеа. Другим речима, онако како сажима реченицу Настасијевић сажима и наратију, како обрће ред речи тако обрће и ред последица и узрока, подједнако реметећи устаљену хронологију реченичне и наратолошке или драмске логике.

Језик је, према Настасијевићу, тај који памти, али не само у оном смислу у којем се о том памћењу говори данас, превасходно у студијама културе. У Настасијевићевој поетици, културна меморија похрањена у језику првенствено се тиче ритма и мелодије, музике језика, потиснуте, али постојеће и доступне за поновно досезање. Значење је, према томе, произведено звуком, његовом, лингвистички говорећи, магијском функцијом, која је, према Настасијевићу, иманентна, несводива и основна сваком језику. У том кључу, слика, мит, наратив зазвани су и конституисани дубинском структуром језика који их ствара и обликује према природи и семантици властитог звука.

Настасијевићев концепт *мајерње мелодије* баштини заправо песничку тежњу делимично симболистичког порекла која подразумева долажење до једног претпостављеног нивоа језика где сваки његов звучни знак није у арбитрарној него у природној и смисаоној вези са стварним на које не само да реферише него га и производи (према магијском принципу). У питању је заправо слутња да постоји извесни алфа ниво језика на којем је сваки његов звук по свом пореклу индекс, а по свом учинку перформатив. Зато је управо звук језика, његова *мајерња мелодија*, оно што претходи сваком миту и што га ствара.

Како Настасијевићеви постулати о језику, то је јасно, нису ни антрополошке, етнолошке, ни лингвистичке природе, већ су у служби осмишљавања једне уметничке перспективе, он је, тражећи корене митског и универзалног несвесног, заправо створио сопствени поетски мит, кључан и носећи за његово стваралаштво које, посматрано изван тог мита, постаје херметично и тешко читљиво.

У таквој поетичкој перспективи Настасијевић пише, не само поезију, која та специфична језичка и поетичка средства природно може да истрпи, и не само прозу, познату по дружељубивости када су у питању сусрети са новим поетичким концептима, већ ствара и драмске текстове, удаљавајући их у великој мери од онога што се у међуратној, а и потоњој мејнстрим српској књижевности, дуго сматрало основном и ненарушивом драмском структуром. У међувремену је дошло, или је требало доћи, до промене у рецепцији Настасијевићевих драма, до упознавања овдашње публике са сменом драмских и театарских доминанти, које су, или које би, едуковале публику, тј. формирале и васпитале један нов књижевни укус. У том смислу, данашњи читалац, тврди Мирјана Миочиновић:

већ се привикао на нова драмска средства и зна да организујући фактор драматичности не мора обавезно да буде прича, да напетост може почивати и на дисконтинуитету, да право на „отежану форму“ немају само наративни облици већ и драма, да је непрозирност и драмски квалитет, да лирска интонација као емоционална интонација (по Ејхенбауму) и те како може одговарати драми, а све то олакшава приступ Настасијевићевим драмама данас.

(Миочиновић 2008: 303)

Да ли је до овог померања заиста дошло или би само било лепо да се такав помак догоди, ствар је вере и поверења у овдашњег савременог читаоца и предмет неке друге, рецепцијске анализе. Чињеница је да Настасијевићеви драмски текстови остају готово невидљиви из визууре традиционалне читалачке оптике и недовољно сагледиви изван Настасијевићевог поетичког концепта.

У Настасијевићевој драми *Код „Вечитије славине“* време се простире изван класичне, псеудоаристотеловске драматургије. С тим традиционалним концептом Настасијевић у својој драми не рачуна, чак са њим и не кокетира, нити тежи да га на било који начин задовољи. Напротив, чини се да је читав његов драматуршки поступак активно усмерен ка разарању тог наслеђеног нормативног принципа. У питању је модернистичка драма која, између осталог, по *обиму* својих догађаја као и по њиховом *склопу* стоји веома далеко од упутстава које је Аристотел навео у својој *Поеетици*. По много чему специфична, ова Настасијевићева драма као транспаренту истиче карактеристику властитог односа према времену и његовом кретању, али и нетипично велик временски распон који собом обухвата. Секундарно време, као „фикционални период који почиње са ’тачком напада’ – почетком радње представљене на сцени и завршава се са крајем драме, али укључује свако време хронолошки скривене радње“ (Ромчевић 2004: 38) у овој драми обухвата период од 60 година и, самим тим, не поклапа се са примарним временом драме, тј. временом радње представљене на сцени. Терцијарно

време, са једне стране, као почетну поседује референтну тачку у још даљој, али неконкретизованој прошлости, а тиче се времена првог сукоба између предака Сирчанина и Подољца – „од старине у омрази“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 215), док с друге стране претендује да се у будућој перспективи прошири и преко секундарног времена, реферишући, сходно својој митској структури, на вечитост, кроз завршне реплике у „Епилогу“: „Да никада не престане!... Онда нигде краја!... Увек и свуда!“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 2004: 256).

Поред тога, временски поредак у овој драми успостављен је тако да нарушава традиционалну хронолошку линеарност. Пролошко-епилошка опна драме успоставља се као временска тачка садашњости, тј. нулта тачка према којој се одређује временска позиција осталих догађаја. Према времену „Пролога“, догађаји представљени у првом чину успостављају се као прошлост стара 40 година. Од те временске регресије започиње прогресивно временско кретање од првог ка другом чину који су међусобно повезани по хронолошкој логици, да би се временски јаз поново отворио између другог и трећег чина, када се време враћа уназад за 20 година. Напослетку, „Епилог“ долази на почетну временску тачку, 60 година унапред, надовезујући се на време „Пролога“. На овај начин формирана су два временска круга, од којих први представља пролошко-епилошки прстен, а други, унутрашњи, успостављен је управо специфичним нелинеарним поретком времена: трећи чин, као завршни, хронолошки заправо претходи првом и иницира његову радњу, која се наставља у радњи другог чина. Постављањем хронолошког почетка на крај драме, она је и изнутра организована као кружна и затворена, па је, будући двоструко циклична, драма заправо прстенасто компонована.

Овакав временски поредак, протицање времена циклично и унатраг, па још обухваћено спољним, пролошко-епилошким кругом, свакако да представља снажну и семантички бремениту уметничку чињеницу. Временски распоред догађаја у овој драми у чврстој је вези са самом природом тог времена, односно са његовим припадањем митском, што се најјасније види у структури терцијарног времена драме, коме се поуздано не зна ни почетак ни крај и које с једне стране сеже у далеку прошлост, у време *старине*, иницијалног и наследног сукоба између предака два драмска лика, што може бити и време првог сукоба каиновске цивилизације, док с друге стране претендује на бесконачно простирање у будућност и одбија да се укине, заустави, заврши. Такво време није историјско, него митско, једна специфична претпостављена тачка у којој време не протиче, него *јесте*. У односу на синхроност јединица таквог, митског времена, хронолошка перспектива отвара се као могућност, али не као нужност. Кружна композиција драме, остварена ремећењем хронолошког временског тока, као обруч затвара њену утробу, не допуштајући јој да се оконча а да

њен завршетак истовремено не представља и нови почетак истог циклуса. Такво кружно време, према Бахтину (Михаил Бахтин), симболички припада фолклорном, магијском погледу на свет, и као рефлексивна природног циклуса, оно не познаје линеарност, нити коначност, већ је у сталном обнављању властитог сопства.

Временски поредак у драми *Код „Вечийше славине“* остварен је фигуром обрта, инверзије, оном која, као што је већ поменуто, представља основни Настасијевићев реторски поступак. Оваквом временском инверзијом отежана је форма, несумњиво успостављен другачији, нетипичан драмски ритам, семантички и формално еквивалентан ритму којим говоре и делају ликови ове драме. Настасијевићева инверзија, међутим, увек је у блиској вези са његовим виђењем језика као магијске структуре која за себе присваја компетенције стваралачког, па самим тим и рушилачког, у односу на онога којем припада као његова *мајтерња мелодија*. Инверзија у том контексту представља поступак којим Настасијевић, од реченичне па до текстуалне синтаксе, спроводи магијско обртање појединих чланова структуре, где се сваки од тих обрнутих елемената у његовом уметничком тексту успоставља као потврда или чак претходница, призивање извесног трагичког садржаја. Огрешити се о један знаковни поредак, тако што се макар један од његових елемената постави наопако, и ту Настасијевић доследно прати традицију фолклорног обреда, значи спровести магијски ритуал дијаболичног и негативног, нарушити (привидни) ред и зазвати силе хаоса. Кретање времена унатраг, у драми *Код „Вечийше славине“*, доследно се ослања на ову Настасијевићеву поетичку црту, преузету из поетског корпуса лирских народних песама, и значење таквог *склоја догађаја*, где се они крећу наопако, уназад, па укруг, од последица према узроку, подражавајући или иницирајући негативни космички принцип, у чврстој је вези са семантиком тих догађаја, тј. саме драматизоване фабуле, која у себи укључује мотиве проклетства и греха. Другим речима, смрти и несреће у драмској радњи морају, унутар Настасијевићеве магијски конципиране поетике, бити представљене као да су призване или макар потврђене самим драмским поступком, његовим језиком и симболичким намештањем наопако најмање једног од елемената његове структуре. У драми *Код „Вечийше славине“* знаковни поредак природног, благородног, виталног, нарушен је управо наopakим постављањем времена.

Два носећа значења оваквог временског поретка јесу, дакле, његова затвореност која драмској радњи не допушта да се оконча, а да се у исто време не обнови, понови, врати на свој почетак, а с друге стране, такво обрнуто време заправо прати, потврђује или призива трагичку радњу која му припада, ону која и сама стоји обрнуто од природног виталистичког принципа.

Временски поредак у овој драми, цикличан и наopak, митски и магијски, у семантичкој је хармонији са другим драмским елементима који у том времену бораве и њиме се крећу и који су, сваки на свој начин, такође носиоци истих ових епитета. Крчма „Вечита славина“, која представља сценски простор драме, са драмским временом налази се у складној значењској симбиози и са њим формира препознатљив магијски хронотоп. Посматрано из перспективе традиционалног и широко распрострањеног бинаризма који у различитим фолклорним традицијама, између осталих и у словенској, супротставља кућу и антикућу, као места сопствености и заштићености с једне, и места (привремене) смрти, туђег и претећег с друге стране, крчма представља нешто што је Лотман (Јуриј Лотман), говорећи о Булгаковљевој концепцији простора, назвао *йсеудокућом* (ЛОТМАН 2004: 286), прерушеним, *домоликим* простором, који опонаша кућу као огњиште и сигурност, а заправо је место на којем се пресецају инферналне силе. Иако већ сама по себи, као простор незаштићености, носи негативан принцип, крчма је у Настасијевићевој драми позиционирана изван насељеног места, поред друма, окружена отвореном природом. Подигнута на таквом месту које, са становишта митског и магијског, на које Настасијевић увек рачуна, означава слободни простор *урока*, крчма је у овој драми додатно у себе уградила значења дијаболичног и нечистог и, као таква, са наopakим кружним временом гради један стабилан, али злослутан хронотоп. Име крчме („Славина“) у себе укључује и принцип воде, принцип који унутар магијски конципиране поетике, онога који је у њеној близини настањен недвојбено маркира као носиоца зле коби, несреће и обртања природног тока, док је њен епитет („вечита“) потврђује као ванвременску и митски бесконачну.

У таквој прерушеној псеудокући, неки од ликова ове драме (Тина, Ђопа, Роман, Магдалена, Рапа, Смиља и Цветана) не само да бораве него су у њој (трајно) настањени и, самим тим, везани су за њену семантику било као објекти њеног магијског деловања или као активни, делатни носиоци њених дијаболичних принципа. Рапа, као први *іосііогар* тог простора, транспарентно се представља као негативан, хтонски лик, сводник и насилник. Он је, међутим, врло брзо надјачан појавом Тине, чији се долазак у крчму (иако смештен у последњи чин) препознаје као хронолошки почетак драмске радње, такозвана *ііачка наііага*. Тина је са крчмом и њеним значењем у много јачој семантичкој вези него што се то на први поглед чини. Као што кафански простор представља извесну псеудокућу, на исти начин је и Тина грађена као псеудојуродива. Иако формом подражава јуродивост, њена *лудосіі* ипак није *Хрисііа раді* и тешко да би се могла дефинисати као „непоколебљива ведрa добродушност“ (ФРАЊД 1994: 71). Тинина реч, више него било чија у овој Настасијевићевој драми,

има делотворну моћ перформатива. Оно што се у драми догађа, посредна је или непосредна последица магијског деловања њених речи које имају и користе своју снагу да *јесу*, да се остваре. На више места у драми, Стојан/Ђопа проговара о томе: „Јесте, све би по њеној; – памет стане човеку, – десило се како она каже“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 252). Тина је у несумњивој и необјашњивој, али у контексту Настасијевићеве поетике и магијске структуре саме драме, сасвим логичној вези са оностраним и натприродним чије се деловање открива као рушилачко, негативно и наопако. У складу с тим, њена чудна и разорна суманутост није последица њеног боравка у крчми, већ је она као таква дошла са неког другог места. У ноћи када се први пут појавила у „Славини“, Тина прича да јој је тадашњи газда рекао: „Ти, каже, какву те дало, и с вуцима се домунђаваш, поједоше ми мал!“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 243). Од онога који је већ познаје, Тина је, дакле, окарактерисана као неко чији говор поседује дејствујуће и деструктивне, над- или не-природне потенције.

Неколико месеци након Тиног доласка у крчму, почетни носилац негативног принципа, Рапа, који је до тада живео у миру са својим готово уклетим простором као његов семантички еквивалент, бива надјачан Тининим негативним принципом и одустаје од било каквог делања, што Стојан/Ђопа описује као „завезано“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 249), описује, дакле, речју, која припада магијској лексици, а која је име за учинак негативне магијске радње. Пре него што се обесио, и то у подруму, силазећи, дакле, на дно просторне вертикале, Рапа уз мумлање растура Тинину постељу, симболички рушећи место њеног женског, виталног принципа и њеног порода. Након тога, он мора да се повуче, остављајући свој хтонски простор новом и јачем *јосиодару*.

Кључна Тинина замисао, конститутивна за читав драмски ток и сукоб, првенствено се представља вербално, што у њеном случају, сходно снази њеног језика, подразумева и догађајну реализацију. Тина двоје деце, своје (Роман) и Смиљино (Магдалена), децу која потичу од истог оца, још нерођене именује, а затим и вери, знајући или призивајући, још пре рођења, њихов пол и судбину. Дати некоме или нечему име, у магијски конципираној оптици, значи, с једне стране, одредити карактер и судбину именованог, а с друге, исто је што и припитомити, везати за себе, према себи осмислити именовано и позиционирати га унутар властитог знаковоног поретка. Имена које Тина даје деци немају апотропејску, заштитну функцију. Напротив, Магдалена је име са препознатљивом симболиком која реферише на Марију, блудницу и покајницу, док Роман, име ретко у традицији у којој именовани треба да се роди и које по свом етимолошком пореклу тој традицији и не припада, пренатално значењски маркира свог носиоца као изузет(н)ог, као странца, другачијег, Другог. Како је Тина и рекла, деца су рођена истог дана

и Смиља је своје дете оставила у крчми. О томе, посредно, сазнајемо од Стојана/Ћопе: „Од препаста, са дететом у наручју, убога Смиља хоће да бежи у заборав, куд било, ал’ спутало је, и ни маћи“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 252). Романа и Магдалену као близанце је у цркви крстио Стојан/Ћопа, покушавајући да на тај начин, дакле, такође магијским обредом, предупреди остварење злослутних Тининих речи, остварење које представља драмску радњу првог и другог чина. Према логици кумства, Магдаленин и Романов потенцијални грех припашће Стојану/Ћопи, ономе чија духовност, али не и виталност, једина успева да донекле измакне Тинином магијском делању. У складу с тим, од Тиног доласка у крчму, за разлику од других ликова у драми, он првенствено носи физичку, виталну, а не духовну последицу. Рапа му је те ноћи сломио ногу и на тај начин нарушена је његова физичка стабилност, али је истовремено, доследно магијском деловању, тим истим чином он преименован, па је од Стојана – „Да стојиш мајци“ (НАСТАСИЈЕВИЋ 1991: 242), како га благосиља псеудојуродива Тина при првом сусрету – постао Ћопа, са јасним значењем немоћи и окрњености. Стојан/Ћопа испоставља се као недовољно јак да би надвладао снагу Тинине визије, визије које он није до краја свестан, али коју предосећа као злослутну и више пута описује магијском лексиком („заплело се, замутило“). Немоћан да заустави остваривање Тинине намере и жеље, Стојан/Ћопа ће се обесити, али не у подруму као Рапа, него на тавану, на врху просторне вертикале, духовно супротан или супериоран у односу на хтонски простор „Вечите славине“.

Роман и Магдалена, на почетку првог чина, у својих двадесет година, верени још пре рођења, ликови су које пресецају две антагонизоване силе – ерос и агапе, телесна и платонска жеља, Тинина наопака магијски делатна реч, с једне стране, и свест о крвној и духовној вези потврђеној обредом крштења, с друге стране. Немоћни да се до краја повинују ниједном од ових принципа, они почињу да живе судбину која им је одређена именом: Роман се затвара, просторно се изољује и свира флауту (инструмент нетипичан за словенско поднебље и митско време), потврђујући се до краја као странац свима, недодирљив, изузет(ан) Други, док Магдалена улази у игру (ауто)деструктивног и блудног.

У тој игри настрадаће Сирчанин и Подољац, наследници древног и необјашњеног сукоба, а њихови синови, који припадају нултој тачки времена, оној од које се време мери и креће уназад, последњи су изданци тих супротстављених страна, а уједно први и једини ликови у овој драми који успостављају мир непристајањем на сукоб. Ова драма није примарно њихова, нити драма њихових породица, али њихов сукоб, иако не припада сценској радњи, тј. није сценски представљен, прожима драмску радњу која се креће и, условно говорећи, завршава управо разрешењем тог сукоба.

Из те перспективе, све што се збива у три драмска чина подсећа на ритуални обред жртвовања у крви којим се хране Настасијевићеве Ериније, како би се наново успоставио божански поредак, спокој и измирење међу онима којима драма само посредно припада, а који су ипак њене жртве и који су огрезли у крви и проклетству *од сѣшарине*. Тај поредак успостављен је у пролошко-епилошком времену, у опроштају и измирењу Сирчаниновог и Подољчевог сина, али само у једном специфичном тренутку, после којег време, са догађајима који у њему бораве, наставља да кружи и да се враћа почетку, клици онога што је непосредно пре тога било савладано.

Драма *Ког „Вечийше славине“* вишеструко је прожета Настасијевићевим основним поетичким начелима, начелима превасходно везаним за исконске дубине језика које припадају магијском простору и митском времену. Такви облици језика, времена и места из себе организују драмски заплет који је доследан и еквивалентан њиховој природи, па у том смислу време ове драме јесте кружно и протиче наопако, допуштајући драмској радњи да се само на тренутак разреши, како би поново наставила своје кретање ка почетку, обнављајући свој сукоб у митској бесконачности. Простор који припада таквом затвореном времену маркиран је као хтонски и незаштићен, а настањен ликовима који су грађени као спроводиоци или трпиоци супротстављених магијских принципа. Говор ових ликова згуснут је, архаичан, елиптичан и херметичан, а његова комуникативна функција најчешће је истовремено и магијска, пореклом из најстаријих обредних и обичајних народних песама. Драмски сукоб који се међу тим ликовима дешава, сходно структури времена и места којима припадају, решив је и решен, али незауостављив у сопственом обнављању.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН, Михаил. *О роману*. Београд: Нолит, 1989.
- ЛОТМАН, Јуриј. *Семиосфера*. Нови Сад: Светови, 2004.
- МИОЧИНОВИЋ, Мирјана. *Позоришће и његова функција*. Београд: Фабрика књига, 2008.
- НАСТАСИЈЕВИЋ, Момчило. *Драме*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1991.
- РОМЧЕВИЋ, Небојша. *Ране комедије Јована Стерије Поповића*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2004.
- ФРАЈНД, Марта. „Доброта као коб у драмама Момчила Настасијевића“. У: *Поетика Момчила Настасијевића* (ур. Петковић, Новица). Београд: Институт за књижевност и уметност – Културно просветна заједница Србије – Горњи Милановац: Дечје новине, 1994.

Kosara Cvetković

MAGICAL TIME ORDER IN THE DRAMA *AT THE
ETERNAL TAP* BY MOMČILO NASTASIJEVIĆ

Summary

Interested mainly in the question of time and its structure in Momčilo Nastasijević's drama *At the Eternal Tap*, this paper perceives it from a magical and mythical perspective, which constitutes the basis of Nastasijević's entire poetics. The nature of time in this drama is employed on one hand to make it more difficult and unusual to approach the body of the text, while on the other it represents a fact fraught with semantics, a vastly important textual chakra which emanates meaning, in a strong semantic synergy with other elements of the drama (space, characters and events).

БИЉАНА МИЛАНОВИЋ

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

МУЗИЧКА КУЛТУРА У ОПШТЕОБРАЗОВНОМ ШКОЛСТВУ СРПСКЕ И ЈУГОСЛОВЕНСКЕ ДРЖАВЕ ДО ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА: СПОРИ ПРОЦЕСИ УКЉУЧИВАЊА У СФЕРУ КУЛТУРНО-ПРОСВЕТНЕ ПОЛИТИКЕ*

САЖЕТАК: У тексту се бави социјално-историјским аспектима музичке едукације и односом државе према тој пракси, указујући на споре, али временом видљиве промене у измени статуса саме музике и музичара у оквиру општег школства. Тим помаћима најдиректније су допринели оснивање и рад музичких школа, које су континуирано деловале на промене у свести, навикама и обичајима српског грађанства, а потом и повољнији услови за развој музичког школства у југословенској држави, када је музичка култура почела снажније да се integriше у процесе образовне политике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музичко школство, општеобразовно школство, културна политика, музичке школе, гимназије.

Токови музичке едукације у Србији до оснивања Српске музичке школе у Београду (1899) били су обележени педагошким деловањем музичара у певачким друштвима и општеобразовним установама, организовањем индивидуалних часова певања и свирања, као и неколиким покушајима стварања и краткотрајног рада музичких школа.¹

У основним школама певање је постојало као обавезан предмет, који је до почетка XX века обухватао претежно црквено појање. Предавали

* Студија је рађена на пројекту „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови“ (ОН 177004), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

¹ О историјату музичке наставе у Србији писали су Коста П. Манојловић (1924), Стана Ђурић Клајн (1956, 1974), Вера Зечевић (1974), Гордана Крајачић (1981), Соња Маринковић (1995), Роксанда Пејовић (2001), Зорислава М. Васиљевић (2000), Ивана Дробни (2007), Ивана Перковић Радак (2007), Весна Пено (2006, 2012) и други.

су га учитељи или свештеници, певало се по слуху, а његова доминантна религијско-васпитна улога потпуно је потиснута тек у периоду између светских ратова, знатнијим увођењем народних и компонованих дечјих песама (Васиљевић 2000: 29–30, 40–41, 179). Музика је, такође, била део обавезне наставе за богослове и будуће учитеље. Нотно певање у Богословији званично се предавало од 1877, а упоредо са њим и даље се појало на предмодеран начин, по трилама. Ови предмети усаглашени су тек 1902, када је промене у настави спровео Стеван Мокрањац (Васиљевић 2000: 184–187; Пено 2006: 208–210). С друге стране, иако је музика у гимназијском образовању била део необавезних предмета до почетка XX века, поједине гимназије пружале су најкомплетније музичко знање у тадашњем школству српске државе. У њима је током свих осам разреда била предвиђена засебна настава певања и виолине, у коју је било укључено и савладавање теорије музике, неговање хорског певања и свирање у оркестру (Васиљевић 2000: 183). Учење музике практиковало се и у женским просветним заводима, где се по угледу на сличне средњоевропске установе посебна пажња обрађала на наставу клавира, али су такве школе биле углавном приватне и доступне ученицама из имућнијих породица. У Вишој женској школи у Београду учило се нотно певање и свирање на хармонијуму, са часовима клавира који су се додатно плаћали, а у Женској учитељској школи (1900) настава клавира уведена је тек 1911 (Јеремић-Молнар 2006: 38).

Вишедеценијски недостатак одговарајућих кадрова и специјализованих институција које би их образовале чинили су главну препреку у спровођењу музичке наставе и били су јасан показатељ недовољно изграђеног односа према музичкој култури европског типа. Превазилажење таквог стања захтевало је озбиљан ангажман у сфери културне политике, али се системска решења дуго нису предузимала. Музичка едукација налазила се у сенци основних просветних проблема, пре свега дуготрајног сузбијања великог процента неписмености у претежно аграрном друштву, проблема чије је решавање у српској, али и у потоњој југословенској држави давало половичне резултате (Перишић 1994; Димић 1996а, 1996б; Исић 2005, 2006; Ђуровић 2008). Истовремено, међутим, сама просвета, са основним школством у свом оквиру, имала је првенство над свим научним и уметничким делатностима. Тај однос континуирано је постојао у различитим државним оквирима, па и у периоду између светских ратова, када је постизање запажених резултата у готово свим наукама и уметностима указивало на раст потреба за јачом финансијском и стратешком подршком државе. Статистике из времена прве Југославије показују да је укупно школство чинило чак преко 94% целокупног буџета Министарства просвете, од чега је две трећине одлазило на народне школе. Таквим распоредом исцрпљивале су се могућности знатније помоћи култури, стваралаштву и

науци и ограничавао се систем стварања и спровођења планова деловања у овим областима (Димић 1996а: 94–121). Званична културна политика испољавала се превасходно кроз усредсређеност на домен просвете у целом посматраном периоду до Другог светског рата.

Ограничавајући донети културне политике темељили су се на сложеностима целокупног политичког, економског и културног контекста. Њихова специфичност огледала се у слабој повезаности сфера државе, њених грађана и цивилних институција, што се у студијама савремене социјалне историје препознаје као дугорочни проблем, који је обележавао Србију од њеног оснивања у XIX веку до данашњих дана. Реч је, наиме, о „обрнутом моделу“ у односу на искуства с простора Западне Европе, на којима је развој модерних грађанских друштава представљао основ за стварање цивилних институција и чинио да те две сфере својим узајамним утицајима делују на државу. У Србији, као и у већини других балканских земаља, развој се кретао од модернизације државних структура, те тако хипертрофирао улогу и моћ државе у односу на друге две сфере и деловао на неуједначено и увек парцијално освајање модерности. Претежно чиновничка структура слабо издиференциране политичке, интелектуалне и економске елите, која је била упућена не само на сарадњу са државом већ и на зависност од ње, малобројност економски независних појединаца, односно одсуство оних слојева који су на Западу били главни носиоци промена, разграната мрежа цивилних институција, али недовољно снажних да ограниче државу и покрену инертно, претежно аграрно друштво, као и бројни други, међусобно повезани проблеми чинили су контекст у којем је држава, у различитим периодима свога постојања, представљала главни извор моћи и богатства за појединце и истовремено била једини чинилац који је могао да оствари реформу друштва (Стојановић 2009: 115–148).

Наведени дискурс индикативан је за проучавање музичке културе, а нарочито за промишљање музичке институционализације и њених дуготрајних токова умрежавања са структурама саме државе.² Стога се овај текст усредсређује на социјално-историјске аспекте дугорочних проблема који су успоравали осмишљавање и спровођење музичке наставе у контексту општеобразовног школства. Он не претендује на наратив о историјском развоју, на типологизацију музичке едукације или на анализу наставних планова у одређеним врстама педагошких завода. Акценат је на њиховим заједничким механизмима, као важном пољу тих и других засебних тема у изучавању наведене проблематике, из којег су проистицали основни предуслови за решавање различитих препрека на путу укључивања музике

² О музиколошком значају поменутих закључака савремене историје писала је Биљана Милановић (2011).

у сферу културно-просветне политике. Реч је, дакле, о процесима који су својим ендемским присуством надиласили различите државно-политичке контексте. Представљени на трагу броделовских тумачења, они се могу сагледавати као сегменти структура „дугог трајања“, чији су токови надиласили ниво „кратког времена“ брзе, „догађајне историје“ (БРОДЕЛ 1992: 83–109, 134, 165, 174–179).³

У тексту се полази од социјално-историјских проблема општеобразовне наставе XIX века, тачније гимназијског контекста који је нудио најбољу организовану музичку едукацију у Србији тога времена. Посебно се апострофира однос државе према овој пракси. Наглашава се и незавидан статус музике у самом друштву, који је доживљавао видљивију промену од почетка XX века. Тим помацима најдиректније су допринели оснивање и рад музичких школа. Оне су деловале на промене у свести, навикама и обичајима српског грађанства, па тако и на однос државе према музичкој култури. То су били предуслови бржих промена у различитим областима музике, али и почеци укључивања малобројне музичке елите у одговарајуће државне структуре, што је имало позитивне ефекте у сфери општеобразовног школства. У тексту је највећа пажња посвећена периоду прве југословенске државе, јер је то време указивало на почетке различитих видова интегрисања музичке културе у процесе образовне политике. Закључци су донети на основу досадашњег историјата музичког школства, архивских података и информација из музичких гласила разматраног периода, а поједини нови подаци, дати у функцији проблематизације саме теме, истовремено представљају и допринос ширењу историографске базе у изучавању музичког школства.

Недостатак наставног особља у контексту решавања омиљених проблема просветне политике

Иако је музичка педагогија у Србији у XIX веку била под недовољном бригом просветних власти, први значајан модернизацијски потез у овој области датира још из средине шездесетих година, као део крупнијих политичких, економских и културних промена које је предузимала државна власт тога времена. Правила за трогодишњу Правитељствену школу музике и двогодишњу Правитељствену школу певања, која је потписао тадашњи министар финансија и заступник министра просвете Коста Цукић, иначе један од оснивача Београдског певачког друштва, означила су почетак организованог учења музике о државном трошку (ПРАВИЛА 1864: 13–14).

Поменуте „школе“ коментарисане су у досадашњој музиколошкој литератури, али није разматран социјално-културни значај који су оне

³ На тој линији налазе се и поменути закључци о односу сфера државе, цивилних институција и друштва.

имале у контексту демократизације музичке културе у младој српској држави. О јасном опредељењу за европска музичка мерила сведочио је циљ „школе музике“ да „временом дејствује на нарави народа“ и да „спреми вкус њихов за музику разних стилова изображеног света“, као и опредељење „школе певања“ да се путем образовања у вокалној музици и „црквено пјеније правилним хармоничним појањем усаврши“.⁴ Исто-времено, темељно осмишљена Правила била су прилагођена и тренутним музичким приликама и структури српског друштва. Пошто су недостајали услови за оснивање просветних институција посвећених искључиво музици, планирано је да „школе“ функционишу као посебна одељења за талентоване ученике у оквиру гимназија, уз могућност да се иста правила приме-не и на „остала учебна заведенија у Србији [...] када буде могуће и за ова заведенија учитеља музике поставити“ (Правила 1864: 13–14). Настава је организована у београдској Гимназији, на коју су се Правила и односила, али је од самог почетка планирана њена отвореност за ђаке других школа и помоћ сиромашним ученицима. Док се у првој „школи“ рачунало на 40 гимназијалаца, у другој су, уз ђаке Гимназије и Богословије, о државном трошку могли да уче и даровити, а сиромашни ученици Трговачке и Велике школе (до 120 певача у четворогласном хору). Такође, у оба случаја планиран је упис приватних ђака из других завода, којима би учитељи наплаћивали до 60 пореских гроша, уз обавезу да држе бесплатну наставу десетини даровитих који не могу да плаћају (Правила 1864: 13–14).

Наведени планови показивали су јасан продор модерног социјалног сензибилитета, као и спремност власти да отвори и усмери могућности будућег развоја масовног музичког образовања и тако делује на један од сегмената модернизације друштва. Постављајући прве хонорарне настав-нике у београдској Гимназији, држава је омогућила почетак рада наведе-них „школа“, с тим што је „школа певања“ већ крајем шездесетих годи-на замењена наставом нотног певања за све гимназијске ученике.⁵ Оно што потом није обезбеђено и што је деценијама успоравало реализацију планова и процес увођења наставе по Србији, били су преко потреб-ни стручни кадрови. Тај проблем још увек није довољно истражен, али сачувани подаци речито сведоче о потоњим дисконтинуитетима музичке наставе. У појединим гимназијама она је потпуно изостајала, иако је била предвиђена наставним плановима. Током 1888, на пример, радило је само

⁴ Учење виолине (потом и виоле и виолончела) планирано је у првој, а хорског певања у другој „школи“. Обе „школе“ предвиђале су учење музичке теорије и практичан рад у камерним ансамблима (Правила 1864: 13–14).

⁵ Први наставник музике био је Милан Миловук, који је по свој прилици био и аутор помену-тих Правила. Као наставник „школе певања“ званично је постављен Корнелије Станковић, који је због болести поднео оставку, с препоруком да га замени Петар Димић (Васиљевић 2000: 46–51).

13 учитеља певања и свирања на 30 потпуних и непотпуних гимназија, а већина потпуних гимназија имала је по два наставника тек од почетка XX века (ВАСИЉЕВИЋ 2000: 44, 172, 183; КРСТИЋ 1922: 2–3). Ангажовање странаца, првенствено чешких музичара који су од средине века долазили у Србију, одвијало се без јасно утврђених професионалних критеријума, па је настава препуштана учитељима са различитим нивоима образовања.⁶ Такође, изостајала је иницијатива државе за инострано музичко школовање домаћих талената. Приватна средства и помоћ цивилних институција били су први извори финансирања неколицине тадашњих студената музике који су, уз велике тешкоће, на крају постајали и државни стипендисти (ЂУРИЋ-КЛАЈН 1981: 12–15; ПЕТРОВИЋ 2004: 45–47).

У недостатку других видова институционализованог музичког образовања управо су гимназије представљале главне педагошке центре у домену ове уметности у Београду све до краја XIX века, а у осталим српским градовима и до Другог светског рата. Такве околности одређивале су састав наставног кадра који је представљао социјално изједначен слој државних чиновника, али је у стручном погледу био веома хетероген. У школама су радили и недовољно квалификовани и високообразовани појединци, а међу њима и најзначајнији српски музичари тога времена. Овај антагонизам имао је и своје позитивне стране, јер су стручњаци попут Стевана Мокрањца, Јосифа Слободе, Роберта Толингера, Вацлава Ведрала и других, примењивали своја знања, развијали наставне методе и спроводили их кроз праксу у раду са школским хоровима и оркестрима. Тако су поједине школе представљале активне чиниоце музичког живота, ширећи музичку културу у сфери друштва.⁷

До осамдесетих година XIX века, недостатак наставника музике није представљао изузетак већ се придруживао једном од највећих просветних проблема у Србији, који је држава и у вези са другим струкама покушавала да превазиђе обезбеђивањем стручњака из иностранства, углавном из Аустроугарске. Постојала је, такође, и пракса ангажовања једног професора за наставу из више предмета, иако он није имао све потребне квалификације. Ситуација се, међутим, мењала од почетка осамдесетих година, захваљујући крупним реформама којима је држава настојала да створи модеран образовни систем. Поред формирања Просветног савета, оснивања листа *Просветни лист* и доношења Закона о обавезном основном образовању (1883),

⁶ Распони у врсти и висини школске спреме били су велики: од завршене Оргуљске школе и Конзерваторијума у Прагу, преко одређеног периода проведеног на тим школама, те завршене Више музичке школе, Музичке школе, до стручности стечене у војној музици итд. Податке даје Роксанда Пејовић у засебној табели (2001: 281–318).

⁷ О раду наведених наставника и наступима школских ансамбала писала је Роксанда Пејовић (2001: 257–260).

удвостручен је број српских питомаца који су се школовали на европским универзитетима, а реформом Велике школе убрзо је остварено школовање домаћег просветног кадра (Ђуровић 2008: 306–310).

Наведени потези, остварени у правцу модернизације образовања, за које је у највећој мери био заслужан научник, политичар и дугогодишњи министар просвете Стојан Новаковић, чинили су почетак озбиљнијих тежњи у осмишљавању просветне политике. Музика у њима није добијала одговарајуће место. И даље је остајао наслеђени проблем решавања стручног кадра и нормирања, уједначавања и планског спровођења наставе на нивоу одређених врста школа. Сходно томе, упркос значајним донетима појединаца, дуго је био изражен и лош социјално-материјални положај учитеља музике.⁸ Таква ситуација указивала је на деловање међусобно подстичућих фактора који су успоравали јачу интеграцију музике у систем просветних реформи. Развојни токови музичке културе још увек нису били довољно снажни да изнедре своје представнике који би се укључили у структуре одлучивања, па су музичари изостајали из Главног просветног савета и одбора које је то саветодавно тело организовало.⁹ Истовремено, слабо интересовање за музичку струку подстицало је успорени напредак музичке наставе у општеобразовном школству.

Наведени проблеми увелико су извирали из самог односа према музичкој професији, која је имала незавидан положај у друштву. Иако је музика током XIX века постајала неизоставни елемент и статусни симбол у васпитању омладине из добростојећих грађанских кругова, њихов животни стил није подразумевао отвореност за професионалну музичку едукацију. О томе упечатљиво сведочи пример краткотрајног деловања Више музичке школе Тоше Андрејевића (1888), коју су похађали ученици скромнијих финансијских могућности, претежно богослови и будући учитељи.¹⁰ Управо је социјална структура полазника ове институције одређивала њено

⁸ Служба учитеља музике била је степенована према класама. Типичан пример поступног напредовања илуструје рад Тоше Андрејевића у Првој гимназији, Богословији, Реалци, Вишој женској школи, Трећој гимназији и Гимназији „Јосиф Панчић“. Андрејевић је био је учитељ IV класе (1.000 дин.), III (1.500 дин.), II (2.000 дин.) и I класе (2.500 дин.), да би 1910. постао виши учитељ I класе (УВЕРЕЊА МИНИСТАРСТВА ПРОСВЕТЕ И ЦРКВЕНИХ ДЕЛА: 1884–1907).

⁹ О свим просветним питањима испрва се старао Одбор просвештенија, а потом Школска комисија, у којима су увек били заступљени представници елите. Ту праксу највећим делом наследио је и Главни просветни савет (1880), који је радио на школском законодавству и наставним плановима и програмима и давао мишљење о свим важнијим питањима наставе и развоја школа. Његову структуру чинили су редовни чланови (8 до 12) међу којима су били представници Српске краљевске академије, професори Велике школе и представници средњих школа, Народне библиотеке, референата за основну наставу и београдских лекара, али и ванредни чланови (10 до 20), међу којима је било и гимназијских професора ван престонице, учитеља основних школа и окружних лекара (Тешић 1980; ПРОСВЕТНИ ЗБОРНИК ЗАКОНА И НАРЕДАБА 1895: 2–25).

¹⁰ Имена ученика наводи Манојловић (1924: 12–13).

слабо финансијско пословање, па су нередовна плаћања високе школарине и ограничени новчани ресурси власника довели до брзог престанка рада школе.¹¹ Слој имућнијих грађана једини је био у прилици да улаже у такво специјализовано образовање, али су његови представници издвајали за школовање у другим, социјално сигурнијим и цењенијим струкама. Познавање музике за њих је било у функцији новостечених грађанских навика, мода и друштвених обавеза, не припрема за професију.

Предуслови за промену статуса музичке културе у Србији на прелому векова споро су се формирали, а најважнији потез који је требало остварити био је организовање специјализованог музичког школства. Још увек су доминирале праксе аматерског извођаштва, а број образованих професионалаца у свим областима, од музичке педагогије до извођаштва, био је недовољан. Тиме је и цивилним музичким институцијама и појединцима недостајала материјална снага неопходна за остваривање континуитета на пољу организованог музичког школства у претежно сиромашном грађанском друштву. За разлику од ситуације у европским земљама са дужом музичком традицијом, у Србији је држава представљала једину сферу од које се могло очекивати решавање тог проблема, али су њени доприноси изостајали. То је био и основни механизам који је допринео да се музичке школе појаве касније него у већини других европских центара. Слабост музичког сектора у контексту државе и друштва одлагала је суштинске напоре за променама.

*Институционализација специјализованог музичког школства:
предуслов за решавање проблема у музичкообразовној настави*

Рани историјат рада прве сталне музичке школе у Београду (1899) сведочи о наведеним проблемима, указујући истовремено и на њихово постепено превазилажење. Иза ове институције стајало је Београдско певачко друштво, али ни оно само, као најугледнија музичка установа у тадашњој Србији, није поседовало довољно финансијске моћи да континуирано подупире рад школе. Државна помоћ стигла је тек после неколико година вишеструких залагања Стевана Мокрањца, који је захваљујући упорности, искуству, угледу и личним познанствима стеченим у свом стваралачком и диригентском раду успео да обезбеди делимичну субвенцију и предупреди гашење школе.¹²

Борба за стално финансирање школе значила је истрајно супротстављање предмодерним менталним представама о музици и култури,

¹¹ Месечна школарина износила је 24 дин. (РЕВЕРС (ОБАВЕЗА): 1888).

¹² О финансијским проблемима Друштва и Школе и Мокрањчевим залагањима пише Манојловић (1924: 34–39).

које су међу представницима власти посебно долазиле до изражаја у кризним и за државу преломним временима, какве су биле године царинског рата и анексионе кризе. Подаци показују Мокрањчево супротстављање преовлађујућем убеђењу у владајућим круговима „да је цело Министарство Просвете повластица а не потреба“.¹³ Уз тај вид борбе, који се одвијао кроз сусрете и преписку са надлежнима, његов труд паралелно се усмеравао на јавно представљање школе путем концертне активности. Такође, постојање олакшица у плаћању школарине омогућавало је већу доступност музичког образовања и посебне погодности за чланове Београдског певачког друштва. Све то су били механизми постепеног деловања на промену представа о музичкој струци, који су припадали пољу модернизацијских напора цивилног сектора и његових истакнутих појединаца, усмерених на државу и друштво. Од тада је специјализовано музичко образовање постајало све видљивије у јавности, почело је да се укључује у систем институција, да се постепено везује за државу и да делује на обрасце свести, културне потребе и навике престоничког грађанства.

Симптоми промена, које су чиниле део ширих процеса укључивања Београда у трендове масовног образовања, били су очигледни на почетку XX века. С једне стране, увођење субвенције за професионално музичко школовање представљало је крупну новину у дотадашњој културној политици. Упркос тешкоћама и отпорима, малим издвајањима у односу на раст потреба, та годишња помоћ постепено се увећавала.¹⁴ С друге стране, учести покушаји организовања нових установа за музичку едукацију, међу којима је Музичка школа „Станковић“ (1911) такође успела да оствари и одржи континуитет, недвосмислено су указивали на пораст интересовања за специјализовано музичко образовање. Све те промене убрзо ће донети и резултате у општеобразовној сфери.

Музика у општем образовном контексту југословенске државе: почеци укључивања у сферу просветне политике

Континуираним радом музичких школа започео је бржи процес професионализације и постепеног превазилажења недостатка стручњака у свим областима музике. Истовремено, растао је број успешних појединаца који су стицањем музичких знања настављали своје студије у иностранству. Тако се ширила база музичког сектора, чију су снагу и професио-

¹³ Писмо Љуби Стојановићу од 15. јуна 1909. Сам Стојановић је у ранијем сусрету са Мокрањцем, такође поводом молбе за помоћ Школи, изјавио: „Мени данас не треба музика него митраљези“ (према Манојловић 1924: 38–39, 36).

¹⁴ Субвенција је 1905. била 1.200, 1906. 2.400, од 1906/7. 3.000, 1909/10. 4.000, 1910/11. 7.000, 1911/12. 10.000 дин. (Манојловић 1924: 34–35; Милојевић 1912: 64).

налну „видљивост“ у контексту државе и друштва значајно подстицали и повољнији услови за просторну мобилност и стварање струковних организација у оквирима велике, новоформиране југословенске заједнице. Повећање броја професионалних музичара и њихових удружења, снажнија институционализација, професионализација и разгранавање концертног живота, оснивање стручних часописа, укључивање музичких експерата у структуре надлежне за креирање културне политике, све су то биле крупне промене у односу на претходно доба, које су чиниле основу снажније модернизације музичке културе у периоду између светских ратова.

Залагање за бољи однос државе према музици, које је први пут давало резултате у случају Српске музичке школе на почетку XX века, временом се преносило и на друге области, па тако и на поље општег образовања. Већ 1921, Београдска подружница новоформираног Удружења југословенских музичара (УЈМА) поднела је представку Министарству просвете о регулисању статуса наставника музике у државним школама, реагујући поводом започетог процеса израде новог закона о средњошколском образовању (Гласник – Удружење југословенских музичара 1922: 7). Таквим правно-социјалним захтевима придруживали су се и појединци који су у дневним и уметничким гласилима захтевали бољи положај музичке едукације у општеобразовним институцијама (нпр. Крстић 1922: 2–3; Зорко 1922: 1; М[илојевић] 1929: 32). Од државе су тражили да побољша свој однос према „уметничком васпитању омладине у основној и средњој школи“ и да уметничком раду и самој музичкој настави призна „равноправност коју уметност има у свим културним земљама“ (К. 1928: 119).

Иако је реч о спороходним променама, које су чиниле део вишегодишњих покушаја регулисања општег образовања на нивоу државе, напредак који је у области музичке едукације почео да се остварује указује на нов однос власти према музичкој настави. С једне стране, у том периоду уследило је изједначавање учитеља музике са осталим средњошколским наставницима.¹⁵ С друге стране, детаљно разрађени наставни планови и програми, у којима се тежило постављању средњошколске музичке наставе на савремене основе, постали су саставни део обавезних административних активности Министарства просвете, у чијим одборима су сада радили и сами музичари. Планирање и спровођење просветне политике било је покренуто контекстом школских прописа, који су у средњошколском систему озбиљније почели да се решавају средином двадесетих година, да би тек по завођењу диктатуре били регулисани Законом о средњим школама

¹⁵ Током двадесетих година, Јосиф Маринковић је као виши учитељ I класе међу првима добио звање професора (Перић 1967: 59).

(17. IX 1929), првим правним актом којим се изједначавала једна врста школства у целокупној Краљевини (Димић 1996: 154–155).

Осмишљавање и оцењивање планова за наставу музике у средњошколском образовању, као и механизам њиховог предлагања у систему просветног законодавства, превасходно су припадали домену рада истакнутих музичких уметника с педагошким искуством. Референт за музику почетком двадесетих година био је Петар Коњовић, а од средине исте деценије до 1938. тај посао, заједно са обавезама просветног инспектора, обављао је Петар Крстић. У средњошколској настави друге половине двадесетих година, у којој се музика предавала током прва два разреда, важио је наставни план Милоја Милојевића и Јована Зорка, а на новом плану и програму 1929/30. радили су Вацлав Ведрал, Михаило Вукдраговић и Петар Крстић (Писмо Михаила Вукдраговића министру просвете 1929; Писмо др Милоја Милојевића министру просвете Божидару Максимовићу 1930).

Умрежавање у систем просветног одлучивања легитимисало је значај музичара као представника интелектуалне и уметничке елите, што је и самој музичкој култури давало бољи положај у систему симболичке моћи. Значајно је, међутим, нагласити да је везивање истакнутих појединаца за структуре чиновничког апарата управљања остављало значајну аутономију средњошколских наставних планова у односу на актуелну државну идеологију. То није важило за наставу такозваних националних предмета, осмишљену по принципу „захтева народног и државног јединства и верске трпеливости“ (Димић 1996: 115). Програми су обухватили захтевно савладавање теоријских појмова, а мање нотног певања, што потврђује закључак да је настава у питању практичног музицирања „доживљавала негативну трансформацију“ у односу на Мокрањчево доба (Васиљевић 2000: 183). Ипак, музицирање је и даље неговано у школским ансамблима, чији се рад одвијао мимо прописаних часова. Национална и верска компонента чинила је неизоставни фактор управо практичног музицирања у школским секцијама, пре свега певања у хорovima, које се често усмеравало на фолклорно инспирисана дела српских и југословенских аутора. Таква пракса није била унапред прописана, већ је представљала поље избора, првенствено условљено интерпретативним могућностима ђака и естетским и идеолошким назорима самих наставника музике и/или локалних школских власти.

У исто време, брже се развијало тржиште уџбеничке и помоћне наставне литературе, која је у области музичке наставе пре Првог светског рата била далеко оскуднија. Карактеристично је да су то већином била приватна издања, али да је свако од њих морало да прође кроз процедуру строге стручне рецензије, која је рукописе често враћала на дораду, а понекад их

и одбијала.¹⁶ Прикази многих приручника и уџбеника објављивани су у београдским музичким часописима. Они су представљали и загребачка и љубљанска издања, трудећи се да подстакну коришћење ове литературе у школској пракси и допринесу уједначавању југословенског простора на практичном пољу општег музичког образовања (нпр. МИЛОЈЕВИЋ 1929: 32; ВЕДРАЛ 1930; Ч[ОЛИЋ] 1940; К. 1928; Ђ[URIĆ]-К[LAJN] 1940).

Иницијативама везаним за музику у општем образовању повремено се придруживала и сама власт. Када се, на пример, Министарство просвете коначно посветило увођењу нотног певања у народним школама, организовало је и једногодишњи течај (1940) којим је покренуто специјализовање одговарајућег кадра. Посао је поверило тиму експерата. Миодраг Васиљевић, управник течаја, предавао је елементарну теорију музике, интонацију, примењену методiku наставе нотног певања, науку о хармонији и двогласни контрапункт. Сарадник му је био Срећко Кумар, са часовима дириговања, а завршни испит одвијао се пред Јосипом Славенским, који је имао улогу изасланика Министарства просвете.¹⁷ Даље организовање оваквих курсева било је, међутим, онемогућено избијањем рата. Тако је већина основних школа била и остала без наставника музике током целог назначеног периода, а измена наставног плана са увођењем нотног певања није реализована.¹⁸

Већина музичких стручњака ангажованих на унапређењу музичке културе у општеобразовном процесу били су професори београдских музичких школа, институција које су поред својих редовних активности спроводиле додатне акције оспособљавања наставног кадра. Посебну предузимљивост показивала је школа „Станковић“. Организовала је вечерњу наставу клавира и теоријских предмета (1928), како би „пружила могућност озбиљних музичких студија и онима који су целог дана заузети

¹⁶ Петар Крстић, који је посао рецензента обављао и по пензионисању 1938, оставио је преко петнаест таквих рецензија. Оне сведоче о високим критеријумима које је рукопис морао да задовољи да би био прихваћен за наставу или откупљен од стране Министарства. Рецензије осветљавају и личност самог Крстића, у музиколошкој науци познатог као аутора конзервативних стваралачких назора, који се у анализама поднетих рукописа појављује као музичар са богатим искуством и добар познавалац педагошких прилика: тражио је стручност, концепцијску прегледност, доследност, поступност, језичко-стилску прецизност, прилагођеност материје одговарајућем узрасту и што чвршћу везу између теоријских и практичних аспеката наставе (РЕФЕРАТИ ПЕТРА КРСТИЋА ПОДНЕТИ ГЛАВНОМ ПРОСВЕТНОМ САВЕТУ МИНИСТАРСТВА ПРОСВЕТЕ 1933–1940).

¹⁷ Наставу је посећивало 129 слушаца (учитељи, наставници „за дефектну децу“, вероучитељи, ученици београдских учитељских и музичких школа), од којих је 54 положило испит (ОСТАВАРЕНА ЈЕ НАСТАВА НОТНОГ ПЕВАЊА У НАРОДНИМ ШКОЛАМА 1941: 27–29).

¹⁸ Искрпне информације о настави певања у народним школама могу се ишчитати из драгоцене грађе Момчила Исића који, између осталог, преноси Наставни план и програм, састављен на основу Закона о народним школама (15. јул 1933), као и све сачуване годишње извештаје просветних надзорника, у којима има и повремених осврта на наставу певања (2005: 70–71, 106, 110, 159, 178, 184, 190, 194, 202, 220, 230, 145, 258, 266–267, 330).

послом“ (Из Главне управе 1928: 88–89). Исте године имала је у плану стварање своје филијале у Земуну, која је после вишегодишњих припрема основана 1939 (Оснивање Одсека наше Музичке школе у Земуну 1928: 90–91; Из Музичког друштва *Станковић*. – Отварање отсека Музичке школе *Станковић* у Земуну 1939: 183). Радила је на подизању стручности постојећег наставног особља у општеобразовним установама, па је 1934. организовала једномесечни диригентски течај за учитеље и учитељице народних школа, с циљем да се музички усаврше и спреме за хоровађе (Из Музичког друштва *Станковић*. – Диригентски течај 1934: 90). Међутим, упркос таквим акцијама, као и труду Српске музичке школе да образује младиће из македонских крајева (Илић 1922; Шилачки 1928), престонички капацитети били су недовољни да покрију недостатак наставника у мањим местима и посебно у јужним областима државе.

Иако заступљеност музичких школа на простору Краљевине у периоду између светских ратова представља неистражену музиколошку тему, доступни подаци показују да се у тој сфери изразито преламала социјално-економска и културна неуједначеност југословенског простора. Док је у већини градова некадашњих аустроугарских области постојала традиција музичке едукације, она је изостајала у централним и јужним средиштима нове државе.¹⁹ Стога је власт увела делимичне субвенције новоформираним заводима, Обласној музичкој школи у Сарајеву (1920) и Музичкој школи Певачког друштва „Мокрањец“ у Скопљу (1934). Подржављени су и конзерваторијуми у Загребу и Љубљани. Оснивање Музичке академије у Београду остварено је тек 1937.²⁰

То је значило почетак образовања музичко-просветних кадрова међу локалним становништвом, али је на Југу тај процес касно започео и до појаве рата није стигао да покаже резултате. Ипак, упркос спорим процесима промена, инертности државног апарата у доношењу школских закона и

¹⁹ Музичке школе у Карловцу (1804), Вараждину (1828), Загребу (1829), Птују (1878), Љубљани (1882), Цељу (1888), Суботици (1868), Новом Саду (1909) радиле су континуирано или с повременим прекидима до почетка Првог светског рата (Питања о организацији и раду наших стручних школа 1928; Манолиловић 1922; GLAZBENA ŠKOLA U VARAŽDINU 2012; GLAZBENA ŠKOLA KARLOVAC 2012). Тешко је навести тачан број свих школа које су наставиле или обновили свој рад, јер бројни приватни заводи нису успевали да одрже континуитет. О таквим школама у војвођанским местима у XIX и почетком XX века писала је Роксанда Пејовић (2001: 271–273).

²⁰ У истом периоду формиран су Конзерваторијум у Осијеку (1921) и Музичка школа Српске певачке дружине у Сомбору (1920), финансирани од стране градских власти, те Војна музичка школа у Вршцу (1920), а обновљена је и школа у Новом Саду (1927). Такође, загребачки Конзерваторијум подржављен је 1920. и већ 1922. проглашен државном Музичком академијом, а Школа Глазбене матице у Љубљани проширена је у Конзерваторијум 1919, који је подржављен 1926. Музичка академија у Београду основана је тек 1937 (Питања о организацији и раду наших стручних школа 1928; С. 1922; Двадесетогодишњица Обласне музичке школе у Сарајеву 1940; Жупе и друштва 1935; Конкурси 1935; Кватерник 1963: 86–96; Šaban 1982: 114–136).

сложеним проблемима у сфери специјализоване музичке едукације, време између два светска рата обухватало је прве озбиљније подухвате којима је музичка настава општеобразовног школства почела да се интегрише у токове просветне и културне политике. Тим помацама најдиректније су допринели оснивање и рад првих музичких школа, које су континуирано деловале на промене у свести, навикама и обичајима српског грађанства, а потом и повољнији услови за развој ове праксе у југословенској држави, када је музичка култура почела да се интегрише у процесе образовне политике.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Бродел, Фернан. *Сјиси о исијорији*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992.
- ВАСИЉЕВИЋ, Зорислава М. *Рај за српску музичку писменост*. Београд: Просвета, 2000.
- ВЕДРАЛ, Вацлав. „Музичко образовање омладине.“ *Гласник Музичкој друштва „Станковић“* бр. 1 (1930): 1–3.
- ГЛАСНИК. – УДРУЖЕЊЕ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ МУЗИЧАРА. *Музички гласник* бр. 1 (1922): 7.
- ДВАДЕСЕТГОДИШЊИЦА ОБЛАСНЕ МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ У САРАЈЕВУ. *Музички гласник* бр. 9–10 (1940): 153–154.
- ДИМИЋ, Љубодраг. *Културна политика Краљевине Југославије 1918–1941*. Књ. I–II. Београд: Стубови културе, 1996.
- ЂУРИЋ-КЛАЈН, Стана. *Музика и музичари*. Београд: Просвета, 1956.
- ЂУРИЋ-КЛАЈН, Стана. „Музичко школовање у Србији до 1914. године. Покушаји и остварења у 19. веку.“ У: Зечевић, Вера (ур.). *Музичка школа „Мокрањац“*. Београд: Музичка школа *Мокрањац*, 1974, 11–41.
- ЂУРИЋ-КЛАЈН, Стана. *Млади дани Сивевана Мокрањца*, Неготин: Мокрањчеви дани, 1981.
- ЂУРОВИЋ, Арсен. „Образовање у време владавине краља Милана.“ *Историјски часопис* књ. LVII (2008): 299–326.
- ЖУПЕ и друштва. *Vesnik Južnoslovenskog pevačkog saveza* бр. 2–3 (1935): 25.
- Зечевић, Вера. „Школа од 1914. до 1918. године.“ У: Зечевић, Вера (ур.). *Музичка школа „Мокрањац“*. Београд: Музичка школа *Мокрањац*, 1974, 42–84.
- ЗОРКО, Јован. „Стручно музичко васпитање наше омладине.“ *Музички гласник* бр. 9 (1922): 1.
- ИЗ ГЛАВНЕ УПРАВЕ. *Гласник Музичкој друштва „Станковић“* бр. 6 (1928): 88–89.
- ИЗ МУЗИЧКОГ ДРУШТВА *СТАНКОВИЋ*. – ДЕСЕТА РЕДОВНА ГОДИШЊА СКУПШТИНА МУЗИЧКОГ ДРУШТВА *СТАНКОВИЋ*. *Музички гласник* бр. 11 (1934): 236.
- ИЗ МУЗИЧКОГ ДРУШТВА *СТАНКОВИЋ*. – ДИРИГЕНТСКИ ТЕЧАЈ. *Музички гласник* бр. 5 (1934): 90.
- ИЗ МУЗИЧКОГ ДРУШТВА *СТАНКОВИЋ*. – ОТВАРАЊЕ ОТСЕКА МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ *СТАНКОВИЋ* у ЗЕМУНУ. *Музички гласник* бр. 9 (1939): 183.
- ИЗВЕШТАЈ ГЛАВНЕ УПРАВЕ МУЗИЧКОГ ДРУШТВА *СТАНКОВИЋ*. *Гласник Музичкој друштва „Станковић“* бр. 4 (1929): 75–77.
- ИЛИЋ, Пера Ж. „Музика у Скопљу.“ *Музички гласник* бр. 5 (1922): 4–5.
- ИСИЋ, Момчило. *Основно школство у Србији 1918–1941*. Књ. 1–2. Београд: Институт за новију историју Србије, 2005.
- ИСИЋ, Момчило. „Неуспех основношколског система у Србији за време Краљевине Југославије.“ *Токови историје* бр. 4 (2006): 31–56.

- Ј[оксимовић], Б[ожидар]. „Гласник. – Музичка школа *Сћанковић*.“ *Музички гласник* бр. 7 (1922): стр. 6–8.
- ЈЕРЕМИЋ-МОЛНАР, ДРАГАНА. *Српска клавирска музика у доба романтизма. 1841–1914*. Нови Сад: Матица српска, 2006.
- К. „Преглед музичких издања. – Антун Добронић, Пјесмарица југословенске народне попијевке за основне школе, Загреб, 1922.“ *Музика* св. 4 (1928): 119.
- КОНКУРСИ. *Vesnik Južnoslovenskog pevačkog saveza* бр. 4–7 (1935): 54.
- КРАЈАЧИЋ, ГОРДАНА. *Сћанковић 1831–1981*. Београд: Музичка школа *Сћанковић*, 1981.
- КРСТИЋ, П. Ј. „Музика у нашим средњим школама.“ *Музички гласник* бр. 6 (1922): 2–3.
- МИЛОЛЕВИЋ, Др-р М[илоје]. „Преглед музичких издања. – Песме и деље игре за III, IV, V и VI разред основне и за грађанске школе. Приредио Драг. П. Илић. Друго, допуњено издање књижарница Рајковића и Ђурковића, Београд.“ *Музика* св. 1 (1929): 32.
- МАНОЈЛОВИЋ, КОСТА П. *Историјски поглед на јосћанак, рад и идеје Музичке школе у Београду*. Београд 1924.
- МАНОЈЛОВИЋ, ЦВЕТКО. „Суботичка градска музичка школа.“ *Музички гласник*, бр. 2 (1922): 5.
- МАРИНКОВИЋ, СОЊА. „Из историјата историје музике као наставног предмета (Почеци наставе историје музике у Српској музичкој школи сагледани у европском контексту).“ *Нови Звук* бр. 6 (1995): 137–147.
- МИЛАНОВИЋ, БИЉАНА. „Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији.“ *Музиколоџија* бр. 11 (2011): 219–234.
- МИЛОЛЕВИЋ, МИЛОЈЕ. „Уметнички преглед. – Српска Музичка Школа у Београду.“ *Српски књижевни гласник* књ. XXIX, св. 1 (1912): 64.
- НАША УЧЕНИЧКА КЊИЖНИЦА. *Гласник Музичкој друштва „Сћанковић“* бр. 1 (1929): 12–13.
- ОСНИВАЊЕ ОДСЕКА НАШЕ МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ У ЗЕМУНУ. *Гласник Музичкој друштва „Сћанковић“* бр. 6 (1928): 90–91.
- ОСТВАРЕНА ЈЕ НАСТАВА НОТНОГ ПЕВАЊА У НАРОДНИМ ШКОЛАМА. *Музички гласник* бр. 1–2 (1941): 27–29.
- ПЕЈОВИЋ, РОКСАНДА. *Српска музика 19. века – Извођачиство. Чланци и критике. Музичка идеологија*. Београд: Факултет музичке уметности, 2001.
- ПЕНО, ВЕСНА. „О предмету *Црквено појање са правилом* у српским богословским школама.“ У: ПЕРКОВИЋ-РАДАК, ИВАНА, ДРАГАНА СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ И ДАНКА ЛАЈИЋ (ур.). *Историја и мистерија музике: У част Роксанде Пејовић*. Београд: Факултет музичке уметности, 2006, 199–211.
- ПЕНО, ВЕСНА. „Црквена музика у светлости државног законодавства у Кнежевини и Краљевини Србији.“ *Музиколоџија* бр. 12 (2012): 9–36.
- ПЕРИЧИЋ, ВЛАСТИМИР. *Јосиф Маринковић – Живот и дела*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1967.
- ПЕРИШИЋ, МИРОСЛАВ П. „Модернизација Србије у другој половини XIX века: Између државних прописа и друштвене стварности.“ *Токови историје* бр. 1–2 (1994): 19–34.
- ПЕРКОВИЋ-РАДАК, ИВАНА. „Образовање је насишни хлеб: црквено вишегласје, образовни процеси и српски национални идентитет између четврте деценије 19. века и 1914. године.“ *Музиколоџија* бр. 7 (2007): 199–216.
- ПЕТРОВИЋ, ДАНИЦА. *Прво београдско певачко друштво: 150 година*. Београд: Српска академија наука и уметности: Музиколошки институт САНУ: Галерија САНУ, 2004.
- ПИСМО ДР МИЛОЈА МИЛОЛЕВИЋА МИНИСТРУ ПРОСВЕТЕ БОЖИДАРУ МАКСИМОВИЋУ. Београд: Музиколошки институт САНУ, Фонд заоставштина, сигн. ПК III/105, 20.2.1930.

- Писмо Михаила Вукдраговића министру просвете. Београд: Музиколошки институт САНУ, Фонд заоставштина, сигн. ПК III/105, 27.12.1929.
- Питања о организацији и раду наших стручних школа. *Музика* бр. 5–6 (1928): 168–174.
- Правила за Правитељствену школу музике и Правила за Правитељствену школу певања. *Србске новине* 11.1.1864: 13–14.
- ПРОСВЕТНИ ЗБОРНИК ЗАКОНА И НАРЕДАБА ПО КОЈИМА СУ УРЕЂЕНЕ, И ПО КОЈИМА СЕ УПРАВЉАЈУ ШКОЛЕ И ДРУГЕ ПРОСВЕТНЕ УСТАНОВЕ У КРАЉЕВИНИ СРБИЈИ (прир. Мил. Марковић и Зар. Р. Поповић). Београд: Краљевско-српска државна штампарија, 1895.
- РЕВЕРС (ОБАВЕЗА). – Виша музичка школа (Консерваторијум). Реверс за уплату месечне Школарине. Београд: Архив Музиколошког института САНУ, сигн. МИ XXV, Ан 1083, 1888.
- РЕФЕРАТИ ПЕТРА КРСТИЋА ПОДНЕТИ ГЛАВНОМ ПРОСВЕТНОМ САВЕТУ МИНИСТАРСТВА ПРОСВЕТЕ. – Реферати о рукописима Влад. Р. Ђорђевића (18.5.1933); Драгољуба П. Илића (20.5.1933); Петра Стојановића (18.9.1934; 18.5.1936); Леа Тх. Кофмана (6.4.1938); Јосифа Брнобића (13.8.1938); Софије Пређић Андријашевић (6.3.1939; 8.6.1940; 8.7.1940); Јована Ђ. Мирковића (10.3.1939); Светолика Пашћана-Којанова (20.4.1939; 8.6.1940); Валет Штефаније (22.4.1939); Реферат о Збирци песама београдских композитора, коју предлаже Управа Удружења пријатеља „Цвијета Зузорић“ (6.7.1934); Реферат о књизи Миховила Томандла *Сјоменица Панчевачкој српској црквеној њевачкој друшћиа 1838–1938* (3.7.1939). Београд: Фонд заоставштина Музиколошког института САНУ, сигн. ПК III/105, 1933–1940.
- С. „Музичка школа у Сомбору.“ *Музички гласник* бр. 2 (1922): 7.
- СТОЈАНОВИЋ, ДУБРАВКА. „Уље на води: Политика и друштво у модерној историји Србије.“ У: Димић, Љубодраг, Дубравка Стојановић и Мирослав Јовановић (ур.). *Србија 1804–2004: четири виђења или њозив на дијалој*. Београд: Удружење за друштвену историју, 2009: 115–148.
- ТЕШИЋ, ВЛАДЕТА. *Сјо јодина Главної ѡпросвејної завода*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1980.
- УВЕРЕЊА МИНИСТАРСТВА ПРОСВЕТЕ И ЦРКВЕНИХ ДЕЛА. – Документа о наставничком положају Тоше Андрејевића у Првој гимназији, Богословији, Реалци, Вишој женској школи, Трећој гимназији и Гимназији *Јосиф Панчић*. Београд: Архив Музиколошког института САНУ, сигн. МИ XXV, Ан 1093, 1884–1907.
- УКАЗ КРАЉА ПЕТРА ПРВОГ. – Указ о постављању Тоше Андрејевића за вишег учитеља I класе у Трећој гимназији. Београд: Архив Музиколошког института САНУ, сигн. МИ XXV, Ан 1093). 1910.
- Ч[ОЛИЋ], Д[РАГУТИН]. „Музичке едиције. – Милан Бајшански: Јужнословенске народне Песме.“ *Славенска музика* бр. 3 (јануар 1940): 2.
- ШИЛАЧКИ, СТ. М. „Музичке прилике у Скопљу.“ *Музика* бр. 2 (1928): 48.
- DROBNJ, Ivana. „Metodičke osnove prvih srpskih udžbenika za nastavu muzike.“ *Nastava i vaspitanje* knj. 3, br. 56 (2007): 296–313.
- Ђ[УРИЋ]-К[ЛАЈН], С[tana]. „Музичка изданја. – Лука Kramolc i Matija Tome: Pevska vadnica (Banovinska zaloga školskih knjig in učil v Ljubljani, Ljubljana 1940).“ *Muzički Glasnik* br. 5–6 (1940): 141.
- GLAZBENA ŠKOLA KARLOVAC <<http://www.glazbena-ka.hr>> 15.01.2012.
- GLAZBENA ŠKOLA U VARAŽDINU <<http://www.glazbenaskolauvarazdinu.hr>> 15.01.2012.
- KVATERNIK, Anton. „Vojna muzička škola i njen doprinos uzdizanju muzičkih kadrova.“ *Zvuk* бр. 56 (1963): 86–96.
- ŠABAN, Ladislav. *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*. Zagreb, 1982.

MUSIC CLASSES IN THE GENERAL EDUCATION OF THE SERBIAN
AND YUGOSLAV STATE BEFORE THE SECOND WORLD WAR: PROCESS
OF INCLUSION IN THE SPHERE OF CULTURAL POLITICS

Summary

The text deals with social and historical aspects of music classes in the general educational system and the attitude of the state towards that practice indicating slow but gradually visible changes in the status of music and musicians in this area of education. These changes were most directly motivated by the foundation and work of music schools which continuously affected the changes in awareness, habits and customs of Serbian citizenry thus creating more favorable conditions for the development of music education in Yugoslavia.

The changes of the state's attitude towards music are evidenced in the improvement of the social status of music teachers during the 1920s, the introduction of curricula which were designed by prominent experts in music included in the work of the Ministry of education, as well as the legislation connected with music classes in high schools and folk schools. Despite the slow process of change, inertia of the state in bringing educational laws, complex problems in the sphere of specialized music education, as well as the social, economic and cultural inequalities in Yugoslavia, which were reflected in all aspects of music culture including music education, the time between the two world wars saw first serious attempts to integrate music classes in general education with the current affairs of educational and cultural politics.

НАТАША ГЛИШИЋ

Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЕНЕРГИЈА ПАМЋЕЊА И ЕРУПЦИЈА ЖЕНСКОГ ПРИНЦИПА У ХОФМАНСТАЛОВОЈ ЈЕДНОЧИНКИ

САЖЕТАК: Аустријски песник и драмски писац Хуго фон Хофманстал, на преласку XIX у XX stoleће, у Бечу где ствара и ради и Сигмунд Фројд, адаптира Софоклову *Електиру*, пишући потпуно нову драму. У овом раду се анализира Хофмансталова *Електира* у контексту времена у коме је настала, драматуршким интервенцијама и антисофокловским крајем једночинке.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Електра, адаптација, цитатност, Агамемнонов дух, дијагноза stoleћа, безимени плес.

На преласку деветнаестог у двадесето stoleће Беч је био погодно тло за класно распадање и социјалну нестабилност. Потајно негујући својеврстан облик политичког устанка, ова престоница је пролазила кроз период у коме стара претходница католичке аристократије више није била у стању да издржи „претње“ Либералне партије. Наиме, будући да је у то време културни живот Беча, укључујући све уметности (књижевност, музику, позориште и посебно оперу), просто цветао, Конзервативна партија је покушала да тај, елегантни животни стил високе класе заштити од амбициозне буржоазије. Талентовани и вредни банкарџи, трговци, занатлије и интелектуалци, Јевреји, окупљени око Либералне партије, веровали су да Беч може бити град уживања за све. Продужетак демократије и рационализма, пониклих у античкој Грчкој, али и јудео-хришћанских принципа вредности и достојанства сваког појединца сусрели су се под окриљем те политичке идеје. Либерали су желели да слома традиционалну елиту земљовласничког племства, која је држала политичку моћ и друштвени престиж, те да обезбеде слободу сваког појединца. Селјаци и понижене класе, којима су се либерали надали да ће их привући својим политичким програмом, више су се идентификовали са реакционарним католицима.

Иако је национализам био општеевропски феномен, у Немачкој након њеног уједињења 1870–1871, показао се нимало безазленим и опасним. Уједињењем Немачке створена је нова држава, чиме је нарушена равнотежа снага у Европи. Изражен антисемитизам, како се приближавао крај века, био је све екстремнији.¹

Преузимањем политичке моћи од стране Националсоцијалистичке партије 1895. године, промењена је судбина либерала и означен почетак политичке дезинтеграције Аустрије, али и почетак ужаса који је захватио целу Европу.

Крај XIX и почетак XX века били су означени вансеријском креативношћу у научној мисли и уметности. Нов приступ и увид у људску природу и незамисливе могућности уметничког израза свакако су довели до помака европске свести. Међутим, иако иновативне и плодне, промене у интелектуалном и културном животу Запада истовремено су допринеле стварању дезоријентисане фрагментарности и немирног периода какав је XX век. Људи су остављени без оријентира и општеприхваћених културних начела и идеја о смислу живота. Обесмишљеност, морални распад и последице које су оставили на друштво забринули су и заинтересовали драмске писце и уметнике XX века.

Прекретница stoleћа и почетак масовне оглушености и јавне немарности за људски живот време су др Сигмунда Фројда (Zigmund Freud), који је цео свој живот посветио веома минуциозном и компликованом раду о мислима индивидуе. У својој књизи *Fin de Siècle Vienna: Politick and Culture* Карл Шорске (Carl E. Schorske) се пита како су два тако различита концепта живота могла да се формирају у исто време, на истом месту.

У овој студији је незаобилазно помињање Фројда јер његова истраживања психологије човека неповратно мењају перцепцију. Фројдов живот² је, притом, сјајна рефлексција интелектуалног расположења и кон-

¹ Под заштитом либералних идеја просветитеља и Француске револуције, Јевреји су стекли законску једнакост у већини европских земаља у XIX веку. Снажан мотив, до тада неправедно обесправљених и обезвређених, Јевреја да докажу своју вредност и снажна традиција која цени образовање и породични живот, поклопили су се и Јевреји су искористили ову прилику да се коначно такмиче у друштву где су се ценили труд и способност, а не порекло и религија. Постизали су велике резултате као новинари, адвокати, лекари, научници, уметници, банкари.

„На пример, 1880. године на Јевреје који су сачињавали 10% бечког становништва, отпадало је 38,6 % студената медицине и 23% студената права у Бечу. Бечки културни живот пре Првог светског рата у великој мери уобличавали су јеврејски писци, музичари, критичари и мецене. Све сем једне банке биле су јеврејске.“ Марвин Пери, *Интеликтуална историја Европе*, Клио, Београд 2000, 495.

² Сигмунд Фројд (1856–1939) је одгајан у бечкој јеврејској породици. Снажно се идентификовао са Драјфусовом афером у Француској и поштовао Емила Золу, као свог политичког хероја. Као школарац идеализовао је Наполеона као освајача заостале централне Европе. Дивео се Енглеској и историјском напредовању Оливера Кромвела (Oliver Cromwell) и презирао је аристократију. Фројдов отац и пријатељи полагали су све наде у еманципацију Аустрије и Либералну партију.

фликта његовог доба. Порекло Фројдовог револуционарног силажења у људске мисли. Шорске наводи као могућ узрок Фројдовог истраживања и масовно европско необраћање пажње на човеков живот и индивидуалност. По много чему Фројд је следио традицију просветитеља. Поистовећивао је цивилизацију с разумом и сматрао да је наука пут знања, али се усредсредео на изучавање огромне снаге ирационалних нагона. У једном писму аустријском писцу Штефану Цвајгу (Stefan Zweig) Фројд наводи основни задатак психоанализе, а он је „да се бори против демона ирационалности на трезвен начин како би га учинила разумљивим објектом науке“ (GAY 1988: XVII).

Једнако важан за разумевање периода на прекретници векова и модерног театра је и немачки филозоф Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche). У свом првом значајном делу *Рођење трагедије из духа музике* (1872), Ниче доноси неконвенционално тумачење античке грчке културе. До тада, обично хваљени због своје рационалности, зачетка научне мисли, демократије и филозофије, стари Грци у Ничеовом приступу античкој култури добили су нов угао из кога су посматрани и преломљени кроз нову призму. Ниче је померио акценат са рационалног, те га ставио на емотивне корене те велике културе. Уводећи у естетику супротне појмове преузете из хеленске митологије *ајолонијски* и *дионизијски*, Ниче открива два основна нагона из којих настају два типа уметности. „Из сарадње тих двају начела проишло је најужвишеније и најснажније уметничко дело: хеленска трагедија“ (Ниче 2001: 14).

Ниче је идеализовао Дионизијеву личност. За њега је Сократ био тај који је задао курс разума, сматрајући да је управо тај правац разлог вековног отуђења човека и жене од њихове праве природе. Гушење примарне животне снаге за Ничеа је суштина тог несклада. Покушаји преимућства и успостављања контроле, сагледавањем са тачке одстојања, Сократово је правило разума и аполонијски фактор и они представљају расцеп нас самих од наше праве природе. То је тачка надмоћности критичког разума где смо форсирани да препознамо слабост патоса унутар људских прилика и то дистанцирањем од нас самих, наше праве природе. Та иронија огледала, иронија уметника, који види са неке треће, измештене тачке – како човекова природа једнако робује страстима и покушава их контролисати, постала је карактеристична за модерни театар.

Млади Сигмунд је током свог школовања и одрастања гајио наду да ће постати политичар и остварити очева надања у будућност, под окриљем либерала. Разбијање нада либерала уследило је 1895. доласком Националсоцијалистичке партије на власт и поновног успостављања расних предрасуда и социјалне неправде. Ефекти антисемитизма су били распрострањени. Сам Фројд је био истиснут са добро плаћених позиција унутар поштоване више класе интелектуалаца његовог доба у средњу класу јеврејских лекара. Прикључио се међународном јеврејском братству.

Идеја човека и жене морала је направити прекид са прошлошћу, с моделом патријархалног друштва. У питање је доведена читава патријархална структура. Ниче се пита о природи и постојању истине. Он тражи нову стварност да замени старомодну историјску перспективу. Пита се о егзистенцији, човековом реалитету, природи. Као и Хегел пре њега, Ниче проповеда да је Бог мртав и предвиђа да ће XX век бити бојиште истовремених и конфликтних идеологија. У том психологизованом свету, уметност је постала једини пут за досезање истине која егзистира ван историје, архетипске структуре, изван логике и разума.

Интелектуалац свог доба и унук члана јеврејске буржоазије који је чланство у „жуђену аристократију“ добио лично од цара, Хуго фон Хофманстал (Hugo von Hofmannsthal) био је веома свестан опасности антисемитских прокламација. Суграђанин и савременик доктора психоанализе, Хофманстал је веома био свестан утицаја Фројда и његових контроверзних теорија о сексуалном, емоционалном и политичком потискивању. Још више је био свестан динамике потиснутих емоција унутар свог друштва, као што су тога били свесни многи уметници тог доба. Пронашао је нов уметнички израз и грчевито га пригрлио, схвативши да је то једино средство којим би се борио с бљутавим естетизмом аристократије и усиљеним држањем тог религиозног „потрошача“. Млади Хофманстал³ је био под утицајем бечког миљеа, где су декаденција и смрт, ерос и танатос, недвосмислени партнери. У центру Аустроугарске монархије Беч је, све до његовог претпоследњег тренутка, живео френетично препуштајући се забрањеном вођу и потискивању жеља испод углађене отмености. У то исто време Фројд се припремао за дијагнозу столећа. Био је звезда у успону смрћу обузетог друштва.

Попут других европских престоница: Лондона, Париза или Берлина, Беч није с ентузијазмом и ватреношћу прихватио модернизам. Напротив, аустријска престоница, за разлику од Берлина и његове позиције у будућој европској политици, радије је тражила своје место у центру распаднуте Империје. Уместо ургентног доношења друштвених промена, Беч игнорише политичку реалност. Како би естетизовало сопствену смрт, декадентно друштво Бечлија окренуло се уметности.

Тај болесни амбијент, колевка је предмета нашег истраживања. У њему је рођена Хофмансталова *Електра*. Дубоко свестан кризе, Хофманстал избегава изношење директних чињеница бечке политике. Писац није имао контролу над политичком, моралном и социјалном трулежи Империје. Своје поље деловања увидео је у подручју које је улазило у

³ Рођени Бечлија, син јединац директора банке, Хофманстал је студирао права у Бечу. Са 16 година објавио је своје прве песме под псеудонимом Лорис.

домен његових ингеренција. Могао је утицати на културно представљање изгубљеног личног и националног идентитета појединца.

Софоклова истоимена драма директан је интертекст Хофмансталове *Електре*. Не намеравајући да једноставно преведе, успостави интерлингвалну цитатну релацију са античким грчким оригиналом, Хофманстал прилази тексту методом „слободног асоцирања“. Радећи на оригиналном тексту, аутор користи превод Георга Тудихума (Georg Thudichum) Софоклове *Електре* из 1838. године, одакле узима речи и фразе за своју нову верзију.⁴ Исто тако знамо да је 1892. године читао делове текста Софоклове *Електре* у оригиналу, на грчком, како би се припремио за писање ренесансне драме.⁵ Пун назив Хофмансталове драме је: *Електра. Драма у једном чину. Слободна адаптација Софоклове (Elektra. Drama in einem Aufzug. Frei nach Sofokles)*. Наслов сугерише и уводи термин адаптације. У позоришном речнику *адаптација* има два значења. Она означава претварање једног непозоришног текста у позоришни (што није случај са Хофмансталовом *Електром*) или поверавање посла драматургу да неки стари текст или превод старог текста мења како би га прилагодио свету савременог гледаоца. У компаративистичкој терминологији и појмовној апаратури сусрећемо се с различитим облицима адаптације. Интертекстуална релација еквиваленције подразумева цитат и цитатност, али и превод, уколико га схватимо као облик интерлингвалног цитата. Сваки превод је на неки начин адаптација или прилагођавање. Ако је реч о преводу са другог језика или на други језик, преводилац неминовно води дијалог са другом културом, тако да често, ради бољег разумевања, прилагођава одређене сегменте, како би били пријемчивији и разумљивији за успостављање моста у културолошкој размени. Једноставније, да читаоцима приближи текст. Карактер адаптације свакако зависи од преводиоачевог односа према оригиналу, те од литерарне традиције. Тако се прилагођавање може односити на различите елементе. Дело се може подесити према књижевној конвенцији, али се може и приближити савременим читаоцима на тај начин што ће, на пример, доћи до промене места радње, локалитета, радња може да се пренесе и у друго време, да се измене ликови, идејно-естетски план текста и учине многи други захвати. У случају Хофмансталове *Електре*, наслов сугерише да су радикални захвати девијација у односу на антички оригинал очекивани будући да је класична трагедија, са свим законитостима жанра, сабијена у једночинку. Хофманстал се труди да своју публику

⁴ Klaus E. Bohnenkamp, „Deutsche Antiken-Übentragungen als Grundlage der Griechendramen Hofmannsthals“, *Euphorion* 70, 1976, 198.

⁵ Christoph König, „Aristenphilologie: Hofmannsthals *Elektra* gegen Sophokles“, *Euphorion* 95, I, 2001, 427.

обавести да не очекују античку драму, вероватно познату добром делу тадашње публике.

Оставивши место дешавања драме у Микени, узвишени реторички стил Софоклових стихова Хофманстал није пренео. Његов поетски језик одсликао је атмосферу страха, ужаса и мистерије. Он своју публику подсећа да патња у овој новонасталој драми нема катарзу, али је чудно и страшно искуство надолazeћег периода. Мрачни стихови ишарани мрљама крви и деформисано стабло презреле смокве доминирају позорницом, а публика има увид и јасан осећај о обогаћеном и болесном свету у коме се радња дешава. Иако Хофмансталова *Електира* манифестује потпуно супротну слику од оне Софоклове, Хофманстал у великој мери остаје одан античком оригиналу. Драмска тензија ескалира кроз акцију и у једном и у другом тексту. Разлика је што Софокле гради неизвесност и енергију током пет чинова, док је Хофманстал све сабио у један чин. Нагласак у овој драми није на Оресту, мушком хероју, принципу права и одмазде. Напротив, Орест је више представљен као дечак који дрхти у самоћи безбожног света због извршеног чина, а који је производ и жеља сестрине потребе. Он се појављује као момак натеран на делање Електрином снагом воље и њеним живим ужасом који ју опседа од детињства. Мушке ликове у овој драми представљају: плашљиви младић Орест, Егист, кога је Електра сликовито описала као „другу жену“ сувише „уску око груди“ да носи одећу њеног оца, и стари педагог. Овај последњи мушки лик, верни саучесник освете и помагач очувања старог поретка, упркос мудрости поткрепљеној годинама животног искуства, у драми има укупно три потпуно незнатне реплике. Две су у функцији стишавања физичке буке Електриног излива емоција, за несметано спровођење злочина у дело, а трећа реплика је симболична и веома значајна, те је преносимо у форми цитата. Дакле, пред Орестов улазак у кућу да изврши чин матероубиства, педагог упозорава:

Јесте ли при себи, не ћутите/ тамо где један дашак, један звук, једно/
Ништа/ може све да поквари (Оресту у журби)/ Она чека унутра. Њене
служавке тебе траже./ Нема ниједног мушкарца у кући, Оресте.⁶

Закључујемо да у таквом деспотском друштвеном поретку и простору репресије насиља не може ни бити мушког принципа хероизма. У таквом амбијенту на сцену ступа само вековима мучки гушена снажна ерупција женског принципа.

⁶ „Der Pfleger (hastig auf sie zu): Seid ihr von Sinnen, daß ihr euren Mund/ nicht bändigt, woe in Hauch, ein Laut, ein Nichts/ Uns und das Werk verderben kann. (Zu Orest in fliegender Eile.)/ Sie wartet drinnen, ihre Mägde suchen nach dir./ Es ist kein Mann im Haus, Orest!“, у: Hugo von Hofmannsthal, *Elektra*. Tragödie in einem Aufzuge. Adolph Fürstner, Berlin W, 1908, 62 (превела и подвукла Н. Г.).

Електра је хероина света без морала, света који презентује насиље и угњетавање, и мора да се распукне. У односу на Софоклов претекст, Хофмансталова Електра је у великом контрасту у односу на античку хероину. Она више није само принцип (женског) лирског памћења и инерције, него постаје отелотворење радње и реакције на своје ропство. Она је снажна. Необузданом сировом демонском енергијом покреће драмску радњу. У том смислу, Агамемнонов дух чини непресушни извор Електрине животне снаге. Она живи само да освети оца. Једина чува сећање на њега, једина га помиње и једина „присуство оца“ шири током целе драме, покрећући ликове на акцију.

Агамемноне! Агамемноне!// Где си, оче! Зар немаш снаге,/ Своје лице
к мени да подигнеш?/ ...Агамемноне! Оче! Желим те видети, не остављај
ме данас саму!// Само се као јуче, тамо у углу зида, попут сенке,/ покажи се
свом детету./ Оче! Агамемноне! Твој дан ће доћи!⁷

Она је чувар очевог гроба и сећања на оца, потпуно посвећена његовом духу, који на неки чудан начин провејава целом позорницом. Електра је она коју смо видели у Есхиловим *Хоефорама* када походи Агамемнонов гроб излевајући жртву.⁸ Она је девица, свештеница и невенчана.

Хофманстал прихвата Софоклов принцип контраста у грађењу драмских ликова. Истичући Електрину отпорност и накану, гради лик њене сестре Хризотемис, представнице тихог мирења са датим околностима и судбином. Хофмансталове Електра и Хризотемис су заправо одрази једне те исте особе у огледалу, која се стопила, па поделила надвоје. Електра је представница смрти, деструкције, освете, памћења, мржње и свих оних атрибута архетипски несвојствених жени. Мртви дух оца послао јој је вереника у виду мржње, пустила га је у своју постељу и мржња је обележила сав њен живот и постала смисао постојања. Силина њене мржње се попут бумеранга окреће ка аутодеструкцији и њеној трагичној смрти. С друге стране, Хризотемис је оличење женствености и путености, те представља умиљату, лепу и доброћудну жену. Жену с наглашеном сексуалношћу и жељом за потомством. Она је, у односу на Електру, представница нехеројског принципа. Сестре су међусобно испреплетене као живот и смрт. Електра у свом очају и безнадежности силине опсесивне

⁷ „Agamemnon! Agamemnon!// Wo bist du, Vater? Hast du nicht die Kraft,/ dein Angesicht herauf zu mir zu schleppen?/ ...Agamemnon! Vater! Ich will dich sehen, laß mich heute nicht allein!// Nur so wie gestern, wie eine Schatten dort/ im Mauerwinkel zeig dich deinem Kind!// Vater! Agamemnon! Dein Tag wird kommen!“, Н. von Hofmannstahl, *Op. cit.*, 14–15.

⁸ „Гроб оцу прелих, – земља жртву попи већ“, стр. 163, Есхил, *Хоефоре, Орестија*, у: *Грчке трагедије*, превео Коломон Рац, Врхунци цивилизације, Београд 1988, 251.

мржње, немоћна пада на колена. Попут змије се савија око Хризотемисиних ногу и преклиње је нежно и слаткоречиво за помоћ да убију мајку.

Клитемнестра се на позорници појављује налик на воштану фигуру. Разрована жељом, скрхана болом, одлучношћу и деспотизмом, њена животна крв је пресахла. Најбоља илустрација гротескне маске њене политичке моћи је дидаскалија којом се најављује краљичин улазак.

У широком прозору појављује се Клитемнестра. Њено бледо подбуло лице, под јарким светлом буктиња, чини се још блеђим над скрлетном бојом сукна. Ослонила се на једну од поузданих ропкиња, која је обучена у тамнољубичасту хаљину, и на један штап од слонове кости украшен драгим камењем. Један жут лик, са црном зачешљаном косом, слично некој Египћанки, са глатким лицем, носи јој skut. Краљица је прекривена драгим камењем и талисманима. Руке су јој пуне наруквица, прсти готово укочени од прстења. Њени капци изгледају претерано велики и чини се да улаже велики напор да их држи подигнутим.⁹

Контрастом боја, драгог камења и нијанси крви и краљичине хаљине, затим дејством жуте боје, Клитемнестриног воштаног лица и светлости бакљи, Хофманстал је постигао сјајан визуелни ефекат и дочарао гротескну слику ужаса и људских губитака.

Шлегелов „идеални гледалац“ код Софокла стоји на страни Електре и Ореста, опраштајући брату и сестри, док Хофманстал потпуно елиминише хор. То „хибридно биће из ког је рођена драма“ (Амико 1972: 31), упркос многим трансформацијама, остало је саставни део трагедије током античког периода, па и касније. Паралелно са развојем грчке трагедије мењала се и улога посредника између протагониста и публике. Сачињен од представника заједнице који својом песмом коментаришу судбину јунака, хор је израз јавног мњења и глас народа. Софоклов хор даје, драматуршки потпуно оправдане, моралистичке коментаре. Драма почиње у задњем дворишту дворца у коме се налазе ниске зграде за слуге, а Електра се појављује из мрачног ходника куће, попут зверке која излази из свог скровишта. Вечно ожалашћена нариче за оцем. Разлика коју уочавамо између Есхиловог и Софокловог хора, те Хофмансталове верзије хора, није само у техничком смислу. Античке хорова обојице трагичара исто тако чине робиње, али

⁹ „In dem breiten Fenster erscheint Klytämnestra. Ihr fahles, gedunsenes Gesicht, in dem grellen Licht der Fackeln, erscheint noch bleicher über dem scharlachroten Gewand. Sie stützt sich auf eine Vertraute, die dunkelviolett gekleidet ist, und einen elfenbeinernen, mit Edelsteinen geschmückten Stab. Eine gelbe Gestalt, mit zurückgekämmtem schwarzen Haar, einer Ägypterin ähnlich, mit glattem Gesicht, einer aufgerichteten Schlange gleichend, trägt ihr die Schleppe. Die Königin ist über und über bedeckt mit Edelsteinen und Talismanen. Die Arme sind voll von Reifen, ihre Finger starren von Ringen. Die Lider ihrer Augen scheinen übermäßig groß und es scheint ihr eine furchtbare Anstrengung zu kosten, sie offen zu halten.“, H. von Hofmannsthal, Op.cit., 23.

оне агитују на ослобођење брата и сестре од греха. Док Хофмансталове слушкиње представљају агенте деспотизма, чији задатак је да угуше сваки израз слободе. Оне се појављују у много злокобнијој форми него робинје у античкој Грчкој. Слушкиње осветољубиво и пакосно говоре о Електри. Истовремено нас снабдевају и живописним објашњењима плаховитог темперамента главне јунакиње, те одбојношћу и презиром које гаји према њима. Хофмансталове слушкиње представљају естаблишмент света у тој драми.

Након неколико стихова ове драме, постаје више него очито да је наша главна јунакиња отуђена у свету. У свету у коме чак и слушкиње о њој и њеним мислима говоре с ниподаштавањем, ограничене на термине мржње и окружности. Електрино наводно лудило настаје као одраз и плод друштвене, политичке и моралне изолације.

Она на сцену улази из мрачног ходника, сама. Свет око себе осећа непријатељским, те се повлачи у себе. Сама, суздржана и повучена, снажно је везана за свог оца. Агамемнон је једино „биће/дух“ коме се она може окренути. Тортуром сопственог памћења и сећања, Електра га призива. Он припада њој, ако ни због чега другог а оно због њене оданости и потребе за њим.

Будући да је Хофмансталова верзија знатно краћа од оне античке, њеној економичности, између осталог, доприноси потпуно изостављање детаљног педагоговог говора о Орестовој смрти у питијској трци бојним колима, те скраћена сцена препознавања брата и сестре, стожер античке драме. У Софоклово време говор о Орестовој смрти у трци бојним колима је важио за и те како популаран и освежавајући за Атињане. Хофманстал га своди на његове најнужније делове – Орестове реплике, што згушњава драму и доприноси јачем интензитету злослутног расположења. Стожерна сцена драме, као и у Софокловој верзији, јесте сцена препознавања брата и сестре. Код Хофманстала, Орест се појављује у мрачно доба, ноћу, као странац пред капијом дворишта. Електра је у дворишту, прстима копа земљу недалеко од кућног зида. Распитујући се о краљевском пару, Орест Електри доноси вест о својој „погибији у трци колима“, што Електри одузима сваку наду за братовим повратком. Од бола који јој је изазвала та вест, Орест жели открити њен идентитет и након краћег разговора, схвативши да разговара са својом сестром схрваном боли, Орест се разоткрива изјављујући да га „на дворишту и псета препознају, али не и његова сестра“. Електра препознаје брата.

У пратњи Ореста је дошао и педагог, коме је Хофманстал доделио само три кратке реплике.

Враћањем Електрине одлучности за делањем, након емотивне и бучне Хризотемисине реакције на план убиства, Електра мотивише Ореста да

изврши чин освете. У тренутку у коме Орест и педагог улазе, размењујући погледе, запажамо да Ореста прво хвата језа, а потом, пред сам улазак у кућу, на тренутак затвара очи, вероватно преиспитујући гнусност злочина и трауматизам при помисли на матероубиство. За то време попут звери у кавезу Електра, у ужасној напетости, трчи тамо-амо. Одједном се заустави и изјави: „*Ја му нисам мојла дајџи секиру! Пођоше, а ја му нисам мојла дајџи секиру. О, нема бојова на набесима.*“¹⁰

Тај изненадни застој у тренутку акције, чији плод је Клитемнестрин крик, Хофманстал прекида Електриним размишљањем и преиспитивањем. То је својеврсна анализа Електриног делања и њене решености да изнесе убиство.

У једном тренутку смо видели Електрино мировање и клонулост изазване самопрекором о немогућности избора оруђа за брутални захват матероубиства, а сада је видимо у другом светлу. У демонском вриску кличе своју чувену реченицу: „Удри још једном!“¹¹ Сматрајући да је Клитемнестра недовољно кажњена, Електра се припрема и за свој скорби крај.

И док је у Софокловој трагедији извршење злочина једина важна тема којој драма тежи, Хофманстал је отишао корак даље. По извршењу злочина, он у драму уноси нови елемент – смрт своје јунакиње.

Софоклова трагедија се завршава опростом (хора) Електри и Оресту за учињено дело: „*Ој, Ајреја кљено, како ли много! Ти њрејати, једва слободи с' довину! Тим ударом сџиже сад крају.*“¹²

У античкој, Софокловој *Елекџри* мрачно проклетство Атрида на крају бива освећено, а гнусни чин убиства подигнут на највиши степен заједничког чина брата и сестре. Трагичка катарза је у потпуној функцији сједињења брата и сестре у слободи и у животу. Електра не мора да умре да би осветила брата, попут Антигоне која страда због Полиника пркосећи Креонтовим правилима.

Хофмансталова *Елекџра* је свесно удаљавање од аристотеловске традиције. Најупечатљивији антисофокловски елемент у драми је њена смрт. Не заустављајући се на убиству, Хофмансталу у први план избија смрт хероине. Електрин излазак (након убиства мајке и Егиста) је поетски чин ослобађања ужаснутости. Хофмансталове дидаскалије причају причу о Електрином плесу. Аутор га назива „безименим плесом“ (ein namenloser Tanz).

¹⁰ H. von Hofmannsthal, Op.cit., 63: „Ich habe ihm das Beil nicht geben können! Sie sind gegangen und ich habe ihm /das Beil nicht geben können. Es sind keine/ Götter im Himmel.“

¹¹ Ibid.: „Triff noch einmal!“

¹² Sofoklo, *Elektra*, у: *Sofoklove tragedije*, prevod Koloman Rac, Matica hrvatska, Zagreb 1913, 328.

У западној култури плес је често асоцијација за грациозност, лепоту, усклађеност покрета, и дисциплину. С друге стране, у балским дворанама, плес је био моћан регулатор понашања у друштву и класне припадности.

Но, поред своје друштвене функције, женски плес има дугу историју наговештаја опасности, лудила, болести па чак и смрти. Још у старој Грчкој женама је био забрањен бахантски плес, у коме су препуштајући се емоционалним изливима туге, плесале распуштене косе изводећи обред жалости. Ти ритуали су били једина јавна друштвена активност жена пред публиком и доносила им је велику истакнутост. Међутим, краљ Солон је донео декрет којим се забрањује женски бахантски плес, тражећи да се жене дисциплинују и лише њихове моћне позиције комуникатора са мртвима.

Повезивање плеса са мртвима поново срећемо у раном XV веку као мотив Плеса смрти на муралима. Познати дуборез Ханса Холбејна (Hans Holbein) у дрвету и серија *Memento mori* датира из 1523. године и означава подсећање на човекову крхкост, пролазну природу живота и свеприсутност и универзалност смрти. Средњовековна и ренесансна традиција не карактерише жену као наговештај смрти.

Плес смрти и демонска жена средином XIX века нашли су моћан израз, нарочито у Француској. Грациозност, плес, лудило и смрт, спојени са алтернативним изражавањем женске сексуалности, увијени у једно егзистирали су на сцени француског театра и у културној и литерарној слици тог времена. Нова врста плесачица међу којима Лој Филе (Loie Fuller), Исидора Данкан (Isidora Duncan), Рут Ст. Дени (Ruth St. Denis) и Мод Алан (Maud Allan) проломила се попут муње, заблеснула и хипнотисала европску публику. Те „босоноге плесачице“ настојале су унети промене у наглашено показивање ципелица и ригидних покрета балета, својим босим стопалима и лепршавим покретима. Ослободиле су се и корсета и балетске сукњице. Те дрске жене су биле културне иконе новог доба. Плес жене на сцени представљао је претњу императиву жене – мајке и супруге. Нове плесачице нису само плениле и контролисале погледе хипнотисане публике него су за своја извођења биле и добро плаћене. Постигле су висок степен економске независности, а тиме су омогућиле и уметничку слободу.

Један од оних који су били опчињени новим плесом био је и Хофман-стал. Двадесетшестогодишњем аустријском песнику и драмском писцу још 1900. године репутација је порасла објављивањем збирке поезије и лирских драма у респектабилном часопису. *Електри* је оставио траг у свом времену, и дао курс наредним генерацијама писаца инспирисаних овим митом. Снага подтекста, отуђење, иронија, подвојеност постајали су ознака модерног театра. Тако је и тема мита о Електри била погодан предмет за супротстављање модерне фрагментарне мисли релативно сигурном

класичном погледу на свет, као сусрет и процена старог и новог читања. Хофмансталов завршетак драме, упркос Електриној смрти, није био знак смрти тог лика за литературу XX века. Напротив, многи писци у XX веку су се инспирисали овим митом. Електрина смрт у Хофмансталовој драми постала је толико битна у контексту мита да су неки критичари заборавили да то није део античке традиције.

Те 1903. године Хофмансталова *Електира* наговештава ново столеће. Ова драма коју је режирао тада најистакнутији немачки редитељ јеврејског порекла Макс Рајнхарт (Max Reinhardt) одлично је примљена од публике и позоришне критике а играна је у престижном Клајнес театру (Kleines Theater) у Берлину, са провокативном глумицом Гертрудом Ајсолд (Gertrud Eysoldt) у насловној улози. Хофмансталова *Електира* своју популарност и велики успех дугује и оперској верзији Рихарда Штрауса (Richard Strauss) из 1909. године.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Ђурић, Милош. *Историја хеленске књижевности*. Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.

Есхил. *Хоефоре, Орестија*. У: *Грчке трагедије*. Превео Милош Ђурић. Београд: Дерета, 2001.

Еурипид, *Електира*. У: *Сабране грчке трагедије*. Превео Коломан Рац. Београд: Врхунци цивилизације, 1988.

Ниче, Фридрих. *Рођење трагедије*. Превела Вера Стојић. Београд: Дерета, 2001.

Пери, Марвин. *Интелектуална историја Европе*. Превео Ђорђе Кривокапић. Београд: Слио, 2000.

СВЕТИ ДУНАВ, часопис за књижевност и културу год. I, бр. 1 (1995).

Фројд, Сигмунд. *Одабрана дела Сигмунда Фројда*. III издање. Нови Сад: Матица српска, 1981.

Фројд, Сигмунд. *Психопатологија свакодневне животице*. Превео Хуго Клајн. Нови Сад: Матица српска, 1981.

BOHNENKAMP, Klaus E. „Deutsche Antiken Übertragungen als Grundlage der Griechendramen Hofmannsthals.“ *Euphorion* 70 (1976).

D'AMICO, Silvio. *Povjest dramskog teatra*. Zagreb: Matica hrvatska, 1972.

GAY, Peter. *Freud: A Life Of Our Time*. New York: Norton, 1988.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Elektra*. Tragödie in einem Aufzuge. Berlin, 1908.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. „Ein Brief.“ Prosa 2. У: *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, 1951.

KÖNIG, Christoph. „Aristenphilologie: Hofmannsthals Elektra gegen Sophokles.“ *Euphorion* 95, I (2001).

SCHORSKE, Carl E. *Fin de Siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Knopf, 1980.

SOFOKLE. *Elektra*. У: *Sofoklove tragedije*. Превео Коломан Рац. Zagreb, Matica hrvatska, 1913.

ENERGY OF RECOLLECTION AND ERUPTION OF FEMALE
PRINCIPLE IN HOFMANNSTHAL'S ONE-ACT DRAMA

Summary

At the turn of the century, young Hofmannsthal was highly influenced by the Vienna milieu, where decadence and death, eros and tanatos, were unambiguously paired. At the same time, Freud, a rising star in a death-stricken society, had been preparing a diagnosis of the century. A direct intertext of Hofmannsthal's *Electra* is Sophocles's analogous tragedy. Not intending to offer a simple translation, i.e. to establish an interlingual quotation relation with the antique Greek original, Hofmannsthal approached the text by applying the "free association" method. His poetic language has painted the atmosphere of fear, horror and mystery. Although Hofmannsthal's *Electra* manifests a completely reverse image from Sophocles's, Hofmannsthal remains loyal to the antique original. Dramatic tension escalates through action in both texts. The difference lies in the fact that Sophocles has built uncertainty and energy throughout five acts, while Hofmannsthal has crammed everything into a single act. The emphasis in this drama is not on Orestes, a male hero, the principle of justice and retaliation. On the contrary, Orestes is rather presented as a boy who trembles in the solitude of a godless world after the committed act, which is also the product and desire of his sister's exigency. Hence, we can conclude that in such a despotic social order and the repressed violence setting, there is no place for the male principle of heroism. In such a setting, it is only centuries long, brutally smothered fierce eruption of the female principle that comes to surface.

Electra is a heroine of an immoral world, the world which presents violence and oppression and as such must fall apart. In comparison to Sophocles's pretext, Hofmannsthal's Electra represents a great contrast to the antique heroine. She is no longer merely a principle of (female) lyrical recollection and inertia, but rather becomes the embodiment of an action and reaction to her bondage. She is strong and sets the dramatic action into motion by an irresistible raw demonic energy. Thus, Agamemnon's spirit makes fathomless source of Electra's life power. She lives for the idea to avenge her father. She is the only one who preserves the memory of him, the only one who mentions him and spreads "the presence of her father" throughout the whole play, setting other characters into action.

Hofmannsthal accepts Sophocles's principle of contrast in developing dramatic personae. Hofmannsthal's Electra and Chrysothemis are actually one person in the mirror, who has blended and then split into half. Electra represents death, destruction, revenge, recollection, and hate. The ferocity of her hate turns like a boomerang towards self-destruction and, eventually, her tragic death. On the other side, Chrysothemis is the epitome of femininity and sensuality, thus representing a sweet, beautiful and benevolent woman with exaggerated sexuality and urge for offspring. The sisters are intertwined like life and death.

Antique choruses of both tragedians (Aeschylus and Sophocles) are composed of female slaves, who agitate for the relief of brother and sister from sin, while Hofmannsthal's servants represent ominous agents of despotism, whose task is to smother every expression of liberation. Hofmannsthal's servants represent a world establishment in the drama. Electra's alleged madness is the expression and result of social, political and moral alienation.

While in Sophocles's tragedy the commitment of crime is the only crucial theme the drama strives towards, Hofmannsthal has moved one step forward. Upon execution of the crime, he introduces a new element into the play – the death of its heroine. Hofmannsthal's *Electra* means

conscious departing from Aristotle's tradition. The most original anti-Sophocles's element in the drama is her death. Unable to settle the account with murder, Hofmannsthal pushes into foreground the death of the heroine. Electra's exit (after the murder of her mother and Aegisthus) is a poetic act of liberation of horror. Hofmannsthal's didascalies tell the story of Electra's dance. The power of subtext, alienation, irony, and ambivalence are like an encounter and examination of the old and new reading. Hofmannsthal's ending of his drama, in spite of Electra's death, is not, however, a sign of the death of that character for the 20th century literature.

ДРАГАНА ЈЕРЕМИЋ МОЛНАР и АЛЕКСАНДАР МОЛНАР

Универзитет у Београду, Факултет музичке уметности, Београд

Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Оригинални научни рад / Original scientific paper

АДОРНОВ НЕУСПЕЛИ ПОКУШАЈ УСПОСТАВЉАЊА ПОДЗЕМНЕ ЛИНИЈЕ КОНТИНУИТЕТА ИЗМЕЂУ ШУБЕРТА И ШЕНБЕРГА

САЖЕТАК: У свом чланку „Шуберт“, објављеном 1928, Адорно је покушавао да пронађе антиромантичарску копчу између музике Франца Шуберта и Арнолда Шенберга. Мислио је да је у стању да идентификује у оба случаја „кристалне“ (у смислу супротности „органским“) структуре у фрагментарним музичким формама које су биле резултат репресије „објективитета“ баш као и утопијски знак наде, пореклом из дубина „субјективитета“. Такође, он је употребљавао форму потпурија да опише безвременску и митску логику Шубертове музике, која се показала као незадовољавајућа за прављење паралела са Шенберговом музиком. Адорно је напослетку одустао од бављења подземном линијом континуитета између два бечка композитора после напуштања Немачке 1934. и у наредном периоду наставио да квалификацију „кристалног“ употребљава само за Шенбергову додекафонску музику.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Адорно, Шуберт, Шенберг, романтизам, авангарда.

На преласку из друге у трећу деценију XX века, када су у њему згаснули сви романтичарски импулси, Арнолд Шенберг (Arnold Schönberg) је музику почео да доживљава као специфичан простор. Што је више тешкоћа имао да заврши свој *мајнум ойус*, ораторијум *Die Jakobsleiter*, све се више окретао од слободне атоналности ка додекафонији кроз коју је на крају успевао да изрази своју нову поетику, али и своју нову склоност ка јудаизму.¹ Тако је у првој половини двадесетих година прошлог века у Шенберговом стваралаштву победила представа музике као необичног простора који не почива на стандардним категоријама „горе“, „доле“,

¹ Детаљно о процесу Шенберговог рада на ораторијуму, као и идеолошким и креативним искушењима са којима се сусретао вид. у: Драгана Јеремић-Молнар, Александар Молнар, „О (не)-завршености Шенберговог ораторијума *Die Jakobsleiter*“, *Музикологија*, бр. 9, 2009, 113–132.

„напред“, „назад“, „лево“, „десно“, него, уместо тога, на непосредним односима тонова који се појављују на различитим местима и у различитим временима. Таква Шенбергова представа музичког простора била је, како је сам тврдио, инспирисана Сведенборговом (Emanuel Swedenborg) окултном концепцијом небеса и Баховом (Johann Sebastian Bach) контрапунктском уметношћу.² Смештена у шири контекст, уклапала се у тада актуелно поимање музике у категоријама простора или, још уже, у супротстављању „пејзажа“ „архитектоници“, које је било својствено тадашњим естетичарима и представницима „нове музике“.³

Године 1928. млади Теодор Адорно (Theodor Adorno) се на занимљив начин придружио онима који су се бавили проблематизацијом простора у музици. Учинио је то писањем чланка „Шуберт“, објављеним у октобарском броју часописа *Die Musik* 1928.⁴ Његов текст донео је, међутим, једну важну новину: примену категорије простора – или, прецизније, „пејзажа“ – изван области „нове музике“, тачније на музичко стваралаштво Франца Шуберта (Franz Schubert) у целини. Несумњиво је, притом, да Адорно на уму није имао само Шуберта и његов опус. У потконтексту чланка стајала је ауторова тежња да реконструише једну до тада неуочену, подземну линију континуитета која је водила директно од Шуберта ка Шенбергу. Адорно је на тај начин дошао у позицију да усклади свој (тада још криптомарксистички) идеолошки постулат о „напредовању“ музике током модерне епохе са критичким односом према романтици као таквој, као и са нелагодом коју је у њему будио Бетовен (Ludwig van Beethoven), посебно својим узнемирујућим везама са романтиком. Адорнов чланак одашиље поруку да се прави, онај идеолошки (и заправо једини релеван-

² Arnold Schönberg, *Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz, Schott, 2007, 168 и 424. Вид. о томе и у: Hans-Joachim Hinrichsen, „Schönberg, Bach und der Kontrapunkt. Zur Konstruktion einer Legitimationsfigur“, у: *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, Hrsg. Andreas Meyer und Ulrich Scheideler, Stuttgart und Weimar, Metzler, 2001, 61; као и у: Dragana Jeremić-Molnar, Aleksandar Molnar, *Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe. Knjiga 1: Muzički uzvišeno u delima Betovena i Šenberga*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju i Filip Višnjić, 2009, 121.

³ Детаљније о томе: Eva-Maria Houben, *Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie der unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1992, 50–51. Представа музике као простора била је круцијална и за настанак Шенбергове дихотомије идеје и стила коју је касније преузео Адорно (уп. Murray Dineen, „Adorno and Schoenberg's Unanswered Question“, *The Musical Quarterly* / Vol. 77, No. 3, 1993/ 417 итд.), подвргнувши је значајним модификацијама, у складу са својом марксистичком социологијом (уп.: Max Paddison, „The Language-Character of Music: Some Motifs in Adorno“, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 116, No. 2, 1991, 268).

⁴ Текстом „Шуберт“ Адорно је дао свој прилог обележавању стогодишњице смрти Франца Шуберта. Текст је касније прештампан уз минималне интервенције 1964. у збирци *Moments musicaux*. У предговору ове књиге, написаном на Божић 1963, Адорно је текст „Шуберт“ означио као свој „први обимнији рад [...] на тумачењу музике“, Theodor Adorno, „Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962“, у: *Gesammelte Schriften*, Band 1, Berlin, Directmedia /Digitale Bibliothek Band 97/, 2004, 13724.

тан) „напредак“ у музици не може успоставити на линији Бетовен – Шенберг, него између двојице композитора који су, према његовом мишљењу, били најсензибилнији за страхоте света: Шуберта и Шенберга.

Иако Адорно у чланку „Шуберт“ није проблематизовао Шенбергово стваралаштво, једним успутним освртом на савременика коме се дивио успоставио је индикативну везу између двојице композитора: „Одговарајућу моћ у историјском часу модулаторици и алтерацији [код Шуберта] даје то што су ужлебљени у идиом тоналног поретка. Као израз борбе у природном површинском свету оне га подривају; а након његове пропасти модулаторика и алтерација долазе у безбојни ток субјективне динамике и тек је Шенберг, наглашавајући одређење фундаменталних корака, још једном задобио снагу Шубертовог хармонског принципа, али само како би га једном заувек уништио“.⁵ Шуберт је у „историјском часу“ времена у ком је живео (почетак XIX века) мајсторски користио „снагу хармонског принципа“ како би „ток субјективне динамике“ превео у тада неприкосновени „идиом тоналног поретка“; Шенберг је у „историјском часу“ времена у ком је живео (почетак XX века) мајсторски искористио исту ту „снагу хармонског принципа“ како би (у међувремену „безбојним“ начињени) „ток субјективне динамике“ коначно ослободио свих остатака превазиђеног „идиома тоналног поретка“ и успоставио један сасвим нов идиом – идиом атоналног, касније додекафонског поретка.⁶ Адорно је дискретно, али ипак несумњиво, настојао да успостави једну сасвим нову генеалогiju додекафоније, другачију чак и од оне коју је сугерисао сам Шенберг: Бах није био „први додекафонски композитор“⁷ и додекафонски поредак није био моделиран према старозаветном и Сведенборговом моделу небеса; прави зачетник оног кретања у модерној музици које је водило преко рушења тоналитета а врхунило у додекафонији био је Франц Шуберт. Осим тога, двојици композитора била је заједничка и друга, супстанцијалнија и дубља страна напретка у уништавању тоналитета (у откривању његове „лажи“) – наводна инклинација ка изградњи „кристалних структура“ музичке форме кроз које се „објективитет“ најпрегнантније обзнањивао у музици модерне епохе.

⁵ Исто, 13760.

⁶ У једном каснијем тексту Адорно је сугерисао да су Шуберт и Шенберг имали сродан однос према идиому (а)тоналног поретка: „Њему [Шенбергу] је идиом био тако саморазумљив и неупитан као једино Шуберту, и нешто од уверљивости његових облика почива у томе“. Theodor Adorno, „Arnold Schönberg (1874–1951)“, у: *Gesammelte Schriften*, Band 10, Berlin, Directmedia / Digitale Bibliothek Band 97/, 2004, 7654.

⁷ То је Шенберг, према сопственом признању, уобичајавао да говори. Уп.: Arnold Schönberg, *Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, 255.

Кристјалне структуре

У чланку „Шуберт“ налазимо прве обресе оне експланаторне матрице која ће карактерисати Адорнову каснију естетичку теорију и, нарочито, социологију музике, а коју ће он примењивати у тумачењу музике Шенберга (али и Игора Стравинског). Одбацивши уврежено схватање које је ухватило корена током XIX века да је Шубертова музика одраз његове личности, Адорно је тврдио да се у Шубертовој музици манифестује једна објективна „интенција, која се намеће тек изнад комадића заваревајућег тоталитета човека“.⁸ Самим тим, „ток субјективне динамике“ који је навео Шуберта да на почетку XIX века наруши тоналитет, а Шенберга да га на почетку XX века и уништи, није имао ништа са субјективним, већ је био само канал манифестације објективног. Тиме је Адорно припремио терен за критику романтичарског лиризма, коју ће у својим каснијим радовима уобличити према марксистичком канону свеопштег подређивања економској наддетерминанти. Романтичарска психологија генија и метафизика музике, писао је Адорно 1928, „обе имају корен у погрешном појму лирског, који их, сходно произвољном прецењивању уметности у деветнаестом веку, узима за стварне; за део стварног човека или одломак трансцендентне реалности, док као уметност остаје лирска слика реалности, која се од других слика разликује само по томе што је њена појава повезана са продором самог реалног у њену могућност. Тиме је изнова одређен удео субјективног и објективног у лирском, који чини Шубертов пејзаж. Лирски садржаји се не стварају: они су најмање ћелије биткујућег објективитета, они стоје као њихове слике, након што су већ одавно у свом ауторитарном праву пропале велике форме објективног састава. Те слике заиста не падају у душу лирски отвореног човека као зраци на биљно ткиво: уметничка дела нигде нису створења. Њих људи гађају као стрелачке мете: када се достигне одговарајући број, оне падају и пуштају стварном да само засија. Снага која их погађа је људска, а не уметничка: њих покреће осећање човека“.⁹

Оштрица Адорнове критике, садржане у овом исказу, била је двојака. Пре свега, као и читав низ других аутора – попут Рудолфа Стеглича (Rudolf Steglich), Хајнриха Штробела (Heinrich Strobel), Алфреда Ајнштајна (Alfred Einstein), Макса Фридлендера (Max Friedländer), Егона Велеза (Egon Wellesz) и Албана Берга (Alban Berg) – који су 1928. прилозима обележили стогодишњицу Шубертове смрти, и Адорно је дизао глас против „бидермајерштине“ (*Biedermeierei*) која је искривљавала слику Шуберта,¹⁰

⁸ Th. Adorno, „Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962“, 13740.

⁹ Исто, 13742.

¹⁰ Esteban Buch, „Adorno's 'Schubert': From the Critique of the Garden Gnome to the Defense of Atonalism“, *19th-Century Music*, Vol. 29, No. 1, 2005, 26. Најбурније реакције изазвала је оперета *Das*

као и против његовог претварања у „предмартовског занесењака који седи поред поточића, послушкујући га“.¹¹ Међутим, Адорно се од других аутора разликовао по томе што је тврдио да уопште није потребно трагати за „истинитом“ сликом Шуберта како би се разумела његова музика. Као што његова музика није имала никакве везе са карикатуром коју је од њега направила „бидермајерштина“, тако не би имала везе ни са његовим најтачнијим психоаналитичким портретом. Штавише, Адорно је тврдио да Шубертова музика заправо никада и није имала везе са Шубертом као човеком, већ је представљала својеврстан налаз сеизмографа¹² који је постављен да евидентира катастрофалне потресе „објективитета“. Адорно Шуберту, додуше, није оспорио осећања: његове емоције, као и Шенбергове касније, биле су рецептори садржаја „објективитета“ и трансмитери уметничких садржаја. А оно што је уметничке садржаје чинило уметничким и конституисало истински лиризам била је „утопијска перфекција (изгубљене) радости“ која отеловљује „и оно што јесте и оно што би могло бити“.¹³ Осећање је, у контексту таквог лиризма, могло да буде само средство за продор „истине“ у уметничко дело. И то, подразумева се, Адорнове истине – истине миленариста различитих боја и опредељења који су очекивали успостављање својих есхатона на крају историје и који су у свом времену учавали нагомилавање „знакова антихриста“.

„Објективитет“ се на Шубертову музику одражавао тако што ју је кристализовао и на тај начин је чинио не само не-вегетативном него и сасвим неорганском.¹⁴ „Кристална структура“ Шубертових дела није, дакле, била плод композиторових свесних или несвесних поетичких стремљења, него је била директан резултат инхибирајућег дејства лошег или лажног „објективитета“ („кроз“ Шуберта, као својеврсног медијума). С једне стране она је била принципијелно супротна органском ткиву, *нечему живом* што се дијалектички развија као део истинитог „објективитета“ (под условом да такав „објективитет“ постоји). С друге стране, она није ни напосто „одражавала“ лаж постојећег „објективитета“, него је давала прилику „субјективитету“ да се огласи и да изрази своју несрећну судбину.

Dreimäderlhaus, дело либретиста Алфреда Марије Вилнера (Alfred Maria Willner) и Хајнца Рајхерта (Heinz Reichert) и композитора Хајнриха Бертеа (Heinrich Berté). Аутори либрета су се инспирисали мотивима популарног романа *Занесењак* (*Schwammerl*): роман о Шуберту Рудолфа Ханса Барча (Rudolf Hans Bartsch) из 1912. Оперета је први пут изведена у Бечу 15. јануара 1916.

¹¹ Th. Adorno, „Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962“, 13745.

¹² „У неправилним цртама, налик сеизмографу, Шубертова музика је нотирала квалитативну промену човека“, Th. Adorno, „Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962“, 13764.

¹³ Richard Leppert, „On Reading Adorno Hearing Schubert“, *19th-Century Music*, Vol. 29, No. 1, 2005, 61–62.

¹⁴ Th. Adorno, „Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962“, 13747.

Шубертова кристална музика била је лепа, заокружена и постојана, али у исто време и отворена, непроменљива и у себе затворена.

Естебан Бух (Esteban Buch) је у чланку „Адорнов ’Шуберт’“. Од критике баштенског патуљка до одбране атоналности“ добро приметио да се Адорново опредељење за кристал као главну метафору за опис Шубертове музике може сматрати последицом његовог свесног опредељења за спровођење – како ју је сам Адорно звао – „шенберговске политике“.¹⁵ Адорно је Шуберову музику интерпретирао у кључу који је био сасвим опозитан „органицистичком“ приступу, тада преовлађујућем у круговима немачких и аустријских музиколога и теоретичара. На једној страни, Рихард Бенц (Richard Benz) је у књизи *Франц Шуберт, довршио је немачке музике* – објављеној 1928. и замишљеној такође као допринос обележавању стогодишњице композиторове смрти – органицизам употребљавао у народњачко-ничеанској синкретистичкој варијанти „обнове културе кроз дух музике“; Бетовена је стилизовао у „Христа немачке религије“, а Шуберта у његовог „највећег апостола“ чија је највећа заслуга била то што је „превео нову религију на популаран језик“.¹⁶ На другој страни, Шенкерови (Heinrich Shenker) ученици Феликс Залцер (Felix Salzer) и Ото Фрисландер (Otto Vrieslander) су у радовима написаним исте, 1928, године употребили органицистичку парадигму на сонатни облик како би на различите начине вредновали Шубертов допринос овој форми.¹⁷ Преовлађујућем – иако у себи сасвим хетерогеном – виђењу Шубертове музике као „органске“ Адорно је супротставио свој доживљај форме Шубертових дела као „кристалне“, али не са циљем да обезвреди и поништи конкурентска гледишта колико са прикривеном намером да направи *антиширомантичарски мост* од Шуберта ка композитору до кога му је било највише стало: Шенбергу.¹⁸ Адорно никада није објаснио када

¹⁵ E. Buch, „Adorno’s ‘Schubert’: From the Critique of the Garden Gnome to the Defense of Atonalism“, 29.

¹⁶ Цит. према: исто, 27. Бенц је теоријски артикулисао широко распрострањено популистичко расположење, које је стогодишњицу Шубертове смрти напосто користило за актуелне политичке сврхе. Тако су Шубертове хорске песме певане, примера ради, на добро посећеним фестивалским окупљањима (попут оног одржаног у Бечу) на којима је пледирано за поновно уједињење Аустрије и Немачке. У исто време колумниста листа *Die Rote Fahne*, органа Комунистичке партије Немачке, тврдио је да „прави Шуберт припада радном народу“. Нав. према: исто, 25.

¹⁷ Залцер је то учинио у чланку „Сонатна форма код Франца Шуберта“, објављеном у часопису *Studien zur Musikwissenschaft*, а Фрисландер у саопштењу под насловом „Органско у ’небеским дужинама’ Шуберта“ које је поднео на међународној конференцији посвећеној Шуберту у Бечу. Залцер се налазио на „антишубертовској“ позицији, сматрајући Шуберта нарушитељем суштине „органског“ у сонатној форми, а Фрисландер је, сасвим супротно, потврдио „органицизам“ сонатних облика Шубертових дела. Према: исто, 27–28.

¹⁸ Адорну је у том моменту било стало не само до тога да успостави везу између двојице композитора које је симпатисао него и да из те новоуспостављене везе уклони Рихарда Вагнера. „Адорно је у својим раним авангардистичким разврставањима покушао да афирмише значај Шубер-

је и како дошао на идеју о успостављању тог моста, али један музички догађај из тог времена је на занимљив начин „спојио“ двојицу композитора, коинцидирајући са Адорновим размишљањима у овом правцу. Реч је о концерту Берлинске филхармоније под диригентском палицом Вилхелма Фуртвенглера (Wilhelm Furtwängler), организованом у години стогодишњице Шубертове смрти. Берлински филхармоничари су на истом концерту извели Шубертову Симфонију у Ц-дуру и, премијерно, Шенбергове Варијације за оркестар оп. 31. Адорно је Шенбергово остварење приказао 1930. у часопису *Anbruch* и своју констатацију да је реч о „ремек-делу“ поткрепио метафорама о „кристалној структури“¹⁹ и „кристалној архитектури“²⁰ које је први пут употребио у чланку „Шуберт“. Четири године касније, 1934. (након што је приспео у Енглеску), Адорно је написао (али никада није објавио) приказ Шенберговог *Lied*-а „Девојчина песма“ („Mädchenlied“ из збирке *Осам лидова* оп. 6, 1903–05), у ком је констатовао да је овај *Lied* био „праформа оних каснијих визија страха, које су прогониле Шенбергове пејзаже све док се нису окаменили у кристални мир“.²¹

Година 1934. означила је и својеврсну вододелницу у Адорновом уодношавању Шуберта и Шенберга. У чланку (написаном те године) о Шубертовом Ронду у А-дуру за клавир четвороручно Адорно не само што више није рабио дихотомију кристалног и органског него је ово дело описао као сушту супротност Шенберговој „Девојчиној песми“: потиснувши „страх од црних јама у земљи“, Рондо је могао да се отвори ка природи – али не више оној распаднутој на кристализоване пејзаже, него „помиреној и блаженој“.²² Метафора кристала све се ређе појављивала у Адорновим списима о музици написаним након 1934, а када би је повремено и употребио, Адорно је њоме искључиво упућивао на Шенбергово стваралаштво. Тако је у *Естетичкој теорији* (1970) написао да је Шенбергов „*Pierrot Lunaire*, где се сједињују кристално имагинарна суштина и тоталитет дисонанце, први пут у модерни реализовао аспект“ негативног који не само

та за развој додекафоније можда онајвише због тога како би дезавуисао Шенбергове напоре да се самопоима као потомак романтичара предвођених Вагнером“, Dragana Jeremić-Molnar, Aleksandar Molnar, „Mitski svet prošlosti i muzika: opozicija između Šuberta i Vagnera u Adornovoj ranoj teoriji muzike“, *Treći program*, br. 149, 2011, 164–175.

¹⁹ Разумети ово Шенбергово дело, писао је Адорно, значи „ништа друго до препознати његову кристалну структуру“, Theodor Adorno, „Musikalische Schriften V“, у: *Gesammelte Schriften*, Band 18, Berlin, Directmedia /Digitale Bibliothek Band 97/, 2004, 14896.

²⁰ Према: E. Buch, „Adorno's 'Schubert': From the Critique of the Garden Gnome to the Defense of Atonalism“, 29. „Музичка архитектура дела је посве затворена, кристално прозирна, ретке и безосећајне статике и чврстине: загонетна у потпуној осветљености“, Th. Adorno, „Musikalische Schriften V“, 14901.

²¹ Исто, 14944.

²² Th. Adorno, „Franz Schubert: Großes Rondo A-Dur, für Klavier zu vier Händen, op. 107“, у: *Gesammelte Schriften*, Band 18, Berlin, Directmedia /Digitale Bibliothek Band 97/, 2004, 14591.

да не упућује ка позитивном него налази ужитак у себи самом.²³ Пошто Шуберт заиста није могао да се доведе у везу с тим „аспектом модерне“, баш као ни са „тоталитетом дисонанце“, Адорно га више није доводио ни у везу са самом „кристално имагинарном суштином“.

Постоји још једно веома занимљиво место у Адорновим списима на којем је он употребио категорију кристала у дискурсу о Шенбергу – али овог пута у сасвим другачијем (неафирмативном) смислу. Реч је о последњим реченицама првог поглавља *Филозофије нове музике*, „Шенберг и напредак“, у којима је Адорно на себе отворено преузео улогу пророка који у Шенбергу препознаје месију, а у његовој музици мистичне поруке спаса. Бесмисленом (тј. од Бога напуштеном) свету, тврдио је овде Адорно, себе „жртвује нова музика [тачније, Шенберг сам]. Она је на себе узела сву таму и кривицу света [sic!]. Сва њена срећа је у томе да спозна несрећу; сва њена лепота [sic!!!] је да се одупре привиду лепоте. Нико више неће да са њом има било шта, индивидуално ништа мање него колективно. Она звучи нечута, без еха. Ако се око чуће музике време згрушњава у блистави кристал, онда нечута музика упада у празно време попут разарајућег танета. Искуство које механичка музика проживљава сваког часа, нова музика је спонтано надишла, доспевши до апсолутног заборава. Она је права порука у боци“.²⁴ Адорно је представио Шенберга као композитора музике која је (попут поруке „у боци“) напакон носила праву јеванђеоску обзнану, али коју нико није слушао, па самим тим нико није могао ни да „чује“ и схвати Шенбергову месијанску величину. *Таква* музика измицала је усуду све „чуће“ музике – да се око ње време „згусне у блистави кристал“ – и заправо више и није имала ништа са оним, визијама страха прогоњеним „пејзажима који су се окаменили у кристални мир“. Она је сада, управо супротно, била „разарајуће тане“ које уништава све „блиставе кристале“ који су, Адорно је био уверен, лажни и једино могу да буду лажни. Метафору неживог кристала Адорно је толико проширио да је она у себи прогутала сву модерну музику *осим* Шенбергове (и оне сличне Шенберговој) која је, макар и као „разарајуће тане“, једина остала на бранику одбране света од (победничких) сила лажног сјаја и – блиставих кристала.

Адорно је 1928. „кристалне структуре“ препознао у Шубертовој музици као претходници Шенбергове авангардне музике која је стојала у отклону према претходећем романтизму. Метафора кристала је већ тада у себи садржала једну амбиваленцију коју Адорно неће успети ни да заглади ни да објасни: „кристалне структуре“ музичке форме биле су

²³ Theodor Adorno, „Ästhetische Theorie“, у: *Gesammelte Schriften*, Band 4, Berlin, Directmedia /Digitale Bibliothek Band 97/, 2004, 3825–3826.

²⁴ Theodor Adorno, „Philosophie der neuen Musik“, у: *Gesammelte Schriften*, Band 12, Berlin, Directmedia /Digitale Bibliothek Band 97/, 2004, 10170–10171.

последнице репресије „објективитета“ али и израз радости која допире из „субјективитета“ и буди утопијску наду. Када је одустао од тога да Шуберта (на силу) стилизује у Шенберговог претечу и да копчу међу њима препознаје у „кристалним структурама“ њихове музике – због чега је Шенберга морао све више да уплиће у развој музике модерне епохе који је започео са Бетовеном и који се понајвише одвијао на тлу романтизма – Адорно је амбиваленцију, иманентну метафору кристала, довео до екстрема, чиме су се у потпуности испољила сва ограничења примене те метафоре на *авангардну* музику. С једне стране, метафора кристала је упућивала искључиво на Шенбергову атоналну музику која је „ужитак“ налазила у негативном, или се односила на сву другу музику (укључујући и Шубертову, чији је утопијски потенцијал у међувремену био очигледно потрошен) осим Шенбергове, која је сада једина „у боци“ носила поруку – за неки нови, још никоме објављени позитивитет.

Безвремени њошјури

У чланку „Шуберт“ Адорно је увео метафору кристала како би истакао фрагментарност форме захваљујући којој се Шубертова музика, као прво, одвојила од свега органског, па и оног музичког и, као друго, 'препоручила' за повезивање са Шенберговим стваралаштвом. Адорно је, већ је истакнуто, Шенберговој растућој склоности да свој додекафонски пројекат тумачи као резултат комбиновања утицаја Старог завета, Сведенборга и Баха, супротставио генеалогiju у Шубертовој „кристализованој“ музици којој је, поврх свега, доделио и једну „демонску слику“ која по митском набоју ни најмање није заостајала за старозаветним описима Гехене и Сведенборговим описима пакла.²⁵ Међутим, Адорно је фрагментацију форме Шубертових дела повезао са потпуријем, успостављајући чврсту спону између „кристалне структуре“ (којом „субјект“ одговара на принуду „објективитета“) и овог баналног жанра.²⁶ Увођењем потпурија у дискусију Адорно је довео у питање постојање подземне линије континуитета између Шубертове и Шенбергове музике.

²⁵ Индикативан је, у том смислу, већ сам почетак чланка „Шуберт“: онај који хоће да из света Бетовенове музике пређе у свет Шубертове музике тај „закорачује у пејзаж, који окружује [амбис] и чини његову бездану дубину видљивом тако што силовитом тишином описује њену линеатуру и показује спремност да прими светло, коју је претходно заслепљивала блештава маса. Ако Шубертова музика у себи и нема моћ делатне воље која се уздиже из Бетовенове природе, гротла и јаме кроз које продире, воде у исту ону хтонску дубину у којој та воља има своје порекло и разоткривају њену демонску слику, коју је практички ум увек изнова покушавао да обузда; али звезде, које јој видљиво светле, исте су оне чији одсјај хрлећа рука граби. Тако се мора говорити о Шубертовим пејзажима у правом смислу“, Th. Adorno, „Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962“, 13739–13740.

²⁶ Исто, 13747.

Проблеми са применом потпурија искрсли су већ у оквирима бављења Шубертовом музиком: Шубертова „демонска слика“ очигледно је требало да има везе и са ужасима митског правремена и са „ниским“, бидермајерским, па на крају крајева и „баналним“ XIX веком. Иако је већ указивао на претеће уздизање бесловесности масовне културе у XIX и, нарочито, XX веку („разгледнице“), Адорно је у потпурију препознао музичку форму која се укидањем временске релеванције отвара за прилив садржаја из прошлости. Зато је уздизање потпурија у XIX веку Адорно видео као истинску „нежност“ коју је, наводно, диктирао „објективитет“, у склопу свеопштег окретања од историје и враћања митској прошлости, односно безвремености. Пошто су „потпурији без времена у себи“, у њима се као и на разгледницама, њиховим ликовним панданима, „демонски изопачено одражава идеја једне безвремене митске реалности“.²⁷ Већ сам губитак историчности ослобађао је „демонску слику“ похрањену у древним митовима и уврштавао је чак и у најбезазленије потпурије. Одлучујуће питање било је, међутим, да ли је пробуђено митско правреме доносило зло (у облику „Медузине главе“) или није. „Демонска слика“ очигледно није била зло само по себи, него је, као што сведочи пример самог Шуберта, могла да импулсе објективне „нежности“ преводи у истинске уметничке садржаје, да њима, у крајњој линији, негира и саму форму потпурија, па чак и да у извесној мери отвори утопијску перспективу. „Код Шуберта се теме збрајају а да не образују медузасту фигуру. Па ипак тек њихово слепо окупљање ослобађа пут ка њиховом извору и истовремено ретроактивни приступ Шубертовој форми. Јер, као оно окупљајуће игре музике, потпури хоће да поново нађе изгубљено јединство уметничких дела“.²⁸ Оваква похвала потпурија деловала је крајње неуверљиво и заправо је више сведочила о Адорновим логичким проблемима да пронађе неки деветнаестовековни уметнички пандан миту, него о озбиљном приступу Шубертовој музичкој форми. Стога није ни најмање чудно што је Адорно касније дигао руке не само од реконструисања амбивалентности потпурија него и од проналажења „кристалне структуре“ (скупа са њеном „демонском сликом“) у Шубертовој музици.

Довођење „кристалне структуре“ у директну везу са атомизацијом и фрагментацијом музичке форме Шенбергових дела, натерало је Адорна да у потпуности дигне руке од сваког даљег уодношавања „кристалне структуре“ и потпурија. То је било неминовно, узме ли се у обзир Адорново противљење могућности да се форма Шенбергових композиција

²⁷ Исто, 13747–13748.

²⁸ Исто, 13746.

схвати у категоријама монтаже²⁹ (као технике која је најближа начину изградње потпурија).³⁰ Адорно је и даље био склон да кључно обележје музике модерне епохе (тј. епохе тоталитарног капитализма) препознаје у фрагментацији форме као изразу „субјективне динамике“ (тј. изразу прогресивне угрожености модерног субјекта „атомизацијом“ коју диктира „објективитет“ – сада већ у потпуности идентификован са капиталистичким тоталитаризмом). Међутим, *праву цезуру у фрагментацији музичке форме у целини* (у виду дисконтинуитета у *шрејману мелодије*) померио је у прву деценију XX века.³¹ С обзиром на то да, Шенбергу својствена, „тежња ка атомизирању“ (која се одвијала кроз „варијациони процес деобе“ појединих тема) није познавала ништа слично „дугом даху мелодијских линија“ који је давао дубок печат, а тиме и идентитет темама Шубертових дела,³² Адорно ће бити принуђен да закључи да навластито обележје субјективности у музици модерне епохе (тј. епохе капитализма) лежи у прогресивној немелодичности – која је Шуберту била потпуно страна и непривлачна. Када је у *Филозофији нове музике* Шуберту признао заслуге у „ослобађању субјективног мелоса *Lied*-а“,³³ Адорно је његову музику само још даље потиснуо на маргину епохалних збивања, с ону страну главног

²⁹ „Експресионизам и надреализам се разилазе у ставу према органском. 'Растрзаност' експресионизма долази од органске ирационалности. Она се мери према наглости геста и инертности тела. Њен ритам је сачињен од будности и спавања. Надреална ирационалност претпоставља распад физиолошког јединства тела – Паул Бекер [Paul Bekker] је једном Шенбергов експресионизам назвао 'физиолошком музиком'. Она је антиорганска и односи се на мртво. Она уништава границу између тела и света ствари, како би превазишла друштво постварења тела. Њена форма је форма монтаже. Она је Шенбергу сасвим страна“, Th. Adorno, „Philosophie der neuen Musik“, 10177–10178.

³⁰ Th. Adorno, „Ästhetische Theorie“, 4341.

³¹ Тако на једном месту налазимо карактеристично раздвајање значаја који је „*Weltschmerz*“ имао за *дух* целокупне музике модерне епохе од његовог сасвим конкретног утицаја на *музичку форму* (преузету из претходног раздобља класицизма): Шубертове заслуге лежале су, по Адорновом ревидираном мишљењу, само у првом, а не и у другом. „*Weltschmerz*, прекид између естетског субјекта и реалности, од Шуберта надаље је став музичког духа. Па ипак, он није уздрмао претпоставке језика форме. То се десило код Малера“, Theodor Adorno, „Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II“, у: *Gesammelte Schriften*, Band 16, Berlin, Directmedia /Digitale Bibliothek Band 97/, 2004, 13131.

³² „Таква деоба тема на њихове најмање јединице, тежња ка атомизирању, изазива често код неупуњених онај утисак који је својевремено реакционарни критичар Леополд Шмит [Leopold Schmidt] етикетирао као инфузоран. То се онда мери на дугом даху мелодијских линија, чији би прототип могао бити Шуберт. [...] Радикална нова музика се супротставила примитивном начину о форми као неком исечку инкомензурабилног, али га је прихватила у своју организацију. Отпор томе се, међутим, савлађује слушањем, придруживањем варијационом процесу деобе који се одвија у композицији“, Theodor Adorno, „Anweisungen zum Hören neuer Musik“, у: *Gesammelte Schriften*, Band 14, Berlin, Directmedia /Digitale Bibliothek Band 97/, 2004, 12312–12313.

³³ „У време бечког класицизма, када је тоталитет форме био важнији од мелодијске 'инвенције' (*Einfall*)“, није се излазило изван уских граница расположивог. Па ипак, са ослобођењем субјективног мелоса *Lied*-а границе су се све више осећале: композитори су сами себе принуђивали да имају 'инвенције' попут Шуберта или Шумана“, Th. Adorno, „Philosophie der neuen Musik“, 10307.

историјског детерминизма који је „дијалектички“ повезивао ружноћу згажене субјективне слободе и распарчавајуће скрућивање музичке форме. Слободу композитора „да прожме његов материјал све до појединачног тона“ и да истовремено атомизацију музичке форме спроведе тако да буде рефлексивна репресија „објективитета“, Адорно ће, сходно томе, на крају резервисати само за атоналисту Шенберга, док ће у Шубертовој музичкој форми препознати тек оглашавање „природе саме“ – која више није (као у чланку о Ронду у А-дуру) слављена као „помирена и блажена“, него је заправо изједначена са „слепом природом“ коју карактерише „баналност сингуларног“.³⁴ Уплитање потпурија у анализу „кристалних структура“ Шубертове музике излагало ју је опасности од оптужбе за „баналност сингуларног“. Опасност је постала већа када је Адорно престао да у Шубертовој музици препознаје „кристалне структуре“ и да их везује само за Шенбергову музику. Шуберта је од сврставања уз „омиљене композиторе масовне културе“ Чајковског и Дворжака, који су музичку форму деградирани на „потпури мелодија“, ³⁵ могла да спаси само његова отвореност према природи. Међутим, природа је од *Филозофије нове музике* за Адорна постала нема, затомљена и лишена свакаког утицаја на главне токове музичких збивања у модерној епохи.

Чланак „Шуберт“ врвео је од митских слика и симбола који су појачавали живост Адорновог стила и упечатљивост његових аргумената, али су у исто време и увелико доприносили самодопадној вишезначности, херметичности и езотеричности самог текста. Адорно је најкасније од времена писања *Дијалектике просветитељства* (са Максом Хоркхајмером [Max Horkheimer]) почео да се дистанцира од кокетирања с тим сликама и симболима. То је оставило последице не само на начин његовог *писања о музици* него и на његове *стајавове о музици* – Шенберговој пре свега. У писму Томасу Ману (Thomas Mann) од 5. јула 1948. Адорно је разлог за отпочињање писања *Филозофије нове музике* (још 1941) образложио на следећи начин: „Док је недвосмислено да се он [Шенберг] издвојио као највећи живи композитор, разјашњено је [у првом делу *Филозофије нове музике*] да објективно нужно осветљавање музике из исто тако објективних разлога, у исто време преко главе композитора, прети да падне у таму, у

³⁴ „Зато је највећа проба сваке музике да ли су њени најмањи делови смисаони, да ли се као такви могу цитирати. А моћи ће само тамо где се природа сама оглашава у техничком поступку, као код Шуберта, или тамо где слобода композитора може да прожме његов материјал све до појединачног тона, као код Шенберга. Између тих екстрема налази се област 'инвенције' (*Einfall*)". Али у баналности сингуларног разоткрива се митски привид површних тоталитета: њима овладава слепа природа“, Th. Adorno, „Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II“, 13039–13040.

³⁵ Theodor Adorno, „Dialektik der Aufklärung“ (mit Max Horkheimer), у: *Gesammelte Schriften*, Band 2, Berlin, Directmedia /Digitale Bibliothek Band 97/, 2004, 1598.

митолошко“.³⁶ Ако је знао да писањем *Филозофије нове музике* иде „преко главе“ Шенберга и да своје мете – пре свега Игора Стравинског – треба да подвргава критици због „пада у таму, митолошко“, онда је и сам морао да престане да се креће на том терену. Тиме је отписао готово цео појмовни апарат којим је баратао у чланку „Шуберт“ – „демонска слика“, царство хтонских богова, надреални пејзажи, сомнамбулна лутања – а који је његовом излагању давао посебну драж и омогућавао му да створи копчу између Шуберта и Шенберга. То ће, уосталом, у наредним годинама бити санкционисано јачањем Адорновог марксизма и заоштравањем критике капитализма у свим његовим појавним облицима (а нарочито у сфери културне индустрије). Губећи сензибилитет за експресионистичку естетику и прогресивно се дистанцирајући од Шенбергове поетике обојене јудаистичким бојама, Адорно ће искорачити и из традиције поимања музике као простора, губећи тако тле за разраду паралеле између Шуберта и Шенберга.

Ово је несумњиво био суштински и главни разлог за Адорново ревидирање иницијалног суда о значају Шубертове музике за каснији развој музике модерне епохе (закључно са Шенбергом). Постојао је још један, свакако не толико важан, али ипак могућ разлог за Адорново одустајање од тражења корена додекафоније у Шубертовом стваралаштву. Иако понешто од онога што је Адорно написао није одударало од неких Шенбергових успутних размишљања о Шуберту или утисцима које је у њему произвела Шубертова музика,³⁷ Адорнов омањи 'пенегирик' Шуберт није измамио никакве (па чак ни негативне) реакције како самог Шенберга тако ни чланова његовог круга, којем је Адорно свим срцем желео да припада.³⁸

³⁶ Theodor Adorno, „Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre“, у: *Gesammelte Schriften*, Band 1, Berlin, Directmedia /Digitale Bibliothek Band 97/, 2004, 34.

³⁷ Примера ради, Шенберг је тврдио да се његов слободно атонални Клавирски комад оп. 11 бр. 2 „не завршава, него престаје; мора се имати представа о томе да се заправо још дуго тако наставља – као 'вергл' Шубертовог *Вепилауа*“ (цит. према *Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, Hrsg. Nuria Nono-Schönberg, Klagenfurt und Wien, Ritter Nono-Schönberg, 1998, 65). Адорно је, занимљиво, приметно да музика у неким Шубертовим делима „утихњује“ (Th. Adorno, „Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962“, 13755), односно „ишчезава“ (Th. Adorno, „Franz Schubert: Großes Rondo A-Dur, für Klavier zu vier Händen, op. 107“, 14596).

³⁸ Стиче се утисак да је Шуберт у Бечу био цењенији међу Шенберговим противницима него међу његовим следбеницима. Албан Берг је био једини припадник Шенберговог ужег круга који се придружио обележавању стогодишњице Шубертове смрти и то тако што је написао сасвим неамбициозан чланак „Стогодишњица смрти Франца Шуберта“ („Franz Schuberts 100. Todestag“), објављен 18. новембра 1928. у часопису *Vossische Zeitung*. С друге стране, Карл Попер (Karl Popper) је био међу реткима који су сматрали да је „Шуберт био последњи од заиста великих композитора“ (уп. Karl Popper, *Traganje bez kraja. Intelektualna biografija*, Beograd, Nolit, 1991, 68). Попер је, слично Адорну, био ученик једног Шенберговог ученика, Ервина Штајна (Erwin Stein), као и члан Друштва за приватна извођења. Међутим, Поперово искуство рада са Шенбергом и припадницима његове школе било је, за разлику од Адорновог, негативно и довело га је до убеђења о катастрофалним последицама сваке експресионистичке и „прогресивистичке“ поетике и естетике

Шенберг се, у сваком случају, није огласио у јавности поводом онога што је Адорно писао у чланку „Шуберт“. А ако га је икада и прочитао, сасвим извесно њиме није био импресиониран.³⁹ Шенберг је Шуберта сврставао у канон немачке музике, али га није укључио у свој пантеон музичких великана ком су припадали Бах, Бетовен, Вагнер (Richard Wagner), па и сам он, на крају крајева. У свом најважнијем теоријском раду, *Учењу о хармонији* (1911, 1922), Шенберг ни на један начин није издвојио Шуберта. Поменуо га је само два пута: једном успутно (и то приликом набрајања заслуга Менделсона [Felix Mendelssohn] у откривању старих композитора, међу којима је био и Шуберт), а други пут у контексту (дозвољених) кршења забране понављања (поготово понављања „највиших и најнижих тонова једне линије“).⁴⁰ Шенберг је Шуберта, судећи према простору који му је посветио, доживљавао као маргиналну појаву на музичкој сцени. Његов став о Шуберту се касније мало поправио, али и даље није био нарочито афирмативан. У години прославе стогодишњице Шубертове смрти Шенберг је записао (али не и објавио) размишљање да је потребно супротставити се преовлађујућем мишљењу о томе да је Шуберт остао у Бетовеновој сенци. Шуберт је, према Шенберговом тадашњем мишљењу, успео да покаже „несхватљиво велику оригиналност у свакој њојегуносџи“ и то док је деловао „поред једне тако упечатљиве појаве као што је био Бетовен“.⁴¹ Три године касније, 1931, Шенберг је изрекао свој свакако најпозитивнији суд о Шуберту: признао је да је „много научио од

музике (исто, 89–90). То уверење Попер је касније уопштио у филозофску критику историцизма (уп. Karl Popper, „Beda istoricizma“, у: *Kritika kolektivizma. Liberalna misao o socijalizmu*, ur. Vladimir Gligorov, Beograd, Filip Višnjić, 1988, и Karl R. Popper, *Otvoreno društvo i njegovi neprijatelji*. Knj. 1–2, Beograd, BIGZ, 1993).

³⁹ Вероватноћа да је Шенберг прочитао Адорнов чланак сасвим је мала, посебно ако се у обзир узме анимозитет који је он већ у ово време гајио према Адорну (уп. Heinz Steinert, *Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung*, Wien, Verlag für Gesellschaftskritik, 1989, 123–124 и Stefan Müller-Doohm, *Die Soziologie Theodor W. Adornos. Eine Einführung*, Frankfurt am Main und New York, Campus Verlag, 2003, 137). Шенберг је прочитао Кшенеков (Ernst Křenek) реферат под насловом „Шуберт и ми“, који је, у склопу обележавања стогодишњице Шубертове смрти, Кшенек прочитао у Лехнеровој књижари у Бечу, а који је објављен 14. новембра 1928. у *Neues Wiener Journal* (Ar. Schönberg, *Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, 512). У сваком случају, у време када је (само делимично) прочитао Адорнову *Филозофију нове музике* (1949) и разбеснео се због ставова које је разумео као „отпадничке“, Шенберг је изјавио да му је у сећању остао само један Адорнов чланак, објављен у часопису *Anbruch* двадесетих година (вероватно је мислио на „Прилог дванаестонској техници“ из 1929), али је одмах додао да му је већ он био „одвратан због његовог разбарушеног стила“ (према исто, 544).

⁴⁰ Шенберг је, анализирајући неке Шубертове *Lied*-ове, приметио да забрана понављања не мора да важи ако постоје „друга средства [...] којима се одржава нужна промена“ (Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien, Universal-Edition Schönberg, 1922, 148).

⁴¹ Шенберга су на размишљање о Шубертовој оригиналности подстакли Кшенекови ставови (A. Schönberg, *Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, 511–512).

Шуберта“,⁴² али није сматрао потребним да прецизира шта тачно под тим подразумева.

Док се Арнолд Шенберг није ни потрудио да образложи своју такорећи успутну опсервацију о Шубертовој оригиналности „у свакој појединости“, а камоли да се придружи онима који су 1928. славили Шуберта, за младог Теодора Адорна је Шубертова музика била интелектуално изазовна, вредна теоријског проблематизовања и достојна добијања важног места у ’дрвету живота’ Шенбергове додекафоније. Адорнова жеља да Шенбергу пронађе удаљеног претечу чије је стваралаштво било неконтаминирано утицајем прокажене романтике била је у том моменту толико снажна да је он смело набацио једнако смелу идеју о генеалогiji додекафоније из стваралаштва композитора кога сам Шенберг није много ни ценио. У кратком периоду 1928–1934, када га је Шубертова музика надахнула да о њој размишља и пише, Адорно још није био формирао ону експланаторну матрицу која је променила његов приступ реконструисању логике развоја модерне музике. Адорново интересовање за Шуберта бивало је све мање како је његова социолошка матрица објашњења музике модерне епохе бивала све разрађенија. Према тој матрици „објективитет“ је постао искључиво тоталитарни капитализам, његов музички пандан био је тоналитет, а истина „субјективног лиризма“ постизала се ослобођењем „субјективне динамике“ од окова „објективитета“/тоналитета. Установљавање те матрице дистанцирало је Адорна од Шуберта. Њено радикализовање у марксистичком кључу, ком је Адорно прибегао током тридесетих и четрдесетих година, продубило је, већ ионако дубок, јаз између њега и Шенберга, а гнев који је у Шенбергу пробудила *Филозофија нове музике* није могла да ублажи чак ни месијанска почаст коју му је Адорно указао у тој књизи.⁴³

Dragana Jeremić Molnar and Aleksandar Molnar

ADORNO'S FAILED ATTEMPT TO ESTABLISH AN UNDERGROUND CONNECTION OF CONTINUITY BETWEEN SCHUBERT AND SCHOENBERG

Summary

In his article “Schubert” published in 1928 Adorno tried to find an antiromanticist connection between the music of Franz Schubert and Arnold Schoenberg. He thought that he was able to identify in both cases “crystal” (in the sense opposite to “organic”) structures in fragmentary music forms that were the results of the repression of “objectivity”, just like a utopian sign of hope originating from the depths of “subjectivity.” He also used the form of

⁴² Исто, 158.

⁴³ Штавише, Адорна је од крајње непријатне полемике са Шенбергом спасило само композиторово лоше здравствено стање. Исто, 542.

potpourri aiming to describe the timeless and mythical logic of Schubert's music, which proved to be unsatisfactory in making parallels with Schoenberg's music. Adorno finally gave up on dealing with the underground connection of continuity between the two Viennese composers after leaving Germany in 1934 and in the following period he continued to use the attribute "crystal" only for Schoenberg's dodecaphonic music.

МАРИЈАНА ПРПА ФИНК

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад
Оригинални научни рад / Original scientific paper

МОГУЋНОСТИ ВИЗУЕЛНИХ ЗАПИСА У ТУМАЧЕЊУ ПОКРЕТА И НЕВЕРБАЛНОГ СЦЕНСКОГ ИЗРАЗА

САЖЕТАК: Сведоци смо фотографских и других визуелних записа невербалног сценског израза који нас подсећају, кроз литературу и преко медија, на значај неког забележеног позоришног тренутка. Уобичајено је да се каже да је непосредни доживљај представе једно, док су визуелни записи те представе или игре глумаца тек слабо и непоуздано сведочанство. У овом раду се проблематизује такво гледиште и поставља питање колика је вредност визуелних сведочанстава за оне који желе да преко њих упознају представу и игру глумаца. Шта се из њих може уочити, а шта не?

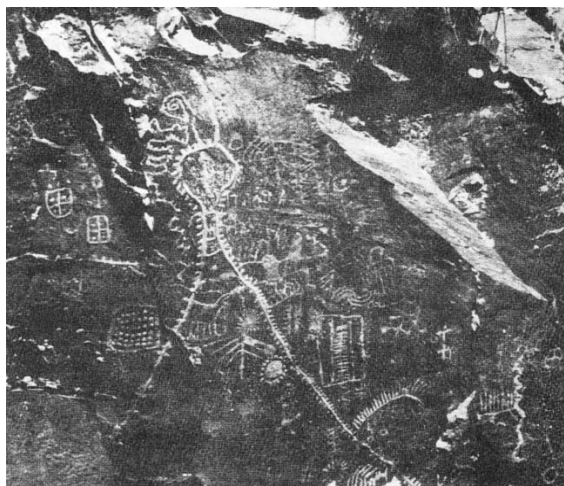
КЉУЧНЕ РЕЧИ: невербални сценски израз, позоришна антропологија, фотографије, цртежи, Еуђенио Барба.

Од најранијих записа извођачког израза које су историчари уметности забележили у пећинском сликарству у близини Солт Лејк Ситија у држави Јута, који приказују ловца с роговима, као неопходан део магије у ритуалу увежбавања лова,¹ до фотографија модерних позоришних представа које истражују могућности тела у простору,² увиђамо да је одувек постојала потреба да тренутак игре извођача буде „ухваћен“ као „реп бога Каироса“.

Међутим, позоришни уметници такође имају потребу да радњу извођача предвиде у припремној фази рада, те су кроз историју позоришта често користили слике или цртеже да би дошли до сопственог сценског израза или да би изразили своју визију радње у простору користећи ликовне технике, или су користили визуелне записе да прикажу значајне принципе извођачке уметности.

¹ Роналд Харвуд, *Историја позоришта*, Београд 1998, 21.

² Еуђенио Барба, Никола Саварезе, *Тајна уметности глумца*, Београд 1996, 25.



Ако тумач жели да његова мисао буде до краја схваћена, готово је немогуће да тумачи невербални сценски израз, који представља посебан језик, а без присуства фотографија, слика или других ликовних техника. Стога су ови материјални трагови, тог специфичног језика, у ствари драгоцени професионалном извођачу, ученику или обичном гледаоцу да би имао пун доживљај покрета или ситуације у којој се извођач налази.

Потреба значајних позоришних уметника двадесетог века да сцену и глумца тумаче кроз могућност за стварање посебног језика, који није ослоњен на говор, већ на принципе сценске присутности и угледање на

сценске технике Оријента, представља основу за питања и одговоре на које се савремено позориште непрекидно враћа.

У овом раду, помоћу визуелних записа, сагледавамо форме израза извођача Запада и Оријента из угла Крегове (Edward Gordon Craig) потребе да позориште говори кроз *форму* те да се преиспита, обнови и освести позоришна традиција Запада, са свешћу да је на Оријенту *форма* израза сачувана вековима.

У прилог томе говори чињеница да је у позоришту Оријента најважнији елемент покрет, а регулише се законом ритма.



У Азији се плес третира као молитва. Отуда се један од највиших богова јавља као плесач, представљен кроз све ликовне технике, Шива Натараџ.

Плес је на Оријенту „специфичан облик *пљуме* којој циљ, међутим није само *имитација радње*, него *имитација лепоће доживљене у неком конкретном искуству*“.³

Најсведенији покрети у јапанском *но* позоришту су најбогатији значењем и представљени су на цртежима у књизи Зеамија, оснивача *но* позоришта, а *кабуки* је по својој природи плесна драма, чије је сцене насликао Хокусаи и написао: „...Цртао сам као што сањам, а гледаочев сан не може да садржи баш све... Мада мој сан не може од вас да направи правог играча, може да постане албум...“⁴

Ако се у *ноу* „стиче утисак да се све догађа на морском дну, да се клизи дуж стакленог зида кроз који се жели проћи, а који пружа отпор, да је *Но* позориште под притиском од много атмосфера, онда то значи да глумац, да би остварио такав утисак, мора да овлада невероватном техником, и да уложи огроман труд“.⁵

Кабуки глумац пева, плеше, мачује се, бори се, потом се укочи у фасцинантну слику *мие* која је и драмска и балетска.⁶

Гордон Крег у својој великој жељи да и позоришна уметност попут сликарске има *форму*, како би имала своју лепоту, са жаљењем тврди да позоришна уметност Запада нема такав оквир који би показао закон и критеријуме по којима извођачи изводе своја дела. „Казалиште нема никакве везе са сликаром или сликама.“⁷



Чежњу за формом у позоришној уметности Запада дели Антонен Арто (Antonin Artaud) пишући да с „обзиром на ту зависност позоришта

³ Твртко Куленовић, *Позоришће Азије*, Загреб 1983, 90.

⁴ Е. Барба, Н. Саварезе, Нав. дело, 25.

⁵ Т. Куленовић, Нав. дело, 140.

⁶ Е. Барба, Н. Саварезе, Нав. дело, 117.

⁷ Едвард Гордон Крег, *О уметности казалишта*, Загреб 1980, 92.

од речи, можемо се упитати нема ли позориште случајно свој сопствени језик, да ли је до те мере апсолутно неосновано сматрати га за независну и аутономну уметност, као што чинимо кад су у питању музика, сликарство, балет итд., итд.“⁸

Едвард Гордон Крег види да начин и дух интерпретације текста на које се западно позориште ослања просто нису могући, тврдећи да је „литература за литературу“, а позориште треба да пронађе свој језик, на сцени, и пореди рад у позоришту са жељом за летом, наводећи жељу младог глумца: „Желим летјети“.⁹

Тренутак у ком је извођачева техника доведена до овог израза, забележена неком од визуелних техника, може послужити у анализи, те трагању за формом израза.

Потрага за језиком сцене позоришта Запада, држи нас зачуђене пред сликама представа и запитане којим језиком говоримо, а којим летимо?!

Станиславски се такође служио сликарском вештином да би објаснио истинитост глумачког израза. Интеракција различитих техника у трагању за истинитим изразом очигледна је у речима: „Без обзира какву тананост уметник уноси у слику, ако положај модела руши законе физике, ако не постоји истина у положају, ако његова представа фигуре која седи, рецимо, у ствари не седи, ништа је неће учинити уверљивом. Стога сликар, пре него што почне да размишља како ће испунити своју слику најфинијим и најкомпликованијим психолошким стањима, треба да наслика свој модел како стоји, лежи или седи на начин који ће нас уверити да његов модел заиста седи, стоји или лежи“.¹⁰ Овај пример коришћења модела сликарске уметности у функцији драмске и обрнуто, представља покушај Станиславског да појасни критеријум органског присуства на сцени.

Овакав утицај визуелне уметности на извођачки израз говори о техници инкултурације чији је представник управо Станиславски, о проналажењу путева и начина кроз примере из сопствене културе који доприносе извођачком изразу на сцени, али би овај начин рада могао постати пример акултурације ако би извођач пронашао форму која га изводи ван његовог културног наслеђа.

Језик за којим трага савремено позориште Запада, Жежи Гротовски (Jerzy Grotowski) тумачи захтевом за глумца, да „мора бити у стању да створи сопствени психоаналитички језик гласова и покрета на исти начин на који велики песник креира сопствени језик од речи“.¹¹

⁸ Антонен Арто, *Позоришће и његов двојник*, Нови Сад 1992, 97.

⁹ Е. Г. Крег, Нав. дело, 22.

¹⁰ Е. Барба, Н. Савареze, Нав. дело, 153.

¹¹ Жежи Гротовски, *Ка сиромашном позоришћу*, Београд 1976, 30.

Да би то било могуће, „тело мора бити ослобођено сваког отпора. Оно у ствари, мора престати да постоји“.¹² Гротовски истиче свој главни принцип, а он јесте: „не мислите на сам гласовни процес, не мислите на речи већ реагујте – реагујте телом. Тело је први вибратор и резонатор“.¹³

Условно позориште Мејерхоља (Всеволод Э. Мейерхольд) „приближиће могућност обнове *и́ре* (плеса), а реч у таквом позоришту лако може да пређе у мелодиозне поклике, у мелодиозно ћутање“.¹⁴ Јер „плес и јесте покрет људског тела у сфери ритма. Плес је за наше тело исто оно што је музика за наша осећања“.¹⁵

Мејерхољдов рад се једним делом односио на рад са глумцима на плану биомеханике, што је дефинисао овако: „Биомеханика тежи да експерименталним путем установи законе сценског покрета и да на основу норми људског понашања створи вежбе за тренинг глумца“.¹⁶

Ипак различита су тумачења улоге глумачког тела у форми представе, јер су га тумачили различити позоришни ствараоци.

Један од њих је и позоришни мислилац Адолф Апија (Adolphe Appia) који сматра да постоји само један начин да се партитура претопи у догађај на позорници – уз помоћ глумца. По његовом мишљењу организација сценског простора треба да буде усаглашена са психичким стањем ликов на сцени, да одговара интелектуалној структури драмског дела и први је остварио идеју о спајању простора и светла у јединствени „ритмички простор“.

Едвард Гордон Крег каже у писму Апији: „...репродукција вашег цртежа увек стоји испред мог радног стола; што га дуже посматрам чини ми се све лепшим (отрцано али истинито). Узбуђује ме много више, но било које друго савремено уметничко дело. Од њега човек нити може нити жели да побегне, јер ничим не вређа. Како је само заводљив, како љубак, како тих, како савршено уравнотежен, како је ДОБАР! Опростите, драги мој Апија, што овако говорим, али тај цртеж је тако жив да једноставно морам о њему да говорим...“¹⁷

Међутим, упркос чињеници да су визуелни записи незаобилазни део историје позоришта као и понирања у његову естетику, до сада се нико није на систематичан начин бавио питањем шта је све могуће ишчитати кроз невербални сценски израз на визуелним записима.

¹² Исто, 31.

¹³ Исто, 113.

¹⁴ Всеволод Е. Мејерхољд, *О позоришту*, Београд 1976, 89.

¹⁵ Исто, 102.

¹⁶ Исто, 169.

¹⁷ Каталог Адолф Апија, Београд 1989, 25.

Захваљујући чињеници да од када постоји позориште постоје и његови визуелни записи, истраживање као што је ово, већ од самог почетка оптерећено је непрегледним материјалом који би требало истражити да би се проблематика проучила у целости. Таква ситуација отвара питање: на који начин започети истраживање? Колико дубок циљ му одредити? Намеће се претпоставка да би био постигнут значајан резултат уколико би се истражио репрезентативан узорак који би садржавао многе аспекте коришћења визуелних сведочанстава у сврху бележења невербалног глумачког израза. Управо је таква књига Еуђенија Барбе (Eugenio Barba) и Николе Савареџија (Nicolo Savareze) *Речник позоришне антропологије: Тајна уметности глумца*, која понире у најдубље тајне глумачке уметности кроз технике тела, проучавајући их као органски део извођачеве уметности. У овој књизи аутори прате глумачки покрет као саставни део глумачког израза кроз различите позоришне естетике, илуструјући га примерима из различитих ликовних области.

Захваљујући свим наведеним квалитетима, књига успева да прошири сазнања читаоца из ове области и да га уведе на посебан начин у свет сценске присутности, у чему велику улогу играју управо визуелни записи.

Речник је резултат десетогодишњег истраживања Еуђенија Барбе и Међународне школе за позоришну антропологију (The Internacional School for Theatre Antropology, ISTA), чије је седиште у Данској. Ова интернационална школа сарађује са уметницима највећег броја традиционалних позоришних израза Запада и Оријента, како би проучила принципе техника извођења.

Приступ глумачком изразу је антрополошки, јер сагледава глуму као уметност органски утемељену у човековој потреби да ствара помоћу свог тела, а притом технике тог стварања ослања на бројне технике којима се служи као људско биће свакодневно или периодично, или проналази форме које га доводе до виртуозности или „летења“.

Карактеристика ове књиге је велико богатство визуелних записа о глумачком изразу. Они нису пука илустрација текста, него његови органски делови. Аутори користе слике, цртеже и фотографије на различите начине, у различите сврхе и зато је ова књига пример богатства коришћења ликовних техника ради исказивања уметности глумца. Уз то, ово је књига високог ауторитета, једна од најзначајнијих модерних књига о позоришту. Све то чини је идеалним предметом истраживања да би се дошло до одговора на питање: какве су могућности фотографије, слике, графике и цртежа у тумачењу покрета и техника тела као специфичног језика и невербалног сценског израза?

Да бисмо открили могућности фотографије, слике, графике и цртежа у тумачењу невербалног сценског израза, покушаћемо да проникнемо у

принципе којима су се водили аутори књиге *Тајна уметности глумца*. Различите технике глумачке вештине које су условљене различитим културним наслеђем, илустровали су фотографијама или цртежима, распоређеним у тематске целине, те су на тај начин увели читаоца у тајну уметност глумца, као у *Речник позоришне антропологије*.

Еуђенио Барба, као изузетан позоришни стваралац и истраживач, цени визуелну перцепцију као важан начин проницања у законе кретања извођача како западне културе тако и Оријента. Принципе и сазнања до којих је дошао у практичном раду са глумцима Один театра обликовао је у књизи, илуструјући их репрезентативним примерима како из историје уметности тако и из позоришне праксе. Те принципе до којих је могуће проникнути кроз фотографију и цртеж, ми на основу истраживања у овом раду, сврставамо у пет целина:

1. Визуелни запис као сведочанство о глумачкој креацији. Ови записи показују да су визуелни записи прилика да се тренуци представа или проба „отргну од заборава“.
2. Визуелни запис као полазиште за глумачки рад. Ови записи помажу извођачима да увидом у цртеже усавршавају сопствену технику или добију идеју за рад на сцени.
3. Визуелни запис глумачких техника, помоћу којих извођач свој израз чини поново изводљивим и препознатљивим. Ове технике се разликују у различитим културама, а заједничко им је да негују посебност сваког извођача.
4. Тело као знак. Представља могућност да се преко положаја тела у акцији препознају закони који материјалност тела претварају у метафору.
5. Бележење невидљивог. То је најкомплекснији пут увођења у тајну уметност глумца и доводи читаоца до кинестетичког доживљаја фотографије и цртежа.

Најуобичајенија, али и најпростија сврха визуелних записа је да посведоче о томе како је изгледао неки тренутак представе, како је изгледала нека глумачка креација. Већина визуелних записа и направљена је с тим циљем. Свакодневно искуство потврђује да и сами обично прилазимо визуелниом запису о некој глумачкој креацији да бисмо видели како су неки глумац или глумица изгледали у некој улози.

Већ следећа могућност коју смо открили у употреби визуелних записа је много сложенија. Они се користе, чешће него што се то уобичајено мисли, као полазиште и инспирација за глумачку креацију. Пошто је и глума, у великој мери, уметност која се изражава визуелним средствима, дела ликовне уметности показала су се као неисцрпно врело инспирације сценским уметницима.

Можда је најдрагоценији допринос визуелних записа глумачкој уметности у томе што су вековима преносили тајне различитих глумачких техника, тајне које би без тих записа биле заувек изгубљене. Највећи проблем глумачке педагогије је што су велика позоришна остварења, ма како вредна, осуђена на кратко постојање у времену и простору. Млад сликар који учи има на располагању највећа дела ликовне уметности стара више стотина или хиљада година, са свих крајева света. Ученик глуме нема ту срећу и један од ретких донекле упозна дела и сценску технику највећих стваралаца своје уметности. Истраживање је показало да је са визуелних записа могуће ишчитати много више о тајнама глумачке обуке и специфичних техника, него што смо обично склони да верујемо.

Једна од посебних могућности које нуди проучавање глумачких невербалних техника преко визуелних записа је сагледавање могућности глумчевог тела да формира знак, чија слојевитост претвара глумчеву физичку појавност у својеврсни симбол. У оваквим истраживањима глумачка уметност користи сазнања филозофије, историје религија, антропологије и других наука.

Најсуптилнија вредност коју може да пренесе један визуелни запис глумачке креације је његова могућност да пренесе невидљиво дејство глумачке експресије. У овом случају визуелни запис мора да превазиђе самог себе, јер визуелним средствима преноси оно што је невидуелно, невидљиво. Визуелни запис може да пренесе невидљиву енергију којом глумац зрачи.

Визуелни запис као сведочанство о глумачкој креацији

Као што је речено, оваква употреба визуелних записа најчешћа је и има најмању вредност. Ти записи нам дају корисне информације о изгледу представа, о раду на њима, о амбијенту у коме су настале, оне нас враћају у време када је представа живела и откривају нам живот у коме је представа настала. Па ипак, истраживање је открило да и при овако скромно постављеним циљевима бележења глумачке креације, визуелни записи могу да открију занимљиве информације: аутори књиге *Тајна уметности глумца* ишчитали су из визуелних записа ове врсте однос глумца према тексту, информацију о његовом кретању, о кључним фазама сценске радње, открили су постулате на којима он заснива своју глумачку естетику. Преко поређења записа из разних времена открили су сценске принципе који се, уз одређене модификације, понављају вековима. Тиме су они променили уобичајени однос према оваквој врсти докумената и показали како сам документ није једнозначан, него да број и богатство његових значења зависе и од ока које га анализира.

Визуелни запис као полазишће за глумачку креацију

Употреба визуелног записа на предизражајном плану, односно у фази формирања глумчевог сценског израза, богата је бројним примерима кроз историју позоришта. Интересантно је да су велики ауторитети позоришне уметности као што су Сара Бернар, Станиславски, Мејерхолд... користили ликове са уметничких слика, да би проникли у тајну лика који тумаче из литературе. Тако су се ликови са слика из доба античке Грчке пронашли као инспирација у позоришту Комеди франсез, или Дирерови јунаци у Гогољевом *Ревизору*.

Међутим, постоје бројни други начини захваљујући којима глумачка уметност користи визуелне записе, као што је коришћење анатомских записа, облика и структуре неких делова тела, од чијих покрета мишића зависи израз глумца.

Затим, драгоценост записа у виду уџбеника, какав је Зеамијев, где цртеж положаја тела и радње помаже глумцу да и на тај начин сагледа могућности улоге, нарочито у култури која преноси глумачко умеће кроз покрет.

Или сам ритам, који на цртежу има законе покрета у простору и чини га видљивијим, као и еквивалентност положаја дела тела на скулптури и глумачком изразу. Сличност коришћења пропорција на сликама и трибанги положаја у позоришту Оријента не само да говори о коришћењу закона визуелних записа у глумачкој уметности него сведочи и о могућности поређења ових закона у пракси у западној култури и култури Оријента.

Визуелни записи глумачких техника

Све што глумац ради на сцени, било да је део покрета извођача или његова мисао на сцени, видљиво гледаоцу или као део његовог укупног доживљаја, представљено је помоћу неке од извођачких техника. Захваљујући овим техникама, извођач има богатство могућности у грађењу сценске присутности.

По мишљењу аутора књиге, живот извођача заснива се на промени равнотеже. Он помоћу визуелних записа доказује да равнотежа може да буде опасна, физиолошка, динамичка, у сталној промени. Зависи од положаја тела, костима, обуће...

Тензије тела које доводе до плеса супротности чине очигледном разлику између свакодневног понашања извођача и несвакидашњег.

Све технике везане за лице, маску, очи, могу да појачају израз глумца, укључујући и шминку, као део маске, а маску као део покрета, у односу очију и тела.

Положај кичме извођача на фотографијама може да тумачи карактер који извођач представља, а помоћу графичког представљања положаја кичме читају се различите плесне технике.

Аналогија техника покрета у различитим културама на визуелним записима може да се прати и у различитим временима.

У трагању за неуобичајеним, помоћу различитих техника тела, извођач онеобичава радњу и може да је доведе до виртуозности.

Тело као знак

Комплексност израза тела у простору може да буде доведена до знака. Овај знак чита се помоћу положаја тела и може да се тумачи и колективним, несвесним знацима и симболима.

Одвајање свакидашњег од несвакидашњег понашања извођача може да се пореди са одвајањем цвета у вази, од „икебане“. Ова разлика и довођење тела у положај и смисао „икебане“ може графички да се појасни.

Представљањем тела извођача у положају „арабеске“ или „хијероглифа“ може да се покаже означавање комплексног језика тела и давање вишезначности одређеном положају, као и материјализацију енергије, у промени динамике.

Западна култура је мање кодификовала покрете од позоришне културе Оријента. Ипак сачувани визуелни записи кодификованих покрета јесу део позоришног наслеђа глумца Запада.

Тело мења знак у зависности од контекста, те промена положаја или предмета који извођач користи може да доведе до промене смисла његовог извођења. Више примера на цртежу кроз различите контексте показују различите изразе извођача.

Бележење невидљивој

Визуелизовати „емисију“ коју производи радња кроз покрет, а тиме бележити емоцију, могуће је кроз визуелизацију проширења присуства извођача.

Бележење ширења тела, енергије у времену, у простору, разлике између анимуса и аниме, натприродне енергије, различите енергије, положаји који изазивају енергију, суздржане енергије, као и специфичности енергетског језика једног лика представљају примере бележења најсуптилнијег рада извођача у ком се огледа његова посебност и виртуозност.

Могућност бележења звука помоћу положаја тела или довођење тела у стање транс залази у свет посебних способности како извођача тако и гледаоца.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АРНХАЈМ, Рудолф. *Умешноси и визуелно ојажсање*. Београд: Универзитет уметности у Београду, Студентски културни центар у Београду, 1998.
- АРТО, Антонен. *Позоришће и његов двојник*. Нови Сад: Прометеј, 1992.
- БАРБА, Еуђенио и Никола Саварезе. *Речник позоришне антропологије: Тајна умешноси људца*. Београд: Факултет драмских уметности, 1996.
- БИХАЉИ-МЕРИН, Ото. *Маске свећа*. Београд, Љубљана: „Вук Караџић“, Младинска књига, 1971.
- БИХАЉИ-МЕРИН, Ото. *Ревизија умешности*. Београд, Скопље: Издавачки завод Југославије, Југословенска ревија, Издавачка организација Култура, 1979.
- БРУК, Питер. *Празан просјор*. Београд: Лапис, 1995.
- ГРОТОВСКИ, Жежи. *Ка сиромашном позоришту*. Београд: Издавачко-информативни центар студената, 1976.
- КРЕГ, Едвард Гордон. *О умешности казалишта*. Загреб: Пролог, 1980.
- КУЛЕНОВИЋ, Твртко. *Позоришће Азије*. Загреб: Пролог, 1983.
- МЕЈЕРХОЉД, Всеволод Е. *О позоришту*. Београд: Нолит, 1976.
- САБЉАК, Томислав. *Театар XX столећа*. Сплит, Загреб: Накладни завод Матице хрватске, 1971.
- СЕНКЕР, Борис. *Редитељско казалиште*. Загреб, Пролог, 1977.
- СТАНИСЛАВСКИ, Константин Сергејевич. *Раг људца на себи*. Загреб: Цекаде, 1989.
- ХАРВУД, Роналд. *Историја позоришта*. Београд: Клио, 1998.
- JACQUOT, Jean. *Les voies de la Creation Theatrale*. Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1985.
- ŠEVALJE, Žan Luj i Alen Gerbran. *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.

Marijana Prpa Fink

POSSIBILITIES OF VISUAL NOTES IN THE INTERPRETATION OF MOVEMENT AND NON-VERBAL STAGE EXPRESSION

Summary

In order to discover the possibilities of visual notes in the interpretation of non-verbal stage expression, we tried to find the essence of the principles which led the authors of the book *Secret art of the actor* by Eugenio Barba and Nicolo Savarese. Different techniques of the acting skill which are conditioned by different cultural heritage are illustrated in photographs and drawings distributed in thematic wholes thus introducing the actor to the secret art of acting as well as to the *Dictionary of Theatrical Anthropology*.

The research showed that, on the one hand, visual notes can transfer a wide range of information on the non-verbal acting expression and that, on the other hand, all this diversity can be classified in five basic categories.

1. A visual note as a testimony to the acting creation demonstrates that it is a chance to make memorable the moments of the play or rehearsal.

2. A visual note as a starting point for the actor's work. These notes help performers to perfect their own technique or get an idea for the stage by looking at them.

3. A visual note of the acting techniques which the performer uses to make his expression again performable and recognizable. These techniques are different in different cultures and what they have in common is that they nurture the individuality of each performer.

4. Body as a sign. It represents the possibility to use the body posture in action as a way to recognize the laws that turn the material existence of the body into a metaphor.

5. Noting the invisible. This is the most complex way of introducing the secret art of actors which leads the reader to the kinesthetic experience of the photograph and drawing.

НИЦЕ ФРАЦИЛЕ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ФОЛКЛОРНИ БИСЕРИ КОЈИ БРИШУ ГРАНИЦЕ*

Румунска концертантна музика

САЖЕТАК: Иако је чувени композитор и музиколог Бела Барток проучавао румунску музику само у појединим деловима Румуније, изнео је на светску музичку сцену богатство, разноврсност и вредност румунског фолклора, описао је до тада непознате музичке стилове и указао да се крајем XIX, а нарочито почетком XX века, у румунском музичком фолклору устаљује „озбиљна музика народног стила“. Ова инструментална музика, названа у народу „музика за слушање“ („muzică de ascultat“), а касније „концертантна музика“ („muzică de concert“), привукла је велику пажњу домаћих и иностраних композитора, као и врхунских свирача традиционалне и уметничке музике. И поред тога, румунска концертантна музика није до сада била предмет значајнијих музиколошких или етномузиколошких истраживања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: озбиљна музика народног стила, концертантна музика, лаутар, хора, срба, стакато, спикато, секвенце, хроматски пасаж, цигански трилер.

Шта се подразумева под појмом „румунска концертантна музика“ и да ли овај музичко-фолклорни жанр спада у предмет истраживања музикологије или етномузикологије? Мишљења су међу истраживачима толико подељена да је проучавање концертантне музике (muzică de concert), од њене појаве у Румунији, још увек на маргинама музиколошких, односно етномузиколошких истраживања.

* Овај рад је настао као резултат етномузиколошких истраживања на пројекту Матице српске „Фолклорни бисери – од традиционалне до концертантне музике“, рађеног у оквиру Одељења за сценске уметности и музику. И овим путем желим да се најсрданије захвалим на поверењу и подршци. Велику захвалност дугујем и музичком продуценту Петру Попи, који ми је омогућио увид у партитуре и снимке румунске концертантне музике у Радио-телевизији Војводине (РТВ) и урадио нотографију музичких примера за потребе овог рада.

Да бисмо дали бар делимичан одговор на питање да ли концертантна музика спада у предмет истраживања етномузикологије, потребно је да најпре разјаснимо шта се подразумева под термином музички фолклор. У вези са дефиницијом музичког фолклора и предметом истраживања ове дисциплине међу научницима постоје различита мишљења. Шездесетих година XX века када се говорило о музичком фолклору мислило се на, као што примећује хрватски композитор и етномузиколог dr Vinko Žganec „...*onu muziku* koju stvaraju i od koljena do koljeno prenose najširi slojevi radnoga naroda, koji to rade prema svojem prirođenom umjetničkom instinktu, a ne po nekim naučenim pravilima muzičke teorije. Muzički folklor obuhvaća narodnu vokalnu i instrumentalnu muziku, narodne plesove, narodnu koreografiju i narodne muzičke instrumente... U novije doba ova se nauka u svijetu naziva *Etnomuzikologija* pa taj termin danas već upotrebljavaju i naši stručnjaci u svojim znanstvenim radovima“ (1962: 146). С обзиром на то да је музички фолклор у то време био млада дисциплина, те да разне дефиниције појединих стручњака нису прихваћене у целости, редакција великог америчког фолклорног лексикона (Funf & Wagnalls: *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, New York 1949) покушала је да дође до најбоље дефиниције музичког фолклора. Добила је и објавила 21 дефиницију, од којих је свака другачија и ниједна није била за етномузикологе сасвим прихватљива.¹

На конференцији Међународног савета за музички фолклор (International Folk Music Council – IFMC), одржаној у Лондону, 1952. године, усвојена је привремена дефиниција² музичког фолклора, јер се учесници из појединих земаља нису могли сложити око коначног текста. Тек на седмој конференцији Међународног савета за музички фолклор у Сао Паулу, Бразил, 1954. године, донета је резолуција о дефиницији фолклорне музике у најширем смислу речи: „Folklorna muzika je produkt muzičke tradicije koja se razvila putem procesa usmene tradicije. Faktori, koji oblikuju tradiciju, jesu: 1. kontinuitet koji povezuje sadašnjost s prošlošću; 2. variranje koje nastaje od stvaralačkog impulsa pojedinca ili kolektiva i 3. selekcija što je vrši zajednica i koja određuje jedan ili više oblika u kojima muzika preživljuje. Taj se naziv može primijeniti i na muziku koju je iz rudimentarnih početaka razvila zajednica na koju je utjecala popularna ili umjetna muzika, a može se takođe dati i muzici koju je izvorno stvorio kompozitor, a poslije ju je apsorbirala zajednica u nepisanu živu tradiciju“ (ŽGANEC 1962: 148). Иако

¹ Више о томе вид.: ŽGANEC 1962: 147–148.

² Ова дефиниција гласи: „Folklorna je ona muzika koja je podvrgnuta procesu usmene predaje. Ona je produkt evolucije i zavisi o okolnostima kontinuiteta, variranja i selekcije“ (ŽGANEC 1962: 148).

су и ову дефиницију поједини етномузиколози оспорили,³ она у знатној мери проширује предмет истраживања етномузикологије. Отуда би и румунска концертантна музика инспирисана народним мелосом, иако ју је изворно створио композитор, могла бити предмет етномузикологије (под условом да се такве композиције преносе усменим путем, са генерације на генерацију).

* * *

Из разговора са више стручњака сазнао сам да за сада не постоји ниједан рад посвећен румунској концертантној музици.⁴ На основу расположивих података из појединих радова и књига у којима се говори о животу, раду и репертоару румунских виолиниста народне музике⁵, као и на основу снимака (и приказа) са плоча⁶ или студијских снимака из Фонотеке РТВ⁷, покушаћу, ипак, да дам општи преглед ове врсте музике, са посебним акцентом на XX век.

Да би се добила што јаснија слика о настанку концертантне музике, морамо се бар донекле вратити уназад. Почетком, а нарочито у другој половини XIX века, богатство и разноврсност традиционалног румунског фолклора привукли су пажњу разних страних хроничара и путописаца, али и композитора светског гласа. Међу њима треба, свакако, истаћи композитора и пијанисту Франца Листа (Franz Ferenc Liszt).⁸ У првој деценији XX века велико интересовање за румунски фолклор показује и Бела Барток (Bartók Béla), један од најзначајнијих композитора и музиколога XX века, чији је допринос осветљавању и вредновању румунске музичке традиције од изу-

³ Међу њима је био и Чарлс Сигер (Charles Seeger, Calif. USA, 1958), који је предложио да се дискусија настави на једној међународној конференцији о новој дефиницији фолклорне музике. Главне његове замјерке о изгласаној дефиницији су: „usmena predaja možda bi mogla biti bitna oznaka za folklorne pjesme, ali nikako za folklornu instrumentalnu muziku koja se ne prenosi usmenim putem“ (ŽGANEC 1962: 149).

⁴ О овоме сам разговарао са неколико научника и композитора из Румуније: музикологом Виорелом Козмом (Viorel Cosma), етномузиколозима Гизелом Сулицеану (Ghizela Sulițeanu) и Маријаном Лупашку (Marian Lupașcu), композитором Константином Арвинтеом (Constantin Arvințe) и другима.

⁵ COSMA 1960: 171–189; CIOBANU 1969: 147–150; COSMA 2009: 162–213; CD: P C 2010.

⁶ ALEXANDRU 1978: 207.

⁷ Фонотека РТВ поседује драгоцене снимке румунске концертантне музике из Румуније, као и студијске снимке овог жанра начињене са Великим народним оркестром ове куће. Поједини снимци румунске концертантне музике вредновани су и на носачима звука: CD: P 1996; CD: P C 2010. Занимљиво је да је и Велики тамбурашки оркестар РТВ снимио у Студију „М“ ове куће (јун–јул 2009) три румунске концертантне композиције: „Добрикину хор“ („Hora lui Dobrică“), „Хору стакато“ („Hora staccato“) и „Шеву“ („Ciocârlia“). Аранжмани и оркестрација: Константин Арвинте; Концертмајстор: Миле Николић; Диригент и продуцент: Мирослав Тубић.

⁸ Више о томе вид: COSMA 1960: 54–55.

зетног значаја.⁹ Дакле, не указује Бела Барток случајно, као што примећује румунски органолог Тиберију Александру (Tiberiu Alexandru), на чињеницу да се крајем XIX а нарочито почетком XX века у румунском музичком фолклору устаљује „озбиљна музика народног стила“ (BARTÓK 1934: 3).

Реч је, наиме, о више талентованих, најчешће школованих виолиниста (lăutari) румунске народне музике, који су компоновали народне игре, тзв. *hore* и *sârbe „de concert“* (румунске концертантне игре). Пишући их, скоро увек, за виолину, они су, притом, максимално користили техничке и интерпретативне могућности овог инструмента.¹⁰ Композиције овог жанра инспирисане румунским мелосом, које захтевају велике интерпретативне и техничке могућности извођача, познате су у Румунији као концертантна музика („muzică de concert“) или музика за слушање („de ascultat“), термин који се често користио у народу (ALEXANDRU 1978: 207).

Важно је истаћи да су народну румунску музику у градовима широм Румуније током XVIII па све до средине XX века свирали претежно професионални свирачи – Цигани, познати под именом *лауџару* („lăutar“), а њихова музика је названа *лауџарска музика* – „muzică lăutărească“ (COSMA 1960: 11). Тихомир Ђорђевић у раду „Цигани и музика у Србији“, између осталог, каже: „У Румунији од старине, па и данас још нема ни гозбе ни весела без Цигана свирача (лаутари)“.¹¹ Познати српски етномузиколог Радмила Петровић указује на то да је сличних појава било и у Србији: „Naporedno sa razvijanjem instrumentalnih ansambala i njihovih repertoara razvijala se nova kategorija svirača-profesionalaca. U Srbiji i u Makedoniji to su bili mahom Cigani“ (PETROVIĆ 1974: 156).

⁹ О народној музици Бихора, Румунија, Б. Барток је писао (1912): „Можда је то најлепша народна музика [...] која је толико чаробна да јој се могу дивити сви људи из музичког живота Европе“ (ФРАЦИЛЕ 1995б: 42 према BARTÓK 1914: 703–709). Можда је управо она ‘зарадила’ душу младог генијалног музичара до те мере да се страшно заинтересује и заволи румунски фолклор. Више о томе вид.: ФРАЦИЛЕ 1995б: 37–47; FRACILE 1995а: 15–23.

¹⁰ Назив „lăutar“ имао је различита значења током више векова. Овај назив произлази из речи „lăută“ (како су некада на селу називали виолину). У почетку реч „lăutar“ значила је: било који музичар који свира на гудачком инструменту (COSMA 1960: 5–6). Током XVIII века, садржај (значење) појма је проширен. Сви музичари тарафа („taraf“), инструменталног састава, нпр. панова фрула, виолина и кобза („cobză“ – жичани инструмент из породице лауте, који је имао хармонско-ритмичку функцију у саставу), без обзира на којем музичком инструменту су свирали, добили су назив „lăutari“ – што заправо значи – музичари. Разлика је прављена онда када би се говорило о једном музичару који свира на одређеном инструменту: *Stan Cobzaru, Barbu Scripcaru* (тј. стан кобзара, барбу виолиниста). Тек у првој половини XIX века, назив „lăutar“ се односио само на извођача који свира народну музику. Они извођачи који су свирали уметничку музику добили су назив „muzicant peamf“ – немачки музичар (COSMA 1960: 7–8).

¹¹ „Многе игре донесене из Румуније, које или само облицима имена подсећају на Румуне или носе румунска имена, радо су се, са своје елеганције и лепоте играле и дуго помињале чак и међу Србима ... Кома у Србији није познато кокоњеште?“ Више то томе вид.: ЂОРЂЕВИЋ 1910: 77–78.

Настајанак румунске концертантне музике

С обзиром на то да се веома мало зна чак и о концертантној музици XX века, свакако да није лако одговорити на питање када је и на који начин она настала. Легендарни виолинисти румунске народне музике с почетка и средине XIX века, нпр. Барбу Лаутару (Barbu Lăutaru) и Николаје Пику (Nicolae Pîcu) били су „самоуки“ (COSMA 1960: 29–62), али то не искључује могућност да су управо они зачетници румунске концертантне музике у том временском периоду. Сигурно је, међутим, да је виолини, као солистичком инструменту, припало посебно место у румунском фолклору, док је први виолиниста обично био шеф „тарафа“ (састава).¹² У том смислу вредно је истаћи да је Франц Лист био импресиониран музикалношћу као и занимљивим репертоаром наведених виолиниста, од којих је забележио више румунских народних песама и игара. Плод ове вишегодишње сарадње је „Румунска рапсодија“, коју је Лист написао управо на основу музичког материјала сакупљаног и од врских и веома надарених извођача тога времена.¹³

Нешто касније, у другој половини XIX века забележене су „прве“ румунске игре које су у народном духу компоновали поједини виолинисти, нпр. Ника Јанку Јанковић (Nica Iancu Iancovici) и Ђеорђе Н. Окијалби (George N. Ochiaibi); међу њима, посебно се истакао Думитраке Окијалби (Dumitrache Ochiaibi), који је створио више румунских игара, а да није познавао музичко писмо. Захваљујући професору виолине са Музичког конзерваторијума из Букурешта Г. А. Диникуа (Gh. A. Dinicu), неке од његових највреднијих и најпознатијих композиција виделе су светлост дана, као нпр. „Хора“¹⁴ цвећа („Hora florilor“), „Виноградарска хора“ („Hora viilor“) и друге (COSMA 1960: 128).

Значајан заокрет у румунској народној музици настао је појавом виолинисте Николаја Бујкеа (Nicolae Bujică, 1855–1932). За разлику од претходних виолиниста, он је свирао са завидним успехом и уметничку музику: концерте Макса Бруха (Max Bruch) и Камија Сен Санса (Camille Saint-Saëns), „Perpetuum mobile“ Паганинија (Paganini), више Листових рапсодија, „Zigeunerweisen“ Сарасатеа (Sarasate) и многе друге.¹⁵

¹² Уп.: FRACILE 1987: 475–482.

¹³ Иначе, у наведеној рапсодији Франца Листа кориштена је и специфична игра из Буковине „Corăbeasca“ или „Corăgheasca“, за коју се тврди да ју је композитор забележио од виолинисте Николаја Пикуа (COSMA 1960: 56).

¹⁴ Хора („hora“ или „horă“) је термин за румунску игру која се изводи у круг или полукруг; на српски би се могло превести као коло, на македонском оро, на бугарском хоро итд.

¹⁵ Свирао је и разне валцере, фантазије из опера, сплетове руских песама и друго (COSMA 1960: 180).



Сл. 1. Николаје Бујке¹⁷

Николаје Бујке је, поред тога, са великим ентузијазмом и љубављу свирао и румунску народну музику. Својим талентом али и изванредном техником и осећајем за импровизацију, он је бисере традиционалне румунске музике у за то време модернијем извођењу представио широм Европе: Лондон, Париз, Ница, Берлин, Брисел, Трст, Константинопол итд.¹⁶ Отуда се Николаје Бујке сматра првим модерним виолинистом народне музике који је успео да споји урођену виртуозност и природну импровизацију са професионалном музичком културом и на тај начин изгради нов, сопствен стил извођења.

Музичка јавност и историја музике у Румунији констатују да је Николаје Бујке, након више векова изванредних свирача, достигао до тада највиши ниво интерпретације

„лаутарског стила“. На једном концерту одржаном у Јашију, Румунија, чувени румунски композитор Ђеорђе Енеску свирао је са Николајем Бујкеом „Крајцерову сонату“. Био је веома изненађен његовом музикалношћу и техником свирања и том приликом је рекао да му се чини да Бујке није човек, него ђаво. Бујкеова виртуозност огледа се и у појединим његовим композицијама инспирисаним румунским фолклором које се могу с правом сматрати румунском концертантном музиком, нпр. „Срба с варијацијама“¹⁸ („Sârba cu variații“), „Крајовска срба“ („Sârba Craioveancă“), „Бујкеово коло“ („Hora lui Buică“).¹⁹

¹⁶ На плакату програма („foaie de impresariat“) с краја треће деценије XX века може се видети да је Николаје Бујке свирао у великим културним центрима Европе: Лондон (*Paladeum Theater, Trocadero, Ritz-Hotel*), Париз (*Alhambra Theater*), Ница (*Hotel Savoy, Hotel Imperial*), Брисел (*Palais d'été*), Константинопол, Берлин, Трст итд. (COSMA 1960: 181).

¹⁷ Све слике су преузете из књиге професора и музиколога Виорела Козме (COSMA 2009), те се и овога пута најсрдачније захваљујем.

¹⁸ Срба („sârba“) је румунска игра у полукруг (мада се може извести и спирално), обично у 2/4 такту, и веома је учестала у Олтенији и Мунтенији (GAL 1998: 126, 139).

¹⁹ Више о његовим композицијама, стилу извођења и наступима у земљи и иностранству, вид.: COSMA 1960: 174, 179 и COSMA 2009: 281–286.



LONDON:	PALADEUM THEATER TROCADERO RITZ HOTEL	Violin-Solist Chef d'orchestre Chef d'orchestre
PARIS	ALHAMBRA-THÉÂTRE THÉÂTRE RÉJANE KAUKASISCHES SCHLOSS	Violin-Solist Chef d'orchestre Violin-Solist
NIZZA:	HOTEL SAVOY HOTEL IMPERIAL	Chef d'orchestre Chef d'orchestre
BRÜSSEL:	PALAIS d'ÉTÉ	Violin-Solist
ANTWERPEN:	SCALA	Violin-Solist
LÜTTICH:	PALAST THEATER	Violin-Solist
CONSTANTINOPEL:	PETIT CHAMP THÉÂTRE u. Dirigent des symphonischen Orchesters	Chef d'orchestre
TRIEST:	HOTEL SAVOY	Chef d'orchestre
ABBAZZIA:	QUARNERO HOTEL HOTEL WAGNER	Chef d'orchestre Chef d'orchestre
BERLIN:	EDEN HOTEL	Chef d'orchestre

Сл. 2. Европски градови у којима је свирао Николаје Бујке

Већина традиционалних игара из репертоара Николаја Бујкеа има печат овог великог уметника, јер се интерпретације истих композиција разликују, како по новим суптилним импровизацијама тако и по префињеним али аутентичним украсима мелодијске линије.²⁰ Поштујући главне одлике традиционалног стила извођења, Николаје Бујке је својим талентом и знањем умногоме допринео директном развоју новог жанра румунске инструменталне музике, данас познатог као концертантна музика.

Румунска концертантна музика настала је, дакле, највероватније у другој половини XIX века појавом школованих румунских виолиниста који су показали велику љубав према народној песми и игри. Поред тога, они су се истицали и као аутори више виртуозних композиција заснованих на појединим мотивима народних мелодија, те су на тај начин показали праве вредности румунског фолклора. У томе је потпуно успео и Григораш Динику (Grigoraș Dinicu, 1889–1949).

У својој седамнаестој години Григораш Динику дипломирао је на Одсеку виолине Музичког конзерваторијума у Букурешту (1906). Том приликом, поред редовног испитног програма, свирао је на „бис“ више

²⁰ Лакоћа и природан стил извођења задивили су славног виртуоза Јашу Хајфеца, који је често долазио у „Eden-Hotel“ у Берлину да слуша Николаја Бујкеа, како би „украо тајанствени пицкато Бујкеа док је свирао Zigeunerweisen“ (COSMA 1960: 171).

Solo violina

HORA LUI BUICĂ

autor: Nicolae Buică

Allegro con vivo

The musical score is written for solo violin in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro con vivo'. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 18, 22, 26, and 30 indicated. Performance instructions include 'tuti' (tutti), 'f' (forte), 'spiccato', 'solo', 'pizz' (pizzicato), 'arco', and 'rit.' (ritardando). There are also dynamic markings like 'cres.' (crescendo) and 'dim.' (diminuendo). The score includes repeat signs and first/second endings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Нотни запис 1: „Hora lui Buică“

Паганинијевих каприча, Бахову (Bach) сонату бр. 6, Скерцо-тарантелу Вијењавског (Wieniawski) и „једну сопствену композицију, данас познату широм света: Хора стакато (’Hora staccato’)“ (COSMA 1960: 193).²¹

Након положеног дипломског испита, Г. Динику је одмах добио место у оркестру Министарства просвете у Букурешту. С обзиром на то да је у

²¹ Дипломски концерт (испит) Григораша Диникуа толико се одужио да је испит Драмског одсека, који је требало да се одржи исте вечери, морао бити одложен (COSMA 1960: 193–194).

Solo violina

HORA STACCATO

autor: Grigoraș Dinicu

Allegro

The musical score is written for solo violin in 2/4 time, key of B-flat major. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into sections labeled A, B, C, and D. Section A starts at measure 1 and ends at measure 17. Section B starts at measure 18 and ends at measure 27. Section C starts at measure 28 and ends at measure 40. Section D starts at measure 41 and ends at measure 53. The score includes various musical notations such as staccato marks, trills, and dynamic markings like 'Fine' and 'D.C. al Fine'. Measure numbers 6, 10, 18, 24, 28, 32, 36, 41, 49, and 53 are indicated at the beginning of their respective lines.

Нотни запис 2: „Hora staccato“

то време био веома слабо плаћен, прихватио је позив да свира и румунску народну музику у великом ресторану *Gambrinus* у Букурешту. Занимљиво је да је он током целе каријере свирао и озбиљну и народну музику, те су га музички критичари тог времена окарактерисали као „две личности у једном виолинисти“.²²

²² И поред тога, Григораш Динику није наишао на разумевање утицајних људи, када је његов професор предложио да настави студије виолине у Бечу. Више о томе вид.: COSMA 1960:194–195.



Сл. 3. Григораш Динику са својим оркестром

Иако је Г. Динику остао и данас појам у румунској народној музици – не само као врсни виолиниста него и као аутор највећег броја највреднијих композиција румунске концертантне музике – за сада, како тврди познати румунски органолог Тиберију Александру, не постоји списак његових композиција овог жанра (ALEXANDRU 1988: 264). За одређене композиције може се, ипак, са сигурношћу тврдити да су његове: „Хора стакато“ („Hora staccato“), „Хора спикато“ („Hora spicato“), „Хора марцишорулуј“ (Hora mărțișorului)²³, „Олујна хора“ („Hora furtuna“), „Хора изложбе из Париза“ („Hora Expoziției de la Paris“), „Концертна хора у фис молу“ („Hora de concert, fis moll“), „Поштанска кочија“ („Căruța poștei“) (COSMA 2009: 212–213).

Овове би вероватно требало додати и веома омиљену и познату композицију „Игра на мердевинама“ („Hora șapte scări“), за коју се претпоставља, по мишљењу румунског етномузиколога Тиберија Александруа, да јој је, такође, аутор Г. Динику (ALEXANDRU 1988: 261–264). Музиколог Виорел Козма тврди, међутим (2009: 173), да је ову чувену

²³ Марцишор („mărțișor“) је украсни предмет који се везује уплетеним црвеним и белим концима и који се, као симбол пролећа, поклања женама и девојкама за први март. Биљка из породице розацеја (rozaceae) са рецканим лишћем и жутиим цветом.

Solo violina

HORA MĂRȚIȘORULUI

Allegro

autor: Grigoraș Dinicu

The musical score is written for solo violin in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into six systems, each starting with a measure number in a box: 1, 5, 9, 13, 17, 22, 27, 31, 35, 39, 44. The first system starts with a repeat sign and a first ending bracket. The second system has a measure rest for the first measure. The third system has a measure rest for the first measure. The fourth system has a measure rest for the first measure. The fifth system has a measure rest for the first measure. The sixth system has a measure rest for the first measure. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. There are also dynamic markings like 'mf' and 'tr' (trills). The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Нотни запис 3: „Hora mărtișorului“

Хору (неизоставну у репертоару румунских лаутара до данашњих дана) компоновао Костаке Динику (Costache Dinicu)²⁴. Он, такође, подсећа да је

²⁴ Костаке Динику је био ујак Григораша Диникуа. Иначе, многи познати лаутари из неколико генерација породице Диникуа били су веома цењени свирачи, док су најмлађи завршили високе

композитор Ђеорђе Енеску (George Enescu) цитирао и обрадио тему ове композиције у својој Румунској рапсодији бр. 1 (*Rapsodia Română* нр. 1).²⁵

Појава Николаја Бујкеа, а нарочито Григораша Динукуа, изузетно је значајна за стварање румунске концертантне музике а уједно представља и снажан уметнички импулс за друге врхунске извођаче, како на виолини тако и на другим инструментима (панова фрула, фрула, хармоника.). Веома успешне концертантне композиције писали су и други познати виолинисти. Тако се данас често на репертоару чувених виолиниста и професионалних оркестара налази композиција „Игра свитаца“ („Joc de licurici“), истакнутог виолинисте и диригента Јонела Будиштеануа (Ionel Budişteanu), као и „Бенонева срба“ („Sârba lui Benone“), чији је аутор виолиниста Дамијан Беноне (Damian Benone). Донекле сличне композиције концертантне музике стварали су и хармоникаши, као и поједини цимбалисти почетком а нарочито у другој половини XX века. Ове композиције, међутим, не представљају предмет овог рада.²⁶



Сл. 4. Григораш Динику са својим оркестром код краља Карола II у Паризу

музичке школе и бавили се професионално уметничком музиком (Cosma 2009: 174).

²⁵ Костаке Динику компоновао је и друге румунске хоре („Hora Dâmbului“, „Hora Cometului“, „Hora lui Dinicu“), Cosma 2009: 173.

²⁶ Један од разлога је и тај што не постоје одговарајуће информације о ауторима ових композиција. Многе од њих носе назив самих свирача што не значи да су их они и компоновали.

Занимљиво је да се композиције Григораша Диникуа написане за виолину (нпр. „Hora staccato“, „Hora spicato“) данас могу врло често наћи и на репертоару извођача на другим солистичким инструментима народне музике (фрула, тилинка, панова фрула, цимбало, хармоника). Они их, том приликом, прилагођавају техничким могућностима свог инструмента, често додајући нешто своје (чак и поједине музичке фразе или каденце), али водећи рачуна да мелодијска линија, углавном, остаје иста.

Извођачке и струковне особености

За разлику од традиционалне („изворне“) музике, која је веома омиљена и коју прихвата шири аудиторијум, концертантну музику су свирали врхунски музичари, обично за образованију публику, у луксузним румунским ресторанима.²⁷ У композицијама овог жанра користи се широк спектар техничких могућности (стакато, спикато, пицикато, флажолети, глисандо), те на тај начин солиста долази до пуног уметничког изражаја. Григораш Динику је користио и неке елементе преузете из лаутарске музичке праксе: специфичан глисандо („лаутарски глисандо“), широки вибрато, лаутарске трилере и префињене орнаменте, што је дало посебан печат његовом стилу извођења.

Поједине композиције добијале су назив и према начинима извођења примењеним у њима („Хора стакато“, „Хора спикато“), док друге имају програмски карактер: нпр. „Жок де ликурић“ („Joc de licurici“) илуструје игру свитаца, „Хора шапте скери“ („Hora șapte scări“) игру на мердевинама, „Хора фуртуна“ („Hora furtuna“) дочарава олују итд.

Музичка форма концертантних композиција углавном је троделна или четвороделна (ABC или ABCD), с тим што се делови међусобно комбинују, у неким случајевима и према жељи извођача или диригента. Већина композиција изводи се у брзом темпу (*allegro*, неке чак *presto*), те се врло често, као заједнички елемент виртуозности, користи спикато (*spicato*). Ритмичка пулсација мелодијске линије препуна је шеснаестина, и одвија се најчешће у 2/4 такту (ређе 3/4 или 6/8). Виолински опсег углавном се користи у потпуности. Под утицајем уметничке музике у току мелодијске линије употребљава се свирање двозвука, или хармонских вишезвука, затим разни скокови неуобичајени за традиционалну музику, прелазни пасажии, хроматски пасажии, прикривени двоглас, секвенце, понављања, разни типови варирања мелодијске линије и, у појединим композицијама – кода. Као елементи традиционалне музике неретко се јављају прекомерне

²⁷ Уз румунску концертантну музику лаутари су свирали и популарне композиције озбиљне музике, разне валцере, серенаде, романсе.

Solo violina

HORA LUI BUICĂ

autor: Nicolae Buică

Allegro con vivo

The musical score is written for solo violin in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro con vivo'. The score is divided into three systems, each starting with a measure number in a box: 1, 2, and 3. The first system (measures 1-8) includes the instruction 'tuti' and a 'solo' section. The second system (measures 9-17) includes 'f' and 'spiccato'. The third system (measures 18-30) includes 'spiccato', 'pizz', 'tuti', 'arco', and 'solo'. The score concludes with a double bar line and a 'rit.' (ritardando) marking. Various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings are present throughout the piece.

Нотни запис 4: „Joc de licurici“

секунде, често понављање музичких мотива или музичких фраза, типичне каденце, „цигански трилер“.

Неке композиције концертантне музике привукле су пажњу више виолиниста светског гласа: Јехуди Мењухин (Jehudi Menuhin), Теорђе Ене-ску, Јаша Хајфец (Jascha Heifetz), Јон Војку (Ion Voicu), као и бриљантних инструменталиста на пановој фрули: Фанике Лука (Fănică Luca), Георге Замфир (Gheorghe Zamfir), Борис Руденко, Раду Симион (Radu Simion),

Станђу Симион (Stanciu Simion) и други. На тај начин су се ове композиције могле чути широм света.

Јаша Хајфец је свирао „Хору стакато“ (4. априла 1932) на концерту поводом прославе 200-годишњице рођења Јозефа Хајдна (Joseph Haydn) у Бечу. У једном интервјуу румунском листу *Јуџиро* (*Dimineață*) рекао је: „Пре неколико година био сам у Букурешту. Када сам чуо Григораша Диникуа како свира 'Хору стакато', одушевио сам се. Спријатељио сам се с њим и замолио га да препишем Хору и да је уврстим у свој репертоар. Свирао сам је затим на свим концертима у Америци, Паризу, Берлину, Лондону. Свуда је румунска Хора имала изванредан успех“ (COSMA 1960: 204–205). Иначе, ову композицију је Јаша Хајфец обрадио за виолину и клавир, а бугарски композитор Панчо Владигероф (Pancio Vladighegoff) за симфонијски оркестар (ALEXANDRU 1978: 207). „Хору спикато“ обрадио је румунски композитор Константин Арвинте за виолину и народни оркестар, затим за гудачки квартет, а Иларион Јонеску (Iarion Ionescu) ју је оркестрирао за симфонијски оркестар. Исту композицију је Константин Бобеску (Constantin Bobescu) обрадио за глас (сопран) и клавир или оркестар (ALEXANDRU 1988: 264). Познату концертантну композицију Григораша Диникуа „Хору марцишорулуј“ обрадио је композитор Теодор Рогалски за симфонијски оркестар. Неке композиције концертантне музике из репертоара Григораша Диникуа попут „Добрикине хоре“ („Hora lui Dobrică“) или „Помпјерове србе“ („Sârba lui Pompieru“) ²⁸ могу се лако препознати у румунским рапсодијама композитора Ђеорђеа Енескуа. ²⁹

На овај начин је концертантна музика (лаутарска) коришћена као драгоцен музички материјал за дела уметничке музике, те је успела да се из ресторана (или позорнице народне музике) пренесе и у концертне дворане широм света.

Закључак

Иако је прошло сто година од настанка појединих бисера румунске концертантне музике (нпр. „Хора стакато“, „Хора спикато“, „Хора марцишорулуј“, „Помпјерова срба“), они се и даље налазе на репертоару врхунских виолиниста, фрулаша, извођача на пановој фрули, хармоникаша, кларинетиста, трубача, виолончелиста, саксофониста, па чак и тубиста, углавном, академских музичара. Радо и веома успешно свирају овакве

²⁸ Познати румунски композитор Константин Арвинте, један од најдаровитијих оркестратора и аранжера румунске традиционалне и концертантне музике, сматра да је „Помпјерову србу“ написао Костике Помпјеру (Costică Pompieru), ARVINTE 2012: WS 750028. Ову концертантну композицију често свирају и српски професионални извођачи, народни оркестри, као и поједини тамбурашки састави из Војводине.

²⁹ Вид. плочу: STM-EPE 0817.

композиције већ неколико деценија и многи познати инструменталисти из Србије,³⁰ али и врхунски академски музичари из других земаља³¹ (нпр. Лело Ника, Шведска). Изванредни снимци румунске концертантне музике реализовани у Студију „М“ Радио Новог Сада, у периоду од 1985. до 2009. године, са врским инструменталистима из Румуније и Србије и Великим народним оркестром РТВ (CD: Р С 2010) најбољи су пример да је ова врста музике жива, популарна и веома омиљена и у Војводини.³²

Име аутора многих румунских концертантних композиција не зна се ни данас. Такав је случај и када је у питању велик број оваквих композиција објављених на различитим носачима звука у Румунији или иностранству.

Без обзира што су ове композиције писали извођачи (најчешће професионалци), оне су настале на основу народног мелоса, те чине и даље део румунске фолклорне баштине. Извођачима народне музике уопште није битно име аутора концертантних композиција, већ квалитет самог дела, те је и због тога велик број оваквих композиција остао без имена аутора и сматра се „народним“. Временом су ови национални бисери попримили обележје интернационалне вредности оплеменење духом бриљантних професионалних извођача из Румуније или других земаља, као што су и многа дела уметничке музике – заснована на фолклору једног народа – постала тековина универзалне уметничке вредности.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир. „Цигани и музика у Србији.“ *Босанска вила* бр. 3–6 (1910): 75–81.
ФРАЦИЛЕ, Нице. „Трагом Беле Бартока II. Допринос Беле Бартока проучавању румунске музичке традиције.“ *Нови звук, интернационални часопис за музику* бр. 6 (1995): 37–47.

³⁰ Лучијан Петровић, Александар Шишић, Игнац Шен, Георге Пинтор, Томица Николић, виолина, Бора Дугић, фрула, Љубиша Павковић и Мића Јанковић, хармоника, Боки Милошевић, кларинет и други. Након блиставе каријере беспрекорног извођача српске народне музике, али и надахнутог интерпретатора прелепих минијатура уметничке музике, успешних композиција забавне музике, те занимљивих интерпретација кинеског фолклора, Бора Дугић је израстао и у сјајног извођача румунске традиционалне и концертантне музике. Као плод успешне сарадње са Музичком продукцијом РТВ, објављен је компакт диск под називом „Чари румунског фолклора“, на којем се налази више румунских концертантних композиција (CD: Р 1996).

³¹ Нпр. велики виртуоз на хармоници Лело Ника из Шведске, који је управо издао компакт диск на којем се налази неколико румунских концертантних композиција (CD: AR011).

³² Велик допринос реализацији ових импресивних студијских снимака дали су концертмајстор Лучијан Петровић и музички продуцент Петар Попа. Најквалитетнији снимци су на компакт диску „Румунски фолклорни бисери“ (CD: Р С 2010).

- ALEXANDRU, Tiberiu. *Béla Bartók, despre folclorul românesc*. București: Editura muzicală, 1958.
- ALEXANDRU, Tiberiu. *Folcloristică, Organologie, Muzicologie. Studii*. București: Editura Muzicală, 1978.
- ALEXANDRU, Tiberiu. „Cronica discului.” *Revista de etnografie și folclor* tomul 33, nr. 3 (1988).
- BARTÓK, Béla. *Cântece populare românești din Comitatul Bihor (Ungaria)*. București: Academia Română, 1913.
- BARTÓK, Béla. „Observări despre muzica populară românească.” *Convorbiri literare* бр. 7–8 (1914): 703–709.
- BARTÓK, Béla. *Muzica populară și însemnătatea ei pentru compoziția modernă*. București: Soc. compozitorilor români, 1934.
- BEZIĆ, Jerko. „Akulturacija kao mogućnost daljeg življenja glazbe.” *Zvuk* br. 2 (1974): 149–154.
- CIOBANU, Gheorghe. *Lăutarii din Clejani. Repertoriu și stil de interpretare*. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1969.
- COSMA, Viorel. *Figuri de lăutari*. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1960.
- COSMA, Viorel. *București, citadela seculară a lăutarilor români: (1550–1950)*. București: Editura Fundației Culturale Gheorghe Marin Speteanu, 2009.
- GAL, Eugen. *Seara bună-n șezătoare. Culegere de folclor muzical. 116 cântece și melodii de joc de pe cuprinsul țării*. Timișoara: Editura „Augusta”, 1998.
- FRACILE, Nice. „Violina u muzičkom folkloru vojvodanskih Rumuna.” Y: FULANOVIĆ-ŠOŠIĆ, Miroslava (ur.). *Zbornik radova XXXIV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*. Tuzla: Udruženje folklorista Bosne i Hercegovine, 1987: 475–482.
- FRACILE, Nice. „In the Wake of Bartók’s Recordings. The Changes and Evolutionary Tendencies in the Serbian and Romanian Folklores in Vojvodina, Yugoslavia.” *East European Meetings in Ethnomusicology*. 2nd volume. Bucharest: Marin Marian Bălașa, 1995: 15–23.
- PETROVIĆ, Radmila. „Narodna muzika istočne Jugoslavije – proces akulturacije.” *Zvuk* br. 2 (1974): 155–160.
- ŽGANEC, Vinko. „Oko definicije folklor.” *Zvuk, jugoslovenska muzička revija* br. 52 (1962): 145–152.

Дискографија

- CD: P 1996. Čari rumunskog folklor (The Allures of the Rumanian Folklore). Bora Dugić i Narodni orkestar RTV Novi Sad. Autor prikaza: Nice Fracile. Ton-majstor: Janoš Hajduk. Muzički producent: Petar Popa. Snimci su realizovani u Studiju M Radio Novog Sada – RTS. Beograd: PGP RTS, SOKOJ.
- CD: P C 2010. Rumunski folklorni biseri (Perle ale folclorului românesc). Veliki narodni orkestar Radio televizije Vojvodine. Autor prikaza na srpskom i rumunskom jeziku: Nice Fracile. Dirigenti: Lucian Petrovici, Juraj Ferik, Constantin Arvinte. Snimljeno u Studiju M Radio Novog Sada 1985–2009. Muzički producent: Petru Popa. Ton-majstor: Hajdúk János. Novi Sad: RTV M Records VNO R-001.
- CD: AR011. Lelo Nika. Home Stories. Диригенти: Лучијан Петровић и Thommy Andersson. Снимци су реализовани у Студио 1 РТВ 2011–2012. Музички продуцент: Петар Попа, Тон-мајстор: Дарко Варга. Нови Сад: A Records. 7 320470 17 1868.

FOLKLORE PEARLS THAT ERASE BOUNDARIES.
ROMANIAN CONCERT MUSIC

Summary

Although it has been a hundred years since some pearls of Romanian concert music were written (e.g. Hora staccato, Hora spiccato, Hora martisorului, Pompjeroa srba), they are still in the repertoire of supreme violin players, frula players, pan pipe players, accordion players, clarinet players, trumpet players, cello players, saxophone players and even tuba players, who are mostly educated musicians. These compositions have been gladly and successfully performed for several decades by many famous instrumental players from Serbia as well as top academic musicians from other countries (e.g. Nika Lelo, Sweden). Excellent recordings of Romanian concert music that were made in "Studio M" of Radio Novi Sad in the period 1985–2009 with top instrumental players from Romania and Serbia and with the Great People's Orchestra of RTV (CD: R S 2010) are the finest example that testifies that this kind of music is alive, popular and very much loved in Vojvodina.

The names of the authors of Romanian concert pieces are not known today. This is the case with a large number of these pieces published in different formats in Romania and abroad.

Regardless of the fact that these pieces were written by performers (most often professionals), they were created on the basis of folk music and are still part of the Romanian folklore heritage. The performer of folk music do not care about the name of the author of these concert pieces, they care about the quality of the piece itself, which is why many such pieces do not have an author and are considered to be "folk." In time these national pearls became internationally valued, which was enhanced by the spirit of brilliant professional performers from Romania and other countries as is the case with many other pieces of artistic music based on the folklore of a nation, thus becoming the heritage of universal artistic value.

ВЕСНА О. МАРКОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЈЕДАН ОСВРТ НА ЗНАЧЕЊЕ ПОЈМА *ДИКЦИЈА*

САЖЕТАК: Рад представља покушај дефинисања појма *дикција* кроз тумачења великих аутора, уз цитате из знаменитих приручника и њихову анализу. Такође, указано је на врсте дикције и њихове међусобне сличности и разлике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: дикција, дикција текста, песничка дикција, говорна дикција, ритам, склад, начин, фигуре.

О дикцији, као научној и уметничкој дисциплини, током времена минулих и данашњих, много се говорило и покатакд писало, али потребно и заслужено место није јој додељено – ни у свету науке, нити, пак, у свету уметности. Вишеструки су предмети којима се дикција бави, велике групе чињеница и термина којима располаже. Знања из ове области, стицана и преношена кроз многе епохе, нису научно систематизована а неспоразуми, проистекли из немогућности ослањања и упоређивања са ауторитетним изворима – бројни су – почев од неусаглашености аутора у вези са појмом *дикција*. Верујемо да је управо овај проблем узроковао немогућност постављања дикције као научне дисциплине и да су бројна погрешна схватања појма *дикција* условила неуспешне приступе васпостављању дикције као засебне уметности.

Но, посмотримо, најпре, најстарију и, чини се, најпрецизнију употребу појма *дикција*. Аристотел још, у своме знаменитоме реторском приручнику, помиње дикцију као *стил писања и бесеђења*, јасно указујући на велику потребу тадашњег света за изучавањем дикције:

Τὸ μὲν οὖν τῆς λέξεως ὅμως ἔχει τι μικρὸν ἀναγκαῖον ἐν πάσῃ διδασκαλίᾳ · διαφέρει γάρ τι πρὸς τὸ δηλῶσαι ὡδὲ ἢ ὡδὲ εἰπεῖν.¹

¹ Αριστοτέλης, Τέχνης ῥητορικῆς Γ, 1, 1404 α.

(Јер, доиста, за **дикцијом** постоји потреба (макар мала) у свакој науци; стога што се **јасно разликује да ли је нешто казано на овај или на онај начин**).

Очигледно је, дакле, да означајући појам *дикција*, философ користи грецизам **λέξις**, који, као и латински термин **dictio** који смо ми баштинили, има значење: *изражавање, начин њовора, начин њисања... Λειψοῖα* говорења, према Аристотелу, има три неопходне упоришне тачке: μέγεθος, ἁρμονία, ὁυθμός² (јачину, хармонију и ритам), а природни дар за говорништво или глумачку вештину и дикција имају следеће релације:

Καὶ ἔστι φύσεως τὸ ὑποκριτικὸν εἶναι, καὶ ἀτεχνότερον, περὶ δὲ τὴν λέξιν ἔντεχνον.³

(Наиме, беседништво је од природе и невештаствено, дикција пак од вештине (уметности)).

Ово значајно запажање указује нам на чињеницу да се дикција може изучавати и вежбати, те да се у њој може напредовати упркос недостатку природне надарености, што није случај са беседничким и глумачким даром.

Када је дикција текста у питању, философ изричито раздваја прозну реторску дикцију од песничке дикције, наглашавајући њихове разлике:

Ἐπεὶ δ' ποιηταὶ, λέγοντες εὐήθη, διὰ τὴν λέξιν ἐδόκουν πορίσασθαι τήνδε τὴν δόξαν, διὰ τοῦτο ποιητικὴ πρώτη ἐγένετο λέξις, οἷον ἡ Γοργίου, καὶ νῦν ἔτι οἱ πολλοὶ τῶν ἀπαιδευτῶν τοὺς τοιοῦτους οἶονται διαλέγεσθαι κάλλιστα. **Τοῦτο δ' οὐκ ἔστιν, ἀλλ' ἑτέρα λόγου καὶ ποιήσεως λέξις ἐστίν**⁴

(Јер и песници, слабо пишући, због дикције прибавише себи славу, те тога ради, прво песничка дикција настаде, као што је Горгијина; још увек многи од неуких држе да такви красно беседе. Али, то није тако, јер **дикција беседничка другачија је од песничке**).

Аристотел овде, критикујући Горгијину „песничку“ дикцију, има у виду бројне звучне фигуре којима је Горгија „оживљавао“ текст, уз намеру да тако делује и „води“ душе слушаца. Дикција прознога текста, сматра Аристотел, не може поседовати фигуре којима располаже песничка дикција, те је, стога, другачија. Но, однос према дикцији (прозној, песничкој и говорничкој) мењао се: потоња времена изнедрила су гласовите реторске

² Ἀριστοτέλης, Op. cit., I, 1403 β.

³ Ἀριστοτέλης, Op. cit., I, 1404 α.

⁴ Ibid.

личности које су дуге периоде изврсно креираних (написаних и говорених) беседа богато украшавале тропима и фигурама, често и горгијанским, не реметећи тиме ни дикцију ни садржај текста – чак ни онда када су биле разматране компликоване философске или религиозне теме.⁵

Разлажући даље о особинама дикције, Стагиранин истиче да је њено доминантно својство – *јасноћ*, те да „не треба да буде ни проста ни узвишена, али мора бити прикладна“:

...καὶ ὥρισθω λέξεως ἀρετὴ σαφὴ εἶναι... Καὶ μὴτε ταπεινὴν μὴτε ὑπὲρ τὸ ἀξίωμα, ἀλλὰ πρέπουσαν...⁶

Одиста, одабир речи и израза, те њихово комбиновање у прикладне целине, увек мора бити у складу са предметом на који се тако дотерана дикција текста односи. На ово упућују важна и, чини се, кључна упутства о прикладности дикције:

Τὸ δὲ πρέπον ἔξει ἢ λέξις, ἐὰν ἢ παθητικὴ τε καὶ ἠθικὴ καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον.⁷

(Дикција ће бити прикладна ако буде осећајна, етична и примерена предметима (на које се односи).)

Изванредна су, такође, запажања која се односе на дикцију ватрених говорника, будући да се такви говорници, вели философ, могу обраћати својој публици повишеном и снажном дикцијом, али тек онда када су публиком овладали – наклоношћу и симпатијама.⁸ Конац поглавља које се бави врстама и складношћу дикције врхуни у Аристотеловој тврдњи која се односи на поезију:

Διὸ καὶ τῇ ποιήσει ἤρμοσεν ἑνθεὸν γὰρ ἢ ποιῆσις⁹

(Јер уистину, Бог поезијом створи склад; поезија, пак, Богом је надахнута).

О узвишености и поетичности ове мисли, сувишно је, чини се, говорити. Али, уз понављање напред поменуте чињенице да се песничка дикција мора разликовати од дикције прознога текста, нагласићемо да се добра песничка дикција због згуснутости мислено-поетског садржаја најнапорније постиже. Код дикције прознога текста ритам има веома велик

⁵ Вид.: Весна О. Марковић, *Плејенице сџилских фиџура у омилијама Свџиої Јована Злаїшо-усџиої*, Матица српска, Нови Сад 2010, 9–10.

⁶ Ἀριστοτέλης, *Op. cit.*, 2, 1404 β.

⁷ Ἀριστοτέλης, *Op. cit.*, 7, 1408 α.

⁸ *Ibid.*, 7, 1408 b.

⁹ *Ibid.*

значај, код песничке дикције – пресудан. Ако се томе дода и одређена метричка схема песме, задатак је велик и сложен. Поема добро организована ритма, аутентичних песничких мисли, мајсторски изграђенога метра и углађене дикције представља врхунску артифицијелну форму доступну маломе броју најдаровитијих. Дикција реторске прозе, међутим, мора имати другачији вид, упркос томе што може бити „поетски интонирана“ и што може користити, у прикладним моментима, и неке метричке схеме. Али, у томе се не сме претеривати, стога што такав говор не делује аутентично и уверљиво, док у писаној форми, реторска проза која користи поетске цитате, стихове и ритмизираних реченице, може оставити утисак уверљивости. Ту долазимо до сазнања да писани и говорени језик нису истоветни, те да се истим средствима не могу служити. Уметничке форме поетске прозе, романа или новела, на пример, настале су са намером да се ова дела читају у осами. Форма уметнички изграђене беседе настала је са намером да буде исказана пред великим мноштвом људи, те мора „звучати“. Стога би требало добро познавати тропе и фигуре којима се може, уз брижљиво одабрану лексику и ритам, остварити изванредна дикција текста која ће утицати на дикцију говора. Многи од аутора осетљивијега књижевног слуха запажали су да се „*ελεμντїи ιριιφоведања и живе усмене инιιерιρεиације осећају и у иисаној речи, кроз синишаксичке облике, ιρι ιзбору речи и њиховом редоследу, чак и кроз саму комїозицију*“¹⁰, што и нама данас омогућује „аудитивну анализу“ реторске уметничке прозе – чак и када је веома стара.

Однос дикције и ритма прознога текста инспирисао је и славног Стагирина, који о томе овако расуђује:

Τὸ δὲ σχῆμα τῆς λέξεως δεῖ μῆτε ἔμμετρον εἶναι μῆτε ἄρρυθμον · τὸ μὲν γὰρ ἀπίθανον, πεπλάσθαι γὰρ δοκεῖ..... Τὸ δὲ ἄρρυθμον ἀπέραντον, δεῖ δὲ πεπεράνθαι μὲν, μὴ μέτρῳ δέ · ἀηδὲς γὰρ καὶ ἄγνωστον τὸ ἄπειρον¹¹.

(Када је у питању дикцијска форма, не треба да буде ни метричка, нити аритмична: метричка је неуверљива и извештаченом се чини... аритмична, пак, недовршена је и довршити је треба, али не метром, стога што бива нелепа, недокучива и недовршена).

Овим проблемом бавио се још један великан антике – Марко Тулије Цицерон, који у своме делу *О љоворнику* разлаже питање ритма и склада:

Stari grčki majstori smatrali su, naime, da u prozi moramo primenjivati gotovo stihove, to jest, određene ritmove... Prema predaji, to je prvi увео Izokrat,

¹⁰ Борис Ејхенбаум, *Књижевност*, с руског превела Марина Бојић, Нолит, Београд 1972, 59.

¹¹ Αριστοτέλης, Op. cit., 8, 1408 β.

da neurednu govornu praksu starih, kako piše Naukrat, njegov učenik, stegne određenim ritmom, uhu na užitak. Glazbenici, naime, koji su nekoć ujedno bili i pjesnici, radi ugone su izmislili to dvoje, stih i melodiju, kako bi ritmom riječi i melodijom napjeva pružili užitak i nadvladali zasićenost uha. Mislili su, dakle, da se to dvoje, naime, modulacija glasa i ritmički poredak riječi, mora prenijeti iz pjesništva u govorništvo, koliko god to ozbiljan karakter proze može dopustiti.¹²

Најделикатнија компонента дикције текста, свакако, јесте ритам. Као што смо могли видети, ритам прознога текста не организује се метричким схемама као у поезији, но, постоје друга средства којима се може остварити. У првоме реду, то је склад делова текста према целини, потом јасноћа, мисленост, адекватне паузе (које се у писаноме тексту осећају), те понављања, паралелизми, питања, логички акценти, покатакд римоидна сазвучја, алитерације, веште употребе тропа и фигура.

Када је јасноћа стила у питању, ваља нагласити да она, свакако, зависи од најправилније употребе речи. Значење речи мора, превасходно, бити посве јасно самоме аутору да би могло бити јасно и његовим читаоцима (слушаоцима). Ово је проста чињеница, али нимало лак задатак, стога што намеће обавезу беспрекорнога познавања матерњег језика и његових старијих, историјских стања као и познавање неколиких страних језика, многога читања поезије и прозних дела. Тек након овога, немалог труда, аутор може „украшавати“ прочишћена значења својих речи фигурама и сплетовима фигура, ако жели и ако има вештине. У овим размишљањима могу нам од огромне помоћи бити дикцијска истраживања знаменитог ретора и учитеља реторике и дикције – М. Фабија Квинтилијана, који у своме грандиозноме приручнику *О образовању љоворника* овако расуђује:

...quare proprietas non ad nomen, sed ad vim significandi refertur, nec auditu, sed intellectu perpendenda est.¹³

(...право значење речи није зависно од речи саме, већ од значења која су за ту реч везана, и не слухом, већ умом просуђује се).

Додали бисмо да красоту племените дикције творе оба елемента: умом ваљано просуђено значење речи и музикалним слухом њихов усклађен поредак. Осим јасноће и правилне употребе речи, Квинтилијан вели да су главне одлике добре дикције и правилан распоред речи, окончаност и

¹² Ciceron, Marko Tulije, *O govorniku*, prevela i priredila Gordana Stepanić, Matica hrvatska, Zagreb 2002, 286.

¹³ Quintiliani, M. Fabi, *Institutionis oratoriae*, libri XII, ed. Ludwig Rademacher, Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri, Leipzig 1965, VIII, II, 6.

неодлагање закључка, дакле дикција којој се не може ништа додати, нити, пак, шта одузети,¹⁴ а када су питању елементи који кваре добру дикцију, то су не само неодговарајуће већ и сувишне речи, рђав склоп реченица, употреба слабих и неаутентичних израза.¹⁵ Рђаву дикцију текста, такође, чине: погрешна устројеност делова текста, неадекватна употреба фигура, погрешан ред речи, као и „мешање“ узвишених речи са примитивним, архаичних са модерним, поетизованих са вулгарним...¹⁶ Овај одељак излагања можемо закључити сажетим и беспрекорним Квинтилијановим промишљањем о грешкама које ремете добру дикцију:

...verbum omne, quod neque intellectum adiuvat neque ornatum, vitiosum dici potest.¹⁷

(...свака реч која ниуколико не придоноси ни смислу, ни орнату – грешком се сматрати може).

Рецентне дефиниције дикције су непотпуне и односе се, углавном, на говорени језик. Дикција говора је велика, посебна уметност која, са својим помоћним дисциплинама (техником гласа, акцентуацијом, декламацијом...), ствара најпунији вид културне просвећености. Сведоци смо, нажалост, погрешнога односа према овој уметности, која се обично разуме као правилна артикулација гласова или правилно акцентовање. Многи поистовећују дикцију са позоришним језиком или са књижевним језиком, што је, такође, погрешно. Имајући у виду бројне ауторе, који су се, у свету и код нас, бавили феноменом дикције, поменућемо једно кратко али изврсно тумачење дикције, њенога односа са књижевним језиком, као и премета које дикција изучава. Наиме, тридесетих година двадесетог века, у часопису *Наш језик*, знаменити лингвиста Александар Белић објављивао је серије чланака који су се односили на позоришни језик, фонетику и дијалектологију. Један од тих чланака, насловљен као „Дикција“¹⁸ доноси ново тумачење дикције: као „засебне уметности“ која „мора бити психо-лошка“ и истиче разлику између дикције текста и дикције говора.

Добра дикција и добар књижевни језик – тврди А. Белић – то су две различите ствари. Још неки људи који јавно говоре и дотерају до правилног књижевног језика, али их мало има који имају добру дикцију... Говорити о дикцији, значило био говорити о посебној уметности, говорити о књижевној и уметничкој страни неког текста, о његовој садржини и свему другом што је писац имао на уму када је своје дело писао. Дикцијом се мора показати и

¹⁴ Ibid., VIII, II, 22.

¹⁵ Ibid., VIII, III, 57.

¹⁶ Ibid., VIII, III, 59.

¹⁷ Ibid., VIII, III, 55.

¹⁸ Александар Белић, „Дикција“, *Наш језик*, год. 2, св. 6, Београд 1934, 161–163.

врста дела, и врста стила, и садржај, и ритам и све што је потребно, па да у свести слушаочевој васкрсне она представа коју је имао писац кад је дотично место свога дела писао... Унутрашњи смисао целине мора бити тако подељен на делове који се изговарају – да све то представља складну целину. Све то има да повеже и да држи у целини дикција. Она мора бити психолошка. Зато се не може говорити неки текст по интерпункцији удешеној за читање. То не значи да се дикција не може слагати са интерпункцијом; напротив, то бива често. Али се не може интерпункција каквог текста написаног за читање узети као база, као основица говорног текста у потпуности. Интерпункција је логичка, а дикција – психолошка.¹⁹

Овакво расуђивање, сажето, беспрекорно јасно и оригинално, чини се да је у потпуном складу са дикцијским истраживањима великана антике о којима смо напред коментарисали. На концу, поменућемо да добру дикцију (писану или говорну) треба, можда, посматрати као степен највише културе, стога што се до њега стиже тек након што су утврђени и савладани степени који претходе: природна надареност, беспрекорна образованост, начитаност, вежбање, склад, напосе **природност**, која ће бити ненаметљива и скоро неприметна. Ако је било који од претходних степена немарно прескочен или недовољно изграђен, највиши степен, природност, неће бити ни аутентичан ни ненаметљив.

Vesna O. Marković

A REFLECTION ON THE MEANING OF THE CONCEPT *DICTION*

Summary

Diction, as an artistic and scientific discipline, still does not have its special place, neither in the world of science nor in the world of art. This fact is, among others, the consequence of the discord among authors concerning the concept of diction. Lately diction has been wrongly connected only with the sphere of speech: theatrical language, literary language, proper articulation, or correct accentuation.

As a science, diction represents the way all genres of the text move, whereas as art, diction indicates the manner of speech creation that must present to the audience an authentic thought of the author of the text. Various classic authors refer to this fact and they are mentioned in this paper: Aristotle, Cicero, Quintilian. A famous linguist from the 20th century, A. Belić, precisely defines the meaning of the concept 'diction' and refers to the difference between spoken and written language, which is absolutely in accordance with the learning of the great antique authors.

¹⁹ Ibid., 161–162.

МИЛАН МИЛОЈКОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЧАСОПИС *МЕТРОНОМ ЗА ВАС* – МОГУЋЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ НОТНОГ ЗАПИСА У ПОПУЛАРНОЈ МУЗИЦИ*

САЖЕТАК: Записи популарних мелодија какви су објављивани у београдском часопису *Метроном за Вас* од средине педесетих па до почетка седамдесетих година прошлог века пружају могућност да се у нашем културном контексту преиспитају постулати на којима се темеље знања о (домаћој) популарној музици, као и сам приступ овом феномену из музиколошке визуре. Они се разликују од нотације „уметничке“ музике, али ипак задржавају нека њена својства прилагођена специфичностима музике која је њима записана. Тако, за њихово разумевање и интерпретацију, како звучну тако и језичку, неопходно је познавање конвенција и норми музике, као и начина на који је она записивана. Такође, записи у контексту часописа нуде могућност ширег сагледавања тадашњих друштвених пракси у Југославији, као и увид у неке од раних примера институција популарне музике, чије је деловање још увек недовољно истражено.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: популарна музика, нотација, записивање, култура, часопис, музикологија, друштво.

Часопис *Метроном за Вас*¹ није до сада изазивао пажњу домаћих музиколога, иако је у време свог излажења (од 1954. до 1974. године, када је изашао 100. број, после кога се лист значајно мења) био веома важан за музичку културу у Југославији. *Метроном* припада оној музичкој пракси која би се могла назвати популарном. Она је директно зависна од шире друштвене делатности и разликује се од оне која је упућена искључиво „стручној јавности“ и претендује на ексклузивитет. Часопис *Метроном* јесте пресек разнородних и стално променљивих друштвених кретања,

* Примарна истраживања на ову тему реализовао сам у испитним радовима на курсевима Популарна музика 1 – теорије и Популарна музика 2 – жанрови (ментор проф. др Весна Микић) на докторском студијском програму музикологије ФМУ у Београду 2012. године.

¹ У даљем тексту *Метроном*.

а посебно занимљивим га чини и то што је реализован сложеним системом кодова (нотни текст, текст, фотографије, колажи, принтови). У њему су објављивани нотни записи популарних композиција тог времена, а издавач је било Удружење забавних и џез музичара Србије из Београда. Већ на први поглед се уочавају разлози због којих је музикологија током година превиђала овај часопис, с обзиром на то да садржи углавном тзв. лаке ноте – популарне песме (џез, шлагере, поп). Пошто је музиколошка активност била нераскидиво повезана са нотним текстом уметничке музике, одступање од тако утврђеног поретка знакова резултирало је ексклузијом² као у случају *Мејронома*, у којем су били штампани записи за људе који су у свакодневном животу практиковали музику ван „озбиљно-уметничке“ сфере. На овом нивоу се, за почетак, може уочити да се поредак значења у овој популарној сфери успоставља на другачији начин од оног у „стручној“.

Тако, нотни запис ове музике посматрам као мрежу односа који се кроз часопис *Мејроном* успостављају са другим текстовима културе, у најширем смислу. С тим у вези, анализи ћу приступити са позиције коју је утемељио Ролан Барт (Roland Barthes),³ а која би се могла описати као ослобођени пролазак кроз текстове који се могу ишчитати са скритуре, каква је ово гласило. Оно је тиме материјални траг који је сам по себи већ означен, али чије је значење променљиво и неограничено. Различите поретке значења који се уочавају у скритури сматрам текстовима. Они су, такође, неограничене конотације, те увек у вези са другим текстовима.

Као музиколог, кренуо бих од читања нота, тј. онога што се може прочитати из начина на који се музика у овом случају знаковно представља. Нотни текст је у *Мејроному* записиван као универзални, без одређене инструментације. Чинили су га мелодијски запис, најчешће једногласни, и акордске шифре изнад система, којима је бележена хармонска пратња. Словом се обележавао басов тон, док је бројчани индекс одређивао склоп акорда (пример 1).

Мелодијска линија каква је била нотирана, судећи према снимцима који су данас доступни, најчешће није одговарала ономе што треба да буде њен звучни резултат. Наиме, како је углавном то била вокална деоница, она је записивана најједноставније могуће, да би се олакшало читање тонских висина и ритма, а коначна интерпретација је зависила од способности извођача да прочитани нотни текст изведе у складу са ознаком

² Читаво поглавље на ову тему одакле сам преузео и део методологије јесте *Change gonna come?* – *Popular music and musicology* у: Richard Middleton, *Studying popular music*, Open University Press, 1990, 104–126.

³ Ролан Барт, *Задовољство у шекспиру, Варијације о њисму*, Београд, Службени гласник, 2011.

190

DRAGI

Muzika i tekst: ŽARKO ROJE

Slow-fox

Dragi, _____ ne i-di od me-ne
 Dragi, _____ po-ljubi o-pet me

ti i ne o-sta-vi da u-ve-nu sad svi dragi snovi
 ti i re-ci „ljubim te,” jer volim čut

ljubavi na-se! te reči sva-ki put! Purpurni san —

_____ o našoj lju-ba-vi snivam kad mi-ne dan

i željno če-kam ko-rak tvoj, vрати se, mi-li moj! Oh,

drage, _____ ne bu-di pr-ko-san ti,

jer za-bo-ra-vi-ti ne možeš sve, i me-ni re-ći „ne”!

Пример 1: Начин записивања

карактера и темпа.⁴ Најчешћи пример за то би био манир да се осмине у композицијама, рецимо *swing* карактера бележе као ноте једнаког трајања, будући да је готово немогуће прецизно записати стварне ритмичке поделе таквих мелодија. Најближе реалном звучању била би квинтола на једној четвртини, где би се у дводелној подели груписале под лигатуром прве три и друге две, што би знатно отежало читање записа. Ознака *swing* на почетку песме, значила је да осмине треба изводити на тај начин, према „осећају“, односно, претходном искуству слушања и свирања такве музике.⁵ Међутим, не само то. Она је подразумевала и одређене мелодијске и ритмичке измене. Тачније, ова је ознака говорила да кроз читаво дело постоји непрекинути остинато (који је изводио бубњар), у чију матрицу треба да се уклопи мелодија. Тако је и врсту украса и варијација, а и места на којима ће се јавити у песми, одређивао ритам. Од њега су зависиле и хармонске промене. Ако би се радило о спором *swing*-у на пример, промене би биле чешће, и обратно. Разуме се, ознака *swing* није значила само „љуљајуће“ осмине, богате вертикале и „вруће“ синкопе, већ је имала и шири културни значај. Док је *swing* постајао кроз импровизационо ослобођење мајсторства у биг бендовима и касније би-бап комбо саставима – где је и плес, уколико га је било, захтевао извесна правила – *twist* је донео поједностављење и стереотипизацију, али која је, парадоксално, резултирала тиме да је свако могао да га игра на свој начин, готово елиминишући могућност да се слуша „сама“ музика без плеса, без обзира да ли човек заиста плеше док је слуша. Плес је у том случају предубеђење на основу којег се звук *swing*-а разумева и производи као *twist*, који је заправо бржи *swing*, али са једноставнијом мелодијом и орнаментацијом прилагођеном његовом карактеру. Самим тим, било га је лакше и свирати, што не значи да они са већим способностима нису то могли чинити на комплекснији начин. Сличан је случај са ознакама *lento* и *rubato*, које се могу јавити у романси, али и у калипсу – у оба случаја су захтевале другачије извођење. С друге стране, ознака *slow* је заправо скраћена од *slow rock* и значи триолску деобу четвртине у спором темпу. Али, *slow* може бити и *vals* који је у три четвртине, као и *fox* у четири, а није морао подразумевати и маниризме рок баладе, већ

⁴ У музиколошкој литератури фигурирају две врсте нотација: прескриптивна и дескриптивна. „Западна“ нотација би се могла сматрати прескриптивном, будући да казује шта се и како треба урадити. С друге стране, када се користи да би се њоме нека музика описала, тј. када се употребљава ван поља уметничке музике Западне Европе, онда се том приликом истичу они музички параметри који су у западној музици приоритет – висина и метрички представљен ритам, без обзира што фиксирање тих параметара у музици која се жели описати није ни поетички ни естетички приоритет. Уп. David Brackett, *Interpreting popular music*, University of California Press, 1995, 28.

⁵ Будући да је систем нотације преузет из западне, уметничке музике, он приказује само оне сегменте који се могу њиме записати. Све остало што интерпретација записа подразумева, заснива се на „ауралној“, неписаној (незаписивој) традицији дате музичке праксе. Уп. D. Brackett, *Op. cit.*, 28.

је напротив могао бити веома „изцезиран“. Такође, појам *rock* је у овом случају само одредница пулсације, а не и оно што ће она касније значити, дакле, не односи се на *rock'n'roll*. Валцера, или прецизније валсева, било је у широком спектру темпа, а јављале су се и ознаке *bolero*, *beguine*, *tambo*, *rumba*, *tango*, *calipso* итд. Постојала је и својеврсна структура диптиха – песма и валцер, песма и *slow*, песма и *tango/beguine/samba*... Разуме се, ниједна од ових ознака није била „коначна“ и заокружена јер је сам начин извођења захтевао од вештијих свирача да што више и спретније повезују елементе разнородних карактера.

Јасно је да у овом случају није реч о запису као што би то био неки који се приписује Бетовену, на пример, јер се у поређењу са таквим чини веома упрошћеним. Наиме, нотни запис у *Метроному* није намењен неком ко већ не познаје ту музику, њене конвенције и обичаје (додуше, исти је случај и са записом Бетовенове музике, али се за његово разумевање школујемо готово 20 година), будући да већину информација потребних извођачу само назначава и сигнализира, подразумевајући да је он већ упућен у њих. Такође, јединственост сваког извођења је загарантована тиме што знакови нису једнозначни и дозвољавају неограничене комбинације и креативна тумачења.⁶ Још један упадљив, готово дијалектички однос уочава се у томе што је за читање класичне нотације најчешће требало што више потиснути неодређености и произвољности у интерпретацији – обично схватане као субјективно дисторзирање идеалитета – док је у популарној музици која се служи нотним записом, заправо, ствар обратна – успешност извођења зависи од тога колико ће широко и креативно извођач обухватити фонд могућих решења у датом тренутку препознате форме.⁷ Самим тим, ознаке карактера су имале веома широко значење, које је, опет, у вези са другим карактерима. Тако, бубњарима је поред њих био важан само број

⁶ Нотација уметничке музике рачуна са „унутрашњом логиком“ дела које представља. Она музику, као њено иманентно писмо, раздваја од дискурзивности, истичући аутономну кохезију композиције. Како је у случају *Метронома* реч о масовној производњи, тај формални аспект дела (које такође није дело, већ хармонски шаблон у трајању од *n*, али најчешће 16 тактова) је потпуно апстрахован, будући да је структура која се представља најчешће иста. Тако, оно што је заиста значајно за интерпретацију није у „самим“ нотама, већ у начину на који се дисторзирају правила нотације уметничке музике приликом записивања популарних песама. Уп. Rick Altman, „The material heterogeneity of recorded sound“, у: Andy Benett (ed.), *The popular music studies reader*, New York, Routledge, 2006, 269.

⁷ Иако се чини да је ово у супротности са Адорновим схватањем о шематизацији популарне музике, заправо то и он постуира као важно, али имајући у виду масовну производњу звука и његову презервацију. Како је овде реч о нотном запису, он управо подразумева добро сналажење у архиви звучања тог времена, како би се запис извео на начин који конституише однос публике с тим како се та публика себи представља. До овог тумачења Адорнових класичних теза о популарној музици довео ме је Жак Атали у својој студији *Бука*, уп. „Popular music“, у: Theodor W. Adorno, *Introduction to the sociology of music*, London, Continuum Intl Pub Group, 1988, 21–38 и Жак Атали, *Бука*, Београд, Вук Караџић, 1983.

тактова и поједини „брејкови“, које је често подразумевала ознака карактера. На хармонске инструменте, најчешће клавир и гитару, односио се шифровани запис, док су солисти изводили мелодију. Може се уочити да се управо у овоме огледа индустријски начин производње, тј. поделе рада. Свака од ових деоница је индивидуализована али се за сваки слој фактуре подразумевају одређене матрице. Бубњар зна како треба извести *calypso*, али је слободан да тај образац мења и модификује у зависности од околности. Такође, хармонска пратња подразумева бројне маниризме, као што су тритонусне замене, елипсе и додавање ванакордских тонова. Ово се, наравно, односи и на мелодијску деоницу, без обзира на њене „индивидуалне“ црте. Разлог томе је што је музика у *Мејроному* записана нечим што треба да буде њено сопствено писмо⁸ – као што и „уметничка“ музика има своје – али које је за разлику од уметничког отворено, нерепродуктивно, продуктивно и аутоматизовано, те тиме у сталној промени. Још један аспект отворености је и тај што овај индустријализовани, али индивидуализовани запис може изводити неодређен број људи – од једног извођача у приватности своје собе, до великих ревијских оркестара на фестивалима, инструментално и/или вокално (пример 2).

Треба имати у виду да су композиције овог типа продаване у време када је „жива музика“ заузимала много више звучног простора свакидашњице у односу на ону посредовану, медијску (иако је и ова „жива“ такође посредована, само другим медијима). Самим тим, продаја нотних записа је била значајно економско подручје музике. Композиције су се низале „као на траци“ – по петнаест у једном броју часописа – нудећи различите ликове истог принципа стандардизације. Тако на основу самог записа понекад није могуће направити разлику између мелодије с краја педесетих и оне из седамдесетих година. Међутим, када се упореде снимци, разлике постају врло очигледне. Разлог томе је што оне потичу од потрошње скритуре (која такође даље „нешто“ производи), а не од њене производње као записа. Другим речима, начини извођења мелодија су се мењали, али је вид записивања у кључним сегментима остајао исти, што имплицира да начин нотирања није обухватио већи део звучног резултата који би требало да представља.

Може се рећи да је „медијски“ модус постојања дела увек идеалитет, пошто дозвољава да буде произведен као фиксиран. На пример, запис неке композиције, снимак на плочи или наступ на радију, третирају се као да је сваки примерак исти, као да из свих звучника долазе идентични звукови.

⁸ Међутим, јасно је да се „западна“ нотација са својим правилима и нормама односи на уметничку музику Западне Европе, те да је запис у *Мејроному* само прилагођен популарној музици, а није нов изведен из њене праксе, као што је то случај са „уметничком“ музиком. Самим тим, он мора бити „описан“ и приближан. Уп. D. Brackett, *Op. cit.*, 27.

NA TRAŽENJE MNOGIH DONOSIMO

**OBJAŠNJENJE HARMONSKIH ZNAKOVA I NAČIN
SVIRANJA**

Radi lakšeg sviranja melodija iz sadržaja ovog albuma treba se pridržavati sledećeg —

Kod sviranja na harmonici melodiju svirati desnom rukom kao što piše, dok je slovom iznad nota označen osnovni bas i akord leve ruke, tj. C⁶ — osnovni bas C i C-dur itd.

Kod sviranja na gitari melodiju svirati kao što piše, a pratnja prema oznakama.

Kod sviranja na violini melodiju svirati kao što piše ili oktavu ili dve oktave više, već prema mogućnostima izvođača.

Na klaviru desnom rukom svirati melodiju kao što piše, uz eventualne harmonske tonove na niže. Napr. ako je u melodiji ton C uz slovom označeni akord F⁶, dodaćemo pod notu C još A, F i D.

Slova, tj. harmonski diagrami označuju ustvari pratnju levom rukom u označenom ritmu. Napr. ako je slovom označen akord — pratnja F⁶, levom rukom sviraćemo osnovni bas F ili C uz akord F-A-C-D, s tim što se (kod slow foxa napr.) na jedan svira bas, na dva akord itd.

Пример 2: Обавештење о могућности употребе записа

Међутим, начини на које се ти записи изводе како би се поистоветили са идеалитетом, увек резултирају другачијим извођењем, у зависности од конкретних околности. Отуд се може претпоставити да се музика не троши када се слуша, већ када се опонаша, када је део производње идентитета. *Мејроном*, као рани вид овакве производње, нуди веома очигледне примере у прилог овој тези (пример 3).

Поред нотног записа и упутстава за извођење композиција, овај часопис је био опремљен и другим смерницама значајним за њихову потрошњу. Како је пре свега био намењен музичарима, на њих су се оне углавном и односиле. Поред упутстава за извођење са транспонујућим



POPULARNI ŠLAGERI

METRONOM

ZA VAS

SA RADIO PROGRAMA,
FILMA I PLOČA

ZA VIOLINU,
GITARU,
HARMONIKU
I PEVANJE

SVESKA 2



Пример 3: Прва страна *Метронома* на којој се каже одакле композиције долазе, а чиме се могу опонашати, тј. „репродуковати“

и нетранспонујућим инструментима, занимљива су и подсећања вођама ансамбала да плаћају ауторска права за извођена дела (пример 4).

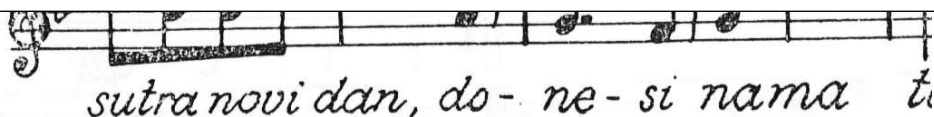
ALBUMI POPULARNIH ŠLAGERA

Metronom za vas

izlaze svakog meseca i sadrže 10—15 popularnih zabavnih melodija jugoslovenskih i stranih autora u obradi za violinu, gitaru, harmoniku i pevanje. Cena pojedinom broju je 60.— dinara.

ORKESTRI mogu koristiti naša izdanja i kao aranžmane. Ukoliko nabave 3—4 primeraka jednog broja obezbediće sebi nov i raznovrstan repertoar uz najniže troškove — violina, klavir, harmonika, gitara i bas mogu koristiti ove albume odmah bez ikakve traspozicije.

ŠEFOVI ORKESTRA — prilikom izvođenja ubeležavajte izvedene kompozicije u programe Zavoda za zaštitu autorskih prava. Podatke o autorima sadrži svako naše izdanje i kompozicija. Na zahtev šaljemo besplatno popis svih kompozicija koje smo objavili sa imenima autora.



*Copyright by Edition RIALTO HANS GERIG - Köln.
Sva prava za Jugoslaviju pridržava METRONOM-Beograd*

Пример 4 (а, б): Упутства за извођење и плаћање ауторских права

Нумере из филмова и мјузикала чине значајан део *Мејрономовој* опуса. Референце су обично упадљиво истицане, а повремено је навођено и име глумца који изводи ту мелодију. Филм се може сматрати тада најцеловитијим медијским представљањем, те је упућивање на конкретан инсерт значајно доприносило грађењу имиџа извођача. *Мејроном* је имао и одређену црту „службеног гласника“ која се огледала у томе да је „сервисирао“ поједине велике националне смотре ове врсте музичког стваралаштва, какви су били фестивали у Опатији, Сплиту, Београду и други, објављујући било највеће успехе тих манифестација, било композиције под шифром, које ће се тек извести на такмичењу. Такође, веома се водило рачуна да уредничка политика „не застрани“ или не постане превише једнолична па су се уз композиције домаћих и страних аутора појављивале повремено и народне песме (разних народа), као и песме из СССР-а. Мада се може рећи да су то су били изузеци, разноврсност порекла композиција свакако је фасцинантна. Највише их је било из Италије, затим из САД, Немачке, Француске, Белгије, Шпаније и земаља Латинске Америке. Пут који је одређена нумера прешла да би дошла до *Мејронома* свакако би било узбудљиво истражити, што је тренутно немогуће, али се може наслутити у чињеници да су поједине песме имале текст на три језика (српскохрватски, енглески, италијански најчешће), а притом је било могуће да композиција не долази ни из једне од тих земаља.

Важан аспект *Мејронома* јесте његова укљученост у шире европске и светске токове популарне музике. Кључни фактор у томе су агенције за заштиту ауторских права. Оне су *Мејроному* продавале (под за мене непознатим условима, мада би било изузетно значајно стећи увид под којим) права за штампање одређеног нотног записа на територији Југославије. То је значило да се права односе само на запис, док се друга врста права, за снимање или комерцијално извођење, регулишу посебно. Међутим, у томе се огледа специфичност ове праксе. Запис је „отворен“ за интерпретацију, уколико се од ње не стиче новчана добит, али ипак довољно затворен да се може продати (пример 5).

Навођење издања на плочи изнад назива песме је испрва било доста ретко, да би касније, пратећи раст продукције, постало стандард. Како је винилно издање и само вишемедијски производ, оно са филмом и фестивалом кореспондира по томе што у животу слушаоца-конзумента изводи малу представу. Тиме га смешта у средиште радње, окупирајући му чула садржајима који изводе његов субјект у датом културном контексту. Тако се може рећи да је за музичара који свира нумеру из *Мејронома* подједнако важно колико и хармонске шифре или мелодијски запис било и реферирање ка плочи. У раним бројевима може се приметити и упућивање на репертоар неког од познатих певача, уместо на аудио запис,

Sa Festivala u Sanremu 1958
288 ISKRENO VOLIM TE JA
 GIURO D'AMARTI COSI *Ital. tekst i muzika:*
 Srpskohrv. tekst: MARIO KINEL PANZERI-MASCHERONI
Lagani valcer (moderato)

mp *f* *sf*

Ja znam da ti bi hte-la znat dal' i- skreno je
 Lo so, che cosa vuoi sa- per, lo so e te lo

Пример 5а: Упућивање на фестивал Сан Ремо било је једно од најчешћих, док се међу домаћим фестивалима за његов пандан може сматрати онај који се одигравао у Опатији – Пример 5б:

SA FESTIVALA OPATIJA 1961.

POSLE MNOGIH ZIMA

Tekst: A. KORAC Muzika: M. SOUC

Medium swing

C6 A7 Dm7 F D#dim

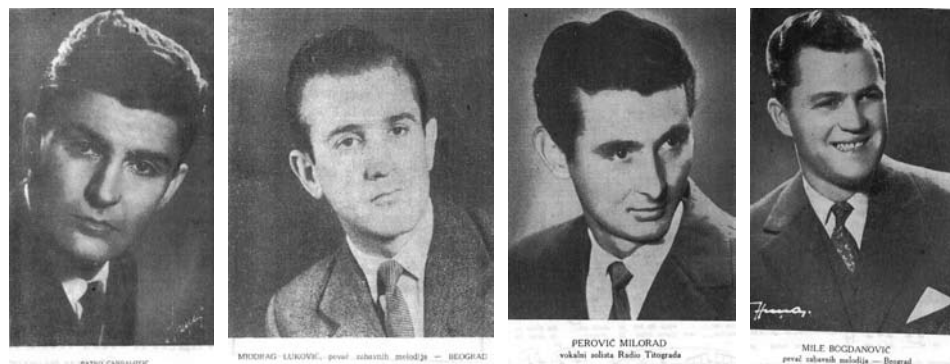
Na tvrno li- cu prole-ća su mnoga prsu-la u- morni

C C7 F F#dim C6 A7 D9

што се може тумачити и као симулација плоче у условима када технологија репродукције звука још увек није била довољно распрострањена. Међутим, касније се подразумевало да репертоар садржи и нумере са плоча. Тако је институција „радијског певача“ врло брзо потиснута од стране „студијског певача“, тј. оног „са плоча“, иако су се радио-станице у почетку препознавале по вокалном солисти, чији је репертоар, и самим тим начин интерпретације, био уткан у музички идентитет њиховог програма. Значајно је истаћи и улогу колажа, графика и фотографија у *Мејроному*, нарочито у овом раном периоду, у коме још визуелни медији нису били тако значајно доминантни. Фотографије певача су претежно портрети, рађени испрва у атељеу, а касније *in action*. Радијски певачи и они који нису (још увек) били заступљени на плочама углавном су били сликани наменски

(пример 6) и визуелно представљани као стилизоване фигуре, непокретне и готово без израза, будући да је њихов наступ био само „звучни“, тј. нису се могли видети на омотима плоча. Касније, на фотографијама са наступа, најчешће је силуета или њен горњи део изрезан из композиције и тако налепљен на позадину или у колаж (примери 7 и 8). Овакав начин представљања није инвенција *Метронама* већ је преузимао из сличних иностраних часописа, одакле су репродуковане и фотографије светских звезда чији је наступ, појаву требало произвести и у домаћим условима (пример 9).

Одлика визуелног дизајна у овом случају јесте динамичност. Насловнице су биле исписане брзим покретима у болдираном верзалу или писаним словима, фонтом који је најпре одавао потез руке, а касније и механички циклус, али је увек приказивао покрет (пример 10). Насловне стране су могле бити осмишљене као колажи, те као особени циклуси, попут фризова



Пример 6 (а, б, в, г): Визуелни прикази радијских и/или недискографских певача



Пример 7 (а, б, в, г): Визуелни прикази певача са дискографијом, фотографисани *in action*



Пример 8: Пример фотографије певача у колажу



Пример 9 (а, б, в): Фотографије иностраних певача објављиване у *Метрону*. Важно је уочити да је уз фотографију штампан и лого дискографске куће певача.



или принтова. Иконографија је често укључивала разне елементе тадашње популарне визуелне културе, као што су плакати и илустрације. Када су се на насловницама појављивале фотографије, оне су биле уклопљене у



Пример 10 (а, б, в, г, д, ђ, е, ж): Насловнице



Пример 11: Реклама

овом тексту нисам тежио конструисању метајезика популарне музике или часописа као медија, већ сам настојао да у суочавању са нотним записом и контекстом у којем се он јавља, а који није уобичајен за музиколошку праксу, пронађем приступ који би се могао сматрати оперативним при уочавању производних и потрошачких односа који се из тог записа могу ишчитати. Ти односи се у овом тексту јављају као последица мог суочења са артефактом културе на основи стереотипова медијског и/или еписте-молошког порекла.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

БАРТ, Ролан. *Задовољство у њексју. Варијације о њисму*. Београд: Службени гласник, 2011.

ADORNO, Theodor W. *Introduction to the Sociology of Music*. London: Continuum Intl Pub Group, 1988.

ATALI, Žak. *Buka*. Београд: Vuk Karadžić, 1983.

BENNETT, Andy (ed.). *The Popular Music Studies Reader*. New York: Routledge, 2006.

BRACKETT, David. *Interpreting Popular Music*. University of California Press, 1995.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Open university press, 1990.

„покрет“ представљен визуелном матрицом, чиме је певач постајао протагонист тог покрета.

Значајно је поменути и реклам-ни потенцијал *Мејронома*, иако је тада маркетинг функционисао на посве другачијој разини него данас. Поред понуде осталих својих издања, часопис је рекламирао и фирме *Dahlia* и *Saponia Osijek*, поред *Јуџиона* или *Лииокарџона* (пример 11). Такође, занимљива је и наградна игра у којој је требало пре-познати певачицу са фотографије.

Читање часописа *Мејроном* данас се показује као веома кори-стан поступак приликом освет-љавања како тренутног односа домаћих музиколошких дискурса према популарној музици, тако и историјског тока овог сегмента музичког стваралаштва. Тако, у

JOURNAL *METRONOME FOR YOU* – POSSIBLE
INTERPRETATIONS OF NOTATION OF POPULAR MUSIC

Summary

Notation of popular tunes like those published in the Belgrade journal *Metronome for you* from the mid-fifties to early seventies, provides an opportunity to re-think postulates of our knowledge about (Serbian) popular music within a local cultural context, as well as to approach the phenomenon from a musicological perspective. This notation differs from the “art” music one, but still keeps some of its properties altered to meet the needs of music that is published in this magazine. So, for its understanding and interpretation, whether in sound or language, one needs to know the norms and conventions of that music and the way it is notated. Thus, the notation of this music is considered within a network of relationships that the journal establishes with other cultural texts in the broadest sense. In this regard, the analysis is based on principles founded by Roland Barthes and could be described as a free movement through texts that can be read from writing such as *Metronome*. It is therefore a material trace, which in itself is already signified but whose meaning is variable and unlimited. Different structures of meaning that can be observed in notation are considered as texts. They as well have limitless connotations, and thus are always in relation with other texts. The *Metronome* journal, although it does not seem so at first glance, is an intersection of diverse and constantly changing social trends since it was realized with a complex system of codes (notation, text, photographs, collages, prints). As such, it opens an opportunity for a broader approach of social practices in Yugoslavia, as well as an insight into some of the early examples of institutions of popular music whose effects are still insufficiently explored.

ДРАГОЉУБ РАДУШКИ

Факултет за културу и медије Мегатренд универзитета у Београду
Оригинални научни рад / Original scientific paper

КУЛТУРНИ МЕНАЏМЕНТ КАО ФАКТОР РАЗВОЈА ПОЗОРИШНЕ ДЕЛАТНОСТИ*

САЖЕТАК: Културни менаџмент, чији је основни циљ проналажење квалитетних организационо-финансијско-управљачких решења значајних за развој културних делатности, код нас још увек није довољно афирмисана и прихваћена научна дисциплина, посебно не у пракси позоришних установа, па ће у овом раду бити обрађена имплементација основних начела, принципа и функција теорије менаџмента у позоришној делатности, на примеру позоришног система Београда.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: културни менаџмент, позоришна делатност, имплементација.

Увод

Менаџмент¹ у култури полази од претпоставке да јесте могуће обликовати, уредити и управљати или, једном речју, организовати услове рада, процес продукције и пласман уметничког стваралаштва, што истовремено подразумева довођење у склад потреба друштвене заједнице, с једне стране, и свих конкретних активности у делатностима културе, с друге стране (Драгићевић-Шешић, Стоковић 2000: 11).

Имајући у виду бројне и разноврсне специфичности уметничке праксе, кључно питање у вези са имплементацијом менаџмента у култури тиче се базичних принципа који би морали бити очувани како не би биле угрожене сама природа и суштина стваралачких процеса. У најопштијем

* Рад је део научног истраживања спроведеног у току израде докторске дисертације „Економски положај, организационо-финансијска трансформација и правци развоја позоришног система Београда у периоду транзиције“, одбрањене на Факултету за културу и медије Мегатренд универзитета у Београду.

¹ Менаџмент (енг. *to manage*: руководити, управљати) – примењивање науке на проблеме организације и руковођења, као и сама та организација (Никодиљевић 2006: 9).

смислу, менаџмент у уметности треба да успостави и очува својеврсни баланс најмање три концепта: естетски концепт (обезбеђење услова за несметан креативни рад уметника, подршка афирмацији и вредновање суштинских вредности уметничког стваралаштва); концепт друштвеног интереса (валоризација тржишно немерљивих доприноса уметничког рада, такозваних позитивних екстерналија); и концепт рационалности (стварање услова за одговорно и рационално понашање свих учесника, посебно у делу потрошње материјалних и финансијских ресурса), или економско-продукциони концепт (Никодијевић 2007: 21).

У теорији постоји више дефиниција менаџмента. „Менаџмент представља функцију чији је основни циљ да се на ефикасан начин обезбеде, распореде и искористе људски и физички ресурси како би се постигао одређени циљ. Менаџмент као активност постоји у свим организацијама, и профитним и непрофитним, и неопходан је кад год људи желе да сарађују с циљем да обаве неки задатак“ (WREN, VOICH 1994: 23). „Менаџмент схваћен у најширем значењу као управљање било којим ентитетом (самим собом, породицом, организацијом, државом), није само тековина цивилизације него и услов њеног даљег опстанка. Један од централних проблема краја XX века и почетка новог столећа и миленијума јесте управо проблем како да се опстане у изради жељене будућности у све сложенијем свету, који се при томе све брже мења“ (АДИЖЕС 2002: 9). „Менаџмент је: а) делатност или способност управљања и организовања делатности неког предузећа или организације; б) тим људи који има задатак да управља неким предузећем или организацијом; в) делатност или способност решавања одређених ситуација, које треба непосредно надгледати или њима руководити“ (LONGMAN DICTIONARY 2000).

Општи задатак културног менаџмента као научне организације уметничких делатности је оптимално репродуковање врхунске уметничке производње уз остваривање њене најшире могуће комуникације са публиком (тржиштем). У посебне задатке убрајају се: организационо обликовање система културног живота на нивоу друштвене заједнице; планирање развоја и истраживање постојеће културне ситуације; изградња гранских система у културним делатностима; израда модела и организација рада појединих институција културе; организовање процеса производње унутар институција; организовање процеса дифузије; успостављање облика и модела међународне културне сарадње (Никодијевић 2006: 215).

Менаџмент није независан од цивилизацијског и културног контекста у коме је настао и развијао се, па се тако може рећи да је филозофија европског менаџмента окренута прошлости и садашњости и да је карактеришу мудрост, стабилност, поштовање конвенција, квалитет и разноврсност, док је амерички менаџмент усмерен ка будућности и одликују га виталност,

мобилност, неформалност, квантитет и добра организација.² Култури и уметности на нашим просторима знатно су ближе теорије менаџмента настале у Европи, засноване на европским културним вредностима, него амерички модел менаџмента. Два родоначелника теорије менаџмента – Фредерик Тејлор (Америка) и Анри Фајол (Француска), најбоље указују на разлике и утицај доминантне културе региона на менаџерску праксу – први акценат ставља на продукцију, тј. на економичност, ефикасност и продуктивност, а други на административну организацију и стриктну поделу руководећих задатака (ДРАГИЋЕВИЋ-ШЕШИЋ, Столкових 2000: 18).

Посматрано на нивоу Европе, установе културе у западноевропским земљама само делимично зависе од промена у окружењу, а менаџмент уметности има функцију не само да одговори на ту врсту изазова већ и да их учини актерима пожељних промена и трендова. С друге стране, у земљама централне и источне Европе, у периоду транзиције створен је неоправдани оптимизам да ће се самим преузимањем знања из ове области и увођењем принципа и метода културног менаџмента створити богато и комплексно уметничко тржиште. Међутим, корист се свела на неутралисање негативних аспеката и последица транзиционог процеса у култури, а могућности које уметнички менаџмент пружа у развоју нових културних иницијатива и уметничких установа углавном још увек нису искоришћене у довољној мери (ДРАГИЋЕВИЋ-ШЕШИЋ, ДРАГОЛЕВИЋ 2005: 7–8).

Имплементација теорије менаџмента у позоришту

Није превише смело констатовати да се од осамдесетих година двадесетог века имплементација теоријских и практичних знања, метода и техника културног менаџмента сматра неопходним условом за укупни развој уметности, реализацију конкретних културних програма, изградњу индивидуалних уметничких и продуцентских каријера, али и за опстанак и унутрашњу стабилизацију, као и за модернизацију и даљи просперитет свих културних и уметничких организација. У позоришту, менаџмент носи бројна карактеристична обележја и специфичности те делатности, тако да баш у театру стваралачка компонента и висока креативност менаџерске активности долазе до пуног изражаја, а у складу с тим, менаџер у позоришној делатности мора у себи објединити изражену организационо-пословну способност и наглашену уметничку сензибилност (МАНЦУКА-МУЖДЕКА 2000: 117).

² Бродвејско позориште, као најбољи пример америчког недотираног позоришта, упућено је сасвим на тржиште, фаворизује само комерцијална дела и ангажује познате филмске звезде за главне актере. Продуцент, као први човек овог театра, обезбеђује средства и води укупно пословање, највише троши на пропаганду, а глумци и техничко особље су под уговором док представа доноси профит (ДРАГИЋЕВИЋ-ШЕШИЋ, Столкових 2000: 134).

Основни принципи културног менаџмента

Што је егзистенција људи више зависила од њиховог рада, јачала је и потреба за новим методом управљачког и организационог деловања у радном поступку. У току индустријске револуције, крајем XIX века, када мануелни рад уступа место серијском производном процесу, а у први план избијају перодуктивност и ефективност производње, конституише се нова дисциплина – научно управљање, као првобитни назив за менаџмент.³ У индустријској производњи менаџмент је одавно достигао ниво научне дисциплине, а временом је постао витални фактор развоја и у другим домаћинима друштвеног живота, укључујући и области које немају непосредно производан и профитни карактер, као што је уметничко стваралаштво.

Уметност и култура су манифестације људског стваралаштва које се одвијају у интеракцији са друштвено-економским окружењем, али тек када се конституишу као делатност, ти процеси, садржаји и резултати постају предмет интересовања менаџмента. Као дисциплина која се бави истраживањем и применом најоптималнијих организационих решења која доприносе производној, тржишној и друштвеној ефикасности, менаџмент се у све већој мери потврђује и као неопходна компонента савремене уметничке праксе, мада се за свој легитимитет на терену културе изборио релативно скоро.⁴

Историја уметности одувек је текла независно од економских токова, а сама уметност се традиционално опирала утицају економских законитости на њено стваралаштво, тј. потреби да буде тржишно валоризована.⁵ У том смислу, први разлог одсуства организационе компоненте у уметности је у њеној иманентној одбојности према економским категоријама. Други узрок крије се у чињеници да је друштво релативно касно открило економски капацитет уметности, а од тог момента „креноу је незауоставив ток економске експлоатације уметности, који је сферу стваралаштва претворио у уметничку продукцију, а естетски доживљај у уметничку потрошњу“. Истовремено, методе и технике менаџмента постале су сасвим добродошле и у овој области, под условом да не нарушавају основне принципе и услове

³ Индустријски облици производње представљају основу која је изнедрила менаџмент. Основна начела индустријализације, која чине подлогу укупног процеса менаџмента, јесу: стандардизација, специјализација, синхронизација, концентрација, максимизација и централизација (Никодилевић 2006: 14).

⁴ Култура је појам шири од појма уметности. У најширем смислу, култура је стваралачки и духовно развијен однос према животу, свету и људима. Уметност је део културе, један од њених најбитнијих чинилаца, и то у оном сегменту који називамо „духовна култура“ (Никодилевић 2006: 17).

⁵ „Од почетка XX века, чин стварања једног дела није више само индивидуални чин. Он је све више неодвојив од новца и политике. Стваралаштво поприма и социјалну димензију, односно колективну“ (Молар 2000: 21).

уметничког стваралаштва, с обзиром на „очигледну потребу за дисциплином која ће уметност организационо моделирати, али одражавајући суштину и стваралачки карактер ове делатности“ (Никодилевић 2006: 10–21).⁶

У том контексту, менаџмент у култури могуће је дефинисати као „стварање услова за културно стваралаштво и производњу културних добара (идеја и вредности), за њихово обликовање у дела која су доступна културној јавности и за рецепцију тих дела у културној јавности“. При томе, основне димензије науке о менаџменту у култури су: аналитичко-дескриптивна (описивање и истраживање постојећих облика и метода организације) и пројектно-моделска (испитивање и развијање нових, адекватнијих и ефикаснијих начина и модела организовања), с тим да се ове две димензије културног менаџмента преплићу и међусобно допуњују (Драгићевић-Шешић, Столкових 2000: 9–11).

Уметнички и непрофитни карактер позоришне делатности није аутоматски предуслов и гарант високог уметничког квалитета, нити је профитна оријентација унапред и обавезно осуђена на скромне уметничке резултате.⁷ Али, то условљава примену специфичних начела, принципа и техника менаџмента, који ће омогућити остваривање мисије позоришта у оквиру које се као крајњи циљ не поставља профит него уметничка достигнућа и друштвена ефикасност, што не значи одустајање од захтева за рационалним пословањем, организовањем и руковођењем.⁸

Тржишну неефикасност традиционалних уметности условљавају два пресудна фактора: одвојеност сврхе и циљева уметничког рада од комерцијалних мотива (телеолошке разлике) и специфичности начина производње у уметности (технолошке разлике). При томе, „сврха непрофитне уметничке институције је да омогући уметницима да стварају и да преносе своје стваралаштво целокупном друштву, у складу са њиховом уметничком свешћу и савешћу“ (Адижес 2002: 32). У позоришту, да би се то што ефикасније остварило, покушава се да цена услуга (улазнице) буде што приступачнија, а то није могуће без друштвених субвенција. Позоришну продукцију, за разлику од материјалне производње, карак-

⁶ Бројне су и супротстављености које владају између менаџмента и уметности: менаџмент имплицира становиште практичне оријентације, корисности и прагматизма, које није иманентно уметничком стваралаштву; намеће конвенционалне стандарде; заступа акциону оријентацију, која није стваралачка; нивелише индивидуалност, своди је на групне и колективне стандарде (Никодилевић 2006: 22).

⁷ Од уметничке критике ванредно хваљени мјузикл „Мачке“ живео је на сцени комерцијалног „New London Theatre“ преко 20 година и остварио финансијски резултат од преко 2 милијарде евра (Никодилевић 2008: 236).

⁸ „Примена менаџмента у околностима карактеристичним за земље бившег комунизма, најделотворније може да преобрази позориште као дотирану институцију у организацију која се самостално финансира и на тај начин омогући њен опстанак на слободном тржишту“ (Дунђеровић 1993: 19).

терише изузетно високо учешће трошкова непосредног људског рада (радно-интензивни карактер производње), а економска добит је ограничена и начином пласмана, јер живо извођење позоришне представе у реалном времену и ограниченем простору директно условљава број конзумента и остварени приход од продаје. Затим, управљајући залихама готових производа и репроматеријала, производне организације контролишу ризике пословања, а у сценским делатностима то није могуће. Даље, прототипом производа оне унапред проверавају реакцију тржишта, док у позоришту та опција не постоји, односно мора се сачекати коначна оцена публике и критике. И на крају, за разлику од привредних делатности, у свим сценским делатностима не постоји масовна производња, као битна карактеристика економије обима. Међутим, без обзира на ове специфичности и разлике, позориште мора тежити што рационалнијем трошењу ресурса којима располаже, јер га државне субвенције не ослобађају обавезе да брине о економичности и ефикасности пословања и потребе да континуирано трага за додатним изворима финансирања (Никодијевић 2008: 238–239).

Савремени менаџмент у позоришној делатности подразумева ефикасан и рационалан облик организовања и управљања театром, и то кроз тимски рад, у оквиру којег чланови тима групно или појединачно делују ка остварењу заједничког циља, односно пројекта. Тим менаџмента, као носилац и покретачка снага процеса планирања и организовања, вођења и руковођења свим активностима, квалитетнији је уколико га сачињавају образовани, специјализовани и креативни кадрови са јасно израженом иницијативом, предузетничким и лидерским способностима. Дакле, може се закључити да савремени менаџмент подразумева хармоничан облик хијерархијског организовања у пословном управљању и руковођењу, у којем су уско специјализовани стручњаци (менаџери)⁹ носиоци и покретачка снага процеса управљања, организовања и реализовања у оквиру тимског рада (Здравковић 2006: 16).

Менаџерска делатност у савременом позоришту подразумева модеран и креативан приступ у прерасподели задатака и обавеза у свим облицима и на свим нивоима позоришног организовања и управљања, од организатора у представама, преко продуцента позоришних пројеката, руководиоца свих сектора, закључно са управником позоришта. При томе, као посебан облик сценске делатности који садржи више врста врло одређених и стручних, а узајамно условљених и компатибилних активности (уметничка, техничка, административна и друге), театар се издваја од других делатности по

⁹ Менаџер (енг. *manager*: особа која води и контролише посао) је: „1) особа која управља једним делом или читавом компанијом – организацијом; 2) особа која води пословну каријеру уметника, глумца или певача; 3) особа задужена за припремање и организовање неке спортске екипе“ (LONGMAN DICTIONARY 2000).

наглашеној специфичности у организационој структури, управљању и руковођењу.

Позоришном продуценту у раду значајно помажу научена и у пракси усвојена правила и теорије, обрасци и формуле, дакле све стечено искуство и вештине, али и његове природне предиспозиције и таленти. Он мора поседовати темељна знања и из области глуме, режије, драматургије, сценографије, костимографије, дизајна, обликовања светла и звука, подједнако као и знања у подручју финансија, постојеће законске регулативе медија, маркетинга и менаџмента. Само тако он може са нивоа организатора напредовати до нивоа креативног продуцента (куратора)¹⁰, а онда би се могло рећи да посао позоришног продуцента на свом највишем нивоу свакако припада подручју уметности (Лукић 2011: 5).

Основне функције културној менаџмента

У позоришту је могуће констатовати неколико облика менаџерске активности: административни, који подразумева централистички принцип; менаџерски, који се ослања на образоване менаџере; пројектни, који као срж деловања има пројекат, а менаџери су вође тимова; и предузетнички, који се прилагођава тржишту и брзим променама у циљу веће ефикасности. Савремени менаџмент комбинује менаџерски, пројектни и предузетнички облик организовања и деловања у остварењу постављених циљева и задатака (Здравковић 2006: 20).

На макро плану, менаџмент је усмерен на остваривање укупне мисије, циљева и стратегије позоришне делатности у оквирима шире дефинисане позоришне политике, а на микро плану везан је за унутрашњу организацију, оперативне задатке и синхронизовано деловање свих елемената система, у складу са израженом мултидисциплинарности и свим специфичностима сваког појединачног сценског пројекта (Ристић 2003: 144). У оквиру утврђивања стратегије менаџмента у позоришној делатности на првом месту је потребно препознати и дефинисати визију, мисију, репертоарску политику, циљну групу и дугорочне и краткорочне циљеве позоришта, а конкретне свакодневне активности треба да представљају одговор на тако одређене основне категорије пословања. У дефинисању пословне политике одређеног театра, ради што бољег позиционирања те позоришне институције на тржишту културе, као метод стратешке анализе у савременој пракси се најчешће примењује SWOT анализа (Петровић 2006: 41).¹¹

¹⁰ Куратор: старатељ, наратор (Вујаклија 1954).

¹¹ SWOT анализа представља скраћеницу од првих слова енглеских речи Strength – снага, Weakness – слабост, Opportunities – шансе, могућности и Threats – претње. Друге методе стратешке

Да би се прецизно одредиле унутрашње снаге и слабости одређене установе културе, као и све могућности и претње које долазе из непосредног окружења, SWOT анализа користи параметре везане за спољне факторе који утичу на формирање пословне политике, али и све унутрашње објективне и субјективне факторе, што потом даје могућност за развијање маркетиншког приступа у театру, израду стратешких развојних планова и пословне политике засноване на принципима конкурентности. При томе, стратешко планирање полази од мисије позоришта и његове културно-пословна политике, затим се SWOT анализом долази до дугорочних, годишњих и акционих планова рада, на основу њих до потребног буџета, у финалној фази до програма реализације који подразумева организацију, контролу, мотивацију и координацију процеса продукције, и на крају до квантитативно-квалитативне евалуације остварених активности (Драгићевић-Шешић, Столковић 2000: 98).

Према већини научних истраживања која се баве теоријом менаџмента, можемо разликовати четири основне функције менаџмента: планирање, организовање, управљање (коју чине кадровска политика и вођење) и контролисање (Саиловић 2004: 88).¹²

Планирање је полазна функција менаџмента којом се „бира ефикасан правац акција за прибављање, алоцирање, коришћење и замену ресурса организације“. У оквиру тога, оперативно планирање је процес прикупљања информација, процене варијанти и избора најуспешнијих правца деловања, а планирање целокупног пословања је процес обједињавања оперативних планова у циљу њихове коначне провере и усклађивања, међусобно и са циљевима организације (WREN, VOICH 1994: 83).

Организовање је функција менаџмента у оквиру које се „пројектују односи међу активностима и људима укљученим у прибављање, алоцирање, коришћење и замену организационих ресурса“, у циљу омогућавања запосленима да ефикасније раде као целина (WREN, VOICH 1994: 191). Пошто је процес организовања регулисан законима из области радних односа, у позоришној пракси правилницима о систематизацији радних места извршена је подела рада, а статутима је додатно дефинисана унутрашња структура сваког позоришта, тј. детаљна подела на секторе по делатности-ма, која садржи и груписање послова на функционалне јединице.

Функцију управљања у теорији менаџмента чине кадровска политика, као процес проналажења, избора, обуке, оцењивања, награђивања

анализе – GAP и PORTFOLIO, у свету се ређе користе у културним делатностима (Драгићевић-Шешић, Столковић 2000: 99).

¹² Сличну поделу даје и Анри Фајол, који је „менаџмент дефинисао према функцијама које менаџери имају и обављају: планирање, организовање, наређивање, координирање и контрола“ (Ристив 2003: 140).

и замене кадрова, као и функција вођења, тј. управљања радом запослених, која представља задатак менаџера да континуирано ради са људима укљученим у пројекат и мотивише их ради остваривања постављених циљева организације. Позоришна делатност је посебно осетљива на плану кадровске политике, јер је квалитетна подела уметничких задатака пресудна за успех сваке позоришне представе, а није без утицаја ни способност особља из техничког сектора. Нажалост, у театрима београдског позоришног система анализи кадровске политике се не посвећује довољна пажња, а рад кадровских служби се своди на евидентирање персонала и праћење података из области радних односа.

Функција вођења зависи пре свега од структуре и сложености пројектоване позоришне представе и у великој мери се заснива на индивидуалним способностима менаџера, а најизраженија је у делу припреме представе, када редитељ као вођа пројекта снагом личног ауторитета обезбеђује испуњење планираних задатака. С друге стране, висина редовних примања уметника у нашим позориштима није довољно стимулативна, осим у случају неколицине добро плаћених глумаца, па је најзначајнији мотивациони фактор у ствари признање публике добијено на позорници.

И последња функција – контролисање, менаџерска је активност која мери, оцењује и упоређује планирано и остварено пословање, са циљем да предузме корективне мере, ако је то потребно. У позоришној пракси једини вид контроле је годишњи извештај који позоришта достављају Секретаријату за културу Скупштине града као оснивачу о броју изведених премијера и утрошку добијених средстава у односу на репертоарски и финансијски план. У самим театрима недостају стандарди на основу којих би се контролисали успешност и квалитет рада на свим организационим нивоима, с обзиром на то да је „функција контроле присутна искључиво на нивоу пројеката, и то пре свега на уметничком плану“ (Саиловић 2004: 113).¹³

Управљати значи доносити квалитетне одлуке и ефикасно их спроводити. Квалитет одлуке се може мерити преко њене функционалности (да ли она доноси жељени резултат), а ефикасност спровођења напором који је уложен за постизање циља (уложеним временом и новцем, тј. људским радом). Само добра одлука и њено ефикасно спровођење воде позитивном

¹³ „Приликом планирања менаџери примају, складиште, прате и шире информације; они исто тако доносе одлуке о стратегији, о коришћењу ресурса и о почетку планирања промена. Приликом организовања, менаџери фигурирају као људи за везу, успостављају односе између људи и креативности – доносе одлуке о распоређивању и коришћењу ресурса. Кадровска политика подразумева склапање уговора о радном односу, обучавање, оцењивање рада. Приликом вођења менаџери се користе својим ауторитетом да би постигли циљ; информација и комуникација представљају два важна дела овог посла. Контролисање је засновано на информацијама о пословању и одлукама које се доносе ради корекције пословања“ (WREN, VOICH 1994: 28).

исходу. По Адигесу, „оно што је неопходно за доношење квалитетних одлука нису савршени појединци, него комплементарни тим. А да би се одлука спровела, мора постојати заједништво интереса између људи који су носиоци формалног ауторитета, моћи и утицаја заснованог на стручној компетенцији“ (Никодилевић 2006: 177).

Повезаност организације и менаџмента произлази из настојања менаџера да постављене циљеве учине остварљивим путем организације. У ствари, организација је производно-оперативни подсистем менаџмента. Према Врену, ресурси који ће омогућити да организација функционише као „инпут – аутпут“ систем су: новчани ресурси; ресурси са фиксираном наменом (зграда, опрема за представу, помоћни уређаји); ресурси за једнократно коришћење (нпр. костими који се користе у само једној представи) и људи као ресурси. При томе, менаџмент у позоришту треба да је прилагођен свим специфичностима, мултидисциплинарности и „непредвидивости“ сценског чина, али се он, с друге стране, ипак може „директно“ применити у позоришној институцији, јер се уз помоћ менаџмента људи интегришу у заједнички подухват – позоришну представу (Ристић 2003: 141).

Дакле, очигледно је да су теоријски принципи менаџмента свакако применљиви и на управљање позориштем, уз уважавање свих специфичности ове делатности. Наиме, „у стандардној производњи тежиште организације је на стварању таквих форми које воде до што већих производних ефеката, док је у позоришту основни задатак организације да створи услове који ће омогућити складан и несметан креативни рад на пројектовању и реализацији позоришних представа“ (Муждека-Манџука 2000: 26, 108).

* * *

Нема дилеме да се судар економије и уметности одавно догодио и да је тако успостављен однос из дана у дан све разноврснији, интензивнији и значајнији за обе стране, при чему је културни менаџмент научна дисциплина која те релације истражује и обликује. И у позоришној делатности, свест о потреби организационог деловања у сфери продукције и пласмана све је присутнија, како из призме ширих друштвених интереса тако и са аспекта ефикаснијег и економски рентабилнијег понашања позоришних институција. Нажалост, то је само декларативно, јер се у пракси наших позоришта начела теорије менаџмента не примењују у довољној мери, што за последицу има високе трошкове пословања и одржавања система, нерационалну употребу расположивих ресурса и релативно скромне резултате позоришног стваралаштва у односу на оне који би са постојећим кадровским, материјалним, па чак и овако скромним финансијским капацитетом, могли бити остварени. А, имплементација теоријских и практичних знања,

метода и техника културног менаџмента једна је од основних претпоставки бржег уметничког развоја, организационо-техничке модернизације и економске стабилизације свих установа културе, укључујући и позоришта.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АДИЖЕС, ИСАК. *Менаџмент за културу*. Нови Сад: Asee books, 2002.
- ДРАГИЋЕВИЋ-ШЕШИЋ, МИЛЕНА И БРАНИМИР СТОЈКОВИЋ. *Култура – менаџмент, анимација, маркетинг*. Београд: Clío, 2000.
- ДРАГИЋЕВИЋ-ШЕШИЋ, МИЛЕНА И САЊИН ДРАГОЈЕВИЋ. *Менаџмент уметности у турбулентним околностима, организациони процеси*. Београд: Clío, 2005.
- ДУЊБЕРОВИЋ, АЛЕКСАНДАР. *Менаџмент у позоришту*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1993.
- ЗДРАВКОВИЋ, МИЛОВАН. „Савремени менаџмент у позоришту.“ *Зборник радова Факултета драмских уметности* бр. 10 (2006): 15–22.
- МАНЦУКА-МУЖДЕКА, ДАНКА. *Пројектна организација у позоришту*. Београд: Омега плус и Факултет драмских уметности, 2000.
- МОЛАР, КЛОД. *Културни инжењеринг*. Београд: Clío, 2000. Наведено према: НИКОДИЛЕВИЋ, ДРАГАН. *Увод у менаџмент културе*. Београд: Мегатренд универзитет, 2006.
- НИКОДИЛЕВИЋ, ДРАГАН. *Увод у менаџмент културе*. Београд: Мегатренд универзитет, 2006.
- НИКОДИЛЕВИЋ, ДРАГАН. *Маркетинг у култури и медијима*. Београд: Мегатренд универзитет, 2007.
- НИКОДИЛЕВИЋ, ДРАГАН. *Менаџмент у позоришној делатности*. Београд: Мегатренд универзитет, 2008.
- ПЕТРОВИЋ, ГОРАН. „Дефинисање визије и мисије позоришта.“ *Зборник радова Факултета драмских уметности* бр. 10 (2006): 33–45.
- РИСТИЋ, МАЈА. „Међузависност позоришне политике и менаџмента.“ *Зборник радова Факултета драмских уметности* бр. 6–7 (2003): 139–146.
- САИЛОВИЋ, САША. *Нови облици организовања и финансирања институционалног позоришта у складу са принципима пројектног менаџмента на примеру позоришног система Београда*. Магистарски рад, Факултет драмских уметности, Београд, 2004.
- ВУЈАКЛИЈА. *Лексикон сличних речи и израза*. Београд: Просвета, 1954.
- LONGMAN DICTIONARY OF CONTEMPORARY ENGLISH. London: Longman, 2000.
- LUKIĆ, Darko. „Pozorišni producent – organizator umjetnosti ili umjetnik organizacije.“ У: *Menadžment u kulturi*. <<http://www.aduproduction.info/produkcija/menadzment-u-kulturi.html>>22.08.2011.
- WREN, Daniel i Dan Voich. *Menadžment, proces struktura, ponašanje*. Београд: Privredni pregled, 1994.

CULTURAL MANAGEMENT AS A FACTOR OF
DEVELOPMENT OF THEATRICAL WORK

Summary

There is no doubt that the clash between the economy and art happened a long time ago and that it established an increasingly diverse relationship with more intensity and significance for both sides, and cultural management is the scientific discipline that researches and shapes these relations. In theatrical work the awareness of the need to organize work in the sphere of production and publication is increasingly more present both from the aspect of wider social interests and from the aspect of more efficient and economical behavior of theatrical institutions. Unfortunately, this is only declarative because in the practice of our theaters the principles of the theory of management do not apply enough, which is reflected in high business expenses and expensive system maintenance, irrational use of available resources and relatively modest results of theatrical work in comparison with those that could be accomplished with the existing personnel, material and currently modest financial assets. Still, the implementation of theoretical and practical knowledge, methods and techniques of cultural management is one of the basic presuppositions of faster artistic development, organizational and technical modernization and stabilization of all cultural institutions, including theaters.

НЕМАЊА СОВТИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПОСТМОДЕРНА У „ОГЛЕДАЛУ“ ЕПИСТЕМОЛОШКОГ РЕЗА ИЗМЕЂУ УТОПИЈСКЕ И ПОСТУТОПИЈСКЕ СВЕСТИ – СТУДИЈА СЛУЧАЈА: „ИЗЛАЗАК“ ИЗ ИСТОРИЈЕ МУЗИКЕ И МУЗИКОЛОГИЈЕ?*

САЖЕТАК: У овом раду појам постмодерне сагледаћу из аспекта епистемолошког реза између утопијске и постутопијске свести. Питања на која ћу у раду, а у вези са општим односом између постмодерне и утопијског/постутопијског, покушати да одговорим јесу следећа: Да ли је постутопијска свест један од постмодерних дискурса? У односу на које утопизме се постмодерни постутопијски дискурс као такав одређује? Да ли у постмодерни ипак постоје утопијски наративи и који су? У другом делу рада бавићу се питањем могућег „изласка“ музике и музикологије из историје као студије случаја, или једног „огледала“, епистемолошког реза између утопијске и постутопијске свести. У том смислу биће размотрена утопијска/постутопијска свест историјских авангарди коју постмодерна наслеђује и ревидира.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: утопија, постутопија, постмодерна, авангарда, историја, музика, музикологија.

Да би се одговорило на питање да ли постмодерна стоји с ону страну „епистемолошког реза“ који дели сферу утопијске и постутопијске свести, потребно је теоријски засновати сам тај „епистемолошки рез“. Међутим, изван оквира обухватнијих појмова као што су модерна и постмодерна, ако прихватимо да они то јесу, није јасно где би се тај „епистемолошки рез“ могао лоцирати у систематизованој/интерпретираној хронологији културално-економских формација коју зовемо историја, јер верујем да

* Рад је настао као одговор на подстицајна питања: „Да ли постмодерна стоји с ону страну ‘епистемолошког реза’ који дели сферу утопијске и постутопијске свести?“; и „Да ли смо из визууре музике и музикологије ‘изашли’ из историје?“; постављена од стране проф. др Тијане Поповић Млађеновић као испитни задатак на другој години докторских студија музикологије на Факултету музичке уметности.

би се могло показати да у свим „системима мишљења“, од праскозорја цивилизације до данас, постоји експлицитна или имплицитна референца на неки утопијски наратив.¹ Стога се питање да ли се постмодерна налази с ону страну „епистемолошког реза“ између утопијске и постутопијске свести може преформулисати у питање да ли се дискурс о постутопијској свести може конзистентно укључити у широко замишљено поље постмодерних дискурса.

Одговор је, према мом мишљењу, потврдан. Постмодернизам и постутопијска свест део су исте парадигме и, штавише, међусобно се дефинишу. Постутопијска свест јесте аспект постмодерне културе/уметности/теорије који се манифестује као циничан и иронијски однос према „светско-усређитељским“ пројектима који визију идеалног друштва граде на различитим утопијским наративима. Постмодерна као постисторијско „стање“ условљена је сличним односом према телеолошком концепту историје који кретање људског друштва у времену посматра као напредовање према неком утопијском идеалу – слободи, егалитаризму, технополису, трансхуманизму и сличном. Међутим, упркос генералној антиутопијској оријентацији, постмодерна култура није у потпуности неутопична – неолиберална ренесанса, потрошачка антропологија, филозофски релативизам, цитатна и пастишна уметност, естетизација јавне сфере јесу маркери „отпора“ првенствено према „великим наративима“ који своје исходиште имају у епохи просветитељства. О неуспеху пројекта „тоталног просвећивања“ писали су још Адорно (Adorno) и Хоркхајмер (Horkheimer), иако их не можемо звати постмодернистима – неуспеху који је резултирао катастрофалним дегенерацијама двеју различитих идеологија масовног суверенитета које се могу повезати са просветитељским утопизмом. У питању су оваплоћења националне и социјалистичке државе које су, са Хитлером и Стаљином, у очима постмодерног света дискредитовале десничарске, рестауративне фантазме идеалног друштва, и левичарске, револуционарне фантазме о будућности. То ипак не значи да постмодерна култура не показује афинитет према неким другим, „бочним“ утопизмима.

Без обзира на то што су, према многима, шездесете године XX века период дефинитивног краја утопизма, са последњим таласом који обухвата америчку хипи контракултуру и нову левицу, у седамдесетим и осамдесетим годинама дошло је до узлета различитих културалних/идеолошких манифестација које се збирно одређују као њу ејџ, а чија се структура може окарактерисати као прави постмодерни колаж источњачког мистицизма и западњачког сцијентизма, дроге и религије, рокенрола и астрологије.

¹ Прво поглавље књиге Николе Дедића *Утопијски просјори уметности и теорије након 1960.* говори управо о томе (2009: 17–38).

Њу ејц има посебну еманципаторску поруку у коју улазе модели, како Никола Дедић истиче, културног миленаризма, глобалног холизма и индивидуалног просветљења (2009: 17–38). Оно што одликује утопизам њу ејца и разликује га од великих просветитељских наратива јесте пасивна критика (ако критика уопште може бити пасивна) постојећих друштвених односа, заснована на потрошњи супкултурног и контракултурног имиџа, те одсуству пројективног аспекта, односно визије неког бољег друштва. Утопија њу ејца јесте индивидуална, а не друштвена, због чега је она од стране (пост)марксистичке критике препозната као још једна индивидуалистичка идеологема капиталистичких производних односа, чија је улога „маскирање“ класне експлоатације, тј. пасивизирање из ње произашлих друштвених антагонизама.

Друга, рационалнија страна хетерономног бића постмодерне такође је, међутим, склона утопистичким прибежиштима, али другачијег типа. Реч је о вери у уједињење човечанства путем развоја технологије. Техно-утопизам постмодерног доба повезан је са експанзијом нових информационих технологија и културалним преображајима које оне условљавају. Визија света као маклуановског (McLuhan) „глобалног села“ постала је скоро опште место дискурса о моћи *нових медија* да „спонтано“ мењају друштвене односе. Егалитаризам и демократичност интернетске заједнице јесте ипак једно утопијско „инвестирање“ у технологију као средство за постизање „савршеног“ друштва у ближој и даљој будућности. Прогрес који техно-утопије предвиђају чак је и „амбициознији“ од оног које су нудиле постпросветитељске утопије, јер замишља друштво у којем нема сиромаштва, криминала, болести, рата, па чак ни смрти.

Постмодерна, дакле, није „имуна“ на утопијске „вирусе“, али јесте постутопијска ако се утопијско и постутопијско јукстапозиционирају у смислу „епистемолошког реза“. Као такву, међутим, постутопијску свест је тешко мислити независно од „епистемолошких огледала/екрана“ као што су филозофски релативизам, језички/дискурзивни антиесенцијализам, антихуманистички третман субјекта, постмарксистичка теорија идеологије, постструктуралистичка теорија знака и сл., а који се сви од краја шездесетих година XX века „уливају“ у широко замишљено поље постмодерних теорија. Стога је претпоставка овог „епистемолошког реза“, сматрам, истовремено претпоставка његовог партиципирања у заокрету од модернизма ка постмодернизму, а не аспект који га на позитиван и једнообразан начин одређује.

На питање да ли смо са постмодерном музиком и постмодернистичком музикологијом изашли из историје не може се једнозначно одговорити. Говорити о постмодерној музици значи говорити о музичким поетикама које одбијају да партиципирају у телеолошкој, утопијској „интонираној“

историји друштва чије је историја музике једно Башларово (Bachelard) „епистемолошко огледало“. Постмодернизам у музици делимично се може читати као антимодернизам у смислу напуштања концепта аутономије уметности у оквиру којег се непојмовност и трансцендентност музике уливала у један утопијски, ескапистички романтичарски пројект. Спознаја да музика није аполитична и неидеолошка, као и да то никада није била, међутим, није превасходно особеност постмодерне музикологије, јер су се унутар сложеног сплета модернистичке мисли о музици појављивали аутори, попут Адорна и Блоха (Bloch), који су, једни из дистопијског, други из утопијског контекста, сматрали да уметност/музика критички и пројективно говори о друштву, а не само о себи.² Упркос томе што се у том смислу не може сматрати потпуним дисконтинуитетом са модернизмом, отискивање од концепта аутономије ка концептима језичког/семиолошког система и друштвене праксе јесте један од чинилаца постутопијске деисторизације дискурса о музици. Међутим, како је излазак из аутономне сфере коју јој је доделило историјски дато друштво (буржоаско) једна од дистинктивних особености историјских авангарди са почетка XX века, јасно је да, парадоксално, *историјско* првенство у дисконтинуитету са модернизмом на том плану не припада постутопијски постмодерној, већ авангардној уметности, чије је (не)естетско хтеће и те како обележено утопистичким „набојем“.

Појмовно сажимање утопијског и постисторијског своју уметничку конкретизацију добило је, дакле, у виду авангардних уметничких формација, али је у оквиру њих егзистирало као противуречна тензија све док је њихов третман уметничког материјала откривао *par excellence* историјску свест. Основно настојање авангарде био је „искорак“ из историје у постисторијско ново доба, као какво „супрематско“ стање човечанства у којем уметност више неће бити *групо од живоџа*, већ ће добити непосредне компетенције над њим. Пут „изласка из историје“ за авангардисте је водио преко рушења постојећих уметничких формација, кроз напуштање традираних институционалних оквира у којима се модерна „нова уметност“ појављивала у дисконтинуитету са већ постојећим обликотворним факторима на плану иманенције уметничке грађе.

Међутим, налазећи себе у обухватном дисконтинуитету са традицијом, авангарда је упала у своју најзначајнију апорију – заробљена је у истој тој историјској свести коју је желела да уништи, јер су на плану њеног конкретного деловања у пољу уметничког (где год да се оно налазило и колико год да је широко било) функционисали, како их Адорно назива, „канони

² Адорнова естетика као централно питање и поставља однос између аутономије и утилитарности музике, при чему даје одговор да је друштвена функција уметности да буде аутономна (Адорно 1979: 369–374).

забране“, као „отисак“ традиције коју је желела да негира. Неспособност авангарде за заборав сопственог места у историји уметности огледала се у одабиру средстава којима се самопроизводила, а у чијој је основи деловала модернистичка принуда „новог“, због које је свакако „трпела“ њена политичка амбиција да артикулише нову свакодневицу.³

Да би се реализовало, авангардно хтење за производњом свакодневице у постисторијском друштву морало се ослободити модернистичке тензије између „старог“ и „новог“ као лажне, и као такво се оваплотило у социјалистичком реализму – метастилској естетској идеологији у којој су на особен начин (ре)артикулисани појмови историјског, модерног и утопијског. Уметнички феномени настали у крилу ове естетске идеологије могу се довести у везу са демистификацијом „канона забране“ похрањеном у материјалу као конструкту историјске логике којој уметност у постисторијском друштву више није била обавезна. Борис Гројс (Борис Гройс) је управо на овај начин образложио партиципацију појма авангарде у појму социјалистичког реализма (Гројс 2009: 51–58). Први у други није пласиран у својој смисаоној пуноћи управо због својих унутрашњих противуречности према историјском и утопијском, које су разрешене усвајањем једних (постисторијске свести, „продору“ према мењању света), тј. суспендовањем других претпоставки (рушења традиције, императив „нове“ уметничке грађе преузете из свакодневице). Међутим, у погледу односа према утопијском, социјалистички реализам се може посматрати пре као радикализација него као негација авангарде.

Након Другог светског рата, елементи авангардног дискурса са почетка века сједињени у апорично јединство циља („нови“ свет) и средства („нов“ уметнички материјал) раслојени су на једно *или* друго, те као такви развијани у „дисторзијама“ социјалистичког реализма на Истоку, тј. у „новим авангардама“ на Западу. Уметност „оптималне пројекције“ која је, да парафразирам Гројса, служила „закуцавању“ Стаљинове визије стварности у подсвест људи са социјалистичког Истока, реализована је у форми *дела*, а западна уметност је сопствену авангардистичку ауторефлексију изводила померајући акценат са метастилског и метаматеријалног авангардног хтења на *авангардизам уметничке грађе* који иманентно критикује концепт *opus magnum et perfectum*-а, остављајући „мењање света“ по страни, или га ескапистички премештајући у раван (р)еволуције свести, а не друштва (нпр. Штокхаузен [Stockhausen]). Диктат апсолутно „новог“

³ У условима у којима су авангардни уметници добили прилику да заједно делују са „политичком авангардом“ – Комунистичком партијом у Русији након Октобарске револуције, њихово непомирљиво инсистирање на „уништењу традиције“ и мегаломанске амбиције довеле су до сукоба са, како их назива Борис Гројс, конзервативнијим „сапутницима“ (Гројс 2009: 51–76), а потом и са самом Партијом. Потоња судбина руске авангарде у Совјетском Савезу добро је позната.

на плану иманенције грађе сам је конотиран као авангардан, при чему су из појма авангардног „истиснута“ нека његова ранија значења, као што је тежња ка превладавању традиционалног концепта уметности као друштвене праксе затворене у њеној аутономној сфери. Може се рећи да у послератном дискурсу о авангардном долази до његове деконструкције – хијерархијског заокрета његових покретачких принципа у којем се захтев за радикално „новим“ уметничким стваралаштвом „подметао“ као темељ, а не епифеномен авангардне тежње ка рушењу буржоаски идеологизованог простора аутономно естетске сфере. Уметнички пројекти који су у послератном периоду стекли „ауру“ авангардних, тј. они који су били као такви препознати у условима једног историјски датог „света уметности“, заступали су замисао радикално „новог“ на плану уметничке грађе (Булез [Boulez], Штокхаузен, Пољска школа), а при томе били остваривани захваљујући финансијској подршци естаблишмента.⁴ То не значи да после 1950. године нису постојале интенције ка преиспитивњу граница између уметничког и неуметничког. Оне су, с једне стране, биле реализоване у правцу даљег проширивања уметничке грађе према њеном „новом“, захваћеном из свакодневне неуметничке артифицијелности (Кејџ [Cage], конкретна музика) а с друге у формацијама које Данузер назива „немодерним авангардама“ (DANUSSER 2007: 331–346), а у којима је императив „новог“ у равни материјала уступио место догађајним и ситуационим реартикулацијама (минимализам).

Ремодернизоване императивом „новог“ и естетизоване „повлачењем“ у аутономну сферу уметничког, еманације авангардног наслеђа на Западу свесно су занемариле (не)естетско хтење које лежи у основи појма „авангарда“ (а које је у себи противуречно) – излазак из историје у

⁴ Уметност социјалистичке Југославије, што је занимљиво, у датом светлу може се посматрати као накнадно разрачунавање са раздвојеним унутрашњим противуречностима првобитног авангардног пројекта, које су се на њеном простору поново нашле у интеракцији захваљујући специфичној културно-политичкој оријентацији земље, засноване на усвајању и одбацивању уметничких тенденција са Истока и Запада као наличја аналогне и перманентне дилеме која је током читаве историје социјалистичке Југославије конструисала и „важније“ домене њене унутрашње и спољне политике. У пуном смислу свог првобитног појма, *авангарда* се у југословенској уметности, као ни у европском контексту, није појавила, али су и социјалистички реализам и европска „нова авангарда“ баштинили, у једној поступној семиози редуковане, идејне силнице њене (не)естетске идеологије. Топоси *авангардно* могу се у естетској идеологији југословенског социјалистичког модернизма пратити из два правца: кроз *наслеђе* социјалистичког реализма које је оставило концепт дела (ово важи специфично за музику) као постисторијску универзалију, медиј сасвим саобразан *хуманизму* будућег човека еманципованог од сваке друштвене принуде, и кроз „уплив“ историјизоване и ремодернизоване авангарде са Запада, која је појам уметности настојала да одбаци *авангардизмом* своје грађе, али која је настајала под окриљем постојеће функције уметности и одустала од пројекта револуционисања друштвене свакодневице. У „судару“ ова два наслеђа авангарде није, наравно, дошло до неке реинтеграције, већ до дијалектичког „умножавања разлика“ произашлог из превеликих отклона од њеног првобитног појма.

постисторијску утопију. Следећи корак ка редефинисању односа утопијског и историјског дала је постмодерна, доследно узимајући ова два појма у њиховој међузависности и прокламујући да је напуштање историје могуће само уз одрицање сваке утопијске визије.

Деутопизовано, постмодерно „излажење“ музике из историје може се сагледати кроз Молиноову теорију трипартитности (о којој сазнајем од Мирјане Веселиновић Хофман)⁵ која диференцира *појетички* процес настајања и *естезијски* процес примања музике као „материјалног трага“ у комуникационој шеми *пошиљалац – поорука – прималац*. Постмодерна музика, сматрам, из историје може да „изађе“ појетички, естезијски, или на оба начина.⁶ На појетичком нивоу постмодерног музичког *дела*, постисторијски аспект музике огледа се у детронизацији стилског императива као гаранта доследности историјским достигнућима у третирању музичког материјала. Појам стила у модернизму имао је функцију канона забране историјски неадекватних композиционо-техничких средстава, чије је коришћење било перципирано као огрешење о упутства *духа времена* епохе садржана у музичком материјалу. Постисторичност постмодерне музике манифестује се, дакле, као стилски плурализам у оквиру музичког *дела*.

Естезијска постисторичност, с друге стране, огледа се у критичком односу према самом музичком *делу* који је, према Лидији Гер (Lydia Goehr), концептуална формација настала око 1800. године, а не иманентно-есенцијална онтолошка претпоставка уметничке музике као такве (према ERAUW 1998: 111). Концепт *дела* које постоји изван и преко извођења и које због своје трансценденталне природе може бити многоструко понављано без опасности да ће застарити има, међутим, мање везе са производњом и извођењем музике, а више са начином на који је публика почела да је слуша почетком XIX века. У ово време, како истиче Вилијам Ерау (Willem Erauw), слушање инструменталне музике постало је „секуларно религијско искуство“, односно пут до трансценденталног света у којем је немачка буржоазија лечила своје фрустрације због немогућности политичке еманципације (ERAUW 1998: 113). „Религиозни занос“ са којим се слушала инструментална музика, као и романтичарско завештање канона бесмртних и вредних дела, могу се, дакле, схватити као утопијско-ескапистички нуспродукт секуларизације европског друштва у XIX веку, а две основне споне између јудео-хришћанског наративног обрасца и

⁵ У својој књизи *Фрагменти о музичкој постмодерни* поменута ауторка Молиноову комуникациону шему *пошиљалац – поорука – прималац* посматра из аспекта „процеса настајања и примања те поруке као једног 'материјалног трага'“ у којем је „процес референтан за пошиљалоца назван појетичким, [...] а естезијским процес којим се тај траг прима“ (Веселиновић Хофман 1997: 150).

⁶ Како Марија Масникоса истиче, резимирајући елаборацију Молиноове комуникационе шеме од стране Мирјане Веселиновић Хофман, према наведеној ауторки (М. В. Х.) „естезијски и појетички процес не морају нужно да кореспондирају“ (Масникоса 1998: 25).

концепта *дела* као канонске вредности у том смислу јесу, како Ерау наводи, схватање извођења музике као егзегезе текста – партитуре, те тихо и непомично слушање на ритуалу јавног концерта.

„Радикално“ постисторијска/постутопистичка музика била би, дакле, она која напушта сам концепт *музичкој дела* као производа концептуалног империјализма модерне, у корист других феноменалности музике који јој допуштају алтернативне начине слушања, отвореност, нефиксираност и онтолошку слободу од партитуре. С друге стране, напуштање концепта *дела* не може бити *норма* постмодерне музике, јер постмодерна уметност одбија сваки скуп норми, тј. исказује индиферентност према аргументима историјске оправданости или превазиђености. Ова амбивалентност према концепту *дела* јесте унутрашња противуречност постмодерне која се појављује на линији утопијског и постутопијског. Као и сваку другу, и ову противуречност могуће је посматрати као репродуковање постојећих противуречности људске егзистенције у друштву капитала (упореди са: ХОРКХАЈМЕР 1972: 317–357).

На крају, у постисторијску/постмодерну фазу музикологија улази у тренутку у којем почиње да се критички односи према модернистичким узусима који леже у њеним темељима, односно када опште универзалистичке појмове као што су истина, исправност, морал – иначе недвосмислене означитеље модернистичке идеологије – одбацује у корист теоријског корпуса других „епистемолошких екрана“ постмодерне теорије. Постисторијска музикологија може бити она која деконструише три велике теорије на којима од својих почетака почива: западноевропски музички канон, универзалистички оријентисану анализу и нормативно и интерпретативно утемељену естетику музике. „Ове три велике теорије се“, како истиче Мишко Шуваковић, „усаглашавају успостављањем стилског оквира или уоквирења музичког дела и музичких опуса, тј. успостављањем ’стилистике музике’ као системског кореспондирања историјских факата о музици са аналитичким резултатима на основу естетичке аутономије дела у односу на друштвене функције“ (ШУВАКОВИЋ 2010: 250). Трагање за разликом уместо за идентитетом ова три теоријска оквира, претпоставка да је њихово системско кореспондирање само конструкт, те спознаја да у модернистичкој *исцини* и *нужности* музике учествују интереси конкретних и хегемоних друштвених група, јесу прекретница након које се може рећи да је музикологија усвојила антиесенцијалистичку критичку позицију, али и одбацила визију позитивистичке научности као једне од најотпорнијих двадесетовековних утопија просветитељске провенијенције.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АДОРНО, Теодор. *Естетичка теорија*. Београд: Нолит, 1979.
- ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН, Мирјана. *Фрагменти о музичкој епистемологији*. Нови Сад: Матица српска, 1997.
- ГРОЈС, Борис. *Стил Стиљин*. Београд: Службени гласник, 2009.
- DANUSSER, Hermann. *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.
- ДЕДИЋ, Никола. *Утопијски простори уметности и теорије након 1960*. Београд: Вујичић колекција, 2009.
- ERAUW, Willem. "Canon Formation: Some More Reflections on Lydia Goehr's Imaginary Museum of Musical Works." *Acta Musicologica* Vol. 70, Fasc. 2 (Jul. – Dec., 1998): 109–115.
- МАСНИКОСА, Марија. „Савремена музикологија између модернизма и постмодернизма.“ *Нови Звук – Посматрајући музикологију наука о музици* (1998): 21–27.
- ХОРКХАЈМЕР, Макс. „Традиционална и критичка теорија.“ *Трећи програм* (1972): 317–357.
- ШУВАКОВИЋ, Мишко. *Дискурзивна анализа*. Београд: Орион Арт: Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, 2010.

Nemanja Sovtić

POSTMODERNISM IN THE “MIRROR” OF AN EPISTEMOLOGICAL CUT BETWEEN THE UTOPIAN AND POST UTOPIAN AWARENESS – A CASE STUDY: AN “EXIT” FROM THE HISTORY OF MUSIC AND MUSICOLOGY?

Summary

This paper represents the attitude that the epistemological cut between a utopian and a post utopian awareness participates in the turn from the modern to the postmodern. At the same time, the post utopian awareness of the postmodern does not refer to the rejection of every eschatological discourse – it is characterized by techno utopias and New Age utopia – but of utopian political projects of mass sovereignty which are founded on the era of enlightenment.

Postmodernism in music can be partly read as antimodernism in the sense of abandonment of concepts of autonomy of art within which the inapprehension and transcendentality of music join in a utopian, escapist romantic project. As such, postmodernism inherits the relationship towards the utopian from historical avant-gardes at the beginning of the 20th century, for which the “exit” from history was possible only as a radical connection of art and daily life in the era of “better” humanity. However, it reinvents itself in a different way – *history* itself is an eschatological narrative and the conquest of post utopian awareness simultaneously means the abandonment of historical awareness.

In the domain of musical practice post utopian and post historical awareness can be realized on a poetical or aesthetic level, or both. In the first one the concept of action as an ontological framework where autonomous aesthetical premises survive was retained, but it was criticized in a postmodern immanent way through the rejection of a regulatory role of style as a guarantee of historical adequacy of the state of material. The second implies a radical cut with the work as an emanation of conceptual imperialism of the modern and a conquest of the practice of listening which will not refer to the musical concert as a secularized religious ceremony. Musicology which wants to establish its postmodern condition on a post utopian awareness seeks the latter in the deconstruction of three great theories which it rests on from the start: western European musical canon, universalistically oriented analysis and normatively and interpretatively founded aesthetics of music.

ЖИВКО ПОПОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПОЗОРИШНА ДРАМА *ПРИЗНАЊЕ* ВЛАТКА ГИЛИЋА

САЖЕТАК: Драма Влатка Гилића *Признање* настала је током ратних деведесетих година и представља реакцију уметника на насиље које је обележило животе људи тих година у државама некадашње Југославије. У драми се, седам година после злочина, сусрећу злочинац и његове жртве. Мада је постао поштован грађанин, успешан лекар и породичан човек, мада је изградио животну филозофију која га оправдава пред сопственом савешћу, протагониста драме немоћан је пред својим жртвама. Једини начин да их се ослободи је да пуца у њих. На крају драме, преплашен и морално сломљен, он признаје свој злочин.

Признање није познато читалачкој јавности и позоришној публици, драма се налази у личној архиви аутора, међу другим необјављеним позоришним комадима и неснимљеним филмским сценаријима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драма, позориште, филм, Влатко Гилић.

Влатко Гилића љубитељи уметности не познају као драмског писца, он је пре свега познат као филмски сценариста и редитељ, затим као професор и један од оснивача Катедре за режију на Академији уметности у Новом Саду, а сада и њен професор емеритус. После изузетног опуса краткометражних филмова за који је добио многобројне награде (међу осталим Сребрног медведа на фестивалу у Берлину, два пута Гран при на филмском фестивалу у Оберхаузену, исту награду на фестивалима у Лајпцигу, Белвију и Мелбурну, награде на фестивалима у Сиднеју, Тренту, Ниону, у Шри Ланки, номинацију за награду Златни глобус Удружења иностраних филмских критичара у САД, као и награде на Фестивалу документарног и краткометражног филма у Београду: два пута Гран при, два пута Велику златну медаљу Београда, а филм *Љубав* је у стручној анкети Института за филм из Београда проглашен за најбоље филмско остварење у југословенској кинематографији у домену краткометражне продукције), написао је сценарија и режирао два дугометражна играна филма: *Кичма* (југословенско-америчка копродукција Авала филм – Дан

Тана, 1975) и *Дани од снова* (Центар филм, 1980), а оба филма имала су премијеру на Канском фестивалу. У време њиховог појављивања критичари најпознатијих светских листова поздравили су Влатка Гилића као филмског уметника који је у својим младим годинама достигао уметничко савршенство и чији се нови филм ишчекује са посебном пажњом. Рекс Рид (Rex Reed) из њујоршког *Дејли њуза* (*Daily news*) написао је поводом пројекције Гилићевог филма у главном програму канског фестивала: „Огроман таленат, још увек у тридесетим годинама, било би фасцинантно видети шта ће да ради даље“ (REED 1977: 5).

Међутим, жеље филмских критичара и љубитеља филмске уметности нису задовољене, јер је редитељско стваралаштво Влатка Гилића заустављено 1980. године. Од тада је написао низ изузетних сценарија, али и поред непрестаних напора није успео да их сними. Уметник награђиван на свим континентима, чији је филмски опус критичар америчке телевизије NBC сврстао међу педесет најзначајнијих у досадашњој историји филма (КОДЕМО, 2001: 23) и чији се филмови чувају у Музеју модерне уметности у Њујорку, доживео је да његов стваралачки пут буде заустављен у тренутку када је требало да досегне врхунац. Дуже од тридесет година траје његов протест због немогућности да сними нови филм, током тог времена одбио је све награде и јавна признања, као и појављивање у медијима, бескомпромисно бранећи право уметника да ствара следећи своју уметничку визију. И његова личност, као и филмови, зрачи дубоком вером у уметничко стваралаштво и сведочи да је приликом стварања филма, у ситуацији у којој је уметник изложен најразличитијим притисцима, могуће бити до краја доследан и истинит. Такав став скупо је платио, али је остао јединствен у нашој кинематографији, а редак у светској.

Пошто уметник не може да престане да ствара, тако је и Гилић током тридесет година немогућности да сними филм писао сценарија и припремао њихову реализацију. Мада себе осећа пре свега као филмског сценаристу и редитеља, током тог периода написао је и неколико драмских текстова, не са практичним циљем да буду играни у неком позоришту, него због тога што је током стваралачког процеса сама замисао тражила да буде исказана у облику позоришне драме, а не сценарија. Тако је настала и драма *Признање* којој је посвећен овај текст. Она се налази у личној архиви Влатка Гилића, за њу знају само поједини пишчеви пријатељи и сарадници и ово је први текст њој посвећен. Дужина рукописа ове драме у једном чину је 24 стране формата А4. Тематски припада кругу Гилићевих сценарија рађених током ратних деведесетих година, у којима он говори о рату и насиљу, о злочинцима и жртвама, о последицама насиља. Ова дела повезује и позив за признање кривице и покајање, она су дубоко хришћанска.

Као што је штета за нашу уметност и културу што Гилић није успео да сними своја сценарија, тако је штета и што његове драме, па и драма *Признање*, нису приказане на сцени, јер оне превазилазе дела наше савремене драматургије. Прецизност којом Гилић води драму *Признање*, крећући се по најдубљим слојевима људске психе, готово је непозната у нашој драматургији. Као све што је Гилић створио, и ово дело је једноставно а снажно, окрутно истинито, болно и хумано.

Прича драме

Догађај који је иницирао драму *Признање* као да је узет из неког од наших дневних листова деведесетих година, када су се ужасне вести смењивале у медијима вртоглавом брзином. У Сарајеву живе два пријатеља, почиње рат, пријатељ који се у драми појављује под једноставним називом Човек шаље у Београд жену и петогодишњег сина и враћа се у Сарајево да би био с мајком која неће да напусти своју кућу. Граната погоди кућу, убије мајку, а Човек истрчава из рушевине, помућеног разума услед рушења куће и смрти мајке, са необузданом жељом да се освети убицама. Управо у том тренутку наиђе његов пријатељ са својим сином и Човек их убије, доживљавајући их као непријатеље (они очигледно припадају супротној страни у сукобу). Касније Човек сазнаје да су они заправо дошли да би извукли његову мајку из зоне бомбардовања. Он одлази у Београд код своје жене и сина, скрије од њих свој злочин и одлучи да га заборави са оправдањем да је у тренутку убиства био неурачунљив, да зато није крив и да је бесмислено да признавањем злочина уништи не само свој живот, него и живот своје породице. Током следећих седам година он постаје успешан лекар судске медицине, задобија уважен друштвени статус и има добар породични живот. У том тренутку почиње радња позоришног комада *Признање*. Андрија, пријатељ кога је убио, и Борис, његов син, долазе му током ноћи и траже од њега да призна злочин. Човек им се супротставља свом снагом и аргументима којима располаже, али немоћан да их савлада, пуца у њих и убија их по други пут. *Признање* се завршава репликом у којој Човек признаје жени и сину злочин који је извршио седам година раније.

Реално и фантастично

Из приче се види да се у драми *Признање* мешају реалност и фантастика, то јест Човека посећују његове жртве – мртав пријатељ и његов син. Треба рећи да је мешање реалног и фантастичног поступак који Гилић користи још од својих првих кратких филмова и у коме је досегао мајсторство. У његовим филмовима прелазак у фантастично, у снове и визије, никада

није очигледан, тако да је гледалац наведен да фантастично доживљава као реално а реално као фантастично, што и јесте једна од најзанимљивијих одлика филмске уметности. Сада смо у прилици да сличан поступак видимо примењен у позоришном комаду, са истим резултатом, визију схватамо као реалност и доживљавамо је са појачаним интензитетом.

Признање почиње тако што на главног јунака, док ради за микроскопом у својој соби, падне кап крви. Он не може да утврди одакле је кап дошла, испита је под микроскопом и утврди да је стара седам година. То га узнемири и више не може да проводи пријатно вече са женом, која је пуна живота и радости. Још више га узнемири што се иста ствар деси његовом сину Филипу, и на њега падне кап крви. Под микроскопом Човек утврди да је и та крв стара седам година, али да припада млађој особи. Човекови нерви су све напетији, један инцидент у суседној кући из које се зачује пуцањ и из које полиција изводи убицу са лисицама на рукама, неодољиво враћа Човека у његову прошлост. Трагајући за извором крви, он претурта по тавану, одакле испадају ствари из прошлости које га још јаче усмеравају на трауматичну успомену коју покушава да избрише из сећања. На тавану су, поред женине скулптуре и перике коју је изradio њихов пријатељ вајар, и маске Андрије и Бориса, рад истог вајара. Без снаге да се одупре потиснутој успомени која незадрживо надлази, Човек упита жену да ли неко продужава ову ноћ. И када остане сам, долази Андрија. После жестоке сцене у којој се сукобљава са својим жртвама, драма се завршава признањем злочина.

Драмски сукоб

Сусрет Човека са пријатељем и његовим сином не одвија се у обичној реалности него у Човековој визији. Заправо, сведоци смо тока свести главног јунака, драматичног до пуцања нерава. Позоришни гледалац читаву причу доживљава као стварну и тек на крају комада схвата да је присуствовао сукобу живог човека са покојницима. Унутрашња, уметничка реалност чини свет ове драме.

Као што је речено, мада током драме присуствујемо жестоком сукобу између Човека и Андрије, некадашњих пријатеља а сада убице и његове жртве, реч је заправо о унутрашњем сукобу у главном јунаку, он се не бори са реалним Андријом него са својом савешћу. То усмерава драму према понирању у најсложенија и најтајанственија питања човекове психе. То на неки начин и објашњава зашто главни јунак нема име, него га зовемо једноставно Човек (мада се спомиње његово име Кристијан). Он представља човека суоченог са злочиним који је починио, и то над најближим пријатељем, а који не може и не жели да призна. За овакав

драмски сукоб карактеристичан је лик жртве, Андрија. Он није агресиван, осветнички настројен, он је благ, оностран, и ма колико да узнемирава Човека, не чини то својом наметљивошћу, напротив! Он је израз хуманог дела Човекове душе који непоколебљиво захтева признање и покајање. Када би Андрија био више индивидуализован, када бисмо дубље задрли у детаље његовог личног живота и карактера, то би био сукоб две различите личности. Андријине реченице нису то, оне су само непрекидни протест против Човековог титанског напора да га потисне из свог сећања и заборава. У овој драми доминантан драмски сукоб је унутрашњи сукоб који раздира главни лик. Жена је присутна толико колико треба да се заостри сукоб у главном лику, исто тако и син који даје најјачи мотив за коначно признање кривице. Отуда су све драмске силе у комаду усмерене према Човековом унутрашњем конфликту, а живот око њега замајац је његове примарне драме.

Из овакве поставке драмског сукоба произлази и његова особеност. Ситуација је парадоксална: Човек чини све да отера Андрију, прети му револвером, али заправо му не дозвољава да оде. Ако Андрија оде, нема признања и покајања. Покајање могу да приме само жртве – Андрија и његов син. И зато Човек не може без њих, а не може ни са њима.

Психологија и филозофија ликова

Основна радња главног лика је да избрише из сећања своје жртве. Његова активност, одређена тим циљем, створила је специфичне моралне ставове, па чак и животну филозофију, лицемерну јер је њен циљ изврдавање истине. То су прикривени одбрамбени механизми којима се кривац брани од суочавања са злом које је починио. Андрија супериорно, без расправљања, одбацује Човекове аргументе који, ма колико логични, одјекују лажно пред мирним Андријиним лицем.

Којим разлозима Човек оправдава своје поступке? Он „објашњава“ Андрији да је убио њега и Бориса у тренутку неурачунљивости, а неурачунљив човек не може да буде одговоран за злочин. Оптерећивати себе грижом савести за чин који није учињен у нормалном стању је бесмислена жртва, то је ирационално. Много је моралније, сматра он, проживети честито једини живот који човек има, поклонити љубав својој породици, савесно обављати своју професију и чинити добра дела ближњима када год се за то пружи прилика. Тако чини јак човек, а не препушта се ирационалном осећају кривице за злочин за који не може да буде одговоран. На тај начин он много више придоноси животу и зато је такав став моралан. То је тај виши морал, „виша синтеза“ коју, како Човек тврди, Андрија не уочава.

Преко карактера главног лика писац драме слика особену изопаченост и неморалност карактеристичну за наше време. Уместо суочења са сопственим злочином, Човек изналази низ оправдања и тиме деградира и себе и жртве и живот уопште. Писац афирмише искреност као основни услов доброте и људскости.

Лик Жене је врло жив и изразит, он носи у себи оно за чиме главни лик тежи, али не може да оствари због злочина који је починио. Она је привлачна и окренута животу, пуна љубави према мужу и спремности да му помогне. Лик Жене делује на Човека исконском снагом, он представља лепоту, чулност и задовољство које главни лик не може да оствари јер га друга исконска сила – савест, у томе спречава. Посматрајући њено привлачно тело и осмех, позоришни гледалац осећа какво задовољство једноставног породичног живота Човек мора да доведе у питање признањем двоструког убиства.

Велика љубав главног јунака према сину Филипу такође заоштрава драму. Човек не може да поднесе мисао коју му износи Андрија, да ће злочин који је починио, ако га не окаје, окајавати његов син. Страх да ће очев грех сустићи дете је међу најјачим мотивима који наводе Човека да на крају призна злочин.

Ликови Жене и Филипа су врло живи, активни и неопходне карике у драмској радњи. Њихова неопходност не долази отуда што је суштински драмски конфликт у њима, они су га несвесни, него отуда што сачињавају део психолошког чвора који главни лик није у стању да размрси.

И ликови жртви, Андрија и Борис, чиниоци су фаталног заплета који Човек не може да савлада. Андрија тврди да је дошао, јер га је Човек позвао. Овај то пориче, оптужује га за лаж. Гледалац осећа да личност која жели да се свети не улази у собу убице на начин како то чини Андрија. Тако улази жртва чија успомена мучи злочинца који покушава да рашчисти са њом, да је савлада по други пут. Андрија је снажан у мери у којој су снажна Човекова сећања и његова савест. Нема нагодбе и измирења, један мора победити а други изгубити, или Човек или Андрија. Андријине реплике представљају протест против Човекове жеље да га потисне из сећања. Зато не говори речи какве можемо да претпоставимо да би рекла жртва у ситуацији да може из смрти да дође код свог убице. Када каже да Човеков злочин може да се освети његовом детету, то није израз беса жртве него израз страха убице. Андрија заправо поставља Човеку питања за која овај нема храбрости да их постави самом себи, Андрија себе назива болешћу која разара Човека, његовом болешћу. Отуда стални осећај неземаљске светлости која зрачи из Андријиног лика. То је дубоко ирационалан лик, извајан из архетипских захтева људске психе за искреношћу и човечношћу. Отуда и његова моћ над ликом убице, позоришни гледалац све време има

утисак да је он у Андријиним шакама, док претње и подсмеси које му Човек упућује делују као знаци немоћи и очаја. Андријин мир и непоколебљивост делују библијском снагом.

Лик дечака Бориса, кога је Човек убио заједно са оцем, појачава до крајности Човеков грех и његову личну драму. У тренутку када по други пут убије Андрију, у собу уђе Борис и каже Човеку да је његова савест коначно мртва. Онда открива истину Филипу, сину главног јунака. Он то не може да издржи, пуца у Бориса и убија га по други пут. Ова смрт доводи трагедију до врхунца. Пуцањ у дете представља коначну осуду става главног лика.

Простор драме и реквизици

У Гилићевим филмовима простори и предмети делују јединственом снагом, његови сарадници знају са каквом посвећеношћу он трага за њима док не задовољи захтеве које је пред себе поставио. За разлику од простора и предмета на филму, за сцену су карактеристични стилизација и условност. Зато је интересно размотрити на који начин Гилић, филмски сценариста и редитељ, у позоришном тексту користи простор и реквизит.

На почетку комада читамо опис Човекове собе: „Соба у сивом. [...] На сивом зиду, сива библиотека с лествицама. Човек узима велику сиву књигу. [...] Цео амбијент је у разуђеном, богатом, модерном простору, магритовске фактуре. [...] Однекуд падне кап крви на Човекову руку – црвени акценат у сивом простору“ (Гилић 1994: 1). Они који познају Гилићеве филмове лако ће замислити описану сцену. Примећујемо да радња није одређена само драмским ликом него да је читав простор захваћен радњом, цео простор је увучен у драму преко капи крви која је однекуда пала. Црвено на сивој позадини, кап која стиже од негде, са висине, Човек који немоћно гледа око себе тражећи узрок своје муке. Простор радње превазилази основне захтеве које очекујемо од сценског простора као што су уверљивост, атмосфера и сценичност. Овде, слично као у Шекспировој сцени Лировог силаска са ума, када олуја бесни у природи као што лудило бесни у Лировом духу, пометња разума главног лика преноси се на амбијент радње, болест јунака овладава и простором око њега, микрокосмос и макрокосмос се мешају. Тиме простор постаје најдубљи израз драме главног лика, он није одређен спољашњом него унутрашњом реалношћу. Може се рећи да је простор израз есенције драме.

Значајно је и особено осветљење у сцени у којој се појављују Андрија и Борис. Ноћ је, напољу је олуја, а севање муња и удари грома су уткани у дешавање, простор је у „садејству“ са драмским дијалогом. Појава Жене,

која после два пуцња из револвера на крају комада уђе у собу и упали светло, уноси реалност у помућени свет главног јунака.

На посебан начин на драму делује и простор у суседству, сцена коју Човек, Жена и Филип гледају кроз прозор. Пуцњи који се чују из суседства, интервенција полиције, одношење мртве девојке и хапшење убице, снажно покрену Човекова сећања, чиме се мотивише даља радња и ствара уверљивост основне приче.

Када је реч о сценском простору у *Признању*, треба поменути таван у који се улази кроз капак на плафону собе. Наиме, тражећи место одакле је пала кап крви, Човек се пење на лествице и отвара капак кроз који се улази на таван. Ту наилази на ствари из своје прошлости и оне кроз отворени капак упадају у собу као сведочанства о прохујалим догађајима. Зарђале маказе, лупа, барокно огледало, сунцобран, скулптура Жене (рад пријатеља вајара давно заљубљеног у Жену), празна колевка, картонски кофер из кога се просипају женска перика, маске Андрије и Бориса (рад истог пријатеља вајара), мушки кишобран, пар пластичних рукавица, бајонет са поломљеном оштрицом. Већина тих предмета причају своје приче које воде појачавању централне драме.

Изузетан је начин на који су уведене у драмску радњу маске Андрије и Бориса. То се дешава у првом делу драме, пре сусрета Човека са Андријом, када Жена покушава да отргне Човека од мучних мисли које не разуме, али јасно осећа. Под дејством њене еротичности Човек се за тренутак отргне од ужасног догађаја из прошлости, али му онда поглед падне на маске Андрије и Бориса које леже на поду собе, међу другим предметима који су испали кроз отвор са тавана. Он се ослобађа Жениног загрљаја, узима маске, загледа их. Једну ставља на лице и пита жену на кога личи. Она одговори да личи на Андрију. Онда стави Борисову маску и поново пита жену на кога личи. Она одговори да сад личи на Бориса. Сценска игра са маскама које повезују убицу са његовим жртвама ствара језовит утисак, а позоришни гледалац се, путем сценске реквизите, суочава са есенцијалним смислом драме. Присећамо се речи америчког критичара написаних поводом пројекције Гилићевог филма: „Диван филм који ствара слике вредне хиљаде речи доминира југословенским наступом у Кану“ (REED 1977: 5). Исто се дешава и у његовом позоришном комаду, слика, то јест коришћење сценске реквизите, замењује хиљаде речи.

Драмски писац и филмски сценариста

Када пишемо о позоришној драми синеасте Влатка Гилића, и нехотице се намећу питања безброј пута постављана у филмској и позоришној теорији о блискости и разликама две уметности, позоришта и филма.

Читајући драму, присећамо се његових филмова, јер је природно да се уметничко дело сагледава у вези са његовим опусом. Намеће се запажање да је она изразито „позоришна“, да је аутор сав универзум драме изразио речима, дијалогом. То је утолико занимљивије што је већина Гилићевих кратких филмова без речи, а у играним филмовима дијалог је сведен. То је створило мишљење о њему као аутору који се изражава чисто кинематографским средствима, а не посеже у својим филмовима за позоришним или литерарним решењима. Филмски образован гледалац непогрешиво ће препознати Гилићев кадар, између осталог по томе, како је то дефинисао раније наведени амерички критичар, што „његове слике замењују хиљаде речи“. У драми *Признање* присутан је обрнут поступак, овде реч замењује хиљаде слика, то јест реч нас води у срце дешавања, психолошких стања, филозофије, открочења.

По још једној особини су препознатљиви кадрови Гилићевих филмова, по непосредном и врло снажном дејству на гледаочева чула – вид и слух. Гледајући његове филмове, осећамо да снага филмске слике може да потресе психу гледаоца до граница чулне издржљивости, али и да одведе гледаочев дух према открочењу истине. Критичарка *Њујорк тајмса* Нора Сејр (Nora Sayre) овако је описала кинестетичко дејство Гилићевих филмова: „Као да је шчепао неку чаролију из вашег духа и претопио је у чињенице. Привилегија је гледати кроз његове очи; све што њега интересује, за нас постаје заразно узбуђење“ (SAYRE 1974: 25).

Зар се ове речи америчке критичарке о Гилићевим филмовима не могу применити и на његов драмски дијалог? Његова жестина не уступа ни пред најжешћим Гилићевим филмским сликама. Има ли смисла разликовати Гилића сценаристу и Гилића драмског писца? То питање ми се чини доктринарним. Боље би било да поздравимо појављивање његове драме *Признање* у нашој драмској литератури и, надам се убрзо, на нашим позорницама.

ЛИТЕРАТУРА

- Гилић, Влатко. *Признање*. Београд: у личној архиви аутора, 1994.
КОДЕМО, М. „Међу великанима.“ *Вечерње новости* 19.03.2001: 23.
REED, Rex. „At Cannes, crocs are comedy relief.“ *Daily news* 22.05.1977: 5.
SAYRE, Nora. „Shorts by Vlatko Gilic.“ *The New York Times* 18.01.1974: 25.

THEATER DRAMA *CONFESSION* BY VLATKO GILIĆ

Summary

Vlatko Gilić is a film script writer and director whose short films received the most prestigious awards the world over, while his featured films, after their premieres at the film festival in Cannes in 1977 and 1980, impressed the audience greatly and generated major interest in his work. However, that is when his directing opus ended because, despite constant effort, he did not get a chance to make a new film. During the period of over 30 years Vlatko Gilić has written a number of excellent film scripts as well as several theatrical dramas. The drama *Confession*, which is located in the writer's personal archive and is first presented to the wider audience in this paper, is one of them. It was written during the warring 1990s and represents an artist's reaction to the violence that marked the life of the people of that period in the former Yugoslav countries.

In the drama, seven years after the crime the criminal and his victims meet. Although he became a respected citizen, a successful doctor and a family man, although he constructed a life philosophy that will justify his before his own consciousness, the protagonist of the drama is powerless before his victims. The only way to liberate himself from them is to shoot them. At the end of the drama, scared and morally crushed, he confessed to his crime.

It is a pity for our film art and culture that Vlatko Gilić did not turn his film scripts to films and it is also a pity that his drama *Confession* was not played in our theaters.

СОФИЈА М. КОШНИЧАР

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПРОБЛЕМАТИКА АДАПТАЦИЈЕ И ИДЕНТИТЕТА ПРИМОРДИЈАЛНОГ ТЕКСТА У МЕДИЈСКОМ ТРАНСПОНОВАЊУ*

САЖЕТАК: У раду је реч о теоријско-естетским начелима медијског транспонованја. Размотрени су неку аспекти конгенијалне адаптације који доприносе очувању идентитета и духа примордијалног текста у његовом реобликовању у неком другом медију, а с циљем да се то новонастало секундарно дело успешно конституише у самосталан, аутохтон уметнички знак.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: транспонованје, конгенијална адаптација, хронотоп, параметри естетске идентификације, прагматика уметничког знака, инваријанте, рецепција.

*

Свеприсутни дијалог између разних уметничких текстова и медија, као *modus procedendi* савременог уметничког стваралаштва, на посебан начин реактуализује појам *адапација* (лат. *ad + aptus* – прикладан; *adaptare* – прилагодити, начинити подесним) који у најширем смислу означава сваку вољну промену у функцији или структури феномена. У уметности, то је свесно прилагођавање текста-артефакта (његове функције, или структуре, или и једног и другог) некој уметничкој сврси. При томе се под *текстом* подразумева свака структура обликована уређеним системом знакова који претпоставља кодирање и декодирање у процесу комуникације. Адаптација је по иманенцији један од видова конгруенције, мање-више „подударанја“ два текста. У основи је сложен интертекстуални и интермедијални посту-

* Истраживање на коме је заснован овај рад спроведено је у оквиру пројекта „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности“ (број 178005), који се, под руководством проф. др Горане Раичевић, спроводи на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, уз финансијску помоћ Министарства просвете и науке Републике Србије.

пак, то стога што прилагођавање артефакта може бити изведено у оквиру истог уметничког медија, или на релацији различитих уметничких медија. Интермедијална изосемичка адаптација се може извести на *конјенијалним основама* (на принципима сродности, блискости по начину мишљења) и тада, на неки начин, претпоставља верност оригиналу. Њен стари и превазиђени облик је минималистичка адаптација која претпоставља механичку верност оригиналу и инсистира на еквивалентном преводу (превод без губитка-губитка; техника аранжирања драматургијом текста ред по ред). Међутим, идеја еквивалентног превода је одавно напуштена и противуречна је семиотичкој спознаји да је уметничко дело јединствен, непоновљив знак фиксиран сопственом структуром (прожетим јединством форме и садржаја); свака промена његове структуре производи промену значења па је, стога, немогућно начинити његов еквивалентан превод. Други, актуелан облик *конјенијалне адаптације* заснива се на очувању духа примордијалног текста, а у пракси се остварује путем драматургије његове идеје. За адаптацију на конјенијалним основама с радикалним захватима на полазном тексту, али која инсистира на очувању идеје полазног текста у реобликованом тексту, користе се и синонимни термини: транспоноване (лат. *transponere*), трансформација, трансмутација, транзиција, транспозиција. Ти термини означавају преношење артефакта из једног у други медијски израз (литерарни у радиофонски, филмски текст...) трансформацијом и конвертовањем језичког система којим је обликован примордијални текст у адекватан језички систем иманентан медију за који се то дело адаптира. То изискује веће промене и захвате на примордијалном тексту, што подразумева реобликовану структуру полазног текста. При томе се води рачуна о двома равноправним интенцијама, а то су: очување духа и основне идеје полазног текста; креирање потпуно аутохтоног секундарног текста као непоновљивог уметничког знака. Резултат (конјенијалне) адаптације текста-1 (Т-1) је реобликована структура, текст-2 (Т-2), с тим да (Т-2) ни под којим условом не може бити једнак са (Т-1) и обрнуто. Обично се сматра успелом она адаптација чијем је аутору пошло за руком да, максимално поштујући изражајна средства медија за који је транспоновао текст, у исто време прикаже његову садржајну суштину и смисаону поруку. У даљем разматрању биће више речи о неким теоријско-естетским проблемима везаним за адаптацију на конјенијалним основама.

Појавни свет материјализује се у простору и времену као иманентна условност постојања. Свако уметничко дело, као естетски предмет, неминовно је кодирано тим категоријама. Већ се од грчке трагедије најсериозније разматрало питање односа (јединства) времена, простора и радње (која је фактички немогућна мимо претходне две димензије), као основног естетског и поетског предуслова. Према томе, и свака адаптација

текста *a priori* захтева респектовање сложене проблематике *хронолошког* дела. Руски семиотичари појмом *хронолош* означавају јединство и нераскидивост корелације простора и времена као иманентног својства свега што у онтолошком смислу постоји. Као математички термин Ајнштајнове теорије релативитета, *хронотоп* је преузет „скоро као метафора“ (*Формы времени*) да значи материјализацију простора кроз четврту димензију – време, како у литерарним и другим уметничким текстовима тако и у семиосферним изучавањима најкрупнијих семиосферних текстова: култура и цивилизација. У квалитетној литератури и уметности, *хронотоп* је место сливања просторних и временских ознака у осмишљеној конкретној целини, или, како то Бахтин вели, *хронотоп* означава „узајамност временских и просторних односа оваплоћених у уметничкој литератури“ (БАХТИН. *Формы времени*). Бахтин истиче да у *Критици чистог ума* (поглавље *Трансцендентална естетика*) Кант одређује простор и време као неопходне форме сваке спознаје која почиње елементарним опажањем и појмовима. Бахтин прихвата поменути Кантову оцену значења поменутих форми у процесу спознаје, али за разлику од Канта, Бахтин и његови следбеници те форме не сагледавају као „трансценденталне“ већ као „форме саме реалне стварности“ (БАХТИН. *Формы времени*). *Хронотоп* је суштинска основа, потка за испољавање стварности – догађаја, збивања и појава, односно потка за њихову „локализацију“ (БАХТИН. *Заключительные замечания*). *Хронотоп*, као првенствено материјализација времена у простору – постаје центар појавне конкретизације, отеловљење сваке предметне стварности, али и оличење појавних конкретизација у квалитетној литератури, уметности као и свим другим семиосферним текстовима па и оним њеним најкрупнијим – културама и цивилизацијама. Међутим, за разлику од *хронотопизације* појавне стварности која је, сама по себи „емотивно безинтересна, неутрална“, *хронотоп* у контексту семиосферних истраживања увек је у мањој или већој мери и место испољавања човекових емоционално-вредносних момената (БАХТИН. *Заключительные замечания*). То због тога што се сви комуникациони феномени, по дефиницији, посматрају с аспекта човекове партиципације у њима. „Сваку појаву ми некако осмишљавамо [...]; било какви да су ти смислови, да би ушли у наше искуство [...] они морају добити некакав временско-просторни израз, то јест добити знаковну формулу путем говорно-језичког изразица, цртежа или другог.“ Без таквог временско-просторног изразица немогуће је чак и апстрактно мишљење. Према томе, „сваки улазак у сферу смислова врши се само кроз врата *хронотопа*“ (БАХТИН 1986: 357). Појмом *хронотоп*, дакле, означено је јединство и нераскидивост корелације простора и времена као иманентног својства свега што у онтолошком смислу постоји. „*Хронолош* су организациони центри основних *свијетских* догађаја *наративне* *структуре*. [...] У *хронотопу* се

завезују и развезују сижејни заплети. Уочљиво је и *експресивно значење хроношоја*. [...] У њима се конкретизују сижејни догађаји – добијају тело, пуне се крвљу [...] О догађају се може говорити, обавештавати, може се уз то дати информација о месту и времену његовог догађања. Али ни тада тај догађај не постаје 'слика'. Тек хронотоп даје стварну основу за *приказивање-сликање догађаја* и то баш захваљујући згушњавању и концентрацији обележја времена – времена људског живота, историјског времена – у одређеним деловима простора [...] На тај начин се хронотоп као приоритетна материјализација времена у простору јавља као центар изражајне конкретизације садржаја“ (БАХТИН 1986: 356) наративне структуре.

Приликом адаптације, потребно је имати у виду комплекс питања која су везана за спољашње и унутрашње хронотопске аспекте. *Спољашње хроношойско обележје уметничкој дела означава* време физичког трајања просторно обликоване форме у процесу реципирања, кроз коју је оформљен уметнички садржај: време потребно да се прочита књига, одгледа филм, театарска представа, али и укупан контекст који је утицао на формирање реципијента и у коме он обитава. С истраживачког аспекта спољашњи хронотопски оквир дела је значајан утолико што се и он мења приликом транспоновања (примерице штампаног књижевно-уметничког текста у радиофонско дело) у смислу његовог, како формалног сажимања, редукције и промене саме форме, тако и због мењана контекстуалних услова рецепције транспоновоаног дела. Знатно су комплекснији проблеми у вези са *хроношойијом приказаној свейи унутар уметничкој дела (унуириашња хроношойија)*. Два битна момента унутрашње хронотопије, с аспекта транспоновања на релацији литература–радиогонија, у вези су са процесом доживљавања естетског предмета.

Независно од тога о ком се времену у литерарном делу говори (прошлости, садашњости, будућности), као и од употребљеног глаголског времена за артикулацију његовог садржаја – унутрашње време, време приказаних ствари у тренутку рецепције доживљава се као презент, као *сада-и-овде*, дакле, осадашњено, „одвија се збивање у приповедачком пјесништву, а да то *сада*, то осадашњење, не мора имати смисао *шешоралне садашњости*, иако њу као фиктивну, и то чак лако, може попримити“ (ХАМБУРГЕР 1976: 110). То произлази из саме природе приказаног света у уметничком делу, који је увек фиктиван јер симулира, имитира стварност, а који Кејт Хамбургер дефинише синтагмом *као-га*. Том синтагмом Јуриј Михајлович Лотман образлаже суштински однос који се успоставља између самога уметничког текста и његовог реципијента, а дефинише га као *ефекат ипре*. Реципијент има свест о томе да приказани свет у литератури није његова стварност, али је кодирана тако да може бити реалитет. У том поигравању,

титрању између фикције и могуће стварности, успоставља се рецепирање уметничког дела као естетског предмета са свим богатством његовог доживљавања. Доживљавање приказаног света у уметничком тексту као „осадашњење“, *као-да* се догађа *saga-u-ovde*, у директној је релацији са избором медија кроз који је артикулисано, као и са начином конкретизације тога света у простору и времену. У том смислу постоје значајне разлике између уметнички приказаног света опредмећеног само звуком (што собом повлачи рецепцију чулом слуха и опредмећење у тзв. менталним сликама, или менталном филму) и тог истог света опредмећеног визуелним средствима. У зависности од врсте, визуелни медији конкретизују и предочавају естетски предмет и то дводимензионално (плошно-лик, примерице у сликарству, на филму, фотографији) или тродимензионално (волуминозно-тело, примерице вајарска дела, театар...). Радиодрамска форма, као акустички жанр, при рецепцији се реализује с доминантом у времену, како би то језгровито исказао Лотман (1975: 335), „постоји и траје у времену, од тренутка када се почне емитовање, до тренутка када се оно заврши, а између протекне извесно време. Поједине секвенце радио-драме трају неко време, на њих се надовезују нове, па и оне бивају замењене новим, док се коначно све секвенце не заврше. Међутим, иако се делови радио-драме дешавају сукцесивно, по оном редоследу који су дали писац радиодрамског текста и редитељ, дотле дело у целини у једном идеалном временском моделу постоји *истовремено* у сваком тренутку коначно и у себи завршено“ (ТОМАШЕВИЋ 1978). Та „истовременост“, међутим, резултира из процеса непрекинутог моделовања радиодрамске структуре полифоним реобликовањем свих структурних елемената у *једно-цело*, метајезичко естетско биће. И то је један од разлога због чега се приказан свету у радиодрамском делу доживљава као презентност, „осадашњење“, *као-да* се догађа *овде-и-saga*. Јединство звука и смисла у радио-драми јавља се као сигуран исход „игре“. У том процесу рађања јединства може се говорити о појави „претрага“ радиодрамског уметничког дела „као разлике између звука и смисла, као чистог збивања у пунини оног *saga*. То *saga*, у материјалном смислу појма, јест акустичка слика, а она је оно што се чује: не чујни звук већ чујно биће звука [...] Акустичка слика је, преведено на сосировски језик, у ствари психичка слика, која није материјални звук, чисто физичка ствар, већ психички утисак овог звука.“ (ТОМАШЕВИЋ 1985: 54).

Када је реч, примерице, о радиофонском делу, можемо рећи да је акустичка слика, односно психичко-ментална слика, то чујно биће звука, динамичка реалност која је „једнако толико звучна колико и обасјана у времену као и у простору, [...] способна да ствара [...] системе трагова. А траг јест разлика која се остварује између појављивања и значења. У

тој динамичкој реалности, у тој динамици трага спрам разлике звука и смисла – уписује радио драмско уметничко дело своју бит.“ (ТОМАШЕВИЋ 1985: 58). Стога се и може рећи да радио-драма, по својој иманенцији, као и ма који други уметнички текст, односно естетски предмет, „нема ни прошлост, ни будућност, но је увек, а у процесу рецепције, извесни презент коју секвенце узастопности не оспоравају већ је презентирају као евидентност *првобитне садашњости*. Њена временитост, као иманентно својство, у свом трагу није дијалектичка већ ’мртво време у живој презентацији’“ (ТОМАШЕВИЋ 1985: 58). Радио-драма у тренутку конкретизације нема сама по себи никакав простор, али она, будући да је акустички знак кодиран разним значењима и смисловима, заснива простор, свакако имагинарни али ипак простор, у слушаочевој свести, својствен менталним сликама и представама. У изузетно успелим радиодрамским остварењима акустичке представе су толико убедљиве да добијају готово физички опипљиве обресе и постоје као *ментални филм*. Дакако, тај простор звуком опредељених менталних слика увек је само привидан простор који се никада не поклапа са стварним простором.

С обзиром на то да је реципијенту иманентно живљење у тродимензионалном свету простора у димензији времена (као иманенцији самога простора, тако да оно егзистира као четврта димензија реалитета), те да тај свет спознаје искључиво феноменолошки посредством својих чула, уметнички приказан фиктиван свет ће деловати стварносно убедљивије, уколико су хронотопска структура дела и начин његовог перципирања ближи хронотопском оквиру реципијента. С аспекта рецепције, када размишљамо о прочитаном, изговореном, или о ономе што се чује, налазимо се у свету *менталних представа*, тако да је и утисак о простору и времену такође менталне природе.

У естетским предметима невербалних уметности (који су кодирани иконичким, сликовним знацима, а који се, дакако, перципирају визуелним или не-само-визуелним путем), проблем хронотопа, с аспекта рецепције, разрешава се знатно убедљивије, било да су они плошно или тродимензионално реализовани у времену и простору. Такав је случај с ликовним уметностима (слика, скулптура...), филмом (који укључује чуло вида и слуха у процес реципирања, уз убедљиву илузију о тродимензионалној обликованости приказаног света у врло конкретизованом простору и времену), театром (уметнички садржај, иако фиктиван, конкретизује се тродимензионално у простору и времену сценске кутије, уз потенцијалну могућност коришћења свих пет људских чула у процесу реципирања садржаја што, примерице, као својеврстан експеримент нуди позориште Антонена Артоа). Међутим, таква потпуна конкретизација естетског предмета, са свим реалитетима простора и времена, као *дефинитиван*,

оїредмећен избор једної, од безброј друїих моїућносії, у реципијенту може да изазове преварено очекивање. Те „опасности“ су врло изражене у интермедіјским транспоновањима уметничке структуре. Примерице, ментални филм, или менталне слике, које има реципијент неког штампаног литерарног дела, могу бити веома различите од визуелно конкретизованог и предоченог тог истог дела у његовој филмској или театарској верзији. Сам начин и средства артикулације просторно-временске димензије естетског предмета иманентни су и специфични за сваки медиј. Међутим, оно што је јединствено за све хронотопе је чињеница да се само путем њих и кроз њих може артикулисати, „опредметити“ нарација, ма које уметничке структуре. Сваки артефакт, без обзира на медиј кроз који је артикулисан, иманентно је структуриран хронотопима. Стога су умешност њиховог избора и начина реобликовања, у процесу транспоновања наративне структуре из једног медија у други, често, индикатор успешности новонастале транспоноване структуре.

Независно од тога што се приповедање у процесу рецепције доживљава као презент, Жерар Женет (Gerard Genette) разликује *четири врсте временскої односа нарације и догађаја у њричи*. То су: *каснија нарација*, или нарација након догађаја – реализује се, логиком реалитета и каузалитета, након одигравања догађаја (обично се изражава перфективним временима, али и историјским презентом); *їрейходна нарација* – као врста предсказивачке, пролептичке нарације, углавном се користи будућим временом, али и презентом (библијска пророчанства). Овај тип нарације није својствен савременој књижевности. Уместо тога, често се у савременој прози јавља интерполирано као пророчанство, проклетство, или сан фиктивног карактера; популарно се назива и *їей-нарација*; трећи тип нарације *истїовремен је с деловањем у њричи* (на пример, извештавањем, или писањем дневника). Користи се, дакако, презентом; када казивање и деловање нису истовремени већ наизменично следе један иза другог, Женет их карактерише као *умейнуїу нарацију*. Поменути наративни поступци нису само важни за експликацију фабуле, већ структурирају и сижејну мрежу наратива. Управо због тога, а приликом транспоновања текста из једног у други медиј, потребно је респектовати поменуте аспекте временског односа нарације и догађаја, како би се очувала естетска компатибилност примордијалног и секундарног медијског предлошка.

Уметношћу, као онтолошким бићем, најсвеобухватније се бави општа естетика. *Умейносії* као естетски феномен аналитички се раствара на *есїейський їредмеї* и *есїейський акїї*. Естетски предмет можемо предочити као центар према коме се пружају и у који увиру два, естетски различита акта: *акїї сїївараоца* и *акїї їримаоца*. „Акт умјетника-ствараоца је“ – како истиче Иван Фохт – „акт који једној духовној вредности даје објективно

постојање, претвара је у биће, а акт примаоца у том бићу препознаје дух, спознаје га и схвата, али и непосредно осјећа, 'трпи' његова дјејства. Стваралачки акт открива и претвара могућности у стварност, а прималачки (доживљајни) акт у тој стварности види могућности и као стварности их доживљава“ (Фохт 1984: 45). Да је естетски феномен у првом реду једно онтичко збивање, како са аспекта уметника и његове публике тако и са аспекта естетског предмета, Фохт пластично образлаже и запажањем да можемо ценити дела неког уметника, али да нам се она не морају обавезно и свиђати, док волети можемо само она за која осећамо да су нам онтички, по своме бићу и духу, сродна.

Естетски феномен као онтички однос Фохт заокружује релацијом између следећих инстанци: субјекат стваралац (СС); визија, идеална могућност (ИМ); естетски предмет, готово уметничко дело (ЕП); субјекат прималац, носилац доживљаја уметничког дела, реципијент (СП). Уметник своју визију, као идеалну могућност, материјализацијом идеје, претвара у уметничко дело. Стога се релација СС–ИМ може сматрати спознајом идеално могуће форме одређене оквиrom и садржане у оквирима граница могућности дате уметничке врсте. Однос ИМ–ЕП може се сматрати онтолошким јер се у том процесу врши претварање могућности у стварност и тиме, као коначни ефекат, рађа се једно ново биће. Пут ствараоца се, по Фохту, може схватити и као „пут игре“ са могућностима, те као избор из тог мноштва. Естетски предмет се тек чином рецепције потврђује као уметничко биће у сложеном доживљајном процесу примаоца естетске поруке.

Консеквентно претходно наведеном, укажимо на посебну важност релације ИМ–ЕП када је реч о конгенијалној адаптацији примерице литерарног текста у радиофонско дело. Док писац полази од сасвим слободно мотивисане визије да би материјализацијом идеје (у медију штампаног писма) фиксирао књижевноуметнички текст, за аутора радио-изведбе полазиште није његова слободно мотивисана визија, него конкретно уметничко књижевно дело као естетски предмет, независно од тога кроз какву ће секундарну визију и начин то дело у процесу преношења бити третирано (као „инспиративна сировина“, „буквално ишчитавање“, или реобликовање структуре оригинала тако да се очува његов дух и основна идеја). Сам аспект идеалне могућности-визије (ИМ) у тој позицији је знатно усложњен јер је умногоме условљен и „означен“ оригиналним литерарним текстом, као полазиштем у стварању новог уметничког предмета, али и специфичношћу новог медија у који се транспонује. Стога би, конкретно, класичну широко прихваћену триномну релацију: аутор (А) – дело (Д) – реципијент (Р), којом се кодира логика, смисао и процес комплетног уметничког чина, а који се реализује у оквирима истог

медија, у случају конгенијалне медијске адаптације, ваљало проширити конституентима „медиј“ и „уметничка визија“. Наиме, за конкретизацију своје визије (В), као идеалне могућности, уметник (А) бира медиј (М) путем којег ће је артикулисати у уметничко дело (Д). Естетски предмет јесте само у синтези форме-садржаја (базираних у материји) и начина њиховог обликовања једнога кроз друго, што значи да као јединствено и непоновљиво „биће“ јесте само кроз свој иманентни медиј (који се сам „наметнуо“ за идеално решење).

Многобројни уметници тврде да су за реализацију неке уметничке идеје годинама тражили најпогоднији материјал и начин како би је конкретизовали, а да би се „најбоље показала“. Тако неке свој идеални израз добију у мермеру, друге у акварелу, треће у лирској песми, а неке у филму, или романескној форми... Није тајна, наиме, да уметничка визија могућност за своју идеалну конкретизацију не може остварити у сваком медију. Уметничка визија и медиј се, просто, сами међусобно одабирају. У тој чињеници је одговор због чега квалитетна уметничка дела, па и литерарна, пренета у други медиј, више ни приближно немају естетску снагу оригинала и обично су само његова бледа сенка. Своју идеалну могућност она су остварила у свом примордијалном, првотном, оригиналном медију. С друге стране, примерице, осредња литерарна дела своју „идеалну могућност“ артикулације добијају у другим медијима и у њима се остварују као велика дела. Ретке су уметничке визије које се „идеално“ остварују у више медија. Без велике расправе, јер назначен феномен захтева много шири и свеобухватнији приступ који је ван контекста овога рада, укажимо само на то да су та питања уско везана не само за аспекте транспоновања садржаја (фабуле) који је релативно лако „медијски преносив“ већ, пре свега, за естетику транспоновања укупног структурног и језичког модуса примордијалног дела у језички модус секундарног, спрам медија у који се првотно дело адаптира.

Дакле, процесу транспоновања уметничког текста иманентни су следећи параметри: аутор оригиналног уметничког дела (А); примарни медиј кроз који је артикулисано оригинално дело (М); идеална могућност, визија (В); оригинално уметничко дело (Д); реципијент оригиналног дела (Р); аутор секундарног дела (А'); секундарни медиј кроз који је оригинално дело реобликовано у ново дело (М'); визија секундарног реобликованог уметничког дела (В') која је увек детерминисана са Д; реобликовано дело (Д'); реципијент реобликованог дела (Р'). Неопходно је истаћи да се у процесу конгенијалног транспоновања оригиналног уметничког дела (Д) из једног (М) у други (М') медиј – једино оригинално дело (Д) јавља као обавезно присуство у оба медија, као извесно заједничко опште место, константа и тачка укрштања. Могућно је да се догоди да аутор оригинал-

ног дела буде и аутор секундарне транспоноване структуре ($A=A'$), као и да један исти рецепијент ($P=P'$) комуницира са оба естетска предмета – оригиналним и секундарним делом. Међутим, не може се догодити да оригинално дело буде „исто“, једнако, с транспонованом структуром (уvek је $D \neq D'$) јер су оба дела, као и целокупан процес уметничког чина, између осталог и медијски различита. Из тога јасно следи да однос аутора (било да је $A=A'$ или $A \neq A'$) не може у третману дела (било D , било D') бити идентичан јер су она и визијама (уvek је $B \neq B'$) и медијима (уvek је $M \neq M'$) различито кодирана. Исте релације обележавају и однос дело – рецепијент (било да је $P=P'$ или $P \neq P'$).

Приликом транспоновања, потребно је поћи од макар минимума заједничких тачака са првотним делом од којег се у транспоновању пошло. Теоријски, ти заједнички елементи, који би требало да буду база очувања основног идентитета примордијалног текста у секундарном делу, то јест очувања његовога духа и основне идеје, могу се представити као математички пресек скупова $D \cap D'$ који садржи круцијалне заједничке елементе D и D' . Са аспекта разматрања проблематике везане за конгенијалну адаптацију, мање су интересантне ситуације у којима се D и D' битно разликују од оних у којима је успостављена видна корелација између D и D' с очуваним заједничким тачкама. Дакако, поменута математичка релација само је *лоџичка база* за анализу транспоновања естетског предмета из једног у други медиј, те за покушај оптималног дефинисања тога процеса и његових закономерности.

С обзиром на то да је уметничко биће дато у естетском предмету, у готовом уметничком делу, *најојџиџији меџодолоџиџи ѝрисџиџи* проблему истраживања транспоновања артефакта упутно је засновати на *есџеџиџиџи ѝредмеџа* у којој је базирана и целокупна онтологија уметности. Методолошки приступ заснован на изучавању естетског предмета сматра се објективистичким, а претпоставља најразличитије анализе тог предмета како би се открило „шта у себи посједује и чиме се одликује као естетски предмет“ (Фохт 1984: 47). У ту сврху Фохт предлаже два приступа који су иманентни онтологији уметности: *консџиџиџиџиџиџи* – како би се могла проучити структура уметничког дела, његова грађа, а у тежњи да се одговори на питање шта је уметничко дело; *модални* – како би се утврдили модуси постојања уметничког дела и покушало да се одговори на питање по чему се оно разликује од свих других бића. С обзиром на то да је приликом транспоновања примордијалног текста у други медиј (примерице, књижевноуметничког штампаног текста у радиофонско дело) методолошки је пожељно применити *комџипарџиџиџиџиџиџи* анализу и њене многобројне технике.

С тим у вези, потребно је подсетити на нека полазишта конститутивне онтолошке анализе естетског предмета, која се посебно развила унутар феноменолошке школе и која је још увек врло актуелна барем када је реч о естетици медијског транспоновања. У том смислу, нарочито су интересанти теоријски аспекти Хартмана и Ингардена у вези са слојевима и компоновањем структуре естетског предмета. Хартман утврђује двојаки план артикулације конститутивних елемената уметничког дела, именујући их као *предњи план* и *позадина уметничког дела*. Предњи план је материја од које је сачињена структура дела, као и организација те структуре. Из ње се пробија „свет духа“, што и чини позадину уметничког дела, оно трансцендентално, оно што твори духовно. У вези с тим, задржимо се на примерима транспоновања литературе у радиофонски медиј. Чулно конкретан предњи план у моменту извођења радио-драме истовремено „измиче“ у иреалност, у свет трансценденталног и духовног. Синтеза предњег плана и позадине догађа се у току слушања, сукцесивно, и то на основи сасвим одређеног унутрашњег јединства и целовитости уметничког, па и радиодрамског уметничког дела. Ово одређено унутрашње јединство, онтички гледано, чине *слојеви* естетског предмета (односно радиодрамског уметничког дела). У књижевноуметничком делу Ингарден разликује четири конститутивна слоја структуре.¹ Они су у потпуности уочљиви и у радиофонски транспонованом делу, као и у другим уметностима. У транспоновању на релацији литерарно дело – радиофонско дело, поменута четири слоја се манифестују као: 1. слој материјалне грађе – гласова, речи, звукова, тонова, шума, акустичких ефеката и другог; 2. слој значења и смисаоних јединстава који се конституишу непосредно уз адекватан знак-симбол; 3. слој виших схематизованих односа и функција у којима се одвија процес зрења значења у нова смисаона јединства; 4. слој приказане предметности, односно хабитус уметничке имагинације, простор и предочен простор, приказано време и временске перспективе – одражавајући и репрезентујући функцију приказаних ствари; речју, то би био слој хронотопа и њихових релација. Док слојеви 1. и 2. конституишу информацију углавном на нивоу првостепеног моделовања (природно-језички ниво, на пример, где се ознака на уобичајен начин повезује с означеним), слојеви 3. и 4. сублимирају над 1. и 2. и обезбеђују конституисање другостепеног моделовања, то јест конституисање структуре у уметнички текст, естетски предмет. Слој 1. и 2. као материјална основа, као знаци и њихова значења – иманентни су и посебни за сваки медиј. Мада су неки системи знакова применљиви у више медија (вербални системи, акустички системи, визуелни системи знакова),

¹ То су: слој речи и гласовних творби које се на њима граде; слој значења и смисаоних јединстава; слој различитих схематизираних аспеката њихових континуума и низова; слој приказане предметности (према: ИНГАРДЕН 1971: 10).

као материјална грађа различито се третирају те се и по функцији разликују од медија до медија. Стога је посве разумљиво што се материјална основа, примерице, штампаног уметничког текста и његове изведбе на радију – разликује јер се разликују средства артикулације штампаних и акустичких система као уметничких структура. Могло би се рећи да слојеви 1. и 2. припадају *предњем њлану* уметничког дела као естетског предмета, док слојеви 3. и 4. кодирају *позадину* уметничког дела. Стога су слојеви 3. и 4. посебно интересантни за истраживање транспоновања на конгенијалним основама с обзиром на то да се у поменутој адаптацији очекује да се њихови конститутивни елементи у већој или мањој мери појаве као *заједнички елементи*, како књижевноуметничког текста тако и његове радио-изведбе. Тим пре што се у њима конституише и могућност доживљаја дела као естетског предмета, артикулише се атмосфера, духовно биће уметничког дела. „Атмосфера дела је објективизација духа; она није у продужетку објекта него су објекти њене манифестације. То је оно што се иначе назива проживљеношћу (тај дух, наиме, субјективни је дух, умјетников); умјетничко дело није увјерљиво ако не осјећамо да га је умјетник доживио. Међутим, у чему се показује присуство доживљаја? У његовој отјелотворености. А да би се отјелотворио, доживљај мора имати своју средину, свој простор, своју атмосферу, да би се материјализирао мора понети собом и атмосферу у којој је једино могућ, из које је и произишао – атмосферу духа. Да би се доживљај уопште могао појавити, егзистирати, мора се објективирати, а да би се објективирао, морају се објективирати и увјети под којим се може једино јавити. То је духовни простор. Зато простор није додатак стварима, него оквир у којима се оне јављају.“ (Фохт 1984: 97). Тако се опет, посредно, враћамо феномену хронотопа као битног обележја сваке наративне структуре, сваког естетског предмета. Кроз њих се артикулише не само чулно-телесни реалитет објективне стварности већ и свет приказаних ствари у естетском предмету; свет приказаних ствари, пак, омогућује да се на њему, као на материјалној основи, помоћу њега и кроз њега, артикулише „позадина“ естетског предмета као простор објективизације духа. Он израста из целине уметничког дела, као његова атмосфера, арома, поетицитет. То је простор у коме се уметничко биће рађа, развија и умире.

С естетског становишта, како истиче Фохт, дело које нема све поменуте структурне планове и слојеве, ако је, рецимо, без трећег или четвртог плана – не може имати ни уметничку вредност. Међутим, ако их има, то још увек не значи *eo ipso* да има уметничке вредноте. Битно је, наиме, како су ти елементи оформљени. „Вриједност једног умјетничког дјела никада се не може досегнути помоћу мисли и закључака, него само емоционално доживјети за вријеме конкретизације. Истина или (објективно) важење једног вриједносног суда не може се доказати него само показати – пока-

зати како је један вриједносни суд фундиран у доживљају вриједности“ (Фохт 1984: 244). Као посебан закључак истиче се: „вриједност уметничког дјела – естетска бит уметности је у естетском моменту [...]“ (Фохт 1984: 246). Сви слојеви уметничког дела, као и сви елементи у оквиру једног слоја, у сталном су међусобном дијалогу, што подразумева поливалентност (вишезначност јединице у контексту) и полисемичност (једна иста форма речи изражава неколико значења) целе уметничке структуре. Њено естетско значење, дакле, конституише се кроз *есџејџичке кодове* који се, пак, махом служе мотивисаним знаковима који делују не само на денотативном (као логички кодови) већ, дакако, и на богатом конотативном плану, обезбеђујући раскошност, полифонију значења.² Естетска структура увек „лебди“ изнад материјалних знакова којима је дело артикулисано, добија посебно, специфично значење, а јавља се као резултат сложене „семиологије стилизације хипостазе (подлоге) означеног“ (Фиске 1980: 234). „Конотативну супстанцу садржаја“ уметничког дела Томашевић види као „надградњу наткриљење денотативне супстанце“ (1984: 64).

С обзиром на то да се разумевање целокупне интенције уметничког дела догађа у рефлексивном слоју естетског искуства реципијента, приликом процене уметничког дела у његовим различитим медијским аутохтоним артикулацијама пожељно је имати у виду и Јаусове естетске критерије. Он у својој *Есџејџици реџејџије* разликује и ближе одређује *џејџ модалџиџеџа есџејџске џденџиџификаџије: асоџиџаџивни* – представља естетско понашање које се најчистије остварује „преузимањем једне улоге у затвореном имагинарном свету неке драмске радње“ (1978: 435). Драмска радња се схвата као асоџиџативна џденџиџификаџија актера уметничког дела и реципијента, који бораве у истом свету, заборављајући „у тој игри на свакодневицу“; *аџмиџаџиџивни* – представља естетички став реципијента, који у процесу конзумирања уметничког дела доживљава афективан однос према делу, очекујући да га то дело снагом своје имагинације, из реалне несавршене стварности, барем на трен „пребаци“ у уметнички свет савршенства; *симџаџејџички* – представља солидаризацију реципијента с доживљајима јунака уметничког дела. То подразумева спремност реципијента на даљње

² Знак у семиотичком смислу кореспондира са најмање два нивоа: *џрви* ниво знака артикулише се на денотативном плану, када ознака конкретно представља ентитет означеног; у том случају реч је о денотативном значењу које је својствено неуметничкој информативној комуникацији; *џруџи* ниво знака везује се за конотацију, односно другостепеним моделовањем оформљено сложено значење, сачињено од најмање два денотативна знака који се, рођењем мисли, принципима метафоре, симбола, метонимије и других облика фигуративно-преносног означавања конституишу у естетски знак и естетско значење. Естетски предмет, стога, као да постаје „екстензивна метафора“ по целој уметничкој структури. У процесу комуницирања знаци са денотативног плана прелазе у конотативни план, екстензивне метафоре све се више „згушњавају“ градећи једну интегралну целину – глобални знак, односно уметничко дело.

следбеништво јунака, с обзиром на то да се са њим идентификовао; *кайшар-зички* – попут Аристотела и Јаус овим појмом означава сложено дејство уметничког дела „на ослобађање душе од јаких афеката“. Слобода душе је претпоставка за то да посматрач стечено увиђање следи не дидактичком присилом, него на основу слободне рефлексије“ (1978: 477); *иронички* – схвата се као раван „естетичке рецепције у којој се реципијенту ускраћује очекивана идентификација [...] како би се његова рефлексија пробудила и окренула [...] могућностима тумачења“ (1978: 450). Поменути критерији *есететске идентификације* су мање-више иманентни рецепирању сваког уметничког дела и артикулишу његово естетско дејство. Стога је упутно пратити и те параметре који посредно сведоче о вредностима текста, обликованом у различитим медијима – као уметничког знака.

У складу с претходним, дакле, могућно је закључити да књижевно уметничко штампано дело и његова адаптација за друге медије, могу, али и не морају, имати заједнички ниједан план, ниједан слој – па да ипак, свако за себе, функционише као самостално, аутохтоно уметничко, односно естетско биће, под условом да је свако од њих структурирано као уметнички знак. Јер „свака умјетнина је индивидуална, оригинална, непоновљива, плод једнократне комбинације и непреносивог искуства, резултат стицаја неизмјерног мноштва посебних околности које се више никада не могу наћи у истовјетној форми и у истом тренутку међусобно на окупу“ (Фохт 1984: 248).

Изван структуре, уметничко дело је незамисливо. Дуализам форме и садржаја ваља превазићи појмом „идеја“, која се реализује у адекватној структури и не постоји ван те структуре. Измењена структура ће до реципијента неминовно донети измењену идеју. Семиотичари, примерице, сматрају да нарочито у лирици, као сложено сачињеном смислу, нема формалних, редундантних елемената: сви њени елементи су смисаони елементи. Они означавају одређени садржај (Лотман 1970: 105). Наратолози су том проблему пришли еластичније, тврдећи да „сваки дискурс има свој тип сажетка. Лирска песма је, на пример, само широка метафора једног означеног. Пре-причати је, значи дати оно што је означено, а поступак је толико драстичан да се њиме уништава идентитет песме (препричане, лирске се песме свode на: љубав, смрт, чежњу... Одатле уверење да се песма не може препричати). Насупрот томе приповедни, прозни текст може се сажети, а да се при томе очува индивидуалност поруке и идентитет дела, ако се сажетак формира по структурним критеријумима. Другим речима, приповедни текст је преводив без битне штете“ (BARTHES 1983: 128). Дакле, анализа транспоновања уметничког дела из једнога у други медиј, респектовањем поменутих естетских параметара, доприноси поузданијој индикацији статуса идентитета примордијалног текста у његовој медијској артикулацији.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАРТ, Ролан. *Књижевности. Митологија. Семиологија*. Београд: Нолит, 1971.
- БАХТИН, Михаил М. „Јединство хронотопа.“ *Поља* бр. 330–331 (август–септембар 1986).
- БАХТИН, Михаил М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*.
<http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/baht_form/10.php>05.03.2010.
- БАХТИН, Михаил М. *Формы времени и хронотопа в романе. Заключительные замечания*.
<http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/baht_form/10.php>05.03.2010.
- ИНГАРДЕН, Роман. *О сазнавању књижевно-уметничког дела*. Београд: СКЗ, 1971.
- ЈАУС, Ханс Роберт. *Естетика рецејције*. Београд: Нолит, 1978.
- ЛОТМАН, Јуриј Михајлович. *Предавања из структуралне поетиике*. Сарајево: Завод за издавање уџбеника, 1970.
- ОРАИЋ ТОЛИЋ, Дубравка. *Теорија циљаности*. Загреб: Графички завод Хрватске, 1990.
- ТОМАШЕВИЋ, Бошко. „О бити и структури радио драме.“ *РТВ теорија и пракса* бр. 11 (1978).
- ТОМАШЕВИЋ, Бошко. „Идеја конотативног језика радио драмског уметничког дела.“ *РТВ теорија и пракса* бр. 36 (1984).
- ТОМАШЕВИЋ, Бошко. „Радио драмско уметничко дело у светлу Деридине 'Грамотологије'.“ *РТВ теорија и пракса* бр. 38 (1985).
- ФИСКЕ, Џ. и Џ. Хартли. „Телевизијски кодови.“ *РТВ теорија и пракса* бр. 20 (1980).
- ФОХТ, Иван. *Увод у естетику*. Сарајево: Свјетлост, 1984.
- ХАМБУРГЕР, Кејт. *Лоика књижевности*. Београд: Нолит, 1976.
- ЧЕТМЕН, Сејмур. „Структура приповедне трансмисије.“ *Република* бр. 86 (1989): 104–123.
- BARTHES, Roland. „Uvod i strukturalnu analizu pripovjednog teksta.“ *Republika* br.7/8 (1983).
- CHATMAN, Seymour. *New Vays of Analysing Narrative Structure*. New York: University Press, 1969.
- DICK, F. B. „Authors, Actors and adaptations: Literature as Film – Film as Literature.“ *New Literary History* Vol. VIII (1978).
- LOTMAN, J. M. „The Discrete Text and the Iconic Tex – Remarks on the Structure of Narrative.“ *New Literary History* vol. VI/2 (winter 1975): 333–338.

Sofija M. Košničar

THE ISSUE OF ADAPTATION AND IDENTITY OF PRIMORDIAL TEXT IN MEDIA TRANSPOSITION

Summary

Basic theoretical-aesthetic principles of media transposition have been considered in this paper. The omnipresent dialogue between different artistic texts and media has been pointed out as a *modus procedendi* of contemporary artistic creation, which has in a particular way reactualized the adaptation of the artifact. The focus is on congenial adaptation (synonymous: transpositioning, transposition) based on preserving the spirit of a primordial text (in practice it is actualized by dramaturgy of its idea) and with the aim of a constitution of a new secondary work into an independent autochthonous artistic sign. Every adaptation of a text, a priori, requires the respect for the complex issue of the chronotopy of a work with regard to the unity

and unbreakable correlation of space and time as the immanent feature of everything existing in the ontological sense. Related to this, some basic issues of external and internal chronotopy of a work and reception have been considered; types of time relation of the narration and events in a story, as well as the issue of temporality of artifacts in the process of reception (temporal present).

In connection to the art of adaptation as the aesthetic phenomenon, a correlation has been pointed out between the aesthetic subject and the aesthetic act; the basic issue of making concrete the aesthetic subject in verbal and iconic media, unlike in vision, as the ideal opportunity, to the conditional state made by the limits of the concrete media. When aspects of thinking, interpretation and processing of artifacts are in question, two approaches are prominent which are immanent to the ontology of art, both constitutive and modal as well as comparative analysis. Related to the congenial adaptation as an aesthetic act which has the effect on aesthetic subject, the necessity of respecting the basic dual plan of articulation of constitutive elements of an artistic work has also been pointed out, as well as modalities of aesthetic identification.

НЕНАД РИСТОВИЋ

Универзитет у Београду, Филозофски факултет
Оригинални научни рад / Original scientific paperЕПИСКОП САВА ВУКОВИЋ И
СРПСКО ЦРКВЕНО ПОЈАЊЕ

САЖЕТАК: Овај рад је заснован на ауторовим сећањима на епископа Саву Вуковића, у своје време једног од највећих зналаца српског црквеног појања и водећег прегаса у Српској православној цркви на пољу његовог очувања. Износе се познати и непознати моменти из биографије епископа Саве који се тичу овог аспекта његове личности: његови први додир са појањем; како га је и од кога учио, те начина на који га је интерпретирао и предавао; како је све радио на његовом чувању; како је изградио свој музички укус и литургијску културу; како је видео однос појања и богослужења, те традиционалних метода учења по слуху и учења из нотних зборника; како је користио нове техничке могућности за популарисање појања; како је гледао на проблеме који се јављају у перцепцији српског црквеног појања у новије време. Износе се и многа сећања самог епископа Саве на друге знамените појце, као и његова сазнања и ставови у вези са историјом српског црквеног појања, нарочито улогом који је у његовом развоју имала Карловачка митрополија.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: епископ Сава Вуковић, српско црквено појање, православно богослужење, литургијска култура, Карловачка митрополија.

Поју Боју мојему гондеже јесм

(Пс. 103/104:33)

Једна од личности које су својим животом и радом обележиле историју Српске православне цркве у другој половини XX столећа био је др Сава Вуковић (Сента, 1930 – Београд, 2001), епископ шумадијски (раније викарни епископ моравички па епископ источноамерички и канадски), дописни члан САНУ и стални члан Матице српске. Епископ Сава је био оличење најбољег и најлепшег у нашој Цркви у готово свим областима њеног постојања и деловања – богослужењу, проповеди, пасторалу, организацији, дипломатији, науци, културној и каритативној мисији. Све-



Епископ Сава Вуковић – фотографија занимљива по томе како је Владика одевен – потпуно у складу са специфичном традицијом Српске православне цркве, која је, у односу на друге православне традиције, ближа европском но оријенталном кроју. Владика носи српску доњу мантију са дугмадима и ширитима на оковратнику и грудима, који су код архијереја црвене или љубичасте боје, српску горњу мантију са ширитима при крајевима рукава, двема фалтама на задњој страни и поставом, која је код архијереја у некој од наведених боја, те појас, од материјала и у боји поставе горње мантије. Док је ово и сада важећа пракса у нашој Цркви (мада је све више потискује руска и грчка), Владика овде следи манире у одевању архијереја Карловачке митрополије. Пошто није на богослужењу, на грудима нема панагију, већ само напрсни крст, који је код архијереја на двоструком ланцу. На глави му је ћелепуш, који је такође карактеристика облачења у световним приликама (иначе се носи камилавка, односно панакамилавка), а код архијереја је од црвене или љубичасте свиле. Последњи од српских архијереја који је редовно носио ћелепуш био је епископ будимски Георгије Зубковић (†1951). Владика Сава овде носи управо један његов ћелепуш, који је добио на поклон од свештенства Епархије будимске када ју је, као изасланик патријарха Германа, службено посетио.

колика постигнућа епископа Саве темељила су се на томе што је он целог себе уградио у Цркву – све своје таленте, а многима је био обдарен, и доследно Јеванђељу (Мт. 25:14–30), којим је и за које је живео, ниједан није закопао, већ их вишестуко умножио. Између осталих, овај врни јерарх, духовни и научни ауторитет, велики естетa и штедри мецена, поседовао је и музички таленат. Захваљујући њему, као и томе како га је складно спајао с другим својим даровима, знањима и интересовањима, он је, без претеривања се може рећи, деценијама давао тон у Српској православној цркви на плану црквеног појања, а и црквене музике уопште.

Био сам један од познавалаца и сарадника епископа Саве Вуковића, штавише један од оних који су духовно стасали под његовим окриљем, а управо овај музички аспект његове многостране личности био је оно што ме је прво импресионирао код њега и што ме је везивало за њега до краја његовог живота. Стога ће овај осврт на епископа Саву као изузетног зналаца српског црквеног појања и као великог борца за очување овог блага српске културе бити заснован на мом вишегодишњем боравку у његовој близини, пре свега на његовим незаборавним богослужењима, као и на многобројним разговорима с њим на тему црквеног појања. Ради оних који нису имали среће да упознају овог великана покушаћу да дам што потпунију слику његових прегнућа у области српског црквеног појања и уједно објасним контекст без кога се не може разумети ни овај ни било који пример осведоченог појачког умећа.

Епископ Сава је био музички самоук – његово познавање музичке теорије било је на нивоу општег образовања – али је он без обзира на то, као и многи други прегатоци у нашој Цркви без формалне музичке спреме, али са пуно дара, учинио много на пољу српског црквеног појања. Уосталом, мало је таквих посленика у повести Српске православне цркве који су били музички образовани, као што су били епископ Владимир Боберић, митрополит др Дамаскин Грданички или протојереј-ставрофор Бранко Цвејић. Историја српског црквеног појања саткана је превасходно од доприноса људи сличних епископу Сави – који су поседовали безграничну љубав према слављењу Бога кроз богослужбену песму и који су са одушевљењем, које им је давало снагу за велики труд савладавања непрегледне материје црквеног појања, успели да се истакну као компетентни зналци, интерпретатори и промотери ове својеврсне музичке традиције нашег народа. Владика је припадао оној данас све мањој групи српских архијереја који и воле и знају да поју, какви су у његово време још били Никанор Иличић, епископ бачки, или Хризостом Војиновић, епископ браничевски, или Милутин Стојадиновић, епископ тимочки, или Павле Стојчевић, епископ рашко-призренски потом патријарх српски. Али за разлику од ових, епископ Сава је био једини архијереј у тадашњем српском

епископату са највишим академским звањем из области литургије – докторирао је са дисертацијом о типичу архиепископа српског Никодима код великог ерудите професора др Лазара Мирковића и једно време је предавао литургику на Богословском факултету у Београду (1961–67). Таквог међу српским архијерејима није било раније, а нема ни сада, што је поражавајућа чињеница која много објашњава у погледу литургијске кризе која, то свако иоле упућен може приметити, тренутно постоји у Српској православној цркви.

Црквено појање је интегрални, и то један од најважнијих аспеката литургијског живота Цркве. Епископ Сава је као мало који српски јерарх свога времена поседовао, неговао и ширио литургијску културу – у чијој је директној функцији црквено појање. Пре свега он је био ненадмашан познавалац православне химнографије за коју је волео да истакне да је теологија у малом. Ми који смо имали прилике да га посматрамо из певнице док из трона на доле прати богослужење у крагујевачком саборном храму били смо сведоци како он непогрешиво напамет заједно са нама пева и химнографске текстове који нису тако чести на богослужењу да би се знали напамет. Ванредан увид у химнографску литературу омогућио му је да зналачки приступа појању богослужбених песама, не само оних које треба „искројити“, већ и оних које су стандардизоване, у којима је исправљао нека лоша решења. На пример, у божићној стихири „Веселисја Јерусалиме“ уобичајену поделу фраза „младенец бо раждајетсја | от њеја всесовершениј Бог“ кориговао је у теолошки и филолошки једино исправно „младенец бо раждајетсја от њеја | всесовершениј Бог“. По овој истанчаности у третману химнографског текста у појању – која је за епископа Саву била подразумевајућа ствар у православном богослужењу, јер је оно, по речима химнографа, „словесна служба“ – са њим се може поредити само патријарх Павле (с тим што, за разлику од овог, Владика није западао у екстремизам измена по сваку цену, поготово не уобичајене акцентуације).

Префињена појачка и уопште литургијска култура епископа Саве није била само академског порекла. Она је имала дубоко утемељење у његовој личности и у амбијенту у коме је духовно стасао. Са одличним слухом и лепим гласом, од малена привржен богослужењу и рођен у средини са још врло живим наслеђем Карловачке митрополије, посебице у погледу уређености богослужбеног живота, епископ Сава је имао богомдане предуслове да се развије у сјајног znalца црквеног појања. Као дете Светозар Вуковић (како је било световно име епископа Саве) редовно је присуствовао и јутарњем и вечерњем богослужењу, која су у његовом родном месту свакодневно вршена, будући да је парохијски храм у Сенти имао сталног плаћеног појца. Он је био прави узор појца-лаика, како по

своме знању појања и типика, тако и по своме поштовању богослужбенога реда и поретка. Увек је долазио довољно пре богослужења да погледа типик и прочита и проучи текстове који ће се певати, превасходно оне који се имају кројити. Богослужења су обављана „чинообразно“, дакле у складу са свечаношћу чина и дана, а свагда без икакве журбе, са пуном усредсређеношћу на реч и мелодију молитве. Колика је пажња поклањана сваком детаљу у вршењу богослужења у храму у коме је епископ Сава започео своје бављење појањем најбоље се види из податка да је и оглашавање звона, које је типиком предвиђено током појања одређених песама, било у секунд синхронизовано са певницом на следећи начин. Од певнице до звоника био је спроведен један канап на чијем је крају било мало звоно; на завршетку онога што претходи песми током које треба да се огласе звона појац би повлачењем овога канапа тим малим звоном дао сигнал црквењаку који је чекао у звонику и он би започео звоњење истовремено са песмом коју оно треба да прати; исто тако, док је завршавао појање песме током које се звони, појац је давао сигнал за престанак звоњења и црквењак би престао с њим тачно када би се завршавало појање које звоњење треба да прати. Сента није била изузетак у овако беспрекорној богослужбеној пракси; таква је била ситуација у целој Епархији бачкој у то време, под управом великог јерарха др Иринеја Ћирића, врхунског познаваоца историје црквене музике и химнографије и до данас најстручнијег преводиоца богослужбених текстова. Епископ Иринеј Ћирић је чак на молбу патријарха Гаврила служио једну литургију са својим свештеницима, ђаконима и чтечевима у капели Патријаршијског двора у Београду како би други архијереји могли да се науче „благољепију“ на прворазредном примеру. Импресије које је Владика понео са литургија које је овај епископ служио приликом посета Сенти трајно ће одредити његове ставове и манире у погледу богослужења. Духовно стасао у атмосфери оваквог богослужбеног реда епископ Сава је постао врло осетљив на богослужбену дисциплину и естетику. Није толеришао неодговорност и импровизацију у појању и богослужењу уопште, при томе се позивајући на следеће речи једне црквене песме: „Када стојимо у храму, ми као да стојимо на самим небесима“.

У то време у пречанским крајевим знање појања није било нешто ексклузивно; цела „женска црква“ у Сенти певушила је заједно с појцем, напамет, тј. без икаквог текста испред себе, све песме, укључујући и оне великог појања – примера ради, на свакој литургији први антифон „Благослови, душе моја“ певао се по напеву великог појања. На недељним и празничним богослужењима уз сталног појца било је много других цивила који су му се прикључивали за певницом и појали све редом, штавише надметали се међу собом у познавању појачког репертоара. Ти људи су не рачунајући ни на какву материјалну добит, штавише о свом трошку, учили

појање од других појаца или локалног пароха, и по десетак година – јер се учило на традиционални, усмени начин, слушањем и понављањем. Владика је не без разлога истицао ту раширеност појања међу верницима и постојање појаца-цивила на подручјима наше Цркве која су била у саставу Карловачке митрополије; то је за њега био позитиван пример из наше прошлости који треба следити и данас, као што га је и он следио, указујући на то да је лепо богослужење најбоља школа побожности. Епископ Сава је по стилу свога појања, а и по својим манирима у архијерејској служби, био последњи одблесак Карловачке митрополије, која се истичала високом црквеношћу верника и која је у културној оријентацији хармонично спајала национално и интернационално, предањско и модерно.

Владика је, на основу свога искуства, сматрао певницу главном школом појања, односно сматрао је да још пре него што почне да савладава појање на уобичајени начин, учењем ван храма од других зналаца појања, будући појац треба да што чешће, по могућности свакодневно, долази за певницу током богослужења. Тим пре што се за певницом на један природан начин улази у целокупну комплексну појачку материју, која није само музика, већ и типик и уопште сналажење у примени појачког знања, јер појање је примењена музика. Стога је он користио све расположиве могућности за појачку праксу на богослужењу, па пошто је вечерње богослужење у суседном Новом Кнежевцу почињало сат времена касније него у Сенти, он је са једног богослужења брзо, бициклом, одлазио на друго, „да утврди градиво“. На овај начин могао је да упореди како је „искројио“ неку песму појац у једном и у другом храму. Такво исто упоређивање индивидуалних приступа у појању епископ Сава је примењивао и као студент Богословског факултета у Београду слушајући најпре у Саборном храму чувеног појца Ису Секулића, па потом у Храму Св. Александра Невског свога професора појања проту Бранка Цвејића. Епископ Сава је био „сладокусац“ у појању – када би чуо посебно лепу варијанту неке песме, гледао је да је научи. Као студент Богословског факултета у Београду користио је магнетофон, тада најновији аудио-технички изум, и снимао појање у београдском саборном храму митрополита Дамаскина Грданичког, ученика Стевана Мокрањца, мелографа и композитора, аутора музиколошких радова о црквеном појању. Када је постао епископ, на исти начин је снимао митрополита Дамаскина када је овај демонстрирао своје записе црквеног појања на српском сабраћу архијерејима у Патријаршијском двору. Нажалост, ти историјски драгоцени снимци још за Владичиног живота су изгубљени. Владика је помињао као интересантан пример лепог „украјања“ варијанту катавасије Цветне недеље коју је чуо од патријарха Германа и жалио је што није успео да је научи или бар звучно забележи.

Ентузијазам епископа Саве да се потпуно оспособи за сваку ситуацију за певницом био је толики да је у дечачким и младићким годинама свога овладавања црквеним појањем имао обичај да примењује следећу вежбу у циљу успешног „кројења“ – највишег нивоа појачког умећа. Како би лакше ушао у дух једног гласа, певао је све што се у *Зборнику црквених њесама* налази у једном гласу, односно напеву, тако што би почињао од општепознатих песама (из *Осмојласника* и утврђених песама празничног појања) па ишао ка онима које треба кројити; тако би постепено, све више улазећи у глас преко песама које добро зна, успешно прелазео на кројење. Ова вежба би знала да траје и по неколико сати. Невероватна преданост у учењу појања коју је епископ Сава показивао у детињству није га напуштала ни када је дошао на школовање у Богословију Светог Саве, иако је тада већ био увелико добар појац, штавише као најбољи појац у својој генерацији „држао је певницу“ и школским друговима, као и касније колегама на Богословском факултету, помагао је у учењу појања. Будући да је Богословија тада била смештена у Манастиру Раковици, учешће на богослужењима током богословских дана омогућило му је да упозна неке нове богослужбене песме својствене манастирском богослужењу, а навикавао се и на бржи темпо појања који се практиковао у Србији. (То, наравно, није било ни изблиза тако брзо, готово хистерично појање, какво се чује данас у свим нашим храмовима.) Као што је и у свему другом имао осећај за меру и склад, тако је и у темпу којим се поји избегавао крајности. Типично пречанско појање Лазаре Лере, које је забележено на најстаријим грамофонским плочама српског црквеног појања између два светска рата, за њега је било преспоро. Црквеном појању примерен темпо за њега је био одређен пре свега брзином која не доводи у питање разумљивост химнографског текста. За постизање разумљивости потребна је, наравно, и савршена дикција којом се Владичино појање управо и одликовало, а то је додатно обогатила природна импостираност његовог гласа светлог тона и отворених вокала (природних у говору пречанских крајева). Највиши ниво појачке интерпретације који је досезао епископ Сава јесте у фразирању, осећају врхунског уметника за промене у темпу и динамици и афектацију у изразу у виду реторских наглашавања и психолошких пауза, али никад не прелазећи у неукусни маниризам.

На уобличење упечатљивог стила појања епископа Саве благотворно је утицало школовање у Београду јер му је омогућило ширење музичке културе. Он је студентске дане у престоници користио за одласке на концерте уметничке музике тако да је постао одличан познавалац домаће и светске, духовне и световне музике у редовима српских црквених великодостојника. (О овој страни Владичине многостране личности сведочи репрезентативна збирка плоча уметничке музике коју је сакупио, али

и то да је после концерата знао да диригенту и извођачима изнесе врло умесне опаске о композицијама и извођењу.) Друго Владичино искуство значајно за ширење његових видика у области црквене музике и развијање вокалних квалитета његовог црквеног појања било је певање у црквеним хоровима. Певао је у хору Богословског факултета који је водио прота Бранко Цвејић, сјајан музички педагог, диригент, мелограф и композитор. Владика се са пијететом сећао овог свог професора пуног елана који је преминуо диригујући „Оче наш“ у возу, на путу за Манастир Врдник, где је хор студената под његовим вођством требало да пева на видовданској литургији. Владика је такође певао у Катедралном октету, мушком хору при саборном београдском храму који је основан педесетих година прошлог столећа на подстицај епископа Хризостома Војиновића како би се увеличала бденија у патријарашкој катедрали и тако бар у њој остварила својевремена жеља патријарха Варнаве да се у нашој Цркви као код Руса целокупно богослужење поје хорски. У време када је Владика био члан, овај хор је водио професор Богословског факултета др Милош Ердељан, који је поред учености био познат и као велики кантоман. Он је за овај хор начинио и обраде певничког појања које дотле нису постојале у српској црквеној музици, а богослужења на којима је тада појао овај хор била су на таквом музичком нивоу да су доживљавана и оцењивана као равна концертима. Тако се епископ Сава, као и толике генерације Срба пре њега, укључујући и велике музичаре попут Стевана Мокрањца, музички усавршавао појањем у једном добром црквеном хору. Стога је он, за разлику од многих данашњих епископа који немају никаквог личног позитивног музичког искуства, волео црквене хорове и у своме архипастирском раду посветио им је велику пажњу. Већ као викарни епископ патријарха Германа иницирао је стварање Хора београдских свештеника. Штавише, ова новина за њега није била кабинетска ствар – пратио је рад хора присуствујући и сâм пробама, како би дао подстицај свештеницима за ову ванредну активност. Свештенички хор је касније основао и у Крагујевцу. Оно што је код ових хорова било ново, поред њиховог специфичног чланства, било је појање не само уобичајеног хорског већ и певничког репертоара, тако да се приликом учешћа ових хорова на литургији све певало са хорске галерије (укључујући и „Блажени“, тропаре, кондаке и прокимен). Владика је хорове сматрао лаичким апостолатом у Цркви, а то уверење се код њега нарочито утврдило током службовања у Америци (1967–77). По доласку у Крагујевац (1977. године) васкрсао је хорове у Епархији шумадијској, а подстицаје хорском певању дао је и свесрдним прихватањем идеје професорке др Данице Петровић да се оно популарише у оквиру летње школе „Корнелију у спомен“ у Манастиру Јошаници.

Велико познавање појања и богато музичко искуство природно је препоручило епископа Саву за наставника црквеног појања те је он у овом звању био најпре у Богословији Светог Саве у Београду (1958–61), а затим на Богословском факултету у Београду (1961–67). Одговоран, какав је био у свему, он се патријарху Герману, када га је овај позвао да му саопшти одлуку о његовом постављењу за наставника црквеног појања, пожалио: „Ваша светости, у Богословији се појање предаје по Мокрањцу, а ја нисам учио појање по Мокрањцу“. На то му је Патријарх, један од најтрезвенијих поглавара Српске православне цркве, рекао: „Предавало се и по Корнелију, и по Мокрањцу, и по Бољарићу, и по Остојићу, и по Барачком, па нека се предаје и по Вуковићу“. Као типичан представник традиционалног начина учења појања слушањем и меморисањем Владика није радио на методолошким иновацијама као наставник појања (но нису ни они музички образовани предавачи који су за то имали теоријске основе, као Бранко Цвејић), али је искористио појаву магнетофона па је за своје ученике на магнетофонске траке снимао песме које су се училе да би и себи и њима олакшао процес савладавања обимног појачког градива. Иако није био представник „ноталног“ појања, епископ Сава није био ни његов противник, како се то обично догађа. Напротив, он је више него ико други у новије време радио на објављивању нотних зборника српског црквеног појања. Владика је био потпуно свестан да је давнашњи модел оралне музичке културе преживео и у домену црквеног појања, да је у другим православним срединама целокупно појање нотно забележено и да је то неопходно учинити и код нас, поготово с обзиром на то да све присутнији критичари појачке традиције у Српској православној цркви и заговорници њеног напуштања у корист неких других појачких традиција управо истичу ненормираност српског појања. Захваљујући епископу Сави, академик Димитрије И. Стефановић и Музиколошки институт САНУ штампали су три књиге мелографских записа црквених песама Бранка Цвејића – *Триод*, *Пенџикосџар* и *Србљак* (1970, 1973). Епископ Сава је заслужан и за објављивање књиге *Празнично појање* (1969) епископа Стефана Ластавице, за чије приређивање је ангажовао професора Факултета музичке уметности у Београду Војислава Илића. Владика је помогао и штампање мелографских дела једног од највећих ауторитета за српско црквено појање Ненада Барачког – фототипско издање књиге *Нотни зборник српског народног црквеног појања* (1995) и књигу наново сабраних нотних записа *Српско народно црквено појање: Божић, Велики њешак, Ускрс* (2000), чији је приређивач била професор др Даница Петровић. Остао је недовршен његов план да се поново објаве нотни записи Јована Козобарића, кога је сматрао најбољим мелографом српског црквеног појања – у смислу верности записа преовлађујућој појачкој пракси.

Епископ Сава је на сваки расположиви начин давао подстрек чувању и развоју нашег црквеног појања, и на практичном и на теоријском плану. Развио је плодну дугогодишњу сарадњу са поменутиим музичким стручњацима – професором Војиславом Илићем, академиком Димитријем И. Стефановићем и професором др Даницом Петровић. Професора Илића, који је више био практичан музичар – композитор, диригент и педагог, но музички теоретичар и историчар, управо је Владика подстакао да за лист Епархије шумадијске *Каленић* напише два изванредна текста о појању и уопште црквеној музици – о патријарху Варнави и црквеној музици и о музичком систему српског црквеног појања. *Календар Црква* је у време уредништва епископа Саве обogaћен за неколико текстова о историји српског црквеног појања из пера професора Данице Петровић, каквих иначе у овој патријаршијској публикацији није било под претходним и потоњим уредницима. Крај свих својих архијерејских обавеза и научног рада на пољу црквене историје Владика је и сaм написао један текст који се тиче црквеног појања – о великим прокименима, објављен у *Зборнику Матице српске за сценске уметности и музику* 1998. године. И у својим бројним и изванредно лепо писаним текстовима посвећеним литургијским феноменима и проблемима велики простор, са пуно смисла црпљеног из богатог појачког искуства, посвећивао је црквеном појању, без кога је незамисливо иједно православно богослужење. Са оваквим биографским и библиографским реномеом у области црквеног појања Владика је био члан комисије за одбрану једног магистарског рада из музикологије на тему црквеног појања на Академији уметности у Новом Саду (кандидата Весне Пено, под менторством проф. др Данице Петровић, 2000. године).

Уопште, рад епископа Саве на пољу црквеног појања ни издалека се не исцрпљује вековним методама којима су се служили наши архијереји. Он је у овај рад први спремно укључио нова техничка достигнућа. Тако су по његовој замисли објављене плоча и касета са појањем о Божићу и Богојављењу (1987) у извођењу теолога и музичара Милоша Весина, једног од Владичиних дугогодишњих сарадника (сада протојереја-ставрофора у Чикагу и професора Богословског факултета Српске православне цркве у Либертивилу). Ради популаризовања српског црквеног појања на овај савремени начин на Владичину иницијативу снимљена је и касета са појањем на вечерњу Светом Сави (1980) у извођењу Хора свештеника Епархије шумадијске, што је у нашој средини било прво интегрално богослужење снимљено на једном носачу звука. Епископ Сава је заслужан и за настанак две хорске партитуре инспирисане српским црквеним појањем. Професору Војиславу Илићу поверио је да хармонизује за мешовити хор Статије у запису Стефана Ластавице, јер се у пракси показало да је Мокрањчева хорска обрада Статија претешка за црквене хорове, који су по правилу аматер-

ски, а и премало је химнографског текста обрађено (по пет тропара). Прву Литургију пређеосвећених дарова за мешовити хор по напевима српског црквеног појања њен аутор, професор Факултета музичке уметности у Београду др Димитрије Големовић, компоновао је 1998. године на подстицај епископа Саве и понесен утисцима које је на њега оставило Владичино служење и појање његових клирика овог великопосног богослужења.

Владичин критеријум у односу према појању била је на првом месту, наравно, естетика, али је одмах после ње долазила практичност. Он је више волео Козобарићеве или Барачкове записе великог појања у односу на Мокрањчеве и Мокрањчевих следбеника (Косте Манојловића и протојереја-ставрофора Мирка Павловића), не зато што је хтео да фаворизује пречанску традицију (како су неки нетачно а злонамерно оцењивали), већ стога што су ти записи употребљивији на богослужењу. Примера ради, говорио је да просечан свештеник који, немајући појца, треба сâм напамет да отпоје велико „Свјатиј Боже“ приликом изношења Часног крста или обношења Плаштанице, тешко може научити Мокрањчев запис од неколико десетина тактова, док Барачков, краћи али ништа мање мелизматичан, може. Исто тако диван али преобиман запис херувимске песме на литургији пређеосвећених дарова „Ниње сили“ из Мокрањчевог *Ойишеї њојања* сматрао је нерационалним са становишта временског трајања свештенорадњи које ова песма прати. Но епископу Сави је било незамисливо прекидати појца усред песме зато што су олтарске свештенорадње коју та песма прати завршене (што многи данашњи појци доживљавају). Владичин реалистичан приступ умногоме је био изнуђен постојећим нивоом познавања појања и способностима оних који треба да поју – а и једно и друго се нису могли мерити са оним што је био његов појачки идеал. На пример, на архијерејским литургијама се изобичајило појање лепих песама по малом входу, велико „Приидите, поклонимсја“ и „Свјете тихиј“ (кад литургија почиње вечерњем), и то Владика није покушавао да промени, јер је као познавалац тих музички врло захтевних песама био свестан да се не може наћи свештеник који би успео да научи ни само њихову половину; наиме, по пракси из времена када су се ове песме појале, њихов први део, треба да поје архијереј, док благосиља, а други (од „Спаси ни“), током кађења, да наставе саслужитељи.

Вођен поменутиим начелом комбиновања естетског и практичног у појању епископ Сава је показивао флексибилност и у богослужбеном правилу у парохијским храмовима. Између беспрекорног држања типика са брзим, боље речено никаквим појањем, и смотрено редукованог типика са свечаним и достојанственим појањем, он је без изузетка био за другу варијанту, јер је и као литургичар и као појац знао и осећао како је појање богослужбених химни са свим богатством поруке и дубином мисли које

оне у себи носе једна врста проповеди и катихезе. Даћу неколико примера његове увиђавности у овоме погледу. У Крагујевцу на јутрењу Велике суботе није се појало свих 185 тропара статија, већ по десетак из сваке, богослужење је трајало примерено дуго (непуна два сата, са проповеди), али се певало с миром, у темпу распона *largo* до *adagio*, који приличи оплакивању Христа, тако да се свака реч потресних песама могла јасно чути и добро разумети, а побожну атмосферу давало је и то што народ није, као што је другде случај, током богослужења целивао плаштаницу, него је то могао учинити тек након његовог завршетка. На сличан начин у Суботу Св. четвородневног Лазара после подне практиковао је служење великог вечерња, а не бденија, да би се Врбица свела на временски оквир прикладан дејем узрасту; деца би на богослужењу, које би трајало колико један школски час, ишла у опход око храма са освешеним врбама, слушала с разумевањем молитве и појање произнете без икакве журбе, чула Владичину проповед и из његових руку примила помазање. Исти резон га је руководио и у адаптирању типика на божићном бденију – појање литијских стихира би започело одмах иза „С нами Бог“, но колико би се скратило повечерје, толико би се појањем целог божићног канона „Христос раждајетсја“ продужило јутрење – како би Владика све верне помазао током бденија. На другој страни, на Божић послеподне, будући да по типiku нема бденија, већ се у пракси спајају обично вечерње и обично јутрење, да би се добила потребна торжественост богослужења примерена великом празнику, 50. псалом се није, као иначе, читао, већ се појао (по псаломском напеву великог славословља).

Епархија шумадијска, у којој је епископ Сава провео највећи део своје архијерејске службе (1977–2001), под његовом управом била је узор у Српској патријаршији у лепоти богослужења, нарочито у погледу појања. Владика као да је за мото свога рада имао речи псалмопојца Давида „Ревност за дом Твој изједа ме“ (Пс. 68/69:9). Сваком богослужењу је претходио договор са свештеницима о поретку, служашчима, појцима. Није се могла замислити никаква богослужбена радња без претходне припреме, а код посебно важних богослужења (приликом посета, јубилеја и слично) и без претходно направљеног писаног програма у коме је било прецизирано и која особа ће шта и када појати, тако да није било никакве произвољности, никакве неприличне гестикулације ради мењања или скраћивања на лицу места. Не само свечана и уопште храмовна богослужења, него и обична парохиска чинодејства у Епархији била су подигнута на највиши ниво, што је могао да примети свако ко би дошао са стране. На семинарима које је, као једну од новина у нашој Цркви у то време, организовао ради стручног усавршавања свештеника за њихове парохиске дужности, Владика је нарочиту пажњу посвећивао појању на чинодејствима, јер њима

Црква оставља утисак на популацију која иначе не долази у храм (поготово у време комунизма, када је Црква била у изолацији). Тако је свештенике који нису знали, чак ни чули, за подобан 2. гласа, којим се поје стихира „Приидите последњеје цјелованије“ на опелу, упутио у појање овога. Епископ Сава је посебно био осетљив на музичке квалитете ђакона, не само зато што су они за ђаконску службу посебно важни, него и зато што је он ову службу јако волео (причао је да је своју последњу ђаконску литургију служио плачући). Преферирао је ђаконе теноре и будућим ђаконима је давао да слушају једну бугарску плочу на којој је литургија са предивним појањем ђакона тенора, како би слушајући то узорно извођење учили дикцијски правилно и мелодијски лепо произношење ђаконских прозби. (Ипак, нису сви Владичини ђакони били тенори, штавише они најбољи су били баритони изузетних музичких квалитета – Милош Весин и Владимир Руменић – што показује да му је музичка компетентност била испред личног укуса.) Лепо појање и ангажованост у погледу појања и богослужења били су најбоља препорука свештеницима за напредовање у служби (што наравно не значи да они без појачког дара а с другим квалитетима нису били награђивани). То је створило једну специфичну климу позитивног надметања међу свештеницима – ко ће лепше и изражајније нешто отпојати.

Сам Владика је увек појао оно што је предвиђено да поје архијереј, односно началствујушчи служашчи – на бденију величаније, на литургији последњи кондак и „Господи, спаси благочестивија и услиши ни“, а на богослужењима са нарочитим типиком, као што су она о Божићу и Васкрсу, и друго. Замерао је архијерејима који не поју оно што је прописано Служебником и Архијерејским чиновником и одбацивао њихов изговор да немају музичког дара, имајући у виду да речи којима Црква прославља архијерејску службу „разумно чада твоја питаја, јазиком хваља, устнами же пјеније приносја“ (кондак Св. Арсенију Сремцу) и указујући на такве архијереје као што су Иринеј Ћирић или патријарх Викентије, који су и поред недостатка слуха и гласа појали оно што им следује да поју. У вези са овом двојицом архијереја и појањем волео је да прича следеће две анегдоте. Када је на пасхалном јутрењу епископ Иринеј Ћирић почео да поје тропар „Христос воскрес“, који прва три пута треба да отпоје началствујушчи, нека жена је почела да поје заједно с њим, а он се окренуо ка њој и, прекидајући појање, рекао: „Сада је мој ред да појем, а не твој“. Патријарх Викентије, који је отишао у монахе јер га због лошег гласа и слуха није желела за пароха ниједна црквено-школска општина, ипак је врло добро знао шта је ваљано појање, а шта није, па је једном после јутрења Велике суботе у београдском саборном храму једном од појушчих, иначе професору појања, скренуо пажњу да не поје правилно други мотив

у другој статисти. Патријарх је, иако без музичке спреме, знао за вековну аутентичну српску праксу појања ових песама засведочену у свим њиховим записима осим Мокрањчевог, који је у међувремену преовладао у појачкој пракси, а необична је мешавина необична стиховског напева четвртог гласа на предназначеним петим гласом.

Као Бачванин који је службујући у Шумадији преносио њеним вернима богатство појачког наслеђа Карловачке митрополије и толико уздигао појачку културу у њој да су јој на овој могли позавидети његови пречани, Владика је волео да спомиње митрополита Србије Теодосија Мраовића, такође пореклом из Бачке, а изузетног појца и трудбеника на његовом унапређењу у крајевима јужно од Саве и Дунава. Нарочито је било на гласу Митрополитово појање стихире „Тебе одјејущагосја“ на вечерњу на Велики петак, па је на ово богослужење у београдски саборни храм долазио и велики број верника из Земуна, тада у другој држави, да чују овај појачки куриозитет (који ће овековечити Мокрањац својом хорском обрадом). Ово је још једно сведочанство о пресудној улози Карловачке митрополије у формирању српског црквеног појања, што је епископ Сава, као њен највећи историчар у своје време, наглашавао и казивањем оваквих историјских цртица. Њима је знао да заинтересује за појање, једнако као што није остављао равнодушним својим појачким умећем. Црквено појање је у Карловачкој митрополији прожимало не само целокупни богослужбени већ и свакодневни живот – црквене песме су се појале уз рад, на весељима, њиме су успављивана деца – а то на помало хумористичан начин показује и следећа Владичина прича. Када је митрополит Стефан Стратимировић једном кренуо на вечерње у саборни храм у Карловцима, неки монаси који су били под црквеном казном заточени у подруму његовог двора почели су да певају стих на вечерњу „Изведи из темнице душу моју...“ како би митрополита приволели на ослобађање, на шта је он њима одговорио певањем следећег стиха: „Мене ждут праведници...“ и наставио ка храму.

Својим ненадмашним познавањем и појања и његове историје епископ Сава је зрачио у целокупној нашој црквеној средини. То зрачење се преносило на друге, међу којима и на мене. Заинтересовавши се за наше црквено појање, замолио сам Владiku, средином осамдесетих година прошлог столећа, да направим снимке црквених песама које углавном нису нотом забележене, а имају важно место у богослужењу и сматрају се нарочито лепим. Он је са задовољством пристао, и тражене песме, али и неке друге, на које је такође желео да ми скрене пажњу, снимио је, и то сâм, у периоду од неколико седмица, користећи ретке слободне тренутке. Епископ Сава је, иначе, као велики популаризатор појања начинио и више других снимака појања. Радо се одазивао на молбе, каква је била моја, а некада

је и сâм нудио помоћ заинтересованима за појање. Тако је, у време када је администрирао Епархијом жичком, приметио да монахиње Манастира Жиче имају проблем са појањем песме „Вечери Твојеја тајнија“, јер их је збуњивао доста необичан запис (*alla breve*) у *Ойиштем ѿпојању* Стевана Мокрањца, и истога дана им је снимио ову песму у верзији која се може наћи у записима Ненада Барачког или Бранка Цвејића. Познато ми је да су монахиње појединих манастира Епархије шумадијске снимале Владичино појање, нарочито статије, музички захтевне и специфичне песме у корпусу српског црквеног појања које је он певао онако како се данас, како је већ речено, под утицајем Мокрањчевог записа, све мање практикује.

Епископ Сава је често истицао да у православној васељени српски напеви статија неупоредиво су интересантнији него у свим другим појачким традицијама и то је правдавао следећим. У току одржавања једног свеправославног скупа у Београду, у време када је епископ Сава био викар патријарха Германа (1961–67), приликом једног предаха он је предложио да учесници скупа – како би се међусобно боље упознали и у погледу појања – отпоју, редом свако из своје појачке традиције, један исти химнографски текст. Певале су се, поред осталог, и статије и, по Владичином сведочењу, сви учесници и присутни представници православних цркава сложили су се да су српски напеви статија најлепши. Често је наводио и речи архиепископа атинског Христодула, архијереја велике културе, љубитеља класичне музике, који је као митрополит димитријадски више пута био Владичин гост у Крагујевцу и слушао српско појање у најбољем издању, да је пети глас српског црквеног појања (по коме се поју прва и друга статија) лепши од грчког. (Иначе, реч је о атипичном грчком архијереју који није некритички фаворизовао грчки вид православља.) Епископ Сава је сматрао српско појање најбогатијим у православљу и такво његово мишљење није било засновано на теоретским домишљањима, већ на искуственим сазнањима, будући да је он обишао готово све помесне православне цркве као члан различитих црквених делегација и присуствовао најсвечанијим богослужењима. Стога је потребу неких црквених посленика да промовишу грчко црквено појање и на мала врата га уведе у Српску православну цркву сматрао последицом њиховог незнања, које пак потиче с једне стране од мањкаве утемељености у науци, а с друге од недовољне укоренености у сопственој традицији.

Нажалост, ове неразумљиве и недопустиве појаве на музичком пољу које су у последње две деценије захватиле Српску православну цркву у међувремену су се интензивирале. Најеклатантнији пример јесте уџбеник новогрчког појања са црквенословенским текстом, нетачно представљен као „старо српско појање“, који треба да буде у употреби у српским богословијама и касније замени постојеће појање у српским храмовима.

Ова публикација и њена планирана намена својеврсни су културоцид какав се никако није могао очекивати од наше Цркве, свагда верне чуварке српске културне традиције и идентитета. Светли пример епископа Саве Вуковића, који је немало урадио на плану литургијске културе, црквеног појања, односа према хорovima и сарадње са музичким стручњацима, нека послужи као путоказ онима који се, немајући јасан оријентир, у овоме не сналазе.

Nenad Ristović

BISHOP SAVA VUKOVIĆ AND SERBIAN CHURCH CHANTING

Summary

Based on the author's memories of bishop Sava Vuković (1930–2001), who was in his time one of the greatest connoisseurs of Serbian church chanting and a leading enthusiast in the Serbian Orthodox Church in the field of preservation, this paper presents known and unknown moments from his biography concerning this aspect of his personality. His first encounters with church chanting are described as well as the way he learned it and from whom; the manner in which he interpreted and taught it; how he worked on its preservation; how he built up his taste in music and his liturgical culture; how he saw the relation between church chanting and church services, as well as between the traditional oral way of learning it and learning it from score-recorded collections; how he used new technical possibilities for popularizing church chanting; what his opinion was on the contemporary problems in the perception Serbian church chanting. The paper also presents many memories of bishop Sava himself on the other famous chanters, as well as his knowledge and his standpoints regarding the history of Serbian church chanting, particularly regarding the role of the Metropolitanate of Karlovci in its development.

ЗОРАН ЂЕРИЋ

Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПОЗОРИШТЕ МЛАДИХ У НОВОМ САДУ: ОД ЛУТКАРСКЕ СЕКЦИЈЕ СОКОЛСКОГ ДРУШТВА ДО ПРОФЕСИОНАЛНОГ ПОЗОРИШТА ЛУТАКА

САЖЕТАК: На основу доступне грађе настојали смо да реконструишемо почетке луткарске сцене у Новом Саду. Она је покренута 1931. године, као секција Соколског друштва. Представе су, најпре, играње у Старој Соколани (данашња зграда Матице српске), а потом је луткарско позориште добило наменску салу у згради Соколског дома, која је изграђена 1936. године, по пројекту архитекте Ђорђа Табаковића. Из извештаја о раду Соколског друштва Нови Сад, који су штампани сваке године, а односили су се на претходну, као и рукописа Божицара Валтровића, који је био најпре заменик, а потом и управник Луткарског позоришта у Новом Саду, потом и сећања Живка Штрбоје, који је био један од оснивача овог позоришта, реконструисали смо репертоар, приходе и посете који сведоче о првој деценији рада луткарске сцене, односно Луткарског позоришта или Позоришта лутака у Новом Саду (присутна су оба назива, у различитим изворима).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Соколско друштво, луткарска секција, позориште лутака, Позориште младих, Нови Сад, од 1931. до 1936. године, представе за децу, репертоар.

У једном од печата Позоришта младих, популарно названог „ружа“, стоји: „Основано 1931“. Узмемо ли то као поуздан податак, Позориште младих је осамдесетдогодишњак и, као такво, једно од најстаријих луткарских позоришта код нас. Тај податак више пута је провераван, оспораван, али не и оспорен. Без обзира на то што се у неким енциклопедијама наводи 1945. година, као година оснивања Позоришта младих, у складу са тадашњом, послератном, југословенском, социјалистичком праксом, када су све институције осниване одлукама различитих одбора, тако је поново основано и Позориште лутака у Новом Саду.

Сачувана су два „оснивачка акта“: први је из 1954. године, а други из 2003. године. Народни одбор Града Новог Сада, решењем број 7640/54, од 31. 03. 1954. године, оснива Позориште лутака (од 1968. године Позо-

риште младих), док Град Нови Сад, одлуком број 6-163/2003-1-9, од 05. 12. 2003. преузима оснивачка права на Позориште младих. О оном што је било пре, односно на самом почетку, сачувано је врло мало података, неколико фотографија, новинских чланака и сећања једног од оснивача, Живка Штрбоје.

Према чланку Петра Јоновиха, „Оживљене лутке рукама луткара“, још 1929. године, у згради Апелационог суда, „окупили су се ентузијастички, заљубљеници луткарске позоришне уметности, и решили да на аматерској основи оснују у Новом Саду прво позориште лутака, као секцију Соколског друштва“. Одлучено је да се два њихова члана, Лазар Драгић и Радинка Сабљар, пошаљу у Љубљану, на луткарски течај. Из Љубљане су се вратили са монтажном позорницом и једанаест лутака, као и са делом које ће убрзо припремити за извођење у једном делу вежбаонице Старе Соколане, која се тада налазила у здању Марије Трандафил, где је била и остала и Матица српска. На месту Старе Соколане сада је изграђено ново крило Библиотеке Матице српске.



Матица српска са Старом Соколаном из 1926. године

Према тврђењу П. Јоновиха, Ж. Штрбоје и других који су оставили неке забележене трагове, прва луткарска представа била је *Краљевић из њодземља*. Премијерно је изведена у августу 1931. године. У представи су учествовали: Живко Штрбоја, Лазар Драгић, Анђа Кујевић, Живко Пре-

дин, Дренка Чешљар, Радинка Сабљар, Мара и Бранко Штрбоја, Мира Војновић, Живко Ачански, Вељко Мулић, Милован Томин, Милорад Љубојевић, Мира и Иванка Грујић – као аниматори лутака, односно као технички сарадници.



Чланови Луткарског позоришта у Новом Саду, фотографија из 1930-их

Међутим, један документ је промакао, који износи друкчије податке. Реч је о *Извештају о раду Соколској друштва Нови Сад за 1933. годину*. У поднаслову стоји да је Извештај одобрен у Новом Саду, 12. јануара 1933. године. Штампала га је Штампарија браће Грујића у Новом Саду исте године. На странама 33, 34 и 35, под тачком *Позориште лутака*, стоји:

Имајући у виду велики васпитни и пропагандни значај луткарског позоришта, и наше је друштво предузело да у духу интенција СПО (Савезног просветног одбора) дође до свога позоришта са луткама. У ту сврху био је изаслат на осмодневни савезни луткарски течај у Љубљани, јула месеца 1932, бр. (од *браћ*) Драгић Лазар. Исте године у јесен откупљена је од СПО позорница са целим уређајем за 8.000 динара. Од ове своте је у месечним обrocима исплаћено 4.000 динара, док је остатак од стране СПО опроштен као субвенција за рад позоришта.

Организација. Прочелник је бр. Драгић Лазар, који се брине за техничку страну, режију и увежбавање комада. Први сарадници су Штрбоја Живко, Предин Живко, Кујевић Анђа и Чешљар Дренка. Повремено су помагали Предрашки Лазар и Вртунски Шаца те још нека браћа и сестре.

Українко-оснивачи
Луткарської Позорищи
1931гог.

У згуді Мотисійске
Григоріанак Лазор
Зрайник.

Зренка Пеншвор

Анѣа Жуєвич

Мара Широджа

Живко — " —

Бранко — " —

Радикка Садвар

Мира Радкович

Іванко Грурик

Миро — " —

Зелько Мушич

Милован Жмин

Живко Предик

Живко Джонски

Зеселин Петрович

Оснівачи Луткарског
позоришта, 1931. г.
Запис Живка
Штрбоје, сачињен по
сећању

Кулисе и завесу израдио је брат професор Бранислав Костић, а један мали део фирмописац Лазић. Лутке су набављене из Тузле од брата Рихтера. Гардеробу су израдиле сестре Дренка Чешљарева, Мара Даљева, Ракић Васиљка, Ракић Сокица те Коледин Анђа, а материјал су дале делом ове сестре а делом је купљен.

Садање стање инвентара је следеће: 16 лутака, од којих су 13 величине 60 цм, а остале су мање; 20 пари одела; 6 комада кулиса великих а 15 комада споредних; 24 комада сијалица на позорници и 9 комада у бојама.

Има 15 позоришних комада у рукопису и то: *Краљевић из њодземља* (драма у 5 слика) од Младена Широле, Загреб, 2) *Бекри Мујо* (шљива игра у 3 слике) од Милоша Станојевића, Вел. Бечкерек, 3) *Суђаје* (бајка у 2 чина и 5 слика) од Лазе Богдановића, Вел. Бечкерек, 4) *Голубан* (игра у једном чину) од Мирка Михалцића, Тител, 5) *Црни Лабуд* (бајка у 3 чина) писац непознат, 6) *Кића Соколић* (бајка у 3 чина) од Милоша Васића, Београд, 7) *Пейељуја* (бајка у 5 чинова) од Милоша Васића, Београд, 9) *Царсво пашуљака* (бајка у 4 чина) од Милоша Васића, Београд, 10) *Гаша слуја код Чаробњака* (4 чина) од Младена Широле, Загреб, 11) *Вишез Илија* (3) Милош Васић, Београд, 12) *Кафана* (5 слика) од Милоша Васића, Београд, 13) *Цар Тира* (шала у 3 чина) од Михајла Сретеновића, Београд, 14) *Сџрижено кошено* (шала у 6 слика) Милоша Васића, Београд, 15) *Злајџоруну ован* (шала у 5 слика) од Милоша Васића.

Одржано је у овој години 16 претстава и то овим редом:

12 II 1933 *Краљевић из њодземља*, присуствовало 150 особа Дин. 308.-

15 II 1933 *Краљевић из њодземља*, присуствовало 184 особе Дин. 368.-

19 II 1933 *Краљевић из њодземља*, присуствовало 91 особа Дин. 182.-

5 III 1933 *Краљевић из њодземља*, присуствовало 114 особа Дин. 228.-

12 III *Злајџоруну Ован*; присуствовало 215 особа Дин. 480.-

2 IV *Злајџоруну Ован*; присуствовало 171 особа Дин. 348.-

8 IV *Злајџоруну Ован*; присуствовало 70 особа Дин. 151.-

9 IV *Злајџоруну Ован*; присуствовало 57 особа Дин. 121.-

30 IV *Злајџоруну Ован*; присуствовало 91 особа Дин. 214.-

14 X 1933 *Злајџ. Ован*; присуствовало 70 особа

28 X " " " " 70 "

15 XI " " " " 70 "

ове три претставе одржане су за слушаоце жупског просветног течаја.

12 XI 1933 *Сџрижено кошено*; присуствовало 620 особа Дин. 1239.-

19 XI 1933 *Црни Лабуд* и *Голубан*, присуствовало 600 особа Дин. 1136.-

3 XII 1933 *Суђаје* присуствовало 250 особа Дин. 458.-

18 XII 1933 *Суђаје* присуствовало 200 особа Дин. 400.-

Према изложеном присуствовало је 2823 особе и убрано 5.233.- динара. У току ове године инвестирано је у позориште око 9.150 динара.

Кад се узме у обзир да је ово тек почетак рада и да отсек још заправо није ни организован (нити може бити организован док Савез не донесе Правилник за позориште с луткама, према коме ће онда бити и наш правилник саображен), а судећи по савесности и вољи са којом су радили чланови позоришта, има наде да ће се извођење појединих комада постепено усавршити и технички и уметнички подићи на достојну висину. Иначе, интересовање код деце било је огромно, а одушевљење код играча велико.

На 40. страни, у табели *Примање – Промет*, стоји да је Позориште са луткама остварило промет од 5217 динара. А на следећој, 41. страни, *Блајајне – Издавање*, стоји да је Позоришту са луткама издато 9209 динара и 25 пара.

У *Извештају о раду Соколског друштва Нови Сад за јог. 1934*, који је одобрен 18. јануара 1935. и такође штампан у Штампарији браће Грујића, у Новом Саду, исте године, у Извештају Просветног одбора Соколског друштва Н. Сад, од 31. стране, под тачком 9, налази се извештај о Позоришту лутака. На самом почетку стоји:

Просветни одбор, имајући у виду велики васпитни и пропагандни значај луткарског позоришта, а да би рад луткарског позоришта постигао оне резултате који се од њега очекују основао је нарочити луткарски отсек са братом Терзићем на челу и члановима Поткоњак, Васиљевић, Костић и Драгић. У току године изабран је у овај одбор и брат Валтровић Божић. Задатак овог одбора био је надзор и давање правца у раду овога позоришта, те, осим личне сарадње појединих чланова у самоме позоришту, су браћа Терзић и Поткоњак као учитељи примили на себе задатак организације просвете школске деце у позоришту; браћа Васиљевић и Валтровић примили су се непосредне управе над позориштем, брат Костић израде декорација, док је брат Драгић и ове године задржао бригу о техничкој страни, режији и увежбавању комада. Сарадници, односно манипулароти и спикери били су браћа и сестре и то: Милорад Љубојевић, Живко Предин, Милан Стојчић, Стеван Пирошки, Радинка Сабљар, Јованка Ђукић, Зорка Керац, Катица Јовичин, Олга Бугарска, те још нека браћа и сестре повремено. Инвентар у 1934 години није много увећан, јер је набављено у мањој количини позоришног материјала.

При концу године позориште је добило на поклон од Савезног просветног одбора справу за подражавање ветра и даску за подражавање грмљавине, што указује на то да је, ово позориште својим радом заслужило признање од ове највише соколске просветне установе. У току 1934 године одржано је 24 представе...

Било је 4869 посетилаца и 8582 динара прихода.

ИЗВЕШТАЈ О РАДУ

СОКОЛСКОГ ДРУШТВА НОВИ САД
ЗА ГОД. 1933.

*Овај је извештај одобрен на заједничкој
седници Управе и Начелства Соколског
друштва Нови Сад 12 јануара 1933 год.*

ШТАМПАРИЈА БРАЋЕ ГРУЈИЋА НОВИ САД

9) *Позориште лутака*. Просветни одбор, имајући у виду велики васпитни и пропагандни значај луткарског позоришта, а да би рад луткарског позоришта постигао оне резултате који се од њега очекују основао је нарочити луткарски отсек са братом Терзићем на челу и члановима Поткоњак, Васиљевићем, Костићем и Драгићем. У току године изабран је у овај одбор и брат Валтровић Божићар. Задатак овога одбора био је надзор и давање правца у раду овога позоришта, те, осим личне сарадње појединих чланова у самоме позоришту, су браћа Терзић и Поткоњак као учитељи примили на себе задатак организације просвете школске деце у позоришту; браћа Васиљевић и Валтровић примили су се непосредне управе над позориштем, брат Костић израде декорација, док је брат Драгић и ове године задржао бригу о техничкој страни, режији и увежбавању комада. Сарадници, односно манипуланти и спикери били су браћа и сестре и то: Милорад Љубојевић, Живко Предин, Милан Стојчић, Стеван Пирошки, Радинка Сабљар, Јованка. Ђукић, Зорка Керац, Катица Јовичин, Олга Бугарска, те још нека браћа и сестре повремено. Инвентар у 1934 години није много увећан, јер је набављено у мањој количини позоришног материјала.

При концу године позориште је добило на поклон од Савезног просветног одбора справу за подражавање ветра и даску за подражавање грмљавине, што указује на то да је, ово позориште својим радом заслужило признање од ове највише соколске просветне установе. У току 1934 године одржано је 24 претставе са следећим комадима и бројем посетилаца и приходом:

11. II. 1934	Царева кћи	356	посетилаца	712	дин.	прихода
18. II.	„ Гаша слуга код мађионичара	343	„	748	„	„
4. III.	„ Зла жена	302	„	574	„	„
11. III.	„ У царству патуљ.	300	„	685	„	„
25. III.	„ Цар Ђира	232	„	232	„	„
2. IV.	„ „	212	„	248	„	„
14. IV.	„ „	350	„	357	„	„
16. IV.	„ „	133	„	133	„	„
19. IV.	„ „	294	„	344	„	„
26. IV.	„ „	101	„	202	„	„

Извештај о раду Позоришта лутака из 1934. године

Следи извештај о грађењу дома, који саставља инж. Душан Тошић, председник Грађевинског одбора за грађење дома.

У архиви Позоришта младих налази се рукописна евиденција Божидара Валтровића, најпре заменика а потом и управника Луткарског позоришта у Новом Саду. Реч је о 32 странице, односно о 16 листова, обострано исписаних црним мастилом и пером, ћирилицом, руком самог Валтровића.

Први извештај носи датум 7. октобар 1934. године. Тог датума је започела нова сезона Луткарског позоришта. Изведен је комад *У царству иаишуљака*, Младена Широле. Режирао га је Лазар Драгић. Представа је видело 266 посетилаца. Нова премијера је била 2. децембра 1934. године. Изведен је комад *Зачарана шума*, не зна се ког аутора, у извештају је наведено само да је реч о чешком писцу, у преводу Вере Кушић. И овај комад је режирао Лазар Драгић, „технички вођа“, како стоји у извештају. Посетилаца је било 278. Овај комад је изведен још два пута. Сваки пут пред пуном салом. Нова премијера уследила је 23. децембра 1934. године. „У 3 часа по подне приказан је комад *Цар Тира*.“ „Посетилаца је било само 126 чему је узрок божићни школски распуст, те су се деца разишла кућама.“ Као последња представа у 1934. години приказан је, у недељу поподне, у три часа, 30. децембра, комад *Царева кћи*, М. Михалцића. „Комад је лепо

Број представе није била велика,
али имаће напредна с обзиром на
развићан луткарског позоришта
у целој јединици. Број сарадника
расте, као интересовање у овоме
као засан рад позоришта,
као и код педагога.
Надамо је се да ће нова 1935
година бити још плоднија и
напреднија.
у Новом Саду 31. XII 1934
Управник
Б. Валтровић

Извештај Б. Валтровића, управника Луткарског позоришта, 24. 12. 1934.

и добро изведен те иако смо у два чина одушеви гледаоце. Комад су изводили под вођством брата Лазара Драгића браћа и сестре: Живко Предин, Милан Стојчић, Стеван Пирошки, Рајко Јовановић, Радмила Сабљар, Јованка Ђукић, Владета Валтровић, Катица Јовичин. Посетилаца је било 175“, пише Б. Валтровић и закључује: „1934 по броју представа није била обимна али иначе напредна с обзиром на развитак луткарског позоришта у соколској јединици. Број сарадника расте, као интересовање уопште како за сам рад позоришта, тако и код гледалаца. Надати је се да ће нова 1935 година бити још плоднија и напреднија.“

13. јануара 1935. отпочела је нова сезона Луткарског позоришта, премијером представе *Суђаје*, коју је по народној приповеци саставио Лазар Богдановић. И овај комад је увежбао и водио Лазар Драгић.

20. јануара 1935. премијерно је изведен комад *Храбра гружина*, Милоша Васића, у режији Лазара Драгића. Комад је први од циклуса позоришних комада које је почео издавати Луткарски одсек при Савезном просветном одбору сокола Краљевине Југославије, „те се има, као средство за соколску пропаганду, давати у том циљу испред досадашњих комада и одржавати на репертоару дуже“ (Валтровић).

„У недељу по подне, 3. фебруара 1935. даван је први пут комад, који је састављен за дилетантско позориште, а лик је својим саставом и радњом подесан и за позориште лутака, тако да није морао бити ниучему ни прерађиван. Комад се зове 'Смех као лек' од Жарка Ковачића и својом садржином и живом радњом потпуно успео...“ (Валтровић).

24. фебруара 1935. изведена су два нова комада: *Велика лойша*, М. Сретенковића, и *Говори исићину*, М. Стефановића.

3. марта 1935. премијерно је изведена бајка *Гаша, слуга код чаробњака*, Младена Широле.

Следи страница коју је исписао љубичастим мастилом и потписао Милорад Љубојевић, један од глумаца-аниматора. Извештај о извођењу представе *Мачак у чизмама*.

На посебном листу стоји наслов: *Пућујући одсек луткарског позоришта Соколског Друштва Нови Сад*. Даље се износи потреба „да се ради пропаганде и оснивања луткарских позоришта организују претставе и у оним соколским јединицама где луткарских позоришта нема“, предложио је Б. Валтровић, управник Луткарског позоришта Соколског друштва у Новом Саду. Овај његов предлог је прихваћен и новосадски луткари су кренули са својом покретном позорницом и ручним луткама по Новосадској жупи. Прво гостовање је било 10. фебруара у Соколском друштву Стари Бечеј. Изведене су три представе: *Царева кћи*, М. Михалцића, два пута, и *Баво и његов шећир*, М. Васића. У недељу, 17. фебруара, било је друго гостовање – у Госпођинцима. Оиграна је представа *Царева кћи*. У закључку стоји:

„По расположењу посетилаца види се да би луткарско позориште имало успеха у тој јединици“. У потпису је Божидар Валтровић и датум, 19. фебруар 1935. године, у Новом Саду.

Овде се сачувани рукопис завршава.

Када је завршена изградња Спомен-дома краља Александра, 1936. године, она је постала нова Соколана, а са њом је пресељено и Луткарско позориште. Да се на луткарске мислило унапред, тј. током планирања и градње велелепног здања архитекте Ђорђа Табаковића, доказ је наменски пројектована и изграђена дворана са 166 седишта, мостом за марионете, глумачком гардеробом, простором за лутке и сценографију. Број чланова се повећао. Међу луткарима је био и Мића Татић, који је касније прешао у Београд и прославио се као глумац, пре свега у представама и тв серијама за децу. Живко Штрбоја је израђивао лутке од дрвета. Све је рађено на добровољној бази, без новчаних надокнада. Пошто је у истој згради, у великој сали, било Народно позориште Дунавске бановине, које је настављало традицију Српског народног позоришта, на челу са управником Жарком Васиљевићем, луткари-аматери су имали привилегију да бесплатно гледају представе професионалног позоришта и присуствују њиховим пробама. Притом су им помагали својим саветима, нарочито при изради сценографије, лутака и костима.

Приликом оснивања луткарске секције, на место прочелника је постављен Лазар Драгић, као „најискуснији“, пошто је завршио луткарски течај у Љубљани. На оснивачким састанцима је био и др Игњат Павлас, старешина Сокола, по коме сада улица у којој се позориште и Соколски дом налазе, носи име (раније Жарка Зрењанина). Први управник Луткарског позоришта био је Боровој Костић, који је и режирао поједине представе. После њега, управник је био Божидар Валтровић. Управничке послове, према сопственим тврдњама, а потом и према писању П. Јоновића, обављао је и Живко Штрбоја, који је наставио да израђује лутке и реквизите. У припреми представе сви су били ангажовани, од управника до најмлађег члана (П. Јоновић). Представе су организоване недељом и празником, у три сата поподне.

О активностима Луткарског позоришта, али и о другим, за луткарску уметност важним дешавањима, редовно је извештавала *Соколска просвета*, Весник просветног одбора савеза Сокола Краљевине Југославије, месечни прилог Соколског друштва, чијих је првих десет бројева изашло у Новом Саду, закључно са децембром 1934. године. Од јануара 1935. године, издавање овог прилога прелази у Београд. Издвојићемо неколико важних прилога: „Трећи и општи луткарски течај у Новом Саду“ (извештај и фотографија), у броју 7, од септембра 1934, стр. 284–286; „Сценски ефекти у позоришту лутака“ (са схемама и илустрацијама), Исто, стр.

295; „О оснивању луткарског одсека у оквиру Сокола“, „О новом начину држања лутака – питања и одговори за луткаре“, у броју 8, од октобра 1934; Б. Валтровић, „О типском јунаку Кићи Соколићу и о рецитовању на луткарској сцени“, у броју 9, од новембра 1934, стр. 377; Б. Валтровић, „Улога народних песама и прича на позорници са луткама“, у броју 10, од децембра 1934; Б. Валтровић, „О режији у позоришту лутака“, у броју 1, од јануара 1935, стр. 36; „О расвети луткарске позорнице и реквизите“, у броју 6, од јуна 1935.

Нема сумње да ови прилози о луткарству, који су се односили на технику израде, као и начине вођења лутака, али и на интерпретацију појединих тема и редитељских задатака, уз већ побројане новинске, тј. штампане извештаје о раду сокола, а нарочито сачувани рукописи Б. Валтровића и сећања Ж. Штрбоје, омогућавају да се што верније реконструише тај први, рани, период, од покретања луткарске секције при Соколском друштву, до оснивања Позоришта лутака и преласка у нову зграду Соколског дома, његов тадашњи репертоар и пријем представа код најмлађе публике.

Zoran Đerić

YOUTH THEATER IN NOVI SAD: FROM A PUPPET SECTION OF THE FALCONRY SOCIETY TO A PROFESSIONAL PUPPET THEATER

Summary

On the basis of the available material we were able to reconstruct the beginning of the puppet stage in Novi Sad. It was started in 1931 as a section of the Falconry Society. The plays were first performed in the Old Falcon Hall (present-day building of Matica Srpska) and then the puppet theater got a hall in the building of the Falconry Home, which was constructed in 1936 after the project of architect Đorđe Tabaković. Using the report on the work of the Falconry Society in Novi Sad, which was printed every year and related to the previous one, as well as using the manuscripts of Božidar Valtrović, who was first assistant manager and then manager of the Puppet Theater in Novi Sad, and using the documented memories of Živko Štrboja, who was one of the founders of this theater, we were able to reconstruct the repertoire, income, and visitations which testify of the first decade of work of the puppet stage in the Puppet Theater or Theater of Puppets in Novi Sad (both names are present in different sources).

СРПСКА КУЛТУРА ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА

Јелена Милојковић-Ђурић, *Усџони српске културе; Књижевни, музички и ликовни животи 1900–1918*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 2008, 238 стр.

У издању национално реномиране издавачке куће Издавачка књижарница Зорана Стојановића из Сремских Карловаца, 2008. године објављене су две значајне студије о културном животу Србије прве половине XX века. Аутор ових студија је музиколог, слависта и историчар културе академик др Јелена Милојковић Ђурић. Треба истакнути да је једна од ових књига заснована на резултатима истраживања изнетим у докторској дисертацији – *Музика као гео српске културе у периоду између два светска рата*, коју је ауторка одбранила 1980. године на Катедри за историју Филозофског факултета у Београду. Једна верзија докторске дисертације, под називом *Tradition and avant-garde, the arts in Serbian culture between the two world wars*, штампана је на енглеском језику и први пут објављена 1984. године.¹ Четири године касније, 1988, такође на енглеском језику, објављена је и књига која, што је јасно већ из наслова – *Tradition and avant-garde: literature and art in Serbian culture, 1900–1918*, чини логичну допуну ове верзије докторске дисертације.² Обе књиге су сада, дакле, доступне и читаоцима са српског говорног подручја.

Из више разлога је књига *Усџони српске културе; Књижевни, музички и ликовни животи 1900–1918*, као прва од поменутих студија – судећи према периоду који је у њој размотрен, изузетно значајан допринос интердисциплинарном изучавању уметничких токова, конституисања институција уметности (културе) и рада знаменитих културних посленика у Србији с почетка XX века. Иако се историчари музике, као и историчари других уметности, веома често служе информацијама и резултатима истраживања из других научних дисциплина, они ипак ретко посежу за систематичним компаративним истраживањем токова разли-

¹ Jelena Milojkovic-Djuric, *Tradition and avant-garde, the arts in Serbian culture between the two world wars*, Boulder, East European Monographs, New York, Distributed by Columbia University Press, 1984.

² Jelena Milojkovic-Djuric, *Tradition and avant-garde: literature and art in Serbian culture, 1900–1918*, Boulder, East European Monographs, New York, Distributed by Columbia University Press, 1988.

читих уметности, сагледаним у друштвеном контексту. Јелена Милојковић Ђурић латила се управо таквог сложеног подухвата, проналазећи и истражујући кључне тачке у српском сликарству, музици, позоришној уметности и књижевности с почетка XX века које су оцртале, према речима саме ауторке, „дух тога времена“. Због тога се може рећи да књига *Усјони српске културе; Књижевни, музички и ликовни животи 1900–1918*. читаоцу најпре нуди обухватан преглед најважнијих догађаја који су обележили различите уметничке дисциплине у Србији овог временског периода, али да исто тако пружа и увид у закључке из најзначајнијих написа, студија и књига српске музикологије, историје уметности, историје књижевности, музичке, књижевне и позоришне критике о овом периоду, као и лични, вредносни суд аутора о размотреним појавама (уметничким и научним).

Због широких оквира истраживања који увелико превазилазе границе једне научне дисциплине, књига *Усјони српске културе; Књижевни, музички и ликовни животи 1900–1918*. може се сагледати као доринос једној – за дефинисање врло захтевној – научној дисциплини познатој под називом „културна историја“.³ Иако је још 1897. године немачки историчар Карл Лампрехт (Karl Gotthard Lamprecht), иначе критикован због својих интердисциплинарних истраживања којима је, како се сматрало, мањкала методолошка јасноћа, поставио питање: Шта је културна историја?, британски историчар Питер Берк (Peter Burke) године 2004. изнео је тврдњу да на то питање још увек није одговорено.⁴ Књига Јелене Милојковић Ђурић, међутим, с једне стране показује да је на Лампрехтово питање могућно па и препоручљиво одговорити из чврсто омеђених подручја историографије појединих уметности, а с друге стране да је тиме могућно предупредити замке које историја културе као научна дисциплина поставља.

На пример, ако би се појединим ауторима књига из области културне историје могла најпре замерити преопширност или неодређеност истраживачке области, те стога и немогућност избора одговарајуће методологије, Јелени Милојковић Ђурић таква се примедба не може упутити. Наиме, у овој књизи ауторка појам „култура“ не изједначава са појмом „друштво“, као што је то случај у радовима појединих историчара или социолога, већ са појмом „уметност“, што значајно сужава и прецизније дефинише опсег научног разматрања. Такође, ауторка на самом почетку свог истраживања употребљава, као што је поменуто, појам „дух времена“, чиме се врло јасно опредељује за идеју о културном јединству једног доба, макар када су у питању доминантне области културе (уметности). Ако би се са становишта савремених студија културе оваквом приступу замерило превиђање или маргинализовање значаја сукоба унутар култура, опет би се могло одговорити да такве замерке нису оправдане, јер су границе и циљеви истраживања у овој књизи стриктно постављени и дефинисани.

Таква јасноћа истраживачких оквира и методолошког приступа допринела је логичној и прегледној концепцији књиге. Ауторка систематично излаже избор

³ Назив „културна историја“ (енг. Cultural History) наведен је према преводу Марине Марковић.

⁴ Peter Burke, *What is Cultural History?*, Cambridge, UK and Malden MA, USA, Polity, 2004 (Piter Berk, *Osnovi kulturne istorije*, prev. Marina Marković, Beograd, Clio, 2010).

података о ликовном, књижевном, музичком и позоришном животу Србије од почетка XX века до краја Првог светског рата, у седам поглавља књиге, која носе називе: I. *Скерлићев, Јовановићев и Мокрањчев период у развоју српске културе: Предлој за нову периодизацију*, II. *Ликовна уметност почетком 20. века*, III. *Развој српске књижевности у првој деценији 20. века*, IV. *Музичка уметност у Србији почетком 20. века*, V. *Позоришне прилике у Србији почетком 20. века*, VI. *Културни и просветни најпредак пред Први светски рат* и VII. *Ратне године 1914–1918*.

У првом поглављу ауторка упознаје читаоце са политичким контекстом Србије с почетка XX века. Истичући питање националног ентитета и тежњу ка уједињењу Јужних Словена као кључне за овај период, она излаже тезу о томе да су рад и стваралаштво књижевног историчара и критичара Јована Скерлића, композитора Стевана Стојановића Мокрањца и сликара Паје Јовановића више од рада и резултата других стваралаца из овог периода показали складну подударност друштвених и културних очекивања са стваралачким тежњама уметника. Указујући потом на подстицајна културна трења до којих је долазило сусретањем различитих генерација стваралаца, старијих и млађих (авангардних), али и на њихово проналажење „националног“ као заједничког језика, уз истовремено трагање за „интернационалним“ (европским) уметничким језиком, Јелена Милојковић Ђурић завршава овај широки, уводни панорамски преглед сложених токова српске културе.

Став о томе да је сликар Паја Јовановић био једна од најважнијих личности из области уметности која је у Србији својим стваралаштвом значајно допринела „оживљавању националног ентитета“, ауторка развија у другом поглављу књиге. Детаљно описујући услове у којима је уметник стварао најупечатљивија дела из овог периода (*Сеоба Срба*, *Пројашење Душановој законика* и друга), указујући потом и на особености композиционих решења ових дела и уопште њихових стилских карактеристика, Јелена Милојковић Ђурић истовремено истиче значај ових уметничких радова у контексту доминантних тежњи српског друштва у овом периоду. Похвалне критике које су својевремено изрицане о Јовановићевом опусу, као и о радовима историјске тематике других уметника, „речито говоре“, сматра ауторка, о томе „да је српска културна јавност са великим поносом прихватала ова дела као сведочанства своје самосвојности и свести о некадашњој слави и части. У средини у којој многа национална питања још нису била решена, оживљавање и величање прошлости потврђивало је постојање и трајање изворне културне традиције“. Истовремено са учвршћивањем свести о сопственој националној заједници, у Србији је, истиче ауторка, афирмисана и идеја југословенства и сарадње са другим словенским народима на Балкану. Пружајући читаоцу податке о изложбама под називом Југословенска уметничка изложба, које су у ту сврху својевремено организоване, начину на који је о тим изложбама тада писано, оснивању струковног југословенског савеза под именом „Лада“ (чији су чланови били бугарски, српски, хрватски и словеначки ликовни уметници), те изложбама које је организовао овај савез, ауторка даје упечатљиву аргументацију става о сложенем преплитању замисли о српском националном и обухватнијем, југословенском ентитету. Нарочиту пажњу Јелена Милојковић

Ђурић посветила је улози сликарке Надежде Петровић у промовисању националне идеје и идеје југословенства. Наиме, осим националних тема у којима је налазила надахнуће за своје слике, Надежда Петровић је и на друге начине била активни промотер српске нације. На пример, основала је хуманитарно, патриотско удружење Коло српских сестара, док је идеју југословенства промовисала ангажовањем у организовању Прве југословенске уметничке изложбе, оснивањем Југословенске уметничке колоније, залагањем за обнављање Југословенске уметничке галерије и друго. Такође, своју истраживачку пажњу Јелена Милојковић Ђурић усмерила је и на активност школа сликања у Србији почетком XX века, чиме је на специфичан начин заокружила разматрање историје српског сликарства овог периода.

Осим у сликарству, идеје о јачању националног ентитета и повезивању Јужних Словена биле су промовисане и у другим уметностима, о чему Јелена Милојковић Ђурић пише у трећем поглављу књиге. Тако су, напомиње ауторка, књижевници Српског књижевног удружења почели редовно да сазивају конференције југословенских књижевника и уметника. Ови сусрети су потом резултирали формирањем организације под називом Савез југословенских књижевника и новинара – Славенски југ. Истовремено, часопис *Српски књижевни гласник*, критикован због своје проевропске оријентације, забележио је знатно повећање броја читалаца. Овај сложени преплет различитих усмерења српског друштва (ка српству, југословенству или европејству), ауторка је предочила читаоцима пре свега разматрајући текстове појединих књижевних и музичких критичара (о стилској оријентацији и националном изразу истакнутих српских песника и композитора) објављене у поменутом часопису, у првој деценији и почетком друге деценије XX века. Исту пажњу ауторка је посветила и разматрању текстова објављиваних у часопису *Босанска вила*. Проблематику прожимања националне, југословенске и проевропске идеје Јелена Милојковић Ђурић такође је уочила у иницијативи с почетка XX века за оснивање државног универзитета. О том прожимању сведочи и цитат који је истакла. Реч је о одломку говора првог ректора универзитета, Симе Лозанића: „Познато је да су немачки и талијански универзитети, гајећи народну свест и снажећи народно богатство, били главни чиниоци који су припремали њихово уједињење. Зато верујемо да ће исту услугу учинити наш Универзитет српском народу и уједињењу југословенских земаља“.

Музичкој уметности посвећена је пажња у четвртном поглављу књиге. У овом делу текста ауторка је показала како су се горућа друштвена питања о српској нацији одражавала и у написима музичких критичара – пре свега Милоја Милојевића, Петра Крстића и Стевана Христића у часопису *Српски књижевни гласник*, потом у полемикама везаним за оснивање најзначајнијих музичких институција, попут симфонијских оркестара и Опере, али и музичких школа, у предлозима за креирање репертоарске политике и, коначно, у резултатима оствареним након бројних предлога и полемика. Ауторка је указала и на заблуде од којих су патили тадашњи актери музичког и културног живота у Србији. Тако је истакла скептичан став Милана Грола о потреби оснивања Опере у Београду, као и можда нехотичан, како је напоменула, потцењивачки став тада младог ком-

позитора Стевана Христића о думетима уметничке мисије Стевана Стојановића Мокрањца. Тако је посредно, упућивањем читалаца у сложен колоплет практичних проблема музичке струке, искрених тежњи културних посленика, али и њихових случајних грешака, Јелена Милојковић Ђурић указала на све тешкоће развоја једне националне заједнице почетком XX века, читим и у свим другим областима друштва.

Пратећи исту нит размишљања о кључној улози националне идеологије у развоју српске културе, ауторка је у петом поглављу описала услове у којима је протицао позоришни живот у Србији почетком прошлог века. С обзиром на преплитање позоришне и музичке уметности (у облицима попут комада с певањем или опере, али и драмским коадима) разумљиво је што је ауторка указала на сличност проблема са којима су се својевремено суочавали композитори и позоришни уметници у Србији. Дакле, из књиге се може разумети да су подједнако бурне полемике пратиле и позоришни и музички живот Србије, у континуираном ходу српске културе ка кристализацији и остваривању националних циљева у југословенском и европском контексту.

Све ове полемике које је ауторка предочила читаоцима у прегледном избору списка еминентних музичких, позоришних и књижевних критичара – Милоја Милојевића, Стевана Христића, Петра Кристића, Бранка Лазаревића, Јована Скерлића, Милана Грола и других, добиле су своје неминовно разрешење у годинама пред Први светски рат и за време самог рата. У последња два поглавља Јелена Милојковић Ђурић описала је како је национални занос захватио и преплавио све европске земље. Предосећање рата довело је до процвата патриотске уметности, али је исто тако у Србији забележен и снажан развој свих делатности у области културе. Пружајући статистичке податке о броју отворених школа, запослених наставника и уписаних ђака, о раду струковних удружења, културно-националних друштава, као и стању у издавачкој делатности, ауторка је показала како је почетком друге деценије XX века начињен значајан напредак у културном животу Србије. Исто тако, описала је продубљивање везе међу словенским народима на Балкану током овог периода.

У Првом светском рату, којим је нагло прекинут овај развитак, ипак су сачуване темељне вредности којима се руководила српска културна јавност и пре рата. Разматрајући уметничка дела настајала током рата, ауторка закључује: „Родољубиви дух многих литерарних дела, музичких и ликовних композиција говорио је и даље, како уочи рата, тако и током рата, о јединству Јужних Словена, те се прошлост, као и будућност, сагледавала у заједничким оквирима“.

Тако је овом књигом читаоцима предочена једна конзистентна слика о развоју српске уметности с почетка XX века, у којој је преплитање српског националног ентитета са ентитетом југословенства који је временом попримао све снажније обресе, и то све у европском контексту, одабрано и аргументовано као најзначајнија одлика овог периода српске културе.

Валентина Рагоман

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад

СРПСКА КУЛТУРА У ПЕРИОДУ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Јелена Милојковић-Ђурић, *Усјони српске културе; Музички, књижевни и ликовни животи 1918–1941*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 2008, 179 стр.

Књига *Усјони српске културе; Музички, књижевни и ликовни животи 1918–1941*. Јелене Милојковић Ђурић, објављена 2008. године у Издавачкој књижарници Зорана Стојановића из Сремских Карловаца, настала је на основу истраживачких резултата изложених у докторској дисертацији ове ауторке.¹ Као што је поменуто у приказу књиге *Усјони српске културе; Књижевни, музички и ликовни животи 1900–1918*, први пут су ови научни резултати били објављени на енглеском језику, под називом *Tradition and avant-garde, the arts in Serbian culture between the two world wars*, 1984. године.² Наредних година ауторка је своја истраживања проширила и на период развоја српске културе од почетка XX века до Првог светског рата, те је 1988. године објавила, такође на енглеском језику, књигу под називом *Tradition and avant-garde: literature and art in Serbian culture, 1900–1918*.³ Оваква подела истраживачких увида о једној теми на две засебне, а ипак сродне целине, била је могућа из следећег разлога: тип периодизације српске културе који је понудила Јелена Милојковић Ђурић – одређен светским ратовима као граничницима уметничког стваралаштва, јасно је указао на став ауторке да је уметност у Србији прве половине XX века била кључно одређена друштвеним контекстом у којем је негована. Због тога се ауторка, иначе мултидисциплинарних компетенција,⁴ и определила за разматрање кључних друштвених институција у којима је српска уметност развијана, а не за аналитички приступ самим уметничким делима. Верујући да је друштвена мрежа институција предуслов или основа у

¹ Већ је поменуто у приказу књиге *Усјони српске културе; Књижевни, музички и ликовни животи 1900–1918* (Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008) да је Јелена Милојковић Ђурић докторску дисертацију, под називом *Музика као гео српске културе у периоду између два светска рата*, одбранила 1980. године на Катедри за историју Филозофског факултета у Београду.

² Jelena Milojkovic-Djuric, *Tradition and avant-garde, the arts in Serbian culture between the two world wars*, Boulder: East European Monographs, New York, Distributed by Columbia University Press, 1984.

³ Jelena Milojkovic-Djuric, *Tradition and avant-garde: literature and art in Serbian culture, 1900–1918*, Boulder: East European Monographs, New York, Distributed by Columbia University Press, 1988.

⁴ Јелена Милојковић Ђурић стекла је у Стокхолму титулу *Filosofie kandidat* из области музикологије, славистике, нордијске и упоредне етнологије, а у Београду, на Факултету музичке уметности, титулу магистра музикологије и титулу доктора наука из области историје културе на Катедри за историју Филозофског факултета.

одређивању и метафизичких или естетских особности уметничких дела, ауторка је изложила своју специфичну представу о сложеној слици токова српске уметности у периодима пре Првог светског рата и између два светска рата.

Док је у књизи *Усјони српске културе; Књижевни, музички и ликовни животи 1900–1918*, тежиште разматрања поставила на кључне политичке идеологије овог периода – националну идеологију и идеологију југословенства, компаративно их сагледавајући у различитим областима уметности (сликарство, музика, позоришна уметност, књижевност), као и у пољу образовања, у књизи *Усјони српске културе; Музички, књижевни и ликовни животи 1918–1941*. Јелена Милојковић Ђурић указала је читаоцима на промену уметничке парадигме у Србији, у периоду после Првог светског рата. Истакла је да је идеологија национализма, толико важна током прве две деценије XX века, после Првог светског рата доживела значајну критику, нарочито међу млађим генерацијама уметника. Којим путем треба да се креће уметност у Србији поново је, према мишљењу ауторке, било најважније питање у полемикама вођеним у културним круговима Србије. Међутим, за разлику од почетних деценија XX века, када се расправљало о најбољим начинима да се национална традиција обогати тековинама тада савремене европске уметности, у периоду после Првог светског рата питање се односило на то да ли се заиста треба враћати националној традицији или је треба заборавити као бреме прошлости и окренути се новим уметничким токовима који су већ били преплавили уметност западноевропских земаља. Осећање да се уметност у Србији налази на новој раскрсници стваралачких путева ауторка је истакла као доминантно осећање међу српским уметницима и културним посленицима овог периода. При овој тези, до које је дошла следећи нит размишљања водећих стваралаца и уметничких критичара у Србији прве половине XX века, ауторка је остала од осамдесетих година XX века, када ју је први пут поставила у својој дисертацији, до данас – када је своју дисертацију објавила и на српском језику. Од тада, ова теза је разрађена у радовима других музиколога у Србији, између осталог, захваљујући и чињеници што је докторска дисертација ове ауторке била читаоцима доступна у рукопису.⁵

Књига *Усјони српске културе; Музички, књижевни и ликовни животи 1918–1941*, сачињена је од пет поглавља: I. *Књижевни и уметнички животи у Београду по завршетку Првој светској рату*, II. *Улога Богдана Поповића у изградњи музичке културе и положај музичке уметности у склопу оштрих књижевних и уметничких кретања*, III. *Дојринос Милоја Милојевића као критичара, музичког писца и организатора музичког живота*, IV. *Једна варијанта материјалистичке музичке естетике* и V. *Пушеви наше модерне*. Из поднасловa ових поглавља јасно је да је ауторка највише пажње поклонила области музике, те да је као кључне личности овог периода издвојила оне које су, према њеном мишљењу, дале највећи допринос физиономији музичке уметности у Србији овог периода. Реч је о Богдану Поповићу, књижевном историчару и критичару, уреднику

⁵ Сходно универзитетским прописима, примерци свих докторских дисертација у Србији чувају се у најистакнутијим јавним библиотекама, али се дистрибуирају и у библиотеке других факултета у држави.

часописа *Српски књижевни гласник* – најзначајнијег гласила из овог периода у којем је посебна пажња била посвећена музици, односно музичкој критици, и о три важне личности из области музичке историје, есејистике и критике: о Милоју Милојевићу и Војиславу Вучковићу, истакнутим композиторима, те о Стани Ђурић Клајн.

Иако је пажњу усмерила првенствено на разматрање музичке уметности, односно музичких институција, ауторка је у првом поглављу књиге указала и на општу атмосферу која је, непосредно после Првог светског рата, владала свим областима друштва. Наводећи речи песника и ликовног критичара Растка Петровића, ауторка је читаоцима предочила слику културног живота послератног Београда као „пролеће пуно немира“ у којем је сваки културни догађај попримао посебну важност. Слажући се са мишљењем ликовног критичара Миодрага Б. Протића, Јелена Милојковић Ђурић истиче: „Дух солидарности, сарадње и спонтаног одушевљења, вера у неограничене могућности напретка и изједначавања са културним тековинама у Европи – све је то чинило да се поједине уметничке гране не одвајају од општих уметничких стремљења и затварају у своје кругове посвећујући се искључиво проблемима уобличавања свог уметничког језика“. При томе је посебно важно, како истиче ауторка, и то што уметничке покрете првих послератних година нарочито карактерише „жеља да уметност не остане ограничена само на поље уметничког рада, него да се изједначи са животним и друштвеним ставом“. Залагање за овакве идеје Јелена Милојковић Ђурић уочила је у раду уметничког удружења које је носило назив Група уметника. Представљајући читаоцима резултате рада овог удружења, ауторка је подједнаку пажњу посветила разматрању текстова – критика и есеја о уметности – композитора, песника и ликовних уметника окупљених у овом удружењу. Док је композитор Стеван Христић о првим књижевно-уметничким вечерима Групе уметника писао у контексту проблема извођења музичких композиција без адекватних извођачких ансамбала и проблема недостатка образовних институција које би биле извориште музичких извођача, песник Сибе Миличић разматрао је проблем односа између традиционалног и новог у песничкој уметности, опредељујући се за усвајање нових уметничких хоризоната. Сличне полемике вођене су и поводом других уметничких догађаја. Тако је, истиче ауторка, и песник Растко Петровић, пишући ликовне критике, заступао мишљење да је доба национализма у српској уметности прошло, „поготову када је засновано на лажном народном темпераменту“. Песник је истицао: „Док не преболимо Европу и не научимо ’европски’ говорити никако нећемо успети ни да пронађемо шта је у нама од вредности; а камо ли да то изразимо тако, да то буде од вредности и за остали свет“. У исто време, наглашава Јелена Милојковић Ђурић, уредник часописа *Зеница* (у којем је и Растко Петровић објављивао своје текстове) Љубомир Мицић, писао је: „Ми нећемо да смо Европејци. Ми смо Балканци-источници... Хоћемо: Балканизацију Европе. На клин обесити Европу биће дивље уживање... Балканска уметност није утопија. Зенитизам је нова уметност побуњеног Балкана и ослобођеног Барбарогенија“. Разматрањем питања које је временом постало предмет нарочитог интересовања и млађих генерација музиколога – коју су од наведених страна заузимали српски

композитори и музички писци: Јосип Славенски, Петар Коњовић и Милоје Милојевић, ауторка завршава уводно поглавље ове књиге.

У другом поглављу књиге, које носи наслов *Улога Бојдана Појовића у изградњи музичке културе и положај музичке уметности у склопу оштрих књижевних и уметничких кретања*, Јелена Милојковић Ђурић истиче значај часописа *Српски књижевни гласник* у развоју српске културе прве половине XX века. Поменуће полемике о пожељним и непожељним путевима развоја уметности које су вођене међу уметницима и културним посленицима у Србији, великим делом су објављиване на страницама управо овог културног гласила. Уредништво *Српског књижевног гласника* залагало се за упознавање ставова свих страна које су учествовале у полемикама. Тако је, истиче ауторка, Богдан Поповић, образлажући уметничку политику часописа, објашњавао: „...писац ових врста – који је уображавао да има отворени дух за сваку новину... данас осећа да понекад не разуме производе наших најмлађих песника. Треба ли он због тога одмах да осуди те производе?... Или је опрезније прво се обратити самим песницима и умолити их да нам кажу циљеве којима теже, и да нам даду објашњење за оно што сами не разумемо... Другим речима политика нове серије Гласника вођена је тако да се истицањем високог места које заузимају песници у односу на критичаре, сукоб изглади“. Овај позив за размену мишљења Поповић није упутио само песницима, већ и музичким уметницима, с обзиром на то да је, како је био приметио још композитор и музички писац Петар Коњовић, добро познавао и ценио музику, те често истицао да музика заузима прво место у области духовне културе, као и међу уметностима. Поповићевом позиву за сарадњу одазвао се, из области музике, Милоје Милојевић, композитор, педагог, музички писац и организатор. Сагледавању резултата ове сарадње Јелена Милојковић Ђурић посветила је треће поглавље своје књиге. Претходно је, у другом поглављу књиге, описала процес оснивања најважнијих музичких институција у Београду, попут удружења *Collegium musicum*, Београдске филхармоније, Опере, Музичке академије и других.

Осим написима Милоја Милојевића објављеним на страницама часописа *Српски књижевни гласник*, ауторка је у поглављу *Дојринос Милоја Милојевића као критичара, музичког јисца и организатора музичког живота* размотрила и поједине текстове које је Милојевић објављивао и у другим стручним часописима, као и у дневној штампи. Посебно је сагледала Милојевићеве ставове о донетима стваралаштва Стевана Стојановића Мокрањца. Милојевићева негативна оцена Мокрањчевог опуса, као нечега што припада прохујалим романтичарским временима, касније је, као што је то својевремено уочио још и Петар Коњовић, била предмет расправа међу композиторима и музичким писцима у читавом низу написа који су уследили. Износићи гледишта Војислава Вучковића, Петра Коњовића и Петра Бингулца о овом питању, а која су била супротна Милојевићевом мишљењу, и сама ауторка је изказала свој став о донетима Мокрањчевог стваралаштва. Осим тога, пажњу ауторке привукло је и Милојевићево сагледавање места музичке уметности у друштву. Објашњавајући разлоге Милојевићевог схватања музике као феномена који има божанско порекло, Јелена Милојковић Ђурић супротставила се мишљењу композитора и музичког историчара Николе Херцигоње да

су такве тврдње, тј. „мистификоване констатације“, биле „одраз лењости духа тадашње музичке средине“. Уочила је да се Милоје Милојевић неуморно трудио да музику учини разумљивом, те да је свака мистификација музичке уметности била „далеко од његових намера“. Објаснила је да је Милојевић покушавао да музици да „метафизичку вредност“ зато што је мислио да ће тако да уздигне важност занатског знања у композиторском процесу на виши степен. Ипак, тај виши степен, сматра ауторка, Милојевић није тражио у свим тада савременим токовима европске музике. Због тога је посебно издвојила Милојевићеве, у основно позитивно интониране, текстове о четврттоној музици чешког композитора Алојза Хабе и о концерту српских композитора млађе генерације, школованих у Прагу.

У последња два поглавља књиге, Јелена Милојковић Ђурић прати специфичне промене у токовима српске уметности тридесетих година XX века и улогу композитора Војислава Вучковића у овим променама. Вучковићевој докторској дисертацији *Музика као средство пројављивања*, као и збирци предавања под називом *Преглед теорије и историје естетике*, ауторка је поклонила нарочиту пажњу. Брижљиво је ишчитала и читаоцима пренела Вучковићеве ставове о улози уметности у тада савременом друштву, које је притом оценила као блиске ставовима Анатолија Васиљевича Луначарског и Владимира Мајаковског. Указујући на одјек који је Вучковићево мишљење о улози музике у друштву имало међу композиторима и музичким писцима у Србији тридесетих година, Јелена Милојковић Ђурић нарочито је истакла, у последњем поглављу књиге, ставове Стане Ђурић Клајн изнете у есеју *Пушчеви наше модерне*. Указивање Стане Ђурић Клајн на потребу за повезивањем музике са друштвеним потребама људи, као и став да „уметничко дело својим карактером и разумљивошћу треба да буде од општег интереса, а не субјективан доживљај и стога упућено на ограничен број људи“, Јелена Милојковић Ђурић истакла је као полазну основу у размишљању Стане Ђурић Клајн о избору даљег пута у развоју српске музике. Како су се таквој духовној атмосфери потом прилагођавали композитори Јелена Милојковић Ђурић објаснила је на примерима стваралаштва појединих „прашких ђака“: Војислава Вучковића, Љубице Марић, Миховила Логара и Станојла Рајичића. Истовремено, овај проблем специфичног упућивања стваралачких токова у смеру социјалне уметности илустровала је и примерима из сфере књижевности и ликовне уметности.

Тако је овом књигом на прегледан начин, уз јасан ауторски став, представљен ток српске уметности у периоду између два светска рата: од критике романтичарске националне традиције преко усвајања тек успостављених законитости тада савремене западноевропске уметности до прихватања социјално ангажованог става и прилагођавања српске уметности потребама једног друштва у којем су се већ назирале политичке и социјалне промене поретка које ће уследити после Другог светског рата.

Валентина Рагоман

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад

РАНЕ ФАРСЕ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА

Гордана Тодорић, *Лудус и лојотезис Александра Поповића*,
Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2012, 215 стр.

Врло студиозна књига Гордане Тодорић *Лудус и лојотезис Александра Поповића* резултат је дугог истраживања поводом израде магистарског рада *Језичко-јоеиичке особености раних фарси Александра Поповића* који је одбрањен на Филозофском факултету 25. маја 2007. Књига је објављена крајем 2012. у издању нашег најплоднијег издавача позоришне књиге – Позоришног музеја Војводине. Када сам рад читала као члан комисије за одбрану, моју пажњу је привукла наглашена теоријска оријентација, бројна усмерена читања, које је ауторка смирено и стрпљиво пролазила, откривајући слој по слој значења. Као што теорија, сама по себи успоставља одређене прецизне, логичне оквири, тако је и магистарски рад одавао прецизно урађену анализу (звучи парадоксално) разбарушене језичке структуре Александра Поповића, беспрекорно припремљено, јер је текст био језички и коректорски врло „чист“.

Тада сам забележила:

„Оно што се намеће као прва вредност овог магистарског рада јесте начин на који је теоријска мисао уткана у Поповићево драмско ткиво. То наглашавам намерно тако поетски, јер у новије време се дешава да се разне теорије учитавају у уметнички текст који то не може да поднесе“.

Књига *Лудус и лојотезис Александра Поповића* представља озбиљну студију о раним драмама Александра Поповића. Озбиљност у студијском приступу оличена је у два потпуно равноправна нивоа текста, основни текст и текст фуснота у којима се даје обиље теоријских дефиниција и објашњења. Изгледа да су два паралелна текста у случају Александра Поповића једино могућа, јер језик Александра Поповића измиче свим теоријским уопштавањима.

Ауторка се определила за четири драме тог писца које у поднаслову имају жанровску одредницу фарса: *Љубинко и Десанка*, *Чарайа од сјоо њеиљи*, *Сабља димискија* и *Крмећи кас*. Оне се могу сврстати међу ране драме Александра Поповића, пре свега по хронолошком принципу, 1965, евентуално 1966. Структура подналова одредила је корпус. Четири одабране драме жанровски експлицитно одређује као фарсе: *Љубинко и Десанка* фарса и по; *Чарайа од сјоо њеиљи* – фарса in memoriam; *Сабља димискија* – горча фарса у једном парчету; *Крмећи кас* – фарса с пологом у пет појава.

У резимеу можемо рећи: „Анализа показује да су ти текстови повезани у кохерентну целину поступком карневализације, која је спроведена на свим нивоима текста: наслови, поднаслови, дидаскалије, дијалози. Тим средством Поповић као логотет ствара простор слободе у језику / тексту, означавајући да је егзистенција могућа једино унутар језика. Пишчев поступак створио је

од његових драма ризницу речи и израза, којих у говорном језику више нема, али је та ризница такође у функцији означавања света дела. Следећи кључну синтагму сваког појединог текста, долазимо до закључка да се Поповић бави човековим падом у конкретним просторно/временским оквирима. Друга половина XX века.

Поповићеве драме припадају једним делом модерни, а другим делом најављују постмодерну“.

Ауторка покушава да своја истраживања обједини насловом *Теорија у служби Поповићеве џоеишке*. Путоказ у кретању кроз текст књиге, односне упоришне тачке у њеној анализи су следеће:

Корџус, Присџуи, Сродност унуџар корџуса, Карневализација, Пародија, О језику, О џесмама, Песме у фарсама Александра Поповића, О џаролама, О фарси као жанру, Текстолошка анализа лоџоџеџа Александра Поповића, Време радње, Месџо радње, Сиже, Пароле, Говор...

Централно место у анализи припада *језику*:

Нема безвременог и вантекстовног читања. Не само стога што драмском тексту може да предстоји прекодирање у језик позоришне представе него и зато што Александар Поповић у сваки од драмских текстова који посматрамо уписује неку врсту временске одреднице.

Основни текст дијалога раних фарси Александра Поповића писан је прозом, али у свакој од посматраних драма може се уочити једно или више писама.

У фарси *Љубинко и Десанка* песме се појављују у три функције и да илуструју и појачају расположење ликова, да буду коментар сцене или да допринесу уобличењу илузије.

Драмски текстови Александра Поповића поседују структурне елементе који по природи театарског медија нису видљиви (односно бивају мање или више пренебрегнути), а који су структурисани по јасном литерарном моделу. *Реч је о насловима, џоднасловима, коменџарима уз сџисак лица. Све џо јесџе џрег-меџ књџевне анализе, јер је џексџ наслова, џоднаслова, дџдаскалија, уџраво намењен чџџаоџу, ма био он и регџеџеџ.*

И други проблеми на које истраживачи Поповићевог дела указују јесте проблем и књџевне анализе: *време у делу, џомилање речи, језик у свим манифесџацијама унуџар дела. Поповићево дело оџвара и џему укључивања сџџихованоџ у џрозни дискурс.*

Све ране драме формално поштују одлике жанра фарсе. Писац пише о *малим људима* и њиховим проблемима, користећи елементе вербалног хумора. Мали се употребљава у значењу оног који није херој, јунак. У свим тим фарсама тај *мали човек* се појављује као *антихерој*. То је у складу са захтевима жанра, али и слике света коју писац ствара. У том свету другачији људи и не постоје. *Ликови џосмаџраних фарси су меџонимије џоџалиџеџа. Тежња за универзалношћу јесџе џрекреџница на којој се налази Поповићево дело.* У дубинском слоју све четири посматране фарсе уписана је по једна кључна *синџаџа о човековом џаду*. У свакој је Поповић испричао по једну причу о *џосрнућу своџа народа*. Такав поступак надилази традиционалне оквире жанра фарсе. Наративни поступци доминирају

текстом, то су поступци пародије и ресемантизације. Тим средствима Поповић је довео у питање сва традиционална значења речи. Свет дела тим преобиљењем значења, почиње да рефлектује значење у многим правцима. А. Поповић је био врстан познавалац језика којим пише. На плану језика се одмах уочава *хијерреалистички постојање селекције из корјуса српског језика*.

О Александру Поповићу се може говорити као о *лојошећу који ствара језик прекомерношћу ван која нема ничега*. Преобиље цитатности, алузивног повезивања са разноврсним аспектима културе на свим нивоима текста јесте поступак стварања света, креација простора унутар кога се све сме. *Просјор шекста постојао је просјор слободе*.

Потпуно је у праву Слободан Селенић када тврди да је „први инструмент Поповићевог изражавања [...] језик, који наметљиво, дрско преузима готово све драмске прерогативе под своју контролу“ (*Савремена српска драма*, у: *Антологија савремене српске драме*, СКЗ, Коло LXX, књ. 469, Београд 1977, стр. LIX).

Унутар драмског текста обично се код Поповића појављује песма. Тај начин организовања познат је у историји књижевности, захваљујући комадима с певањем. У средишту је човек и његов идентитет, претежно национални. Тада су песме средство проблематизовања и преиспитивања управо тог аспекта. Лишавајући своје јунаке тог наслеђа, он их поставља да би их изнова упознали и сагледали.

Карневализација

Принцип структурисања језика јесте управо карневалски, што значи да се грађа којом се писац служи организује по принципу несразмере говора и ситуације.

Поповићеви јунаци, али и он сам, у драмски неактивним деловима текста, говором замењују делање, дакле *живој постојаје јовор*.

Та се несразмера може назвати гротеском.

„У гротесци преувеличавање достиже такве размере да се оно што је увећано претвара у наказно. Оно потпуно прелази границе реалности и залази у област фантастике“ (Владимир Пропп, *Проблеми комике и смеха*, Дневник, КЦ Н. Сада, Н. Сад 1984, 8).

Општи поступак је карневализација. Карневализација као поступак се може пратити на свим нивоима текста. Комедија се развија из карневалског дела. Прекорачења су сродна појму који је у литератури познат као карневализација. Језик доминира над свим осталим деловима текста. Језик садржи све. *Карневализација је симијом смене, као смена модерне и постмодерне. Поповићева зајмишаност над бићем сопствене народа јесте симијом новој доба*.

О фарси и жанру

Током свих историјских мена фарса је задржала две своје кључне особине: краткоћу и комику.

Елемент који указује на деконструкцију жанра фарсе јесте уписивање кључне синтагме у дубинско значење сваке поједине фарсе. Тим поступком

укида се жанровски стереотип као о облику који нема чврсту фабулу. У дубинском слоју сваке фарсе уписана је по једна кључна синтагма о положају човека. У Поповићевим фарсама све је у вези с кључном синтагмом:

Љубинко и Десанка – преварен човек

Чарџа од сџо њеџи – грађански/политички човек

Сабља димискија – национално мртав човек

Крмећи кас – преварена жена.

Све је дато у кључу песимистичке визије о човековом паду.

Преварени човек јесте особа у којој се сукобило очекивано и оно што се десило. Тај преварени човек, Љубинко, ипак не губи наду. Он још хоће да игра игру. Преварена жена (*Крмећи кас*) је последњи степен егзистенцијалне пропасти.

Текстолошка анализа

Љубинко и Десанка – два главна лика, наслов има елементе смешног. Такви наслови карактеришу комедије XIX века.

Стилски неутралном наслову шкоди поднаслов, иначе неизбежан у Поповићевим текстовима.

У и по делу фарсе Љубинко ће поново паролама – метафоризирати време. У самом тексту се користи безвремени наративни презент.

Сижејна основа текста *Љубинко и Десанка* може да се сведе у једну реч: ЧЕКАЊЕ.

Цикличност као функција ванвременске универзалности и сугерише се ознакама времена.

Љубинко и Десанка говоре коментар реалистичког проседеа. Њихов језик подсећа на говорни језик.

Ране фарсе су вишеструко занимљиве. Језик је најзначајнији аспект ове књижевности. Писац користи лексику различитих професија.

Пародија

Пародира се жанр, тема, језик, историја. Пародија је поступак који структурише карневалски однос према свету дела. Пародија се простире кроз све нивое Поповићевих дела. А. Поповић оваквом стратегијом писања испитује свет око себе и трага за сопственим одговорима, али на исти напор подстиче и свога читаоца.

Стилски начин се у Поповићевим драмама преплиће са вербалним.

Новија, постмодернистичка истраживања, управо пародију препознају као средство којим се интертекстови служе на путу спознаје.

О паролама

„Све је то један циркуз“, каже Љубинко око средине своје фарсе *Љубинко и Десанка*.

И напоследку, парола се овде јавља као сасвим актуелна пословица конкретизација, и афористичко уопштавање, непосредног политичког искуства и програмских циљева и нужности...

Делом Александра Поповића су се бавили театролози, па теоретичари драме, и сви се они слажу да је језик којим говоре књижевни јунаци Александра Поповића највреднији аспект његовог драмског стваралаштва. Ауторка помиње књигу *Позориште ирационалној* Душка Бабића, који своја разматрања целокупне драматургије Александра Поповића темељи на анализи из перспективе авангардистичких тенденција, оличених у филозофији апсурда у облику познатом као антидрама.

Ауторка закључује да је Поповићев књижевни траг у области драмског песništва такав да ће његово место у историји српске књижевности бити објашњено тек у годинама које долазе. Повећано интересовање за дело Александра Поповића у позориштима, после његове смрти, 1996, управо говори о томе.

После прочитаног рукописа остаје моја упитаност: зашто је првобитни наслов магистарског рада *Језичко-поетичке особености раних фарси Александра Поповића* преименован у *Лудус и лојотезис Александра Поповића*, што ни у ком случају не умањује или доводи у питање квалитет основног текста.

Весна Крчмар

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, Нови Сад

UDC 821.163.41-2.09 Popović J.S.

О ДРАМАТУРГИЈИ СТЕРИЈИНИХ КОМЕДИЈА

Сава Анђелковић, *Драматургија Стеријиних комедија*,
Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2012, 229 стр.

Драматургија је била и јесте појам који означава, истовремено, писање драма, односно драмску књижевност, али и њихово припремање и постављање на позоришну сцену. Од Аристотела (Αριστοτέλης, Aristotélēs, 384–322 пре н. е.), који је први систематизовао функцију и форму драме, па је његов спис *Поетика* и данас кључно дело за изучавање природе драме, до Лубомила Долежела (Lubomir Doležel) и његове *Поетике Запада* (1990), драматургија се изучавала као теоријски предмет, пре свега, а потом и као практичан, међу онима који су драматургију одабрали као свој позив и занимање. Овај предмет се, дакле, изучава најпре као *историја поезије*, различитих приступа и искустава у теорији, подједнако књижевности и уметности уопште, а потом и примењује у пракси, при решавању

различитих драмских ситуација, изградње ликова и радње, како на папиру, у тексту, тако и касније, приликом инсценације појединих драмских дела на некој од позорница.

Драматургија је, значи, нераскидиво повезана са теоријом, односно поетиком, или књижевношћу, баш као што је, због своје друге природе, неодвојива и од позоришта. Ова двострука природа драматургије предочена нам је новом студијом о Стеријиним комедијама, али и кроз пример њеног аутора, Саве Анђелковића, који је део своје професионалне делатности провео као драмски уметник (гумац), најпре у Народном позоришту у Ужицу, па у Малом позоришту „Душко Радовић“ у Београду, а потом се посветио славистичким студијама, у Београду и Паризу, где је и докторирао, а сада предаје на Сорбони, књижевност, историју театра и уметности, док на мастер студијама води семинар о савременој драми. Уз то, покренуо је студентски Атеље театра, у коме је режирао око 40 представа, чак девет према Стеријиним комадима.

Студија коју је прошле године објавио Позоришни музеј Војводине, у својој библиотеци „Теорија драмских уметности“, *Драматургија Стеријиних комедија*, део је доктората „Комедије Јована Поповића Стерије“, који је Сава Анђелковић одбранио на париском универзитету IV-Сорбона, 2001. године. У међувремену, Анђелковић је објавио већи број студија о Стерији, у научној и позоришној периодици, као и књигу, на коју се повремено и овде позива, *Стеријиних 80 комичних ликова* (КОВ, 2003).

Јован Стерија Поповић (1806–1856) је написао тринаест комедија: *Лажа и паралажа* (објављена 1830. године, у Будиму, први пут изведена у Загребу, 1840, потом у Београду, у Театру на Ђумруку, 1842), *Тврдица* (објављена 1837. године, у Пешти, премијерно изведена у Новом Саду, 1838. године, од Српског дилетантског друштва), *Покондирена шиква* (објављена у Новом Саду, 1838. године, комедију је премијерно извело Летеће дилетантско друштво из Новог Сада, у Загребу, 1840. године, у Београду, 1842), *Зла жена* (објављена у Новом Саду, 1838. године, први пут приказана на гостовањима Летећег дилетантског позоришта у Загребу и Карловцу, 1840, па у Театру на Ђумруку, Београд, 1842), *Женидба и угадба* (одштампана у Новом Саду, 1853, али су први одломци штампани 1842, када је и први пут изведена у Театру на Ђумруку), *Симпашчија и антипашчија или Чудноваша болест* (1842, сачувана у два аутографа, у Рукописном одељењу Матице српске, први пут објављена 1909, први пут играна 1842, у Театру на Ђумруку), *Цандрљив муж или Која је добра жена* (1847, постоје две рукописне редакције ове комедије, која је први пут штампана 1909, а премијерно изведена 1847. у Театру Код јелена, у Београду), *Београд некад и сад* (штампана у Београду, 1853, премијерно изведена у Српском народном позоришту, 1861. године), *Судбина једног разума* (1845, први пут објављена 1909, али је тек издање из 2005, сачињено према аутографу, изведена само једном, 1956, у Београдском драмском позоришту), *Рогољаци* (аутограф, 1854, први пут изведена 1904. у Београду, на „Стеријином вечеру“, а објављена 1909), *Помиреније* (аутограф, први пут објављен 1932. године, а премијерно изведена 1956. у Београдском драмском позоришту), *Превара за ђевару* (аутограф, настао пре 1842, први пут игран исте године у Театру на Ђумруку, штампан 1909), *Волшебни мајарац* (аутограф,

настао пре 1842, исте године изведен у Театру на Ђумруку, први пут објављен 1909). При навођењу текстова из Стеријиних комедија, која су честа, неопходна за анализу и аргументацију драматуршких поступака, Анђелковић користи издања која су, не само по њему, референтна: *Изабране комедије и драме I* (приредио В. Милинчевић), Нолит, Београд 1987; *Женидбе и удадбе* (прир. Марта Фрајнд), КОВ, Вршац 2003; *Преваре* (прир. С. Анђелковић), КОВ, 2005. и *Помирења* (прир. С. Анђелковић), КОВ, 2005. Ових тринаест комедија (од којих су последње три једночинке), које су написане између 1830. и 1854. године, чине комедиографски опус првог српског комедиографа.

Пре Јована Стерије Поповића, било је комедиографских покушаја (како то недавно потврђује Исидора Поповић, у својој докторској дисертацији „Комедија код Срба, пре Ј. С. Поповића“, одбрањеној у јануару 2013). Преводи Емануила Јанковића и Доситеја Обрадовића, посрбице Јоакима Вујића, па и једночинка *Пријатељи*, Лазара Лазаревића, више су него скромно наслеђе, да би се о комедији као књижевном жанру, пре 1830. године, дакле пре Стеријине *Лаже и паралаже*, могло говорити. Осим што је, како то Анђелковић сликовито описује, Стерија „крчио пут“ себи и својим настављачима, он се залагао за оснивање позоришта код Срба, а потом и за њихов репертоар, који је, разумљиво, у највећој мери био заснован на његовим комадима. Иако нису сви његови комади били популарни и често играни, ипак, ако бројке нешто говоре, они су до сада имали више од 500 извођења на професионалним позоришним сценама (око 560). За 183 године, то и није много, просечно 3 премијере годишње. С обзиром на број позоришта у Србији (некад и Југославији), на протекле јубилеје (поводом годишњица рођења и смрти: 100, 150 и 200 година од рођења, 100, 150 година од смрти), као и на значај Јована Стерије Поповића за српску књижевност уопште, а нарочито за њен драмски, односно комедиографски део – присуство његових комада на нашим сценама није велико, адекватно његовом несумњивом значају и сценским вредностима. И поред бројних студија које су до сада написане и објављене о Стерији (поменимо оне само новијег датума: од Мирона Флашара, преко Јосипа Леша и Марте Фрајнд, до Небојше Ромчевића и Саве Анђелковића, као и обимне зборнике радова: *Стерија, феномен времена*, I, II (Стеријино позорје, Нови Сад 2006), *Jovan Sterija Popović – klasik koji nam se obraća* (КОВ, 2006) и *Jovan Sterija Popović 1806–1856–2006* (САНУ, Београд 2007), ипак, чини се, није све речено о његовом делу. Односно, постоје још увек неки нови начини, приступи, могућности за читање и тумачење Стеријиног разноврсног опуса. Књига која је пред нама најбољи је пример за то. Сава Анђелковић је још једном потврдио да је не само заљубљеник у Стеријино дело, него и један од најревноснијих његових проучавалаца, а у последњој деценији потпуни посвећеник Стеријиних комедија.

Његова студија о драматургији Стеријиних комедија подељена је на пет целина. Прва целина посвећена је организацији грађе, односно томе како Стеријине комедије добијају облик. На самом почетку, значи, постоји подела на чинове, потом на сцене или призоре и слике. Већ ту се наилази на извесне проблеме, због неуједначености терминологије коју користи Стерија. „Чин“ је, код Стерије, најчешће „дејство“ или „дејствије“, а по једном користи термине „акт“

и „оделеније“. Што се „призора“ или „слика“ тиче, усталио се израз „позорје“, који се, врло често, идентификује са целим комадом, као и са другим Стеријиним делима. Статистика је следећа: пет Стеријиних комедија имају по три чина (*Тврдица*, *Зла жена*, *Покондирена њива*, *Цандрљив муж* и *Женидба и удадба*), четири комедије имају по два чина (*Лажа и њаралажа*, *Београд некад и сад*, *Симџић* и *анђелковић* и *Судбина једног разума*), а само *Родољуби* имају пет чинова. Краћи комади (*Помиреније*, *Волшебни мајарац* и *Превара за њевару*) су једночинке. Потом следи подела на призоре, односно „позорја“, око којих се групише целокупна драмска грађа. Стерија најчешће отпочиње комад монологом, а понекад и нови чин. Током трајања чина, углавном се не мења простор акције. А крајем чина прекида се и „представљено драмско време“. „Већ први призори у Стеријиним комедијама јасно дефинишу јунаке. Најчешће је главни лик сам на сцени [...] којем се касније придружује један нови лик“, примећује Анђелковић у закључку о организацији Стеријине драмске грађе.

Друга целина у књизи носи назив „Различите врсте примарног драмског текста“. Према подели коју је 1931. године усвојио Ингарден (Ingarden), постоје основни или примарни и секундарни текст. Примарни текст се односи на дијалог који изговарају ликови на сцени, а секундарни подразумева све оно што се не изговара на сцени (дидаскалије и слично). Даље следи подела примарног текста на монолог, дијалог и апарте, према „начелу присуства ликова у време реализације текста“, као и „према пишевим индикацијама из дидаскалија“.

У својој *Реторици*, Стерија је дефинисао дијалог као „узајамно саопштење мисли између два или више лица“. Истиче разлику између дијалога из свакодневног живота и дијалога у књижевном делу: „у устменом говору, много обстојателства има; која беседујућем помажу, као што је движеније тела, навластито на руку и очију, ударање и савијање гласа“, док се „у писменом говору све ово речма попуњава, и зато овај у толико савршенији бити мора“. Ове опаске, како то истиче Анђелковић, „дотичу и савремено посматрање двоструког исказивања драмског дела, читатеља и гледаоца као два различита рецептора истог текста“. Ево још једног доказа да је Стерија био свестан не само тока писања драме него и њене драматургије, постављања текста на позорницу, дакле – у нови контекст.

Поред низа дефиниција драмског дијалога, који су основна форма драмског дела, следи подела на реплике, од којих је састављен сваки дијалог. Најпре, реплике контакта. Код Стерије се најчешће између између два лика и служе да „ставе ликове у одређени однос, на почетку дијалога, не пружајући никакву информацију о драмској причи“. „Када је реч о стратегији драматургије комада, контактне реплике су ефикасно средство“, „покретач дијалога, али и његов рушилац“, „помоћу њих, Стерија најлакше контролише ритам и артикулацију, смену призора, али оне имају и стратешку улогу...“ (Анђелковић). Референцијалне реплике су најмногобројније и најзначајније. „Њихова велика моћ је да покретачки делују на развој дијалога.“ Различите су дужине, „Стерија њима започиње, елаборира тему или прелази на другу“ (Анђелковић). Следе емотивне реплике, које изражавају осећања говорника. Потом, реплике побуде, које се изговарају с намером да „утичу на акцију или понашање саговорника, све у интересу оног који их изговара“. Постоје и реплике о језику, које представљају одређену поруку, али

могу бити и реторичке. Анђелковић све ове реплике поткрепљује бројним примерима из Стеријиних комедија, пре него што изведе закључке о његовом комичком дијалогу: „Стерија у дијалогу показује префињено осећање за карактеризацију лика и за индивидуализацију његовог говора“.

Следећих тридесетак страна посвећено је монологу. Стерија је монолог називао „самоговор“, док је дијалог „разговор“, зато је монолог „нешто што је противно разговору у којем човек изражава своје мисли и осећања без реципроч-ног изражавања“ (Стерија). Анђелковић примећује да је савремена теорија о монологу, као о специфичној врсти примарног драмског текста, мање присутна, него теорија о дијалогу. Овде се он позива, пре свега, на француске теоритичаре, Ан Иберсфелд (Anne Ubersfeld) и Патриса Пависа (Patrice Pavis); за прву је монолог „не-дијалог“, односно „монолог је облик драмског дискурса који претпоставља одсуство саговорника“, мисли се на „сценског саговорника“, јер је „публика једини рецептор“ (Иберсфелд). Павис тврди да су монолози „само дијалози лика с једним делом себе самога, с ликом из маште или са светом при-званим да сведочи“. Наводећи бројне примере монолога из Стеријиних комедија, Анђелковић закључује да је монолог „у служби драматургије читавог дела и даљег напредовања драмске радње“. Изузев једног, у *Покондиреној њивки*, сви монолози су у прози. Ружичићев монолог је у стиху, како би изазвао смех, а не поетску рефлексију.

Посебно место у оквиру монолога имају тзв. монолошке реплике. За разлику од монолога, који је дужи и у тзв. тирадама, оне су кратке и једноставне. Монолошким репликама, примећује Анђелковић, Стерија прибегава из „технич-ких разлога“, када други лик на тренутак напушта сцену или да би одвојио два призора.

Иако је постојао још у античком позоришту, апарте, као особен тип драм-ског текста, није увек издвајан из дијалога, а не припада ни монологу. „Апарте је врста тајног говора једног лика, чија је чујност ускраћена другим ликовима“. Ова, наизглед јасна дефиниција, даље је допуњена следећим одредницама: „апарте је интегрисан у дијалог, а реализује се краткотрајним напуштањем дијалога“. Из дијалогског текста издвајају га дидакасије с напоменама: „на страни“, „за себе“, „за се“... или једноставно стављање у заграде. Ово је карактеристично за Стеријино драмско дело, а назива се „употреба литерарних заграда у примарном драмском тексту“ (Анђелковић). Апарте је свесна, сценска конвенција. На основу бројних примера, врло присутна у Стеријиним комедијама.

Трећа целина посвећена је „Развоју драмске приче и ликова у њој“. Пошавши од чињенице да је драмска прича у Стеријиним комедијама врло једноставна, преко тога да је драмска радња концентрована, стиже се до закључка да нема непот-ребних, споредних токова. Анђелковић посебну пажњу посвећује експозицији Стеријиних комедија, односно почетним репликама. Оне су, између осталог, „од изузетне важности због преломног тренутка заснивања света у коме ће се наста-нити и деловати лица једне фикције. Оне укидају један и конституишу други свет, који ће трајати све до финалних реплика комада...“ Заплет или интрига су следеће драматуршко разматрање Стеријиних комедија. Потом, перипетије, које означавају „врхунац или пад акције“ (Павис). У Стеријиним комедијама,

примећује Анђелковић, „перипетије трају неуједначено дуго у односу на заплет и заузимају различита места у оквиру целокупног текста“. Коначно, расплет, као „дефинитивно решавање основних сукоба, после превазиђених препрека“. И, на крају, завршне реплике, јер је „сваком драмском аутору важно како, односно којим репликама спушта завесу“ (Анђелковић). У Стеријиним завршним репликама Хуго Клајн је чуо „дисонантан тон“, а Јосип Лешић „меланхоличну интонацију“. Завршне реплике у Стеријиним комедијама су монолошке у *Рогољујцима* и једночинкама, у преосталим комедијама су дијалошке. Последње реплике, како то примећује Анђелковић, намењене су главним ликовима. Изузетак су *Лажа и њаралажа* и *Зла жена*, где уместо главних, последње реплике изговарају важни ликови, Марко у првој, а Срета у другој комедији. Чак и епизодни ликови добијају такве повлашћене говоре, као у комедијама *Покондирена њиква*, *Женидба и удадба* и *Симџија и аниџија*. Зашто је то тако? Јер Стерија и у комедијама тежи „здравом разуму“ и „поученију“, а поједини главни ликови се не одликују таквим особинама, па је зато принуђен да своју намеру пренесе на неког другог.

Четврта целина се бави просторно-временским односима у Стеријиним комедијама. Полазећи од појмова за простор којима се објашњава драмски текст и његова реализација (према Павису, а потом и Исакарову [Issacharoff]), Анђелковић дефинише простор као место извођења представе: то је, истовремено, простор унутар кога се налази публика, али и простор који у време представе заузимају и глумци и публика и сценски простор или простор сцене са сценографијом. Павис има и термин „театарски простор“, који чини заједништво „сценског простора“ и „драмског простора“. Исакаров разликује „драматургијски простор“ – специфичну употребу сценског простора, од „позоришног простора“ – у ширем архитектонском смислу и „сценског простора“ – простора сцене настањеног декором. Постоји даље подела на миметички и дијегетички простор. Први је видљив, материјални, док је други невидљив, нематеријални простор. Павис нематеријални простор препознаје као „драмски простор“, онај који се тиче читаоца, потом као „текстуални простор“, изражен кроз графичку и фонетску материјалност текста дидаскалија и реплика. И за Ан Иберсфелд је „драмски простор“ апстрактан, и односи се не само на позоришне представе већ и на виртуелну просторност текста, као и на вантекстовни простор.

У Стеријиним комедијама доминира затворен простор. Грађанска кућа је истовремено и животни и космички простор његових ликова. То је, углавном, миметички простор. Али постоји и онај други, дијегетички простор, онај који се не види, али је ту негде, иза, или у близини, који је од изузетног значаја за миметички. Изузетак представљају једночинке, *Волшебни мајарац* и *Превара за њревару*, где је радња лоцирана на отвореном простору, на улици, у првој, односно у башти, између две куће у граду, у другој. И *Рогољујци* почињу отвореним простором улице, јер се ту дешавају крупни догађаји о којима се касније, у затвореном простору, у кући Жутилова, дискутује.

Време драмског текста, драмско време, сценско време, екстрасценско време су појмови које преузима од Лихачова, Патриса и Иберсфелд, а потом их примењује на анализу Стеријиних комедија. „У драмском времену *Лаже и*

паралаже евоцирано време има великог удела“, примећује Анђелковић. Потом се бави поређењем историјског времена и времена у комедији *Родољубци*.

На крају својих запажања о простору и времену, стоји закључак: „Стерија смешта своје ликове у фиксиран простор који не мења током читавог комада [...] или га мења у новом чину или призору“. „Стеријини ликови најчешће бораве у затвореним миметичким просторима који поспешују клаустрофобију појединца.“ Стерија у својим комедијама „врши дисперзију драмског и кондензовање позоришног времена“. Поступак сажимања, па и редуковања времена карактеристичан је за његове комедије са више чинова. А нарочито у *Родољубцима*, где се прожимају три времена: евоцирано историјско време и драмско време, са актеулним историјским временом, које је саставни део драмског времена овог комада.

Пета целина, завршна, и најобимнија, посвећена је комици. Будући да је реч о комедијама, не чуди једно овакво поглавље. Најпре се указује на разлику између смеха и комике: комика је узрок, смех је ефекат (Жан Емелина [Jean Emelina]). „Смех је психофизиолошки феномен изазван опажањем смешног и шири је појам од комичног. Комично је припремани и осмишљени поступак с циљем да се изазове одређена реакција и стога је комично естетска категорија која, као таква, не мора увек да се испољи смехом“, закључује Анђелковић, позивајући се на Викторова, а потом на Пропа, а касније и на Жан-Марка Дефајса (Jean-Marc Defays). Неизбежан је и Стеријин, аутопоетички осврт на смех: „Смех и шала, каже Гален, нужна је за здравље, продужава живот, умекшава нарави и чини да се човек од човека као ружа од чичка, разликује“.

Следе анализе комике у Стеријиним комадима. Најпре, екстралингвистичка комика, или комика чије је порекло у нелингвистичким елементима (мимика, гест, радња, реквизити). Ови елементи су, најчешће, означени у дидаскалијама. Потом, вербална комика, или детаљна комика, као основни облик изражавања Стеријине комике, а који почива на језику комичких ликова (Анђелковић). Стерија је, како то истиче Анђелковић, својим ликовима подарио различите способности деловања језиком (игре речима, њиховим смислом, понављање, преувеличавање, контрасти, компарације). У Стеријиним комедијама, истиче Анђелковић, „комика коју производе речи произлази из смисла, односно потенцијалног значењског набоја речи“. Отуда неспоразуми и игре речима. А понављање је у комедији „једно од најчешћих средстава да се измами смех. Понављају се речи, синтагме, читаве реченице, али и покрети или начин говора, као што постоји и репетитивност истих ситуација“. С друге стране, и преувеличавање, као и његов екстремни вид – претеривање, радо се користе као комички проседе. Испољавање комике је подељено на три вида: ситуациону комику, комику карактера и комику нарави.

Стеријину драматургију је својевремено дефинисао Славко Леовац као „смешну игру ради поуке, ради мале идеје о настраности и застрањивању у основи доброг грађанина тадашње војвођанске паланке“. На то се надовезује Сава Анђелковић указујући да комично у Стеријиним комедијама „произилази из самих ликова, енергије језика, динамизма игре, њихових односа, из ситуација у којима, откривајући свој карактер, разобличују друштвени морал целог једног друштва и времена [...]. Стога и финалне сцене већине његових комедија као

да су осмишљене за праву драму, а не за комедију; после извршене дијагнозе друштвеног стања смех замире“.

После ове књиге, Стеријине комедије ће се читати и гледати друкчије. Озбиљније. Комплексније. Широм отворених очију. Јер, како је то приметио Бергсон, „комедија је једна игра, игра која имитира живот“. Ова књига се није бавила имитацијом живота, већ драматургијом игре, која је, можда парадоксално, више указивала на ону другу, индивидуалну стварност, која је понекад фиктивна, виртуална, на другом полу од оне видљиве, врло често деформисане стварности, називане и друштвеном, која је била заједничка једном времену и једном народу. Стерија је по много чему надишао драматургију свога времена и тако, ако није већ превазиђена фраза, постао наш савременик. Театрологија у XXI веку има још пуно тога да научи о Стерији и од њега.

Зоран Ђерић

Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Абрамовић, Марина 27
 Авакумовић, Авакум 41
 Адигес, Исак (Ichak Adizes) 168, 171
 Адорно, Теодор (Theodor Adorno) 97–112, 155, 180, 182
 Ајнштајн, Алфред (Alfred Einstein) 100, 201
 Алан, Мод (Maud Allan) 93
 Александр, Тиберију (Tiberiu Alexandru) 127–128, 134, 139
 Алексије Дука, цар 13
 Алтисер, Луј (Louis Althusser) 26
 Алтман, Рик (Rick Altman) 155
 Андерсон, Лори (Laurie Anderson) 28
 Андрејевић, Тоша 71
 Анђелковић, Сава 257–264
 Апија, Адолф (Adolphe Appia) 117
 Арвинте, Константин (Constantin Arvin-te) 127, 139
 Аристотел (Ἀριστοτέλης) 57, 143–146, 149, 212, 257
 Арсеније, архиепископ 9–24
 Арто, Антонен (Antoine Marie Joseph Artaud) 34, 115–116, 204
 Атали, Жак (Jacques Attali) 155
 Ачански, Живко 233
- Бабић, Душко 257
 Барачки, Ненад 223, 225, 229
 Барба, Еуђенио (Eugenio Barba) 34, 113, 115–116, 118–119, 123
 Барт, Ролан (Roland Barthes) 152, 165, 212
 Барток Бела (Bartók Béla) 125, 127–128
 Барч, Рудолф Ханс (Rudolf Hans Bartsch) 101
- Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 98–99, 110, 132
 Бахтин, Михаил Михајлович (Михаил Михайлович Бахтин) 59, 201–202
 Башлар, Гастон (Gaston Bachelard) 182
 Бекер, Паул (Paul Bekker) 107
 Белић, Александар 148–149
 Бенет, Анди (Andy Benett) 155
 Беноне, Дамијан (Damian Benone) 136
 Бенц, Рихард (Richard Benz) 102
 Берг, Албан (Alban Berg) 100, 109
 Бергсон, Анри (Henri Bergson) 264
 Берк, Питер (Peter Burke) 244
 Бернар, Сара (Sarah Bernhardt) 121
 Бернини, Ђовани Лоренцо (Giovanni Lorenzo Bernini) 31
 Берте, Хајнрих (Heinrich Berté) 101
 Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 48, 98–99, 105, 110, 155
 Бикар, Федора 41, 45
 Бингулац, Петар 251
 Блох, Ернст (Ernst Bloch) 182
 Боберић, Владимир 217
 Бобеску, Константин (Constantin Bobescu) 139
 Богдановић, Димитрије 9, 11
 Богдановић, Лазар 235, 240
 Бољарић, Гаврило 223
 Боненкамп, Клаус Е. (Klaus E. Bohnenkamp) 87
 Бошков, Живојин 40, 42
 Бракет, Дејвид (David Brackett) 154, 156
 Брехт, Бертолт (Bertolt Brecht) 35
 Бродел, Фернан (Fernand Braudel) 68
 Брус, Гинтер (Günter Brus) 27

Брух, Макс (Max Bruch) 129
 Бугарски, Олга 236
 Будиштеану, Јонел (Ionel Budişteanu) 136
 Бујке, Николаје (Nicolae Buică) 129–131, 136
 Булгаков, Михаил Афанасјевич (Михаил Афанасъевич Булгаков) 60
 Булез, Пјер (Pierre Boulez) 184
 Бурден, Крис (Chris Burden) 27
 Бух, Естебан (Esteban Buch) 100, 102–103
 Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 102–103, 110
 Валтровић, Божидар 231, 236, 239–242
 Валтровић, Владета 240
 Варнава (Петар Росић), патријарх 222
 Васиљевић, Жарко 236, 241
 Васиљевић, Зорислава М. 65–66, 69–70, 75
 Васиљевић, Миодраг 76
 Васић, Милош 235, 240
 Ведрал, Вацлав (Václav Vedral) 70, 75–76
 Велез, Егон (Egon Wellesz) 100
 Веселиновић Хофман, Мирјана 185
 Весин, Милош 224, 227
 Видаковић, Милован 40
 Вијењавски, Хенрик (Henryk Wieniawski) 132
 Викентије (Витомир Проданов), патријарх 227
 Викторов 263
 Вилијамс, Рејмонд (Raymond Williams) 29
 Вилнер, Алфред Марија (Alfred Maria Willner) 101
 Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) 34
 Витезовић, Милован 11
 Владигероф, Панчо (Pancio Vladigheroff) 139
 Владишевска, Тајјана (Татјана Владисhevская) 10
 Војиновић, Хризостом 217, 222
 Војку, Јон (Ion Voicu) 138
 Војновић, Мира 233
 Војх, Ден (Dan Voich) 168, 174–175
 Врен, Данијел А. (Daniel A. Wren) 168, 174–176

Вртунски, Александар Шаца 233
 Вукдраговић, Михаило 75
 Вукићевић, Драгана 47
 Вуковић, Сава (Светозар) 215–230
 Вуксановић, Дивна 26, 36
 Вученов, Димитрије 49
 Вучковић, Војислав 250–252
 Гален из Пергама (Γαληνός, Galēnos) 263
 Гарднер, Иван Александрович 12
 Геј, Питер (Peter Gay) 85
 Гер, Лидија (Lydia Goehr) 185
 Герман (Хранислав Ђорић), патријарх 216, 220, 222–223, 229
 Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 48
 Гетман-Зиферт, Анемари (Annemarie Gethmann-Siefert) 36
 Гилић, Влатко 189–198
 Глишић, Наташа 83–96
 Гогољ, Николај Васиљевић (Николай Васиљевич Гогољ) 121
 Голдберг, Роуз Ли (RoseLee Goldberg) 25–27, 30–34
 Големовић, Димитрије 225
 Горгија (Γοργίας) 144
 Грданички, Дамаскин 217
 Гројс, Борис (Борис Гройс) 183
 Грол, Милан 246–247
 Готовски, Жежи (Jerzy Grotowski) 116–117
 Грубор, Небојша 36
 Грујић, Иванка 233
 Грујић, Мира 233
 Да Винчи, Леонардо (Leonardo di ser Piero da Vinci) 31
 Даљева, Мара 235
 Д'Амико, Силвио (Silvio D'Amico) 90
 Данкан, Исидора (Isidora Duncan) 93
 Данузер, Херман (Hermann Danusser) 184
 Дворжак, Антоњин (Antonín Leopold Dvořák) 108
 Дедић, Никола 180–181
 Дени, Рут Ст. (Ruth St. Denis) 93
 Дефајс, Жан Марко (Jean-Marc Defays) 263
 Димић, Љубодраг 66–67, 75
 Димић, Петар 69

- Dineen, Murray 98
 Динику (Dinicu), породица 135
 Динику, Григораш (Grigoraș Dinicu) 129, 131–137, 139
 Динику, Костакe (Costache Dinicu) 135–136
 Дионизије 85
 Дирер, Албрехт (Albrecht Dürer) 121
 Долежел, Лубомил (Lubomir Doležel) 257
 Драгић, Лазар 232–233, 236, 239–241
 Драгићевић Шешић, Милена 167, 169, 171, 174
 Драгојевић, Сањин 169
 Дробни, Ивана 65
 Дугић, Бора 140
 Дунђеровић, Александар 171
- Ђерић, Зоран **231–242, 257–264**
 Ђорђевић, Јелена 29
 Ђорђевић, Тихомир 128
 Ђукић, Јованка 236, 240
 Ђурић Клајн, Стана 65, 70, 76, 250, 252
 Ђуровић, Арсен 66, 71
- Ејхенбаум, Борис Михајлович (Борис Михайлович Эйхенбаум) 57, 146
 Емелина, Жан (Jean Emelina) 263
 Енеску, Ђеорђе (George Enescu) 130, 136, 138–139
 Ерау, Вилијам (Willem Erauw) 185–186
 Ердељан, Милош 222
 Есхил (Αἰσχύλος) 89–90, 95
- Жари, Алфред (Alfred Jarry) 31
 Жганец, Винко 126
 Женет, Жерар (Gerard Genette) 205
 Живковић, Драгиша 47
- Залцер, Феликс (Felix Salzer) 102
 Замфир, Георге (Gheorghe Zamfir) 138
 Здравковић, Милован 172–173
 Зеами (Канзе) Мотокијо (Zeami Motokiyo / Kanze Motokiyo) 115, 121
 Зечевић, Вера 65
 Зола, Емил (Émile Zola) 84
 Зорко, Јован 74–75
 Зубковић, Георгије 216
- Иберсфелд, Ан (Anne Ubersfeld) 261–262
- Иван IV (Грозни) Васиљевич, цар 11
 Иванић, Душан 47, 50–51
 Игњатовић, Јаков 39–54
 Игњатовић, Јелена 51
 Изократ (Ἰσοκράτης) 146
 Илић, Влатко **25–38**
 Илић, Војислав 223–224
 Илић, Пера Ж. 77
 Иличић, Никанор 217
 Ингарден, Роман (Roman Ingarden) 209, 260
 Исакаров, Мишел (Michael Issacharoff) 262
 Исић, Момчило 66, 76
- Јакшић, Ана 11
 Јанковић, Емануил 259
 Јанковић, Мића 140
 Јанковић, Ника Јанку (Nica Iancu Iancovici) 129
 Јаус, Ханс Роберт (Hans Robert Jauss) 211–212
 Јеремић Молнар, Драгана 66, **97–112**
 Јовановић, Паја 245
 Јовановић, Рајко 240
 Јовичин, Катица 236, 240
 Јонеску, Иларион (Ilariion Ionescu) 139
 Јоновић, Петар 232, 241
- Кант, Имануел (Immanuel Kant) 201
 Карацић, Вук Стефановић 48, 55
 Карол II, краљ 136
 Квинтилијан, М. Фаби (M. Fabi Quintiliani) 147, 149
 Кејџ, Џон (John Cage) 184
 Кениг, Кристоф (Christoph König) 87
 Керац, Зорка 236
 Кипријан, митрополит 11
 Клајн, Хуго 262
 Ковачевић, Жарко 240
 Кодемо, Милош 190
 Козма, Виорел (Viorel Cosma) 127–134, 136, 139
 Козобарић, Јован 223, 225
 Којић, Коша 44
 Кокановић Марковић, Маријана 41, 44–46, 51
 Коледин, Анђа 235
 Коњовић, Петар 75, 251

- Костић, Боривој 241
Костић, Бранислав 235–236
Кошничар, Софија М. **199–214**
Крајачић, Гордана 65
Крег, Едвард Гордон (Edward Gordon Craig) 114–117
Кромвел, Оливер (Oliver Cromwell) 84
Крстић, Петар 70, 74–76, 246–247
Крчмар, Весна **253–257**
Кујевић, Анђа 232–233
Куленовић, Твртко 115
Кумар, Срећко 76
Курелац, Фран 40
Кушић, Вера 239
Кшенек, Ернст (Ernst Křenek) 110
- Лазар Хребелјановић, кнез 9–24
Лазаревић, Бранко 247
Лазаревић, Лазар 259
Лампрехт, Карл (Karl Gotthard Lamprecht) 244
Ланг, Пол Хенри (Paul Henry Lang) 49
Ластавица, Стефан 223–224
Лаутару, Барбу (Barbu Lăutaru) 129
Леман, Ханс Дажс (Hans Thies Lehmann) 25, 27, 30, 32, 34–35
Леовац, Славко 263
Лепер, Ричард (Richard Leppert) 101
Лера, Лазар 221
Лешић, Јосип 259, 262
Лист, Франц (Franz/Ferenc Liszt) 127, 129
Лихачов, Дмитриј Сергејевич (Дмитрий Сергеевич Лихачёв) 262
Логар, Миховил 252
Лозанић, Сима 246
Лотман, Јуриј Михајлович (Юрий Михайлович Лотман) 60, 202–203, 212
Лука, Фанике (Fănică Luca) 138
Лукић, Дарко 173
Луначарски, Анатолиј Васильевич (Анатолий Васильевич Луначарский) 252
Лупашку, Маријан (Marian Lupaşcu) 127
Љубојевић, Милорад 233, 236, 240
- Мајаковски, Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Маяковский) 252
- Ман, Томас (Thomas Mann) 108
Манојло, патријарх 13
Манојловић, Коста П. 65, 71–73, 76, 225
Манџука Муждека, Данка 169, 176
Маринковић, Јосиф 74
Маринковић, Соња 65
Марић, Љубица 252
Марјановић, Наташа **39–54**
Марковић, Весна О. **143–150**
Марковић, Марина 244
Марковић, Татјана 49
Масникоса, Марија 185
Медаковић, Дејан 40
Меденица, Иван 30
Мејерхољд, Всеволод Е. (Всеволод Э. Мейерхольд) 117, 121
Меклуан, Маршал (Marshall McLuhan) 181
Менделсон, Феликс (Felix Mendelssohn) 110
Мењухин, Јехуди (Jehudi Menuhin) 138
Мидлтон, Ричард (Richard Middleton) 152
Микић, Весна 151
Милановић, Биљана **65–82**
Милер-Дом, Штефан (Stefan Müller-Doohm) 110
Милинчевић, Васа 259
Миличић, Сибе 250
Миловук, Милан 40, 69
Милојевић, Милоје 73–76, 246–247, 250–252
Милојковић Ђурић, Јелена 243–247, 248–252
Милојковић, Милан **151–166**
Милохнић, Алдо 28
Милошевић, Боки 140
Милутиновић, Сима 40
Миочиновић, Мирјана 57
Мирковић, Лазар 218
Михајловић, Димитрије Мита 41
Михалцић, Мирко 239–240
Мицић, Љубомир 250
Мокрањац, Стеван Стојановић 66, 70, 72–73, 222–225, 228–229, 245, 247, 251
Молар, Клод (Claude Mollard) 170
Молино, Жан (Jean Molino) 185
Молнар, Александар **97–112**
Мраовић, Теодосије 228

- Мулић, Вељко 233
- Наполеон Бонапарта (Napoléon Bonaparte) 84
- Настасијевић, Момчило 55–64
- Наукрат 147
- Ника, Лело 140, 142
- Никодијевић, Драган 167–168, 170–172, 176
- Никодим, архиепископ 218
- Николић, Миле 127
- Николић, Томица 140
- Нич, Херман (Hermann Nitsch) 27, 33
- Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 85
- Новаковић, Стојан 71
- Обрадовић, Доситеј 259
- Окијалби, Думитраке (Dumitrache Ochialbi) 129
- Окијалби, Ђеорђе Н. (George N. Ochialbi) 129
- Орлан (Orlan; Mireille Suzanne Francette Porte) 28
- Остермајер, Томас (Thomas Ostermeier) 30
- Остин, Џон Лангшоу (John Langshaw Austin) 28
- Остојић, Тихомир 223
- Павис, Патрис (Patrice Pavice) 261–262
- Павковић, Љубиша 140
- Павлас, Игњат 241
- Павле (Павле Стојчевић), патријарх 217–218
- Павловић, Мирко 225
- Паганини, Николо (Niccolò Paganini) 129, 132
- Падисон, Макс (Max Paddison) 98
- Пачић, Јован 40
- Пејовић, Роксанда 65, 70, 76
- Пено, Весна 65–66, 224
- Пери, Марвин (Marvin Perry) 84
- Перичић, Властимир 74
- Перишић, Мирослав П. 66
- Перковић Радак, Ивана 65
- Петровић, Горан 173
- Петровић, Даница 10, 42–43, 70, 222–224
- Петровић, Лучијан 140
- Петровић, Надежда 245
- Петровић, Радмила 128
- Петровић, Растко 250
- Пикасо, Пабло (Pablo Ruiz Picasso) 31
- Пику, Николаје (Nicolae Picu) 129
- Пинтор, Ђеорге 140
- Пирошки, Стеван 236, 240
- Помпјеру, Костике (Costică Pompieru) 139
- Попа, Петар 125, 140
- Попер, Карл (Karl Popper) 109–110
- Поповић, Александар 253–257
- Поповић, Богдан 249, 251
- Поповић, Живко **189–198**
- Поповић, Исидора 259
- Поповић, Јован Стерија 258–264
- Поповић Млађеновић, Тијана 179
- Поткоњак, члан позоришта 236
- Предин, Живко 232–233, 236, 240
- Предрашки, Лазар 233
- Проп, Владимир Јаковљевич (Владимир Јаковлевич Проп) 255, 263
- Протић, Миодраг Б. 250
- Прпа Финк, Маријана **113–124**
- Радивојевић, породица 44
- Радичевић, Бранко 41
- Радоман, Валентина **243–247, 248–252**
- Радушки, Драгољуб **167–178**
- Раичевић, Горана 199
- Рајичић, Станојло 252
- Рајнхарт, Макс (Max Reinhardt) 94
- Рајхерт, Хајнц (Heinz Reichert) 101
- Ракић, Васиљка 235
- Ракић, Сокица 235
- Рансијер, Жак (Jacques Rancière) 29, 35
- Растко Немањић 9–24
- Рашковић, Ана **9–24**
- Рид, Рекс (Rex Reed) 190, 196
- Риђички, Павле 41
- Ристић, Маја 173–174, 176
- Ристовић, Ненад **215–230**
- Рихтер, луткар из Тузле 235
- Рогалски, Теодор 139
- Ролан, Барт (Barthes Roland) 28
- Ромчевић, Небојша 57, 259
- Руденко, Борис Андрејевич (Борис Андреевич Руденко) 138
- Руменић, Владимир 227
- Русо, Жан Жак (Jean-Jacques Rousseau) 31

- Сабљар, Радинка 232–233, 236
 Сабљар, Радмила 240
 Саварезе, Никола (Nicolo Savareze) 113, 115–116, 118, 123
 Саиловић, Саша 174–175
 Сарасате, Пабло (Pablo Martín Melitón de Sarasate) 129
 Св. Симеон Мироточиви в. Стефан Немања
 Сведенборг, Емануел (Emanuel Swedenborg) 98–99
 Свети Сава в. Растко Немањић
 Свобода, Јосиф 70
 Сејр, Нора (Nora Sayre) 197
 Секулић, Исидор Иса 220
 Селенић, Слободан 255
 Сен Санс, Ками (Camille Saint-Saëns) 129
 Серјогина, Наталија (Наталия Семеновна Серёгина) 10
 Сигер, Чарлс (Charles Seeger) 127
 Симион, Раду (Radu Simion) 138
 Симион, Станћу (Stanciu Simion) 139
 Скерлић, Јован 245, 247
 Славенски, Јосип 76, 251
 Смирноф, Сергеј Николајевич (Сергей Николаевич Смирнов) 9
 Совтић, Немања **179–188**
 Сократ (Σωκράτης) 85
 Солон (Σόλων), краљ 93
 Софокле (Σοφοκλής) 83, 87–92, 95
 Спаски, Феодосиј Георгијевич (Феодосий Георгиевич Спасский) 11, 16
 Сретеновић, Дејан 27
 Сретеновић, Михајло 235, 240
 Стаљин, Јосиф Висарионович Џугашвили (Иосиф Виссарионович Сталин) 180, 183
 Станиславски, Константин Сергејевич (Константин Сергеевич Станиславский) 116, 121
 Станковић, Корнелије 41, 69, 223
 Станојевић, Милош 235
 Стеглич, Рудолф (Rudolf Steglich) 100
 Стефан Немања, велики жупан 11
 Стефан Урош II Милутин Немањић, краљ 9–24
 Стефановић, Димитрије И. 9, 223–224
 Стефановић, Михаило 240
 Стојадиновић, Милутин 217
 Стојановић, Дубравка 67
 Стојановић, Љубомир 73
 Стојанчевић, Владимир 40
 Стојковић, Бранимир 167, 169, 171, 174
 Стојчић, Милан 236, 240
 Стравински, Игор Фјодорович (Игорь Фёдорович Стравинский) 100, 109
 Стратимировић, Стефан 228
 Суботић, Јован 42
 Сулицеану, Гизела (Ghizela Suliteanu) 127
 Табаковић, Ђорђе 231, 241–242
 Татић, Мића 241
 Тејлор, Фредерик (Frederick Taylor) 169
 Теодор Ласкарис (Θεόδωρος Α' Λάσκαρις), цар 13
 Тешић, Владета 71
 Тодорић, Гордана 253–257
 Тодосијевић, Раша 27
 Толингер, Роберт (Rober Tolinger) 70
 Томашевић, Бошко 203–204
 Томин, Милован 233
 Тошић, Душан 239
 Трандафил, Марија 232
 Тубић, Мирослав 127
 Тудихум, Георг (Georg Thudichum) 87
 Ћирић, Иринеј 219, 227
 Фајол, Анри (Henri Fayol) 169, 174
 Филе, Лој (Loïe Fuller) 93
 Фиске, Џон (John Fiske) 211
 Фјукс, Елинор (Elinor Fuchs) 30
 Флашар, Мирон 259
 Фохт, Иван 205–206, 208, 210–212
 Фрајнд, Марта 60, 259
 Фрациле, Нице **125–142**
 Фридлендер, Макс (Max Friedländer) 100
 Фрисландер, Ото (Otto Vrieslander) 102
 Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 83–86, 95
 Фуртвенглер, Вилхелм (Wilhelm Furtwängler) 103
 Хајдн, Јозеф (Joseph Haydn) 139
 Хајфец, Јаша (Jascha Heifetz) 131, 138–139
 Хамбургер, Кејт (Käte Hamburger) 202
 Харвуд, Роналд (Ronald Harwood) 113

- Хартман, Едуард фон (Eduard von Hartmann) 209
- Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 36
- Хердер, Јохан Готфрид фон (Johann Gottfried von Herder) 48
- Херцигоња, Никола 251
- Хинрихсен, Ханс Јоахим (Hans-Joachim Hinrichsen) 98
- Хитлер, Адолф (Adolf Hitler) 180
- Хокусаи, Кацушика (Katsushika Hokusai) 115
- Хол, Стјуарт (Stuart Hall) 29
- Холбејн, Ханс (Hans Holbein) 93
- Хоркхајмер, Макс (Max Horkheimer) 108, 180, 186
- Хоубен, Ева-Марија (Eva-Maria Houben) 98
- Хофманстал, Хуго фон (Hugo von Hofmannsthal) 83–96
- Христић, Стеван 246–247, 250
- Цвајг, Штефан (Stefan Zweig) 85
- Цвејић, Бранко 217, 220, 222–223, 229
- Цветковић, Косара 55–64
- Цицерон, Марко Тулије (Marcus Tullius Cicero) 146–147, 149
- Цукић, Коста 68
- Чајковски, Петар Иљич (Пётр Ильич Чайковский) 108
- Чешљар, Дренка 233, 235
- Чишковска, Елена Викторовна (Елена Викторовна Чижковская) 10
- Чобану, Георге (Gheorghe Ciobanu) 127
- Чолић, Драгутин 76
- Џепина, Мирјана 45
- Шабан, Ладислав 77
- Шекнер, Ричард (Richard Schechner) 25, 32–34, 36
- Шекспир, Вилијем (William Shakespeare) 195
- Шен, Игнац 140
- Шенберг, Арнолд (Arnold Schönberg) 97–112
- Шенкер, Хајнрих (Heinrich Shenker) 102
- Шијачки, Стеван М. 77
- Широла, Младен 235, 239–240
- Шишић, Александар 140
- Шлегел, Фридрих фон (Friedrich von Schlegel) 90
- Шмит, Леополд (Leopold Schmidt) 107
- Шорске, Карл (Carl E. Schorske) 84–85
- Штајн, Ервин (Erwin Stein) 109
- Штајнер, Хајнц (Heinz Steinert) 110
- Штокхаузен, Карлхајнц (Karlheinz Stockhausen) 183–184
- Штраус, Рихард (Richard Strauss) 94
- Штрбоја, Бранко 233
- Штрбоја, Живко 231–234, 241–242
- Штрбоја, Мара 233
- Штробел, Хајнрих (Heinrich Strobel) 100
- Шуберт, Франц (Franz Schubert) 97–112
- Шуваковић, Мишко 27, 29, 33, 186
- Шуман, Роберт (Robert Schumann) 107

Рејисџар сачинила
Татјана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

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

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

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

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

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

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

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора.

Комплетно упутство *Библиографска наредба и Циљирана литература* су у прилогу.

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

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

E-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

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

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

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

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

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

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

Списак свих илустрација приложити уз рад.

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

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

Уз примерак одштампаног зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

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

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

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

(Ивић 1986: 128) за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
јединицу:

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

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

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

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

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

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

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

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

(Ивић, Клајн и др. 2007) за библиографску јединицу: Ивић, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички приручник*. 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

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

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

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

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

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

Цитирана литература

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

Цитирана литература наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

Монографска публикација:

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

Пример:

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

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

Монографска публикација са корпоративним аутором:

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

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

Анонимна дела:

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

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

Зборник радова са конференције:

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

Монографске публикације са више издавача:

ПАЛИБРК-СУКИЋ, НЕСИБА. *Руске изабране у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсејева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

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

Филозофско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиге*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, ПАВЛЕ. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натомевић“, 2003.

Секундарно ауторство:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

Презиме, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

РАДОВАНОВИЋ, МИЛОРАД (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, СЛОБОДАН (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Рукојис

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

Пример:

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

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

Прилој у серијској јубликацији:

Прилој у часојису:

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

Пример:

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

Прилој у новинама:

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

Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полијика* 21.12.2004: 5.

Монојрафска јубликација досјујна on-line:

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

Пример:

VELTMAN, K.H. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02.02.2002.

Прилој у серијској јубликацији досјујан on-line:

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

Пример:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

Прилој у енциклоједији досјујан on-line:

„НАЗИВ ОДРЕДНИЦЕ.“ *Наслов енциклоједије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*.
<<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15.12.2008.

Мирјана Веселиновић Хофман
Зоран Т. Јовановић
Каталин Каич
Маријана Кокановић Марковић
Соња Маринковић
Ненад Остојић
Ивана Перковић
Даница Петровић
Тијана Поповић Млађеновић
Ира Проданов
Душан Рњак
Катарина Томашевић
Ениса Успенски

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
www.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
www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 48/2013 закључило 15. III 2013.

За издавача: Доц. др Ђорђе Ђурић, генерални секретар Матице српске

Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма

Преводиалац за енглески језик: Биљана Радић Бојанић

Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић

Технички уредник: Вукица Туцаков

Компјутерски слог: Слађана Новаковић, S&N book, Ср. Каменица

Штампа: _____

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 два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање