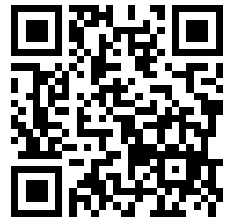

This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

<https://books.google.com>



GRAD
SPDQ
A
021335

Buhr

СРПСКА МУЗИЧКА СЦЕНА

B 1,404,666

ЗБОРНИК РАДОВА



МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ



25049

СРПСКА МУЗИЧКА СЦЕНА

**Institute of Musicology
of the Serbian Academy of Sciences and Arts**

SERBIAN MUSIC STAGE

**Proceedings of the Scientific Conference
held from December 15 to 18, 1993, on the occasion
of the 125th anniversary of the National Theatre in Belgrade**

Editorial board

Ana Matović, Melita Milin, Nadežda Mosusova, Katarina Tomašević

Editor

Nadežda Mosusova

**Belgrade
1995**

**Музиколошки институт
Српске академије наука и уметности**

СРПСКА МУЗИЧКА СЦЕНА

**Зборник радова са научног скупа
одржаног од 15. до 18. децембра 1993. године
поводом 125. годишњице Народног позоришта**

Приредиле

**Ана Матовић, Мелита Милин, Надежда Мосусова,
Катарина Томашевић**

Главни и одговорни уредник

Надежда Мосусова

**Београд
1995**

Издавач Музиколошки институт САНУ

Главни и одговорни уредник *Надежда Мосусова*

Редакција *Ана Матовић, Мелита Милин, Катарина Томашевић*

Рецензенти *академик Дејан Деспић*

дописни члан Властимир Перичић

Корице *Ново Чогурић*

Лектор *Мирослав Николић*

Превод резимеа на енглески језик *Ранко Иванчевић*

Технички уредник *Драган Благојевић*

Коректура *Ана Матовић, Мелита Милин, Катарина Томашевић*

**Компјутерски слог текста *Жарко Мијајловић, Александра Настић,
Татијана Настић***

Компјутерски слог нотног текста *Александар Б.Д. Балашковић*

Штампа: "Галеб", Земун, Кеј Ослобођења 73

Тираж: 600 примерака

Штампање завршено октобра 1995. године

Издавање овог зборника помогли су Министарство за науку и технологију и Министарство културе Републике Србије, Сорос фонд за Југославију, Оксфорд-центар, предузеће "Веста" и предузеће за аудио и видео комуникације "ITV COMMUNICATIONS"

Репродукција на корицама: Владимир Жедрински, скица костима Биљане за балет *Отридска легенда* С. Христића, 1933 (Музеј позоришне уметности Србије), као и факсимил рукописа Христићевог балета (Музиколошки институт САНУ).

ISBN 86-80639-01-X

Grad
Epek
Serb. Natl Lib
413-99
3148458X

САДРЖАЈ

Предговор	1
Поздравна реч академика Димитрија Стефановића на отварању научног скупа "Српска музичка сцена"	3
1. Надежда Мосусова, Српска музичка сцена (125 година Народног позоришта),	5
Nadežda Mosusova, Serbian Musical Scene	36
2. Роксанда Пејовић, Анонимни критичари српске музичке сцене (1870-1914)	37
Roksanda Pejović, Anonymous Critics of Serbian Music-Stage	50
3. Гордан Драговић, Комад с певањем и зингшпил (Singspiel), ...	51
Gordan Dragović, The Play with Singing and the Singspiel	60
4. Мирка Павловић, Либрето у музичко-сценском стваралаштву у Србији,	61
Mirka Pavlović, Libretti in Serbian Stage Production	80
5. Алојз Ујес, Никола Ђурковић и српска сценска музика,	82
Alojz Ujes, Nikola Djurković and Serbian Theater Music	102
6. Драгослав Антонијевић, Комади с певањем на Солунском фронту,	104
Dragoslav Antonijević, Pieces with Songs at the Thessaloniki Front.....	112
7. Милица Гајић, Допринос чешких музичара српској музичкој сцени до Првог светског рата (Са посебним освртом на капелнике СНП у Новом Саду),	114
Milica Gajić, The Contribution of Czech Musicians to the Serbian Lyric Stage before World War One	128
8. Татјана Марковић, Место хора у драматургији српских сценских дела до 1914. године,	129
Tatjana Marković, The Place of the Choir in the Dramaturgy of the Serbian Theater Works until 1914	141

9.	Ђорђе Перић , <i>Позоришне песме у записима српских мелографа XIX века (Прилог испитивању позоришног порекла староградске поезије српских песника)</i> ,	142
	<i>Dorde Perić, Theater Songs in the Writings of Serbian Collectors of Folk Songs in the XIXth Century</i>	154
10.	Ана Матовић , <i>Утицај српског позоришта на очување и преносење народних мелодија</i> ,	155
	<i>Ana Matović, The Role of Theatre in the Saving and Handing down of Folk Melodies</i>	165
11.	Јелена Глигоријевић , <i>Варијабилност као један од основних чинилаца аутентичности приликом јавног наступа сеоске групе</i> ,	166
	<i>Jelena Gligorijević, The Problem of Variability as One of the Basic Factors of Genuineness in the Stage Appearance of Folk Groups</i>	171
12.	Биљана Милановић , <i>Улога Вагнерових идеја у музичким драмама Миленка Пауновића</i> ,	173
	<i>Biljana Milanović, The Role of Wagner's Ideas in the Musical Dramas of Milenko Paunović</i>	181
13.	Тијана Поповић , <i>Стилске координате музичко-сценског стваралаштва Стевана Христића, са акцентом на елементима импресионистичког стила</i> ,	182
	<i>Tijana Popović, Les coordonnées stylistiques de la création musico-scénique de Stevan Hristić avec accent sur les éléments du style impressioniste</i>	191
14.	Марија Масникоса , <i>Линија драмске радње у Христићевој лирској музичкој драми "Сутон"</i> ,	193
	<i>Marija Masnikosa, The Main Dramatic Line in Hristić's Lyrical Musical Drama "Suton"</i>	207
15.	Ана Стефановић , <i>Музичко-сценска дела Милоја Милојевића</i> ,	208
	<i>Ana Stefanović, The Stage Works of Miloje Milojević</i>	223
16.	Александар Васић , <i>Оперске критике Милоја Милојевића у "Српском књижевном гласнику"</i> ,	224
	<i>Aleksandar Vasić, The Opera Reviews of Miloje Milojević in the Magazine "Srpski književni glasnik"</i>	237
17.	Гордана Крајачић , <i>"Чаробна фрула" Светомира Настасијевића</i> ,	239
	<i>Gordana Krajačić, "The Magic Flute" of Svetomir Nastasijević</i>	247

18. **Константин Винавер**, *Репертоарска политика Опере Народног позоришта од оснивања до данас*, 248
 Konstantin Vinaver, *Die Repertoirepolitik der Oper des Nationaltheaters Belgrad* 267
19. **Олга Милановић**, *Трагом савременог израза у београдској сценографији почетком двадесетог века*, 269
 Olga Milanović, *In Search of Contemporary Expression in Belgrade's Scenography at the Beginning of the Twentieth Century* 283
20. **Верослава Петровић**, *Заоставштине музичко-сценских уметника Народног позоришта у архиву Музеја позоришне уметности Србије*, 285
 Veroslava Petrović, *Legacies of the Musical-Scene Artists of the National Theater in the Archive of the Serbian Theater Museum* 291
21. **Бранка Радовић**, *Прожимање жанрова у музичко-сценским делима Николе Херцигође*, 293
 Branka Radović, *Permeation of Genres in the Stage Works of Nikola Herzigonja* 304
22. **Даница Смиљанић**, *Либретистички поступак у опери "Четрдесет прва" Миховила Логара*, 305
 Danica Smiljanić, *Procedures of the Libretto in the Opera "Forty One" by Mihovil Logar* 311
23. **Снежана Николајевић**, *Српска музичка сцена у телевизијском запису*, 312
 Snežana Nikolajević, *The Serbian Lyric Scene on Television* 323
24. **Горица Пилиповић**, *Сценска дела Душана Радића у контексту "сева муње"*, 324
 Gorica Pilipović, *Stage Works of Dušan Radić within the Context of the "Lightning"* 331
25. **Мелита Милин**, *Два прилаза једном драмском тексту: Кољовићева "Отаубина" и Радићева "Смрт мајке Југовића"*, 332
 Melita Milin, *Two Approaches to the Same Dramatic text: Petar Konjović's "Fatherland" and Dušan Radić's "Death of the Mother of the Jugovići"* .. 342
26. **Катарина Томашевић**, *"Краљева јесен" Милутина Бојића као инспирација за музичко-сценска дела (Рајичић, "Симонида"; Бошњак, "Краљева јесен")*, 343

	Katarina Tomašević, <i>"King's Autumn" by Milutin Bojić as the Inspiration for Musical-Stage Works (Rajičić, "Simonida", Bošnjak, "King's Autumn")</i>	354
27.	Марија Ковач, <i>Сценска музика Василија Мокрањца</i> ,	356
	Marija Kovač, <i>The Incidental Music of Vasilije Mokranjac</i>	368
28.	Милана Бикички, <i>Коњовићеве опере "Женидба Милошева" и "Кнез од Зете" на сцени Народног позоришта у Новом Саду у огледалу штампе</i> ,	370
	Milana Bikicki, <i>Konjović's Operas "Miloš's Wedding" and "The Prince of Zeta" on the Stage of the Serbian National Theatre in Novi Sad in the Mirror of the Press</i>	381
29.	Рашко В. Јовановић, <i>Допринос редитеља Јосипа Кулунџића модернизацији сценског израза у Београдској опери</i> ,	382
	Raško Jovanović, <i>The Contribution of Director Josip Kulundžić to the Modernization of the Scenic Expression in the Belgrade Opera</i>	395
30.	Мирјана Веселиновић-Хофман, <i>Постмодерно музичко позориште у Србији - уводне напомене о критеријумима за дефиницију</i> ,	396
	Mirjana Veselinović - Hofman, <i>The Postmodern Musical Theater in Serbia - Introductory Remarks Regarding the Criteria for a Definition</i>	405
31.	Ана Котевска, <i>Крај века и аутономија цитата. Музика Иване Стефановић за балет "Исидора"</i> ,	406
	Ana Kotevska, <i>Fin-de-siècle et l'autonomie de citation</i>	415
32.	Зорица Премате, <i>"Јелисавета" и "Медеја", или од "Off"-а до "Chaos"-а Зорана Ерића</i> ,	416
	Zorica Premate, <i>"Jelisaveta" and "Medeja", or from "Off" to "Chaos" by Zoran Erić</i>	428
33.	Христина Медич, <i>Семантика мита и музике у "Пасији светог кнеза Лазара" Рајка Максимовића</i> ,	430
	Hristina Medić, <i>The Semantics of the Myth and Music in Rajko Maksimović's "Passion of Saint Prince Lazar"</i>	445
34.	Богдан Ђаковић, <i>"Гилгамеш" Рудолфа Бручија</i> ,	447
	Bogdan Đaković, <i>"Gilgamesh" by Rudolf Bruči</i>	455
35.	Зорица Макевић, <i>Сценски аспекти у музици Љубице Марић</i> ,	457
	Zorica Makević, <i>Scenic Aspects in the Music of Ljubica Marić</i>	463

36. **Ксенија Шукуљевић-Марковић**, *Домаће балетско стваралаштво на сцени Народног позоришта у Београду између два светска рата*, 464
Ksenija Šukuljević-Marković, Yugoslav Ballets on the Stage of the National Theatre in Belgrade Between the Two World Wars 481
37. **Милица Јовановић**, *Милош Ристић – звезда балета Народног позоришта у Београду*, 482
Milica Jovanović, Miloš Ristić – a Ballet Star of the Belgrade National Theater 489
38. **Милица Зајцев**, *Кореографско стварање Vere Костић*, 490
Milica Zajcev, Choreographic Achievements of Vera Kostić 499
39. **Јелена Шантић**, *Инкорпорирање фолклорних елемената у кореографију балета домаћих композитора*, 501
Jelena Šantić, Incorporation of Folk Elements in the Choreography of Domestic Ballet Composers 509

ПРЕДГОВОР

Први пут је у Београду децембра 1993. године одржан симпозијум посвећен искључиво музичко-сценском стварању у Србији. Први пут је било и да такав скуп – са називом *Српска музичка сцена* – организује Музиколошки институт Српске академије наука и уметности. Такође је први пут Музиколошки институт као организатор наступио ван оквира Одељења ликовне и музичке уметности САНУ, коме иначе припада.

Повод да се овакав скуп реализује био је 125-годишњи јубилеј Народног позоришта. Иницијатива је потекла од млађих сарадница Института, на првом месту од Ане Матовић, затим Мелице Милић и Катарине Томашевић, које су, све три, у оквиру Организационог одбора, заједно са његовим председником Димитријем Стефановићем, директором Института, учиниле да се програм скупа достојно уобличи и спроведе у дело и да се штампање овог зборника приведе успешном крају.

На скупу *Српска музичка сцена* учествовали су само домаћи музиколози, углавном Београђани, пошто организатори нису имали могућности да позову госте из иностранства. С друге стране, тема скупа је исувише специфична да би страни учесници могли да дају неки дубљи допринос материји везаној за српске и бивше југословенске прилике. Поред сарадника из Музиколошког института, на скупу су учествовали сарадници са Факултета музичке уметности, Факултета драмске уметности у Београду, са Академије уметности из Новог Сада, из Позоришног музеја Србије, колеге из Радио Београда, аутори изван ових установа и, то треба нагласити, сасвим млади музиколози, који су тек завршили студије.

Од пријављена 43 рада, прочитана су на скупу 42 прилога, пошто један учесник није могао наступити због болести. Два учесника су објавила своје радове на другом месту, један је говорник одустао; према томе располажемо у Зборнику са 39 радова, уз уводно слово директора Музиколошког института и председника

Организационог одбора. Реферисано је о опери и балету, историји позоришта, музичко-сценским проблемима, режији, кореографији, сценографији и костимографији, композиторским делима, извођачким проблемима, стилистици, појединим личностима, критици, педагогији и архивистици. Без обзира на разноврсност предложених тема, остаје сигурно још доста да се истражи из наше музичко-сценске прошлости и садашњости, али је битно то да се у оваквим мултидисциплинарним областима, какве су музикологија и театрологија, оствари међу стручњацима разних компетенција толерантан дијалог и сарадња (насупротив затворености и нетрпељивости). Учимо стално једни од других и такву прилику не треба никад пропустити. Нека овај скуп и овај зборник буду први у низу тако осмишљених пројеката сарадње. Српска музичка сцена очекује нова истраживања, нове погледе, ново осветљавање.

За реализацију овог подухвата захваљујемо се Министарству за науку и технологију, Министарству културе, Оксфорд-центру (за превођење резимеа и финансијску подршку), професору Жарку Мијајловићу и његовим сарадницима (за техничко слагање текста), професору Стеви Шегану и предузећу "Веста" (за финансирање компјутерског уноса нотних примера у реализацији Александра Б.Д. Балашковића), господину Предрагу Ивановићу и предузећу за аудио и видео комуникације "ИТВ", као и фонду "Сорос" за Југославију.

Главни и одговорни уредник
Надежда Мосусова

Димитрије Стефановић

ПОЗДРАВНА РЕЧ НА ОТВАРАЊУ НАУЧНОГ СКУПА “СРПСКА МУЗИЧКА СЦЕНА”

Дозволите ми да са задовољством поздравим све учеснике научног скупа *Српска музичка сцена*. Скуп је организован поводом 125-годишњице оснивања Народног позоришта у Београду. Настао је из жеље млађих сарадника Музиколошког института да јавно прикажу резултате својих истраживања и да обележе јубилеј Народног позоришта у Београду. Одајемо им признање на успешним припремама.

У најкраћем историјском луку који претходи оснивању Народног позоришта споменули бисмо два гранична и један, за ову кућу и српску сцену, релевантан податак. Од прве школске позоришне представе, *Траедокомедије* Мануила Козачинског, изведене далеке 1734. године у Сремским Карловцима до прве јавне српске позоришне представе *Крешталица (Папагај)* Аугуста фон Коцебуа у преводу “оца српског позоришта” Јоакима Вујића, изведене 1813. година у Пешти, прошло је скоро 80 година. За то време позоришни живот се одвијао, углавном, у оквиру школских представа. Атанасије Николић, човек који је, са Стеријом, поднео предлог за оснивање *Друштва србске словесности* (претходника САН) 1842. године, написао Статут Друштва, био један од осам првих редовних чланова и први, вишегодишњи секретар Друштва, писао је песме, прозу, драме, а био је и преводилац. За своју драму *Зидање Раванице* (1846) удесио је мелодије заједно са капелмајстором Јосифом Шлезингером – који је музику за ту драму сматрао својим најбољим делом. Седам лица из драме имало је своје певачке нумере, два пута је хор имао самосталне деонице, а и оркестар је свирао *intermezzo*. Атанасије Николић је личност – по речима Божидара Ковачека “коју није лако померити из историје нашег културног нарастања”. Све се то дешавало пре 1868. године када је основано Народно позориште у Београду.

Досадашња три научна скупа која су организовали Одељење ликовне и музичке уметности Српске академије наука и уметности и Музиколошки институт била су посвећена јубилејима Корнелија Станковића, Петра Коњовића и Стевана Христића. Објављена су три зборника радова са ових скупова. У односу на претходне, скуп који започињемо данас, по броју од 43 пријављена учесника је највећи. Поред великог броја музиколошких тема, на скупу ће бити говора о проблемима везаним за историју позоришта, кореографију, фолклор на сцени... Охрабрује учешће млађих истраживача, а жалимо што, услед познатих околности, на скупу неће учествовати колеге из бивше Југославије и иностранства. Радујемо се, ипак, што упркос отежаним саобраћајним везама можемо да поздравимо три учесника из Новог Сада.

Надамо се да ће Ваши прилози допринети потпунијем сагледавању историјског развитка српске музичке сцене и осветлити поједина остварења наших, чешких и руских музичара од првих позоришних песама до најновијих дела савремених српских композитора.

Као и сваки научни скуп ни овај неће дати одговоре на сва питања. Теме су предложили учесници, а Организациони одбор их је прихватио. Сваки прилог ће, очекујемо, донети понешто ново иако ћемо – што је неминовно – чути и неке мање или више познате ствари.

Желимо Вам да под столетним кровом Академије у атмосфери научног достојанства и конструктивних дијалога Ваша излагања побуде интересовање присутних. Када радови, после обавезне рецензије, буду објављени у Зборнику, биће то, очекујемо, значајан допринос проучавању и вредновању дела писаних за српску музичку сцену. Истовремено, Зборник ће одсликати однос, у првом реду млађе генерације, према својој културној баштини.

Завршићемо ову поздравну реч са два стиха из оде *Богињи мудрости* од Димитрија Нешића, приложене уз писмо високопреосвећеном Јосифу Рајачићу, писано у Кечкемету 1841. године: “Појди славу свуколику збору, повесника занима се перце.” Скуп ће протећи, али ће остати “перце” – писмени траг како се средином децембра, лета Господњег 1993. године у тешка и скрбна времена дешавало “представљеније” у Музиколошком институту Српске академије наука и уметности. Желимо Вам успешан рад.

Надежда Мосусова

СРПСКА МУЗИЧКА СЦЕНА (125 година Народног позоришта)

Историјат српске музичке сцене, српског музичког позоришта у ширем смислу, врло је живописан, усталом као и свака историја било ког позоришта са скромним али упечатљивим почецима. Позориште које на било који начин укључује музику, старо је колико и само позориште, тако да можемо рећи да је српска музичка сцена стара колико и сама егзистенција позоришта на нашим просторима, почев од религијских драма и анонимних световних представљачких импровизација из 18. века.

У говореном театру 19. века свакако да није било те прилике у српском позоришту, која се не би искористила за поткрепљивање драмске радње или колорита мелодијом неке за ту сврху пригодне песме. Није то била карактеристика само нашег позоришта, коме озбиљно приступа Јоаким Вујић, почев од његове *Крешталице* године 1813, до оснивања “дворског” позоришта у Крагујевцу средином тридесетих година прошлог века.

Европским музичким театром Вујићевог доба – ако узмемо период од 1790. до његове смрти 1847. године – доминирала је опера у различитим њеним видовима (опера seria, опера comique, опера buffa). Оперски утицај у такозваном шпехтеатру тога времена, обилато протканом музиком, био је очевидан, што се све одразило и на позоришном делу Јоакима Вујића. У њему су се на посредан начин први пут укрстили српски фолклор и италијанска опера, уз стручну помоћ Јосифа Шлезингера, чије је композиторско дело оставило траг у стварању Јохана Штрауса (Strauss).¹ Као што видимо било је наше позориште расадник музике са ширим реперкусијама већ онда, на првом месту као чувар фолклорног музичког блага.

¹ Упор. Андреис-Цветко-Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Југославији*, Загреб, 1962, 572.

Четрдесетих година се кнез Милош са својим установама и школама сели у Београд који је постао српска престоница. Са “двором” иде и књажеско позориште уз књажеску банду – претечу наше филхармоније – у чији су се рад плодотворно уплеле делатности Атанасија Николића и Јована Стерије Поповића. Театар на Ђумруку је њихово седиште, где се исказује у пувој мери и музички и позоришни талент Николе Ђурковића.

Додајмо томе позоришно-музичке активности у Шапцу, одакле је Шлезингер и дошао, као и деловање позоришних дружина по градовима данашње Војводине, у чему доминира Нови Сад, који је на путу да добије своје народно позориште нешто пре Београда, па је слика старинске српске музичке сцене обухваћена у најкраћим цртама. Она, међутим, не би била потпуна када се не би узело у обзир благотворно деловање чешких музичара, међу којима је било много инструменталиста, што је било важно за оркестре, исто тако пуно хоровања и не мало композитора. Ови последњи су забележили знатне успехе у прилагођавању новој средини, бавећи се српским музичким фолклором у стварању дела која су била врло често коришћена у театру. Као хорски диригенти унапређивали су певање по хорским дружинама што је било у директној вези са певањем у позориштима.

Захваљујући чешким музичким посленицима и касније Словенцу Даворину Јенку музика у новооснованим позориштима (Нови Сад 1861. и Београд 1868) добија бољи статус. Од комада са певањем, омиљеним жанром код српске публике, иде се ка музички крупнијим формама, тако да у новим позориштима, “државним” установама (београдско Народно позориште је на свом почетку “дворско”, као што је било и оно у Крагујевцу), последња четвртина 19. века доноси изразиту експанзију “музичке гране”. Извођење оперета је почело у Београду са Јенковом *Врачаром* 21. априла 1882, да би се касније формирао репертоар са делима Офенбаха (Offenbach), Супеа (Suppé), Саливена (Sullivan) и Милекера (Millöcker). Изведен је до краја прошлог века и први чин Гуноове (Gounod) опере *Фауст* и *Севилски берберин* као комад са Росинијевом (Rossini) музиком и још неке опере на тај начин. Београд и Нови Сад иду паралелним путевима у свом театарском развоју, са

сличним музичким репертоаром², али понекад са различитим естетикама: Нови Сад није био тако ригорозан у погледу негирања оперете као што је то био Београд.

Што се тиче опера, почело се са једночинкама. Као прва инострана опера на сцени Народног позоришта у Београду, могу се рачунати *Јованчини сватови* (1884) Виктора Масае (Massé), а као прва словенска опера *У бунару* (1894), Вилема Блодека, Сметаниног савременика. Прва изведена италијанска опера била је *Cavalleria rusticana* 1906, а прва домаћа *На уранку* Станислава Биничког изведена 20. децембра 1903.

На тај начин је обележена репертоарска основа Београдске (делом и Новосадске) опере од почетака до данашњих дана: италијанска и француска дела, словенска (чешка, затим руска и пољска) и национална опера. О балету се тада уопште није могло мислити као ни о Вагнеровим (Wagner) музичким драмама. Немачка опера је инаугурисана Веберовим (Weber) *Чаробним стрелцем* у Новом Саду (1900) и Моцартовим (Mozart) делом *Бастијен и Бастијена* у Београду 1911.

Појава прве – изведене – српске опере, на Нушићев текст, требало је да охрабри композиторе за даље стваралачко прегаљаштво. Још од друге половине 19. века су српско грађанство и српска интелегенција с правом очекивали да се уз комад с певањем и оперетски инострани и домаћи репертоар – да споменемо поред Јенкове и оперету *Јабука* Хуга Доубека (1895) – појави на видуку права српска опера. И трговачко-занатлијски сталез, из кога су потицале разне скромне мецене младог српског грађанског друштва, са посебним занимањем прати спори али сигурни раст музичке уметности у Србији. У музичком развоју учествују сви слојеви грађанства преко певачких друштава и самим тим и преко позоришне сцене.

Сви су свесно или несвесно осећали да не може бити аутоктоне музичке културе једног народа без домаћих музичких стваралаца и њихових композиција које ће одражавати дух нације.

² Уп. Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд, 1991, 151, 193, 194.

Слично су мислили и поједини књижевници, те се понеки међу њима у то време надају да ће њихови стихови привући српске композиторе да их ставе у оперу, стварајући литерарне облике на форму либрета. Један од најбољих примера је *Женидба Милоша Обилића*, чаробна игра у три чина Драгутина Илића.³ Очи су упрте на првом месту у Стевана Мокрањца, али својом музиком за Сремчеву *Икову славу* (1901), он остаје у кругу дотадањих комада с певањем. Није се према опери отиснуо ни Јенко после *Врачаре*, ни Јосиф Маринковић после музике за Петровићеве *Суђаје* (1894).

Опери су се окренули млађи и најмлађи почетком 20. века и то Божидар Јоксимовић и Петар Коњовић, обојица на текст Илићев, 1902. и 1903. године са резултатима који нису били занемарљиви. Иако жељена, домаћа опера није била довољно прихватана у београдском Народном позоришту, те Јоксимовићево дело никако није угледало сцену, док је Коњовић морао да чека. Није изведена ни опера *Питија* Вацлава Ведрала, по песми Војислава Илића (1902).

Свакако да је тако малу и недовољно квалитативно снажну продукцију условио недостатак способних оперских композитора, као и сиромашна репродукција, немоћна да дело унапреди извођењем. То је само делимичан одговор на питање: јер и оно скромно што је компоновано до Првог светског рата није се дало опробати на сцени, а требало је! Да не бисмо писали и дан-данас историју српске опере или српске музике са делима неизведеним и неизвођеним, или мало извођеним, убеђујући управе наших опера да се национални театар мора развијати на два плана, на извођачком (репродуктивном) и стваралачком (продуктивном).

Године 1908. постављена је на сцени Народног позоришта у Београду *Ксенија* Виктора Парме. Ако композитора рачунамо у странце онда би дело Биничког била једина изведена домаћа опера. Међутим, Београд има да захвали Жарку Савићу, певачу, педагогу и организатору што је заслугом његове Опере на булевару, могао да види *Баруна Тренка* Срећка Албинија 1909, *Мајку* Јована Урбана 1910. и Бајићевог *Кнеза Иву од Семберије* 1911, после чега се краткотрајно уметничко Савићево предузеће растурило. Пре него иједно народно позориште у Србији, Савић је извео са

³ Објављена у наставцима у сарајевској Нади 1897. и 1898. године.

својом трупом *Трубадура* и *Фауста* 1910. Није ли можда нека од управа Народног позоришта у Београду у Савићевом подухвату видела конкуренцију својој “музичкој грани”, коју иначе и није имала намеру да негује? У сваком случају са нестанком Савићеве опере пропуштена је прилика да Београд стекне самосталну оперску установу.

Изгледа да су и музичари чекали да се опера развије у оквиру народних позоришта, мада се систем националних театара, посматран са музичког гледишта, у неким срединама већ с почетка овог века сматрао за анахронизам. Начин организовања је лако могао да доведе до сукоба између три “гране” једног позоришта. Несугласице су проистикале већ из чињенице да су национални театри на балканском простору били замишљени и остварени као драмска позоришта за чију су се естетику бориле генерације интелектуалаца, углавном књижевника, имајући првенствено у виду васпитну улогу драмског театра. Музичка уметност при томе није схватана озбиљно па је у таквим приликама музика била споредни фактор на сценама Новог Сада, Београда или Софије и толерисана је од стране управе као неизбежни забављачки додатак или уступак публици која је волела песме на сцени са понеком инструменталном тачком између чинова.

У погледу естетике романтичарског идеализма и национализма 19. века, слична је ситуација била у позориштима Загреба и Љубљане, с тим што је опера (уз коју иде балет!) дошла знатно раније (и скоро равноправно са драмом) под окриље народних театара Словена у Аустроугарској. Уколико је било размирица и нетрпељивости између драме и опере, оне нису биле толико видљиве нити су у таквој мери представљале кочницу за развој “музичке гране” једног позоришта, колико је то било приметно у Србији и Бугарској на почетку 20. века. Управници и позоришни одбори састављени углавном од литерата сматрали су да су већ водвиљске творевине или оперете преотеле довољно публике лепој књижевности и да опера у националном театру нема шта да тражи. Главни аргумент је био недостатак правих оперских певача, а ништа се није чинило да се до њих дође.

Неколико школованих српских певача међународне репутације као Савић и његова жена Султана Цијук, били су онемогућавани у организаторском послу око вођења једне самосталне оперске куће

од самог почетка. Нико се није потрудио да створи могућности ангажовања вокалних педагога као што је био Светозар Писаревић, у тада јединој музичкој школи у Београду; а у опери су певали аматери, глумци-певачи из драме, даровити људи који најчешће никакве подуче у певању или уопште у музицирању нису имали. Они су се често хватали у коштац са музичко-сценским делима врло озбиљних извођачких захтева као што су *Слепи миш* или *Тоска*, и то са делимичним успесима. Понекад су долазили у помоћ професионални певачи из Загреба као гости, али то није могло да допринесе општем уздицању те музичке гране у позориштима Београда или Новог Сада. У Новом Саду је од 1911. до 1913. године, када је Жарко Савић био управник, унапређен музички живот па је оперски и оперетски репертоар који је могао заједно са домаћим делима да се учврсти у Београду, да није било сметњи, нашао за краће време своју одану публику у Војводини.

Домаће музичко стваралаштво у Београду заступљено је тих дана још комадима с певањем, али уз знатно виши ниво сценске музике и певања у *Чучук Стани* Стевана Христића, (1907), у *Краљевој јесени* Милоја Милојевића (1913), уз Петра Крстића који је дао истакнуте резултате у Станковићевој *Коштани* (1907) и у *Косовској трагедији* Жарка Лазаревића (1913).

Даље се нико од композитора не одлучује за оперу. Опере нема – и поред толиких глумаца-певача који сведоче о високој природној музикалности у народу, музикалности неискоришћеној. Нико ни до данас није писао о том феномену (кога сада више нема). А у оно време су певали сви, не само они који су се “специјализовали” за тумачење одређених улога, за Коштаву, на пример, као Зорка Тодосић и касније Драга Спасић, као и за понеке оперске роле. Певали су и прослављени Пера Добриновић и Чича Илија Станојевић. Такви угледни глумци су пре Првог светског рата били драмски, оперетски и оперски редитељи. Међу првим професионалним редитељима у Народном позоришту био је Милутин Чекић, али њему није дата шанса да се комплетно исказа и да можда и даље режира у опери.

Размимоилажења у позоришним круговима око опере трају и поред подстрека који долазе из Загреба, гостовањем опере

Хрватског земаљског казалишта 1911. године. Загрепчани су донели у Београд интернационални репертоар, којом приликом се евентуално могао видети и балет (што се није десило), иначе непознат житељима Београда. Да ли се помишљало на Магу Магациновић која је својом школом ритмике од 1910. стрпљиво радила на припремању терена за будућу српску играчку уметност на сцени Народног позоришта у Београду? Управа није показала даље интересовање ни поред краткотрајне оперске делатности двојице Руса, редитеља Александра Андрејева и сценографа Владимира Баљузека који су, ангажовани у драми, поставили заједно у Народног позоришту *Трубадура* и *Бамиле* 1913. и *Вертера* 1914. године. Они су били претходница руске уметничке емиграције која ће изменити културни живот у новонасталој држави Југославији и нарочито у ратом тешко пострадалој Србији.

Нови погледи на сцену у свету, после Првог светског рата захтевали су модерно постављање драмских и оперских представа. Руска емиграција је у том смислу нагло унапредила позоришни живот на шта су рачунали Милан Грол и Милан Предић ангажујући руске редитеље и позоришне сликаре. Наравно да је прилив Руса учинио да се опера развије и установи балет, па је српска “музичка грана” почела да се приближава ономе што су у својим народним позориштима имали Загреб и Љубљана. За литературе који су имали у виду само драму, “најезда Руса” (Гролов израз) постајала је критична у смислу угрожавања драмске уметности: публика се почела сасвим окретати опери и поготову балету који је за нашу средину био потпуна новина.

Даља еволуција “музичке гране” Народног позоришта у Београду нема уобичајене развојне токове и постаје својеврстан изузетак у историји опере (и балета), који доводи у забуну не само књижевнике већ и музичаре. Овде треба нагласити да је међу њима такође било противника оперске институције па и италијанске оперске музике као такве. Музичка критика која је током 19. века тражила свој пут и која га још није била нашла ни тада кад се почетком 20. века већ била професионализовала, покушава у датом тренутку да схвати неочекивани ток, боље рећи скок музичких догађаја у Народног позоришту.

Под утицајима савремених музичких струјања наша је критика неретко полазила са максималистичких позиција, уз благи

презир према оперском облику, тако да из пера Милоја Милојевића сазнајемо да је опера “дело писано за позорницу, у коме се ситуације [...] илуструју музиком, вокалном и инструменталном.” При томе се истиче да “у опери преовлађује музика над поезијом, а у оперској музици вокална музика преовлађује над инструменталном. Јер је опера облик у коме се не решавају виши етички и морални проблеми помоћу свих естетских валера музичке уметности, већ облик који је створен ради голицања чула слуха.”⁴ Даље Милојевић каже да је за опстанак опере потребан савршен певач и да он поред свега треба да савлада и најважнији проблем певачке уметности: изговор, реч и да само у том складу постоји певачко савршенство. Затим такво певачко савршенство треба да поседују сви извођачи, од најбезначајнијег до носиоца главне улоге. “Да ли је и у нас тако?” пита се Милојевић. Наравно да није тако, одговара он, благодарећи Русима, којих има одличних, али – “ипак, па ипак! чини ми се да бих рекао: боље да сви они нису изгубили своју отаџбину; јер би ми, који морамо да им захвалимо за безброј чисто уметничких доживљаја, без њих до сада имали наше људе у опери, и поред њих, како је то и у свету, ако је потребно једну или више интернационалних певачких величина [...] И када кажем: благодарећи револуцији у Русији ми немамо опере у Београду; ја не кажем: Русија нам је послала уметнике који то нису. Напротив, међу Русима који су овде – а то сам често пута рекао – има правих уметника, толико израђених да је управа наше опере, збуњена, можда пред њима, или обрадована са изгледа на ефемерни аплауз, заборавила на своју прву дужност да, ради тренутног опстанка опере, ангажује Русе, којима је уз то, требало и помоћи, као избеглицама, али да у истом часу са ангажовањем Руса пошаље сву нашу почетну певачку омладину у школе, ради стручног образовања. То није учињено. За то је крива управа опере а, индиректно, баш ти добри Руси, управо стога што су тако добри.”⁵ У приказу београдског оперског стања има на крају такође редова о нашој националној уметничкој снази “која постоји, али је

⁴ У чувеном напису *Руси и “оперско питање” у нас*, Политика, 22. октобар 1921, 3, који је добрим делом цитирао Петар Коњовић у монографији о Милоју Милојевићу, Београд, 1954, 70, 71.

⁵ Милојевић, *Руси и “оперско питање” у нас*, 4.

расејана, неприкупљена.”⁶ С тим у вези би мото овог Милојевићевог ламента требало да гласи: “Благодарећи нашој небризи и нетрпељивости ми *немамо* оперу у Београду”, или: “Да нисмо отерали Жарка Савића *имали* бисмо досад наше људе у опери.” Милојевић је као ђак Новосадске гимназије могао да се увери у велику музикалност тамошње школске деце.⁷ Зашто се он није заложиио негде да се та српска деца музички школују? Зашто нико од композитора, био то Петар Коњовић, Стеван Христић, Коста Манојловић, па и сам Милојевић, није дигао глас у заштиту Жарка Савића, препустивши ствар српске опере неуким и зловним новинарима? Мучно је и данданаас читати о новинској харанги у вези са трудом Савићевим да нешто створи својом Опером на булевару.⁸ Зашто га нико озбиљан није подржао?

Предратна стручна критика није имала разумевања ни за прегнућа чешких музичара у нашој средини, а када се мало боље погледа јасно је да без чешке имиграције и руске емиграције не би било извођачког кадра, не само у опери. Милојевићево писање о савршенству у опери долази после једва неколико дела на репертоару, малог али значајног броја премијера и обнова: *Мадам Батерфлај* и *Миџон* (поставио Војислав Турински), *Евгеније Оџегин* (поставио Михаил Зацкој), *Боџеми* и *Севиљски бербџин* (Евгеније Маријашец) и *Травијата* (Јурије Ракитин) у малој и неудобној згради Мањежа. Како се може тражити “кондензовани ефект”, говорити о “целокупној, идеалној архитектури опере” тамо где нема солидне основе за једно скупно музицирање а то је оркестар са хором! У прве две године оперског рада те су се важне компоненте једне оперске куће тек консолидовале, уз мукотрпан рад управе, диригената и корепетитора. Трџало је да се устали редитељски посао, да не говоримо о сценографији и костимографији, па је било рано да се Милојевић 1921. године пита шта су Руси учинили

⁶ Исто.

⁷ У својим успоменама спомињао је Коњовић како је година 1890. и 1891. професор Јован Грчић са својим гимназијалцима у Новом Саду извео два оперска дела, Меиловог (Mehul) *Јосифа у Мисиру* и Моцартовог *Тита*, које је сам прилагодио дечјим извођачким могућностима. Невероватан подухват, нарочито из данашње перспективе.

⁸ Слободан Турлаков, *Опера на Булевару Жарка Савића*, Годишњак града Београда, књ. XXXI, 1984, 141, 150, 154, 164.

за нашу културу “осим што су на безброј вечери лепо певали”.⁹ Тек ће учинити. Прво ће извести Милојевићеву *Собареву метлу*, почетком 1923. године.

Очекивало се да ће сада настајање српских музичко-сценских дела кренути бржим ходом, што се и дешава. Не запостављајући у свом репертоару југословенску оријентацију која је нарочито била актуелна тридесетих година, Београдска опера, потпомогнута новооснованом Београдском филхармонијом, у првој послератној декади изводи сваке друге године по једно остварење српских композитора. Почев од Коњовићеве *Женидбе Милошеве* 1923. нижу се *Сутон* Стевана Христића (1925), *Крстићев Зулумћар* (1927), Коњовићеви *Кнез од Зете* (1929) и *Коштана* (1931), као и једночина *Отридска легенда* Христићева (1933), која крунише његових 25 година уметничког рада.

Наведена оперска дела и једно балетско по квалитету, ако не по квантитету, одскачу од много чега што је у то време стварано у музици на Балкану, а понека досежу и до европских нивоа. Међу домаћим музичко-сценским композицијама предњачио је скоро без изузетка национални правац који је у Србији очигледно еволуирао од фолклорноверистичке опере *На уранку* (нека врста локалне *Кавалерије рустикане*) винувши се преко *Женидбе Милошеве* и делом експресионистички наглашеног фолклорног артизма *Кнеза од Зете*, према пределима словенски обојеног постимпресионизма *Сутона* и касноромантичарске Модерне *Коштане*.

Тридесете године обележавају у Народном позоришту извођење низа хрватских народних опера или музичких драма које нису стилски донеле нешто ново већ постојећем домаћем репертоару. Између *Коштане* и *Отридске легенде* нашла се 1932. *Морана* Јакова Готовца, *Адел и Мара* Јосипа Хацеа 1933, *Хасанагиница* Луја Шафранека-Кавића 1934, *Дорица плеше* Крсте Одака 1935, 1937. година доноси премијеру Готовчевог *Ере с онога свијета*, а 1939. прво извођење опере *Никола Шубић-Зрињски* Ивана Зајца.

Скоро после једне деценије следи премијера српске опере: *Бурађ Бранковић* Светомира Настасијевића изведен је 1940. и пред априлски рат обновљена је *Женидба Милошева* Петра Коњовића,

⁹ Милојевић, нав. дело, 4.

18 година после премијере која је представљала прву српску оперу у Београду после Првог светског рата. Ако томе додамо децје опере Петра Крстића и Миленка Живковића, овај би делимично охрабрујући биланс могао бити закључен, да није повећег списка неизведених домаћих опера које не можемо заобићи.

У своје време није заинтересовала надлежне Настасијевићева опера *Међулушко благо*, завршена 1927, исто као што се нико није побринуо да изађе на светло дана сценски опус рано и трагично преминулог Миленка Пауновића: музичке драме *Divina tragedia* и *Ченгић Ага* из раних двадесетих година. Све три опере носе обележје, више или мање посредно, вагнеровске театарске естетике и било би их занимљиво видети и са гледишта неговања “озбиљног” репертоара, кад је већ оперета прогнана из Београда, изгледа дефинитивно још од почетка нашег столећа. Представља изузетак обнова Јенкове *Врачаре* 1935, када је премијерно изведена народна оперета Алфреда Пордеса *Босанска љубав*. Нико не спомиње, међутим, да би вредело погледати дела сличног жанра из пера Петра Стојановића који ради у иностранству: његова комична опера *Тигар* имала је успеха у Будимпешти 1905, оперете *Девојка на мансарди* и *Војвода од Рајхштата* допадале су се у Бечу 1917. и 1921. Тек је Стојановићева опера *Блаженкина заклетва* из 1935. делимично изведена 1940, док су му балети *Мирјана* и *Девет чирака* потпуно занемарени, мада је публика показивала интересовања за играчке творевине фолклорног жанра, као што је била првобитна *Охридска легенда*.

Предат је заборау, и од самог аутора, једном изведени балет *Собарева метла*. Никог није заинтересовала ни опера *Робиња* Љубомира Бошњакковића. Бошњакковић затим пише комад *Иванка* (као што је Пауновић за своје музичке драме сам стварао текстове које је попут Вагнера штампао као самостална књижевна дела) са сценском музиком 1939. године. Дело је имало успеха код публике која већ одавно није у ишчекивању српске опере као некад, односећи се доста равнодушно према домаћим оперским премијерама. Додајмо томе оперу Миховила Логара *Саблазан у долини шентфлоријанској*, коју је по Цанкару компоновао 1938. и за коју је добио награду друштва “Цвијета Зузорић”, али не и извођење у Народном позоришту.

Српске опере нису имале великог одјека код публике упркос труду извођача и старању управе која није штедела на опреми. Репродуктивни ниво се уздизао стално: после 1921. оперске режије се прихватио искусни Феофан Павловски, а визуелно-ликовног дела представа Леонид Браиловски са супругом Римом. Они су поставили *Женидбу Милошеву*, пошто је пре тога овај сликарски брачни пар донео на српску позорницу преокрет у третирању сцене и костима српских историјских комада. Павловски је режирао и опере *Сутон* и *Зулумћар* и низ других дела углавном руског репертоара 19. века. У првој послератној деценији, Браиловски су у трећој сезони начинили смеле продоре, користећи се интересантним комбинацијама приликом опремања *Хофманових прича* Жака Офенбаха и *Веселих жена Виндзорских* Ота Николаја (Nicolai).

Са руским уметницима декора и костима усталио се на београдској сцени стил *Света уметности*, који је лансирао Сергеј Дјагиљев преко Руског балета у Паризу. Експоненти овог стила, схваћеног врло широко, били су у Београду Леонид и Рима Браиловски, Владимир Загородњук, Ананије Вербицки, Павле Фроман и Владимир Жедрински. Поред једног српског сликара у Народном позоришту, Јована Бијелића, Руси су доминирали у првој послератној деценији док се није појавио млади домаћи кадар у личностима Сташе Беложанског и Милице Бабић.

И поред високог нивоа рада руских позоришних сликара, њихова схватања неретко доводе у недоумицу критичаре збуњене богатством идеја које су Руси донели на сцену. Певачи из Русије такође, били су уметници првог ранга, што је музичка критика одмах повољно оценила. У суштини, музичари као хроничари нису били тако "опасни" када су били у питању вокални уметници којима је увек одавано признање када је за то било оправданог разлога, што се види и из цитирање Милојевићеве критике. Незнајућу за критичаре је представљала оперска режија, дотле такорећи незаступљена у Србији, а највећи проблем у вредновању једне оперске или балетске представе била је сценографија са костимографијом. За балетско извођење и кореографију није било међу критичарима стручњака, као ни за приказивање редитељског и сликарског рада у позоришту. Критику су писали људи разних профила, те су се могла чути веома опречна мишљења. При том музичари на сцени

очекују илузионизам (реализам) а литерати модернизам и авангарду (немачки експресионизам). Уосталом, различити ставови и чине онај особени колорит међуратне српске музичке и посебно оперске критике, која се и данас са занимањем прати, макар и са повременим неодобравањем, услед критичарске искључивости. Али, они су били сведоци културних догађаја, не ми, данашњи истраживачи који премо податке из њиховог свакодневног великог труда.

Хвале вредно је углавном охрабрујуће деловање музичке критике на домаће оперске композиторе. Ови са своје стране настоје да интелектуализирају музичко-сценско стваралаштво по угледу на руске ауторе. Компоновањем опера у стилу музичких драма, творевина са истакнутом етичком поруком, поједини српски ствараоци као да желе да се дистанцирају од оперског стила италијанског и француског вокалног позоришта (као да дела Вердија и Маснеа нису својеврсне музичке драме)¹⁰, можда и уплашени од критике исувише наглашаваном “шареном оперском лажи” медитеранске опере. Да ли је то била реакција композитора и критичара (често у једној личности) на доминантну улогу вердијевског репертоара у већини светских оперских позоришта, не само код нас? Или је то била борба домаће продукције против “италијаноманије” оперске публике, каква се водила у Русији у 19. веку? И не само у Русији. С друге стране утицај италијанске и француске музике, поред чешке и руске (шта је значило откривање Мусоргског – чији се *Борис Годунов* могао видети у Загребу већ 23. децембра 1918. године – за југословенске композиторе, може се сагледати из низа студија наших музичких аутора), несумњиво има удела у стварању српских међуратних музичара. Ни утицаји говорног театра нису били мали: српска оперска продукција ослања се на домаћу драмску књижевност али и на нова редитељска и глумачка искуства добрим делом потеклих из Московског уметничког позоришта. Гостовања “художественика” у Југославији раних двадесетих година, на челу са Станиславским, оставила су трага и на музику.

Везаност српске опере за литературу, нарочито музичких драма заснованих на домаћем савременом комаду, као што је *Сутон*,

¹⁰ “Музички роман” Гистава Шарпантјеа (Charpentier) *Лујза* одушевио је почетком века не мали број композитора у Европи, међу њима Леоша Јаначека и Петра Коњовића.

Кнез од Зете (Максим Црнојевић) или *Коштана*, могла би чинити част драмским писцима, поготову чињеницом да те опере, ма како оне успеле биле, нису потиснуле своје вербалне прототипове (случај *Коштана* на пример), тако да је у домену популарности драма на неки начин однела победу над домаћим вокалним театром. Утицај драме је био тако јак, да ни музичка критика није могла да прихвати Коњовићев дописани чин (непостојећи у комаду) у другој верзији опере *Коштана* (1940).

У Народном позоришту се све више шире делатности опере. Поред Руса певача којих ће бити мало већ почетком тридесетих година, пристижу домаћи солисти са великим гласовним потенцијалима. Њих је у врло малом броју било од почетка Опере, после Првог светског рата, али се домаћа репродуктивна уметност на вокалном плану развијала релативно брзим темпом, било да су понеки имали среће да се школују на страни, или да буду ученици руских педагога, каквих је било и у Београду и у Новом Саду. Она природна музикалност и лепота гласова у народу учинила је да се у Београдској опери напоредо са Русима појаве Евгенија Пинтеровић, Рудолф Ертл, Драги Петровић, Ставоје Јанковић, Владета Поповић, Жарко и Никола Цвејић, Меланија Бугариновић, Бахрија Нури Хаџић, Анита Мезетова, Бланка Кезер и многи други. *Борис Годунов*, постављен у Београду 1926. године, имао је комплетну двоструку поделу: поред Георгија Јурејева наступио је у насловној улози Милорад Јовановић, исто тако бас светског угледа.

Многи српски певачи преузимају од Руса тешке улоге у руским операма али и захтевне роле у југословенским музичко-сценским делима које су носили руски певачи – Ксенија Роговска у *Женидби Милошевој* и *Сутону*, Лиза Попова у *Кнезу од Зете*. У оперским извођењима све важнији фактор постају врсни диригенти. За пултом се поред Христића појављују, у два временска периода Ловро Матачић, затим Мирко Полич, понекад Илија Слатин, Пордес, Крешимир Барановић, Иван Брезовшек, Предраг Милошевић, да помогну младима у савлађивању све обимнијег репертоара, уз нове, врло занимљиве оперске редитеље као што су Јосип Кулунџић, Бранко Гавела и Ерих Хецел.

Матачићев рад је раних двадесетих, уз руске певаче, унапредио деловање новосадске опере у оквиру Српског народног позоришта, али се то деловање крајем двадесетих и угасило. Остаје једина опера у Србији београдска, да чини напоре, остварује резултате и да осваја нове уметничке просторе. Будне очи критике прате све покрете и потезе, на првом месту репертоарску политику којом приказивачи нису задовољни; подмладио се и критичарски “сталез”, све је више музичара који пишу хронике музичког живота, посебно оперског: Петар Бингулац, Бранко Драгутиновић, Миленко Живковић, Драгутић Чолић. Дуго је држао пажњу читалаца и свестрани Павле Стефановић.

Ако је наша опера по неким мишљењима исувише “живела” од стандардног репертоара, мада је на свом програму имала и опере Рихарда Штрауса и Шостаковичеву *Катарину Измајлову* 1937, балетски ансамбл се трудио да што више иде у корак с временом. Додуше, специфика балетског репертоара другачија је од оперског, па је програм наше балетске трупе врвео од новитета. Но за српску публику све је било ново јер пре рата она није имала прилике да види балетски спектакл. Почело се у првој поратној сезони са играма у опери, да би се дошло до првих самосталних балетских представа као што су *Шчелкунчик* Чајковског и *Шехеразада* Римског-Корсакова марта 1923, чему је претходио домаћи балет скромно изведен на балу у Касини фебруара исте године: Милојевићеву гротеску *Собарева метла* спремиле су руске балерине, боље рећи “пластична” играчица и глумица Клавдија Исаченко и уметница класичног балета Јелена Пољакова, узевши учешћа заједно са својим ученицама у извођењу плесног, ликовног и музичког надреализма групе аутора окупљене око друштва “Цвијета Зузорић”. Појавиле су се заједно да би се касније раздвојиле, јер се београдска публика определила за балетску класику а играчка школа коју је инаугурисала у Београду Пољакова припадала је строгом класичном стилу пренетом из школе и са позорнице у Санкт Петербургу, са богатим плодовима оствареним на сцени Народног позоришта. Напоредо са класиком долазило се и на мисао о фолклорном балету.

И други “класичари”, Нина Кирсанова и Александар Фортунато, придошли крајем 1923. у Београд, заинтересовали су се за

стварање домаћег балета, првенствено за народне игре на Балкану и за стварање “националног” играчког репертоара заснованог на фолклорним мотивима музички и кореографски. Године 1927. изведен је у Београду први југословенски национални балет *Лицитарско срце* Крешимира Барановића, који већ својом премијером у Загребу 1924, подстиче Христића да се замисли о даљем раду после *Сутона*. За будућу *Отридску легенду* одлучујући импулс дали су Кирсанова и Фортунато, онако као што је за *Лицитарско срце* дала Барановићу идеју Маргарита Фроман. Ова изузетна плејада балетских играча и кореографа који су дошли из Русије (од којих троје од Дјагиљева: Маргарита и Макс Фроман и Јелена Пољакова) има непроцењиву заслугу за стварање домаће балетске продукције. Оно што није пошло за руком Русима у Русији, оно што је делимично пошло за руком Стравинском са *Петрушком* ван Русије¹¹, успело је Русима у Југославији – да створе национални балет кореографски, играчки и сценографски прво на хрватску балетску музику и затим на српску.

Руси су учинили и да се створи национални балет као самостална труппа у оквиру позоришта. Јелена Пољакова приказује сваке школске године на концертима резултате сопствене балетске школе, из које талентовани играчи Срби и Руси по завршетку обуке одмах налазе пут на сцену Народног позоришта. Тиме је Пољакова директно утицала на одржавање интересантног репертоара у балету у коме је и сама учествовала као примабалерина и кореограф, у првој деценији његове егзистенције. За њом се показао Фортунато чији су *Копелија* (1924), *Лабудово језеро* (1925) и *Жизела* (1926), затим је Фјодор Васиљев из Париза био познат по *Успаваној лепотици* Чајковског (1927), затим Маргарита Фроман са *Рајмондом* Глазукова (1928), *Хонзом* Оскара Недбала (1929), *Жар птицом* и *Петрушком* (1928). Поред два балета Стравинског били су изведени од дјагиљевског репертоара поменутог *Шехеразада*, *Силфиде* (1923), *Половецке игре* (1925), *Лептири* (1927) у кореографији Михаила Фокина.

¹¹ *Петрушка* је био национални понос Руског балета Дјагиљева и ам-слем ове компаније до завршетка Првог светског рата, сматран за оваллоћене националног (музичког) принципа садржаног у руским операма, сада у руском балету.

За две међуратне деценије, низ београдских или гостујућих балетмајстора, домаћих и страних Руса и Пољака (Јелисавета Никољска, Борис Књазев, Мјечислав-Михаил Пјановски, Антон Романовски, Борис Романов), бринуо се за “принове” у репертоару, од којих су неке стизале убрзо пошто би се појавиле на некој од главних балетских сцена у Европи. “Домаћа” Нина Кирсанова преноси са својих странствовања у Београд врхунске новитете као што је балет Леонида Мјасина *Знамења (Les présages)* 1933, на музику *Пете симфоније* Чајковског. Први “симфонијски” балет је у свету узбунио духове и својом лепотом и применом симфонијске музике која је до тада припадала искључиво концертном подијуму. Балету за београдску премијеру (једину југословенску и европску после извођења оригинала у Монте Карлу) Кирсанова даје назив *Човек и коб* (1934), који остаје дело бриљантне поставке, монументалног декора и изузетних костима Жедринског. Он је дао исто тако сјајну опрему за *Отридску легенду* из 1933, такође у кореографији Кирсанове, где је она уједно и прва Биљана са Марком Анатолија Жуковског. Значај Жуковског је и у његовом познавању и неговању аутохтоног играчког фолклора са простора Југославије; доносио је такође новине са стране (преносити туђе кореографије на свој ансамбл тежак је стваралачки посао), тако да Београд 1939. године има прилике да види једног изузетног *Златног петла* Римског-Корсакова у балетској верзији Михаила Фокина, премијерно приказаног у Лондону 1937. године. Исто тако је Жуковски поставио *Франческу да Римини* на музику Чајковског, према Давиду Лишину. Критика је ова дела дочекала доста равнодушно – више су јој се допали Млакарови са *Легендом о Јосифу* Рихарда Штрауса и Лоткиним фолклорним балетом *Баво на селу*.

Нико не спори да је било можда и мање успешних остварења и код домаћих и код гостујућих кореографа (као што су Романовски или Књазев), али је непобитно да је општи ниво репертоара и извођаштва био врло висок. Критика се није у свакој прилици добро свалазила, тако да су поједине и нарочито балетске премијере остале недовољно запажене и неоцењене према правој вредности, чак кад је био и домаћи репертоар у питању. Ако би се повремена одбојност према странцима могла узети као психолошки оправдана, поготову отпор према странцима који се умножавају – опадању броја Руса певача стајало је као равнотежа увећање

броја Руса играча из другог емигрантског поколења (што није била појава само у Југославији већ у целом свету) – неразумљиво је (музичко) критиковање у негативном смеру домаћих уметника који то никако нису заслуживали. Да су критичарске стреле често или константно биле одапињане на “домороце” сведочи и личност Стевана Христића.

Читаву деценију и више је директору опере и диригенту Христићу замерано због дириговања, управљања опером, због репертоарске политике, због фаворизовања руских извођача (за време Христићевог директорства процветао је руски репертоар, оперски и балетски), због фаворизовања супруге примадоне Ксеније Роговске, због небриге за домаће младе певачке таленте. Можда се због свега овога, углавном неоправданог, критика и није довољно ангажовала око Христићевог једночиног балета *Отридска легенда*. Могла је учинити више да се овај балет приближи публици која није оберучке прихватила ово дело, мада је углавном домаћи балет боље пролазио од домаће опере. Није ли од домаћих опера *Коштана* имала далеко више извођења можда због играчких епизода – она је у првој верзији садржала два велика балетска дивертисмана (у II и у IV слици).

С друге стране код публике су “ишле” ствари које није марила критика (већ спомињана италијанска опера са Вердијем на челу), али је публика заволела и Моцарта и пунила кућу редовно за *Фигарову женидбу*. И балет *Човек и коб* био је прихваћен, и због тога више пута обнављан, одржавши се кроз све сезоне мирнодопског репертоара. Занимљиве кореографске комбинације у корде балеу, извођење, сцена, оставили су критичаре хладним, уз једини коментар како је Кирсанова у том балету била као кореограф успешна само у моментима када се држала оригиналне замисли Леонида Мјасина.¹² На који је начин неко од критичара могао видети оригинал у Монте Карлу или на неком другом месту где је гостовао Ballets Russes de Colonel W. de Basil који је имао ово дело на репертоару, нигде није било речено. Јасно је било из тог писања да балет у његовом првобитном облику нико осим Кирсанове

¹² Бранко Драгутиновић, *Музика у земљи*, Звук 4, 1934, 137, 138. Можда оваквом детаљу на овом месту и не би требало поклањати пажњу да није у питању преношење разних констатација из музичких критика из генерације у генерацију, од написа до написа, без неке провере, до данашњих дана.

није видео; касније се са оригиналом упознао Анатолиј Жуковски, боравећи у Лондону у трупи Де Базила 1938. године.¹³ Очеvidно да је требало умањити значај Кирсанове, али и непознавање уметничке ситуације у свету било је посреди, а на страну то што су критичари имали међу извођачима своје “симпатије” и “антипатије”. С тим у вези се у једном напису раних тридесетих, музичка критика осврнула на саму себе речима како “Проблем критике спада код нас заиста у најтеже проблеме. Лични и субјективни каприси као и факат, да се критика развила јаче и од саме продуктивне уметности, можда и преко допуштених граница и тиме охоло распротрла свој отровни утицај на масе, чији је слободни суд увелико спутала, допринели су да се унесе велика забуна у наш музички свет. Нелојалност, сувише лични став, подметања и нетачна изношења, нестварне оцене и ћудљиви судови и то уз још и неоправдане панегирике, које имају да послуже у протекционашке и рекламне сврхе, спустили су ниво критике до незавидне границе.”¹⁴

Критика је учинила да су остала недовољно или погрешно оцењена и деловања сценографа и костимографа (Леонид и Рима Браиловски), о редитељском раду (Павловски) и да не говоримо. Данас је реконструкцију извођаштва у било каквом виду и немогуће правити, али се може тврдити да је врло разноврсни оперски и балетски репертоар између два светска рата, радо и много излаган оптужбама, био дело управе која је знала да води свој уметнички посао, упркос свим кризама (од којих су, наравно, најгоре финансијске), на дошлим у таласима двадесетих и крајем тридесетих година. Ту је и дочекав дан када се после дугих припрема основала 1937. године Музичка академија у Београду. Дотада су композитори, диригенти, инструменталисти и – што је најважније – певачи одлазили на студије у иностранство (и поред

¹³ Сазнаје се из писма Жуковског аутору овог рада, од 14. јануара 1995.

¹⁴ Миленко Живковић, *О критици, Београдска музичка троника 1931-1932*, Мисао, 1932, књ. XXXIX, св. 5-8, 443. Павле Стефановић са своје стране не устручава се да каже, поводом незаборавног гостовања Јармиле Новотне, звезде Метрополитен театра, 3. фебруара 1939: “Видео сам жалостиве појаве ипак тог вечера: честите људе, недужне, које смо покварили ми критичари. Видео сам их, дакле, како прате арију, вребају певачицу...” (Правда, 5. фебр. 1939, цитира се према Слободану Турлакову, *Верди у Београду*, Београд, 1994, 182, 183.)

две академије у земљи, у Загребу и Љубљани) ради стицања високе дипломе. Дотле су певаче обучавали професори двеју музичких школа “Мокрањац” и “Станковић” и оперски корепетитори. У Новом Саду је између два рата деловала певачка школа Андреја Барањикова и Надежде Архипове. То је давало добре основе за обнављање опере, с обзиром на жив музички програм у Новом Саду, до чега би сигурно и дошло, да није избио рат.

С обзиром на ситуацију у свету априлски рат је био неминуовност, после чега је требало консолидовати се и некако преживети. И с тим у вези, историја стваралаштва и извођаштва у пред-ратној Југославији и ратној Србији захтева нови прилаз или бар некакву ревизију, с обзиром на временску дистанцу. У последње време почињемо да схватамо због чега за време рата музеје нису ћутале и да можда и није било потребно да ћуте. Народно позориште у Београду и друга позоришта у Србији радила су. У Београду је поново актуелан Маџеж, онај стари, али обновљени после пожара 1927. године, а и сада прикладан док се не поправи врло руинирана од бомбардовања зграда Народног позоришта. Окупатор је инсистирао на нормализовању живота у уметности, и то није био случај само у покореној Србији. Тако, ради што ефикаснијег рада сцене код Споменика, набављене су из Немачке и постављене најмодерније електричне инсталације.¹⁵ Као позоришта, радили су и биоскопи са успехом моралним и материјалним. Оно што се није могло надокнадити била је пропала позоришна архива, костими и декор, па се за време окупације репертоар обнављао и из других разлога у скромном обиму, али и са понеком премијером. До оправке велике сцене и Маџежа одржавале су се пробе преко лета 1941. на Коларчевом универзитету и делимично у сали биоскопа “Луксор” (који је и пре рата служио као позоришна сала и био коришћен за обнову оперете).

Чланови драме у Београду почињу већ у мају 1941. са пробом драматизације *Понора* Гончарова у режији Ракитина, а 6. јула је изведена на “Коларцу” *Травцјата*. Затим се код Маџежа даје Моцартова *Фигарова женидба* 1. октобра. Прва балетска представа се одржава у згради код Споменика (*Жизела* и *Дивертисман* –

¹⁵ Олга Марковић, *Српско народно позориште у Београду у периоду немачке окупације 1914–1944*, Театрон, 4/5/6, 1994, 132. Подаци о раду позоришта за време рата углавном су коришћени из овог написа.

са Колом из *Отридске легенде*) у кореографији Жуковског. Пред-ратних редитеља више није било. Ерих Хецел се због јеврејског порекла сакривао и на крају рата погинуо од америчких бомби, Кулунџић је своју делатност пренео у новоосновано Уметничко позориште. Оперском режијом је почео да се бави Никола Цвејић, поред Рудолфа Ертла, првог окупацијског директора опере. На његово место је затим дошао Светомир Настасијевић – до краја сезоне 1942/43, када бива постављен за директора Стеван Христић, са чијом је сценском музиком у драми извођена представа *Вечити младожења*.

Дуго времена је рад драме, опере и балета за време рата био забрањена тема у Југославији, јер нови режим није толерисао оне који нису пришли “покрету отпора” већ су покушали да и даље живе од свог рада како су умели и знали. Понегде се тек пре неку годину почело отвореније писати о стварним догађањима не само у позориштима. На сцени код Споменика дешавале су се и понеке занимљиве ствари, на првом месту у вези са домаћим фолклорним балетом, који је на Настасијевићеву музику желео на нов начин да прикаже Жуковски. Наиме, он је хтео и успео да без стилизације постави на сцену српске народне игре у оквиру једног балетског садржаја, избегавајући, по његовом мишљењу, псеудофолклорне тенденције присутне у раду Кирсанове (која је ишла за искуством Фортуната) и Маргарите Фроман.¹⁶ Но тај балет *У долини Мораве* Светомира Настасијевића, изведен 3. јануара 1942, остаје усамљена појава на нашој позорници.

Иначе, настављена је оперска и балетска концертна делатност, богато развијена у предратним данима. Опера је, што се тиче певача, била скоро у пуном саставу, јер су јој пред рат приступила нова појачања тек изишла из школе. У заробљеништво је доспео басиста Милорад Јовановић, који је и остао да живи у иностранству; Предраг Милошевић и Сташа Беложајски такође су као резервни официри платили свој дуг рату; Милошевић се трудио да у логору организује повешто од музичког живота. Балетски ансамбл је почео за време рата да се видно проређује, али је он, поред домаћег балета, извео још неколико премијерних представа и трудио се да

¹⁶ Писмо Жуковског од 15. марта 1993. аутору овог рада.

одржи неколико предратних, које су чиниле и послератни репертоар: *Балерина и бандити* на Моцартову музику и Равелов (Ravel) *Болеро* у кореографији Бориса Романова из Метрополитен опере, изведени са врло великим успехом и код публике и код критике 23. септембра 1939. године.

За време окупације шеф балета је био као и пре рата Жуковски, да би га за једно кратко време сменио Велизар Гођевац, некада корепетитор код Дјагиљева, и од маја 1942. Нина Кирсанова. Интересантно је да је ова пожртвована уметница почетком рата 1939, који ју је затекао у Француској на гостовању, успела да се врати у Југославију и да исте године отвори своју школу у Београду. У Народно позориште се вратила у другој ратној сезони, када је и стала на чело балетског ансамбла. Поставила је игре у Молијеровим (Molière) комадима (1942), у Плаутовој комедији *Менелми*, на музику Јосипа Славенског (1943) и у Гетеовој (Goethe) *Ифигенији на Тауриди*.¹⁷ Захваљујући Кирсановој и нарочито Аници Прелић, одржао се и кореографски рад Бориса Романова.

Од новина истицали би се у свако мирнодопско време и на свакој светској сцени балети Леонида Мјасина *Фантастични дућан играчака* на музику Росинија, и Берлиозова (Berlioz) *Фантастична симфонија*, у београдској кореографској верзији Милоша Ристића. Просто је невероватно како је овако “тешко” балетско дело као *Фантастична симфонија*, које захтева велики и врхунски балетски ансамбл (као што је трупа Де Базила која је извела балет премијерно у Лондону јуна 1936, уз учешће и нашег Ристића), затим ефектну сценографију и костиме (за шта су се врло побринули Миомир Денић и Милица Бабић), при том зналачку светлосну режију (заслуга Денићева) – могло бити изведено у позоришту где већ није било довољно балетских играча! Јуна 1942. брачни пар Жуковски–Васиљева заувек напушта Београд, за њима Јелена Пољакова чија је школа тако много значила, године 1943. Наташа Бошковић, и на крају Милош Ристић.

Можда тај ратни рад и није био само диктат окупатора. То је била и упорност са српске стране да се одржи национални театар, његов углед, па и његова врло оштећена имовина. За време рата је

¹⁷ Ксенија Шукуљевић–Марковић, *Балетско стваралаштво Нине Кирсанове /1898–1989/, примабалерине, кореографа и педагога*, Театрон, 81/2/3, 1993, 48.

радила и новооснована Музичка академија, док је Универзитет био затворен. Немци су претили да ће разнети Академијин инвентар (клавире најпознатијих светских фабриканата, набављене заслугом Косте Манојловића) ако она не настави са радом, у који су били укључени и одсеци за балет и за драму.

Међутим, долазак на власт Комунистичке партије Југославије донео је уметницима затварања, саслушавања, и неким смрт због тога што су се за време рата бавили својом професијом. Да ли је српска страна била у праву у настојањима да се одржи континуитет позоришног живота и за време рата? По схватањима новог режима није, али нико на другим странама за позоришни рад под Немцима није у послератној Југославији одговарао, бар не на овакав начин како се то догодило у Београду. Суђења, повижавања, отпуштања и стрељања потресала су позоришни живот из темеља. Извођачка гордост и слава, врсни певачи који су тридесетих година носили обимни оперски репертоар, подвргнути су репресалијама и заједно са многим глумцима и балетским играчима пунили београдске затворе.

Није потребно наглашавати да се у другим земљама тако нешто није догађало или се догађало у врло малој мери (за колаборацију са Немцима је био оптужен Сергеј Лифар, првак балета и кореограф париске Велике опере). Сетимо се да културни живот није замро у окупираној Француској (није замро ни за време Првог светског рата), где су се снимали и филмови, и да су у прегаженој Белгији (и не само тамо) позоришта радила на велико, хвалећи се касније у позоришним годишњицама “сјајним сезонама”, оперским, балетским и концертним. После рата ретко је ко због тога имао проблема, као што је то овде био драстичан случај и много мање драстичан случај у Јубљани. Загребачко Казалиште је таквих ексцеса било потпуно поштеђено радећи нормално у НДХ (на пример, 7. септембра 1944. на репертоару је била обнова Барановићевог балета *Лицитарско срце*), и у наставку даље после завршетка рата.

И данас је, међутим, нејасно, по каквом су “кључу” следила кажњавања уметника у Србији. Ако је по игрању и певању за време окупације, онда је требало пострељати цело Народно позориште, како се изразио недавно један глумац у својим мемоарима. А шта са публиком? Враћајући се још даље у прошлост питамо се да

ли је можда требало проказати и оне који су, жељни позоришта у ратно доба, провирили на гостовања бечких опера, Дворске и Народне, у Београду 1917. и 1918. године, организованим за окупаторску војску? Или се светити онима који су водили или похађали Музичку школу у Београду за време Првог светског рата?¹⁸ Неко је ипак платио за своје добронамерне активности: неуспели покушај Милутина Чекића да се организује позоришни живот у тада окупираном Београду (јер, на крају крајева, глумци раде у театру и да би имали од чега да живе) наишао је после рата на осуду јавности. Чекићу, једином домаћем у иностранству школованом редитељу предратне Србије, ускраћен је даљи уметнички рад. Зар та мера није била непотребна?

Поновни рад у згради код Споменика започет је концертом Београдске филхармоније: 6. новембра 1944. г. прослављала се руска револуција музиком Чајковског, Бородина и Љадова. Децембарски концерт на истом месту био је комеморација Војиславу Вучковићу. На чело опере и филхармоније стао је Оскар Данон, прашки ђак, хорски и оркестарски диригент, музиколог и композитор из Сарајева, који је дошао у Београд са “Казалиштем народног ослобођења”, заједно са Аном Радошевић и Миром Сањином. Та “зимска” прва сезона у новом политичком и друштвеном систему инаугурисана је представом *Евгенија Ојегина* 17. јануара и са Светосавском прославом 27. јануара 1945. У неколико наредних година оперски репертоар је био готово идентичан са оним предратним, који се могао назвати “средњим” програмом; изузетак је чинило прво извођење *Ивана Сусањина* Глинке. Без обзира на то, свака се обнова, била она *Травијата* или *Тоска*, назива премијером,¹⁹ пре које као да ништа у музичком животу Београда није постојало. У позоришту, у опери је остало доста “предратних” људи, међу њима и за краће време као управник Милан Предић. Сви они усрдно раде на успостављању нормалног рада у кући код Споменика: *Ојегина* су поставили Ракитин, Загородњук и Милица Бабић.

¹⁸ В. Предраг Милошевић, *Руси у Београдској опери*, Београд у сећањима 1919–1929, Београд, 1980, 134.

¹⁹ Стана Ђурић-Клајн објашњава ову појаву у приказу *Десет година Београдске опере*, Музички записи, Београд 1986, 165, ф 1. /Са тим “премијерама” је био исти поступак и за време немачке окупације/.

У балету се ни тај “средњи” репертоар није могао извести, мада је оно мало послератних обнова било спремљено са пажњом: март 1945. бележи два балетска догађаја: *Половецки логор* Бородина обновио је нови шеф балета Георгије Скригин, као и концерт класичног и модерног балета шпанских игара студија Нине Кирсанове, Радмиле Цајић, Смиљане Мандукић и Олге Грбић–Торес (у клавирском праћењу учествовали су Милан Ристић и Станојло Рајичић). Ове приватне школе су радиле за време окупације, укључујући и балетски студио Милоша Ристића, одакле су се регрутовале нове балерине. То је била основа и за новостворену балетску школу при Народном позоришту, када се угасио балетски одсек на Музичкој академији, који је водио Миле Јовановић (некада солиста код Дјагиљева).

Било је јасно да се дуго београдски балет није могао конституисати у оној форми како је изгледао пре рата или у првим сезонама окупације. Репертоар се “вртео” око неколико краћих предратних представа као што су *Шехеразада*, *Валтургијска ноћ* и поједини дивертисмани. Домаћи балет је био премијерно заступљен *Поемом* Станојла Рајичића (16. мај 1945). Као кореограф се ангажовала Марина Олењина, предратна истакнута солисткиња као и ученица Курта Јоса Сањина. Ускоро ће се играчи регрутовати из фолклорних секција бројних културно–уметничких друштва, јер нема више оних који су пронели балетску славу преко српске позорнице између два рата: ансамбл су напустили многи Руси а одлазак Наде Аранђеловић и Милорада Мишковића маја 1946. још више је осиромашило ансамбл. Исте године, октобра месеца, Кирсанова поставља три балета за једно вече (*Силфиде*, игране у кореографији Пољакове 1923, Штраусов *Плави Дунав* и Листову *Другу рапсодију* као премијере). Огласила се на то и једна политичка критика у духу “наше стварности”, са главним замеркама упућеним нежељеном континуитету између садашњег и предратног балета.²⁰ Било је очевидно да се социјалитички реализам који је задавао ударце свим расположивим драмским позориштима у земљи, није много дотакао балета нити опере. Критичар ће се много жешће бацити на представу обновљеног и прерађеног *Кнеза од Зете* Петра Коњовића (изведена 29. децембра 1946.), што је као и оно прво

²⁰ Радован Зоговић, *Поводом балетске премијере у београдском позоришту*, Борба, 15. октобра 1946.

било индиректно уперено против управе Предић–Данон, која је била онда принуђена да скине са репертоара Коњовићевог *Кнеза*. Ни она три балета се нису много појављивала, мада је публика, и нова и она стара, била жељна уметничких догађаја, пунећи кућу и на “карту више”, и за домаће и за стране представе.

Кнез од Зете са својим црногорским играма био је интересантан деби младог кореографа Димитрија Парлића, иначе члана балетског ансамбла, са прекидима, од 1938. године. Његов играчки удео ће бити врло значајан у даљим представама, најпре у *Отридској легенди* Христићевој, коју Београдски балетски ансамбл бива у могућности да припреми са успехом у дефинитивној, целовечерњој верзији, у поставци Маргарите Фроман, са премијером 28. и 29. новембра 1947. године. У истој сезони (21. јуна 1948) Парлић износи на сцену *Копелију* која, позната од пре рата, има успеха, док је *Легенда* уживала велике неподељене симпатије и “радног народа” и “остатака буржоазије”, дочекавши за живота њеног аутора изузетно велики број извођења. Београдски балет је јачао и био међу првима који је 1949. године извео балет Сергеја Прокофјева *Ромео и Јулија*. Њиме се дефинитивно учврстила позиција кореографа Парлића.

Балет држи ритам, за шта се брине шеф Ана Радошевић: даље, Лоткину *Баладу о једној средњовековној љубави* постављају у Београду Млакарови 1950. године. Затим се југословенски репертоар, оперски и балетски, ниже следећим редоследом: обнавља се 1951. Барановићево *Лицитарско срце*, Коњовићеви *Селаци* се изводе премијерно 1952. године (српске игре поставио Парлић), као и Логаров балет *Златна рибица* у кореографији Јелене Вајс. Нова верзија Христићевог *Сутона* иде 1954. године, *Аналфабета* Лотке–Калинског и Барановићева *Кинеска прича* 1955, Логарова *Покондирана тиква* 1956, Херцигоњин *Горски вијенац* 1957, Рајчићева *Симонида* 1958 (изведена предходно у Сарајеву). Коњовићева *Коштана* има две обнове 1950. и 1959, чији балетски део уз музику међу чиновима, што је аутор био сложио у *Симфонијски триптихон*, бива изведен самостално као и балет *Макар Чудра*, на Коњовићеву истоимену симфонијску поему, 14. априла 1962. Прогнани *Кнез од Зете* вратиће се прво на сцену Новосадске опере 1966. године и затим у обновљену зграду Народног позоришта 1968, приликом прославе стогодишњице.

У опери се полако али сигурно иде напред и са предратним извођачима и са новим, јер је до смене генерација свакако морало доћи, као и у балету. Напредку је допринео континуитет, мада је више година после рата везу са прошлошћу мало ко могао званично да исказује. Нико није смео јавно да се сети да је било нечег доброг у Београду пре рата, а камоли да спомене оперско и концертно музицирање на светском нивоу у “старој трулој Југославији”. Званично све је наводно почело 1945. године и све је сада било другачије.

Свакако да су се оперска позоришта после Другог светског рата еманиповала, не само наша опера. Природно је да су се услови рада изменили у оперским кућама, али се не може рећи да нико између два рата у Београду, био диригент, редитељ или певач, није знао шта је право оперско извођење, односно да није схватао да је опера театар. Оперски певачи могу имати више или мање глумачког дара, у сваком случају се они труде да оно што немају надокнаде учењем. Тако је увек било и постављало се и после 1945. године, у борби против шаблона којих има свуда и у свакој уметничкој извођачкој професији. После рата је добра страна развоја била та што су се отварале оперске куће у Југославији тамо где их раније није било, или су престале да постоје. Врло се у том погледу активирао Нови Сад; Ниш замало да постане оперска варош, млади певачи добијају више могућности за рад.

Модернизација опера у свету огледала се и у већој покретљивости извођачких ансамбала. Савремене комуникације, нарочито авионски саобраћај, омогућили су велика гостовања, боље информације и размене солиста; пре рата су иначе углавном путовале велике балетске трупе и понека опера, јер није једноставно оперском ансамблу да буде “путујуће позориште”. Наш је балет између два рата гостовао у Грчкој, Бугарској и Румунији, наша опера у Немачкој. Сетимо се још путовања у Бугарску, које је 1910. извео са својом опером Жарко Савић, и гостовања немачких опера када су Аустријанци узели Београд од Турака крајем 18. века и оних пред априлски рат.

Жеља за међусобним упознавањем је била један од чинилаца који је довео до “златног века” опере не само код нас. У том

контексту послератног процвата извођачке уметности у свету треба и сагледавати нашу оперу, онда када су Европа, СССР и обе Америке биле у јеку нових прегнућа, дочекавши “златни успон” у развоју оперске уметности, филма, мјузикла и нарочито балета, слично успону после Првог светског рата.

Први наступ наше опере у иностранству начинио је балетски ансамбл на фестивалу у Единбургу 1951. године, када је свету приказана *Отридска легенда*, да би то учинила касније и друга позоришта у Југославији. Затим се за Београдску оперу ређају и други важни оперски и балетски центри у Европи и у Африци у раздобљу од 1951. до 1972. г. Београђани почињу да изводе углавном руске опере. Оскар Данон је био не само диригент у највећем делу домаћег и интернационалног програма наше опере, већ и организатор који је успео да начини велике продоре на светску сцену. За узврат светска сцена посећује нас, гостују чувене балетске трупе и опере. У том периоду, осим Данона, слави Београдске опере допринео је Крешимир Барановић, са млађим диригентима Душаном Миладиновићем, Богданом Бабићем и Ангелом Шуревим. Број редитеља се шири преко Кулунџића, који се вратио у оперу, на младе људе школоване у иностранству, Младена Сабљића и Ану Радошевић, и у последње време најмлађег – Дејана Миладиновића, који су остварили и међународне каријере. Оцу и сину Миладиновићима дугујемо за изузетну премијеру Коњовићеве *Отаубине* (1983) а Оскару Данову и млађем Миладиновићу за врло истакнуту обнову *Кнеза од Зете* (1989). *Отридска легенда* је имала мало среће се обнављама у Београду, тако да сматрамо да је она умрла заједно са својим творцем Христићем.

Музичка критика добија такође младе посленике, али су остали и они стари, осим што више није било Милојевића. Оперску критику преузима и са тактом води Стана Ђурић-Клајн, само што критика није више онако обилата као пре рата, када се њој у дневној штампи одвајало више простора. Предратни музички хроничари који су пападали управу, сада се не усуђују да било шта замеру директору опере чак и када би били другачијег мишљења поводом неких хваљених поставки опере *Фауст*, гостију као што су Фридрих Шрам (Schramm) или Серж Вафијадис. Шрамов успех са делимично шокавним *Фаустом* у париском Театру нација

забележен је крупним словима у аналима Београдске опере. Исто тако и други успеси, углавном са руским репертоаром, били су регистровани у иностраној штампи, док су овде прави познаваоци били сигурни да не би било “златног доба” Београдске опере без њеног међуратног “златног” или “брилијантског” доба, када су поједине представе у опери и у балету апсолутно могле да конкуришу иностраним, само што тада није било тог протока информација, тог музичког интернационализма у толикој мери, са рекламом која помаже сагледавању резултата. “Београдска оперска традиција” је створена двадесетих и тридесетих година²¹, па је тако “београдски стил” промовисан *Фаустом* и *Дон Кихотом* (изузетна сцена Миомира Денића), имао своје корене у предратном успону опере и балета.

Успеху новог доба у кући код Споменика допринели су поред наведених диригената и певачи као Мирослав Чангаловић, Валерија Хејбалова, Лазар Јовановић, Јован Глигоријевић, Радмила Бакочевић, Милица Миладиновић, Бисерка Цвејић, Драго Старц, касније Никола Митић, Милка Стојановић, Живан Сарамандић и многи други, млађи који су заслужили да стану овде такође на прво место. Од играча саздали су класични и модерни балетски репертоар Вера Костић, Јованка Бјегајевић, Душан Трнинић, Бранко Марковић, Душанка Сифниос, Лидија Пилипенко и множина талентованих и полетних балерина и балетана који су појединачно имали успешне иностране каријере. Од сценографа и костимографа су се истакли поред већ споменутих Душан Ристић, Владимир Маренић, Божана Јовановић и низ младих, од којих је био запажен код Коњовићевих опера Александар Златовић.

Мада управа Народног позоришта ни овога пута није деловала нарочито стимулативно на домаће композиторе (балет *Рем* Драгутина Гостушког изведен је само у Загребу 1963. у оквиру Музичког биенала), фаворизујући донекле страни модерни музички театар и због гостовања у иностранству, српска оперска продукција се увећавала углавном деловањем аутора старије и средње генерације. Међу њима се Рајичић окреће опери и компонује после *Симониде Карађорђа* који постаје телевизијска опера, што даје подстрек аутору да своје две следеће “руске” опере *Дневник једног лудака* и *Беле ноћи* компоује за овај медијум.

²¹ Предраг Милошевић, *нав. дело*, 148.

Млада генерација после рата губи донекле, па и сасвим, интересовање за музичку сцену, са изузетком Енрика Јосифа и Душана Радића. Јосиф се надовезује на Рајичићеву *Симониду Стефаном Дечанским* (1970) уз балет *Птицо, не склапај своја крила*, а Радић компоује *Беле кулу* и *Баладу о месецу луталици* (1960), следећи касније комични музички театар започет Логаровом *Покондиреном тиквом*, својим мешовитим музичко-сценским жанром као што је *Љубав – то је главна ствар* по Молијеру (1963). На потезу су сада млађи који пишу музичко-сценска дела везујући се за разне фестивале модерне музике и експерименталног театра, удаљавајући се од традиционалних сценских форми. Ту помињемо *Корак Зорана Христића*, *Медеју Зорана Ерића* (који је дао и традиционалне балетске представе *Јелисавету* и *Бановић Стражићу*) и *Исидору* Иване Стефановић и Јелене Шантић.

У сваком случају музички театар код Срба показао је и показује своју виталност и своју оригиналност кроз континуитет и дисконтинуитет развојне линије, са одушевљеним намерама ако не и најбољим условима за напредак у будућности. Само кад се историја не би немилосрдно понављала. Многа од домаћих дела, са изузетком *Ера* и, нарочито, *Охридске легенде*, доживе једно извођење или свега неколико њих, да би се изгубила потпуно из видокруга публике. То је и после рата била судбина *Селакка*, *Сутона*, Барановићеве опере *Невеста од Цетинграда* или обнове *Бурђа Бранковића* Настасијевића, и других композиција, за које нико није учинио да се сачувају на магнетофонској траци или на видео снимку. Неопростиво је што није снимљена Коњовићева *Отаубина*, када је њена премијера поводом стогодишњице композиторовог рођења била прворазредни позоришни догађај.

Српски музички театар се ту и тамо пробија и до стваралаца и до гледалаца, у разним својим видовима, ослањајући своју будућност и на примени телевизијског медија, како се то показало интересантним на примерима Рајичевићевих опера. С тим је у вези и питање да ли ће српска опера и даље бити везана за литературу и поред модерних техника и других тековина савременог експерименталног театра? По свему судећи хоће, јер смо и даље у очекивању прикладног оперског либрета или атрактивног балетског сценарија. Алтернативна балетска сцена предлаже у последњој деценији 20. века више радикалних решења која имају своју публику међу

младима, мада они традиционалнији теже и даље у приличној мери балетској класици. На жалост је класични балет на сцени Народног позоришта све више у опадању, а за његову замену нечим другим нико се на официјелној сцени није постарао.

Новосадски балет који је успешно почео своје деловање пре четири деценије има у својој историји далеко смелије узлете и доста неприкосновених успеха и у домаћем делокругу, што се такође може рећи и за оперски облик: *Гилгамеш* Рудолфа Бручиа свакако отвара нове перспективе.

Оно, међутим, што се није остварило у српској музици, или је дошло само као изузетак да потврди правило, јесте популарна опера за чије се садржаје могло наћи пуно материјала, што је делом инспирисало Душана Костића да напише шаљиву игру *Мастори су први људи* (1962) по Кости Трифковићу. О том проблему је писао Стеван Христић, непосредно после свог поновног уласка у Народно позориште после Првог светског рата. Онда је то било актуелно а данас може да звучи анахроно; па ипак, с обзиром на наша схватања, "...то је једини облик у коме ће модерни музичари моћи да пруже своју сарадњу и створе народни, популарни музички репертоар, за који можемо слободно рећи да не постоји... Дакле, песници, дајте нам само драму и комедију, а оставите песму (ово се односи на комаде с певањем за које је Христић сматрао да их треба одбацити) – или нам дајте либрето за музику."²² Тако нису само песници с краја 19. века нудили своје текстове, већ су их касније композитори тражили, између два рата и после Другог светског рата. Нису се ни популарни комади с певањем претворили у популарне опере, како се то очекивало, ради неке поступности, нити су драмски писци створили нешто ново што би оживело оперу и приближило публици домаће стваралаштво. И поред љубави према литератури, можда ће мултимедијални тотални театар бити и наш театар будућности или блиске садашњости.

²² Стеван Христић, *О националном репертоару*, Мисао, 1919, књ. I, св. 1, 76

Nadežda Mosusova

SERBIAN MUSICAL SCENE

Summary

Music has always been present in the Serbian theatre; it had been there before opera was institutionalized and adopted as a musical form by the Serbian composers. In Belgrade, the first opera performances were given early in the 20th century, but the large-scale productions were not staged in the capital until after World War I. Between the wars, in the period 1920–1941, opera flourished thanks to the Russian emigration, i.e. its operatic singers, ballet dancers and choreographers, stage directors and set and costume designers. The Serbian composers activity was mainly focused on opera, but they also wrote music for ballet. The operatic and ballet activity, although uninterrupted during the German occupation, was considerably reduced at that time and maintained for the sake of preserving the remaining property and providing means for the survival of artists. At that time local staff prevailed considerably over the Russian emigration who was withdrawing to make way for the younger, local artists, former students of theirs.

At the end of World War II quite a number Russians of the first and second generation had to face emigration one more time. Thanks to the Russian teachers who had stayed, the Belgrade opera, now together with the newly established Opera of Novi Sad, resumed the prewar flair in many operatic and ballet performances thus making it possible for the local population to enjoy good performances again.

In the early fifties the Belgrade Opera went on foreign tours and also exchanged visits in the country. In spite of all the exuberant operatic and ballet life, the domestic, Serbian stage work – with one rare exception (the ballet *Legend of Ochrid* by Stevan Hristić) – never gained the popularity of the standard Italian, French or Slavic repertoire. All this had a distimulating effect on the Serbian composers throughout the history of our musical theatre. For a short time two opera theatres in Serbia attempted to switch to a modern or even avant-garde repertoire on a number of occasions. However, the audience keeps sticking to the tradition, still preferring *Traviata* to *The Love of Three Oranges*.

As television has played an important role in the popularization of serious music i.e. the domestic opera and ballets, perhaps it could be turned into a new powerful medium for the Serbian composers who already in 1970 and 1980 tried their hand at composing TV operas. Maybe in future some new media will enrich the opera production in Serbia and bring new audience to the alternative opera and ballet output.

Роксанда Пејовић

АНОНИМНИ КРИТИЧАРИ СРПСКЕ МУЗИЧКЕ СЦЕНЕ (1870–1914)

У 19. веку анонимни аматери су били претежни аутори српске музичке речи све до осамдесетих година. И када се касније повећао број професионалних музичара, писање о музици је углавном остало у рукама љубитеља музике. Да њих није било, историја српске музике би била лишена информација о непоновљивим музичким догађајима током читавих сто година. Склони традицији, радо су писали о музици као изузетној уметности, асоцирајући на њена натприродна својства, описивали виђено и слушано, залагали се за репертоар са делима инспирисаним народним мелосом и за стваралаштво на основама српске народне музике. Нису сви имали иста музичка знања, али су их с временом обогатили и долазили до нивоа професионалних музичких написа, напуштајући уопштена закључивања у корист личних утисака. Били су искрени – многи су захтевали истинска уметничка достигнућа, а понеки су се задовољавали могућностима које су се могле остварити. Грешили су, али су у битним вредновањима имали ставове као и професионални музичари. Користили су се терминологијом из страних музичких критика и следили њихове садржаје, али су их прожели говорним језиком. Нису се ослободили новинског речника и инсистирања на занимљивом и духовитом приповедању да би заинтересовали читаоце.

Критике комада с музиком и опера почеле су да се уобличавају од осме деценије 19. века. Изречена запажања о сценском извођаштву и стваралаштву превазилазе по броју критика и приказа све друге текстове љубитеља музике и музичких стручњака. Крајем друге деценије 20. века оперска критика је добила коначну форму блиску савременој, а такав карактер су јој управо дали аматери. Непотписане критике, затим критике са иницијалима непознатих или познатих аутора-аматера, као и оне које су љубитељи музике

потписали, имају много заједничког. Музичка јавност је била у дилеми каква је требало да буде сценска музика – да ли правити аранжмане, преузимати постојећу или компоновати нову музику. Размишљало се и о постављању опера и оперета на београдску и новосадску сцену, пошто ниједна од ових двеју позоришних кућа није имала одговарајући извођачки кадар способан да их изведе, а посебно се постављало питање са којим је операма требало упознати београдску публику.

После неколико реченица о извођеном делу следили су кратки осврти о креацијама појединих певача и диригената. С временом се обратила пажња и на друге учеснике представе. Сачувани су реални и за историју српске музике драгоцени подаци о нивоу музичког извођаштва у Београду, који је још увек био без своје опере. Такав карактер је имала и већина критичарских осврта на позоришна дела на простору настањеном Србима до почетка првог светског рата.

У критици комада с певањем музика је била покаткад узгредно спомињана или се о њој није ни писало, а само у неколико нама познатих непотписаних критика била је у центру интересовања. Ако ју је компоновао српски композитор, реч су најчешће узимали музичари. За разлику од музике у комадима са певањем, о којој је, у односу на њихову сталност у српском музичком животу, остало мало информација, опера је исцрпно коментарисана, од либрета и самог оперског дела до солиста, хора и оркестра, а каткад и до сценографије и режије. Коментари о оперетама били су скромнији. Извођења комада с певањем критиковали су драмски критичари који су се трудили да сагледају књижевно дело, а музичку компоненту су често заборављали, тако да се често не зна која је музика била предвиђена за које комаде. Такође, није се интегрално писало о музици и њеном месту у комаду, већ само о најпопуларнијим нумерама.

То су биле народне или градске песме, понекад интерпретиране без музичке пратње, јер се она није могла обезбедити. Оне су због омиљености прелазиле са сцене у грађанске слојеве постајући део градског фолклора. Међу њима су биле “Ој леле, ле, срце ми зебе...”, “Море ми је љубав твоја”, “Ластавице, ласто” која је сматрана “дивном и елегичном”, затим “Градином цвеће”,

која је такође окарактерисана као “дивна”, “Додирни руком жице” од Гала, “Тавна ноћи” и друге.

Уосталом, музички стручњаци су се залагали за музику инспирисану српским мелосом у конадима с музиком и у операма. Чак се и у делима која су приказивала какав инострани амбијент могла чути српска музика, што је оправдано изазивало незадовољство и међу аматерима. Извесна вредновања српске музичке сцене, карактеристична за српске музичке аматере, успели су да наметну као мишљење српске музичке јавности особито анонимни критичари. Она су се односила на избор програма комада са музиком (ценили су Јенкову музику и уживали у салонским музичким конадима), на прихватање оперете и начин оцењивања интерпретација.

Један мали број анонимних критичара посветио је музици већу пажњу – мисли се на комаде *Две сиротице* и *Маркову сабљу*, за које је музику компоновао Јенко, на *Коштану* са музиком Петра Крстића и на музику за *Љиљана и оморику* од Станислава Виничког.¹

Некадашњој српској публици, а пре свега музичким аматерима, одговарала је сценска музика коју је аранжирао или компоновао Даворин Јенко, јер се сматрало како уме да народном музиком највише делује на гледаоце, а и зато што је његова музика словенског карактера. Ово је гледиште типично за српски романтизам, јер је грађанство тражило управо такву музику. Било је и негативних оцена неких Јенкових сценских композиција.² Баш су критике непознатих аутора о Јенковој музици за *Две сиротице* и *Маркову сабљу* из 1886. године наговестиле каснији начин писања професионалних музичара. Ти стручни моменти се огледају у сагледавању интегралног лика протагониста у њиховом дотадашњем тумачењу свеукупних сценских ликова (да би се добио што целовитији утисак о њиховој улози у последњем комаду), затим у праћењу музичке политике Народног позоришта (у првој критици) и у уочавању карактеристика компоноване музике из техничког,

¹ Оба комада са Јенковом музиком публикована су у “Гудалу” 1886 (бр. 3 и 9); о *Коштани* је писано у “Штампи” 20. IV 1914, а о *Љиљану и оморици* је писао Commentator у “Звезди”, 1900, књ. 2, св. 4, 478–482.

² Музика за *Девојачку клетву* је оцењена као “нужно зло” (Видело, 4. IX 1887).

музичког и изражајног аспекта, као и њеног односа према тексту и сценској радњи (у другој). Већина музичких аматера, познатих или анонимних, није могла, као професионални музичари, да даје анализу композиције коју су слушали. Стога, нпр, сумњамо да је критику *Љиљана и оморике* са музиком С. Биничког, испод које стоји псеудоним Commentator, писао нестручњак.

Анонимни критичари су пропагирали карактер сценске музике са којим су се слагали и други музички аматери, па и музички професионалци. Она није смела да буде монотона нити “сувише уметна”, већ једноставна.³ Оваквог става многи су се чврсто придржавали још од Корнелија Станковића, мислећи да се управо тим начином музика могла прихватити: једноставност, али не и баналност, једноставност, али недирнута уметничком стилизацијом. Ако су љубитељи музике пишући о музици изјављивали да је глас некаквог певача или певачице био “згодан”, као и да је интерпретација била “згодна”, зашто не би тај исти атрибут придавали композицијама и инструментацији? Али ако је сценска музика сматрана несрпском или ако су мађарске песме и игре сакатиле лепу српску реч, тада би се јавно устајало у одбрану српства. Управо је српски текст одговарао српској музици у Маринковићевим *Суђајама* – и у мелодијском погледу, и у односу на акцентуацију.⁴

Захваљујући анонимним аматерима, вредновани су гласовни квалитети певача, њихова интерпретација и глума. Из њихових критика се није увек могло закључивати који су певачи прошли кроз стручно музичко образовање. Њима је било довољно да констатују како је извештај вокални солиста имао леп глас и да га је вешто користио, односно да је глас био пријатан, мио, соноран, красан, симпатичан и згодан за модулацију, гибак и окретан. Оваква запажања су добијали глумци-певачи када би отпевали какву једноставну песмицу. Претпостављамо да је “симпатичан глас” значио пријатан, а “згодан за модулацију” је вероватно требало да се односи да је погодан за нијансирање. Да би се означило већи гласовни обим једног певача, изјављивало се да се “креће

³ Било је примедби на песме из Пачуових *Наших сељана*, пошто су, како се тврдило, биле изведене из једног мотива, али и на песме Роберта Толингера, које су, иако лепе, биле “сувише уметне”, јер наш народ “воли да му се пева просто, а не цифрасто”.

⁴ Браник, 20. V 1904, итд.

лако у висинама и низинама”.⁵ Међутим, ако се занемаре неспретности аматерских критичара и њихово непознавање стручне терминологије, не могу се одбацити њихове процене музичких интерпретација које се готово и нису разликовале од професионалних. Читаву галерију глумаца-певача слушали су публика и аматерски критичари, међу којима је било највише анонимних. Они су, као и гледаоци, уживали у њиховом певању, хвалећи њихове чисте и јасне гласове. Истицали су снажно деловање истакнутих солиста, али су указивали и на њихову промуклост, свесни да је она била најчешће последица техничких недостатака. Имали су своје миљенике, међу којима је била и сопранисткиња Драга Спасић и није им сметало и када су они које су радо слушали били заступници традиционалне интерпретације, јер су и сами критичари били на таквим интерпретацијама васпитавани. По себи се разуме да су своје утиске исказивали наивним речником, у коме су обиловале примедбе како су се “растапали од милине”, јер се певало “слатко и добро” или слично.

Биле су велике амбиције управâ српских позоришта и глумаца-певача да, заједно са неколико школованих оперских вокалних солиста, поставе нека оперска дела стандардног репертоара. И поред тога што су се извесни музички стручњаци одазивали позиву уредника часописа и новина да у својству критичара искажу своју реч о премијерама и евентуалним новим поставкама опера, њихово ангажовање није имало већи одјек; у бројчаној предности су били музички аматери, а међу њима и они чије име није познато. Не може се, дакле, приметити удео Јанковића, Христића и Зорка, јер се њихов прилог српској музичкој оперској критици сводио на коментарисање једне или две опере: Јанковић је написао критику о *Кавалерији рустикани* 1907, Христић о *Пајацима* 1908. и о *Проданој невести* 1909, а Зорко о гостовању Хрватске опере 1911. године. Једини је Милоје Милојевић дао свој критичарски суд о пет премијера у Народном позоришту, о *Урбановој Мајци* 1910. и Бајићевом *Кнезу Иву од Семберије* 1911, а 1912. године о Моцартовом (*Mozart*) *Бастујену и Бастујени*, *Виларовим драгонима* од Мајара (*Maillart*) и о Вердијевом (*Verdi*) *Трубадуру*. Пратио је представе Загребачке опере.

⁵ Политика, 20. VI 1908.

Ни анонимни аматери нису дали интегрални увид у оперска дела на српским сценама, мада су их, заједно са музички нешколованим ауторима чија су имена позната, интензивније пратили од 1906. године. Усамљено делује чланак о првој српској опери *Женидба Милоша Обилића* од Божидача Јоксимовића, у којој је, по речима непознатог аутора, композитор покушао да се користи “народним мотивима у њиховим типским својствима”.⁶ Понеки професионални музичари су се супротставили Вердијевим операма, али су их готово сви аматери без разлике волели, показујући тиме већу флексибилност од музичких стручњака и одражавајући, истовремено, укус публике.

Премијере опера су биле друштвени догађај у старом Београду; могла су да их прате и петорица критичара, сарадника разних престоничких новина, међу којима су били и анонимни музички аматери. Нису се сви они, осим најприлежнијих, придржавали уобичајене критичарске шеме о оперским делима; писало се о стилу композитора чија се опера изводила, као и о њеним одликама, уз евентуалне напомене о доприносу редитеља и сценографа. Први београдски оперски покушаји били су пропраћени краћим критичарским освртима са општим утисцима о извођеном делу (*Јованчини сватови*) или са дијаметрално супротним оценама о постављеној опери (*У бунару*).⁷

Прве оперске критике су биле најближе онима које су писане за комаде с музиком, те се могу сматрати својеврсном припремом за зрелије критичарске прилоге, који су се почели јављати око 1906. године. Анонимни аматери су, такође, били међу критичарима који су помирљиво закључивали да се није могло рачунати на квалитет оперског извођаштва, већ на могућности са којима се у нашим условима располагало. Овакав став није био без реалног односа према стању у коме се налазила српска музичка култура, иако је проглашаван кочницом даљег развоја музике на српским просторима. Разумљиво је да су се и понеки анонимни аматери питали, као и многи музички стручњаци, није ли требало причекати са операма када није било услова за њихово извођење. Касније су се појавили и противници оперских поставки у српским позориштима, али и критичари који су желели својим саветима да

⁶ Штампа, 4. X 1902.

⁷ Дневни лист, 1894, 159, 3; Вечерње новости, 1894, 183, 1–2.

помогну како би се постојећи репертоар што боље извео. Да се чекало на испуњење свих неопходних услова, Београд можда ни данас не би имао своју оперску кућу. Већина аматера је сматрала да је циљ постигнут ако је програмском политиком Народног позоришта задовољена шира публика, а музички стручњаци су пледирали за извођење српских и словенских дела.

Аматери су покренули питање хора у српским позориштима, који *de facto* није постојао, па се приступало ангажовању хорова истакнутих певачких друштава или се непотпун хор, без равномерно заступљених певачких деоница, образовао од младих глумаца који су имали слуха. То је био разлог што су се пробе држале “месецима, и дању и ноћу”. Учило се напамет, и то сваки глас посебно, а до поимања да би хористи требало и да глуме, није се ни приспевало. Зато је постојала гласовна неуједначеност, а певало се форсирано и нетачно. Безазлено и наивно звуче упутства која су давали професионални критичари да “треба разликовати јако певање од дерања”, али и да не би требало “једва отварати уста”. Међутим, у једном чланку с насловом “Соло певање у Народном позоришту”⁸ начињена је стручна анализа гласова Раје Павловића и Зорке Тодосић. Иако је непотписана, упућује на професионалног музичара. можда на Душана Јанковића, пошто је он писао о гласовној техници. Уколико је овога пута то учинио музички аматер, његова су знања надмашивала обавештеност многих тадашњих српских музичких стручњака.

Од постављања *Кавалерије рустикане* на београдску оперску сцену Београд преузима вођство у српском музичком животу. Чини се да нису само материјални услови омогућили предност српској престоници да брже од војвођанских градова крене ка европском нивоу. Маскавијеву (Mascagni) оперу су коментарисали музички аматери, а од музичких стручњака само Душан Јанковић. Приближавање стандардној оперској критици прати се по указивању на опште одлике опере и квалитете протагониста, али се уместо историјских и музичких карактеристика опере информисало о “местима која усхићују и заносе”, о музици “која се пење до невероватне моћи да би исказала живот, тугу, љубав и срећу”, “страст срца, мозга и душе протагонисте”, уз закључак да је ова опера боља од

⁸ Самоуправа, 29. IV 1904.

оних које имају више чинова (!). Наводимо одломак из критике ове опере који открива зрело аматерско виђење интерпретације про-тагониста како је писано у “Малом журналу” (25. и 26. XI 1906).

“Туриду Мака (sic!) је певао и играо г. Оржелски веома лепо, и у *Кавалерији рустикани* је се тек могла запазити његова велика спрема и таленат, са којима он у великој мери располаже. Г. Станислав Оржелски нас је својим дивним и умилним певањем довео до усхићења. Особито је био ненадмашан у великој арији са Сантуцом. Г-ца Емилија Мајетинска, иако је свршена ученица Будимпештанског конзерваторијума, ипак не пева тако, да би се могла пустити за солисткињу. Арију Сантуце је просто искварила. Глас јој је доста необрађен и прелази после веће висине у неко несносно пиштање. Висина јој је гласа врло слаба, и не простире се чак ни до оних димензија, до којих допире глас једне обичне водвиљске певачице. Она нас својим гласом, појавом и песмом није могла занети, нити очарати, изузев неких њених сународника од којих је добила једну корпу веома красна цвећа... Нова декорација... је веома вешто, прецизно и уметнички израђена даровитом руком нашег признатог декоративног сликара и уметника г. Бране. Музика, којом је дириговао г. Покорни, свирала је одлично што највише и заслуга за то има капелник као и господа музиканти. Режија г. Динуловића била је ваљана.”

Љубитељи музике нису могли да начине гласовну анализу оперских певача и њихове интерпретације, да разматрају улоге хора и оркестра као Душан Јанковић, који је покренуо и питање оперске политике Народног позоришта и вокалног педагога⁹, али су понекад, можда неочекивано, били строжи критичари од професионалних музичара. Мајетинска и Оржелски су, и поред признања овом последњем да је имао “пун и чист глас”, као и да је изводио висине “без напрезања”, дали повода аматерима да размишљају о ангажовању неподесних солиста у Народном позоришту. То се оправданим показало и касније, када су гостовали Камарота (*Cammarota*) и Вулаковић, чланови Загребачке опере иначе већ

⁹ Дело, 1907, 42/1, 102–105.

на измаку снаге.¹⁰ Такође су указивали на то да популарни протагонисти Зорка Тодосић и Раја Павловић треба да се повуку са сцене¹¹.

По себи се разуме да је извесним аматерима било значајније да дају дескрипцију узбуђене сале док се завеса није подигла него да указују на музичке способности протагониста, али су запажањима, која нису ни могла да буду исказана стручним музичким језиком, искрено и инстинктивно, често и сасвим адекватно, оцењивали оперске музичке уметнике. На жалост, ни аматери, као ни већина професионалних музичара, нису могли да предвиде музичку будућност Војислава Туринског, који је 1908. још увек био нешколовани, флексибилни лирски тенор без већег обима и снаге.¹² Међутим, када је наступала сопранисткиња вредности Софије Седмакове, призната у европском музичком свету, није било проблема да се уоче њене вредности.

Битно је да су аматери могли да разликују професионално од аматерског певања. Камарота и Вулаковић нису могло да буду прихваћени, али нису могли да буду критиковани као дилетанти, када то нису били¹³, па нису ни добијали примедбе “због учесталих момената вриске”, као нпр. Драга Спасић 1908. године¹⁴, са којом је готово редовно било проблема и у погледу технике, и у односу на глуму. Сматрало се чак да није била дорасла улози Марженке, а аутор критике за *Продану невесту* био је огорчен због нивоа представе у целини.¹⁵ Не би се очекивало да ће Стеван Христић као критичар показивати више разумевања за тежак положај опере Народног позоришта од љубитеља музике, мада је и он, као и аматерски критичари, упућивао замерке организаторима ове оперске представе (уз благонаклонији став према Драги Спасић).

Једну другу представу *Продане невесте*, у Опери на Булевару Жарка Савића, критичари су нешто боље примили. Из њихових вредновања улога појединих протагониста очигледно је да је и ова приватна оперска кућа имала тешкоћа са ангажовањем вокалних

¹⁰ Београдске новине, 9. IX 1908.

¹¹ Војска, 2. XII 1906.

¹² Политика, 29. V 1908.

¹³ Београдске новине, 27. VIII 1908; Вечерње новости, 1908, 242, 9.

¹⁴ Политика, 29. V 1908.

¹⁵ Мали журнал, 12. II 1909.

солиста: поред Рикове (Rickova) (чланице Narodnog divadla из Прага) и Тихог, ниједан други певач није могао да задовољи основне извођачке критеријуме, било стога што поједини нису ни имали гласовне квалитете, било зато што им више није било места на сцени. Но, због брзине с којом су припремане нове опере, успеси извођача су били варљиви, па је и поставка *Трубадура*, чија се вредност процењивала само по мелодичној, лакој и природној музици, показала да ниво певача који су долазили на Балкан није никако био висок, јер је и баритон Тихи морао високе тонове да пева за октаву ниже! На исте тешкоће су наилазили и други старији оперски певачи. Ако је аматерски критичар упућивао похвале каквом певачу само за прецизну и тачну интерпретацију, као што је учинио Ивану Динуловићу, не истичући неку његову другу особину, било је очигледно да није вреднован више од просека. Понеки критичари би проговорили коју реч и о хору, па и када је био нехомоген, и о оркестру, који је у позоришту Жарка Савића добијао најпозитивније оцене.¹⁶

Свака поставка нове опере доносила би понеки проблем о коме би се могло дискутовати. Аматери су сматрали да је постављање Моцартовог *Бастујена* и *Бастујене* имало личне, закулисне разлоге, али они нису предмет музиколошких интересовања. Друга једна констатација поводом ове опере "да је текст веома глуп, као и већина текстова за опере" заслужује пажњу, пошто показује да љубитељи музике нису разумели зашто су се либрета оваквих садржаја јављала у музичкој прошлости. Музичари су се баш залагали за репертоар из 18. века на београдској сцени, но чини се да је и београдска публика, после упознавања романтичарских опера, била изгубила интересовање за њих.¹⁷ Управо је Милојевић поводом *Бастујена* и *Бастујене* написао своју до тада најбољу стручну музичку анализу, како овог дела, тако и његових протагониста. Ова се критика по вредности битно разликује од аматерских критичарских прилога истог доба.

¹⁶ Вечерње новости, 11. III 1910; Недеља, 1910, 12, 226.

¹⁷ Вечерње новости, 15. XII 1911; Ново коло, 1912, 5, 149-145; Труба, 15. XII 1911.

За седам година трајања интензивнијег оперског извођаштва нису се могле очекивати битније измене. Једна од новина се односила на појаву пропагандног чланка пред представу *Пајаца*.¹⁸ Његов аутор се вешто користио литературом, обавештавајући о значају и одликама овог дела, али је наивно исказивао своја запажања о протагонистима: “Главни лице је Канио, несрећни Канио, што има лепу жену Неду, која хоће да га превари. – Јадни Канио!” Како се може озбиљно схватити критичар који на крају свог написа констатује: “А оне који ма из каквих узрока неће бити (на представи) обавестићемо после представе тачно како је било.” Дефинитивно опредељење за опере на београдској сцени, упркос тешкоћама које су је пратиле, настало је после гостовања Загребачке опере, што је био догађај београдске сезоне 1910/11. године. Могло се сматрати да је оно представљало својеврсну победу музичких аматера, пошто су се готово сви они, за разлику од музичких стручњака, залагали за извођење опера у Београду.

Како су љубитељи музике примили *Трубадура* на сцени Народног позоришта? Са реалном примедбом да је био успех певати Вердија после Јенка и припремати га после *Коштана*, појединци су ову оперу сматрали лаком, а други тешком за извођење, а ни једни ни други нису били компетентни да размишљају о том проблему – она је у сваком случају била недоступна тадашњим београдским певачима. Указујемо, међутим, на опаске аматера о пријатној и радо слушаној Вердијевој музици. Они су искрено, као и музичка публика, показивали очигледну склоност према италијанским операма. Милојевић се, на жалост већ 1913. године недвосмислено исказао, управо у критици *Трубадура*, као противник Вердија, не размишљајући да се једна музички непросвећена средина, каква је била српска, могла васпитавати, као уосталом и европска публика, на италијанским операма.

Аматери су, заједно са музичким стручњацима, открили лепоту алта Теодоре Арсеновић у улози Ацучене, али се она, и поред изванредног утиска који је оставила и охрабрења која су јој упутили сви критичари, ипак није определила за оперско извођаштво. И раније се, па и у *Трубадуру*, обраћала пажња на режију, костимографију, али и на превод либрета, тако да су аматерске

¹⁸ Политика, 26. VIII 1908.

критике постајале још целовитије. Најзад је, а то су запазили љубитељи музике, претежни број улога додељен српским солистима. Диригент Станислав Бинички, који је стајао на челу оркестра, био је поздрављен као искусан, озбиљан и солидан уметник – он је већ био стекао признања као интерпретатор вокално-инструменталних концертних композиција.¹⁹

До којег је нивоа прispела критика може да послужи текст непознатог аутора који се потписивао као Musicus.²⁰ Ако је био љубитељ музике (с обзиром на псеудоним, могао је да буде и из редова музичара), показао је да је дорастао анализи гласовне одлике оперских певача. Био је огорчен што се у Народном позоришту изводе опере са солистима “који не знају ноте и чији глас није ни за хор”, са хором који се “обнавља са улице” и оркестром у коме је мали број чланова и у коме је уместо харфе коришћен пијанино. Био је један од малобројних који је запазио музичке способности младог Туринског.

Један непознати аутор, који се потписивао са Љ. З.²¹, написао је текст о *Чаробном стрелцу* који се може убројити у најцеловитије историјске и критичке анализе настале у првих четрнаест година 20. века. Не само да се изванредно послужио приступачном литературом, улазећи у бит времена и у карактеристичне одлике саме опере, већ ју је дискретно, готово неосетно и неаметљиво тумачио.

Анонимни критичар са псеудонимом П Trovatore је писао о проблемима позоришта, нарочито о потреби позоришног вокалног педагога²², а Пилад је критиковао премијере оперета и опера, настојећи да продре у битна питања сценске музике из аспекта саме композиције и њеног извођења.²³ Аматери су само са једним музичким стручњаком, Душаном Јанковићем, позитивно оценили

¹⁹ О премијери *Трубадура* је писано у “Одјеку”, 26. IV 1913, и “Вечерњим новостима”, 1913, 116, 3, а Милоје Милојевић је критику овог оперског дела на београдској позорници Народног позоришта публиковао у “Српском књижевном гласнику” 1913, XXX/9, 697–701.

²⁰ Мали журнал, 8. XI 1913 (о *Трубадуру*), Политика, 11. I 1914 (о *Тоски*) и Политика, 1. V 1914 (о *Вертеру*).

²¹ Трибуна, 28. II 1914.

²² Трговински гласник, 22. II 1902. и 10. V 1903.

²³ “Лена Јелена”, Мали журнал, 21. X 1906; “Cavalleria rusticana”, Мали журнал, 25. XI 1906.

гласовне квалитете тенора Уроша Јуришића²⁴ – сви су га други одбаћивали, износећи убедљиве аргументе против наступа овог вокалног солисте.

Чињеница је да је публика волела оперету, као и већина аматерских критичара, а очигледно је, такође, да од оперете постоји само један корак до комада с музиком. Познато је, тако исто, да су се у српским позориштима гледале оперете, па чак и опере аранжиране као комади с музиком. Због једнодушног супротстављања српских професионалних музичара и интелектуалаца оперети, ни прва српска оперета, Јенкова *Врачара*, није имала одјек који се могао очекивати. Аматери су је топло поздравили, указујући на успешне нумере, а пре свега на допадљиву мелодику.²⁵

Верујемо да су глумци-певачи ангажовани у српским позориштима са мање техничких проблема савладали оперетске роле, тако да се њихова нешколованост мање запажала у овој врсти сценских дела. Ако су имали довољно снажан глас да су се могли чути, ако су били прецизни и имали “необично слатке гласовне модулације” и ако су, уз то, природно глумили – задовољавали су критичаре. Уз похвале Милеви Рашић-Радуловић, Зорки Тодосић, Раји Павловићу и Драги Спасић, чије су успешно одигране улоге биле забележене у штампи, упућиване су и овадије Десанки Ђорђевић већ на првом наступу у улози Христe поштарке: захваљујући снажном утиску који је начинила на критичаре, добила је исцрпну анализу својих гласовних квалитета и интерпретације.²⁶

Анонимни аутори су наставили да пишу музичке критике и приказе у Краљевини Југославији, али су изгубили значај који су некада имали. Њихов удео у историји српске музике завршен је 1914. године.

²⁴ Мали журнал, 22. X 1906.

²⁵ Позориште, 1882, 42, 183–184; Видело, 30. IV 1882; Српске илустроване новине, 30. IV 1882.

²⁶ Позориште, 1903, 10, 100–101.

Roksanda Pejović

**ANONYMOUS CRITICS OF SERBIAN MUSIC-STAGE
(1870–1914)**

Summary

During the 19th century the authors of the writings about music were chiefly music-amateurs. Even later, at the beginning of the 20th century, when the first professional musicians started to publish their texts, there was still a great number of music-amateurs who continued to write music criticisms and surveys. The amateurs often had the same criteria as professional musicians. Their opinions were sometimes naive, they made some mistakes, but generally speaking, they were capable to value the quality of performances as well as the professional level of the music composed for or performed on the stage. Some of them used the terminology taken over from foreign music-criticisms.

The largest number of the texts about music written by amateurs was devoted to the music-stage. The amateurs wrote about "plays with music" (very popular kind of Serbian Singspiel at the time), about the opera-performances and, less – about operetta. Those articles appeared in daily newspapers at the beginning of the eight decade of the 19th century. At the end of the second decade of the 20th century the amateur opera-critique matured, reaching almost professional level. For the history of Serbian music those texts are of great importance. Along with the fact that they preserve documents about that period of the development of our music-theatre, they represent the real and objective pictures of the main streams in the evolution of our originally composed stage-music as well as of the performance practice.

Гордан Драговић

КОМАД С ПЕВАЊЕМ И ЗИНГШПИЛ (SINGSPIEL)

Све до појаве Волфганга Амадеуса Моцарта (Mozart) на музичкој сцени немачка опера, у поређењу са италијанском и француском, није се одликовала нарочитим полетом. Уистину, већ 1627. године Хајнрих Шниц (Schütz, 1585–1672) ствара прву немачку оперу *Дафне*, али ће бар још 120 година после тога и Немачка и Аустрија бити под апсолутним утицајем италијанске опере. Осамнаести век доноси чак процват наполитанског стила код Немаца. На германским просторима, сем италијанске музике, осећао се и знатан француски утицај, па је и најистакнутији оперски композитор тог времена – Кристоф Вилибалд Глук (Gluck) – стварао француске опере.

Крајем XVII века у Хамбургу, на северу Немачке, тамошња грађанска опера (Bürgeroper) добија, захваљујући раду Рајнхарда Кајзера (Kaiser, 1674–1739) и Јохана Зигмунда Кусера (Kusser, 1660–1727), све више немачки карактер. Одлучујућу улогу у томе имала је њихова оријентација ка компоновању једне лакше врсте музичко-сценских дела, назване шаушпил-опера, можда најближе француском водвиљу, намењене глумцима који умеју да певају.

Музичка форма на којој је почивала та оперска врста била је песма са изразито фолклорним елементима. Та национална форма, понекад називана и немачком оперетом, драматуршки је, бар у почетку, била лишена сатирично-социјалне оштрине, рецимо једне баладне опере. Будући под доминантним италијанским утицајем, шаушпил-опера чува форму арије *da capo*, као и колоратуре у вокалним деоницама.

Конечно формирање шаушпил-опере у зингшпил почело је постављањем на сцену комада *Баво је пуштен*, или *Преображене жене*, који је Кохова (Koch) група извела у Берлину 1743. године.¹

¹ Helmut Schmidt-Garre, *Oper, Eine Kulturgeschichte*, Köln 1963, 120–126; в. такође *Театрална енциклопедија, Немецки театар*, IV, Москва, 1967, 30.

Либрето за овај комад написао је Кристијан Феликс Вајсе (Weisse) а музику компоновао Јохан Ц. Штандфус (Standfuss, ?–1759). Други Вајсеов сарадник, Јохан Адам Хилер (Hiller, 1728–1804), несумњиво је најзначајнији представник зингшпила у XVII веку. Хилер је написао комаде *Лота на двору*, *Љубав на пољу*, *Сеоски берберин* и низ других, међу којима и чувени *Лов*, у коме се истиче песма *Als ich auf meiner Bleiche ein Stückchen Garn begoss*, која је још читавих сто година после свог настанка била једна од најпопуларнијих и најчешће певаних мелодија.

Успех песама из Хилерових комада допринео је наглом процвату зингшпила, што представља клицу из које ће израсти моћно стабло немачке националне опере. У њему ће доминирати, пре свега, патријархални и патриотско-идилични сижее и идеје које су погађале суштину националних тежњи немачког народа. Касније немачке опере, *Чаробни стрелац* нпр. или, још више, *Фиделио*, разликују се од зингшпила пре свега по тематици и ненаглашеној националној ноти, мада би “суштински то могли да буду зингшпили јер садрже поред певања и говор, где оркестар ћути.”²

Важан датум у даљем развоју ове врсте била је година 1778, када је Јозеф (Joseph) II основао, уз помоћ грофа Дурака (Duraso), царског интенданта, *National Singspiel*, који је отворен Умлауфовим (Umlauff, 1746–1796) комадом *Рудару*. У односу на оперско стваралаштво бечких композитора, велики значај има управо овај национални зингшпил, који се формирао као конгломерат колоратурних арија, песама и народних куплета. Три године после премијере *Рудару*, 1781, изведена је, са истим ансамблом, *Отмица из сараја* Волфганга Амадеуса Моцарта.

Моцарт је компоновао опере целог свог живота, и то опере свих врста, а међу њима најмање три значајна зингшпила: *Бастијен и Бастијена* (1768), *Отмица из сараја* (1781) и *Чаробна фрула* (1791). Док извесни К.Ф. Брецнер (Bretzner), аутор првог зингшпила с фабулом *Отмице*, пише: “Неки Моцарт из Беча злоупотребио је моју драму”, Ј.В. Гете (Goethe), који се прилично бавио зингшпилом, бележи да је “Моцартова *Отмица* ... све победила”. Ова опаска може се односити и на самог Гетеа и на његове песничке

² Борис Покровский, *Об оперной режиссуре*, Москва, 1973, 119.

покушаје дописивања текста за ову оперу. Драматуршка схема, коју је применио и Моцарт у водећем квартету овог зингшпила – отмени пар љубавника и наивни пар слугу – поновиће се у многим каснијим немачким операма, све до Вагнерових *Мајстора певача*.

Пред сам крај живота Моцарт је компоновао зингшпил-оперу *Чаробна фрула*, која “на идеалан начин испуњава захтев – постављен у доба просвећености: бити дубок и народски у исто време.”³ Још најмање две Моцартове опере, по дефиницији врсте, слободно би се могле убројати у зингшпиле – *Заида* и *Директор позоришта*.

И Хајдн је писао зингшпиле, али са нешто мање успеха. Од мање значајних композитора овом музичко-сценском врстом бавили су се: ученик Хилеров и учитељ Бетовенов – Кристијан Готлиб Нефе (Neefe, 1748–1798), затим Карл Фридрих Целтер (Zelter, 1758–1832), пријатељ Гетеов и учитељ Ота Николаја (Nicolai), Бакома Мајербера (Meyerbeer), Феликса Менделсона-Бартолдија (Mendelssohn-Bartholdy).

Дајући с временом музици све већу улогу, некадашња шаушпил-опера приближава, развијајући се, зингшпил, по суштинским елементима, свом изворнику – италијанској опери buffo. У овој својој фази остаје у историји музичко-сценских врста забележена под именом шпил-опера.

* * *

Уколико је зингшпил типично немачка форма, за комад с певањем слободно се може рећи да је израз нашег поднебља. Ова музичко-драмска врста доминираће на српским сценама у једном дужем временском периоду.

Комад с певањем започиње свој живот у Србији 40-их година прошлог века, а доживљава процват 70-их година, и у сталном је успону све до почетка XX века. Већину ових комада у суштини чине мелодраме у којима наступају глумци који знају да певају. Ти комади били су “до те мере популарни да су кафане Палилуле и Дорћола биле празне када су играна ова позоришна дела.”⁴ Зато није случајно што је пре тачно сто година Народно

³ Карл Неф, *Увод у историју музике*, Београд, 1937, 230.

⁴ Верослава Петровић, *Сценска музика*, Београд, 1976, 7.

позориште прославило своју 25-годишњицу комадима с певањем: *Бидо* и *Суђаје*. Ови драмолети у литерарном смислу нису имали неку већу вредност, али су запамћени, пре свега, по појединим песмама. Сличну судбину, као некада песма из Хилеровог *Лова*, доживела је код нас мелодија из комада *Маркова сабља*, од које је касније настала српска химна “Боже правде”.

Тако, све до краја XIX века, комади с певањем остају стуб музичког репертоара Народног позоришта у Београду и још старијег Српског народног позоришта у Новом Саду. С временом су у неке од њих уношене и мелодијске партије из познатих европских опера с намером да се ова врста музике што пре укорени у малобројну публику. У почетку, чак и после увођења стандардног оперског репертоара, комади с певањем чине, ако не више основу репертоара, оно и даље његов најпопуларнији део. Тако ни Народно позориште у Београду, које у другој половини XIX века ангажује први стални хор и оркестар, а са њима и прве школоване певаче, још није у стању да музику страних композитора одржи трајније на репертоару. Укус публике и став изражен идеологијом Српског омладинског покрета и националног препорода захтевали су да се и “позоришна музика прекваси српским фолклорним елементима и специфичном српском осећајношћу.”⁵ Зато комад с певањем, као својеврсни српски зингшпил, представља природну припрему за долазак опере, како у извођачко-репродуктивном и композиторско-креативном погледу, тако и у погледу формирања и васпитавања српске грађанске публике.

Прво драмско дело које се одликовало строго уметничком музиком без националних примеса био је комад Бранислава Нушића са музиком Станислава Биничког – *Љиљан и оморика*, премијерно изведен 21. новембра 1900. године у режији Милорада Гавриловића. Већ 20. децембра 1903. појавила се и прва српска опера истих аутора: *На уранку*. Био је то почетак дефинитивне европеизације српске музичке сцене и крај националног романтизма, са којим је и комад с певањем полако али сигурно одлазио у прошлост.

⁵ Драготин Цветко, *Даворин Јенко и његово доба*, Београд, 1952, 111.

покушаје дописивања текста за ову оперу. Драматуршка схема, коју је применио и Моцарт у водећем квартету овог зингшпила – отмени пар љубавника и наивни пар слугу – поновиће се у многим каснијим немачким операма, све до Вагнерових *Мајстора певача*.

Пред сам крај живота Моцарт је компоновао зингшпил-оперу *Чаробна фрула*, која “на идеалан начин испуњава захтев – постављен у доба просвећености: бити дубок и народски у исто време.”³ Још најмање две Моцартове опере, по дефиницији врсте, слободно би се могле убројати у зингшпиле – *Заида* и *Директор позоришта*.

И Хајдн је писао зингшпиле, али са нешто мање успеха. Од мање значајних композитора овом музичко-сценском врстом бавили су се: ученик Хилеров и учитељ Бетовенов – Кристијан Готлиб Нефе (Neefe, 1748–1798), затим Карл Фридрих Целтер (Zelter, 1758–1832), пријатељ Гетеов и учитељ Ота Николаја (Nicolai), Бакома Мајербера (Meyerbeer), Феликса Менделсона-Бартолдија (Mendelssohn-Bartholdy).

Дајући с временом музици све већу улогу, некадашња шаушпил-опера приближава, развијајући се, зингшпил, по суштинским елементима, свом изворнику – италијанској опери *buffo*. У овој својој фази остаје у историји музичко-сценских врста забележена под именом шпил-опера.

* * *

Уколико је зингшпил типично немачка форма, за комад с певањем слободно се може рећи да је израз нашег поднебља. Ова музичко-драмска врста доминираће на српским сценама у једном дужем временском периоду.

Комад с певањем започиње свој живот у Србији 40-их година прошлог века, а доживљава процват 70-их година, и у сталном је успону све до почетка XX века. Већину ових комада у суштини чине мелодраме у којима наступају глумци који знају да певају. Ти комади били су “до те мере популарни да су кафане Палилуле и Дорћола биле празне када су играна ова позоришна дела.”⁴ Зато није случајно што је пре тачно сто година Народно

³ Карл Неф, *Увод у историју музике*, Београд, 1937, 230.

⁴ Верослава Петровић, *Сценска музика*, Београд, 1976, 7.

позориште прославило своју 25-годишњицу комадима с певањем: *Бидо* и *Суђаје*. Ови драмолети у литерарном смислу нису имали неку већу вредност, али су запамћени, пре свега, по појединим песмама. Сличну судбину, као некада песма из Хилеровог *Лова*, доживела је код нас мелодија из комада *Маркова сабља*, од које је касније настала српска химна “Боже правде”.

Тако, све до краја XIX века, комади с певањем остају стуб музичког репертоара Народног позоришта у Београду и још старијег Српског народног позоришта у Новом Саду. С временом су у неке од њих уношене и мелодијске партије из познатих европских опера с намером да се ова врста музике што пре укорени у малобројну публику. У почетку, чак и после увођења стандардног оперског репертоара, комади с певањем чине, ако не више основу репертоара, оно и даље његов најпопуларнији део. Тако ни Народно позориште у Београду, које у другој половини XIX века ангажује први стални хор и оркестар, а са њима и прве школоване певаче, још није у стању да музику страних композитора одржи трајније на репертоару. Укус публике и став изражен идеологијом Српског омладинског покрета и националног препорода захтевали су да се и “позоришна музика прекваси српским фолклорним елементима и специфичном српском осећајношћу.”⁵ Зато комад с певањем, као својеврсни српски зингшил, представља природну припрему за долазак опере, како у извођачко-репродуктивном и композиторско-креативном погледу, тако и у погледу формирања и васпитавања српске грађанске публике.

Прво драмско дело које се одликовало строго уметничком музиком без националних примеса био је комад Бранислава Нушића са музиком Станислава Биничког – *Љиљан и оморика*, премијерно изведен 21. новембра 1900. године у режији Милорада Гавриловића. Већ 20. децембра 1903. појавила се и прва српска опера истих аутора: *На уранку*. Био је то почетак дефинитивне европеизације српске музичке сцене и крај националног романтизма, са којим је и комад с певањем полако али сигурно одлазио у прошлост.

⁵ Драготин Цветко, *Даворин Јенко и његово доба*, Београд, 1952, 111.

На почетку овога века и свог позоришног мандата, Милан Грол анализира ситуацију у Народном позоришту, оштро замеравујући управи што жели да оснује оперу, питајући се “чему оснивати оперу без публике, оперу без материјалних средстава и оперу без иједног оперског певача.”⁶ Било како било, Народно позориште, и поред свих почетних мука, почиње да уводи редовни оперски репертоар са професионалним певачима, док некадашње звезде музичке сцене, глумци-певачи из комада с певањем: Илија Станојевић, Драга Спасић, Теодора Боберић-Арсеновић, Војислав Турински и др. прелазе дефинитивно на драмски репертоар или одлазе у заслужену пензију.

У другом разговору са новинарима Милан Грол на питање каква ће врста музике бити заступљена у репертоару Народног позоришта одговара да ће се поред српских, приказивати и словенски комади с певањем, па чак и неки мањи комади праве и озбиљне музичке вредности.⁷ Међу њима се нашао и зингшпил.

У нашу средину зингшпил стиже у XIX веку преко Мађарске, дакле у периоду када је у Немачкој већ такоређи нестао са сцене. Крајем 1911. године направљен је први покушај да се на нов начин, са професионалним оперским певачима, изведе зингшпил Волфганга Амадеуса Моцарта – *Бастујен и Бастујена*. Либрето је превео Сава Д. Мијалковић, а музичко вођство преузео је Петар Ј. Крстић. Покушај није био нарочито успешан, јер, како каже тадашња критика, публику је ово младалачко Моцартово дело оставило хладном. Уместо кокетних манира шармантног наивног дијалога и лепе музике, овај комад приказан је на нашој сцени круто, банално и театрално. Због тога је изгубљен онај природни однос између музике и радње. Закључак је гласио да је у целој ствари, па и у музичком погледу, недостајало стила.⁸

У сезони 1913/14. направљен је нови помак у приближавању немачке опере типа зингшпила београдској публици. Редитељ Рудолф Фејфар, као гост, поставио је 26. фебруара 1914. године у Народном позоришту *Чаробног стрелца* К.М. Вебера (Weber). Текст за ову прилику превео је Милан Димовић, а дириговао

⁶ Милан Грол, Српски књижевни гласник, књ. XVII/11, Београд, 1. децембар 1906, 857–861.

⁷ Београдске новине, 27. VI 1909.

⁸ Милоје Милојевић, Српски књижевни гласник, 1. I 1912, 66–71.

Станислав Бинички. Пробе су се одржавале у позоришту, а солистичке деонице увежбаване су у диригентовом стану. Корепетитор је била госпођа Бинички, минхенски ђак и наставник певања. Оркестар краљеве гарде, који је и иначе често свирао између чиновна у драмским комадима, употребљен је и овом приликом. Опера је спремљена за само шест недеља, а остало је забележено да се играло без шаптата.

Нови покушај извођења ове Веберове опере уследио је у сезони 1929/30. у режији Зденка Книтла и под диригентском палицом Ивана Брезовшека. Либрето је овога пута превео Станислав Бинички. "Музички дат у доличној форми, са добром оркестарском разрадом, савесно настудираним хором и одличним солистима..." пише Виктор Новак, критичар "Времена". "Режија *Чаробног стрелца* вероватно је уверила управу да се најозбиљније забави решавањем питања оперског редитеља". Певачи су били солидни, али се "највидније истакао као Каспар г. Пихлер који је опет документовао колико је обимна скала његових глумачких и певачких могућности".⁹

У истој сезони приказан је први пут на београдској сцени *Фиделио* Лудвига ван Бетовена. Критика је писала да је Брезовшек успео да "одлучном вољом дисциплинује оркестар за чисто музицирање у једном делу које представља проблем за извођење и за опере са већим традицијама него што је београдска". Истина, успех није био потпун, јер диригент Брезовшек ни овом приликом није био у стању да "лиму наше опере удахне мекоће, гибивости и топлине". Книтл, према оцени тадашње критике, није био раван диригенту и остао је на површини проблема".¹⁰

До почетка рата Београдска опера извешће само још један зингшил – *Отмицу из сараја* В.А. Моцарта (19. VI 1933. године), под диригентском палицом Стевана К. Христића, у сценографској поставци Владимира Жедринског и с костимима Милице Бабић. Није остало забележено ко је режирао *Отмицу из сараја*, али се зна да је бар према тадашњој критици, "слика била пријатна..." Критичар Коста Манојловић у свом коментару подвлачи да је овим делом В.А. Моцарт "подигао зингшил на виши ступањ уметности".¹¹

⁹ Виктор Новак, Време, 30. V 1930.

¹⁰ П.Ј. Крстић, Правда, 4. 1929, 319.

¹¹ Коста Манојловић, Време, 21. VI 1933.

И поред такве констатације, критика нема много лепих речи за ово извођење, одређујући га као “сасвим неуспело и да шта више може нашкодити реномеу београдске опере”.¹² Госпођа Нинковић је певала “борећи се са техничким проблемима колоратурног певања”, а “ако (певање) није перфектно, оно није ни колоратурно”, сматра критичар.¹³ Дириговање г. Христића на премијери није нарочито високо оцењено. Констатује се да су му “веризам и импресионизам ближи од Моцартове музике”.¹⁴ Интересантно је забележити да је априла 1931. године са овим истим делом гостовала у Београду и Берлинска државна опера.

За време рата, у сезони 1941/42, поново је постављен на сцену *Чаробни стрелац* у Димовићевом преводу, појачан немачким снагама: редитељем Хансом Кригером (Krieger) и диригентом Освалдом Бухолцем (Buchholz). Сценографију је овом приликом, као уосталом за све време рата, радио Миомир Денић а костиме Милица Бабић.

После овог извођења требало је чекати пуних десет година да би се на репертоару појавила поново немачка опера. У сезони 1950/51. диригент Оскар Данон и редитељ Цирил Лебевц, уз сценографа Станислава Беложанског и костимографа Милицу Бабић, постављају *Фиделија* у старом преводу Станислава Биничког.

Почетком 1958. године изводи се по други пут Моцартов зингшпил *Отмица из сараја*, у новом преводу Велимира Живојиновића и Душана Миладиновића, који и диригује представом. Први пут се као редитељ опробала и Ани Радошевић, док је сценографију и костиме радио Душан Ристић. Лепо оцењена и још лепше примљена од стране критике и публике, ова представа је изазвала оштру полемику око аутентичности и начина интерпретирања Моцартових дела.

На Теразијској сцени Савременог позоришта постављене су 23. децембра 1968. године у старом преводу Милана Димовића, режији Светозара Рапајића и под диригентском палицом Љубише Лазаревића две једночинке В.А. Моцарта – *Бастујен* и *Бастујена* и

¹² Драгутин Чолић, Правда, 21. VI 1933.

¹³ Јован Димитријевић, Политика, 2. VII 1933.

¹⁴ Милоје Милојевић, Политика, 21. VI 1933.

Директор позоришта. У “Политици експрес” овај покушај је назван “подвигом са дванаест проба”.¹⁵ Петар Волк не дели одушевљење критичара из “Експреса”, јер је, како каже, “ово било спремљено на брзину и схваћено више као куриозитет (...) и ништа више, с обзиром на то да се углавном радило о спољној убедљивости.”¹⁶

После пуне четири деценије поново је постављен у Народном позоришту последњи Моцартов зингшпил – *Чаробна фрула*. Ова представа, дуго припремана и још дуже најављивана, довела је у Београд два немачка мајстора оперске сцене – редитеља Јоахима Херца (Herz) и сценографа Бернхарда Шретера (Schreter), који је нацртао и костиме. “Ова опера писана је за глумце који умеју да певају и зато треба да је интерпретирају певачи који умеју да глуме” – каже Јоахим Херц у једном интервјуу.¹⁷ Премијера, која је одржана 15. маја 1971. године, изазвала је супротна реакција. Док Петар Поповић хвали сценографију и оркестар, а куди редитеља¹⁸, Стана Ђурић-Клајн, напротив, хвали редитеља, а сценографу и диригенту ставља значајне примедбе.¹⁹

Једина Бетовенова опера – *Фиделио* – постављена је поново на сцену Народног позоришта у Београду 19. октобра 1979. године у традиционалном преводу Станислава Биничког. Овом приликом као диригент наступио је Борислав Пашћан; сценографију и костиме радили су Доријан и Ружица Соколовић, а мизансцен Младен Сабљић. Критике су биле поразне, па је дискусија поводом ове премијере отишла тако далеко да је и сама Бетовенова опера стављена под знак питања. “Бетовен је велики човек који гази историју без освртања, са једним изузетком: он три пута коренито исправља (...) своју оперу *Леонора*. За то своје дебилно дете пише четири увертире и, још незадовољан, започиње пету. Шта је по среди?” – пише Драгутин Гостушки у НИН-у.²⁰ Прави кривац није утврђен, али се представа после друге репризе скида са репертоара.

Можда случајно, али од времена ових критика до 14. маја 1991. године на сцени београдске опере није приказана ниједна

¹⁵ Експрес, 25. XII 1968.

¹⁶ Петар Волк, *Београдске сцене*, Београд, 1978, 483.

¹⁷ Вечерње новости, 13. V 1971.

¹⁸ Борба, 19. V 1971.

¹⁹ Политика, 25. V 1971.

²⁰ НИН, 24. X 1979.

опера типа зингшпил. Нови покушај у том правцу, можда на један другачији начин, направио је писац ових редова представом *Директор позоришта*. Први пут после времена комада с певањем на сцени београдске опере наступили су у певачким улогама и глумци. Павле Минчић је певао улогу у којој се налазе чак три соло-арије. Публика је веома лепо примила ову компилирану представу, за коју је редитељ написао и нови текст, убацујући у њено средиште младалачку Моцартову оперу *Бастујен и Бастујена*. Критика је, не удубљујући се много у радикалне захвате везане за нови текст и наступ глумаца у опери, констатовала да је представа на премијери врло лепо примљена. Сумње које су постојале у погледу њеног одржавања на репертоару – демантовало је време. У току само нешто више од једне сезоне ова Моцартова опера приказана је преко 25 пута. Вреди напоменути да су у њој, поред Павла Минчића, наступали и глумац Борис Комненић, у насловној улози, као и четири дебитанта: Светлана Ловчевић, Сања Керкез, Јадранка Петровић и Иван Милинковић. Представом је дириговао Горан Коруноски.

* * *

Буђење националне свести, како код Немаца тако и код нас, пратио је развој нових музичко-сценских врста, као што су зингшпил и комад с певањем. У зингшпилу су претежно наступали певачи који умеју да глуме, а у комаду с певањем – глумци који умеју и да певају. Док је златно доба зингшпила био XVIII век, процват комада с певањем пада око половине XIX века. Појава зингшпила значила је, пре свега, одвајање немачке опере од италијанско-француске. Комад с певањем представљао је, као што смо рекли, припрему за долазак европске опере на српске сцене. Ово што повезује комад с певањем и зингшпил јесте синтеза мишљења музиком и мишљења радњом, која је резултирала једним несумњиво новим квалитетом.

Gordan Dragović

THE PLAY WITH SINGING AND THE SINGSPIEL

Summary

The awakening of national consciousness both among the Germans and among the Serbs was followed by the development of new theatrical forms, such as the singspiel and the play with singing. In the singspiel, singers who knew how to act were dominant, while, in the play with singing, actors who knew how to sing were dominant. While the golden era of the singspiel was in the XVIII century, the play with singing flourished in the mid-nineteenth century. The appearance of the singspiel meant primarily the separation of German opera from Italian - French opera.

The play with singing represented the preparation for the advent of European opera on Serbian stages. What links the play with singing with the singspiel is the synthesis of thinking in terms of music and in terms of action which resulted in an indubitably new quality.

Мирка Павловић

ЛИБРЕТО У МУЗИЧКО-СЦЕНСКОМ СТВАРАЛАШТВУ У СРБИЈИ

У центру пажње ових разматрања је либрето, односно текстови који су послужили као садржајна и поетска основа у музичко-сценском стваралаштву у Србији, и то првенствено за опере, у мањој мери за оперете и за балет.

Говорећи уопштено, писање либрета је вид уметности који, поред знања и вештине, књижевног одн. поетског дара, осећања за однос речи и тона (а када је реч о балету – осећања за могућност исказивања покретом), изискује од писца и добро познавање законитости драме, позорнице, музике. Колико су либретисти и добра либрета били важни чиниоци у развоју опере, види се и по томе што се за 400 година њене историје поједини либретисти – нпр. Ринучини (Rinuccini), Метастазио (Metastasio), Калцабиђи (Calzabigi), Да Понте (Da Ponte), Шиканедер (Schikaneder), Скриб (Scribe), Пјаве (Piave), Ђакоза (Giacosa) и Илика (Illica) помињу упоредо са композиторима оперских дела за која су њихова либрета послужила као подлога, као и по чињеници да су нека либрета вештих и даровитих либретиста коришћена у безброј наврата. На пример, тридесетак либрета једног Метастазија била су основа за преко 1000 опера! Разумљиво је да је сарадња између композитора и либретисте веома драгоцен, што и објашњава зашто су се поједини композитори опредељивали за одређене либретисте, па им се често имена везују. [нпр. Глук (Gluck) – Калцабиђи, Моцарт (Mozart) – Да Понте, Пјаве и Боито (Boito) – Верди (Verdi), Илика и Ђакоза – Пучини (Puccini), Хофманстал (Hoffmansthal) – Рихард Штраус (Strauss) итд.] У недостатку либрета који им одговара, многи композитори су прибегавали да за своје опере сами пишу либрета, али су то само ретки појединци и успешно чинили: Вагнер (Wagner), Берлиоз (Berlioz), Мусоргски, Бородин, Меноти (Menotti). О значају либрета у оперском стваралаштву уосталом

најбоље говори чињеница колико се о том проблему у току столећа расправљало и писало [Гретри (Grétry), Глук, Моцарт у писмима, Вебер (Weber), Вагнер, Берг (Berg), итд.], као и факат да су поједине реформе опере као облика имале за полазну тачку реформе либрета (Глук, Вагнер).

Питање које се само намеће јесте: које су основне одлике које су потребне за добар оперски либрето? Пре свега то је текст, који поред целовите драмске радње мора да буде знатно краћи од обичног драмског текста, мора да избегава сувишну мисаоност, треба да има личности рељефно приказане и радњу која омогућава равнотежу између драмског израза, емоционалних исказа и, што није неважно, амбиције певача да се прикажу. Посебно је пак драгоцено за добар либрето да је срочен поетским језиком (пожељно у стиху, али не и обавезно!), чија лексика и ритам омогућавају лако претакање у музику, као и да има подесну структуру за музичко обликовање. Значај либрета за оперу био је разлог што је у прошлости обично био штампан уз позоришни програм и што и данас многи љубитељи опера воле да прате извођење уз текст либрета.

Осврнули смо се укратко на историјат и општу проблематику либрета стога што је прошло готово 160 година од објављивања првог српског либрета и 90 од настанка првих опера у српској музици а да се за писање правих либрета, као посебног књижевно-драмског умећа, није заинтересовао ниједан од наших књижевних или драмских посленика. Понеки од њих се узгред у томе окушао, али без континуираног интересовања и продубљенијег улажења у проблематику, мада су неки од њих чак покушали да проблеме сагледају и теоријски. Ти текстови, као и узгред написана либрета, показују углавном врло ограничен сензибилитет за разне аспекте ове проблематике и недовољно познавање музичке материје и њених законитости.¹ У много случајева наши композитори су покушали да се снађу како су знали и умели и сами припреме либрета за своје опере. Јасно је да се то одразило како на квантитет, тако и на квалитет оперског стваралаштва у нас. Изненађује чињеница да

¹ Као пример може да послужи текст написа *Оперски либрето* Јосипа Кулунџића, иначе истакнутог режисера и опера, као и лексика његовог либрета рађеног према драми *Краљева јесен* Милутина Војића за оперу *Симонида* Станојла Рајичића.

се наши књижевни и драмски прегаоци нису заинтересовали за ову врсту књижевно-драмског стваралаштва, поготово ако се зна да је српска позоришна публика од најранијих дана волела представе које су садржавале и музички елемент, макар настао независно од комада и уметнут у њега без везе са радњом. Ово објашњава и зашто се “отац српског позоришта” Јоаким Вујић, који се опери дивео почетком 19. века у Италији², од првих својих позоришних комада стално трудио да у своје представе уметне и помало музике и што је свој превод комада *Шнајдерски калфа*, који је 1835. приказао у Крагујевцу означио као “опера у два дејства”, мада садржи само неколико песама.

Свакако између опере и комада с певањем треба повући оштру линију. То је јасно увиђао и “Ј.С.”, одн. Јован Суботић, писац “покушенија опере србске *Ратовид и Илка*”, првог правог либрета у Срба, штампаног 1838. г. у Будиму.³ Музички никад није био реализован, иако је увелико имао одлике и форму правог либрета: писан је у стиховима и имао је тачна упутства за солистичке партије и хор, дуете, арије, речитативе. Радњу је писац распоредио у четири чина и очигледно је да су му као узор послужиле неке од романтичних опера које је имао прилике да види у Пешти.

И ректор крагујевачког лицеја Атанасије Николић могао је у току свога школовања у иностранству такође да види опере. Сасвим је могуће да је он док је писао своје комаде, који су због обиља музике у штампи означавани “да су на форму талијанске опере”, мислио о својим текстовима као о врсти либрета! Уосталом било је и оних (нпр. Ст. Вл. Каћански) који су неке Николићеве комаде сматрали за оперете.⁴

Међутим, далеко најинтересантнији покушај писања либрета тих давних дана је онај Јована Стерије Поповића. Тај недовршени текст насловљен је *Постанак србског царства* и означен пишчевом руком прво као “мелодрам”, а затим као “опера”. Стерија се у

² Боровоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*, Београд, 1979, 45–6. Алојз Ујес, *Позоришно стваралаштво Јоакима Вујића*, Београд, 1988, 18, 22.

³ Стана Бурић-Клајн, *Први српски либрето*, Музика и музичари, Београд, 1956, 7–12. Напомена: Примерак овог либрета постоји у Народној библиотеци у Београду.

⁴ Новине србске, 1840, бр. 47, 52. Божидар Ковачек, *Театар Атанасија Николића, Талија и Клио*, Нови Сад, 1991, 220–249 (посебно 237)

писање либрета вероватно упустио негде у времену између 1845. и 1847. Био је припремио нацрт радње, написао подлогу за уводни чин – врсту пролога, и за први од три колико је према скицираном садржају “опера” требало да има. Оно што у правом смислу речи фасцинира, а што смо анализирајући рукопис пре неколико година открили, јесте да је Стерија приступајући писању либрета, узор за коришћење музике потражио у старој грчкој драми. На то упућују како потка уводног чина, тако и напомене у вези са музиком, а пре свега назнаке за хорске партије подељене у “хор” и “анти хор”, а који певају “строфу”, “антистрофу” и “еподон” – вероватно је мислио на “еподос”.⁵

На неки начин, мисао о опери је у току готово седам деценија 19. века била стално “присутна” у музичком животу српских средина, а све до остварења првих српских опера, често се потврђује појавом разних либрета, некада и од стране потпуно неочекиваних писаца. Нека од тих либрета су стигла и до нас, као нпр. из почетка 50-их година либрето “*Нова Србија*, опера по српским народним песмама у два дејствија”. Написао га је по доласку из Темишвара у Трст млади Евгеније Стојановић⁶, отац касније истакнутог виолинисте и композитора Петра Стојановића. За разлику од овог, либрето према драми *Милош Обилић* Јована Суботића кога је написао музички ентузијаста и председник певачког друштва у Белој Цркви извесни Сима Мичин, није сачуван. Али знамо да Мичин није само “сочинио” либрето, већ је на основу њега компоновао и оперу.⁷ Означео је своју творевину као “оперета”, са жељом да каже да је у питању “мала опера”. Ово делце је крајем 70-их и почетком 80-их година извођено, додуше само уз клавирску пратњу, у Новом Саду, Белој Цркви и у Темишвару уз оперету *Верна љубав*

⁵ Мирка Павловић, *Стеријино позориште и музика*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 6–7, 1990, 283–305 (301–304). У тексту има много штампарских грешака и прескочених редова који мењају смисао неких пасуса.

⁶ Мирка Павловић, *Музика у српском позоришту – Од првих покушаја опере до првих опера*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 6–7, 1990, 145–170 (165, 168). У тексту су многе штампарске грешке које на неким местима мењају смисао.

⁷ Мирка Павловић, *Прва српска опера “Милош Обилић”*, Сцена, 2, Нови Сад, 1981, 71–85.

истог аутора.⁸ Оштри критички осврти у “Застави” 1883. изазвали су полемику између увређеног либретисте и “компонисте”, са једне, и критичара са друге стране.⁹

Годину дана пре тога изведена је у Народном позоришту у Београду прва српска оперета – *Врачара* Даворина Јенка, на либрето према слабом страном тексту М. Милоа (Millaud). Изгледа међутим, да је значајнија била весела опера, некад означавана и као оперета, *Весели морнари* кикиндског хоровађе чешког порекла, врло даровитог и стручног Роберта Толингера. Изведена је такође 1882. у Кикинди. И у овом случају либрето је био срочен на основу текста страног аутора – Емила Пола (Pohl).

За нас је занимљивије то што је можда либретиста за ову веселу оперу био Лаза Костић, јер знамо да је у либрету било низ његових стихова.¹⁰ Из ове веселе опере до нас је дошао штампан само један мали марш, обрађен за клавир.

Крајем века, поред комада с певањем, све чешће се јављају и домаће оперете. Једна од њих, *Јабuka* Хуга Доубека на либрето Веље Миљковића и са садржајем из српског народног живота, не само да је извођена по Војводини, већ је ушла и у репертоар Народног позоришта у Београду, где је премијерно изведена 1895. Те године је написао свој либрето за музичку драму *Женидба Милоша Обилића* и Драгутин Илијћ. Покушао је безуспешно да за њега заинтересује и Стевана Мокрајца.¹¹ Но, како су такви текстови ретки, Илијћев је ускоро привукао друге композиторе: 1902. на основу њега Божидар Јоксимовић компонује истоимену оперу, а 1904. Петар Коњовић своју, и неколико година касније и Пера Данкулов свој комад са музиком. У међувремену, Вацлав Ведрал, један од чешких музичких трудбеника који су радили код нас, пише оперу *Питија* на либрето по тексту Војислава Илића. У исто време у Бечу, млади композитор и виолиниста Петар Стојановић компонује веселу оперу *Тигар* на немачки либрето Рихарда фон Пергера

⁸ Застава, Нови Сад, 1883, бр. 44, 3 и бр. 59, 1–3.

⁹ Застава, Нови Сад, 1883, бр. 56, 1–2; бр. 58, 1–2; бр. 69, 3–4.

¹⁰ Застава, Нови Сад, 1883, бр. 28, 3–4.

¹¹ Мирка Павловић, *Осврт на неке написе о Мокрајцу у војвођанској штампи крајем прошлог и почетком овога века*, Звук, Сарајево, 1981, бр. 2, 54–61 (58–60). Према каснијим сазнањима из Записника са седнице Матице српске, на конкурс Матице је био послат само текст либрета за музичку драму.

(Richard von Perger), која је изведена 1905. г. у Будимпешти, док је, да напоменемо, Стојановићева знатно касније настала (1934) музичка драма *Блаженкина заклетва* на либрето Марка Јелушића остала, сем извесних делова, неизведена. Неизведене су остале и опере Јоксимовића и Ведрала. Коњовићева пак, прерађена и под новим именом *Вилин вео*, изведена је тек 1917. у Загребу, а поново прерађена под именом *Женидба Милошева*, 1923. у Београду. Али зато, опера Станислава Биничког *На уранку*, на либрето према Нушићевом тексту, компонована такође почетком века, изведена је већ 1903. г. и као таква, сматра се првом правом опером у српској музици.

Неколико година касније, један други Нушићев текст послужио је за сопствени либрето младом Исидору Бајићу за оперу *Кнез Иво од Семберије*. Изведена је први пут у Београду 1911. г. у Опери на булевару, где је неколико месеци пре тога изведена и опера *Мајка* ваљевског капелника Јована Урбана, а на либрето извесног Рада Космајца према приповетци *Рајко од Расине* Чедомира Мијатовића.¹² И то би на пољу српске опере у периоду пре првог светског рата, углавном било све. Није незанимљиво да док су се на првим корацима ка опери на српским просторима добронамерници деценијама трудили да сачине либрета као посебни драмски текст, дотле је касније, до данашњег дана, такво интересовање потпуно изостало.

* * *

Што се тиче садржаја који је за либрето врло важан, општено говорећи, не постоје правила или ограничења. Тематика и инспирација могу да се црпе из најразличитијих извора: из великих књижевних и драмских дела, сентименталних романа, свакодневног живота, смештајући радњу у најразличитије амбијенте и време, из ликовних уметности, биографија познатих личности; имагинације, метафизике, религије, фантастике; бајки и басни; фарсе и бурлеске; историје, легенде, епова, итд. Од најранијих дана, ови последњи веома привлаче музичке ствараоце у Србији, и то пре свега они из националне баштине. Али не и искључиво. Маркантан пример

¹² Слободан Турлаков, *Опера на булевару Жарка Савића*, Годишњак града Београда, кн. XXXI, 1984, 148–9; 162; 164–5.

у том погледу је опера *Гилгамеш* (1985/6) Рудолфа Бручија, на либрето Арсе Милошевића према домаћим, руским и енглеским преводима древног сумерског епа, а у сарадњи са композитором.

Постоји континуитет и до најновијих дана у интересовању музичких аутора у Србији за тематику из националне историје, легенде, епа, и то без обзира на то да ли је претходно била обрађена у неком драмском или књижевном делу или је остала у облику народног епа или предања. Да подсетимо бар на неке примере: опера *Кнез Иво од Семберије* Исидора Бајића; готово у целости загубљене музичке драме *Ченгић-ага* (1923) и *Смрт мајке Југовића* (1911) Миленка Пауновића (на сопствена либрета); опера *Вилин вео* (одн. *Женидба Милошева*) Петра Коњовића и његове музичке драме *Кнез од Зете* (1929) и *Отаубина* (1960) на сопствена либрета рађена према драмским текстовима Лазе Костића одн. Ива Војновића; опера *Ђурађ Бранковић* (1938) и *Преи устанака* (1953) Светомира Настасијевића на либрета Момчила и Славомира Настасијевића; опера *Женидба Јанковић Стојана* (1948) Петра Крстића на либрето писан према народној песми; опера *Симонида* (у три верзије: 1957, 1958, 1968) Станојла Рајичића на либрето Јосипа Кулунџића, рађен према драми *Краљева јесен* Милутина Бојића; опера *1941*. Миховила Логара (1959) на либрето Момира Николића, писан према роману *Песма* Оскара Давича итд. Оваква врста тематике је и у основи више дела којима су драматика садржаја и поетска дубина и снага извора инспирације наметнуле специфичне форме, што се одразило и на сценску реализацију тих дела. Међу оваква оставарења спадају, рецимо: сценски драмски летопис *Смрт Стефана Дечанског* Енрика Јосифа (1956) на либрето рађен према трагедији Јована Стерије Поповића и *Житију Стефана Дечанског* Григорија Цамблака; сценски ораторијум *Горски вијенац* (1957) Николе Херцигоње на либрето Раше Плаовића рађен према истоименом делу Петра Петровића Његоша, или сценски ораторијум у четири певања *Ђеле кула* (1957) Душана Радића рађен према тексту поетског циклуса Васка Попе.

Ни композитори нису заобилазили овакву врсту тематике, на пример: *Бановић Стражића* (изв. 1981) и *Јелисавета* (изв. 1986) Зорана Ерића на либрета Лидије Пилипенко према народној песми одн. драми Ђуре Јакшића, или, пак, *Даринкин дар* (изв. 1974) Зорана Христића на либрето Божицара Божовића. У ову групу се

уклапа и балет *Хасанагиница* (1975) Војина Комадине. У крајњој линији и *Охридска легенда* (у целини изв. 1947) Стевана Христића почива на народној легенди постављеној у оквиру историјске прошлости. Што се тиче либрета за овај балет, према дугогодишњим сведочанствима самога Христића, либрето је написао Александар Фортунато, шеф београдског балета у периоду 1923/6. Међутим касније, много година пошто је Фортунато напустио Београд, Христић је почео да уноси податак да је он писац либрета, иако је очигледно да је либрето уобличио балетски стручњак.

Уопште, у поређењу са опером, либрето за балет има доста специфичности. Тако, је нпр. за добар оперски либрето као неминован услов потребно поред осталог и осећање либретисте за однос речи и тона, док је при компоновању балета од прворазредног значаја осећање композитора за “претакање” музике у покрет. То не значи да музика треба обавезно да има “пулсирајући” ритам, али музички језик мора да инспирише покрет. Отуда често балетски стручњаци добијају подстицај за своје замисли у већ постојећој музици насталој назависно од ма каквог либрета. Као пример овакве креативности да споменемо у нашим оквирима, рецимо, либрета Димитрија Парлића на музику *VI симфоније* П. Чајковског или *Класичне симфоније* С. Прокофјева; либрето Темире Покорни на поему *Макар Чудра* Петра Коњовића инспирисану приповетком Максима Горког или либрето Лидије Пилипенко инспирисан опером *Самсон и Далила* Камиле Сен-Санса (Camille Saint-Saëns) итд. Неки кореографи своја остварења настала на основу постојеће музике не означавају као “либрето”, већ као “идеју”. Као пример да споменемо балет *Сид* на музику Жила Маснеа (Jules Massenet) “по идеји и у кореографији” Милорада Мишковића, или сценске колаже компоноване на музику шпанских аутора “по идеји” Душана Трнинића; балет *Форма viva* на музику А. Вивалдија (Vivaldi) “по идеји” Владимира Логунова или, пак, балетски колаж *Позив на игру* “по идеји” Темире Покорни. У нашој пракси се некада балетски либрето означава и као “сценарио”.

Процес је другачији када композитор компоује музику на већ уобличени либрето. При томе, једно је ако кореограф мора да прилагођава своју визију постојећег либрета на већ компоновану музику, а друго ако композитор ствара музику према постојећем либрету у сарадњи са кореографом, сарадњи која је веома

драгоцену и за композитора за кореографа, поготово када је кореограф уједно и либретиста. У нашим оквирима може да се укаже на пример такве плодотворне сарадње композитора Зорана Ерића са либретистом и кореографом Лидијом Пилипенко у раду на балетима *Бановић Страхиња* и *Јелисавета*.

У заједничком раду композитора и балетског стручњака, од кореографа, у извесним случајевима може да се наметне и дилема колико таква сарадња значи и учествовање у обликовању преузетог либрета. Као пример такве дилеме у нашим оквирима можемо да споменемо случај балета *Косовка девојка* (1989) на музику Витомира Трифуновића, а према либрету Бранивоја Ђорђевића. У току компоновања консултован је један наш кореограф, који је сматрао да је тиме он либретиста, што је изазвало велико негодовање писца основне замисли.

Није редак ни случај да кореограф мења основну замисао либрета на постојећу музику балета. Као пример из наше балетске праксе наведимо поставке балета *Лицитарско срце* у Народном позоришту у Београду 1927. и 1951. године, на либрето и музику Крешимира Барановића, док је балет 1981. даван са Барановићевом музиком али на либрето В. Логунова. Постоје и други примери. Тако је, рецимо, *Пролећни уранак* (1948) Александра Обрадовића компонован на либрето Фрање Хорвата. Међутим кореографу Марини Олешиној тај либрето није одговарао, па је уместо њега написала свој. Овакви поступци са компонованом опером су неизводљиви, мада савремени редитељи често покушавају да у своје режије унесу извесне “иновације” или “осавремењивања”, најчешће променом периода у коме се радња дешава или променом амбијента, али не дирајући текст либрета и музику. Неки од оваквих покушаја могу да делују занимљиво и да евентуално унесу мало освежење.¹³ Али, уношење у одређени амбијент радње и музике неодговарајућих елемената, поготово ако се редитељ упушта и у преиначавање музичке материје, доказ је, у најмању руку,

¹³ Примера ради, може да се спомене пребацивање радње опере *Риголето* (Лондон) у савремени амбијент Њујорка и мафијашку средину, или смештање радње опере *Саломе* (Париз) у пустињске пределе савремене Палестине. Тридесетих година овога века код нас је давана опера *Травијата* (са Бахријом Нури Хацић у улози Виолете) у савременом амбијенту.

његове неодговорности у односу на дело. Неукусних “иновација” од стране редитеља нису често поштеђена ни домаћа дела.¹⁴

* * *

И поред тога што је оперска и балетска продукција аутора из Србије сразмерно скромна, постоји широка разноврсност тематике која је коришћена за либрета. Поред већ поменутих, нарочито су често као извори служила позната књижевна дела. Да поменемо нека: опера *Сутон* (1925) Стевана Христића на сопствени либрето писан према другој драми *Дубровачке трилогије* Ива Војновића; *Четири сцене из Шекспира* (1931), прво музичко-сценско дело Миховила Логара, компоновано на сопствени либрето рађен на основу појединих сцена из четири Шекспирове драме; музичка драма *Антигона* (1958) Светомира Настасијевића, компонована на ауторов либрето инспирисан Софокловом трагедијом; играчки приказ *Птицо, не склапај своја крила* (1970), инспирисан поезијом Рабиндраната Тагоре, а на либрето Вере Костић; балет *Весник буре* (изв. 1974) на музику Војислава Вучковића, инспирисану поемом Максима Горког, на либрето Вере Костић; балет *Катари-на Измајлова 77* (1977) Рудолфа Бручија, на либрето Димитрија Парлића рађен према новели И. Љескова; балет *Јелисавета* Зорана Ерића, на либрето Л. Пилипенко писан према драми *Буре Јакшића*; балет *Дервизи и смрт* (1990) Војина Комадине на либрето Драгутина Болдина, рађен према роману Меше Селимовића итд.

Привлачна су била за композиторе у Србији и либрета на основу тематике из реалног живота (мада не и савременог!), са радњом смештеном у разне амбијенте и у разна раздобља. Да подсетимо на нека: опера *Зулумћар* (1927) Петра Крстића на либрето Светозара Ћоровића; опера *Коштана* (1931) Петра Коњовића на сопствени либрето рађен према драми Боре Станковића; опера *Зона Замфирова* (1943) Војислава Илића, на либрето композитора и Владете Драгутиновића, који је писан према приповеци Стевана Сремца; опера *Сељаци* (1951) Петра Коњовића на либрето

¹⁴ Нпр. обнова 1993. г. опере *Покондирана тиква* Миховила Логара у Српском народном позоришту у Новом Саду, непримереним “иновацијама” изневерава и Стерију и Логара.

Јована Коњовића, рађен према комаду *Бидо* Ј. Веселиновића и Д. Брзака; балет *Под земљом* (1940) Станојла Рајичића, на либрето Петра Петровића-Пеције; балет *Ноћ на прузи* (1971) Р. Бручија на либрето М. Хадића и Б. Тонина. У оквире овакве тематике могао би се уврстити и либрето Ика Отрина за балет *Демон злата* (1965) истог композитора, мада је у њему коришћен и елемент симболике. Симболични елемент има и садржај либрета за балет *Живи огањ* (1943/1956) Светомира Настасијевића на либрето заснован на паганским обичајима древних Словена. Уопште, фантастично-симболична тематика се нашла у основи већег броја либрета у музичко-сценском стваралаштву у Србији, на пример: опера *Међулушко благо* (1927) на либрето Момчила Настасијевића; балет *Човек који је украо сунце* Војислава Вучковића (1940) на либрето Вере Костић рађен према приповеци чешког песника Јиржија Волкера; фантастични балетски приказ *Рем* (1955) Драгутина Гостушког на сопствени либрето; балет *Камелеон* (1972) Зорана Христића на либрето Ани Радошевић; симболично-филозофски балет *Сатана* (1972) Војина Комадине на либрето Мирослава Јанчића итд.

Насупрот томе, либрета заснована на народним бајкама и предањима, тако честа, рецимо у руској музици, нису привлачила музичке ствараоце у Србији. Готово је усамљени пример балет *Златна рибица* (1950) Миховила Логара на либрето Јелене Вајс писан по народној приповеци, чувеној по Пушкиновој обради у стиховима. Занимљиво је да су и међу примерима опера за децу као што су нпр. из тридесетих година опере Петра Илића *Бонбоне* и *Рак Осмокрак* (ово је једина на основу народне бајке “из Старе Србије”, како је назначено)¹⁵, затим *Дечија соба* (1940) Миленка Живковића на либрето Десанке Максимовић, *Јежева кућа* (1958) Златана Вауде на либрето Јована Алексића према причи Бранка Ђошића, *Срећан случај* (1963) Светомира Настасијевића на либрето према Змају – бајке као основа за либрета остале недовољно искоришћене.

Још један моменат привлачи пажњу: и поред тога што људи наших простора имају изражени смисао за хумор и што је у

¹⁵ Партитуре дечијих опера Петра Илића (1868–1957) налазе се у архиву Музиколошког института САНУ.

српској књижевности било, и сада их има, низ врских комедиографа, да споменемо само Стерију, Трифковића и Нушића, музички ствараоци у Србији, иако су се некада одлучивали за ведре оперске стране (као што су нпр. *Сељаци* Петра Коњовића или *Зачарана воденица* (1946) Светомира Настасијевића на либрето Василија Голднера, рађен по приповеди Милована Глишића, остајали су углавном незаинтересовани за праве комичне опере. И на пољу комичне опере Миховил Логар је врста изузетка са својим операма *Кир Јања* (1940), чија је партитура на жалост изгорела 1941. у Народном позоришту и *Покондирена тиква*, обе рађене на основу Стеријиних комедија. За прву је композитор сам написао либрето, а за другу врски позоришни зналац Хуго Клајн. Ово је по свој прилици највештије срочени либрето у нашој музичко-сценској литератури. Та чињеница је, нема сумње, допринела да и сама опера буде међу најуспелијим оперским остварењима у нас.

Индикативно је такође да док су музички ствараоци у Србији остали незаинтересовани за преношење комедије на оперску или балетску позорницу, дотле је музичка фарса и бурлеска привукла више њих, почев од надреалистичког балета из 1923. *Собарева метла* (*Le balai du valet*) Милоја Милојевића на либрето Марка Ристића и музичке фарсе *Саблазан у долини шентфлоријанској* (1938) Миховила Логара, на сопствени либрето писан према сатири Ивана Цанкара, па све до новијих дана. Да споменемо на пример “бурлескну љубавну игру” одн. балет *Балада о месецу луталици* (1957) Душана Радића на либрето Боре Ћосића, и Радићеву комедију-балет *Љубав, то је главна ствар* (1962), инспирисану Молијером, а на либрето Станислава Винавера. Сродна је и шаљива музичка игра *Мајстори су први људи* (1962) Душана Костића на либрето Јована Путника, заснован на комбинацији двеју комедија Косте Трифковића. Не треба заобићи ни музичко-сценску бурлеску *Вјечни Жид у Загребу* (1942) Николе Херцигоње на сопствени либрето писан према новели Аугуста Шеное и његову, такође на сопствени либрето, оперу-балет *Став'те памет на комедију* (1964) (рађену према Држићевим комедијама и народним узречицама).

Чињеница да комедије као такве нису биле привлачне за музичке ствараоце у Србији, а фарса и бурлеска јесу, наводи на нека

размишљања. Наиме, факат је да је на нашим позорницама, независно од музике, фина комика изузетно ретка и да се редитељи и глумци већином опредељују за грубљи хумор, гротеску, бурлеску и да решења за комично воде често и на границу лакрдије, па и каламбура. Да ли је то нешто у нашем темпераменту, у генима или васпитању? Или се на тај начин најчешћи ниво укуса гледалаца и позоришних прегалаца одразио и на музичке ствараоце?

* * *

Ни могућности нових медија (мисли се пре свега на телевизију), нису остале ван видокруга музичких стваралаца у Србији. Примера ради, да споменемо три телевизијске опере Станојла Рајичића на сопствена либрета: *Семе зла*, одн. *Карађорђе* (1972), *Дневник једног лудака* (1975) и *Беле ноћи* (1985), према књижевним делима И. Студена, Н. Гогоља и Ф. Достојевског; телевизијску оперу *Паштровски витез*, одн. *Каџош Мацедоновић* (1976) Миховића Логара на либрето Михајла Ражнатовића писан према Стефану Митрову Љубиши; телевизијски балет *Маска црвене смрти* (1978) Ивана Јевтића на либрето рађен према Е. Поу (Рое); телевизијски балет *Камелеон* З. Христића на либрето А. Радошевић... Нећемо се задржавати више на делима ове врсте пошто су строго говорећи, изван наше теме.

* * *

Чињеница је да либрета са драматуршки вешто уобличеном радњом и лексичким поетским аспектима усклађеним са законитостима музичког изражавања имају огроман удео и у музичком реализовању дела. У оперској литератури има, додуше, и дела на либрета која су садржајно нелогична и са драматуршки непрегледном радњом, али са складном поетском и лексичком потком, из које музика израста, тако да само захваљујући музици живе на сцени и даље. У сваком случају, добро "срочени" либрето за талентованог композитора је половина урађеног посла!

Може се рећи да су уметност и вештина писања либрета не само запостављене него и да не постоје међу књижевним и позоришним посленицима у Србији. То је разлог што су композитори на нашим просторима често сами приступали, некад и под

страним утицајима (Вагнер, Мусоргски, Јаначек итд.), писању либрета за своја музичко-сценска дела. Ово поготово и стога што се у нас уврежило мишљење да се под “либретом” подразумева пре свега прича, фабула, згодни елементи који омогућавају компоновања сола, дуета, хорова, итд, док се на квалитет драматуршке концепције радње, а нарочито на језичко-поетску обраду текста, готово и не мисли. То је навело својевремено критичара Бранка Драгутиновића да констатује да *су либрета главна неуралгична тачка домаћег оперског стваралаштва*.¹⁶ Ситуација се, на жалост није ни до данас променила.

На пољу балета ствари ипак стоје нешто боље. При стварању балетских либрета истакли су се пре свега домаћи кореографи, дајући низ врло запажених остварења: Д. Парлић, В. Костић, Л. Пилипенко, Т. Покорни, А. Радошевић, М. Мишковић, В. Логунов. Најчешће су се опредељивали за већ постојећу музику, а ређе сарађивали са домаћим композиторима. Пада у очи чињеница да се ни композитори нису специјално интересовали за компоновање на оригинална либрета наших балетских стручњака. У суштини, наши музички ствараоци су компоновању балета углавном приступали као компоновању симфонијске музике, не тежећи да свој таленат проширују и у правцу изоштравања свога осећања за израз покретом.

На крају још треба додати и то: док је на пољу балета створено репрезентативно карактеристично дело ових поднебља (мислимо наравно, на *Охридску легенду*), на пољу опере ми до данас немамо дело које би одговарало *Борису Годунову* или *Кнезу Игору* у руској, *Проданој невести* или *Јенифи* у чешкој, *Халки* у пољској или *Чаробном стрелцу* у немачкој музици. Сумње нема да је томе у великој мери допринео недостатак садржајно, језички и драматуршки добро “срочених” либрета.

Примери наведени у току излагања нису ни у ком случају свеобухватни преглед либретистике у музичко-сценском стваралаштву у Србији. То је само осврт на неке проблеме и карактеристике, пре свега као подстрек нашим књижевним и позоришним

¹⁶ Бранко Драгутиновић, *Пролегомена за историју опере и балета Народнoг позоришта*, објављена у књизи: *Један век Народнoг позоришта*, Београд, 1968, 103–157 (112).

посленицима да се заинтересују за писање либрета и посвете тој врсти драмског стваралаштва бар неке од својих страница.

Д О Д А Т А К

Дела и либретисти споменути у тексту¹⁷

Наслов дела	Либретиста	Музика
<i>Адам и Ева</i> (изв. 1981), Б.	Јосип Лешић	Зоран Христић
<i>Антигона</i> (1958), Оп. (неизведена)	Композитор према Софокловој трагедији, препев Милоша Ђурића	Светомир Настасијевић
<i>Балада о месецу луталици</i> (Изв. 1960), бурлеска	Бора Ђосић	Душан Радић
<i>Бановић Стражиња</i> (изв. 1981), Б.	Лидија Пилипенко по нар. песни	Зоран Ерић
<i>Беле ноћи</i> (1985), ТВ Оп.	Композитор према Ф. Достојевском	Станојло Рајичић
<i>Блаженкина заклетва</i> (1934), Оп. (Изведени одломци 1940)	Марко Јелушић	Петар Стојановић
<i>Бонбоне</i> (1936/7), дечија Оп.	Либрето композитора	Петар Илић
<i>Верна љубав</i> (1882/3), О-та	Сима Мичин (Бела Црква)	Сима Мичин
<i>Весели морнари</i> (изв. 1882), О-та	Лаза Костић (?) према Емилу Полу	Роберт Толинггер (Велика Кикинда)
<i>Весник буре</i> (изв. 1974), Б.	Вера Костић према Максиму Горком	Војислав Вучковић
<i>Вилин вео</i> (1917), вид. <i>Женидба Милошева</i> , Оп.	Композитор према Драг. Илићу	Петар Коњовић
<i>Вјечни Жид у Загребу</i> (1942), бурлеска (неизведена)	Комп. према А. Шеном	Никола Херцигоња

¹⁷ У зависности од података, назначене су године настајања дела или премијерног извођења. Опере су означене са Оп.; оперете са О-та; балети са Б.

<i>Врачара</i> (1882), О-та	Према тексту М. Милоа	Даворин Јенко
<i>Врачара</i> (1891), О-та	Веља Миљковић	Емануел Пихерт (Вршац)
<i>Гилгамеш</i> (1985/6), Оп.	Арса Милошевић и комп.	Рудолф Бручи
<i>Горски вијенац</i> (1957), сценски ораторијум	Раша Плаовић пре- ма П.П. Његошу	Никола Херцигоња
<i>Даринкин дар</i> (изв. 1974), Б.	Божидар Божовић	Зоран Христић
<i>Демон злата</i> (1965), Б.	Ико Отрип	Рудолф Бручи
<i>Дервиш и смрт</i> (1990), Б.	Драгутин Болдин према М. Селимо- вићу	Војин Комадина
<i>Дечија соба</i> (1940), дечија Оп.	Десанка Максимовић	Миленко Живковић
<i>Дневник једног лудака</i> (1975) ТВ Оп.	Комп. према Н. Гогољу	Станојло Рајичић
<i>Дивина трагедија</i> (1912) Муз. драма (неизведена)	Композитор (л. штам- пан 1912 и 1921)	Миленко Пауновић
<i>Бурађ Бранковић</i> (1938) Муз. драма	Момчило Настасијевић	Светомир Настасијевић
<i>Еквиночио</i> (1914/1915). Муз. драма (недовршена)	Комп. према Иви Војновићу	Стеван Христић
<i>Женидба Милошева</i> (1903/4, 1923) Вид. <i>Вилин вео</i> . Оп.	комп. према Драг. Илијћу	Петар Коњовић
<i>Женидба Милоша Обилића</i> (1902) Оп. (неизведена)	Драг. Илијћ (1895)	Божидар Јоксимовић
<i>Женидба Јанковић Стојана</i> (1948) Оп. (неизведена)	Према нар. песми	Петар Крстић
<i>Живи огањ</i> (1943/56), Б.	На основу обичаја древних Словена	Светомир Настасијевић
<i>Зачарана воденица</i> (1946; 1959), Оп.	Василије Голдер по припов. Милована Глишића	Светомир Настасијевић
<i>Златна рибича</i> (1950), Б.	Јелена Вајс по нар. причи	Миховил Логар

<i>Зона Замфирова</i> (1943), Оп. (изведена у фрагментима)	Комп. и Владета Драгутиновић	Војислав Илић
<i>Зулумћар</i> (1927), Оп.	према драми Светозара Ђоровића	Петар Крстић
<i>Јабука</i> (1892), О-та	Веља Миљковић	Хуго Доубек
<i>Јежјева кућа</i> (1958), дечија Оп.	Јован Алексић по басни Бранка Ђопића	Златан Вауда
<i>Јелисавета</i> (изв. 1986), Б.	Лидија Пилипенко по драми Ђуре Јакшића	Зоран Ерић
<i>Камелеон</i> (изв. 1972), Б. (ТВ)	Ани Радошевић	Зоран Христић
<i>Кањош Мацедоновић</i> (1976), ТВ. Оп. (вид. <i>Паштровски витез</i>)	Михајло Ражнатовић	Миховил Логар
<i>Карађорђе</i> (1972), ТВ. Оп. вид. <i>Семе зла</i>	Комп. према драми И. Студена <i>Вожд</i>	Станојло Рајичић
<i>Катарина Измајлова 77</i> (1977), Б.	Дим. Парлић према новели Н.С. Љескова	Рудолф Бручи
<i>Кир Јања</i> (1940), Оп.	Комп. по комедији Ј. Ст. Поповића	Миховил Логар
<i>Кинеска прича</i> (1975), Б.	Дим. Парлић по кинеској нар. песми	Крешимир Барановић
<i>Кнез Иво од Семберије</i> (1911), Оп.	Комп. према Б. Нушићу	Исидор Бајић
<i>Кнез од Зете</i> (1926), Оп.	Комп. према трагедији Лазе Костића	Петар Коњовић
<i>Косовка девојка</i> (1987/9), Б. (неизведено; музика снимљена за радио)	Бранивој Ђорђевић	Витомир Трифуновић
<i>Коштана</i> (1928), Оп.	Комп. према Бори Станковић	Петар Коњовић
<i>Лицитарско срце</i> (изв. 1927, 1951, 1981), Б.	1) Композитор 2) Влад. Логунов (1981)	Крешимир Барановић
<i>Љубав, то је главна ствар</i> (1962) комедија-балет	Станислав Винавер према Молијеру	Душан Радић

<i>Мајка</i> (1910), Оп.	Раде Космајац према причи Чед. Мијатовића	Јован Урбан (Ваљево)
<i>Мајстори су преи људи</i> (1962) шаљива муз. игра	Јован Путник	Душан Костић
<i>Макар Чудра</i> (изв. 1981), Б. вид. <i>Циганска поема</i>	Темира Покорни	Петар Коњовић
<i>Маска црвене смрти</i> (1978), ТВ Б.	Према Е.А. Поу	Иван Јевтић
<i>Међулушко благо</i> (1927), Оп. (фрагменти изведени концертно)	Момчило Настасијевић	Светомир Настасијевић
<i>Милош Обилић</i> (1879), Оп.	Сима Мичин према Јовану Суботићу	Сима Мичин (Бела Црква)
<i>На уранку</i> (изв. 1903), Оп.	Бранислав Нушић	Станислав Бинички
<i>Нова Србија</i> (поч. 1850-тих), Оп.	Евгеније (Бена) Стојановић	Музика нереализована
<i>Ноћ на прузи</i> (1971), Б.	Милош Хадић и Борис Тонић	Рудолф Бручи
<i>Отаубина</i> (1960), Муз. драма	Комп. према драмској песми И. Војновића	Петар Коњовић
<i>Охридска легенда</i> (1924–1947), Б.	Александар Фортунато (Стеван Христић)	Стеван Христић
<i>Паштровски витез</i> (1976), ТВ Оп.	Михајло Ражнатовић и комп. по Ст. Митрову Љубиши	Миховил Логар
<i>Питија</i> (1901/2), Оп. (неизведена)	Према Војиславу Илићу	Валцав Ведрал
<i>Под земљом</i> (1940), Б.	Петар Петровић-Пеција	Станојло Рајичић
<i>Покондирана тиква</i> (1954), Оп.	Хуго Клајн	Миховил Логар
<i>Постанак српског царства</i> (1845/7), Оп.	Јован Стерија Поповић (л. недовршен)	Музика нереализована
<i>Пролећни уранак</i> (1948), Б.	1) Фрањо Хорват 2) Марина Олеђина	Александар Обрадовић

<i>Птицо, не склапај своја крила</i> (1970), играчки приказ	Вера Крстић (инспирисано поезијом Р. Тагоре)	Еврико Јосиф
<i>Рак осмокрак</i> (око 1937), Деч. Оп.	композитор према нар. бајци "из Старе Србије"	Петар Илић
<i>Ратовид и Илка</i> (1838), Оп.	Јован Суботић	Музика нереализована
<i>Реми</i> (1955), фантастични балетски приказ	композитор	Драгутин Гостушки
<i>Саблазан у долини шентфлоријанској</i> (1938), фарса	композитор према сатири Ивана Цанкара	Миховил Логар
<i>Сатана</i> (1072), Б.	Мирослав Јачић	Војин Комадина
<i>Селаџи</i> (1951), Оп.	Јован Коњовић према комаду <i>Бидо</i> Ј. Веселиновића и Д. Брзака	Петар Коњовић
<i>Семе зла</i> (1972), ТВ. Оп. Вид. <i>Карађорђе</i>	комп. према драми <i>Вожд</i> И. Студена	Станојло Рајичић
<i>Симокида</i> (3 верзије: 1957, 1958, 1968), Оп.	Јосип Кулунџић драми <i>Краљева јесен</i> Милутина Војића	Станојло Рајичић
<i>Смрт мајке Југовића</i> (1911) муз. драма	композитор	Миленко Пауновић (м. загуљена)
<i>Смрт Стевана Дечанског</i> (1956), сценски драмски летопис	према драми Ј. Стерије Поповића и <i>Житију Стефана</i> <i>Дечанског</i> Григорија Цамблака	Еврико Јосиф
<i>Собарева метла</i> (1923), надреалистички Б.	Марко Ристић	Милоје Милојевић
<i>Срећан случај</i> (1963), дечија Оп.	композитор по Змају	Светомир Настасијевић
<i>Став'те памет на комедију</i> (1964), Оп.-Б.	комп. према Држи- ћевим комедијама и народним узречицама	Никола Херцигоња
<i>Сутон</i> (1925), Оп.	комп. према И. Војновићу	Стеван Христић

<i>Тигар</i> (1904), Оп.	Рихард фон Пергер	Петар Стојановић
<i>Беле кула</i> (1957), сценски орат.	комп. према Васку Попи	Душан Радић
<i>Хасанагиница</i> (1975), Б.	према народној песни	Војин Комадина
<i>Циганска поема</i> (изв. 1981) вид. <i>Макар Чудра</i>	Темира Покорни	Петар Коџовић
<i>Ченгић-ага</i> (1923), муз. драма (недовршена)	композитор	Миленко Пауновић
<i>Четири сцене из Шекспира</i> (1931) Оп.	композитор према сценама из Шекспирових драма	Миховил Логар
<i>Четрдесет прва</i> (1959), Оп.	Момир Николић према роману <i>Песма О. Давича</i>	Миховил Логар
<i>Човек који је украо сунце</i> (1940), Б. (ТВ)	према причи Жиржија Волкера	Војислав Вучковић

Mirka Pavlović

LIBRETTI IN SERBIAN STAGE PRODUCTION

Summary

The reason we focus our attention on this occasion - the 125th anniversary of the National Theater in Belgrade - on libretti, i. e. the texts of dramatic music works in Serbia (operas, operettas and ballets), is the fact that, although 160 years have passed since the first Serbian libretto was written and printed (Budapest, 1838), and 90 years since the first Serbian opera was composed and performed (Belgrade, 1902/3), no interest has been expressed by Serbian writers and dramatists until now, in devoting themselves to this aspect of dramatic activity. This is the reason why, with more or less success, composers in Serbia have very often tried to write libretti for their stage works themselves, which has had repercussions not only on their number, but often, also, on their quality as well. One should note, however, that though the number of musical stage works in Serbia was limited, there is a great diversity of themes treated in the libretti - the most popular being the ones inspired by national history, legends, epics and literature. On the other hand, it is interesting that, in spite of the fact that people in Serbia mostly have a great sense of humor, and that there have been and are

outstanding comedy writers, composers showed no interest in composing comic operas, although they were often attracted by farce, burlesque, satire - which are all fields in which they produced numerous charming works.

Although strictly speaking, TV operas and ballets are not the subject of this paper, it should nevertheless be stated that there are in Serbia a number of extremely attractive productions composed on libretti based upon literary works, by domestic and foreign writers, in these fields as well.

However, generally speaking, there are more libretti for ballets, than for operas. Most of them have been written by choreographers. In many cases, both the libretti and the music were created as a result of cooperation between composers and ballet experts. Some of these productions have been performed with great success abroad.

The main motive that draws one to examine some of the aspects of opera and ballet libretti in Serbia is to encourage writers and dramatists to devote some of their work to this kind of stage creativity in order to encourage composers to use talents more profusely for the theater.

Алојз Ујес

НИКОЛА ЂУРКОВИЋ И СРПСКА СЦЕНСКА МУЗИКА

Поводом јубиларне, 125. годишњице рада Народног позоришта у Београду, треба да одамо дужно поштовање и пионирима позоришног стваралаштва у Београду, међу њима и Николи Стефановом Ђурковићу, пореклом из Рисна¹ у Боки которској, чувеном оснивачу и управнику Панчевачке позоришне дружине², која је у Београду израсла у друго професионално позориште названо Театар код Јелена.³

Ђурковић је на најбољи начин наставио позоришно стварање Јоакима Вујића, Јована Стерије Поповића, Атанасија Николића, Летећег дилетантског позоришта из Новог Сада, односно Театра на Ђумруку, у коме је, изгледа, и сам учествовао.⁴

¹ *Насеља српских земаља*, Књ. IX, Београд 1913; Поп Саво Накићеновић, *Бока*, антропогеографска студија. На стр. 523 пише: "Ђурковићи (2 куће) из Бањана 1692. Славе Св. Стевана Дечанског". Реч је о Ђурковићима из Рисна.

² Н. Ђурковић је постао управник Панчевачког позоришта тек 1847, после доласка у Београд, када је театар професионализован. Приликом оснивања аматерског позоришта у Панчеву он је био један од иницијатора, али је у оснивачком акту назначен само као секретар.

³ Театар код Јелена је основан захваљујући двору Обреновића, Стерији и Николи Ђурковићу, као управнику позоришта, који је већ у Панчеву припремио један део репертоара за Београд.

⁴ Ђ. Малетић у својој *Грађи* (стр. 17) говори да је Ђурковић био у Београду за време "прве владавине кнеза Михаила", за време рада Театра на Ђумруку. То исто тврде и многи други. Р. Одавић у Станојевићевој *Народној енциклопедији* (I књ. А-З, 701-702): "Ступио је као глумац у Београдско Позориште, које је српска држава издржавала, али је из њега 1842. прешао у Панчево". М. Томандл, поново и коначно, у *Енциклопедији Југославије* (Загреб, 1950, књ. 3, 213) констатује: "Радио у Београду као хоровађа (1840-1842), и члан полупрофесионалног позоришта А. Николића и Ј.С. Поповића које је играло на Ђумруку (1841-1842)". Лука Дотлић у свом чланку *Неколико нових података о Николи Ђурковићу и његовом драмском раду* (Зборник за друштвене науке, Матица српска, 11, Нови Сад, 1955, 155-165) пише: "Пре доласка у Панчево око две године живео је у Београду, где је био хоровађа и, како игледа, дилетант-члан Театра на Ђумруку Атанасија Николића". То је

Годинама и са посебном пажњом прикупљам податке о Бурковићу, јер је он из завичаја моје мајке⁵, са жељом да потпуније реконструишем његово уметничко стварање и допринос српском позоришту и музици и у догледно време објавим монографску студију.

Српска театрологија и музикологија су предуго запостављале Н. Бурковића као ствараоца.⁶ Задовољавали смо се Кухачевим⁷ судовима о Бурковићу у области музикологије и Стојковићевим ставовима из 1933. године, односно 1936. Интересантно је уочити да су судови музиколога и театролога о Н. Бурковићу неуједначени, а понегде и опречни. Вероватно да разлога има више, јер једни граде своје ставове на примарној грађи⁸, док други изводе закључке из секундарних извора⁹, а можда има и неких трећих разлога. Примера ради, ми тек данас износимо тачан датум рођења

навео Л. Дотлић у фусноти на стр. 164. Стана Ђурић-Клајн у *Музичкој енциклопедији Југославије* (Загреб, 1971, 500) парафразира М. Томандла и каже: “У Београду је 1840–1842. хоровађа и наставник музике на двору кнеза Михајла, потом прелази у Панчево”. Вл.Р. Ђорђевић (*Прилози биографском речнику српских музичара*, Београд, 1950, 15) каже: “За време бављења у Београду имао је прилике да гледа позоришне представе једне глумачке дружине коју је држава плаћала.”

⁵ Рисан у Боки которској је завичај моје мајке, Анђе, рођене Лазаревић.

⁶ Прве вести о Н. Бурковић, даје нам Ф.Кс. Кухач већ 1881. у његовим *Јужно-словјенским попискама*. Од српских историчара позоришта први је о Н. Бурковићу писао Ђ. Малетић у својој већ поменутој *Грађи* (1884), затим Р. Одавић у Станојевићевој *Народној енциклопедији*. Од музичара први га помиње Ј. Димитријевић у својој књизи *Историјски развој опере у Београду* (Београд, 1930, 5). Б. Стојковић га поново извлачи из заборавља у студији *Историјски преглед српске позоришне критике* (Сарајево, 1933) и 1936. у својој *Историји српског позоришта* (Ниш, 1936, 51–58 и 193–195), где се осврће и на његов музички допринос српској сцени, обухватајући и покушаје приказивања оперских представа. Тек ће М. Томандл у својој обимној и значајној студији *Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва 1838–1938* (Панчево, 1938, 28–85) рехабилитовати Н. Бурковића као свестраног музичког и позоришног ствараоца. М. Томандл ће у својој познатој књизи *Српско позориште у Војводини* (Матица српска, Н. Сад, I–1953, II–1954) допунити свој рад из 1938. посебно за област позоришта. Тако је скоро 100 година после Бурковићеве активности у Београду и Панчеву анализиран његов рад и одао му заслужено признање.

⁷ Ф.Кс. Кухач, *Јужно-словјенске пописке*, I–IV. Загреб, 1881–1896, и монографија *Јосип Шлезингер*, Загреб.

⁸ Ђ. Малетић, М. Томандл, М. Ђурчин, Л. Дотлић, Б. Стојковић и други.

⁹ Скоро сви остали истраживачи користе се углавном наведеном литературом, црпећи податке из секундарних извора.

Н. Ђурковића а то је 8/20. мај 1812. године, док у многим музичким енциклопедијама¹⁰ и лексиконима¹¹ пише да је рођен 12. маја 1812. или су и датуми и године рођења и смрти погрешно наведени. Нису у питању та четири дана разлике, него је у питању преузимање података без провере. Није реч о ситуацијама, него о методу. Друге разлике су далеко веће. Зар је заиста требало чекати од 1875. до 1985. године па да се сетимо да је неопходно консултовати Књиге рођених српске православне цркве Св. Спиридона у Трсту, како бисмо утврдили тачан датум његовог рођења.¹²

Највећу заслугу за утврђивање високог доприноса Н. Ђурковића српском позоришту и музици има др Миховил Томандл, који је у *Споменици Панчевачког српског црквеног певачког друштва (1838–1938)*¹³ рехабилитовао Н. Ђурковића и његов рад у Панчеву (1842–1852), док је у свом познатом делу *Српско позориште у Војводини*¹⁴, довршио приказивање Н. Ђурковића као талентованог и способног уметника у области позоришта и музике. У првом делу је М. Томандл нагласио да: “У српској музичкој историји Ђурковићу

¹⁰ Станојевић Станоје, *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка*, I, Загреб, 1925–1928, 701–702, наводи: “Ђурковић Никола, глумац и управник Панчевачког Дилетантског Позоришта (Трст–Осек, 1872). У: *Енциклопедија Југославије*, књ. 3, Загреб МСМЛ, 213, аутор јединице Миховил Томандл (М. То.) доноси следећи текст: “Ђурковић Никола позоришни радник и музичар (Трст, 12. 5. 1812–Осијек 25. 12. 1875).” *Музичка енциклопедија* (II издање), књ. 1, Загреб, 1971, Југосл. лекс. завод, 500, доноси горенаведени текст М. Томандла. Гаврило Ковијанић у свом познатом делу *Грађа Архива Србије о Народној позоришту у Београду 1835–1914*, Београд, 1971, 47, испод портрета Н. Ђурковића наводи старе податке М. Томандла: “Никола Ђурковић (Трст–Осијек 1872), композитор, редитељ, глумац, преводилац.” *Енциклопедија Југославије*, књ. 3, 749, доноси текст: “Ђурковић Никола, музичар и позоришни уметник (Трст, 24. V 1812–Осијек, 6. I 1876.). Аутор јединице је опет М. Томандл.

¹¹ Јосип Андреис, *Повијест глуме*, Загреб, 1976, Књ. 2, 402. У оквиру јединице о музици у Црној Гори посвећује Н. Ђурковићу свега два ретка. *Лексикон југословенске музике*, књ. 1, Загреб, 1984, 223, доноси текст: “Ђурковић, Никола, музичар и казалишни умјетник (Трст, 12. V 1812–Осијек, 25. XII 1875)”. Аутор јединице је Ст. Ђурић-Клајн.

¹² Захваљујући Љубомиру Поповићу, руководиоцу Архива Србије у Београду, који је године 1985. сређивао Архив православне цркве Св. Спиридона у Трсту, дозвољено ми је да снимим Књигу крштених, односно лист бр. 97, на коме се налазе уписани подаци за Н. Ђурковића.

¹³ М. Томандл, *наведена дела* из 1938, 1951. и 1954.

¹⁴ М. Томандл, *уста дела*.

није још одређено право место из простог разлога, што се није познавало његов рад као музичара иако је он у доба своје делатности важио много и као композитор и као хоровађа па и као добар певач. Он је остао права непознаница међу српским музичарима, упркос томе што је он био стварни зачетник српске вокалне музичке уметности, који је, давно пре Корнелија Станковића, дао српском народу неколико лепих песама, које се радо певају још и данас у некојим српским крајевима.

Готово иста судбина задесила је Ђурковића и као позоришног човека, мада је створио једно дилетантско позориште, које је почивало на добрим темељима друштвене организације и с тим позориштем прославио српство и у Панчеву и у Београду.”¹⁵

М. Томандл утврђује да је “Ђурковићево порекло јужњачко и чисто српско.”¹⁶ Претпоставља да му се отац бавио трговином, наводећи да је Рисан био трговачко место Бокакоторског залива и да је прешао у Трст ради разграђавања своје трговине. О школовању, посебно музичком, Томандл не даје конкретније податке, већ констатује да се о томе још увек не зна скоро ништа.¹⁷ Према налазима М. Томандла, Н. Ђурковић улази у београдски културни круг отприлике 1840. године. Он је у Београду “по налогу Кнеза Михајла Обреновића обучавао известан круг певача, који је стајао под окриљем српског двора и био састављен од придворника, те да му је, по речима самог Ђурковића, од свих тих певача био најбољи басиста потпоручник Александар Карађорђевић, потоњи Кнез српски.”¹⁸

Изгледа да је Н. Ђурковић дошао у Београд 1840. године, а да је 1841. био и у Театру на Ђумруку, првом професионалном и државном позоришту у Београду, у којем је остао све до његовог гашења 1842. године.¹⁹ Могло би се претпоставити да је приликом првог боравка у Београду стварао упоредо у области музике и позоришта. Неоспорно је да је Ђурковић желео да се запосли у Београду и у њему остане трајније. Он је, вероватно, дошао у ближи контакт са Стеријом, који је подржавао Ђурковића,

¹⁵ М. Томандл, *исто* (Споменица, Панчево, 1938, 28–29).

¹⁶ М. Томандл, *исто*, 29.

¹⁷ М. Томандл, *исто*, 29.

¹⁸ М. Томандл, *исто*, 30.

¹⁹ М. Томандл, *исто*, 30.

посебно као музичког педагога. Могло би се претпоставити да је Стерија у њему видео талентованог и перспективног позоришног и музичког ствараоца, који би могао корисно да послужи развоју српске културе. Ђурковић је конкурисао за учитеља “нотног пјенија” у Београду (1842), али без успеха, јер је његов конкурент Павле Радивојевић имао заштиту митрополита Петра.²⁰ Иако је Ђурковић предложио и план “по ком би се ученицима овдашњим нотно црквено пјеније и предавати могло, и по ком би га он њима предавао, и моли да се њему званије учитеља нотног пјенија под наведеним у плану условијама дарује”²¹, он није постављен за учитеља. Митрополит Петар увредљиво одговара Ђурковићу, односно Попечитељству просвештенија “да је Ђурковић за то неупотребителан.”²² Попечитељство просвештенија, а нама се чини сам Стерија, безвољно и увређено одбија молбу Ђурковићеву са благом напоменом “да се прозби његовој удовлетворити не може, по томе, што је мјесто учитеља нотног пјенија попуњено лицем таквим, које по извјестију Г. Митрополита исто пјеније, ученицима с успјехом његовим предаје”.²³ Нажалост, Ђурковићев наставни план о учењу црквеног пјенија у свим београдским школама није сачуван, а да јесте, био би то први пројекат те врсте у српству.²⁴ Будући да је у то време Стерија као министар просвете остварио реформу наставе у школама Србије, могли бисмо да претпоставимо како овај план није само дело Ђурковићево, већ да је рађено и према Стеријиним захтевима и упутствима. Желимо још да напоменемо да је спор између Попечитељства просвештенија и митрополита Петра и даље трајао и да је већ 15. јануара 1843. Обштество вароши Београда тражило од Попечитељства просвештенија “да 3-ће класе Учитеља Павла Радивојевића због неспособности његове с бољим замени.”²⁵

Скоро са сигурношћу бисмо могли констатовати да је Ђурковић био у Београду у време рада Театра на Ђумруку и то у његовој професионалној фази, па је оправдана претпоставка да је

²⁰ М. Томандл, *исто*, 25.

²¹ М. Томандл, *исто*, 26.

²² М. Томандл, *исто* 26–27.

²³ М. Томандл, *исто*, 26–27.

²⁴ М. Томандл, *исто*, 26–27.

²⁵ М. Томандл, *исто*, 26–27.

могао да учествује у његовом раду као статиста, певач или глумац у мањим улогама.²⁶ У сваком случају, он је гледао представе и присуствовао рађању првог професионалног позоришта на српском језику у Београду и Србији. Ово је значајно констатовати ради утврђивања даљих контаката између њега и Стерије после одласка у Панчево, где је постао хоровађа Панчевачког српског црквеног певачког друштва, најстаријег у Срба, које је водио са великим успехом; у исто време је био и иницијатор и оснивач Панчевачког аматерског позоришта, са којим ће, уз Стеријин благослов, већ 1847. године стићи у Београд и отворити Театар код Јелена, у коме ће успети да исказе раскошни таленат.

Панчевачки Срби су срдечно прихватили Ђурковића и он је у веома кратком времену показао своје високе способности и страни музички и сценско-уметнички таленат. Срећна је околност што је у овом војном граничном граду нашао подоста истомишљеника, па и сродника²⁷, а посебно то, што је најприсније сарађивао са протом Василијем Живковићем²⁸, песником, преводиоцем, организатором културног живота Срба у Панчеву и надасве великим патриотом. У објављеном допису у Павловићевим "Народним новинама" од 6. септембра 1842 (18. септембар по новом календару) извештава се о Ђурковићевом наступу са његовим хором приликом славе Успенске цркве, која пада на 15. августа (28. августа). Ту се о њему говори овим заносним речима: "На успеније Богородице, као при торжеству храма велике цркве Панчевачке, увеличало је свечаност ову новозаведено хармоническо пјеније. Учитель пјенија овог је Гд. Н. Ђурковић, Србин из Трста. Колико вештине и музикалног искуства млади овај художник притјажава, засведочио је с тим, што је за једанаест дана тако лјепо хор пјенија обучио, да је срце сваког Србина приликом првог покушенија чистом побожношћу и светим срдца одушевљенијем торжеству

²⁶ М. Томандл, *исто*, 26–27.

²⁷ У Панчеву је, изгледа, било доста Црногораца и Херцеговаца. Из списка пренумераната на многа српска дела, посебно Ђурковићеве драме, може се запазити да су пореклом из наведених предела, што говори о постојању целе колоније исељеника и пребегла. Међу њима су познати Влаховићи, Драгичевићи и други. Њихов допринос српској култури и уметности је значајан, мада би га требало и егзактно доказати, дакле проучити и објавити.

²⁸ Сарадњу В. Живковића и Н. Ђурковића су најисцрпније обрадили М. Томандл и М. Ђурчин у *наведеним делима*.

празничном посвећено молитве к Творцу небесном за виновнике овог складног заведенија шиљало.”²⁹

Ђурковић је својом огромном енергијом, жељом за афирмацијом, стварним талентом и способностима у релативно кратком времену (од 1842. до 1847. године) у Панчеву створио сјајно Српско Црквено певачко друштво и Позоришно друштво, два уметничка тела највишег квалитета. Неоспорно је да он сам не би успео да није постојало окружење које га је стимулисало и подржавало, али је исто тако неоспорно да би културна историја Панчева другачије изгледала да те 1842. године у Панчево није стигао Никола Ђурковић.

Он је десетогодишњем стваралаштву у Панчеву (1842–1852) створио трајне вредности и у области музике и у области позоришта. Своја уметничка дела је афирмисао и ван Панчева, у Београду (српској престоници) и у другим местима. Не треба заборавити да је у том тренутку он био усамљени српски композитор и једини у тој области³⁰, као и усамљени позоришни стваралац, који је снагом свог талента, с релативно малим искуством и великом жељом, успео да на професионални ниво подигне дојучерашњи Панчевачки аматерски театар и да цело Панчево и Београд озари лепотом свога уметничког и патриотског стварања.

Један од првих српских критичара и историчара позоришта, Ђорђе Малетић, говорећи у својој књизи *Грађа за историју Српског позоришта у Београду*³¹ о Ђурковићевом позоришту у Београду, каже: “Пет година протекоше у страховању због тероризма док не дође година 1847, као преходница европској народној узрујаности. Та година донесе у Београд панчевачке глумце, те почеше давати представе под управом честитог Ђурковића у ‘старом здању.’ Идејалан живот поче се опет кретати нарочито у омладини, поред свега притиска од стране преке полиције.”³² Описујући атмосферу у Београду, коју је делимично стварало и позориште, Малетић се присећа значаја и функције песама које су певане на Ђурковићевим представама и каже: “Многи ће се јамачно и данас опоменути оне

²⁹ М. Томандл, *Споменица*, 30.

³⁰ С. Шумаревић, *Позориште код Срба*, Београд, 1939, 230.

³¹ Ђ. Малетић, *Грађа*, 15.

³² *Исто*, 15.

песме, која се онда из свачијих уста улицама београдским разлегала, а касније, године 1848, и нашу браћу у Аустро-Угарској у неједнаку, али славну борбу с Маџарима пратила. То је песма:

“Устај, устај Србине,
Устај на оружје!” и т.д.

Ту је песму ондашње позориште од песника измамило, и ако се по својој садржини и лепоти не може с марсељезом упоредити. За нас је она онда била марсељеза.”³³

Малетић је био сведок догађаја, писао је о представама које је гледао, оцењивао је резултате рада Ђурковићеве дружине. Бавио се и превођењем Гетеових *Правила за глумце*³⁴, која је објавио у београдској штампи и припремао се за драмског писца, преводиоца и управника позоришта, па му, вероватно, треба више веровати, чак када не наводи изворе информација за све оно што тврди. Он први открива када је Ђурковић дошао у Београд и каже: “Никола Ђурковић био је у Београду за време прве владавине кнеза Михаила, кад се била завела прва глумачка дружина државом плаћена, па после оне катастрофе године 1842, пређе у Панчево, где састави певачку дружину, која је због његових композиција на скоро обратила на се пажњу целе панчевачке публике у цркви, па и ван цркве.”³⁵

Ђурковићево позориште је приказивало представе у Београду у време када су градом управљали Турци.³⁶ Малетић веома прецизно одређује атмосферу у Београду³⁷, када, набрајајући дела која су приказивана (*Бој на Косову, Кир Јања, Сан Краљевића Марка, Зидане Раванице, Лазана, Хајдуке* и др.) сврставајући их у актуелни политички театар каже: “Представљањем и ових комада, а пропраћањем лепо сложеним кором, панчевачка глумачка

³³ Исто, 16.

³⁴ Просветни лист, Београд, 1847.

³⁵ Ђ. Малетић, *Грађа*, 17.

³⁶ Ђ. Малетић је пратио развитак позоришта у Србији, а посебно уношење музике у представе, јер је још у Крагујевцу, за време Вујићевог управљања Књажевско-српским позориштем, према властитом тврђењу и он сам певао и песмом увесељавао кнеза Милоша Обреновића (*Грађа*, напомена на стр. 5 и 6).

³⁷ Према Ђ. Малетићу, Театар код Јелена престао је са радом у марту 1848. године (*Грађа*, 25).

дружина распламтила је у слушаоцима љубав према старим јунацима српским а мржњу противу Турака, тадашњих наших господара и тирана, који су некад српску славу у гроб свалили.”³⁸

Управо овај моменат, ова специфична ситуација, којој нема сличне у целој Европи, ситуација у којој се један национално-културни систем развија у крилу окупационог система, карактерише време у коме је Н. Ђурковић радио у Београду. То је време у коме је свака песма о слободи, о Карађорђевим победама и поразу, о Сну Краљевића Марка и Косовском боју (где су цар Лазар и Милош Обилић изабрали “царство небеско” и за сва времена прешли у легенду) – указивала на стања духова у предреволуционарној Европи. То је време Његошевог *Горског вијенца* – у којем он дефинише односе између Црногораца и Турака познатим стиховима:

“А у један кота да их свариш,
Не би им се чорба смијешала!”³⁹

У таквим условима је Ђурковићева песма лагана, певљива, патриотска и слободарска добијала посебне вредности. Његово позориште је 15 година пре Хрватског народног казалишта из Загреба играло у Београду, у коме се одвијао процес оштре поларизације између хришћана и муслиманског живља.

То је период сложене и свакодневне борбе “прса у прса” између исламске, азијатске културе и српске, односно европске културе. То је период српске културне експанзије, када Стерија као министар Обновљене Србије подиже једну по једну институцију културе у Београду: Театар на Ђумруку, прво професионално и државно позориште у Београду, Читалиште београдско, Народни музеј, Академију наука и друге, када реформише школство и коначно оснива и друго професионално позориште у Београду, Ђурковићев Театар код Јелена. То је време када се Београд волшебено трансформише из “Малог Цариграда” у град европског лика.

³⁸ Ђ. Малетић, *Грађа*, 16.

³⁹ П. Петровић Његош, *Горски вијенац*, Беч, 1847, 75 (Говори Вук Мандушић).

Ђурковић је, изгледа, био и веома талентован глумац, што пре свега потврђују критике Јована Стерије Поповића, најмеродавнијег позоришног znalца у Срба тога времена.⁴⁰

Међутим, ми не знамо где се Ђурковић школовао или обучавао за глумца, да ли је већ у Трсту, за време “година учења”, посећивао позоришне представе (готово је сигурно да јесте) и да ли је можда, касније учествовао у раду путујућих позоришта, било италијанских, било немачких у којима је могао да стекне основна глумачка и позоришна искуства. Наравно, не треба изузети ни чињеницу да је био талентован млади аматер, који се глумачки самообразовао, каквим га неки сматрају и у области музике.⁴¹

Његов позоришни и глумачки рад у Београду, када је био управник Театра код Јелена, најревносније су пратиле “Новине Читалишта београдског.” Стерија је у својим критикама хвалио игру Н. Ђурковића, како у *Зидању Раванице*, тако и у комаду *Рајко берберин и његов језик*, где му се он највише свидео због природног и убедљивог приказивања насловне улоге.⁴² Мада је Стерија критиковао драмско дело М. Живојиновића *Скитничка конфузија*, он хвали креацију Неше “даровитог Николе Ђурковића.”⁴³ У ствари, Н. Ђурковић је, изгледа, био глумац по мери Стеријиној, који се опет, угледао на Лесингова (Lessing) правила о глуми и глумцу, тумачењу драмских дела и поимању позоришта.

За процену глумачког дара и вештине, креативности и талента Н. Ђурковића као глумца веома је индикативна критика у 85. броју “Србских новина”. У њој се анализира интерпретација главне улоге у представи *Два наредника*. То је, у ствари, прави хвалоспев Ђурковићу као драмском глумцу, у коме се каже: “Г. Ђурковић није могао изабрати бољи и сходнији комад за нашу публику. Овај се публици нашој поучитељно-трогатељног и при том и доста шаљивог призора тако допао, да су га непрекидна готово пљескања и лупања руку, као знаци општег одобрења, пратила. Ми се управо не сећамо, да је, осим неколико из историје народне

⁴⁰ Б. Стојковић, *Историјски преглед српске позоришне критике*, Сарајево 1933, 17–19.

⁴¹ Ф.Кс. Кухач. Види Кухачев однос према Ђурковићу у *Јужно-славјанским пописевкама*.

⁴² Види напомену број 4.

⁴³ Б. Стојковић, *нав. дело*, 19.

сочињени комада, и као толико уобште упечатљенија на публику причинио, колико овај, нити је наша иначе за више голле доста ладна публика при икојем толико живости и обштег одобрења показала, колико при овом. То је знак, да се углађенији вкус и код публике све више рађа. Г. Ђурковић који је овај комад добро посрбио, заслужује обшту похвалу, не само због вјештог превода, него управо и због мајсторског представљенија, којим је доказао, да се је са својим задатком добро упознао, да је први смисао дјела вјешто схватио, да је цељ и дјело сачинитеља сасвим проникао, и себи присвојио. Премда је он и до-сад своје голле с пуним задовољством публике представљао, показао је опет праву мајсторију ово вече у својој тежкој голли, као честитољубив и поштен чиновник, као добросрдачан и милостив човек, као брижан отац, добар супруг, и вјеран друг, који, да би одржао своју реч, није жалио умрети. Види се да је Г. Ђурковић разне страсти срца и појаве живота човјечијег прилично сматрао, и вјешто испитивао. Ми му искрено благодаримо и желимо, да не поштеди труда, да нам и више тако угодни вечери прибави.”⁴⁴

Допринос Николе Ђурковића српској сценској музици није могуће потпуније утврдити док се не прикупе све његове композиције које су певане на позоришним представама, разним приредбама и прославама и док се не утврди њихова употреба у српским позориштима, односно на сценско-музичким приредбама. Распрострањеност и дуговечност његових композиција је такође један од показатеља његовог талента, музичког дара и креативности. У неким издањима његове композиције се карактеришу као “народна песма”, што се може сматрати великим даром композитора, јер створена композиција ће ући у народ и постати део његове музичке културе, док ће сам композитор бити заборављен.

У процени Ђурковићевог доприноса српској сценској музици највише ћемо се ослањати на Милетићева казивања, јер је он гледао те представе, слушао његову музику, видео и чуо њене ефекте у публици, писао позоришне критике и био позоришни човек са највише слуха за позоришне догађаје у Београду. Малетић нас

⁴⁴ Србске новине, рубрика Телеграф Београдски, рецензија на представу *Два наредника*. Превео и посрбио Н. Ђурковић, који игра и главну улогу. М. Томандл у својој *Споменици* наводи целокупан текст. Србске новине, бр. 85 од 28. октобра 1847. М. Томандл, *Споменица*, 70–73.

извештава: “Бурковић је познавао своју публику, па је свакој представи, била она трагедија или драма или комедија, додао песме, које су изврствни певачи, кадшто и уз пратњу војничке банде, на потпуно задовољство публике отпевали.”⁴⁵ Ово је значајан податак, јер се њиме утврђује да је у свакој представи било музике. Дакле, свака позоришна представа је имала и свој музички аранжман (вокални и инструментални).

Томандл констатује да је уношење музике у позоришне представе Театра код Јелена новина, која још није била практикована у Театру на Ђумруку, и изричито тврди да је то новина коју је Бурковић унео у позоришне представе.⁴⁶ Међутим, у Театру на Ђумруку било је и певања и свирања, само не у свакој представи, па је тврђење Томандлово нетачно.⁴⁷ Овде се намеће потреба да испитамо могуће учешће Н. Бурковића у хору Театра на Ђумруку. Можда је припремао хор или глумце за неке представе. Можда је и сам певао, јер је у то време био у Београду као учитељ певања. Ту се, вероватно, и упознао са капелником Књажеве банде Јосифом Шлезингером, са којим ће на разне начине сарађивати.

Сматрајући да је неопходно темељно изучити целокупно музичко дело Н. Бурковића, прикупљањем, објављивањем и ревалоризацијом његовог музичког стварања, ми ћемо овде навести само оне позоришне представе за које је позоришна критика утврдила да су имале музичке нумере, односно да се у њима певало и свирало, без обзира што је Ђ. Малетић забележио да је у сваку представу “додао песме.”

Позоришне представе у којима је, како је евидентирано, била заступљена музика, било у виду учешћа хора, мањих вокалних састава, дуета и солиста, било оркестра војне музике у Панчеву или Београду.

⁴⁵ Ђ. Малетић, *Грађа*, 18.

⁴⁶ М. Томандл, *Српско позориште у Војводини*, I, 80.

⁴⁷ М.Т. Николић. *Театар на Ђумруку*, Београд, 1971, 320, 329 и даље.

У Панчеву, у периоду 1844–1847:⁴⁸

- 4/16. I 1844. *Два отца* од Коцебуа (Kotzebue)
Пијаница од Коцебуа,
Уз *Пијаницу* додао две песме у својој композицији:
“Ми смо људи кратког века” и
“Ко међ’ нама жена није”;
- 1/13. II 1844. *Стриц и синовац у једној особи*,
Лажа и паралажа од Ј. Стерије Поповића
“По свршетку пјевана је ‘Граничарска песма’ од
Гдина Василија Живковића, нарочито за наш теа-
тер устројена, по мелодији народног нам марша...”;
- 19. IV/1. V 1844. *Бајазит* или *Светислав и Милева* од Ј. Стерије,
“Учествовао је цео хор. Певачко друштво уз прат-
њу дувачких инструмената, отпевали су Ђурковић-
ћеву композицију ‘Ах престанте невине...’ ”;
- 16/28. X 1844. *Дон Рамудо де Колибрадос* од Коцебуа
“(...)” у коју је Ђурковић уметнуо две компози-
ције на речи Василија Живковића. “Песме су
певали Барић и Ђурковић”;
- 22. XI/4. XII 1844. *Смрт Уроша V* од Стефана Стефановића
у 4 дела, с певањем и музиком;
- Мај 1845. *Удовац*,
Женидба после смрти
(Емилија Тамбурићева је отпевала песму “Мали
Ранко”, коју је компоновао Н. Ђурковић).

У Београду у Театру код Јелена:⁴⁹

- 15/27. V 1847. *Милош Обилић* од Ј. Стерије Поповића; Н. Ђур-
ковић је компоновао музику и написао текст;

⁴⁸ Листа представа, називи дела, датуми и информације о музици у представама преузети су од М. Томандла.

⁴⁹ Листа представа, датуми, називи дела, време играња и друго преузети су од Ђ. Малетића (*Грађа*) и М. Томандла (*Споменица и Српско позориште*).

- 2. V/6. VI 1847. *Бајазит или Светислав и Милева* од Ј.Ст. Поповића, с хором и истим песмама као у Панчеву; (По други пут 22. VI/4. VII 1847. у Београду)
- 21. V/2. VI 1847. *Лажа и паралажа* од Ј. Стерије Поповића
Пијаница од Коцебуа.
Обе су шаљиве игре с песмама;
- 29. V/10. VI 1847. *Намет*, шаљива игра, 1 чин и
Два отца, весела игра, 1 чин
(са песмама као пре);
- 5/17. VI 1847. *Пијаница* од Коцебуа, по други пут,
Женидба после смрти, весела игра,
1 чин (с песмама);
- 8/20. VI 1847. *Дон Ранудо де Колибрадос* од Коцебуа (с песмама),
у I чину певао је С. Алексић,
у III ч. певају у дуету Алексић–Бурковић,
у IV ч. одсвирала је банда на позорници
Српски марш;
- 1/13. IX 1847. *Торжество Србије* Ј. Стерије Поповића,
Стефан Шубић или Бела IV у Хрватској
од Кукуљевића.
Представа поновљена 2/14. септ. 1847;
- 29. IX/11. X 1847. *Зидане Раванице* од Атанасија Николића,
са музиком и песмама, због којих је тако
често и приказивана;
- 19/31. X 1847. *Два наредника*, посрбио с италијанског Н. Бурковић, приказивана је с музиком и песмама;
- 26 X/7. XI 1847. *Бој на Косову* од Ј. Стерије Поповића,
са музиком Н. Бурковића;
- 30. XI/11. XII 1847. *Сан Краљевића Марка* или
Слава народа српског на дан Првозваног
Андреје, спев у 3 раздела, праизвођење са
музиком Н. Бурковића;
- 18/30. XII 1847. *Смрт Стефана Дечанског* Ј. Стерије Поповића са музиком;
- 8/20. I 1848. *Алписка пастирка*, романтич. позорје
у 3 раздела с песмама од Петра Протића.

Ђурковићево музичко и позоришно стваралаштво или, боље рећи, његово сценско-музичко стваралаштво остварено је у Панчеву и Београду у релативно кратком периоду од 1840. до 1852. године. Стварао је у годинама пред велику револуцију 1848, па су многи трагови, његове композиције, архивска грађа, његове књиге режије, улоге, преводи, манускрипта, преписка, лична библиотека, фотографије и друго, нестали, изгубили се, приметили се у постреволуционарно доба и полицијској диктатури Александра Баха (Alexander Bach) 1849–1862. Нешто смо и ми развукли по приватним збиркама, па је стварање било какве значајније студије која би била заснована на примарној грађи веома отежано. А већ написане студије, чланке, енциклопедијске информације о њему и сл. треба поново проверавати и допуњавати.

Прве вести о Ђурковићу доноси Ф.Кс. Кухач (Franz Xaver Koch-Kuhac)⁵⁰ у својим чувеним *Јужно-словјенским пописевкама*, у којима расправља и о томе да ли је Ђурковић први створио композицију “Устај, устај Србине” (као и још неке друге) или је то учинио Ј. Шлезингер, односно да ли је Шлезингер преузео први део од Ђурковића, а овај касније пристао на други део и томе слично. Наравно, Кухач свуда даје предност Шлезингеру иако каже “да Срби имаду неколико лепих пјесама Ђурковићу захвалити, да је овај много са управитељем србске књажевске банде Јосипом Шлезингером обђио, овога на рад потицао и њему туј и тамо природним својим гласбеним даром у помоћ био.”⁵¹ Оцртавајући даље музички профил Н. Ђурковића, Кухач пам каже: “Ђурковић родио се је год. 1812. у Трсту, био је у младости својој вјекакав сборовођа у Панчеву, кажем вјекакав, јер није имао гласбене наобразбе, само је добар натуралистички пјевач био, а кашње је постао агентом код дунав. паробродскога дружтва. Ступивши у мир живио је у Осиеку, гдје се је прије 2–3 године у православној цркви (мислим баш на васкрсни дан) из револвера убио.”⁵² Данас сам сасвим убеђен да и ове Кухачеве тврдње треба проверавати,

⁵⁰ Ф.Кс. Кухач. *Јужно-словјенске пописевке*, Загреб, 1881, IV, 378.

⁵¹ *Исто*, 378.

⁵² *Исто*, 378.

мада је то делимично учинио М. Томандл⁵³, јер као што није тачан ни датум ни начин убиства у Осијеку, могло би се, верујем, доказати да ни Кухачева процена да је био “вјекавак сборовађа” у Панчеву није много тачнија. На то ме посебно подстиче Кухачева процена Шлезингерове позиције у српској музици, у којој каже: “Нема сумње, да је тада био наш капелник у Србији центрум гласбеног живота, око којег се све кретало.”⁵⁴ Кухач је нашао да је Ђурковић можда могао да се послужи и једном песмом која је преведена на немачки и приказана као “Српска бојна песма” (“Schlachtgesang der Serben”, 1848–1849). Можда је и тако, али и то треба проверити и доказати боље него што је то учинио Кухач.⁵⁵

Постоје неке индиције које омогућавају претпоставку да је Н. Ђурковић био један од иницијатора припремања *Горског вијенца* П.П. Његоша у Рисну 1850. године, још за живота Његошева.⁵⁶ Из оскудних података познато је да је једна дилетанстка дружина, коју је, по некима, основао Вук Врчевић у Рисну 1850. године, припремила прво издање *Горског вијенца*, али није добила дозволу за јавно приказивање, иако је поднела молбу по свим правилима које су захтевали законски прописи.

После анализе садржаја те молбе, коју је Драмска група из Рисна упутила аустријским властима (Котор, Задар) и потписа чланова групе, могло би се констатовати да се међу потписницима налази и Никола Ђурковић. То омогућава претпоставку да је он могао да “скокне” до Рисна и као редитељ постави *Горски вијенац*. То је било могуће, јер је управо 1850. године био мање запослен у Панчеву. Индикативна је и информација да је још 1849. године Никола Ђурковић “љубитељ Српске књижевности”, био један од пренумераната “из Рисна” на Вуков “Ковчежић.”⁵⁷ Претплату је

⁵³ М. Томандл (*Српско позориште у Војводини*, I, 82) наводи: “Иако смо овом приликом изнели све што се о Ђурковићевој позоришној делатности могло да се каже, држимо да смо дали још увек мало, јер ће се даљим проучавањима и истраживањима наићи на још какав скривен материјал који ће Ђурковића приказати у још бољој светлости.”

⁵⁴ Ф.Кс. Кухач, *Јосип Шлезингер*, Загреб, 1897, 30–31.

⁵⁵ Ф.Кс. Кухач, *Јужно-словјенске попевке*, Загреб, IV, 378.

⁵⁶ М. Злоковић, *Уз 100-годишњицу наших позоришта*, Бока, 4 X 1960, 5.

⁵⁷ А. Ујес, *Чињенице и претпоставке о “Библиотеци општества Рисанског” основаној 1835. године у Рисну*, Зборник 150-година народног библиотекарства у Црној Гори, Цетиње, 1985, 17.

прикупио Вук Врчевић, познати помагач Вука Караџића, касније члан почасни Српске краљевске академије наука у Београду, већ раније означен као оснивач Драмске секције у Рисну. Можда је оснивач те секције био сам Никола Ђурковић.⁵⁸ Можда је тражио одступницу из Панчева, са жељом да пређе у Рисан, односно Котор, где је постојало чувено Српско црквено певачко друштво “Јединство”, основано годину дана после панчевачког.

Два су разлога која омогућавају ову претпоставку. Први је његов потпис на молби од 4. марта 1851. године, који се лепо може прочитати као *Nicoló Giurcovich*. Чак и рукопис одговара његовом рукопису из других аката писаних латиницом. Други је вешто написана молба, коју је могао да састави само искусан позоришни човек, који зна како се те молбе пишу и шта у њима треба да се наведе и приложи да би биле одобрене. Молба је написана према захтевима Уредбе о позоришту (*Theater-Ordnung*), која је изашла 1850. године на предлог злогласног министра полиције аустријске царевине Александра Баха.⁵⁹ Још један мали детаљ: Никола Ђурковић ступа у службу паробродске Дунавске агенције 1. маја 1851. године, када је његов рад у Панчеву био прекинут, вероватно из политичких разлога, а исте године је забрањено и извођење *Горског вијенца* у Рисну, чиме су прекинута Ђурковићева надања да у Рисну или Котору настави свој рад. Очито је да потпунији одговор треба да потражимо укрштањем низа података из различитих извора (полицијске архиве Беча, Задра и Котора).

Ђурковићев допринос позоришном стваралаштву у Срба је у високом степену обрађен, захваљујући пре свега истраживачком раду Миховила Томандла, међутим, не би се могло рећи и да је потпуно истражен, од чега се ограђује и сам Томандл.⁶⁰

У области позоришног стварања Ђурковић се показао као свестрана позоришна личност и он је, као и сви оснивачи и градитељи позоришног система пре и после њега, био универзална личност:

⁵⁸ Ј. Бућин, *Преглед рада Српског пјевачког друштва “Јединство” у Котору од године 1839–1929*, Котор, 1929, 8.

⁵⁹ Том Уредбом (*Theater-Ordnung*) заведена је строга цензура позоришног стварања у аустријској царевини. Са малим изменама она ће бити на снази све до распада Царевине 1918. године.

⁶⁰ Види напомену 53.

- преводац и посрбљивач са немачког и италијанског језика, а можда и са француског. Превео је око 30–40 драмских дела;⁶¹
- драмски писац;⁶²
- редитељ око 100 разних позоришних, сценско-музичких и других спектакла, у којима је играо главне или значајне улоге;⁶³
- управник и организатор позоришног стварања у Панчеву, где је био један од главних оснивача Панчевачког аматерског позоришта (1844), затим и оснивач и управник Театра код Јелена у Београду (1847–1848);
- драмски уметник-гумац највишег ранга, у свом времену и у нашим оквирима. Изгледа да је започео свој позоришни рад у Театру на Ђумруку (1841–1842) у Београду, да би радом у Панчеву (1844–1847) стекао значајна искуства и, коначно, у Београду (1847–1848) постао хваљен и узоран гумац, о коме је строги Стерија Поповић писао најлепше критике;⁶⁴
- шеф техничког сектора свога позоришта који је и у Панчеву и Београду водио бригу о сценографији, костимима и свим другим техничким пословима везаним за представе.

У свакој од поменутих дисциплина дао је одређен допринос, али је за нас у овом тренутку најинтересантнији његов редитељски поступак, његов начин грађења представе од датог драмског текста и музике. Код њега је свака представа, сваки сценски пројекат прожет музиком. Свака позоришна премијера је симбиоза текста, музике и игре. Он не 'умеће', не 'угурава', не натура музичке нумере у представу, он музику чини логичним делом сценског приказивања људског живота. Он на музички начин компоује своје позоришне представе – пројекте. Чини ми се да он музику није грубо и поједностављено употребљавао на сцени, он је њу, напросто, сценски материјализовао. Његови редитељски поступци ме, на

⁶¹ М. Томандл, *Српско позориште у Војводини*, I, 74, напомена 204.

⁶² Л. Дотлић, наведена студија о Николи Ђурковићу.

⁶³ То је збир позоришних представа о којима пишу М. Томандл, Ђ. Малетић, затим оних које се приказују касније у Српском народном позоришту и оне у Народном позоришту у Београду и на другим сценама, о чему ће бити речи у другој студији која се односи искључиво на приказивање позоришних представа.

⁶⁴ Б. Стојковић, *Историјски преглед*, 17–19.

одређен начин, подсећају на стварање позоришне представе Јосипа Кулунџића: он није могао без музике, без ритма, без динамике, без хармоније, које је остваривао пре свега музичким средствима.

На основу досадашњег излагања могло би се закључити да је допринос Николе Ђурковића српској сценској музици неоспоран, значајан и велик, што је и до сада у разним радовима евидентирано и делимично обрађено.⁶⁵ Његово учешће у овој дисциплини је видно и може се документовати на више начина, јер је он био:

- композитор сценске музике, усамљени и први композитор сценске музике у Срба, све до појаве Корнелија Станковића,⁶⁶
- учитељ певања или “нотног пјенија” у Београду и Панчеву;⁶⁷
- диригент, хоровођа најстаријег певачког друштва у Срба, Панчевачког српског црквеног певачког друштва;⁶⁸
- уметнички руководилац свог квартета и октета, “најбољег са ове и оне стране Дунава и Саве”,⁶⁹
- певач-солиста у свом квартету и октету и другим музичким ансамблима;
- редитељ, са тада високом музичком културом, који је тежио “музичком театру”, прожимајући све представе које је режирао музиком (својом или туђом);
- глумац-певач у својим представама;
- песник, писац текстова за своје композиције;⁷⁰
- вероватно први интерпретатор оперских арија на српском језику.⁷¹ Иницијатор припремања целих оперских представа.⁷²

⁶⁵ Сви до сада наведени радови у овом чланку, посебно у напоменама, као многи други који обрађују живот и рад Н. Ђурковића и М. Томандл и Б. Стојковић – *нав. дела*.

⁶⁶ М. Томандл, *нав. дела*; М. Ђурчин, *Споменица, Панчево, 1938, Увод V–XI*.

⁶⁷ М. Томандл, *Споменица*.

⁶⁸ *Исто*, 26–30.

⁶⁹ *Исто*, 51.

⁷⁰ *Исто*, 80–81.

⁷¹ *Исто*, 36, 43, 49 и др.

⁷² *Исто*, 49.

Поуздаво је утврђено да је директно утицао на оснивање Београдског певачког друштва⁷³ (гостовањима и припремањем расположења). Можда је утицао на Стерију, који је започео писање либрета за прву српску оперу, да се заинтересује и за српску оперу.⁷⁴ Иако је оптуживан да је самоук и “цјевач натуршчик”, оставио је иза себе и своје ученике, који су такође компоновали музику за српска сценска дела.⁷⁵

Може му се пребацити да је актуелизовао, односно политизовао музичке “прилоге”, али то је био само начин изношења музичког садржаја, актуелизација одређених тема и мотива. За сваку његову песму, композицију или другу музичку нумеру у представама, постоји пуно оправдање. Композиција можда није у складу са садржајем комада, али је складу са очекивањима публике и са потребама времена. Никома није сметао његов рад и време пласирања музичких садржаја, јер су они, у том тренутку, били значајнији од сценске игре и од текста комада. Драмска дела која је превео играна су све до наших дана,⁷⁶ а с њима је, често, певана и понека његова песма. Он је у свом уметничком делу повезивао Косовски мит и Карађорђеву трагедију са сутрашњим биткама: “Радо иде Србин у војнике”, “Ја сам Србин српски син”, “Већ се српска застава ” “Устај, устај Србине” – песме које су позивале у бој. Њихово извођење на почетку представе, за време пауза, између чинова или на крају представа имало је свој одређен патриотски и национално-културни смисао, који није умањивао, него

⁷³ Р. Пејовић, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд, 1991, 69.

⁷⁴ М. Томандл, *Споменица*, 49.

⁷⁵ М. Павловић. *Стеријино позорје и музика*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 6–7, Нови Сад, 1991, 283.

⁷⁶ У Народном позоришту у Београду (С.В. Цветковић, *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1965*, Београд, 1966), Српском народном позоришту у Новом Саду (М. Томандл, *Српско позориште у Војводини*, II, *Репертоар СНП у Новом Саду од 1861 до 1914*, 138. и др.), Цетињском позоришном друштву (*Извештај о раду у сезони 1923/24 и 1924/25 год*, Цетиње, 1925, 24, у напомени), и у репертоарима сталних и путујућих позоришта. Чувени редитељ Александар Верешчагин, пријатељ М. Томандла, пише му из Америке (1953), како је режирао *Два наредника* које је превео и посрбио Н. Ђурковић. Верешчагин је постављао ово дело још у Позоришту Дунавске бановине у Новом Саду, као и у Дунавском позоришту (које је под овим именом радило у Панчеву за време окупације 1942–1944).

повећавао и уметнички и дневно-политички смисао представе као музичког и театарског пројекта.

У ствари, он је био свестран музички и позоришни таленат који је у веома кратком периоду од десетак година (1840–1851) остварио значајне подвиге у области музике и позоришта у Срба, који га, с правом стављају у ред најзначајнијих стваралаца прве половине XIX века. Овладао је тајнама спајања позоришног, сценског чина са музиком као конститутивним делом сценског догађаја. Он је из (или од) музике кренуо у сценско-просторно тумачење драмских дела. Музика му је служила за увођење гледалаца у драмску радњу и атмосферу, музиком је попуњавао паузе између чинова и сваку, или скоро сваку, представу је завршавао музиком.

Сматрајући значајним даље изучавање његовог музичког и позоришног дела предлажем овом високом скупу да организује посебан научни скуп, било у његовом Рисну, Панчеву или Београду, на коме би се разјаснила многа питања и допунили наша знања о Николи Ђурковићу као свестраном уметнику. За то ће нам се пружити прилика 1997. године на 185-годишњицу његовог рођења.

Alojz Ujes

NIKOLA DJURKOVIĆ AND SERBIAN THEATER MUSIC

Summary

The statement points out the fact that Nikola S. Djurković, a descendent from Risan in Boka Kotorska, born on 8/20th May 1812 in Trieste, has been rather neglected by Serbian musicologists and theater specialists, and that it is essential to re-evaluate his abundant and heterogeneous artistic works, i.e. to start working on a monographic study of this important artist and cultural enthusiast, so as to ease the injustice that has been made towards him until the present.

According to the primary documentation that is available he is, without doubt, the first Serbian composer who was at the same time important for the development of Serbian vocal musical arts. His artistic work is an integral part of the national and cultural heritage of the Serbs in the XIX century, and it has been deeply inspired with his patriotic feelings. One of his compositions has been called the Serbian Marseillaise.

He also deserves credit for the development of the Serbian theatrical output of the 1840's. He was one of the founders of the Pančevo Amateur Theater, and

later the director of the professional Belgrade theater called "The Theater at the Customs" (1847-1848). He was a versatile artist: a composer, singer, conductor, he had his quartet and octet ensembles with which he had performed on both sides of the Danube and the Sava. In the theater he was, above all, an important director, as well as an actor, to whom Jovan Sterija Popović dedicated the best pages in his theater reviews; he was a translator who translated in the spirit of Vuk's reforms, an organizer of theater work in Pančevo and in Belgrade. He was also the initiator of opera work.

This lonely Serbian composer from the first half of the XIX century, and theater author, deserves the overall attention of Serbian musicologists and theater and cultural authorities.

The paper emphasizes his contribution to Serbian music and theater, especially to Serbian theater music. A proposal has been made to organize a scientific gathering in which full credit would be given to his interesting artistic personality.

Драгослав Антонијевић

КОМАДИ С ПЕВАЊЕМ НА СОЛУНСКОМ ФРОНТУ

Тешко је у светској историји наћи пандан ономе што се збило са српском војском у првом светском рату. Војска малене Србије, после херојске одбране своје отаџбине, у којој је задивила свет победама над десетоструко премоћнијим непријатељем у биткама на Церу и Колубари, морала је ипак да се пред солдатеском Аустро-Угарске, Немачке и њиховог сателита Бугарске повуче 1915. године. Слабија, али не и покорена – избегла, али не и побеђена, српска војска је ван отаџбине створила борбени фронт, познат као Солунски, чијим је пробојем ослободила своју земљу.

Српски војник у првом светском рату је задивио свет. Може се казати да он не заслужује само дивљење на бојном пољу у борилачкој спреми, у моралној чврстини и духовној снази. Застајемо зачуђени, али и задивљени пред чињеницом да је у првом светском рату на Солунском фронту српска војска имала и своја позоришта. Ова врло значајна и особена појава још није до краја проучена. Додуше, постоје белешке, осврти, информативни прилози и сећања учесника-глумаца војничких позоришта или појединаца очевидаца и љубитеља позоришне уметности тога времена. Непосредно о војним позориштима на Солунском фронту све до недавна није било посебних студија. Међутим, године 1987, поводом седамдесетогодишњице пробоја Солунског фронта, одржан је у Солуну међународни симпозијум у организацији Солунског балканолошког института и Балканолошког института Српске академије наука и уметности, на коме сам поднео реферат: *Theatrical Life on the Salonika Front*, који је објављен у *Акцијама* овог симпозијума године 1991, на страницама 69-97. Сматрао сам, да је занимљиво с обзиром на тему научног скупа Музиколошког института САНУ, скренути пажњу на музичку сцену у солунским војничким позориштима. Излагање заснивам на архивским изворима похрањеним у Музеју

позоришне уметности Београда, Архиву Војноисторијског института у Београду и објављеним литерарним прилозима.

У току првог светског рата на српском делу Солунског фронта, непосредно на самом бојишту или у његовој близини, оформљено је иницијативом професионалних глумаца и аматера љубитеља позоришне уметности из разних јединица, неколико позоришта, која су прихватили и свесрдно помагали команданти и официри пукова и дивизија. Од тако насталих позоришта посебно се истицало позориште Вардарске, касније Југословенске дивизије. Занимљив је пут његовог развитка. Још у првим данима изгнанства на Крфу започело се са забавама за војску. Убрзо по доласку српске војске са Крфа на Халкидики почеле су се организовати војничке забаве, а у мају 1916. године у селу Захарцик 21. пук је основао позоришну групу, из које ће се развити позориште Вардарске дивизије. По угледу на овај пук, и у другим местима на Халкидикију почело се са позоришним представама.¹

За време самих операција није се могло говорити о позоришним представама. С времена на време, у условима рововског ратовања, извођени су краћи састави или одломци, понајвише соло тачке, декламације и покоја песма, како би се унело мало разоноде и веселости у суморне војничке ровове и земунице. Те су тачке углавном у тим тешким условима изводили борци којима је глума била занат.²

Позориште IX пешадијског пука Дунавске дивизије основао је Радивоје Карадић, тадашњи професор, а касније драматург и управник позоришта које је радило на положају код села Груништа. Он је био у овом војничком позоришту управник и редитељ. Иначе, главни редитељ и глумац био је Лаза Лазаревић, бивши члан путујућег позоришта из Новог Сада, окружен даровитим дилетантима.³

Једним писмом од 31. јула 1918. године из Водена, где је такође радило војничко позориште реконвалесцената, познати глумац

¹ Архив Музеја позоришне уметности у Београду (скраћено: Архив Муз. поз. ум.), ин. бр. 1308.

² Исто.

³ Б. Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*, Београд 1979, 565.

Драгољуб Гошић обавештава Карадића да је Брана Цветковић постављен за инспектора свих позоришта на фронту.⁴

У селу Микри крај Солуна 1917. године формирано је српско војничко позориште, које се одржало до краја рата. Желећи да створи неопходну забаву и разоноду болесним војницима “Српског реконвалесцентног одељења” у Зејтинлику крај Солуна, управник тог одељења, санитетски потпуковник др Ђорђе Протић, основао је позориште под именом “Позориште Српског реконвалесцентног одељења”, које се за све време рата давало представе и имало огромног успеха. Ту су играли: Драгољуб Гошић, глумац Народног позоришта из Београда, Војислав Вуковић, глумац и управник путујућег позоришта и професор Никола Ђурица, који је водио рачуна о чистоти језика у делима и правилном говору дилетаната на позорници. За ово позориште карактеристично је да су у њему повремено гостовали признати уметници, како наши, тако и инострани. Поред већ поменутих професионалних глумаца Гошића и Вуковића, играли су и ови глумци: Радомир Савић, Ђура Маринковић, Коста Илић, Милав Јовановић, Михаило Димитријевић, а од глумица гостовале су: Зденка Тешићева и оперска певачица Олга Стефановићка. Позориште је имало свој стални хор састављен од свршених богослова, од којих ћемо поменути неколицину: Душко Милошевић, Никола Јосић, Љубомир Симић, Божидар Манојловић, Милорад Поповић, Владимир Протић, Војислав Јовановић, Александар Момчиловић, Лазар Беловукић, Душан Поповић, Живота Вујић, Миодраг Шкеровић, Драган Мијатовић, Милав Рашић, Бранко Ристановић и др. Позориште је имало и свој оркестар, најпре тамбурашки, а касније комбиновани, а међу њима је био пијаниста Младен Јовичић. Госпође Дифер (Düfer), Кенинг (Köning) и Флинт (Flint), као стране гошће, наступале су у оперским тачкама или као солисткиње на музичким инструментима.⁵

У самом граду Солуну играло је чисто професионално војничко позориште по имену “Тоша Јовановић”. Управник овог позоришта Михаило Лазич-Чичко учинио је прави подвиг. Наиме, одмах после државног слома са целом трупом Градског позоришта у Битољу, добрим делом библиотеке и гардеробе пребадио

⁴ Архив Муз. поз. ум., ин. бр. 19445.

⁵ Исто, ин. бр. 15180.

се у Солун. У прво време неки глумци, па и сам Лазић, били су по разним јединицима. После реорганизације, позориште је од 31. јануара 1917. године давало представе у солунском позоришту "Одеон". Представе су одржане не само у Солуну него и у допунској команди у Микри и реконвалесцентном одељењу у Зејтинлику. Врховна команда је 20. августа 1917. године пребацила ово позориште у реконвалесцентно одељење града Водена. После завршетка рата трупа "Тоша Јовановић" вратила се у своје старо седиште у Битољу, где је наставила рад.⁶

Позоришта на Солунском фронту имала су на својим програмима углавном патриотско-романтичарски репертоар којим се у специфичној ратној атмосфери тежило подизању националног духа, родољубља, али и подстицању слободарске идеје. Игране су комади са јако наглашеним национално-патриотским патосом и револтом према тлачитељу, као што су: *Хајдук Станко*, *Кнез Иво од Семберије*, *Хаџи Лоја*, *Карађорђево устанак*, *Хајдук Вељко*, *Бој на Косову*, *Јазвац пред судом*, *Хеј Словени*, *Осветимо Србију* и сл.⁷

Домаћа комедија и сатира била је заступљена овим делима: *Подвала*, *Два цванџика*, *Зла жена*, *Лажа и паралажа*, *Честитам*, *Школски надзорник*, *Обичан човек* и др.⁸

Значајно место заузимали су шаљиви комади и скечеве које је писао Брана Цветковић, међу којима су најпознатији били: *Артиљерија рустикана* (пародија на оперу *Кавалерија рустикана*), затим *Риста резервиста*, *Лепа Јелена*, *Стан за самца*, *Деса са кермеса*, *Удовац и удовица* и др.⁹ У овај жанр уклапају се француске и италијанске комедије водвиљског типа, које су преводили Веселиновић и Целебџић за дивизијско позориште.

Убедљиво највећи део репертоара чинио је читав низ мелодрамских комада из народног сеоског живота, богато приказаних песмом и игром које су у туђини дочаравале идиличну слику

⁶ Б. Стојковић, *нав. дело*, 565.

⁷ Архив Муз. поз. ум., ин. бр. 15180.

⁸ Исто, ин. бр., 1308, 15180.

⁹ Исто. Брана Цветковић је имао своје позориште *Орфеум* у Београду. По доласку на Крф, основао је заједно са својом женом, глумицом и певачицом, позориште, за које је писао комаде веселог и шаљивог жанра, сам их режирао и заједно са својом супругом и осталим глумцима у њима играо.

родног краја, ублажавајући носталгију за домовином.¹⁰ Нарочито су добро примљени комади *Бидо*, *Иекова слава*, *Коштана*, *Девојачка клетва*, *Суђаје*, *Моравка*, *Зулумћар* и сл.¹¹ У свим овим веома популарним комадима с певањем композитори су се успешно ослањали на српски музички фолклор. Поменимо само нека имена: Бајић, Јенко, Маринковић, Крстић и др.

Ако су позоришне представе имале једночинке, програм је комбинован са речитадијама, шалама, а нарочито с музичким тачкама. Позориште Српског реконвалесцентног одељења у Зејтинлику је у своме саставу, од самог почетка, имало веома добар хор *богослова*, у коме су били, између осталих: Душан Милошевић, Никола Јосић, Љубомир Симић, Божидар Манојловић, Милорад Поповић, Владимир Протић, Војислав Јовановић, Александар Момчиловић, Лазар Беловуковић, Душан Поповић, Живорад Вујичић, Миодраг Ивковић и други. Хор је изводио како наша, тако и инострана дела, нарочито Мокрањчеве руковети, композиције Крстића, Маринковића, Милојевића, Урбана, Биничког и Ђорђевића, али и Дворжака (*Dvořák*), Јенка, Чижека и др.¹² Из докумената се види да су се углавном одабирале прикладне музичке композиције које подстичу родољубива осећања.

Веома је занимљива чињеница да су се на сценама солунских војних позоришта изводиле и оперске арије Вердија (*Verdi*), Пучинија (*Puccini*), Доницетија (*Donizetti*), Чајковског и других композитора. Певали су их оперски певачи као гости.¹³

У неким позоришним трупима постојали су оркестри, тамбурашки, мешовитог састава и блех-музика. Оркестри су наступали не само са својим посебним тачкама у представама него су обично између чинова позоришних комада (у паузама) забављали публику. Они су нарочито коришћени приликом пригодних свечаности, јубилеја, верских празника и слично, када су обавезно на сваком почетку програма свирали државну химну Србије.

По одлуци Врховне команде, оркестар Тимочке дивизије са капелником Мајером приредио је концерт у Солуну већ јуна 1916.

¹⁰ С. Јанић, *Српско војничко позориште у Лазуазу*, Театрон 1, Београд 1974, 34.

¹¹ Архив Муз. поз. ум.

¹² Исто.

¹³ Исто.

године у корист Српског црквеног крста. Истом оркестру је депешом команданта II армије било наређено, да присуствује заклетви војника мојсијевске и мухамеданске вере. Такође по заповести Врховног команданта од 28. јуна 1916. године у Солуну је поводом Видовдана музика Дринске дивизије свирала на забавној вечери у француској болници.¹⁴

Из једног документа сазнајемо да је на молбу бр. 738 команданта енглеске дивизије М.Г. управник српског реконвалесцентног одељења послао хор и оркестар да у енглеском логору репрезентују српске песме и игре. Тамо су приређене четири представе. Прве вечери био је чисто енглески програм, извођен од позоришне трупе енглеских јединица. Друге, треће и четврте вечери давани су концерти са мешовитим програмом: српским песмама и народним играма и енглеским дуетима, соло певањем и др. Концерти су били посећени од енглеских официра, војника и болничких сестара, и то из разних јединица. Докуменат описује и атмосферу са овог концерта. Тачке, како српске, тако и енглеске, извођене су са пуно воље, вештине и прецизности, тако да су многе од њих на захтев публике понављане. Пријем српског дела програма, као и Срба уопште, био је нарочито интиман и врло пријатељски. При расстанку било је лепих речи и жеља да се опет ускоро и што чешће понављају овакве заједничке вечери.¹⁵

Неколико сјајно изведених концерата и позоришних комада код наших савезника Енглеза и Француза показали су да наша позоришна уметност и у овим изузетно тешким ратним условима ниуколико не заостаје од њихових добро уређених позоришта. За свој предани рад на фронту она су добијала безбројне похвале, како усмене, тако и писмене, а уз то и материјалне прилоге, на чему су се наше позоришне управе благодарно захваљивале, како се то може лепо прочитати у многим документима.¹⁶

Најпознатији оркестар је свакако био оркестар Краљеве гарде, којим је руководио и дириговао виши капелник Станислав Бинички. Он на фронту компоује нарочито за сцену. Композиције

¹⁴ Архив Војноисторијског института у Београду (скраћено: Архив Вој. ист. ин.), ин. бр. 1575, 1873.

¹⁵ Архив Муз. поз. ум., ин. бр. 19445.

¹⁶ Исто, 15180.

су му претежно базиране на српском фолклору. Фолклор је у његовим композицијама већином прилагођен градском укусу и третиран кроз призму градског сентиментализма, нарочито у делима која су настала на стихове домаћих књижевника (Шантић, Илић, Нушић и др.). Све то подсећа на врсту домаћег Singspiela. Станислав Бинички је у доба рата са оркестром гостовао у Паризу и другим градовима Француске. Ради поуне састава оркестра за ово гостовање у иностранству, начелник штаба Врховне команде је наредбом од 16. августа 1916. године у Солуну одобрио да се начелник Живан Јовановић из музике Вардарске дивизије, наредник Радоје Марковић из музике Дунавске дивизије и каплар Лазар Лазаревић из музике Моравске дивизије одмах упуте на рад у музику Краљеве гарде.¹⁷

Занимљив је и документ од 8. новембра 1916. године, написан руком Станислава Биничког, иначе и референта за све војне оркестре у фронту, којим се обраћа Врховној команди; он позива све дивизијске капелнике да изволе подићи на реверс музичке инструменте и прибор за њих, набављен за војну музику.¹⁸

Публику су пре свега чинили српски војници са својим официрима. Често су као гости долазили савезници, Французи и Енглези, који су, како хроничари бележе, изражавали своје дубоко дивљење комадима са српским песмама, играма, народним ношњама и обичајима. Безмало је на свим представама присуствовао командант дивизије и командант Армије, а често и сам начелник штаба Врховне команде са својим официрима, као и велики број других угледних гостију. Извештаји су из дана у дан бележили како публике има све више и више.¹⁹

За обичне војнике са села позориште је у почетку било нешто сасвим ново. Прве представе су доживљавали као "циркус", јер су многе комаде погрешно и нетачно разумевали. Да би им се помогло, Управа је увела обичај да се пре сваког тежег и важнијег комада војницима објасни његов смисао, значај и садржај. За релативно кратко време постигнут је задовољавајући успех, разумевање и уживање у игри било је све веће, а упоредо с тим стално је расло

¹⁷ Архив Вој. ист. ин., бр. 11909.

¹⁸ Исто, ин. бр. 20960.

¹⁹ Архив Муз. поз. ум., ин. бр. 1308.

и интересовање за представе и поједине комаде. С временом, Војничко позориште постало је војнику готово насушна потреба, тако да он више није жалио никаквог труда да дође и гледа представу.

Војници су највише волели да гледају шале, али са интересовањем су пратили и озбиљнија дела, нарочито историјске комаде и комаде из народног живота. Јанков *Бидо* није, можда, имао никад јачег и лепшег ефекта него пред гледаоцима на Солунском фронту. Ратници су, посматрајући своју народну ношњу, своје обичаје и своје народно коло и песму, гласно и носталгично узвикивали: “Их, благо њима!” Јовин повратак кући у комаду *Девојачка клетва* измамљивао је сузе у очима.²⁰ Војници су са највећим нестрпљењем очекивали представе и међу собом дуго препричавали поједине комаде и моменте из њих. “Лепо је било видети” – пише хроничар – “како после представе дугачке колоне војника напуштају позориште с песмом”.²¹

Војничка позоришта на Солунском фронту имала су и остварила су значајну и вишеструку улогу. Њих не треба ценити према њиховој уметничко-естетској вредности, мада је позориште “Тоша Јовановић” имало висок професионално-уметнички домет. Позориште је међу ратницима представљало забавну уставову првога реда и одиграло је две важне улоге. Прво, пружало је борцима душевно расположење, а друго, одржавало је међу њима морал на висини националног духа. У наредби једног команданта са Солунског фронта читамо: “Благодарећи Богу, народном духу и глумцима, морал је код мојих трупа порастао”²².

Национални репертоар, нарочито онај где се огледало пожртвовање и борба за слободу, стварао је силан дух и крепио вером у победу. Дубока и дирљива носталгија и национални понос подизали су жељу за борбом. У позоришним представама војници су у тим тешким временима, поред здраве шале и забаве, тако потребне

²⁰ *Војничко и заробљеничко позориште*, Позоришни годишњак 1918–1922, Београд, 1922, 70.

²¹ Архив Муз. поз. ум., ин. бр. 1308.

²² Исто.

рововском начину ратовања, нашли у многим позоришним комади-ма леу школу и за своје национално васпитање.²³

Сурова борба за победу и опстанак, мирис барута и крви, језиви призори лешева војника – стварали су огромне депресије у свачијој души. И управо ту позориште слушта и подиже своје завесе. Свако позориште на Солунском фронту значило је отимање од смрти, отимање од празнине, отимање од мутног, суморног и самртног ратног времена. У томе је огромна важност бине, у томе је улога позоришта.

Нарочито су комади с певањем били у вези са најнепосреднијом функцијом, у моћи која се у томе придавала музици, која је благо и умирујуће деловала на психичка стања војника. Два се пута отварају у презентирању музике на сцени: први је – доживљај музике у себи, као непосредна конфронтација у људској свести, а други – посматрање музике као историјске објективизације, на основу оног првог, доживљајног извора. Дакле, реч је о једном магичном свету музике и глуме и чудне сценске моћи која бриљантно трансформира обично у необично, потврђујући онтолошку опаску да је позориште тумач снова.

Dragoslav Antonijević

PIECES WITH SONGS AT THE THESSALONIKI FRONT

Summary

During the First World War, due to the initiative of professional and amateur actors, a number of theaters were formed on the Serbian part of the Thessaloniki Front, both on the theater of war itself, or in its vicinity. In May 1916, in village Zahardzik, the 21st Regiment was the first to form a theater company. As to the example that was set by this regiment, theatrical performances were staged in other places as well as at Halkidiki.

No theater performances were staged while military operations were occurring, but from time to time, in conditions of trench warfare, minor compositions

²³ Зна се, на пример, да је Сара Бернар у првом светском рату на Верденском фронту у рововима рецитовала француским војницима велике песме победе и храбрости. Истовремено, ондашњи француски драматичари журно су склапали нове националне комаде за париске позорнице.

and fragments, mostly solo parts, and recitals were put on so as to bring some entertainment into the grim military trenches.

The repertoire was mostly patriotic and romantic, with some domestic comedies and witty pieces. Musical parts in the plays were played by the Royal Guard Orchestra, which was directed by Stanislav Binički.

Милица Гајић

**ДОПРИНОС ЧЕШКИХ МУЗИЧАРА СРПСКОЈ
МУЗИЧКОЈ СЦЕНИ ДО ПРВОГ
СВЕТСКОГ РАТА**

(Са посебним освртом на капелнике СНП у Новом Саду)

Одавно је музикологија учила чињеницу да је наша музичка култура у прошлости вишеструким нитима била повезана са Чешком. Чешки музичари су од средине прошлог века помагали развој наше музике и својом свеукупном делатношћу постали и остали како музички просветитељи, тако и пионири у многим областима, па и на подручју музичке сцене. Проблематику њиховог доприноса тек ћемо дотаћи наговештавајући место, разноврсност и богатство у развојним токовима наше музичке културе. Стога остајемо тек на покушају осветљавања овог сегмента наше музичке прошлости у свој њеној задивљујућој хаотичности и опирању успостављању логичних, пре свега уметничких, координата уживљавањем у заувек ишчезло време чији постулати трају све до данас. Користећи историју као један од нужних видова човекове самоспознаје, у први план истичемо посебну врсту увида који се стиче истраживањем сопствене музичке прошлости. У њу су, као последица различитих миграцијских токова (насталих из економских, социолошких и културолошких разлога) и на различите начине укључени и бројни чешки музичари.

До сада је било општеприхваћено и раширено мишљење да су чешки музичари урадили много, али о томе, у целини гледано, постоји тек магловита представа. Наша музичка историографија до сада није довољно обратила пажњу на делатност музичара као што су, на пример: Франтишек Гал (František Gaal), Алојз Калауз (Alois Kalas), Јаромир Херле (Jaromir Herle), Карел Кукла (Karel Kukla), Бохумил Литоборски (Bohumil Litoborsky), Вацлав Рункас

(Václav Runkas), Јарослав Вемола (Jaroslav Vemola). Њихова делатност је проучавана спорадично и делимично, а коришћени и доступни извори неретко су били непотпуни, па стога и непрецизни. До сада је на основу таквих информација било тешко издвојити аутентичне вредности, ако ни због чега другог, а оно због тога што је на основу шкртих, општих података дуго одржавана непотпуна представа о нашој музичкој прошлости, представа по којој су сви музички центри код нас били мање или више балканске паланке.

Развој наше уметности је у XIX веку био у знаку изграђивања националног стила, са сталном тенденцијом приближавања токовима западноевропске музике. Упоредо са радом великог броја аматера и првих, малобројних школованих музичара, деловали су и чешки. Активно су учествовали у свим етапама развоја и професионализације као и у различитим токовима стварања српске националне опере. Вредно, упорно и систематски, у оној мери у којој им је то било омогућено, у зависности од стварних услова и извођачких потенцијала “наши Чеси” су “у вековима културно заосталој Србији, до које плодотворни утицаји западне културе нису допирали и ... у којој је дух Оријента обележавао и оне малобројне културне активности, пуноправно пробијали пут до западноевропских форми уметничког изражавања, за које српски народ није до тада ни знао.”¹

Чешки музичари су такође доста урадили да се у позориштима “песма и поевка што већма омили српском свету ... још од почетака када су се приказивали комади са певањем у којима су се уметале песме – које народне, које варошке а које познати мотиви из италијанских и француских опера”, да би касније дали бројна, па чак и популарна остварења “када су се почели јављати комади с музиком специјално за њих сложеном.”²

Одавно је установљено да је у периоду који разматрамо егзистирало седам позоришта у Србији и пет српских позоришта ван Србије. Несумњиво је да је развој српске музичке сцене највише био везан за два центра – Београд и Нови Сад. Овде су се у позориштима у великом броју (преко три стотине) неговали најпре

¹ Катарина Томашевић, *Настанак српске националне опере*, Звук, Сарајево, 1982, 4, 67.

² X, *Овострано српско народно позориште и песма*, Српски Музички Лист, I, 1903, 1, 5.

комади с певањем, затим лакше оперете, па и праве опере. То ни у ком случају не значи да и у другим местима у то време није било спорадичних покушаја неговања сценске музике. А домаћа музичко-сценска дела изведена на поменутиим позорницама пуноправно обухватају и остварења Чеха који су били везани за наше позоришне куће или су, и поред других запослења, узимали активно учешће и у овој области. Чињеница да је највећи број партитура вероватно заувек изгубљен спутава како дубље анализе, тако и могућност оповргавања увреженог мишљења да скоро ниједно изведено домаће музичко-сценско дело не представља “неку изузетну вредност у нашој музици.”³ Неоспоран је податак да су Чеси за српску музичку сцену били везани читавим трајањем те својеврсне сценске предисторије до оснивања праве, професионалне опере 1919/20. године. Стваралачка веза почела је још од фебруара 1844. године, када је у представу *Лажа и паралажа* била увршћена и “Граничарска песма” Антоњина Јахимека (Antonín Jáchimek), и трајала све до неизведене прве српске опере *Питија* Вацлава Ведрала (Václav Vedral).

Данашњи театролози и музиколози су пажњу углавном посвећивали ауторима, занемарујући многе друге посленике, без којих једно музичко-сценско дело не би могло да живи. Многобројни диригенти, тачније капелници, преплитали су своју основну делатност са педагошком, а повремено са приређивачком и стваралачком. У томе су им помагали њихови сународници као чланови никада до краја оформљених и комплетних оркестара или као гостујући вокални уметници.

У време постављања бројних комада са музиком, водвиља, мелодрама, оперета и опера чешки музичари се са задивљујућом способношћу адаптације укључују у један, не баш високоуметнички, процес практичног навикавања публике на систематско и потпуно прихватање све комплекснијих музичко-сценских дела. Прегледом репертоара стиче се утисак да су позоришта радила без неке јасне концепције, осим ако се под тим не подразумева жеља да се привуче публика и тако оствари финансијска добит. То је подразумевало извођење дела лаких по садржају и без високих естетских захтева. Паралелно са борбом за публику, текла је и она

³ Рашко Јовановић, *Предисторијат Београдске опере*, Један век Народног позоришта у Београду 1868–1968, Београд, 1968, 84–102.

коју су чешки музичари, поступно и упорно, водили на пољу професионализације извођачких апарата, као и на формирању репертоара достојног већих музичких центара.

Одувек су се многи питали откуда толики број чешких музичара код нас, па и у овој области. Несумњиво је да је вишегодишње и све плодносније развијање музичке компоненте у позориштима захтевало стручне и спретне капелнике, свестране музиканте. Ако је шездесетих и седамдесетих година прошлог века од домаћих расположивих снага био не вољан него заиста оспособљен да глумце учи да певају, да сакупља оркестарски материјал, да свира на клавиру или хармонијуму, расписује музички материјал састављен од народних песама, компонује поштујући основе драматургије и да, на крају, из вечери у вече, држи под контролом читав музички сегмент представе? Бојим се да је одговор – скоро нико. Стога су се чешки уметници и нашли у првом плану приликом достављања темеља за даљи развој опере у овом, генерално аматерском периоду развоја српске музичке сцене. Највећи допринос дали су као капелници-диригенти, композитори-приређивачи и, најзад, као интерпретатори. Иако одвојене, ове делатности су углавном биле сједињене у личностима капелника, па ћемо се на њих и подсетити.

Нови Сад је, будући као и Праг део Аустро-Угарске, најбрже и најлакше прихватио делатност Чеха. Српско народно позориште (у даљем тексту СНП) је основано 1861. године као најстарија позоришна институција у овом граду. Сам чин оснивања значи “преображење дотадашњег позоришног живота и отварање широких националних перспектива за развој театарске уметности... Овај ансамбл је окупио најталентованије поклонике позоришне уметности који су се јавили средином прошлог века у српском народу”.⁴ Уметнички захтеви српске сцене скоро су природно укључивали Чехе у музичке компоненте представа. Уз капелничке дужности Чеси су глумце-певаче, и то аматере, учили основама музике, поставци гласа и припремали су са њима певачке улоге.

Први међу чешким капелницима СНП-а био је Адолф (Петер) Лифка (Adolf Peter Lifka), диригент и музички педагог (4. V 1828 – 17. XI 1895); у овом је позоришту био од његовог оснивања, а не

⁴ Петар Волк, *Позоришни живот у Србији 1835/1944*, Београд, 1992, 34 и 39.

од 1862. или 1863. године, како се до сада веровало.⁵ Забележено је да је дириговао већ 10. септембра 1861. године на представи *Зидање Раванице*, са музиком Николе Ђурковића.⁶ Лифка је на месту капелника остао до 1865. године, све до одласка у Велики Бечкерек. У његово време Правилником је било предвиђено да глумци обавезно посећују и часове певања, али то није била њихова омиљена активност.⁷ Ипак, хор СНП-а је редовно и обавезно певао у цркви на богослужењима и наступао на разним приредбама и беседама. Ова пракса била је уобичајена и каснијих година. Капелник Лифка је, за око четири године боравка у овом ансамблу, несумњиво успео да постави солидне основе за рад хора и оркестра. Претпоставља се да је био ангажован и на неким другим пословима, те као композитор није био активан и плодотворан. У литератури се од тадашњих оригиналних прилога новосадској музичкој сцени помиње само његова игра *Даница, прва српска конверзациона игра*⁸, која је извођена у паузама између чинова. Ипак, за време његовог боравка новосадска публика је уз поменуто *Зидање Раванице* могла да прати још неколико комада са музиком.⁹ А Лифкин капелнички рад је, у репертоарском смислу, био обележен извођењем комада са певањем изразито националног садржаја.

Други Чех кога, следећи историјски ток, срећемо као капелника СНП-а био је Алојзије Милчински (Alois Milčinski, 1847–1903) у периоду од 1872. до 1882. године, а не, како се сматрало, од 1870. до 1875.¹⁰ Вишегодишњи ангажман у ово кући Милчински је

⁵ Петар Марјановић, *Уметнички развој Српског народног позоришта 1861–1868*, Нови Сад, 1974, 211. Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд, 1991, 150.

⁶ "... Лифки сам ваш налог казао; осим Телечког и Коларовића сви мушки долазе на певање, само Зорић и Путић што се нешто облизују, и оћеду и нећеду, али долазе само зато, да се зове да долазе, а за учење као да немаре. Осим Рашићке ни једна женска неће да дође, покушао сам да ји приволим, ал' бадава, неиде" (Петар Марјановић, *нав. дело*, 195).

⁷ Петар Волк, *нав. дело*, 41.

⁸ Владимир Р. Ђорђевић, *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, Београд, 1969, 107. Под бројем 334 погрешно је наведено презиме аутора као Лифке, исто као и код броја 1510, на страни 207.

⁹ То су биле представе са музиком: *Пркос*, са музиком Аксентија Максимовића, *Сеоба Србаља* Даворина Јенка, *Преодница српске слободе* Корнелија Станковића, *Краљевић Марко* и *Арапин* Јосифа Шлезингера, а уз њих и *Вампир* и *чизмар* и *Низ бисера*.

¹⁰ Роксанда Пејовић, *нав. дело*, 150. Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба, драма и опера*, Београд, 1977.

обележио многобројним и у оно време вредним доприносима, као и сталним стваралачким и извођачким иницијативама. Пре свега, образовао је нови позоришни оркестар, који је убрзо оспособио за сложене позоришне задатке. Тако је ову установу ослободио скупог плаћања до тада ангажоване петроварадинске војне музике. То му је омогућило да тумачи музику тада актуелних домаћих аутора (види Прилог број I). Будући да је био даровит, Милчински је и компоновао, те се са неколико сопствених музичких остварења придружио плејади аутора некада тако потребног сценског стваралаштва – комада са певањем. Написао је музику за 6 музичко-сценских дела: *Атаксерксес* (1872), *Муж у клопци* (1872), *Циганин* (1873), *Баволски послови* (1873) и прераду музике Аксентија Максимовића за представу *Сан на јави* (1874). Тек 1887. године настала је музика за *Кавергу*, у време када је Милчински већ пету годину у Вуковару био диригент Српског певачког друштва “Јавор”.

Комад *Циганин* са музиком А. Милчинског једино је дело ове врсте које је седамдесетих година прошлог века стекло већу популарност. “Сложно и хармонично ‘певање хора’ на крају прве радње у *Циганину*” није промакло пажњи ондашњег извештача.¹¹ Несумњиво је да се Алојзије Милчински и као композитор потпуно уклопио у нову средину, јер је у својој последњој сценској музици (представа *Каверга* 1. IV 1887)¹² користио наше народне мелодије.

Иако у Новом Саду борави још од 1887. године, у коме, после службовања у Шапцу, ради као хоровађа “Српског читаоничког друштва”, Хуго Доубек (Hugo Doubek, 1852–1897) постаје капелник СНП тек 1891. године. На том месту се није дуго задржао, остао је до краја 1896, када одлази у Мостар. А и за ово кратко време, свирао је у представама на хармонијуму кад није било оркестра; учио је глумце теорију и певање, а дириговао је и њиховим хором. Упркос његовом непрестаном настојању да култивире глумце-певаче, то ипак није било довољно да у већој мери измени припреме извођења као ни карактер ни тип музике за сцену. Доубек је несумњиво био веома заслужан за амбициозно, марљиво и високостручно

¹¹ К.Т, *Циганин*, Позориште, 1873, 54, 214–215. – У – *Циганин*, Позориште, 16, 1891, 33, 134.

¹² *На мрзану кућа остаје*. *Каверга*, Позориште, 15, 1890, 13, 50–51.

неговање музике у СНП-у, али генерално није ничим битним променио дотадашњу реперторску политику позоришта. Његов капелнички ангажман у представама био је далеко мањи него Алојзија Милчинског, јер је, пре свега, изводио комаде за које је сам компоновао музику, а у мањој мери комаде са певањем Даворина Јенка и музиком свог сународника Франтишека Гала за представу *Краљевић Марко и Арапин* (видети Прилог број II). Иако је као композитор прерадио музику Јосифа Шлезингера за представу *Задужбина цара Лазара* (1892), компоновао музику за представе *Поп Доброслав* (1894), *Балканска царица* (1895) и *Крајишчиња* (1896), у ред пионира на подручју српске музичке сцене наша музичка историографија уврстила га је као аутора музике за комичну оперету *Јабuka*, насталу 1895. године. Ова “шаљива оперета из народног живота у три чина” само је прерада, јер је оновремена штампа забележила: “Јабuka. Тако се зове оперета коју је написао Г. Миљковић, члан нашег позоришта и која ће се у идућу суботу приказивати. У овој оперети има око 30 песама које је компоновао Гал...”¹³ На основу овог фрагмента могуће је, дакле, закључити да је музику за оперету *Јабuka* компоновао Франтишек Гал, Доубеков сународник који је музику за сцену писао у Суботици, а познато је да је нека од тих дела Гал још од 1892. године сам припремао и дириговао приликом њиховог извођења у СНП. Међутим, у наставку истог чланка, каже се и следеће: “За извођење у нашем (СНП, прим. М.Г.) музику је компоновао Хуго Доубек”. Да ли је то била нова, оригинална Доубекова музика или је Доубек прерадио већ постојеће музичко-сценске нумере Франтишека Гала, остаће по свему судећи неразјашњено питање, и то из једноставног разлога што се у то време и нису правиле неке битније разлике између оригиналног композиторског стваралаштва и прераде.

Упркос генерално добром пријему наше прве оперете *Јабuka*, недефинисаног композиторског ауторства, њено извођење изазвало је и противљења. “Нама Србима не требају офенбахијаде. Ја бар у име непоковареног још српског укуса који је доста и поводљив ... протествујем против имена оперета. Тог имена нема, а и не треба

¹³ Milly, *Јабuka*, Дневни лист, 13, 1895, 50, 3. Јован Грчић, “*Јабuka*”, *шаљива оперета из српског народног живота у три чина*, Позориште, 20, 1895, 15, 58–59.

да буде, у српском уметничком календару, у који ваља из туђине канонизовати само оно што не вређа лепи укус.”¹⁴

Оперско-оперетске интенције Хуга Доубека забележене су и приликом његове прераде Шлезингерове музике за Шапчанинову *Задужбину* 1892. Тада му се јавља жеља да музику између чинова повеже у једну целину. Овом приликом сазнајемо да је Доубек први “збацио Јенков крој и хтео да удеси комад у оперском стилу – дао јој је увертиру и четири антр’акта”. А о музици за *Крајишкињу* сазнајемо да је у њој било додуше “свега 20 песама и да је аутор са овом музиком био сретне руке – мелодије су у духу народном, особито мешовити зборови, па банатско коло.”¹⁵

Малу недоумицу око ауторства или прерађивања у сагледавању читавог музичко-сценског опуса Доубека унео је и Владимир Ђорђевић, наводећи у његовој рукописној заоставштини и песме из *Буда*.¹⁶ Упоредјујући репертоар представа са музиком у време његове капелничке делатности (Прилог II), закључили смо да је ова представа била извођена 1894. године, али са музиком Даворина Јенка. Вероватније је да је Доубек и овде вршио неку врсту прераде и адаптације за своје позориште.

Антоњин Освалд (Antonín Osvald, 1864–1936) је био најзначајнија фигура међу капелницима СНП-а у овом сегменту наше музичке историје. Осврћемо се на први период његовог рада у овој институцији од 1899. до 1911. године. Код нас одомаћен као Антон, са надимком Туна, Освалд је био један од најактивнијих музичара који су сарађивали са овим позориштем, као музички педагог и, у највећој мери, као диригент. Тек повремено се јављао као композитор. Освалд је дириговао, а самим тим и припремао изузетно велики репертоар (видети Прилог број III). Најзначајније је истаћи да је у његово време у СНП-у почело извођење страних оперета и првих опера. Тада је новосадска публика могла да слуша музику Офенбаха (Offenbach) и Штрауса (Strauss), али и да упозна *Чаробног стрелца* Карл Марија Вебера (Carl Maria von Weber) и многих других, све до Бајићевог *Кнеза Ива од Семберије*. Стога

¹⁴ Јован Грчић, *нав. дело*, 58.

¹⁵ Јован Храниловић, “*Задужбина цара Лазара*”, *Позориште*, 17, 1892, 10, 38–39. – “*Крајишкиња*”, *Браник*, 1896, 82, 3.

¹⁶ Владимир Р. Ђорђевић, *нав. дело*, 192.

се улога Антоњина Освалда скоро изједначава са улогом Франтишека (одомаћеног као Драгутин) Покорног (František Pokorný) у Народном позоришту у Београду. Као и Освалд, Покорни је припадао “добу када се веровало да правилан музички развој публике у драмском погледу иде преко ‘лаке музике за оперету’ ка опери... Он је тај програм савесно одржавао и извео, као први музичар који је систематски изводио оперски (односно оперетски) репертоар.”¹⁷

Један од највећих доприноса Антоњина Освалда несумњиво је тај што је упорно и равноправно радио на извођењу како страног репертоара, тако и на формирању домаћег, националног, посебно од дела Исидора Бајића. Као композитор био је много мање активан и оставио је музику за само три комада са певањем: *Аптеоза* (1899), *Сватови* (1900) и *Царев гласник* (1905. године). И само овај податак довољан је да закључимо да је прошао далеко зрелији развојни процес и афирмацију као диригент него као композитор. Занимљиво је напоменути да је његова супруга Олга била члан СНП-а као глумица и певачица, те да су у овом периоду остварили и неке заједничке креације.

И на крају Франтишек Вањек (František Vaňek, 1874–1960), чешки војни капелник, био је диригент СНП-а 1911–1912. године. Није забележено да је тада било шта од његових композиција било извођено, али је и у овом кратком периоду на репертоару имао завидан број комада са певањем, оперета и опера (видети прилог број IV).

Верујемо да смо својим истраживањем бар мало попунили музичке празнине у изучавању наше музичке прошлости. Иако ниједан од капелника које смо споменули није био велики уметник, сваки понаособ је био професионалац који је у границама својих могућности, подстицао рађање а затим и неговаше одређених музичких форми. Позориште им је, управо у том погледу, пружало најшири дијалозон. Издвојили смо баш СНП у Новом Саду како бисмо исправили општеприхваћено мишљење о примату Београда у овом периоду над осталим местима, јер је он тек потоњим развојним токовима избио у први план. Исправке у садашњој фази истраживања подлежу даљим сталним допунама, како бисмо и

¹⁷ Милоје Милојевић, *Тридесетгодишњица музичког рада г. Драгутина Покорног*, Српски књижевни гласник, н.с., 1927, XX, 4, 318–319.

музичко-сценски аспект тачно и пуноправно уврстили у остале токове развоја музике код нас.

ПРИЛОГ БРОЈ I: КАПЕЛНИК АЛОЈЗИЈЕ МИЛЧИНСКИ

1872.

11. I	<i>Пркос</i>	Аксентије Максимовић (обнова)
18. II	<i>Артаксеркес</i>	Алојзије Милчински
22. II	<i>Први састанак</i>	Аксентије Максимовић
12. III	<i>Крст и круна или Крунисање Стевана Немање краља српског</i>	Аксентије Максимовић (обнова)
6. IV	<i>Локот</i>	
25. IV	<i>Избирачица</i>	
1. V	<i>Кућна капица доктора Фаустуса</i>	Даворин Јенко
8. VI	<i>Муж у клопци</i>	Аксентије Максимовић
19. XI	<i>Јелва, руска сиротица</i>	Иван Зајц

1873.

14. I	<i>Маркова сабља</i>	Даворин Јенко
11. II	<i>Вампир и чизмар</i>	
12. VIII	<i>Младост Доситеја Обрадовића</i>	Даворин Јенко (обнова)
2. IX	<i>Баволски послови</i>	Алојзије Милчински
15. XII	<i>Циганин</i>	”

1874.

1. IV	<i>Грабанцијаши</i>	Алфонс Цибулка и Франтишек Петрик (Alfonz Czibulka и František Ladislav Petřík)
7/8. IV	<i>Сан и јава</i>	Максимовић-Милчински
24. XI	<i>Три брачне заповести</i>	Славољуб Лжичар (Eduard František Lžičar)

1875.

6. IV	<i>Српске цвети или Таковски устанак</i>	Јенко (Максимовић)
18. V	<i>Милош Обилић</i>	Аксентије Максимовић (обнова)
21. IX	<i>Младост Доситеја Обрадовића</i>	Даворин Јенко (обнова)

1876.		
25. III	<i>Стари каплар</i>	Иван Зајд
23. IV	<i>Црногорци</i>	
1877.		
6. I	<i>Максим Црнојевић</i>	Аксентије Максимовић
12. II	<i>Сан и јава</i>	Максимовић-Милчински (обнова)
6. IV	<i>Нашла врећа закрпу</i>	(обнова)
1878.		
12. II	<i>Добрила и Миленко</i>	Аксентије Максимовић
14. V	<i>Граничари</i>	"
1879.		
8. I	<i>Злочинчева марама</i>	
22. II	<i>Љубав није шала</i>	Аксентије Максимовић
25. II	<i>Вампир и чизмар</i>	(обнова)
12. VI	<i>Сан и јава</i>	Максимовић-Милчински (обнова)
3. VII	<i>Избирачица</i>	
1880.		
23. V	<i>Стари каплар</i>	Иван Зајд
1881.		
15. XI	<i>Ловорика и просјачки штап</i>	Даворин Јенко
6. XII	<i>Очина маза</i>	"

ПРИЛОГ БРОЈ II: КАПЕЛНИК ХУГО ДОУБЕК

1892.		
12. I	<i>Задужбина цара Лазара - Зидате Раванице</i>	Јосиф Шлезингер - Хуго Доубек
18. IV	<i>Шокица</i>	Даворин Јенко
V	<i>Краљевић Марко и Арапин</i>	Франтишек Гал
XI	<i>Јабучка</i>	Хуго Доубек
1894.		
III	<i>Поп Доброслав</i>	Хуго Доубек
IX	<i>Бидо</i>	Даворин Јенко
1895.		
20. I	<i>Стари каплар</i>	Иван Зајд

19. II	<i>Краљевић Марко и Арапин</i>	Франтишек Гал
3. IV	<i>Балканска царица</i>	Хуго Доубек
1896.		
29. III	<i>Мајчин благослов</i>	Адолф Милер (Müller)
V	<i>Лажни цар Димитрије</i>	Даворин Јенко
27. X	<i>Крајишковића</i>	Хуго Доубек
XI	<i>Слободарка</i>	Даворин Јенко

ПРИЛОГ БРОЈ III: КАПЕЛНИК АНТОЊИН ОСВАЛД

1899.		
5. IX	<i>Граничари</i>	Аксентије Максимовић
8. X	<i>Девојачка клетва</i>	Даворин Јенко
31. X	<i>Кнез Никола Зрињски</i>	Иван Зајц
XI	<i>Врачара</i>	Даворин Јенко
26. XII	<i>Апотеоза</i>	Антоњин Освалд
1900.		
9. I	<i>Краљевић Марко и Арапин</i>	Франтишек Гал
6. II	<i>Бидо</i>	Даворин Јенко
27. II	<i>Марија, кћи пуковније</i>	Донизети-Јенко (Donizetti)
7. III	<i>Чаробни стрелац (Вилетак)</i>	Карл Марија Вебер
25. IV	<i>Задужбина цара Лазара</i>	Шлезингер-Доубек
30. IV	<i>Гордана, ускокова љуба</i>	
20. V	<i>Прибислав и Божана</i>	Даворин Јенко
28. V	<i>Сватови</i>	Антоњин Освалд
31. XII	<i>Мамзел Нитуш</i>	Флоримон Ронже-Ерве (Florimond Ronger Hervé)
1901.		
26. III	<i>Црни књаз са семећа</i>	Јован Прајс-Јаворски (Ján Preis Javorsky)
25. XII	<i>Сеоска лола</i>	Даворин Јенко
1902.		
1. I	<i>Циганин</i>	Алојзије Милчински
17. I	<i>Пустичаково звоно</i>	Луј-Еме Мајар (Maillart)
6. II	<i>Мена</i>	Исидор Бајић
8. II	<i>Горски вијенац</i>	
17. II	<i>Крајишковића</i>	Јован Прајс-Јаворски
16. IV	<i>Милош Обилић</i>	Аксентије Максимовић

6. V	<i>Проба за оперу</i>	Густав Алберт Лорцинг (Lortzing)
25. V	<i>Шокица</i>	Даворин Јенко
1. VI	<i>Мајчин благослов</i>	Адолф Милер
3. VI	<i>Лепа Галатеја</i>	Франц Супе (Suppé)
8. VI	<i>Максим Црнојевић</i>	Аксентије Максимовић
24. IX	<i>Наши сељани</i>	Јован Пачу
1903.		
23. XI	<i>Суђаје</i>	Јосиф Маринковић
1904.		
24. III	<i>Позоришне лудорије</i>	Роберт Штолц – Даворин Јенко
5. IX	<i>Прециоза</i>	Карл Марија Вебер
16. XI	<i>Код белог коња</i>	
11. XII	<i>Сеоска лола</i>	Исидор Бајић
15. XII	<i>Три зајдука</i>	”
17. XII	<i>Моравка</i>	
23. XII	<i>Женидба при феџерима</i>	Жак Офенбах
1905.		
27. I	<i>Царев гласник</i>	Антоњин Освалд
2. X	<i>Бидо</i>	Даворин Јенко
17. X	<i>Поручник Рајф</i>	”
21. XI	<i>Задужбина цара Лазара</i>	Шлезингер-Доубек
23. XI	<i>Муж пред вратима</i>	Жак Офенбах
3. XII	<i>Граничари</i>	Аксентије Максимовић
17. XII	<i>Саћурица и шубара</i>	”
26. XII	<i>Шокица</i>	Даворин Јенко
31. XII	<i>Сеоска лола</i>	Исидор Бајић (обнова)
1906.		
4. IV	<i>Дивљуша</i>	”
1907.		
23. I	<i>Страшан дан</i>	Исидор Бајић
17. IV	<i>Ракија</i>	”
27. V	<i>Јованчини сватови</i>	Виктор Масе
20. X	<i>Милош Обилић</i>	Аксентије Максимовић
27. X	<i>Сеоска лола</i>	Исидор Бајић
17. XI	<i>Слепи миш</i>	Јохан Штраус (Strauss)
1908.		
18. II	<i>Смрт мајке Југовића</i>	
19. V	<i>Ускочкиња</i>	Исидор Бајић

1909.

14. II	<i>Сеоска лола</i>	Исидор Бајић
22. III	<i>Ђидо</i>	Даворин Јенко
15. XI	<i>Сваком своје</i>	Исидор Бајић
20. XI	<i>Врачара</i>	Даворин Јенко
25. XI	<i>Ксенија</i>	Виктор Парма
2. XII	<i>Чар валцера</i>	Оскар Штраус
5. XII	<i>Сеоска лола</i>	Исидор Бајић
13. XII	<i>Наши сељани</i>	Јован Пачу
20. XII	<i>Крајишковића</i>	Јован Прајс-Јаворски
22. XII	<i>Шаран</i>	Исидор Бајић
23. XII	<i>Резервистина женидба</i>	Исак Штерн (Stern)

1910.

4. I	<i>Пркос</i>	Исидор Бајић
16. I	<i>Чучук Стана</i>	"
19. I	<i>Маркова сабља</i>	Даворин Јенко
26. I	<i>Ксеније и Ксенија</i>	Исидор Бајић
30. II	<i>Милош Обилић</i>	Аксентије Максимовић
6. III	<i>Саћурица и шубара</i>	
27. IV	<i>Кавалерија рустикана</i>	Пјетро Маскањи (Pietro Mascagni)
26. X	<i>Рићокоса</i>	Ференц Еркел (Erkel)
2. XI	<i>Шокица</i>	Даворин Јенко

1911.

29. I	<i>Кнез Иво од Семберије</i>	Исидор Бајић
-------	------------------------------	--------------

ПРИЛОГ БРОЈ IV: КАПЕЛНИК ФРАНТИШЕК ВАЊЕК**1911.**

20. V	<i>На уранку</i>	Станислав Бинички
28. X	<i>Продана невеста</i>	Беджих Сметана (Bedřich Smetana)
XI	<i>Коштана</i>	Петар Крстић

1912.

23. I	<i>Барун Тренк</i>	Срећко Албини
14. III	<i>Доларска принцеза</i>	Лео Фал (Leo Fall)
5. VIII	<i>Ајдук Вељко</i>	Петар Димић
11. VIII	<i>Милош Обилић</i>	Аксентије Максимовић
19. VIII	<i>Ђидо</i>	Даворин Јенко
1. IX	<i>Саћурица и шубара</i>	Аксентије Максимовић
22. IX	<i>Сеоска лола</i>	Исидор Бајић

Milica Gajić

**THE CONTRIBUTION OF CZECH MUSICIANS TO THE SERBIAN
LYRIC STAGE BEFORE WORLD WAR ONE**

Summary

This paper, as a segment of a wider study that deals with the contribution of Czech musicians to our musical culture, enlightens their activities as bandmasters in the Serbian National Theater in Novi Sad. From the time this theater was established in 1861 until the First World War, Adolf Lifka, Alojzije Milčinski, Hugo Doubek, Antonjin Osvald and Franjtišek Vanjek practically, in continuation, followed one another in filling this post. With the necessary corrections and amendments, our aim is to point out their diligence and systematism. Even though none of the mentioned bandmasters ever came to be considered as a great artist, each one individually was a professional in a mostly amateur environment. They gave impulse to the creation and later to the promotion of different forms of the lyric stage, each within the frame work of his abilities and creative working conditions.

Татјана Марковић

МЕСТО ХОРА У ДРАМАТУРГИЈИ СРПСКИХ СЦЕНСКИХ ДЕЛА ДО 1914. ГОДИНЕ

Место хора у драматургији српских комада с певањем и опера није до сада проучавано. То је и разумљиво с обзиром на то да није написан ни шири увид у дела овог жанра у Србији у 19. веку. У публикацијама општег типа помињу се сценска дела оних аутора који су се првенствено њима бавили. Тако се у књизи Властимира Перичића *Музички ствараоци у Србији*¹ даје краћи приказ комада с певањем Даворина Јенка, опера Божидара Јоксимовића, Станислава Биничког, Исидора Бајића, а у монографији појединих композитора дат је и приказ њихових сценских остварења.² Краћи преглед развоја наше музике овог жанра Катарине Томашевић штампан је у часопису "Звук".³ Поред тога, постоје и написи о појединачним сценским делима, као што су комади с певањем Стевана Мокрајца⁴ и Петра Крстића⁵ или ране српске опере *На уранку* Станислава Биничког⁶ и *Кнез Иво од Семберије* Исидора Бајића.⁷ Свакако да периодика из времена извођења композиција пружа одређену слику о њима. Поред музиколошке литературе, за сагледавање српске сценске музике веома су значајне и публикације

¹ Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Београд, 1969.

² Драготин Цветко, *Даворин Јенко и његово доба*, Београд, 1952; Властимир Перичић, *Јосиф Маринковић - живот и дела*, Београд, 1967; Коста П. Манојловић, *Споменица Ст. Ст. Мокрајцу*, Београд, 1923; Петар Коњовић, *Стеван Ст. Мокрајцац*, Нови Сад, 1984.

³ Катарина Томашевић, *Настанак српске националне опере*, Звук, 4, 1982.

⁴ Душан Сковран, *Музика за комад с певањем Стевана Сремца и Драгомира Брзака, Зборник радова о Стевану Мокрајцу*, Београд, САНУ, 1971.

⁵ Оливија Ђорђевић, *Комади с певањем Петра Крстића*, у: *Петар Крстић - зборник радова*, Београд, Факултет музичке уметности, 1986.

⁶ Марија Масникоса, *Опера "На уранку" Станислава Биничког - синтеза елемената двају оперских стилова* у: *Станислав Биничког - зборник радова*, Београд, Факултет музичке уметности, 1991.

⁷ Александар Васић, *Опера "Кнез Иво од Семберије" Исидора Бајића*, Звук, 2, 1986.

о историји српских позоришта, у којима се мање или више помиње и музика.⁸ Истраживање сценске музике српских аутора из аспекта извођаштва дато је у књизи Роксанде Пејовић *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*.⁹

Српска музика 19. века је живела готово искључиво у хорским композицијама. Хорским певањем исказивало се родољубље и изграђивали су се национални идеали. То се, због историјских околности, није могло чинити јавно и отворено, те се родољубље исказивало поетским садржајима који су се односили на јунаке Косовског боја и друге ликове славне прошлости. На тај начин се симболички представљала борба за ослобођење и самосталност, пре свега политичку, али и културну.¹⁰ Увид у садржаје сценских дела, која су разматрана у овом раду, указује да и у њима доминира родољубље или осликавање народног живота, што се често и прожимало.¹¹ Међутим, ова тврдња се не односи на сва дела о којима ћемо говорити, а то су:

- *Франческо и Софана* или *Робови* Константина Поповића (182?);
- *Шокица*¹², комад с певањем Даворина Јенка на текст Илије Округића Сремца (1886);
- *Девојачка клетва*, комад с певањем Даворина Јенка на текст Љубинка Петровића (1887);

⁸ Такве публикације су, између осталих и следеће: Миховил Томандл, *Српско позориште у Војводини I (1736-1868)*, Стари Бечеј, 1953; исти, *Српско позориште у Војводини II (1868-1919)*, Стари Бечеј, 1954; *Српско народно позориште у Новом Саду. Споменица 1861-1961*, Нови Сад, 1961; *Један век Народног позоришта у Београду, Београд, 1968*; *Боривоје Стојковић, Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, Београд, 1977.

⁹ Роксанда Пејовић, *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*, Београд, 1991.

¹⁰ Ово је посебно очигледно на примеру опере-бајке *Рак осмокрак* Петра Ж. Илића. Види касније.

¹¹ Неуобичајен садржај комада с певањем из тог времена представља сиже Вајићевог остварења *Ксеније и Ксенија*, комичног комада др Милана Савића, о чему ће касније бити речи. На жалост, не поседујемо текстуалне предлошке свих комада да бисмо могли говорити детаљније о њиховој драматуршкој замисли, као у случају готово непознатог комада *Франческо и Софана* или *Робови*.

¹² Комад с музиком под овим именом написао је Даворин Јенко. Међутим, у нотама које се чувају у Музиколошком институту САНУ не постоји насловна страна партитуре, само је назначено да је то комад Илије Округића Сремца. С обзиром на то да се зна да је он написао *Шокицу*, а није познат по другим комадима, може се претпоставити да се ради о том Јенковом делу.

- *Бидо*, комад с певањем Даворина Јенка на текст Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака (1890);
- *Ижова слава*, комад с певањем Стевана Мокрањца на текст Стевана Сремца (1901);
- *Харемске песме* Станислава Биничког из комада *Пут око света* Бранислава Нушића (1908);
- *Ксеније и Ксенија*, комад с певањем Исидора Бајића на текст Милана Савића (1909);
- *На уранку*, опера Станислава Биничког (1903);
- *Рак осмокрак*, дечја опера-бајка Пере Ж. Илића на народни текст (1904);
- *Кнез Иво од Семберије*, опера Исидора Бајића на текст Бранислава Нушића (1910).

Драматургија књижевних дела на којима су заснована наведена сценска остварења¹³ креће се узлазном линијом напетости. Дакле, експозиција је шире постављена, а кулминација следи пред брзи расплет на крају дела. Понекад и сам заплет траје дуго, јер се одвија на више нивоа, што може да доведе до непоштовања јединства места, времена и радње.

Тако се радња комада Брзака и Веселиновића *Бидо* одвија на прелу (I чин), у кући Станојловој и у судници (II чин), у кући Маринковој и на ливади (III), у кући Андријиној и у воћњаку Станојловом (IV), у кући Маринковој (V) – дакле, нема јединства места у драмском току.

За разлику од слојевите радње комада с певањем *Бидо*, Нушићева остварења *На уранку* и *Кнез Иво од Семберије* развијају се праволинијски: у оквиру једночине драме пратимо само једну узлазну драматуршку линију. Кулминација опера је дата на самим завршецима дела, истовремено представљајући и трагичан расплет, са извесном светлом сенком у Бајићевом делу (ослобођење робиње Станке). Постоје и извесне сличности у садржају два Нушићева комада, па и у њиховом драматуршком току: радња оба

¹³ Избор сценских дела за овај рад је одређен првенствено доступношћу композиција, а потом и чињеницом да су та остварења живела на позорници, и то углавном са успехом. Поред тога, обим рада није допустио разматрање већег броја композиција.

дела се догађа у поробљеној Србији и основа у оба случаја је сукоб између Србина и Турчина – у првом због љубави према истој девојци, а у другом због робиње Станке.

Наиме, у драми *На уранку* Турчин Редеч жели да спречи свадбено весеље Радета и Станке, због своје љубави према њој и увређености што је одбијен, а у комаду *Кнез Иво од Семберије* главни лик је у сукобу са баном Кулином, који је пристао да за сав сакупљен новац сељака и самог кнеза, за целу његову имовину, ослободи групу српских робова, али не и најлепшу робињу, такође Станку. Из антагонизма поменутих ликова, заснованих свакако на дубљој основи сукоба са Турском, на коме се заснива заплет, произилази кулминација, у оба комада дата у трагичној смрти мајки главних јунака, али у различитим околностима. Српски народ је активни учесник у догађајима оба дела, те га композитори зависно од драматуршког момента, представљају затвореним хорским нумерама или драмским ариозима.

Праволинијски развој је спроведен и у приповеци Стевана Сремца *Икова слава*, којом се инспирисао Мокрањад.

Композитори су се често одлучивали да пишу музику и за сценска дела која нису већих књижевних квалитета попут претходних, а међу њима је и комедија *Ксеније и Ксенија* Милана Савића, за коју је музику писао Исидор Бајић. Радња комада се догађа у 5. веку пре нове ере у Атини. Пет чинова, заснованих на бројним призорима, не успостављају јасну драматуршку линију, јер радња не произилази из следа логично повезаних догађаја.¹⁴ Дакле, уметничка вредност, уколико је уопште достигнута, није увек била уједначена на књижевном и музичком плану. Ипак, и то је остваривано понекад када су књижевник и музичар сарађивали, као што су чинили Бранислав Нушић и Станислав Бинички.

Поред драма познатих аутора, музика је компонована и за народне комаде. Тако је опера-бајка *Рах осмокрак* Петра Ж. Илића настала “по народном причању, певању и игрању у Јужној Србији.” Садржај народне бајке потиче вероватно из седамдесетих година 19. века, из Горњег Повардарја. Поменуто је да су текстуални предлошци појединих музичких дела представљали слику борбе са

¹⁴ Види: др Милан Савић, *Ксеније и Ксенија*, Бранково коло, св. 22–23, 1909.

непријатељем, односно жељу Србије за слободом и самосталношћу – тако је настала и прича о раку осмокраку, како каже Петар Илић у пропратном тексту опере: “Народ, пак, да би очувао традицију и дух, а да Турци не осете, створио је бајку са животињама, овако: Жаба кречиного је Турска; Пуљоока (девојка са лепим кружним очима) је Народ – раја у Турској; Рак осмокрак је Србин; Жеж је Бугарин; Скакавци су Арнаути; Гуштери и Корњаче (жељке) су куцовласи и друге мањине у Турској”.¹⁵ Представа о раку осмокраку који жени свог сина лепотицом Пуљооком коју покушава да преотме Жаба кречиного, али не успева у томе и придружује се општем народном весељу, извођена је, по речима Петра Илића, на свим црквеним саборима (јер других скупова раје није смело бити у Турској) од 1879. године.¹⁶

Може се закључити да се комади с певањем и књижевна дела на којима су засноване прве српске опере одликују драмским ритмом који тежи убрзању, узлазној драматуршкој линији, да садрже кулминацију у другој половини целине, односно пред сам завршетак и да за њом следи кратак расплет. Расплет је обележен или општим весељем или трагедијом, што нису неуобичајена решења драмско-сценских дела.

Музика је у комадима с певањем имала улогу да оживотвори радњу, понекад ради пластичнијег изражавања осећања појединих ликова (у соло нумерама, дуетима), а понекад расположења групе људи, односно свих учесника драме (хор, самосталне оркестарске тачке). Место музичких нумера у комадима било је одређено у самим књижевним делима. Међутим, дешавало се и да музички аутор дода хорску нумеру у сценско дело ове врсте, посебно ради ефектнијег завршетка.¹⁷ У већини сценских дела ове врсте хор је често био незаобилазан, али понекад је и изостављен.¹⁸ Готово по правилу комади с певањем су завршавани хорском нумером, чиме је означавана поменута кулминација на завршецима драма и расплет

¹⁵ Петар Ж. Илић: Пропратни текст уз комичну бајку *Рак осмокрак*, Београд, Музиколошки институт САНУ, Ан. 317, рукопис, 1.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Тако је Даворин Јенко, приликом извођења комада *Зидање Раванице* Јосифа Шлезингера 1877. године у београдском Народном позоришту додао на крају једну хорску нумеру. Види: Драготин Цветко, *нав. дело*, 117.

¹⁸ Као, на пример, у популарном комаду Аксентија Максимовића *Максим Црнојевић*, који садржи четири солистичке музичке тачке.

у коме учествују сви ликови. Али није увек било тако, као што показује табела I на следећој страници.

У односу на заступљеност осталих нумера, хорске преовлађују или су изједначене са солистичким. Хорови су конципирани на различите начине, у складу са местом које заузимају у драматуршком току комада. Као што се види у табели II, комад с музиком обухвата један хор или више њих и, са изузетком Мокрањчеве *Ивкове славе*, сви комади се завршавају хорским нумерама, а поједини (*Девојачка клетва*, *Ксеније и Ксенија*, *Харемске песме*) и започињу на исти начин. Хорске музичке тачке се најчешће изводе у тренуцима заплета, односно расплета драмског тока, дакле, у моменту сакупљања већег броја ликова дела, приликом неке врсте славља (као, на пример, у комадима *Бидо*, *Ивкова слава*, *Ксеније и Ксенија*) или другом пригодом, и то као мешовити, мушки или женски.

Мешовити хорови су увек завршне нумере комада, што значи да су везани за расплет одређених догађаја. Изводе се и у току заплета драмске радње, али тада представљају тренутке одморишта. Такву улогу имају сва четири хора у Мокрањчевој *Ивковој слави*, као и у *Харемским песмама* С. Биничког.

Мушки хор се јавља само у Бајићевој комедији *Ксеније и Ксенија*, и то на почетку комада. Прве две музичке нумере су написане за сопран соло и мушки хор, њима се уводи у атмосферу старе Атине. Женском певачком ансамблу је дата главна улога у *Харемским песмама* Станислава Биничког, што је и разумљиво с обзиром на то да је композитор музички осликао боравак Јованче Мицића у харему.

Табела I

КОМАДИ	НУМЕРЕ					
	солистичке	ансамбли	солисти + хор	хорске ¹⁹	оркестарске	мелодраме ²⁰
<i>Робови</i> (4)	1,2,3 (без орк)			4 (a cappella)		
<i>Шопче</i> (9)	1,3,4,5,6,7,8			2,9		
<i>Деојачки класови</i> (14)	6,11	2,5,7	13	1,4 (a cappella) 14 (уз орк.)	8,9,10,12	
<i>Будо</i> (9)	8	1,4,7 (дуети)	3,5	2,6,9		
<i>Ивова слава</i> (8)	1,2,8	5 (терцет)	3	4,7		
<i>Харламске песме</i> (5)				6 (дует + хор)	4	
<i>Ксеније и Ксеније</i> (9)		7 (терцет) 8 (дует)	2,3,5 (женски хор)	1 (женски)		3,4

¹⁹ Хорови су мешовити, осим ако није другачије назначено у табели.²⁰ Све нумере се изводе уз оркестарску пратњу, осим ако није другачије назначено у табели. Број у заградама, поред назива комада с певачем, показује укупан број нумера у делу, а остали бројеви указују на одређене нумере.

Табела II

КОМАДИ	ХОРОВИ
<i>Робови</i> (4)	-1 мешовити хор а сарпела (4)
<i>Шокица</i> (9)	-2 мешовита хора (2,9)
<i>Девојачка клетва</i> (14)	-1 мешовити хор а сарпела (14)
	-2 мешовита хора а сарпела (1,4)
	-1 мешовити хор + солиста (13)
	-1 женски хор (3)
<i>Бидо</i> (9)	-3 мешовита хора (2,6,9)
	-2 мешовита хора + солиста (3,5)
<i>Иекова слава</i> (8)	-2 мешовита хора (4,7)
	-1 мешовити хор + двоје солиста (6)
	-1 мешовити хор + солиста (3)
<i>Харемске песме</i> (5)	-1 женски хор
	-3 женска хора + солиста (2,3,5)
<i>Ксеније и Ксенија</i> (9)	-2 мешовита хора (5,9)
	-1 мешовити хор а сарпела (6)
	-2 мушка хора + солиста (1,2)

Хорови у комадима с певањем су, као самосталне музичке нумере које се изводе у драмском току говорне речи, обликовани на једноставнији начин. Конципирани су већином као строфичне, развијене, прокомпоноване, као и дводелне и троделне песме, готово увек уз инструментални увод и коду. Строфичне песме имају највише пет строфа.

Најупечатљивији пример ове форме је Мокрањчева "Биљана" из *Иекове славе*, у којој се у пет строфа, на различите начине, доноси позната народна мелодија (не из *Десете руковети*); наиме, Мокрањац у обради народне песме примењује тзв. Глинкаине варијације, тако да се сама мелодија песме не мења, а варирају се сви остали параметри: прву и пету строфу изводи мешовити хор, другу и четврту женски и трећу мушки, уз пратњу различитих оркестарских инструмената, уз разнолике хармонске боје.

Основа је ове нумере, као и већине других, варирање мотива, испредање већих музичких целина варираним понављањем микроструктуралних, најчешће двотактних јединица (као у 1, 2. и 3. *Харемској песми*, 4, 6. и 7. нумери *Ивкове славе* или нумерама из Јенкових комада *Бидо* и *Девојчина клетва*). На тај начин се одсеци песама првенствено заснивају на фрагментарној структури, мада се понекад јавља и реченична структура, па и период.

Мелодика хорских тачака из комада с певањем најчешће носи обележје фолклора; уколико се не ради о директним цитатима народних песама, као у делима *Шокица* и *Ивкова слава* на пример, онда се бар уочава њихов фолклорни призвук. С обзиром на поднебље о којем је реч у комаду, мелодика понекад добија и оријенталне карактеристике; истакнута је, дакле, прекомерна секунда између шестог и седмог ступња хармонског мола, односно трећег и четвртог ступња балканског и циганског мола (*Харемске песме*, шеста нумера Мокрањчевог комада итд).

Понекад се у оквиру поменутих молских лествица јављају повремено алтерације које доводе до осцилирања између два молска тоналитета, као на пример повишени четврти ступањ мола, који повремено води у доминантни мол (g-d у трећој *Харемској песми*). Поред ових хармонских боја, срећу се и дурске хорске песме (већина нумера из Бајићевог комада и из Јенкових *Девојачка клетва* и *Бидо*).

Фактура хорова је у основи хомофона, акордска – гласови истовремено изговарају текст. Зависно од врсте хора, постоје две или четири деонице. Понекад хор пева унисово, као у првој *Харемској песми*, а понекад се у току нумере врши раслојавање гласова, тако да се, на пример, у петој нумери Бајићевог комада од почетног двогласног долази до шестогласног хора на завршетку. Имитациони поступак се запажа у шестој нумери комада *Ксеније* и *Ксенија*, где се у четири хорске деонице, од баса до сопрана, имитира почетни мотив, али и смех: мелодије хорских деоница су удвојене у инструменталним, осим у ретким а саррелла хоровима.

За разлику од комада с певањем, у којима се изводи неколико самосталних музичких нумера, оперска дела чине музичко-текстуалну целину која се развија у континуитету. Самим тим и улога хора је другачија: активније учествује у развоју драматуршког тока, не само у самосталним заокруженим целинама већ

и ван њих, у току солистичких наступа, а такав случај пратимо и у операма *На уранку* и *Кнез Иво од Семберије*, као и у опери-бајци *Рак осмокрак*. Већ је поменута сличност између Бајићеве опере и опере С. Биничког, односно између Нушићевих комада, по којима су ове опере компоноване. Та сличност се делимично односи и на музичку реализацију драма Бранислава Нушића, па и на улогу хора и његово место у њима.

У првој српској опери¹⁹, *На уранку*, хор се први пут појављује тек у току заплета. “Хор сељака и сељанака”, како га је назвао Бинички, заузима централно место у опери и има занимљиву улогу у њеном драматуршком току.

Наиме, затворена хорска нумера се изводи у оквиру заплета драме, али по својој атмосфери и музичком језику упућује на експозицију, те на тај начин заправо представља тачку одморишта и одлагања даљег развоја заплета и кулминације. Може се рећи да је хор конципиран на тај начин због тога што се прва етапа заплета развија између Станке и Редепа, заправо дат је наговештај заплета, али не пред очима народа и других ликова драме. Хорска жанр-сцена наставља линију експозиционог драматуршког тока, с којом се истовремено развија, односно назире и кулминација заплета. Тек када Редеп долази међу сватове, грубо их прекидајући, и започиње причу о Радетовом грешном рођењу, хор, сада сведок заплета, добија другачију улогу. Од тог тренутка до коначне кулминације и трагичног расплета хор се повремено укључује у разговор главних ликова или коментарише трагичне догађаје узвицима, декламационим понављањем тона (хармонизованог умањеним септакордом у оркестру) у триолама и пунктираном ритму.

Заплет и кулминација драме, као и веристички олујни расплет, захтевају и одређени музички језик, па се нова улога хора, тј. његово место у другом слоју драматуршког тока илуструје и новим средствима музичког језика.

¹⁹ Годину дана пре настанка остварења Станислава Биничког, 1902, у Србији су настала два оперска дела – *Женидба Милоша Обилића* Божидара Јоксимовића и *Питија* Чеха Вацлава Ведрала. Међутим, како ниједно од њих није изведено, опера С. Биничког (премијерно изведена у јануару 1904) преузима епитет прве српске опере.

За разлику од опере С. Биничког, у делу *Кнез Иво од Семберије* хор има значајну улогу већ у експозицији драме, где указује на време и место догађаја радње, затим у заплету, у разговору са кнезом, који саопштава народу да ће проћи Кулин са српским робовима; током кулминационих момената хор-народ у једном тренутку преузима иницијативу, док трагични расплет илуструје првенствено оркестар. У оквиру једног чина опере постоји седам сцена и хор као српски народ учествује у свима. И овога пута је различита улога хора и драматуршком току радње, у експозицији и заплету, осликана другачијим музичким средствима.

Блјић је хорски жанр у својој драми везао за православље, тако да већ од почетних тактова увода хор осликава атмосферу и време догађаја. Ово супротстављање две вере и два народа упућује на сукоб из којег ће проистећи заплет. После службе у цркви, хор је и даље присутан на сцени – осликава се народно весеље. Веселе је обликовано такође као затворена нумера, заснована на варирању краћих мотива фолклорног обележја, играчким ритмом. По доласку кнеза Иве, од почетка заплета и током њега, хор изводи само ариозне реплике, слика народног живота је заокружена и надаље народ учествује у драми кроз разговор са својим кнезом и касније са Кулином.

Може се закључити да је улога хора у комадима с певањем, с једне, и оперским делима, са друге стране, веома значајна и да хорске нумере заузимају видно место у драматургији сценских остварења. Јављају се првенствено у току заплета у комаду с певањем, односно у експозицији и заплету музичке драме. У складу са местом које заузима, хор је обликован једноставније или сложеније, тако да се и на основу карактеристика музичког језика може претпоставити на којој тачки драматуршке линије се изводи. Поред места које је хору давао књижевник (у комаду с певањем), односно оног које је заузимао у опери, композитор је морао да узима у обзир и техничке могућности извођења дела. А о тим приликама осликовито говоре речи Роксанде Пејовић: “По себи се разуме да с познавању музике већине чланова хора није било говора, што није значило да под руком вештог диригента није могао да постигне потребну звучност. Музикални млади глумци су своју певачку каријеру најчешће почињали у хору. Међу музичарима у

оркестру је било професионалаца, али углавном недоучених: позоришни оркестар је готово без изузетака био са недовољним бројем чланова”.²⁰

Међутим, и поред свих техничких препрека, комади с певањем и прве српске опере извођени су са великим успехом на позоришним сценама у Новом Саду и Београду, о чему, између осталих, сведочи и критика поводом извођења Јенкове *Девојачке клетве* 1887. године: “И код нас се примећује силна привлака музике на осећаје нашег света. Очеvidно је да се она воли и гаји више од које друге вештине! А то ће бити с тога што она не изискује мишљења, већ само обилног осећања, па се у њој може уживати”.²¹

Многи комади с певањем су постајали популарни захваљујући хорским нумерама, које су се потом издвајале из првобитног оквира и живеле самостално. Карактеристичан пример за ову тврдњу је српска химна “Боже правде” Даворина Јенка, која је написана као хорска нумера за комад с певањем *Маркова сабља*. “Особити значај припада вокалној творевини коју је Јенко развијао у оквиру позоришне музике. У првом реду то вреди за хорова. . . Ови се хорова формално, по композиционим средствима, стилу и изразу иначе не разликују од хорова који су настали изван Јенкове позоришне музике. Али су утолико значајнији што су њиховом заслугом. . . поједини позоришни комади постали правим стандардним делима на репертоару београдског Народног позоришта. Ове песме су одушевљавале београдску публику, из позоришта прелазиле у народне масе”.²²

Као самосталне композиције, хорова сценских дела су остварени у класичарско-романтичарским стилским координатама. Често једноставнији музички језик хорских нумера, посебно оних у комадима с певањем, чинио их је приступачним широј публици и доприносио њиховој популарности, упркос честом одсуству музичких квалитета. Чини се да су на путу стварања првих српских опера то били неизбежни проблеми са којима су се морали суочити не само композитори и извођачи, већ и сама публика.

²⁰ Роксаида Пејовић, *нав. дело*, 139.

²¹ Мил. Н. Пеј. *Девојачка клетва, Слика из народног живота у три чина с певањем, написао Љубинко, Музика од Даворина Јенка*, Видело, 4. XI 1887, према: Пејовић, *исто дело*, 198.

²² Драгогин Цветко, *нав. дело*, 134–135.

Tatjana Marković

**THE PLACE OF THE CHOIR IN THE DRAMATURGY OF THE
SERBIAN THEATER WORKS UNTIL 1914**

Summary

The role of the choir has been analyzed in the theatrical works of Konstantin Popović, Davorin Jenko, Stevan Mokranjac, Stanislav Binički, Isidor Bajić and Petar Ilić. The role of the choir in works with music and in operas of these composers has a great importance. Characteristics of the language of music in choir pieces are in harmony with the place that such numbers occupy in the dramaturgy of works with music and in operas.

Ђорђе Перић

ПОЗОРИШНЕ ПЕСМЕ У ЗАПИСИМА СРПСКИХ МЕЛОГРАФА XIX ВЕКА

(Прилог испитивању позоришног порекла староградске
поезије српских песника)

Позоришно песништво представља изузетан поетско-музички облик српског театарског стваралаштва. Познато је и под називима: певана позоришна поезија, певане позоришне соло-песме или, укратко – позоришне песме. Свака позоришна песма састоји се из поетског текста и компоноване или усмено припојене мелодије. Углавном се изводи певањем у склопу неког позоришног дела, које може бити различитог жанра: “жалосно позорје”, комедија, трагедија, а најчешће је то врло популарни “комад с певањем”. Све до наших дана позоришне песме нису привукле велику пажњу наших театролога, музиколога и књижевних историчара, јер захтевају обимнија тимска компаративна истраживања.

На сценама наших позоришта веома много се певало, тако да се певана позоришна поезија стварала готово у свим периодима позоришног и песничког делања: у бароку, класицизму, предромантизму, романтизму, реализму и у периоду модерне. Прва позоришна песма певана је на позорници још 1734 (1736) године у познатој *Трагедокомедији* Емануила Козачинског, у време барока. У том првом позоришном делу певане су чак три позоришне песме, од којих се једна, *Плач мајке цара Уроша* (“Ти создавиј око ...”), сачувала у свом певаном облику захваљујући мелографском запису Корнелија Станковића.¹ Захваљујући том нотном запису, у могућности смо да је и данас чујемо.

¹ Упор. литературу у огледу Катарине Томашевић: *Певана поезија у српским позоришним облицима*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, 8/9, Нови Сад, 1991, 18–19 (и сепарат)

Певана позоришна поезија се на српској позорници стварала, певала и неговала у временском периоду од 1734/6. до 1914. године, дакле – пуних 180 година! Да бисмо у потпуности реконструисали певање на сцени у тако дугом периоду, потребан нам је увид не само у сва штампана и нештампана позоришна дела, већ и у музичку документацију. Познато је да су богате нотне архиве Српског народног позоришта у Новом Саду (1928) и Народног позоришта у Београду (1941, 1944) гореле – у пожарима и ратовима. Према томе, аутентична позоришна поезија и музика морала би се реконструисати на основу преостале познате и непознате, јавне и приватне документације која нам је доступна. На жалост, она није још увек сигнирана и пописана.

У Народног позоришту у Београду певан је највећи број позоришних песама, о чему сведоче и неки упечатљиви подаци. До 80-их година XIX века на сцени тадашњег Краљевског српског народног позоришта у Београду певано је чак 800 позоришних песама, о чему сведочи и посебно издата и врло лепо опремљена књига позоришног штампача – *Позоришна лира*.² Почетком XX века број певаних песама на београдској позорници повећао се на преко хиљаду, па је тада издата и друга, обимна *Позоришна лира*.³ Поред ових главних извора за упознавање певане позоришне поезије на сцени Народног позоришта у Београду, постоје и други информатори: рукописне и штампане песмарице српског грађанског песништва, “лире” штампане током XIX века и друго. У овим, додатним текстовним изворима код песама се обично не обележава позоришно порекло, већ се утврђује изучавањем.

Сви наведени извори певане позоришне поезије доносили су само текстове из појединих позоришних дела. За једну потпунију реконструкцију онога шта и како се певало у Народног позоришту потребно је имати и напеве, мелодије. На жалост, сачувано је мало музичке документације, па и она је често неозначена. Од штампане позоришне музике позната су издања дугогодишњег капелника Народног позоришта у Београду Даворина Јенка. Он је издао

² *Позоришна лира. Лира са 800 позоришних песама. Издао Душан Ликић, штампач, Београд, 1884.*

³ Лука С. Поповић, *Позоришна лира*, Београд [1903].

позоришне песме из комада с певањем *Ђудо* и *Сеоска лола*. Почетком XX века познато је једно анонимно издање *Шеснаест српских позоришних песама*, потом песме из *Коштана* Петра Крстића и *Чучук-Стана* Стевана Христића. Много доцније и композитор Божидар Јоксимовић објавиће позоришне песме из комада с певањем *Младост* и *Угашено огњиште*. Од војвођанских композитора, штампане су позоришне песме из *Максима Црнојевића* Аксентија Максимовића, као и познати *Албум песама* Исидора Бајића са позоришним песмама из комада: *Сеоска лола*, *Чучук Стана*, *Ракија* и *Диљуша*.⁴ Од рукописних музичких извора за реконструкцију певане позоришне поезије на сцени Народног позоришта у Београду до наших дана доспела су два: заоставштина првог позоришног капелника Јосифа Шлезингера и капелника Петра Крстића; прва се налази у Архиву САНУ, а друга у Музиколошком институту.

За овај рад о позоришним песмама на сцени Народног позоришта у Београду у периоду 1850–1900. коришћени су штампани и нештампани мелогрфски записи српских и југословенских музичара, композитора и мелографа. Циљ овог рада је да укаже на позоришно порекло појединих песама које данас познајемо као “народне” или “староградске”, а њихов извор нам је остао потпуно непознат. У наводу сваке песме из фолклорног извора указаће се на њено позоришно порекло, комад у којем је први пут запевања, на композитора и позоришног песника... Углавном ће се говорити о позоришним песмама насталим на сцени Народног позоришта и на оним србијанским позорницама које су том позоришту претходиле: Књажеско-сербском театру, Театру на Бумруку, Позоришту код “Јелена” и Омладинском дилетантском позоришту.⁵ Правећи мали времеплов позоришних песама певаних на сцени Народног позоришта, наводићемо само најтипичније примере, који чине врло мали део из целокупног опуса синкретичке позоришне поезије. То је довољно за подсећање на оно што су у XIX веку премијерно изводили глумци и глумице, а што је прихватила београдска публика.

⁴ Поменута издања штампаних позоришних песама наводе се у књизи Владимира Р. Ђорђевић *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, Београд, 1969, бр. 228; 230; 232; 35; 300; 611; 339; 43.

⁵ Овде се објављује скраћени текст о позоришним песмама на сцени Народног позоришта у Београду (1857–1900).

I. Позоришне песме у периоду романтизма (1850–1880)

Познато је да је београдски театар у периоду романтизма имао две фазе развоја: 1) период омладинског позоришта (1857–1868), тј. до подизања зграде Народног позоришта и 2) доба цветања (развијеног) романтичног позоришта, у данашњој згради НП (1868–1880).

(1) У периоду омладинског аматерског позоришта у Београду приказиван је *Бој на Неготину* или *Смрт ајдук Вељкова*, “јуначка игра” у три чина од песника-официра Јована Драгашевића. У овом драмском делу је више песама: две познате лаутарске песме о Хајдук-Вељку (“Књигу пише Мула паша” и “Болач ми лежи Кара-Мустафа”) и једна гусларска. Радило се о врло популарној Драгашевићевој песми “Јека од гусала” (“Од онога дана чемернога...”), коју је на сцени изводио Милоје гуслар, лице из позоришног дела. Београдска публика врло радо је слушала “Јеку од гусала” са позорнице у извођењу разних глумаца. Улогу Милоја гуслара, који се са гулама појављивао на сцени, тумачили су само одабрани глумци-певачи. Познато је да је српски глумац и оперски певач Стеван Дескашев своју позоришну каријеру започео улогом Милоја гуслара. Било је и других глумаца са том улогом. Остало је готово непознато да је и један од највећих српских глумаца XIX века, Пера Добриновић, тумачио улогу Милоја гуслара у Драгашевићевом *Хајдук-Вељку*. Његова гусларска интерпретација “Јеке од гусала” се сачувала. Нотни запис сачинио је, по Добриновићевом певању, учитељ и хоровађа Владимир Каракашевић и штампао у студији *Гусле и гуслари*.⁶ Добриновић је имао више примерака гусала и улогу Милоја гуслара тумачио је певајући “Јеку од гусала” уз пратњу инструмента.

(2) Из овог периода потиче још једна врло популарна родољубива песма. Реч је о познатој масовној црногорској песми “Ој јунаштва свјетла зоро”, у данашњој исквареној верзији – “Ој свјетла мајска зоро”, која је први пут отпевана са београдске позорнице 1863. године приликом извођења “јуначке игре у три раздјела с

⁶ Владимир Каракашевић, *Гусле и гуслари*, Летопис Матице српске, 196/IV, 1898, 92-95.

пјевањем” *Бој на Грахову или крена освета у Црној Гори*.⁷ Према *Позоришној лири*, првобитан, аутентичан текст ове песме је гласио:

Ој јунаштва свјетла зоро,	Једина си за слободу
Мајко наша Црна Горо!	Ти остала српском роду.
На твојим се врлетима	Дат ће Бог и света Мати
Разби сила душманима.	Да се једном све поврати. ⁸

Песник ове позоришне песме није утврђен, а дело није штампано. Аутори комада, Јован Цар и Обрад Витковић, данас су потпуно заборављени.⁹ Једини познати мелографски запис начинио је композитор Никола Херцигоња, непосредно после II светског рата.¹⁰ У доцнијим варијантама текста поједини делови оригинала одбацивани су од атеиста и замењивани другим подобним стиховима.¹¹

Када је основано стално Народно позориште, започело се с давањем представа у новој позоришној згради, у периоду од 1868. до 1914. године. Тако се отворило ново поглавље у историји београдског театра. Главна музичка личност овог доба у Народном позоришту био је дугогодишњи капелник Даворин Јенко, аутор музике за велики број позоришних комада с певањем. То је условило појаву нових позоришних песама, које је публика радо певала и изван позоришне сцене...

(3) У анонимном *Албуму 138 српских народних песама* штампани су под бр. 97 текст и ноте песме “Расла дивна јабука”.¹² Она

⁷ Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба*, Београд, 1979, 165, 196. Дело је извођено у НП 1863, 1876, али и 1870. Упор. *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868-1965*, приредио Сава В. Цветковић, Београд, 1966, 8.

⁹ Није утврђен аутор песме. Јован Цар је отац књижевника Марка Цара. Обрад Витковић није познат историји књижевности.

¹⁰ Група аутора, *Зборник партизанских народних напева*, Београд, 1962, 9 (нотни напис: “Ој свијетла мајска зоро”, вар. *d*).

¹¹ Исто, 7–8. Записивач текста и напева (вар. *a i d*), Никола Херцигоња, песму приписује Секули Дрљевићу, што је погрешно. Песма је ове године конкурисала и за црногорску химну (Упор. В.Ж. Јоксимовић, *До тимне далеко?*, Политика експрес, 9. XII 1993). Није изабрана, јер код ње није споран текст (!), већ напев.

¹² Упор. В.Р. Ђорђевић, *Оглед...*, 57, бр.97.

се већ у другој половини XIX века сматрала народном, иако је имала своје ауторе. Компаративним проучавањем долази се до сазнања да је та песма певана у трагедији Матије Бана *Добрила и Миленко* 1869. године, у којој је наведен потпун текст.¹³ То је сватовска песма, коју певају “сват и хор”. Музику за поменуто Банову трагедију писали су А. Максимовић 1869. за новосадску, и Д. Јенко 1873. за београдску сцену. Али, како њихове композиције ове песме нису пронађене, не зна се ко је дао мелодију овој песни. У поменутом *Албуму* она је штампана према усменом певању.

(4) У *Руковетима* Стевана Мокрајца налазимо и две песме позоришног порекла. То су песме “Лепо ти је јавор уродио” (из *III руковети*) и “Јарко сунце одскочило” (из *I Руковети*). Другу песму написао је драматичар и песник Ђорђе Малетић, на молбу глумца, за београдску изведбу позоришног комада с певањем *Војнички бегунац* од Е. Сиглигетија (Szigligeti), у преводу Радивоја Стратимировића. Сам Малетић је оставио забелешку о настанку ове песме, коју су после премијере, “већ сутрадан по улицама певали”.¹⁴

(5) Од страних позоришних дела најбоље су примљена 70-их година XIX века два комада истог писца, Фердинанда Рајмунда: *Распикућа* и *Сељак као милионар*. *Распикућу* је превео песник Милутин И. Стојановић, врло плодан преводилац позоришних дела играних у Народном позоришту. Умро је прерано, 1871. године, управо када је приказан његов превод *Распикуће*. Потом су забрављени и он, и његов превод, и његов песнички и преводилачки рад, али је остала још дуго да се ори позоришна песма из тог комада – “О како се лако диже у шумици врела груд”. Једини нотни запис ове песме, без ознаке извора, оставио је босански мелограф Богомир Качеровски.¹⁵

¹³ Премијере позоришних комада наводимо по нав. делу Саве В. Цветковића.

¹⁴ Ђорђе Перић, *Анализа неких фолклорних текстова у “Руковетима” Стевана Мокрајца*, *Развитак*, 4/5, 1983, 79-83.

¹⁵ Богомир Качеровски, *У коло! Босанске народне пјесме*, Сарајево, без год, бр. 11.

Ах, како се у горици

Moderato

1. Ах, ка-ко се у го-ри-ци ле-по ди-же оре-ла сруд,
 2. Ка-ко сла-ва, ка-да до-ошћ пла-хо за-је-ре у-ло-ви,
 3. А кад та-мна ноћ-ца до-зје, он-да збо-гом шу-ми-це,

оре-ла сруд, сос живо-там снажним ди-ше, чер-ми-ли-ну сре-та сруд,
 у-ло-ви, тад се сав-ју страна бур-но бла-зи ов-зор за-о-ри
 шу-ми-це! Пред ну-лом ми вал-да сто-је о-токре-не оре-тнице,

сре-та сруд. Ој ле ој ој ле ој! Са-мо ос-се-
 за-о-ри. Ој ле ој ој ле ој! Са-мо ос-се-
 оре-тнице. Ој ле ој ој ле ој! Са-мо ос-се-
 до!

(6) Приликом превођења популарних мађарских позоришних комада с певањем, *Сеоска лоло* од Е. Тота (Toth) и *Раденичка побуна* од Е. Сиглигетија и А. Балажа (Balazs), које је “посрбио” за Народно позориште популарни певач и глумач С. Дескашев 1878. године, појавио се проблем препева бројних позоришних песама. У првом комаду било је их је девет, а у другом седам. За оба комада музику је написао Д. Јенко, али је текстове требало препевати према мађарским метричко-мелодијским обрасцима. То је Дескашев препустио свом позоришном колеги, глумцу, песнику и књижевнику Љубомиру-Љубинку Петровићу. Све те песме препевао је Љубинко и оне су се изводиле на позорници у његовом препеву, иако то никад и нигде није назначено. Све песме у *Сеоском лолу* биле су врло популарне, а нарочито: “Код њене сам ево куће”, “Сеоска сам лоло” и “Нек уздише ко мора”, а у *Раденичкој побуни*: “Љубим дику леполику”, коју је записао Б. Качеровски у поменутом делу као народну песму¹⁶, “Сетно пева мала тица” и “Љубим те Лело”.

И поред великог броја позоришних песама у *Сеоској лолу*, понекад се на сцени, у оквиру позоришних дела, певала и песма више. У Београду се 80-их година XIX века давала јединствена представа тог комада, у којој је учествовао и познати београдски певач-севдалија Коча Сушић. На представи одржаној новембра месеца 1881. године, коју је пратио и песник Лаза Костић, Сушић је отпевао и песмицу “Ој леле, леле, срце ми зебе”, која није припадала обавезним песмама из *Сеоског лоле*. Са том песмом он је одушевио публику толико да је и сам Л. Костић записао: “Кочино ‘Ој леле, леле’ морало би растопити и најозеблије срце...”.¹⁷ Певање певача пратио је и један композитор, Јосиф Маринковић, који ће Сушићеву песму уврстити у *II коло српских народних песама* (1882), третирајући позоришну песму као народну.¹⁸ Међутим, она није била народна, мада је од публице врло брзо прихваћена.

¹⁶ Исто, бр.34.

¹⁷ Младен Лесковац, *Позоришне критике Лазе Костића*, у књизи О Лазе Костићу, Београд, 1978, 155–156.

¹⁸ Јосиф Маринковић, *II коло српских народних песама*, у књизи Божидара Лукића *Партитуре национално-патриотских и верских песама*, Београд, 1928, 296.

Била је то позоришна песма београдског песника и боема Драгомира Брзака.¹⁹

(7) У сезони 1878/79 стари Београд је са радозналошћу присуствовао премијери трагедије у пет чинова с певањем *Сликар* младог београдског песника, позоришног писца и преводиоца Николе Ђорића.²⁰ Музику је компоновао маестро Д. Јенко. Из ове трагедије београдска публика је усвојила позоришну песму “Не питај ме да л’ те волим”, певајући ту Јенкову композицију као староградску песму. По предању, које се сачувало у породици песника Н. Ђорића, захваљујући тој песми, песник је начинио једно врло нежно познанство (са госпођицом Јулком Витковић), које је потом крунисано браком.

II. Позоришне песме у доба фолклорног реализма (1880-1900)

Период реализма у историји београдског театра карактерише појава највећег броја домаћих и страних позоришних комада с певањем у којима је певан велики број позоришних песама. У први план су тада дошли глумци и глумице који су лепо певали на сцени. Њихова популарност огледала се и у интерпретацијама позоришних песама. Ново доба тражило је од глумаца да глуму употпуњавају певањем.

(8) Велики позоришни догађај за стари Београд представљала је премијера домаћег комада с певањем *Девојачка клетва* од Љубинка Петровића, са музиком Д. Јенка. Било је то 1887. године. У том комаду било је двадесет и две позоришне песме, неке народне, а неке компоноване на Љубинкове текстове. Плодан позоришни песник, Љ. Петровић је написао осам нових позоришних текстова песама, које је компоновао Јенко. Једну од њих, “Коловођо перје наше”, публика је прихватила, а Јенко ју је унео у своје *I коло српских народних песама* (1887).²¹ Осим овог завршног

¹⁹ На аутора је указала списатељица Лела Давичо у актовки *Балска ноћ*, Отаџбина, XVII/67, 1887, 352-360.

²⁰ Нотни запис Иса Мандукић *II смеша народних и омиљених песама*, за клавир, Лајпциг, без год, бр. 10. Упор. В.Р. Ђорђевић, *Оглед...*, 199.

²¹ Б. Лукић, *нав. дело*, 202-205.

хорског кола из *Девојачке клетве*, певале су се ван позоришне матице и позоришне песме: “Сироче сам, немам никог свога” и “Село моје големо, дубраве и лузи”.²² Нотне записе начинио је П. Крстић и налазе се у његовој заоставштини.

(9) Исте, 1887. године приказивала се у Народном позоришту *Риђокоса*, мађарски комад с певањем Шандора Лукачија (Lukácsi), са музиком Ференца Еркела (Erkel). Комад је посрбио Ђорђе Поповић, звани Даничар. У комаду је било шеснаест позоришних песама, које су препеване по мађарском метричко-мелодијском изворнику. Не зна се да ли је то учинио Даничар, преводилац *Риђокосе*, или ко други. Поједине песме из овог комада и данас се певају као староградске песме. То су: “Пао голуб на кленову гранчицу”²³, “Не јечи ми фрула препукла”²⁴, “Са јасике, са високе”²⁵ и “Ластавице, ласто мила”. Текстови ових позоришних песама певањем су се толико изменили, да су прилично одступили од оригинала, као што се види из мелографских записа Ђорђа Караклајића и неких других мелографа. Последњу од наведених песама Миодраг Васиљевић ће записати као народну песму из Санџака.²⁶

(10) Године 1892. Народно позориште је приказало “слику из сеоског живота у 5 чинова с певањем” *Бидо*, коју је написао познати београдски боем, приповедач и севдалија Јанко Веселиновић, а његов пријатељ Д. Брзак је то дело драматизовао. Музику је написао Д. Јенко. Његов посао састојао се у томе да нотама запише и обради за хор и гласове све оне позоришне песме које му је певао сам Ј. Веселиновић. У комаду је било девет позоришних песама, али се не зна да ли су то праве народне песме из Мачве или их је испевао Ј. Веселиновић. Издвајамо две на којима је Јанко

²² Нотне записе обеју песама у заоставштини П. Крстића у Музиколошком институту, сигн. 4192.

²³ Снимак на Радио-Београду.

²⁴ Јован Фрајт, *Српске песме*, за гласовир, Београд, без год, св. IV, бр. 9. Варијанте: Б. Лукић, *нав. дело*, 323; Ђ. Караклајић, *Старе градске песме и романсе*, Књажевац, 1971, св. 1, бр. 12; Иван Ценерић, *Бисери народне музике*, Београд, 1977, 31.

²⁵ Ђ. Караклајић, *Старе градске песме и романсе*, Књажевац, 1973, св. 5, бр. 16.

²⁶ Миодраг Васиљевић, *Народне мелодије из Санџака*, Београд, 1953, бр. 183. Напев је испевао анонимни народни певач.

Веселиновић оставио свој печат, мада никада није написао ниједну песму. То су песме “Уродиле јагодале” и “Ој, Љубо, Љубо, злаћана јабуко”. Јенково ауторство разрешава једно женско име, које се помиње у обе песме, а није лице из комада. У првој песми, у рефрену, припева се име *Јока*, а тако и у другој, у почетном стиху друге строфе. Из биографије Ј. Веселиновића познато је да се његова супруга звала Јованка-Јока Лазаревић и да је била из села Свилеуве, у Мачви, где је Јанко био учитељ. Са њом се упознао на момачко-девојачким седељкама, селима и прелима и оженио се кад му је било деветнаест година.²⁷ Име своје вољене жене он је унео у две своје песме, које ће се безброј пута певати у *Биду*, на сцени Народног позоришта у Београду.

(11) Године 1895. Народно позориште је премијерно извело још један мађарски комад с певањем у преводу Ђ. Поповића Даничара. После *Риђокосе*, стари Београд је видео и драму у 4 чина *Црвени буђелар* од Ференца Чепрегија (Cherregy), са музиком Ф. Еркела. Глумци су на позорници отпевали петнаест позоришних песама. Две од њих задржале су се у фонду староградских песама: “Лакше, лакше, мој коњицу, полако”²⁸ и “Тужно ветар зелен шумом шумори”. Друга песма је записана у познијим мелографским записима са доста измењеним текстом. У издању Јована Фрајта, између два рата, први стих је гласио “Тужно ветар хуји, бруји шумом том”, како се и данас пева на радију.²⁹ Није утврђено ко је препевао позоришне песме из *Црвеног буђелара*, па се тако не зна њихов преводилац. Док се то не установи, песме се приписују Ђ. Поповићу Даничару, преводиоцу позоришног комада.

(12) За крај, указаћемо на једно позоришно дело које је остало потпуно заборављено, али је једна позоришна песма из њега и данас позната љубитељима староградске поезије српских песника. Ради се о песми “Погледај ме, невернице”, која је изашла из

²⁷ Станоје Филиповић, *Јанко Веселиновић*, Београд, 1963, 18–22.

²⁸ Жарко М. Петровић, *Песме које вечно живе*, Књажевац, 1977, св. 2, бр. 14.

²⁹ Јован и Стеван Фрајт, *Албум југословенских народних песама*, Београд, без год, књ. II, бр. 21.

“трагедије у пет чинова” *Патник*, а написао ју је познати глумац-певач Илија Станојевић. Текст трагедије (и песме) објављен је у књижевном часопису “Звезда”, бр. 65 и 66, 1899. године. И док је трагедија *Патник* убрзо по објављивању потпуно пала у заборав, дотле је песма “Погледај ме, невернице” остала да се пева до наших дана као староградска песма неутврђеног песника и непознатог порекла.³⁰ Она се, изгледа, почела певати у боемској кафани “Дарданели”, где је и било уредништво “Звезде”, а потом и на некој неидентификованој позорници. У Народном позоришту ово “сочињеније” Чича Илијино као да није играло, јер га се не сећају ни хроничари позоришта, ни театролози. Занимљиво је да је песма “Погледај ме невернице” из тог комада већ почетком XX века записана у неколико мелографских извора.

На крају овог хронолошког излагања о популарним позоришним песмама, које су стваране и први пут извођене у оквиру позоришних дела на сцени Народног позоришта у Београду, враћамо се једној давној констатацији директора Јована Ђорђевића, који је рекао да је “позориште најпогоднија устава да дела српских књижевника допру до свакога (и) да је свака песма отпевана у позоришту за час постајала – народном песмом...”.³¹

Позоришне песме премијерно изведене у Народном позоришту нису се само певале у склопу комада. Имале су оне и један свој посебан пут популарности. Београдско Народно позориште било је окружено многим кафанама у којима се певало од раног јутра до поноћи. У близини је била и Скадарлија, боемска четврт. И кад би се светла позорнице гасила у Народном позоришту, кад би се завршавала представа и престајало позоришно певање, у близини би се палила друга, скадарлијска светла. Глумци-певачи, књижевници и драмски писци, песници и боџи свих профила уметности прелазили су у Скадарлију, а неким је управо тамо био и стан, као Чича Илији, који из Скадарлије није избијао. И ту су се, уз обавезну добру капљицу, поново чуле многе позоришне песме, којима су глумци-боџи давали нека нова, своја племенита сазвучја.

³⁰ Иса Мандукић, *нав. дело*, бр. 15; Б. Качеровски, *нав. дело*, бр. 7; Ђуро Луц, *Јужно-словенске народне песме*, за гласовир, Беч-Осијек, [1906], бр. 7; В.Р. Ђорђевић: *Народна певанка*, Београд, 1926, 52.

³¹ Упор. Лазар Мечкић, *Јован Кнежеввић и српско позориште*, Театрон, 45/6, 1984, 83.

Позоришна песма је потом постајала староградска песма скадар-
лијских бонвивана, чији ехо траје и данас...

Dorđe Perić

**THEATER SONGS IN THE WRITINGS OF SERBIAN
COLLECTORS OF FOLK SONGS IN THE XIXth CENTURY**

Summary

The National Theater in Belgrade has staged numerous performances with songs and theater pieces of different genres in which theater songs have been sung, in the half a century (1850–1900). Printed theater books of poems refer to over one thousand poetical texts that have been sung. Such theatrical poetry that was sung, has not even been partially explored. The author of the work, in his introductory part, dealt with the idea, the definition and periodicity of theater poetry. He then made an extract of twelve theater works with theater songs that have been sung for the first time on the stage of the Belgrade National Theater during the XIX century. He compiled the texts of theater songs simultaneously with their musical origins deriving from Serbian folklore.

Ана Матовић

УТИЦАЈ СРПСКОГ ПОЗОРИШТА НА ОЧУВАЊЕ И ПРЕНОШЕЊЕ НАРОДНИХ МЕЛОДИЈА

Посезање за фолклорном музичком баштином у циљу формирања националног музичког израза било је до сада предмет бројних музиколошких разматрања. Суштина проблема сводила се углавном на питање: да ли је и колико инкорпорирање аутентичне мелодике једне националне групе одређивало националну обојеност неког музичког дела?

Закључци су били веома разнолики и самим тим никако не представљају коначно објашњење везе између појма националног у музици и народне мелодије.

У вези с тим проблемом биће сигурно још подоста суочавања различитих ставова. Овом приликом ми ћемо акт уношења и обраде народне песме и игре у уметничку музику, конкретно сценску, посматрати из сасвим другог, на нашим просторима новог угла. Као етномузиколога и поборника очувања, уз помоћ презентовања на нов начин, народне музичке традиције, занимало ме је у којој мери су музичко-сценска дела, као феномен моћног психолошког деловања, допринела очувању народних музичких умотворина, које у свом природном амбијенту неминовно подлежу процесу нестајања, процесу већ завршеном у многим земљама? Колико су музичко-сценска дела допринела да поједине народне мелодије живе и даље као популарне музичке нумере из позоришних комада и других облика сценског изражавања, као што је филм на пример, и да се тако – путем сценског медија, поново врате “у народ”?

Праћење ове идеје кроз музичко-сценску литературу, од њених почетака на нашем простору, показало је да је најуспешнији жанр у том смислу комад с певањем, у разним својим варијантама. Заокружене музичке нумере једноставне музичке структуре

омогућавале су да се, више или мање уметнички обрађена, народна песма лако запамти, прими, заволи, и даље репродукује у грађанским, па и сеоским слојевима. Насупрот томе, комплексније музичко ткиво опере, посебно музичке драме, сувише је удаљавало народну песму, па ма она била и цитат, од њеног изворног облика и онемогућавало издвајање народне мелодије из позоришног контекста и поновни живот ван сцене, тј. у народу. То, свакако, није само по себи ни мана ни врлина ниједног од ових жанрова – ни комада с певањем, ни опере. Ради се о два вида музичко-сценског изражавања, од којих сваки има своју јасно дефинисану историјску и социо-културну улогу.

Први почеци српског музичког позоришта били су, разумљиво, везани управо за убацавање музичких нумера у позоришне комаде. Новоустановљени жанр, комад с певањем, убрзо је освојио публику и остао кроз читав 19. век као заштитни знак српске сцене уопште.¹ Музичке нумере убачене у текстове разних садржаја обезбеђивале су пуну салу, пуну позоришну касу и популарност позоришном комаду. Неретко су дела незнатне књижевне вредности остала на репертоару захваљујући популарној музици, што је било типично не само за нашу средину већ и за многе културније европске.²

Већ су први композитори који су писали музику за српска позоришта – најпре Шлезингер за Књажевско-српски театар и Никола Ђурковић за панчевачко позориште – посезали за народним песмама, једноставно их хармонизујући и убацујући у драмски текст. То су биле фолклорне мелодије градског порекла; с обзиром на то да нису биле нарочито успешно обрађене у народном духу, нису стекле већу и дужу популарност – ни приближну популарности оригиналних творевина ове двојице музичких делатника, написаних у духу староградских или родољубивих песама, као што су: “Устај, устај Србине” Шлезингера и Ђурковића заједно (из Стеријине драме *Сан Краљевића Марка*), “Радо иде Србин у војнике” Н. Ђурковића (за Стеријиног *Лажу и паралажу*) и дуго времена популарна Ђурковићева песма “Ах, престан’те невине” (из

¹ Катарина Томашевић, *Настајак српске националне опере*, Звук, 4, Сарајево, 1982, 69.

² Боривоје Стојковић, *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*, Београд, 1979, 282.

Стеријине драме *Бајазит или Светислав и Милева*). Интересантно је да се Корнелије Стајковић, ватрени заступник бележења и извођења народних песама, у свом једином покушају стварања за сцену – музици за драму *Преодница србске слободе или Србски тајдучи* – клонио увођења народне песме у драмски текст, пишући три оригиналне хорске композиције.

Први прави, али и највећи домет у комаду с певањем достигао је талентовани словеначки композитор **Даворин Јенко**, преко пола века житељ српских градова Панчева и Београда. Јенко је био вероватно најплоднији аутор музике за позориште свих времена код нас, “вредан као мрав”, како за њега каже његов млађи савременик Петар Крстић.³ У музичком погледу он се може без бојазни назвати реформатором музичко-сценског стварања у Србији – не у светлу светских збивања, већ у контексту онога што је затекао кад је дошао на место капелника Народног позоришта (1870) и онога што је за собом оставио, припремивши терен за појаву прве српске опере. Наследивши дилетантски, немаран однос према музичко-сценском извођењу (вокалном и инструменталном), у коме се огледало несхватање потребе за изграђивањем вокалне технике и музичког описмењавања, борећи се са крајње оскудним оркестром од 12, до највише 20 чланова и пишући на брзину музику за десетине позоришних комада, често уметнички мало вредних – Јенко је успео да оствари пред крај живота дела високог стваралачког домета. Свој композиторски стил је изграђивао пишући музику за преко 90 позоришних комада. Готово без изузетка, најуспелија су му дела ослоњена на српски музички фолклор, било да су у питању цитати или писање у духу народне мелодике. Изузетак представља једно од ранијих његових остварења, некада веома популарна музика за *Сеоског лолу*, која није прожета фолклорном мотивиком. Остала његова најпознатија дела – музика за комаде *Девојачка клетва*, *Бидо* и *Потера* и оперете *Врачара* и *Прибислав и Божана* – основу свог музичког језика имају у народној мелодици.

Са наше тачке гледишта на овај проблем, централно место заузима музика за позоришни комад из народног живота *Бидо* Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака, настала у већ поодмаклим годинама композиторова живота. Боравећи већ деценијама на нашем

³ Петар Крстић, *Даворин Јенко*, рукописна биографија, Архив Музиколошког института, MI VII, А.н. бр. 379, 138.

тлу, талентовани стваралац се сродно са музичким окружењем, које је упијао дуже него прерано преминули Корнелије Станковић. Подарен дугим животом, испуњеним сталним стваралачким успоном, Јенко је у *Биду* достигао један од врхунаца свог стваралаштва, пре свега у односу према народној музичкој традицији.

Супротно дотадашњој позоришној пракси, Јенко у *Биду* обрађује аутентичне народне сеоске песме из Мачве. Како то тада нико није покушао, па ни сам Јенко, аутори текста су комад и записе песама најпре понудили на обраду тада већ уметнички стасалом Стевану Мокрањцу, који је у то време био завршио своју *IV Ручокет* и потврдио се као аутор вичан обрадама сеоског музичког фолклора. Међу Мокрањчевим рукописима пронађене су скице покушаја хармонизовања понуђених песама, које никада нису добиле коначну реализацију. После скоро годину дана, колико је *Бидо* стајао код Мокрањца, рукопис и народне мелодије дати су Јенку.⁴ Приступајући овом послу, Јенко је био стављен пред потпуно нов задатак – да обради и уклопи у позоришни комад архаичне сеоске напеве, од којих се већина кретала у обиму тетра-хорда (7 од укупно 9). Преостале две су у обиму пентахорда. Свих 9 песама⁵ су биле до тада потпуно непознате београдској средини и незабележене у дотадашњим збиркама.

Како је Јенко просто фасцинантно уронио у саму бит ових песама и својом инвентивношћу изнео на површину сву њихову свежину, животност, духовитост и љупкост, оне су веома брзо освојиле целу Србију. Јенкова музика је иначе многим позоришним комадима прибавила успех који сами драмски текстови нису заслуживали, а музичке нумере су постајале популарне у народу и грађанским салонима.⁶ Али, популарност песама из *Биде* надмашила је сва друга Јенкова дела. Чак до половине 20. века није било ниједне позоришне трупе нити хора у било којој српској вароши који нису изводили песме из *Биде*. Прелазиле су границе Србије и певале се у Војводини, Македонији, Босни и Херцеговини, а наши

⁴ Исто, 151-152.

⁵ У *Биду* су обрађене следеће песме: “Синцирићи звече”; “Милић иде странчицом”; “Мој Ђердане”; “Уродиле жуте крушке”; “Осу се небо звездама”; “Ој Љубо, Љубо”; “Где ћеш бити мала Кејо”; “Уродиле јагодале”; “Ко ти купи срма јелек”.

⁶ Стана Бурић-Клајн, *Мартин из Крањске у згради код Стамбол-капије*, у: *Акорди прошлости*, Београд, 1981, 234.

Цигани су их ширили и даље.⁷ Тако је девет до тада непознатих и незабележених народних песама, које би можда биле заборављене остало да живи захваљујући ауторима *Вида*, а пре свега Јенку, коме је успело да створи неку врсту узора за будуће ствараоце. Задржавајући у свим песмама строфичан облик оригиналног начина извођења, Јенко је интервенције вршио само у оквиру размештаја делова мелодије унутар вокалног слога, комбинујући сола и хор. Ми не знамо од кога је Јенко и у ком броју добио ове напеве, тј. да ли је добио само ових девет, или је сам направио избор од већег броја песама. Но, интересантно је да су четири песме тематски, заправо мотивски веома тесно повезане:

Синџирићи звече

Allegretto

Синџи-ри-ћи зве-че та ва-ла зве-че та би-ла

mf *p* *f*

⁷ Петар Крстић, *нав. дело*, 151.

Уродиле жуте крушке

Andantino

1. У- ро- ди- ле жуте крушке вер ме-ни ме- ни
2. Ко ће крушке по- би- ра- ти вер ме-ни ме- ни

Уродиле јагодале

Andantino

1. У- ро- ди- ле ја- го- да- ле ма- ни ма- ни ма- ни
2. Ја- го- да- ле о- па- да- ле ма- ни ма- ни ма- ни

Ко ти купи срма јелек

Allegro

f Ко ти ку- пи ср- ма јелек *p* а— лај бе- ла

Другачије мотивско језгро повезује три друге песме, тако да целокупна музика представља мотивски заокружену целину:

Милић иде

Allegro
Solo

mf Милић и- де странчи- цом дан- гу- бо мо- ја *p*

Мој Ђердане

Andante

mf Мој Ђер- да- не мо- је су- во злато *f*

Ој, Љубо

Andante
p

1. Ој Љу-бо Љу- бо заа- ће- на ја- бу- ко
2. Ој Јо-ко Јо- ко мо- је чр- мо о- ко

Посебно је мајсторски Јенко решио проблем оркестрације, с обзиром на мали инструментални апарат којим је располагао. Можда је то и срећа, јер је успео да његов мали оркестар звучи добро, а да не делује прегломазно и густо, чиме би оптеретио једноставне, аскетске мелодије. То се и десило са преоркестрацијом Јенкове партитуре С. Биничкога, која никад није била прихваћена. И даље је остала популарна Јенкова верзија, која је упркос својој једноставности, звучала пуно и здраво, чиме је пленила генерације слушалаца.

Нико после Јенка није успео више да на такав начин и тако успешно афирмише народне песме путем позоришне сцене, иако су комади са певањем и даље писани. Најзначајнији њихови аутори су били Исидор Бајић и Петар Крстић. Обојица су за собом оставили веома велики број записа народних мелодија – Бајић преко 2000, а Крстић близу 1000.⁸ Само незнатан број забележили су сами, а углавном су преписивали записе народних мелодија других мелографа. Очигледно је да су спремали материјал за композиторски рад. Па ипак, својим музичким нумерама за позоришне комаде, веома популарне у своје време, нису успели да понове успех Јенковог *Биде* нити да од заборавачувају аутентичне народне мелодије. Заправо, Бајић углавном и није користио оригиналне

⁸ Ана Матовић, *Рукописне збирке народних мелодија у Музиколошком институту*, у: Српска музика кроз векове, Београд, 1973, 293-296.

народне напеве, већ је за позоришне комаде, од којих су најпознатији *Сеоски лола*, *Чучук Стана*, *Ракија* и *Дивљуша*, сам писао нумере у народном духу. Поједине од њих биле су некада популарне, а неке су то остале до данас (на пример коло “Српкиња” из комада *Српске забаве*).

Музички веома образован Јенков млађи савременик и његов биограф⁹, виолиниста у оркестру Народног позоришта под Јенковом диригентском палицом¹⁰, композитор Петар Крстић постао је наследник Јенков на месту капелника у Народног позоришту. И њега је, као и Јенка, уговор обавезивао да диригује представама, да припрема музичке тачке и да компоује музику за скоро све драме домаћих аутора које су се изводиле на сцени Народног позоришта. Мада је више пута, пишући музику за позориште, посезао за фолклорним напевима (нпр. у комадима *Дорђолска посла*, *Ајша* и др.), највише успеха у очувању аутентичних народних мелодија имао је у музици за *Коштану* Боре Станковића, која садржи 13 песама из Враћа. До данас су најпопуларније остале “Шано, душо”, “Јоване, сине Јоване”, “Дуде, море дуде”, “Џанум на сред село”, “Да знајеш мори моме”, “Отвори ми, бело Ленче”. Крстић није оставио никаквог трага о томе од кога је узео записе враћанских песама. Не верујемо да их је сам записао од неког певача, пошто није познато да је, притиснут веома бројним обавезама у разним културним институцијама, путовао по Србији и записивао народне мелодије.

Да ли је уласком у 20. век ера комада с певањем завршена и тиме могућност презентовања фолклорне баштине преко популарнијих музичко-сценских жанрова осујећена? Ако се ослободимо асоцијативног и психолошког везивања комада с певањем за стилске одреднице романтизма и почетка наше музичке сцене у 19. веку и почнемо да га сагледавамо као облик популарног музичко-сценског изражавања које је производ и средство задовољења музичких потреба ширих слојева једног одређеног временског периода, драмски текст са музичким нумерама, написаним у духу времена у коме те нумере настају и представљен посредством неких од медија актуелних у моменту стваралачког процеса (као што су

⁹ Петар Крстић, *нав. дело*.

¹⁰ Стана Ђурић-Клајн, *Петар Крстић*, у: *Акорди прошлости*, Београд, 1981, 251.

то данас, рецимо, осим класичног позоришног амбијента, још филм и телевизија), онда условно назван "комад с певањем" не само да може да настави да живи већ може да доживи праву ренесансу. Што је најважније, стварајући музичко-сценска дела нашег доба, не бисмо поновили историјско заостајање, какво је представљао комад с певањем у Јенково доба. Музичко-сценска дела, отелотворена у мјузиклу, дала су баш у 20. веку нека изузетна остварења. Довољно је само поменути мјузикл *Коса*, посебно у изванредном филмском уобличењу Милоша Формана.

На жалост, ми и овог пута каснимо, управо у поновној популаризацији овог облика драмског текста са музичким нумерама. С обзиром на јадно стање у нашој популарној култури, које се у овом моменту тешко може поредити чак и са оним што је Јенко затекао, преузимање стварања музике за широке масе, која у овом моменту мора бити фолклорно обојена да би била прихваћена, од стране школованих и талентованих стваралаца било би један пут спаса културног нивоа музике у Србији. Чини ми се да је то веома тежак и мукотрпан задатак. Данас на потпуно опустошеним културним темељима веома је тешко учинити прихватљивим и популарним музику која би истовремено била и уметнички вредна и која би одиграла едукативну улогу на путу ка каснијем прихватању озбиљнијих културних остварења. Међутим, мислим да посао не би био узалудан. Узмимо за пример само музику у народном духу Горана Бреговића из Кустуричиног филма *Дом за вешање*, која је у веома кратком периоду ушла у народ и постала саставни део народног репертоара, паралелно са шундом који је данас актуелан. Уз помоћ визуелног медија музика се лакше прима, па се може наметнути и она вишег квалитета, која се тешко прихвата са концертног подијума или са плоче. Зато по мом мишљењу, у овом моменту, креативно и добро осмишљено коришћење музичког фолклора, презентованог на нов, савремен начин посредством нових видова музичко-сценског изражавања, може значити излаз из музичког понора у коме се тренутно налазимо.

Ana Matović

THE ROLE OF THEATRE IN THE SAVING AND HANDING DOWN OF FOLK MELODIES

Summary

The problem of incorporating folk songs and dances into theatre music is discussed from a new viewpoint. The author, who is an ethnomusicologist, deals with the contribution of theatre music in preserving folk music which in its natural milieu has already disappeared.

The greatest role in saving folk tunes was played by Davorin Jenko, a great figure in Serbian 19th century culture. In his most popular play with music *Dido* he arranged 9 previously unknown peasant songs and made them very popular throughout Serbia and the surrounding countries. Similar success in saving authentic folk tunes was experienced by Petar Krstić with his music for drama *Koštana*.

Today, it is also possible, and furthermore necessary, to try to use folk melodies in producing modern popular theatre music genres, like music-hall or musical film, which will be of more value than the existing Serbian popular music and maybe will be able to replace it.

Јелена Глигоријевић

ВАРИЈАБИЛНОСТ КАО ЈЕДАН ОД ОСНОВНИХ ЧИНИЛАЦА АУТЕНТИЧНОСТИ ПРИЛИКОМ ЈАВНОГ НАСТУПА СЕОСКЕ ГРУПЕ

Овај рад је заснован на посматрању извесних појава у процесу чувања и извођења традиционалног народног стваралаштва у данашњим условима и праћењу оних појава које се непосредно тичу самог живота народних песама. Циљ рада је сагледавање проблема јавног наступа фолклорне сеоске групе и домена јавног извођења традиционалних музичко-фолклорних тековина. Питање које нас занима је у којој мери јавни наступ утиче на суштинске чиниоце музичког фолклора, посебно на варијабилност, и у којој мери она може да опстане под условима које намеће јавни наступ.

Праћење ових појава омогућила је вишегодишња веза са изворним сеоским фолклорним групама из села Шаторња и Јарменовци из долине Тополе (у области Горња Јасеница) и њиховим члановима. Током неколико година бележила сам народне песме и свирку у њиховом извођењу и пратила њихове јавне наступе на сеоским смотрама фолклора. Захваљујући том дугом познанству и сарадњи, било је могуће уочити одређене појаве при извођењу песама и игара на седељкама, када су снимане, и на сцени.

Кад је реч о јавним наступима сеоских фолклорних група, ваља имати на уму да су они “мач са две оштрице” у односу на народно стваралаштво. С једне стране, у данашње време незаустављивог процеса одвајања нашег сеоског становништва од традиционалних тековина они су добродошли, јер представљају прилику да се народно певање, свирање и играње задрже макар у памћењу њихових носилаца и посматрача. Затим, за већ веома ретке познаваоце и чуваре традиционалних музичко-фолклорних облика веома је важно да се појаве у јавности, како би припадницима своје заједнице који не негују традицију (па је се чак и стиде) доказали да се за њихов рад и ангажовање занима још неко. Данас јавни

наступ има за извођаче значај јавног признања. Зато су многобројне сеоске певачке и играчке групе и солисти наступима на фолклорним приредбама подстакнути да свој репертоар и даље негују и приказују.

С друге стране, међутим, наступи на сцени у извесној мери негативно утичу на саму структуру музичко-фолклорних или корелолошких облика. Они постају конзервирани и њихов прави живот је прекинут, а добијен је фолклоризам или фолклор "из друге руке". На тај начин су и сами учесници (актери), којима је одређена песма, игра или свирка веома добро позната из конкретне животне ситуације и који чак и њено име одређују искључиво по њеној намени, наведени да се "преквалификују" у пуне извођаче (интерпретаторе). Ова промена улоге је утолико израженија уколико су јавни наступи једне групе чешћи (најречитији пример за овај став пружају песме у извођењу познате групе "Црнућанка" у последњих неколико година). Нова ситуација више не укључује њихову заједницу, у чијем је окружењу певање, играње и свирање имало прави потпуни смисао. У новим условима они треба да изведу свој програм по замисли и драматуршкој концепцији организатора наступа, при чему се песме, свирка и игра излажу другачијој публици и потпуно новим критеријумима вредновања.

Честим слушањем снимака начињених приликом седељки и праћењем јавних наступа истих људи примећене су значајне промене у погледу самог репертоара и односа извођача према том репертоару. Приликом сценског (јавног) наступа јављају се промене на неколико нивоа, и то у погледу чисто музичких одлика, затим у погледу држања извођача непосредно пре и за време наступа и, што је можда најважније, у погледу слободе у извођењу, која допушта варијабилност као један од суштинских чинилаца музичког фолклора.

Приликом јавног наступа мења се донекле начин извођења народних песама и игара, а промене се запајају и код њихових извођача. Обично је при певању интонација виша, темпо је бржи, а фразе код импровизованих инструменталних мелодија краће или фрагментарније. Кад је реч о држању и понашању чланова сеоских група непосредно пре и у току јавног наступа, запажено је да се они, по правилу, држе укочено, могло би се рећи и заплашено. То ствара утисак да они ново окружење доживљавају као неприродно,

због чега је пуноћа њиховог емоционалног и духовитог учешћа под великим знаком питања.

Овом приликом посебно бисмо се позабавили чињеницом да приликом јавног наступа сеоске групе трпи варијабилност, слобода у интерпретирању. У природним околностима конкретан облик песме или инструменталног комада условљен је расположењем или начином комуницирања у групи. С изласком солисте или групе на сцену нестају могућности за танану импровизацију, повезани са мноштвом спољашњих чинилаца који потичу из свакодневних ситуација најразличитијих врста, а та импровизација је суштински важна за живот музичко-фолклорних облика. Тако песма или свирка, да би се одржала у новим, за извођаче неприродним условима, постаје окамењена у једном једином облику, који можемо назвати “естрадном”.

На тај начин је од пресудне важности за одређивање карактера извођења музичког фолклора на сцени, према мом запажању, управо појава да исти извођач или група на сваком јавном наступу исте песме или свирку изводи на потпуно исти начин (што никада није случај са певањем или свирањем у свакодневним условима). Рекло би се да је при томе за квалитет музичког извођења на сцени пресудна управо сложеност, јединство у прећутном договору да се не унесе импровизације и неочекивани обрти, толико значајни за карактер аутентичног извођења. Изоставља се, дакле, моменат варирања. Сви чланови групе прихватају један усвојени образац по којем певају или свирају на сцени – за публику, а не за своје лично задовољство и ради комуникације. Тада, кад је тај услов задовољен, пажња чланова групе је усмерена на најквалитетније извођење детаља у верзији који су изабрали. Тако представљена песма, без сумње, постаје репрезентативна верзија у погледу квалитета: она неретко бива увршћена међу антологијске примере народне музике и узима се као прототип за најчистије стилске одлике народне музике одређених подручја. Упркос свему, за њу се, на жалост, мора рећи да представља фолклор “из друге руке”.

Питање је да ли постоје случајеви да и под описаним околностима, на сцени, ипак могу да се остваре и услови за трагове правог, изворног, народног стварања и радости музицирања? Да поставимо ово питање подстакао нас је догађај на Сабору народног стваралаштва Србије у Тополи, октобра 1991. године. Том

приликом су наступали поменути извођачи из села Шаторња, Јарменовци и Брезовац, окупљени у једну већу групу. Њихов програм састојао се од неколико кола на свирали, затим певачких тачака у извођењу женске, мушке и мешовите групе и неколико шумадијских игара уз свирку на двојницама. Програм је претходно био сачињен у договору са члановима групе, састављене од већ искусних учесника на сличним смотрема. Десетак дана пред наступ одржана је проба на којој су изведене све предвиђене тачке.

После солистичког инструменталног и групног вокалног дела програма биле су предвиђене игре, од којих је прва била *шетња*. Ово коло се изводи уз пратњу инструмента, али и уз певање. Познато је да се на мелодију овог кола може певати мноштво текстова, од којих је најубичајенији: *Откад сам се родио / нисам коло водио; / водићу га довече / макар прод'о говече*. На проби је група одиграла коло уз тај текст, као и у многим ранијим приликама. Неочекивано, током пробе, једна од певачица, у целом крају чувена по свом памћењу и певању "изворних" песама, Миросава-Мира Прокић (рођ. Петровић, 1929) из Шаторње, предложила је да се уместо поменутог уз *шетњу* пева други текст. Остали чланови групе, међутим, држећи се обрасца који су прећутно поштовали и по којем су толико пута пре тога успешно наступили, примили су њен предлог прилично хладно и нису га прихватили. Остао је договор да се уз *шетњу*, као проверена и сигурна, пева песма *Откад сам се родио*.

На дан Сабора група се окупила и у току приредбе, као и толико пута раније, у добром расположењу дисциплиновала стајала близу бине и чекала свој ред. Кад је дошло време да наступе, чланови су кренули на своја места, са благим узбуђењем и тремом. Тада, у тим последњим тренуцима пред наступ, шапатом се поново огласила Мирослава Прокић, поновила свој предлог женама око себе да промене текст *шетње*, и говорећи им нови, који би, по њеном мишљењу, могле да отпевају. Жене из групе су изгледале сагласне, а више није било ни времена за разговор. Тако су изашле на сцену.

Одмах на почетку наступио је изванредни свирач на свирали, Драгомир-Драја Мијаиловић (рођ. 1905) из Брезовца, који је овом приликом први пут наступао на приредби те врсте. Свирајући коло *кукуњеш*, освојио је публику временским трајањем свог

наступа. Није се обазирао на знаке организатора да коло приво-ди крају; свирао је управо онако како то у природним ситуаци-јама, кад се коло изводи, захтева потреба играча. Тиме је сво-је свирање, а посредно, и наступ читаве групе, извео из домена јавног наступа, у којем је време за сваку тачку ограничено и стро-го се поштује, и увео у домен непосредног, живог извођења кола у традиционалном облику. На тај начин је своје свирање спасао статуса концертног извођења (са музејском наменом), дотакавши се једне његове димензије која одржава везу са стварним животом музичко-фолклорних облика: неограниченим временским трајањем, које одређује само спонтаност и актуелност живе народне музике. С друге стране, таквим својим наступом свирач из Брезовца је дао најбољи наговештај онога што ће тек уследити.

После соло свирача, наступ групе је текао предвиђеним ре-доследом; певали су изванредно, на задовољство публике. Кад је дошао ред на игре и кад су се огласиле двојнице, коловођа је повео *шетљу*, а у првој следећој фрази су жене, предвођене Мирославом Прокић, уместо очекиваног текста, запевале: *Кад сам била у тате / носила сам дукате, / а сад немам ни опанке / код Милове мајке*. Ова верзија је и за њих саме била новина; нису је изводили на претходним смотрама, а ни на проби за овај наступ. На неки начин је то било њено прво извођење под потпуно новим околностима, а у извесном смислу и стварање на лицу места, без припреме, у оквиру познатог мелодрамског и кореографског клишеа, чак и у ситуацији која им је, као искусним певачима и играчима, већ била добро позната (а можда чак и блиска). Извођење овог текста пред-стављало је, у окружењу у којем се група нашла, искорак у домен импровизације, слободе извођења и неоптерећености драстично из-мењеним спољним чиниоцима, који прате и нужно укалупљују свако извођење традиционалне музике на сцени. Промена у певаном тек-сту поново је читав синкретични облик учинила актуелним за саме извођаче. Група се унетом изменом отела од калуца који је прет-ходно прихватила и који јој је дуго служио као облик у којем може да у нештећеном виду представи део свог стваралаштва. *Шетљу* и следећих неколико кола одиграла је са неочекиваном свежином, полетом и радосћу, као да је сама била изненађена новином коју је увела.

Захваљујући тој измени, овај наступ постао је јединствен, различит од свих претходних, и у исто време непоновљив управо по том новом заједничком доживљају. На свој наступ је представљао обновљену **изворну народну традиционалну** игру и песму, различиту од огромне већине свих других наступа сеоских група. Он је мешовитој групи из околине Тополе омогућио настанак јединственог, синкретичног фолклорног остварења у новом контексту.

Овај догађај је потврдио да варијабилност, као један од суштински важних чинилаца музичко-фолклорних облика, не мора нужно да буде искључена из извођења приликом наступа сеоске групе на сцени. Упркос томе што групе у таквим ситуацијама прибегавају устаљењу одређених манира, чиме фолклорне творевине чине све удаљенијима од себе самих, можда би убудуће управо интервенције ове врсте, каква је претходно описана, могле да унеколико подстакну јавно извођење традиционалних сеоских музичких облика и учине их пунијим и животијим, пре свега за саме извођаче, а затим и за публику.

Jelena Gligorijević

**THE PROBLEM OF VARIABILITY AS ONE OF THE BASIC
FACTORS OF GENUINENESS IN THE STAGE
APPEARANCE OF FOLK GROUPS**

Summary

When comparing recordings of a folk song and playing, which has been made in its authentic natural environment, with its performance on stage, it will become clear that the physiognomy of folk music depends to a great extent upon the surroundings in which it is being performed. When country groups make their on-stage performances, far from their direct environment, and in a new context, they are being placed in extremely unnatural conditions. That is when natural communication between members of a group is obstructed while they perform their songs, dances and music, so that they, in a certain way, become estranged from the form which they themselves have created. Thus, changes that arise during the performances of traditional country music on the stage have been noticed. These changes become more significant and deeper as the group appears more often on stage. Changes develop on the level of musical qualities (the intonation, the pace, the length of a phrase), they may be noticed in the behaviour of the performers, and in respect with the freedom of performance. As a consequence

of the latter, variations are omitted, thus questioning the very quintessence of country folk music.

The genuineness of musical-folk forms for the group itself, can nevertheless be rescued by inserting unexpected changes during public performances, or by introducing sudden changes in the programme. This is often done spontaneously by the performers themselves. Experience has proven that due to changes which have been introduced within the frame of a given cliché, a public performance of musical-folk forms acquires the character of its initial performance and, thus, creativity on the spot. In such a way the process of communication within a group is restored, hence enabling it to perform a song, dance or music in an authentic way, with new creativity. By restoring the freedom of choice, conditions for variations may once again be accomplished. In such a way, and within the conditions that are dictated by the stage itself, the quintessence of country musical creativity may be recovered.

Биљана Милановић

УЛОГА ВАГНЕРОВИХ ИДЕЈА У МУЗИЧКИМ ДРАМАМА МИЛЕНКА ПАУНОВИЋА

Као композитор, писац и диригент, Миленко Пауновић (1889–1924) је радио готово неопажено и по страни од својих старијих савременика – Коњовића, Милојевића и Христића. Иако је за собом оставио значајан опус из области сценске, оркестарске и клавирске музике, затим већи број позоришних драма, његова дела су веома ретко извођена и до данашњих дана су остала углавном у рукопису.¹ То је и основни разлог због кога је Пауновићево стваралаштво мало познато и готово у потпуности неистражено.²

У проучавању целокупног идејно-стваралачког и стилског простора Пауновићеве уметности који подразумева како музичко тако и књижевно стваралаштво – њихову међусобну повезаност, сродност у унутрашњим законитостима развоја и тенденцију да се споје у једно – посебно би требало истаћи музичке драме. Јер музичка и књижевна дела Миленка Пауновића указују се као два

¹ Сва значајнија Пауновићева остварења – две симфоније, две музичке драме и већи број једноставачних оркестарских дела – налазе се у рукопису. Од њих је извођена само *I Југословенска симфонија*, и то прво у Љубљани 1924. године. Композитор је присуствовао концерту и у знак признања добио је лаворов венац, а успех његове симфоније коментарисало је неколико словеначких листова (Народни дневник, бр. 67, 18. III 1924; Словенски народ бр. 66, 19. III 1924; Словенец, бр. 74, 30. III 1924). Непосредно после Пауновићеве смрти, године 1925, организована је београдска премијера овога дела, када је Београдска филхармонија приредила концерт у дворани Народног позоришта, под управом Стевана Христића. На другом и трећем извођењу *I Југословенске симфоније* свирао је Оркестар Краљеве гарде у дворани Коларчевог народног универзитета – године 1932. дириговао је Ф. Покорни, а 1940. Драгољуб Б. Живановић. (Извори: Политика, 25. III 1925; Правда, 12. XII 1932; Политика, 16. IV 1940; Време, 11. IV 1940, Правда, 13. IV 1940).

² О Пауновићевим делима до сада није објављена ниједна научна студија. Подаци о њему су малобројни, а двадесетак новинских написа су или критике са извођења *Југословенске симфоније* или некролози. Једини обимнији есеј написао је Борис Пападопуло: *Миленко Пауновић и његова Југословенска симфонија*, Звук, март 1936, 10–18.

модалитета једног стваралаштва, а музичке драме су конкретни резултат њихове синтезе. Оне заузимају истакнуто место и у самом композиторском опусу. *Божанска трагедија* (*Divina tragoedia*, 1912) стоји као врхунац Пауновићевог првог стваралачког периода, када је за време студија у Лајпцигу (1909–1911) и непосредно после њих искључиво био заокупљен стилем и техником позног романтизма. Музичка драма *Ченгић-ага* настаје 1923, али због изненадне Пауновићеве смрти остаје готово потпуно неоркестрирана. Она спада међу последња дела послератне стваралачке фазе, карактеристичне по композиторском интересовању за примену музичког фолклора у оквиру позноромантичарског стила.

Гледано шире, у контексту развоја српске музичке сцене, Пауновић на нашим просторима ствара прву музичку драму. За разлику од Коњовића, који са *Кнезом од Зете* успоставља српску музичку драму словенског типа, Пауновић приступа Вагнеровој (Wagner) поетици, остајући истовремено и њен једини прави представник у нас. Зато је у првом приступу његовим музичко-сценским делима важно проучити улогу Вагнерових идеја – у којим аспектима се оне јављају и колико самом Пауновићу остављају простора за испољавање сопственог стваралачког израза.

Занимљиво је да су у конципирању либрета за своје музичке драме и Вагнер и Пауновић полазили од већ постојећих тема. Са једне стране, у готово свим Вагнеровим делима основа либрета су садржаји из немачке митологије. Слично томе, Пауновић у *Ченгић-аги* прилази историјско-легендарним изворима о муселиму Исмаил-аги Ченгићу, користећи истовремено и елементе из Мажуранићевог епа *Смрт Смаил-аге Ченгића*. Са друге стране, као и Вагнер у *Парсифалу*, Пауновић се у *Божанској трагедији* обраћа хришћанској тематици. Користећи се правима уметничке слободе, оба композитора су постојеће изворе саображавала сопственим замислима, али је и у идејној концепцији самих садржаја Пауновић следио Вагнера. Мотив искупљења жртвом, идеје о негирању могућности постизања среће на овоме свету, чулност као коб, јављају се непрекидно како у Вагнеровим тако и у Пауновићевим делима.

У *Божанској трагедији*, психолошкој драми у три слике, Пауновић се обраћа теми Христовог васкрсења, која сама по себи упућује на новозаветно тумачење о искупљењу путем Христове

смрти. Но, целокупан сиже изграђен је на слободној обради библијске тематике и осмишљен је у два садржајна нивоа који се међусобно смењују и сукобљавају по принципу контрастне драматургије. Први од њих истиче љубав према Христу као Богу и веровање хришћана у васкрсење, а многим фабуларним мотивима (нарочито у II слици) ослања се на приче из канонских јеванђеља. Други садржајни ниво је у потпуној супротности са библијским тумачењима и представља Пауновићеву интерпретацију исте теме. Односи се на унутрашњи свет Марије Магдалене, која као и Кундри у *Парсифалу* репрезентује сву трагику чулности. Своју љубав према Исусу Марија жртвује хришћанским идеалима, постајући главни учесник у крађи тела са Христовог гроба. Тим чином која остаје вечна тајна, јер јавност живи у радосном убеђењу да је празан гроб доказ чудесног васкрсења, она испуњава Христов завет и покреће нови свет који почиње грехом (крађа тела), али се спасава снагом љубави. Ту се, у ствари, крије и основна Пауновићева порука драме. И поред лажи, греха и песимистичког односа према стварности, љубав постаје једина могућност и предуслов за стварање новог и бољег света.

Не улазећи дубље у вишеслојну проблематику садржаја *Божанске трагедије*, која сама за себе може представљати предмет проучавања јер покреће низ занимљивих етичких, естетичких и социо-психолошких питања о проблему уметности и повреде светиња, уочавамо да Пауновићев либрето има више додирних тачака са идејном концепцијом Вагнерових драма. У том погледу, *Божанска трагедија* је најближа *Парсифалу*, односно Вагнеровим тежњама да путем хришћанске теме превазиђе шопенхауеровски песимизам, дајући важност ономе што је чисто људско, а то је љубав. Тема Христовог васкрсења, онако како је Пауновић приказује, била је само средство за изражавање оваквих идеја.

И у *Ченгић-аги* љубав је центар драме, али је у функцији другачијих усмерења од оних из *Божанске трагедије*. Главни ликови – Ченгић-ага и Анђелија, његова робиња – налазе се у сукобу између сопствених хтења и спољашњег света. Док се Ага округлик трансформише у осећајно биће, Анђелија се бори између осећања везаних за сопствене корене и жудње за пуним животом емотивног људског бића могућим једино уз љубав према Ченгићу. Унутрашњи конфликт изазван љубавним осећањима према човеку

који јој је зверски убио браћу и ослепио оца најављује трагизам жртве, коју на крају оба лика приносе. Они су расцепљене личности, захваћене драмом и проклетством несклада између душе и тела и живота који се може спасти једино смрћу. Њихова трагична судбина највише упућује на *Тристана и Изолду* и идеје о неигрању могућности постизања среће на овом свету, које је Пауновић преузео од Вагнера.

Ако упоредимо музичку реализацију *Божанске трагедије* и *Ченгић-аге*, уочићемо да се нарочито у првом делу композитор брижљиво трудио да у сваком елементу музичке драматургије следи Вагнерове идеје. У погледу формалне организације од почетка ствара прокомпоновану форму блиску Вагнеровим остварењима, а у оба дела примењује принцип монолога и дијалога, тежећи да сцене повеже у што веће музичко-драмске целине. Ови поступци су сложенији у *Ченгић-аги*, јер велики број сцена у оквиру сваког од три чина Пауновић повезује у широко постављене призоре. Тиме ствара могућност да певање у дуету и хорове, које је и Вагнер тежио да сведе на што мању меру, у својим делима потпуно изостави. Међутим, да је боље познавао драмски потенцијал и изражајност хорова у словенским драмама, вероватно би решењима појединих сцена у *Божанској трагедији* дао другачији карактер. На пример, у току Војниковог монолога (II слика) долазак и одлазак мирносица пропраћен је само њиховом кратком и пасивном појавом на сцени. Војникова радосна порука о празном гробу и Христовом васкрсењу не налази никакав одјек међу њима, а то усхићење би се могло представити драмски изражајним женским хором. Сличан недостатак хорског елемента осећа се и на крају II слике. Петрова проповед о васкрсењу и бесмртности Христове царевине упућена је народу који се све више прикупља и клечећи слуша Петрове речи. Свечаност његовог говора, а истовремено и кулминација проповеди о васкрсењу, била би много убедљивија да је Пауновић дао и повремене наступе хора.

Сведоци смо, дакле, Пауновићеве жеље да у *Божанској трагедији* до крајњих граница следи Вагнерове идеје о избегавању масовних хорских сцена, чак и по цену смањивања драмског интензитета. Хорски елемент изостаје и у *Ченгић-аги*, али не и жанр-сцене чије постојање у првој музичкој драми није било ни предвиђено. Упечатљива жанр-сцена из II чина, харемска игра, не јавља се као

засебна нумера већ као подлога тренутног збивања у драмској радњи. Балет је тематски повезан са околним музичким ткивом, чиме Пауновић превазилази утисак мозаичности. Паралелно са игром тече још један драмски слој – монолог Анђелије, која се у међувремену појављује на сцени. Пошто је монолог препун поетских набоја, Пауновић прибегава веома неуобичајеном поступку: уместо да пева, Анђелија речитује за време балета. Иако њен глас пре одговара само драмском контексту, драматуршка површина везана за монолог налази одјека и у оркестру, јер се на музички ток балета наслојава лајтмотив судбине и тематика везана за карактеризацију Анђелијиног лика. И сама харемска игра није само декоративни елемент, већ се такође одликује драмским интензитетом. Садржај балета, за који је Пауновић дао детаљна упутства, има за циљ да исмеје Ченгићева осећања према Анђелији и представља жељу агиних слугу да искористе сваку прилику како би се наругали осећањима свога господара.

Драмски набој жанровске сцене и паралелно одвијање два различита музичко-драмска тока представљају својеврстан вид дво-слојности харемске игре, која је иначе једна од најсложенијих сцена у Пауновићевим музичким драмама. Она буди асоцијације на двоструку сцену из треће слике будуће *Коштане*, Петра Коњовића, сведочећи истовремено и о утицају Вагнерових идеја да се жанр употреби само онда када то захтева природа драмског тока.

Иако су Пауновићу Вагнерова дела била очигледан узор музичке драме, крајње заострени позноромантичарски хармонски језик *Тристана* и *Парсифала* не налази примену у његовим сценским остварењима. Изгледа да се млади композитор највише посветио студиозном проучавању феномена лајтмотива и односу оркестра и гласа у Вагнеровим делима. Као резултат тих проучавања, најчвршћа веза између Вагнерових и Пауновићевих дела односи се управо на примену, третман и важност лајтмотивике, језгра музичке драматургије код оба композитора. Као и Вагнер, Пауновић путем рада са лајтмотивима организује читаво музичко ткиво својих дела, третирајући их, принципијелно узевши, као теме у симфонијској музици.

Различито конципираним лајтмотивима Вагнер је готово увек изражавао идеје о борби добра и зла, божанског и земаљског, духовног и чулног. Следећи њега, и Пауновић примењује сличне

поступке. Али, у *Божанској трагедији* мотиви који симболизују супротности нису супротстављени и различитим музичким карактерима. Такве минуциозне односе између драмског и музичког садржаја Пауновић ће разрадити у *Ченгић-аги*. Управо директна веза са Вагнером најочигледнија је у примени хроматике приликом формирања мотива који су отелотворење зла, смрти и окрутности и употреби чисте дијатонике у лајтмотивима везаним за љубав. Штавише, инспирисан Вагнеровим поступцима у тетралогiji, Пауновић формира и породице лајтмотива. Таквим поступцима упућује на вишеструке везе између ликова, продубљује драмске ситуације и ствара простор за изразиту психологизацију главних личности, систематичније спроведену него у *Божанској трагедији*. Међутим, типичне Вагнерове поступке везане за лајтмотиву Пауновић примењује већ у првој музичкој драми, обраћајући велику пажњу на симболизацију одређених драмских ситуација. Као и Вагнер, Пауновић не следи само логику тренутног драмског тока, већ понекад даје и надградњу садржаја или најављивање ситуација које ће се у тексту тек касније јавити. Тиме музички и драмски токови не иду увек паралелно. Музика понекад тече испред драме, а композитор тежи да лајтмотивима конкретизује оно што се у тексту само наслућује, што је део подсвести драмских протагониста и што ће се даљим током драме открити и потврдити. Таква двослојност нарочито је била примерена омузикаљењу драмског текста у *Божанској трагедији*, где се одређени лајтмотиви везани за тајну о крађи Христовог тела и Маријину љубав према Исусу јављају пре расплета, који ће се текстуалним садржајем потврдити тек на крају. Чини се да је Пауновић желео да музика у овом делу игра улогу својеврсног историкуса драмске радње.

Иако је изненадна смрт спречила Пауновића да своје другом музичко-сценском делу да завршни облик, његова тек започета оркестрација *Ченгић-аге* упућује на изражајност и зналачки третиран оркестар, какав срећемо и у првој музичкој драми. Пауновићев начин оркестрације одаје композитора који се усавршавао на студирању партитура немачких позноромантичарских симфоничара, а поједини поступци, као што су дељење гудачког корпуса и обраћање пажње на лимене дувачке инструменте, вероватно су резултат утицаја и самог Вагнера. Оно што је Пауновић сигурно преузео од Вагнера јесте специфичан звучни однос гласа

и оркестра. У делима оба композитора оркестар је носио драматуршких замисли, односно главни извор сложености музичке драматургије. Вокална деоница изражава семантичке особине текста и својим претежно ариозно-речитативном линијом осликава одређена расположења и тренутна психолошка стања. Наиме, певаче деонице се увек уплићу у оркестарско ткиво, дајући му емоционални тонус својствен квалитету људског гласа. Једино у моментима када је разумевање текста пресудно, дакле у тренуцима нешто повишене декламације, музика повлачи свој звучни примат, пратећи говорне гестове, ритам казивања и унутрашњу динамику речи.

Ако упоредимо *Божанску трагедију* и *Ченгић-агу*, можемо рећи да у другој музичкој драми Пауновић зрелије приступа Вагнеровим идејама које је усвојио још као млад композитор. Међутим, у *Ченгић-аги* он захвата и једно подручје које није у вези са Вагнером – у свим делима послератног стваралачког периода, па и у музичкој драми, Пауновић користи фолклор. Овај поступак повлачи за собом и једно битно питање које се тиче звучног резултата *Ченгић-аге*: да ли хетерогеност фолклорне и нефолклорне музичке материје негативно утиче на звучно јединство дела или композитор успева да успостави њихову синтезу користећи се поступцима и принципима вагнеровске музичке драматургије?

У тражењу одговора треба нагласити да је Пауновић очигледно размишљао о могућим потешкоћама у спајању народне музике са елементима Вагнеревог поетике, јер је увек унапред дозирао примену фолклора. Само онда када жели да истакне локални колорит, односно карактеризацију турског или српског света, фолклорна тематика долази до пуног изражаја. Њене одлике звучно је издвајају из околног ткива (нпр. харемска игра или мелизматика Турчиновог напева насупрот словенском карактеру лајтмотива хришћана и робља), чиме се постиже важан драматуршки контраст. Када је драма личности у првом плану, тематика у народном духу повремено се појављује као део музичке драматургије, али је њен звук различитим поступцима потиснут у позадину. Са једне стране, њено присуство је често сведено на линеарну улогу, па се типично фолклорни мелодијско-ритмички профили губе у густо симфонизираним композиционим ткивима. Са

друге стране, Пауновић примењује богатство варијационих поступака који су примерени како фолклорној музици, тако и позноромантичарској композиционој техници. Тако се тематски материјали који у својој основи имају призивак народне мелодике трансформишу и губе свој првобитни фолклорни карактер. Једном речју, Пауновић успева да помири фолклорну и нефолклорну музичку материју: мелодијама у народном духу даје примат само онда када то захтева музичка драматургија, а неретко их користи и као градивни елемент којим обогаћује композициону технику какву је усвојио још током својих студија у Лајпцигу.

У третману народне мелодије и њеном повезивању са постулатима западноевропске музичке драме управо се назире пут ка Пауновићевом сопственом изразу. Наиме, очигледно је да је Вагнеров утицај прихватио као “школу”, као материјализацију личног уметничког укуса. *Божанска трагедија* је директан резултат Пауновићевог учења и усавршавања, дело које доказује да је двадесеттворогодишњи композитор био спреман да у потпуности усвоји све постулате Вагнерове музичке драме. Остајући на истим идејно-стилским позицијама, али обогаћен претходним музичко-сценским искуством, Пауновић је у *Ченгић-аги* показао више самосвојности. Управо у повезивању Вагнерових начела са фолклорним звуком домаћег поднебља он је нашао простор за испољавање личног стваралачког изрази.

Ако *Божанску трагедију* и *Ченгић-агу* поставимо у време њиховог настанка, односно у прве деценије XX века када се упркос недовољно изграђеној композиционој техници, невештој стилизацији народних мотива и стилској некохерентности у првим српским операма само назирао пут ка освајању музичке драме, закључићемо да оба ова дела представљају значајан квалитативни помак у српској сценској музици. Но, будући да нису извођена она нису одиграла потребну улогу у тадашњем домаћем стваралаштву. Пауновићева остварења су успелија од већине дела која су почетком века настала на домаћем тлу, нарочито по зналачки и зрело осмишљеној оркестрацији, третману лајтмотивике, симфонизацији музичког ткива и појединим решењима музичке драматургије. Данас би њихово извођење значило представљање дела која спадају међу прва технички и уметнички вредна остварења у српској сценској музици.

Biljana Milanović

**THE ROLE OF WAGNER'S IDEAS IN THE MUSICAL
DRAMAS OF MILENKO PAUNOVIĆ**

Summary

Two musical dramas - *The Divine Tragedy* (1912) and *Čengić-Aga* (1923) have an outstanding role in the entire musical and dramatic output of Milenko Paunović (1889–1924). The analysis of these works is significant for the history of Serbian theatrical music, since it deals with works that stand as the prime representatives of musical drama on our territories.

After completing his advanced training in Leipzig, Paunović had the opportunity to get fully acquainted with German post-romantic music. Wagner had a special influence on Paunović's creative maturing, which is a process that may best be seen in his musical dramas. Wagner's ideas occupy a prime position in all the elements of Paunović's musical-scene expression, stemming from the conception of the libretto, then by avoiding genre scenes, ensembles and choirs, up to the through-composed musical form, the organization of the leitmotifs and the orchestration.

As a still young and inexperienced composer, Paunović tried to follow the postulates of Wagner's musical dramaturgy to the very end in *The Divine Tragedy*, which at certain moments (e.g. the entire avoidance of choirs), reduced the dramatic intensity. A more mature approach to the elements of musical-dramatic procedures and more self-reliant solutions were offered by the composer in *Čengić-Aga*. Paunović's individuality and originality were chiefly revealed in the way he treated musical folklore, that was not used in *The Divine Tragedy*, and in his leaning on the postulates of Wagner's musical drama.

Тијана Поповић

СТИЛСКЕ КООРДИНАТЕ МУЗИЧКО-СЦЕНСКОГ СТВАРАЛАШТВА СТЕВАНА ХРИСТИЋА, СА АКЦЕНТОМ НА ЕЛЕМЕНТИМА ИМПРЕСИОНИСТИЧКОГ СТИЛА

Стваралачки опус Стевана Христића распростире се у временском периоду од готово пет деценија, односно везује се за прву половину XX века. Условљен је музичким догађајима у Европи и Србији на почетку нашег века и захваљујући томе протиче у сталном измењивању и прожимању различитих естетских и музичких принципа. Заправо, занимљив је као типичан естетски и историјски феномен, с обзиром на кретања у оквирима простора одређеног двама основним координатама: западноевропском (универзалном) и националном.

С једне стране, захваљујући студијама композиције у Лајпцигу (од 1904. до 1908. године) и студијским боравцима у Риму, Москви и Паризу (од 1910. до 1912. године), Христић се упознаје са резултатима немачког позног романтизма, са тековинама веризма, италијанске и руске црквене традиције, руске националне школе, француске лирске музичке драме и импресионизма. С друге стране, у исто време Христић проучава историју српске музике, пише о стваралаштву Стевана Мокрањца¹, свог професора теорије музике из Српске музичке школе, истиче вредност *Руковети*, које су показале "пут и правац српске музике и у којима су изванредно добро ... доведене у склад карактеристике и особености

¹ Видети следеће чланке Стевана Христића: *Стеван Мокрањца*, Босанска вила, 11, 1909. и *Двадесетпетогодишњица Стевана Мокрањца*, Српски књижевни гласник, XXII/10, 1909.

српске мелодије са научно постављеном теоријом и музичким системом западњачке музике”² и интензивно размишља о националном у музици.³ Специфичан однос према актуелним струјањима у европској музици с почетка XX века (прожимање музичко-изражајних средстава различите стилске провенијенције) и став према националној музичкој традицији (“први услов да једно дело уђе у национална уметничка дела јесте да буде од уметничке вредности”⁴) отелотворују се већ у првим Христићевим композицијама⁵ и указују се као константа у целокупном његовом стваралаштву.

У суштини, стваралачки профил Стевана Христића, аутора који остаје незаинтересован за авангардне тенденције каснијег датума, ваља посматрати као синтезу позноромантичарских, веристичких, импресионистичких, фолклорних и других елемената који се могу наћи једни поред других или једни истовремено са другима у истом делу. Све ове компоненте његових изражајних средстава стопљене су у органску целину, при чему позноромантичарски елементи чине основу, стилски оквир ауторовог опуса. Посебност композиторовог стварања садржана је у томе што се према музичком материјалу, односно према музичким компонентама и његовим елементима, па било да су они фолклорног, импресионистичког, веристичког или позноромантичарског порекла, Христић увек односи на исти начин – обликује их, уз помоћ западноевропских композиционо-техничких средстава, само њему својственим одређеним композиционим поступцима. Тако гради поменути органску целину и свој особен музички израз.

У контексту претходно реченог разматрамо и стилске координате музичко-сценског стваралаштва Стевана Христића, и то у

² Наведено према раду Роксанде Пејовић *Стеван Христић: написи о музици*, у Зборнику радова са научног скупа САНУ Живот и дело Стевана Христића, Београд, 1991, 110.

³ Видети Христићев чланак *О националној музици*, Звезда, V/1912.

⁴ Цитирано према *нав. раду* Роксанде Пејовић, 111.

⁵ На пример, у музици за *Чучук-Стану* Милорада Петровића из 1907. године (са нарочито израженим елементима нашег музичког фолклора), као и у ораторијуму *Васкрсење* из 1912. године, написаном на текст Драгутина Илића, где се на основи позноромантичног музичког језика преплићу веристички и, у мањој мери, импресионистички елементи.

његовој јединој довршеној и изведеној опери *Сутон*, као и у његовом најчувенијем делу, балету *Отридска легенда*. Музичка драма *Сутон*, настала 1925. године (на готово интегрални текст *Сутона* – друге драме из *Дубровачке трилогије* Иве Војновића), коју је Властимир Перичић означио као “тип француске лирске музичке драме”⁶, Надежда Мосусова као “лирско-веристичку оперу скоро камерног штимунга”⁷, а Бранка Радовић као “импресионистичку варијанту веристичке музичке драме”, односно као “лирску музичку драму веристичког призвука”⁸, почива на позноромантичарским, веристичким и импресионистичким елементима. Национални балет *Отридска легенда* из 1947. године, на коме је Христић радио више од двадесет година, заснива се на драматургији класичног руског балета⁹ и представља синтезу позноромантичарских и импресионистичких елемената са елементима нашег музичког фолклора.

Овога пута пажњу првенствено усмеравамо на начин присуства и функцију елемената импресионистичког стила у поменутиим делима.

Интересантно је поменути да се импресионистички елементи у Христићевом стваралаштву уопште могу издвојити и окарактерисати као такви у свим слојевима који чине једно музичко дело, па и шире. Они се налазе у хармонији, форми, фактури, оркестрацији, мелодици, атмосфери. Међутим, у целом ауторовом опусу не може се наћи ниједна композиција у којој су у било којем од побројаних слојева доследно спроведени импресионистички захвати. И не само то – скоро нигде се не може констатовати симултаност и координаност елемената импресионистичких изражајних средстава у свим слојевима истовремено. Речник језика музичког импресионизма је веома заступљен, његови елементи се често могу “изоловати” и

⁶ Наведено према књизи Властимира Перичића *Наука о музичким облицима*, Београд, 1991, 351.

⁷ Наведено према раду Надежде Мосусове *Место Стевана Христића у југословенској и европској музици*, Зборник радова са научног скупа Живот и дело Стевана Христића, 5.

⁸ Цитирано према раду Бранке Радовић *Опера “Сутон” Стевана Христића у нашим и европским окевирима*, Зборник радова са научног скупа Живот и дело Стевана Христића, 41.

⁹ Видети рад Надежде Мосусове *“Отридска легенда” Стевана Христића*, Звук, 66, 1966.

идентификовати, али нигде у смислу целине, односно чистоте стилског израза дела. Било да је у питању импресионистички третман хармоније, мелодике, фактуре или било које друге компоненте, за час се догоди да се скрене у нешто сасвим друго. Дакле, може се рећи да је Христићево дело подложно и отворено према импресионистичким упливима који продиру у његово музичко ткиво амалгамишући се са елементима других присутних стилова.

С друге стране, и овда када не користи импресионистичка композиционо-техничка средства, аутор, уметник префињеног сензибилитета, по својој основној вокацији лиричар, постиже флуидност атмосфере блиске импресионистичком духу. Таква “музика атмосфере” импресионистичког порекла првенствено је карактеристична за музичку драму *Сутон*. Елементи за импресионистичку музичку обраду налазе се, пре свега, у самом либрету, односно у Војновићевој драми. Војновић на сасвим особен начин приказује личности – припаднике једне класе која нестаје. Снага драме је у симболичко-лирском сликању атмосфере и амбијента, у креирању ликова помоћу кратких реплика и једва назначених емоција, у минимуму радње. Социјални моменат није доминантан, он је само наглашен утолико уколико из њега проистиче немогућност љубави између Павле и Луја, али без даљег развијања. Основни драмски конфликти и драмска разрешења искључиво се одвијају у личностима, а настају услед унутрашњих противуречности главних протагониста радње. Ликови Војновићеве односно Христићеве Павле и Метерлинкове (Maeterlinck) односно Дебисијеве (Debussy) Мелизанде су у својој суштини веома слични. Стално их прати осећање беспомоћности, недостатак снаге, стање сете и туге, препуштање судбини ... Христић је, значи, пошао од симболичке, психолошке драме у којој спољашњих ефеката скоро да нема. Чини се да је желео да оно што је у Војновићевом тексту афористички дато, у кратким дијалозима и неразвијеним монолозима, објасни, дорекне и изрази музиком. Вероватно је да је у томе била драг саме Војновићеве драме и повод за Христићеву инспирацију. Асоцијација на Дебисијеве речи о типу музичке драматургије какву је Дебиси желео и успео да оствари намеће се сама од себе: “...Музика почиње тамо где је реч немоћна да све изрази; музика је за оно неизрециво; желим да она повремено излази из сенке и да

се у њу повлачи; да увек буде дискретна личност”.¹⁰ Познато је да је Дебиси, пре него што је наишао на Метерлинкову драму, дуго трагао за текстом који би одговарао оваквој концепцији и улози музике у музичкој драми.

Међутим, с обзиром на карактер драме *Сутон*, изостао је очекивани доследни, потпуно импресионистички начин музичке реализације текста. Утицај Дебисијеве лирске драме *Pelléas et Mélisande* (1902), једине импресионистичке опере уопште, донекле се одразио у интимном, камерном карактеру Христићевог дела, у концепцији музичке драме, у обликовању спољашње форме опере, у третману и саставу вокалног апарата. Слично као и у *Пелеасу* (пет чинова, дванаест слика које се сливају једна у другу), *Сутон* је подељен на дванаест prizora којима композитор подвлачи одређену идеју, музички слика лик, даје атмосферу, расположење. Сам либрето искључује употребу хора. Даље, у том истом смеру креће се и одлука аутора да вокални парт скоро сасвим лиши монументалности и масивности, што је резултирало изостављањем великих ансамбала. Невелика употреба ансамбла (у виду дијалога, разговора две или три личности) органски је условљена током радње.

Структура музичке драме остварена је и делимичном применом лајтмотива. Њихов третман је помало необичан. Сам Христић је говорио: “...У драмској музици се служим симфонијским принципом тј. да поставим главне теме и да их онда путем варијација адаптирам појединим сценским ситуацијама. Овај принцип је супротан Вагнеровом (Wagner), који је за сваку нову личност или ситуацију налазио нов лајтмотив”.¹¹ И Дебиси технику лајтмотива другачије спроводи од Вагнера. Он не симфонизира оркестар укрштањем, расподелањем и комбиновањем сплетова лајтмотива, већ их третира као одређена расположења, стања, боје. Слично чини и Христић у *Сутону*, где су они најчешће везани за одређену

¹⁰ Наведено према: Antoine Goléa, *Claude Debussy*, Paris, 1983, 53.

¹¹ Цитирано према чланку Г. Стеван К. Христић о себи, *Музички гласник*, 4, VI, април 1933.

атмосферу, ситуацију, за нешто имагинарно – мотив сутона, мотив туге, мотив госпарства, мотив пријатних сећања на прошлост¹²... Њихов значај је у повезивању више формалних комплекса, двеју или више сцена које на тај начин граде органско музичко-тематско јединство.

Оригинални тип мелодике Христић је остварио синтезом најразличитијих утицаја. У опери преовлађују речитативи и речитативна мелодика. На појединим местима вокална деоница осцилира, налази се негде између *accompagnato*-речитатива и ариоза, што упућује на Дебисија. Асоцијација на Дебисија није неоснована; међутим, мелодијске флоскуле из *Пелеаса* или из циклуса песама *Chansons de Bilitis* (1897) извучене су из латентних флексија француске говорене речи, тако да је такав третман мелодике тешко примењив изван француског језичког подручја. Повремена мелодијска декламација са малим интервалима и силабичним покретом, карактеристични силазни мелодијски покрет, “декламациони” пад кварте, тенденција да се изрази ритам говорене речи (триоле, ређе дуоле и квинтоле) помало се приближавају импресионистичкој једноставности и природности мелодике (на пример, Павлин ариозо “Карај ме мајко, карај”), и то пре оној из Дебисијевог циклуса песама *Ariettes oubliées* (1888) него из *Пелеаса*. Но, у већини случајева је ариозно-декламациони принцип карактеристичан за Маснеове (*Massenet*) лирске музичке драме, као и елементи веристичке мелодије широког даха са већим успонима и падовима, већег обима, хроматизоване, са већим скоковима, типа мелодике Ђ. Пучинија (*Puccini*) – на пример Лујова арија “Вај, како то боли”.

Пригушену музичку драматику, коју је наметао либрето, Христић ретко остварује посежући за Дебисијевим хармонским иновацијама. Па ипак, импресионистички третман хармоније у корист њене колористичке вредности нашао је своју примену у битним моментима музичког тока Христићевог дела. Дејство хармоније као

¹² О лајтмотивима у *Сутону* видети: Бранка Радовић, *Опера “Сутон” Стевана Христића*, дипломски рад у рукопису (1974) и Марија Масникоса, *Функција принципа рада са лајтмотивима у драматуршкој концепцији опере “Сутон” Стевана Христића*, Зборник радова студената музикологије ФМУ Стеван Христић и његово доба, Београд, 1985.

боје, негде мање а негде више изражено, најчешће је у функцији освежења, бојења бојом позноромантичарских поступака, који, и поред свега, доминирају. У смислу експонирања боје једног сазвучја, акорди мотива сутона којим започиње и завршава музичка драма *Сутон* и који дају основни тон и расположење читавом остварењу, делују као вантоналне доминанте без разрешења, значи као самостални акорди. Међутим, цео комплекс таквим објашњењем не постаје хармонски јаснији. Изостаје тонични квинтакорд, осим у истовременом звучању тоничне и доминантне функције, али без њихових терци (код партитурне ознаке бр. 1). Самим тим долази до замагљивања тоналног центра, као и појаве проширеног тоналитета (тонално двојство између G-duga и природног e-molla, мада је тежиште на G-dugu). Све то говори да овде нису примарне функције акорада, већ боја звука која се постиже њиховим низањем. При томе силазни покрет “везане” мелодије у мотиву сутона, који је типичан за сваку нову појаву овог мотива током дела, такође доприноси постизању специфичне боје и психолошког дејства. Даље, и паралелно низање сазвучја идентичног склопа, мада се код Христића ретко јавља, омогућава у појединим тренуцима експонирање одређене боје. Тако појава паралелних квинти, метална боја празних акорада (без терце), односно квинтичних двозвука, често настаје посредством фигуративних хармонија или има илустративну функцију (на пример, празне паралелне квинте у фаготима долазе после Мариних песимистичких речи “а кућа на Цавтату празна”, у оквиру субдоминантне функције – g: VI⁷ - IV⁹). Осим тога, веома често се склопу традиционалних акордских структура додају дисонантни тонови као колористички додатак (трозвучи и четворозвучи са додатим секундама, квартама, секстама) у виду неразрешених задржица које стоје уместо одговарајућег акордског тона или звуче заједно с њим.

Највећи утицај импресионизма, у погледу колористичких поступака у приступу музичким компонентама, огледа се, чини се, у Христићевој рафинираној оркестарској палети, у третману оркестарске фактуре. У балету *Отридска легенда* импресионистички утицај је претрпела само једна компонента – оркестрација, и то првенствено у другом чину. Народном, реалистичком амбијенту из првог, трећег и четвртог чина супротстављен је свет

вилинских бића другог чина. У овом лирском чину, донекле замагљених хармонија, где се радња преноси у чаробни амбијент Охридског језера, разрађени су исти лајтмотиви као и у осталом музичком ткиву балета (оригинална и Мокрањчеве “Биљана” и “Пушчи ме” из његове *Десете руковети*), али је ипак било доста разговора о стилском раскораку између овог чина и осталих. Лирско расположење, фрагментарност тематске грађе, језгровитост и растрганост мотивских флоскула у спречи са колористичким третманом оркестра допривели су извесном импресионистичком призвуку, који овде ипак није примаран (хармонија је позноромантичарска), већ је у функцији подвлачења разлике између реалног и иреалног.¹³ Импресионистичкој боји доприноси наглашена употреба харфе и челесте у инструментацији. Карактеристична места, на пример долазак Звезде Данице са осталим звездама, урађена су на следећи начин: оркестарски фон чине фигурације у флаутама и кларинетима и држани тонови у обоама, фаготима, хорнама и сординираним виолинама и виолама у високом регистру (флажолети), са повременим наступом харфе, челесте и сординираних труба (све заједно тонични акорд A - dura са додатом секстом и новом, односно секундом, у pp динамици), над којим виолончела доносе мелодију (код партитурне ознаке бр. 121.). Импресионистички делује и Бисеркина игра са Марком, где на оркестарском фону (тремола, пикато у разрађеном сординираном гудачком корпусу, уз изражено учешће харфе и челесте и уз акорде у дувачким инструментима) соло-виолина и виолончело доносе канон од мотива Мокрањчеве “Биљане” у доњој септими (код партитурне ознаке бр. 126 и бр. 127). Занимљиво је урађена и уводна музика за први чин, где се у прозачно оркестарско ткиво уплиће женски хор иза сцене (без речи, вокализе), док хармонску окосницу чини плагална веза I – II⁷ (мали молски) – I ... у A-duru. Увођење женског хора асоцира на Дебисијева *Ноктурна* (“Сирене”).

И у *Сутону* је уочљив композиторов смисао за слагање боја, за сликање атмосфере и психолошку карактеризацију ликова помоћу оркестарских средстава, као и за диференцирање тонских квалитета како појединих инструменталних група, тако и инструмента посебно. Економија средстава (карактеристична за *Пелеаса*),

¹³ О овоме видети *нав. рад* Надежде Мосусове, 114.

која се огледа у редукцији оркестарског апарата приликом психолошког сликања, не представља реткост у овој музичкој драми.

Елементи импресионистичког стила у лирској музичкој драми *Сутон* и у балету *Отридска легенда* идентификовани су у појединим музичким компонентама и у појединим сегментима музичког тока поменутих Христићевих остварења. Њихово присуство је недвосмислено и с обзиром на тренутак када се формирао Христићев музички стил (а то је било веома рано, већ у његовим првим композицијама насталим почетком XX века) и на чињеницу да се потом, све до краја композиторовог стварања, није мењао; елементи импресионистичког стила су показатељ постојања тенденције ка новом, нетрадиционалном у ауторовом стваралаштву, што нам омогућује да о Стевану Христићу говоримо као о припаднику прве генерације српских модерниста (поред Петра Коњовића и Милоја Милојевића). Сам Христић је говорио: “Ја сам тежио да унесем у нашу музику нов тон и да проширим хоризонт у музичкој експресији, и у музици фолклора и ван њега...”¹⁴

У овом контексту поставља се једно веома занимљиво питање: зашто Христић, коме је очигледно одговарао импресионистички начин изражавања, није у потпуности посегао за захватима овога стила, већ само за неким његовим гестовима? Да ли зато што је сматрао да би, када је реч о музичкој драми *Сутон* на пример, прихватање импресионистичке музичке естетике у целини значило велики скок за развој српске музике и да његово дело тада не би било схваћено и примљено са разумевањем? Или зато што би тиме његова музика, када је у питању балет *Отридска легенда* на пример, неизбежно изгубила свој национални израз? Значи, ради очувања фолклорне димензије музике? А можда овако Христићево делимично дистанцирање од потпуног усвајања импресионистичког стила указује на специфичну црту музичког стваралаштва овог поднебља уопште? Јер и касније, кад год се заплвило на како-тако отворено европско музичко море, скоро никад се није некритички односило према “најновијим открићима”, скоро никад се она нису само једноставно имитирала, подражавала, потпуно усвајала, већ се најчешће тежило конвергенцији уметничких хтења, коришћених техника, поступака, изражајних средстава, тежило се стварању на

¹⁴ Г. Стеван К. Христић о себи, нав. дело.

свој, оригиналан начин, стварању таквог дела које би могло да издржи искушења времена. И заиста, Христићева дела, међу којима нарочито његова овде разматрана музичко-сценска остварења, показују се и данас као таква.

Tijana Popović

LES COORDONNÉES STYLISTIQUES DE LA CRÉATION MUSICO-SCÉNIQUE DE STEVAN HRISTIĆ AVEC ACCENT SUR LES ÉLÉMENTS DU STYLE IMPRESSIONNISTE

Résumé

L'oeuvre de Stevan Hristić se trouve dans le cadre de l'espace défini par deux coordonnées principales: cosmopolite et nationale. Il faut la considérer comme une synthèse des éléments post-romantiques, véristes, impressionnistes, folkloriques et d'autres qu'on peut trouver les uns auprès les autres ou les uns en même temps avec les autres dans une même oeuvre. Toutes ces composantes des moyens expressifs de Hristić sont amalgamés dans un tout organique où les éléments post-romantiques font la base, le cadre stylistique de l'oeuvre de l'auteur.

Ainsi, le drame lyrico-musical *Suton (Crépuscule)*, le seul opéra achevé et exécuté de Hristić, composé en 1925, se base sur les éléments post-romantiques, véristes et impressionnistes. Le ballet national *Ohridska legenda (La légende d'Ohrid)* de 1947, oeuvre la plus connue du compositeur, présente la synthèse des éléments post-romantiques et impressionnistes avec les éléments de notre folklore musical.

Les éléments du style impressionniste dans ces créations sont identifiés dans certaines composantes musicales et dans certains ségments du mouvement musical. Ils se trouvent dans l'harmonie, dans la forme, dans la facture, dans l'orchestration, dans la mélodie, dans l'atmosphère. Cependant, la manière impressionniste n'est pas conséquemment effectuée dans n'importe laquelle des couches citées. Et ce n'est pas seulement cela – on ne peut presque nulle part constater la simultanéité et la coordination des éléments des moyens expressifs impressionnistes dans toutes les couches en même temps. Le vocabulaire de l'impressionnisme musical est bien présent, ses éléments peuvent s'isoler souvent et identifier, mais nulle part dans le sens de son entier, c'est à dire de la pureté de l'expression stylistique de l'oeuvre.

C'est dans ce contexte qu'on pose une question très intéressante. Pourquoi Hristić, à qui convenait évidemment cette manière impressionniste de s'exprimer, ne s'est-il pas complètement emparé des moyens de ce style, mais seulement de quelques uns de ses gestes? Peut-être que Hristić, en se distançant de l'adaptation complète du style impressionniste, témoignait-il du trait spécifique de la création musicale dans ce climat en général. Car, plus tard aussi, chaque fois qu'on s'engageait sur la mer européenne musicale tant bien que mal ouverte presque

jamais on ne se rapportait sans critique aux "découvertes les plus nouvelles", presque jamais on ne les imitait pas d'une manière simple, on ne les adoptait pas entièrement, mais le plus souvent on tendait à la convergence des vœux artistiques, des techniques utilisées, des procédés, des méthodes expressives, à la réalisation d'une manière propre et originale d'une telle oeuvre qui pourrait résister aux tentations du temps. Et en effet, les oeuvres de Hristić, parmi lesquelles surtout les réalisations musico-scéniques traitées ici, se présentent aujourd'hui aussi comme telles.

Марија Масникоса

ЛИНИЈА ДРАМСКЕ РАДЊЕ У ХРИСТИЋЕВОЈ ЛИРСКОЈ МУЗИЧКОЈ ДРАМИ “СУТОН”

Камерна, лирска музичка драма *Сутон* Стевана Христића, као “прва и једина лирска музичка драма у српској историји музике”¹, заузима посебно место у историји српске опере. Без претходника (и још увек без следбеника) у раније насталој невеликој српској оперској продукцији², коју су по правилу сачињавале “романтичне националне музичке драме”³ углавном фолклорне инспирације, музичка драма *Сутон* написана је у маниру позноромантичарске лирске музичке драме са елементима импресионизма⁴, који се огледа у општој атмосфери и статичности либрета, у елементима хармонског језика, вокалне мелодике, па и у третману оркестра. Када је у питању ово дело, као могући Христићеве узори помињу се позноромантична француска лирска музичка драма и италијанска веристичка опера краја XIX и почетка XX века,

¹ Бранка Радовић, *Опера “Сутон” Стевана Христића у нашим и европским окупиранима*, Зборник радова са научног скупа Живот и дело Стевана Христића, Београд, 1991, 39.

² Пре Христићевог *Сутона* у Србији настало је десетак опера. Неке од њих нису јавно извођене: *Питија* Вацлава Ведрала из 1901. године; *Женидба Милоша Обилића* Божидара Јоксимовића из 1901/2. године; музичке драме Миленка Пауновића *Смрт Мајке Југовића*, *Divina tragedia* и *Ченгић Ага*. Прва изведена српске опера била је опера *На уранку* Станислава Бивичког, настала 1903. године. Исте 1903. године Коњовић је написао прву верзију своје прве опере *Женидба Милоша Обилића*, која је приликом свог првог извођења, 1917. године у Загребу, носила назив *Вилин вео*. Опера која је непосредно претходила Христићевом *Сутону*, *Кнез Иво од Семберије* Исидора Бајића, настала је 1911. године.

³ Бранка Радовић, *нав. дело*, 39.

⁴ О елементима импресионизма у Христићевом *Сутону* и, шире, у целокупном Христићевом опусу видети: Тијана Поповић, *Елементи импресионистичког стила у стваралаштву Стевана Христића*, Зборник радова студената музикологије ФМУ: Стеван Христић и његово дело, Београд, 1985, 42–65.

као и Дебисијева (Debussy) импресионистичка музичка драма *Пелеас и Мелисанда*, мада је, по мишљењу Бранке Радовић, аутора опсежније студије о овом Христићевом делу⁵, “Христић у свом *Сутону* много ближи ‘импресионистичкој варијанти веристичке музичке драме’ него богатству израза и снази интроспекције Дебисијевог *Пелеаса*.”⁶

Христићева опера је написана на текст истоимене драме Ива Војновића, која представља централни (и можда најуспелији) део његове *Дубровачке трилогије*.

У основи овог прелепог Војновићевог текста – који призива звуке славне дубровачке прошлости и носи дах неког давно одживелог, стилизованог живота, на чију поетичну и патетичну ауру нико ни данас не може остати равнодушан – лежи структура класичне драме у којој важи Аристотелово правило јединства времена, места и радње. Упркос готово сликарски израженим елементима симболизма, који дело обавијају ауром импресионистичке визије света, драма је реалистична и лирска у свом основном поетском одређењу. Написана је у елегичном тону, као шкрто испричана прича о неизбежној трагедији насталој у сукобу одлазећег племићког и долазећег грађанског света.

Тридесетих година деветнаестог века властелинска породица Бенеша пропада са својим градом, са славном “госпарском” прошлошћу својих предака, из чијих је култ-портрета већ одавно нестало светлости и трагова живота. Будући и сам “конте, декадент, театрално, и велики песник”, како Ива Војновића са наклоношћу и поштовањем назива Исидора Секулић⁷, Војновић своју *Трилогију* пише желећи да, макар за тренутак, заустави одлазак света којем је и сам припадао. И ако је у првој драми *Allons enfants!*... и било стварне потребе за акцијом, у *Сутону* је више нема. Последњи налет потребе да се преживи, и ту је крах. *Сутон* је драма прихватања катастрофе.

⁵ Опера *Сутон* Стевана Христића била је тема дипломског рада Бранке Поповић-Радовић: Бранка Поповић, *Опера “Сутон” Стевана Христића*, дипломски рад (рукопис), Београд, 1974.

⁶ Бранка Радовић, *нав. дело*, 41.

⁷ Исидора Секулић, *Ива Војновића Орсат Велики*, Из домаћих књижевности, Суботица, 1964, 270.

Радња ове драме веома је једноставна. Павле, најмлађа кћи Маре Никшине Бенеше, налази се у процепу између оданости своме сталезу и љубави према пучанину – капетану Лују, коју славна госпарска прошлост предака не допушта. Угушивши у себи страшну потребу да живи, у име свог аристократског поноса, јунакиња се одриче љубави и одлучује да, попут Марије Орсоле, давно преминуле тетке свога оца која је “ћућела пучанина”, оде у самостан.

Стеван Христић је морао бити веома привучен суптилном литерарном вредношћу ове драме када је као композитор превазишао њену статичност и прихватио ризик њене тихе, унутрашње акције. Ниједна хорска сцена, ниједан развијени оперски ансамбл у оквиру сложене једночинке. Опера протиче на начин камерне, лирске музичке драме подељене у 12 призора, од којих сваки представља једну вињету, један плато збивања.

Христић се готово сасвим доследно држао Војновићевог текста, није га мењао, ни језички, ни драматуршки, те ова опера остаје верна Иву Војновићу, великом песнику Дубровника. Христићева музичка драматургија, дакле, пажљиво прати оригинални текст драме, али и сваки контекстуални слој Војновићевог дела. Парадоксално делује, али контекст и јесте простор у коме се одвија Војновићева драма, па следствено томе и Христићева опера. Тек веома ретко дијалози актера додирују релевантна збивања, а и када то чине, то није директно, већ посредством симбола и метафора. Директних конфронтација актера у опери (као, уосталом, и у драми) има веома мало. Иако сви призори овог музичко-сценског дела протичу у дијалозима протагониста, главна линија драмске радње одвија се само у ретким и шкртим дијалозима госпође Маре и Павле или Павле и Луја, као и у музички заокруженим монолозима младог пара⁸, што се, овда, донекле противи уобичајеној оперској музичко-драмској шеми, према којој речитативи и дијалози а риги представљају музичко-сценске просторе у којима се радња реално одвија, док арије, тј. монолози, понекад представљају места драмског застоја.

⁸ Овде се мисли на Лујов ариозо “Вај како то боли” из XI призора, који је написан на стихове Лучићеве песме *Снови*, као и на ариозо “Били смо дјеца”, који се, у складу са либретом, у опери појављује два пута – у VIII призору у Лујовој деоници, и у XII призору у Павлиној деоници. Занимљиво је да су поменута заокружена ариоза уткана у емоционално најнапрегнутије сегменте опере!

За разлику од психолошки активне, реалистички вођене главне линије драмске радње, која током опере неприметно и постепено израђа у први план музичко-сценског садржаја дела, споредна линија радње паралелно губи своју првобитну доминацију. Одједи славне прошлости у кретњама и дијалозима Маре Никшине Бенеше и њених двеју старијих кћери, у беживотној и помало инфантилној игри господара Луца и Саба, као и у њиховим стално истим разговорима о заувек прошлим славним данима, током опере постају само фон на коме се одвија истинска драма Павлине трагичне одлуке.

Као што је Војновић у својој драми, увођењем симбола⁹ и латентног симболичког смисла неких гестова својих ликова, компензовао одсуство праве драмске акције, и Христић је овај драматуршки недостатак надоместио употребом лајтмотива који су везани за централне симболе Војновићеве драме – за симбол сутона (мотив сутона) и симбол Марије Орсоле (мотив Павлине трагичне одлуке), за личности (мотиви везани за ликове Маре Никшине Бенеше, капетана Луја, служавке Кате, трговца Васе) и за поједина њихова психолошка стања (мотив туге, љубави између Павла и Луја, мотиви конфликта, мотив “госпарства”). Христић је чак увео и низ лајтмотива везаних за славну прошлост дубровачких господара.¹⁰

Композитор се изразито ослања на семантичку функцију ових музичких симбола, трансформише их и нијансира њихова значења, творећи сложено и суптилно музичко ткиво своје опере.

Лајтмотиви углавном живе у оркестарском парту, у сфери музичке рефлексије драмских збивања. Оркестар је током ове опере и приповедач (на самом почетку дела), приказивач психолошког стања актера у појединим монолозима и дијалозима, и музички фон збивања, али и једини активни носилац драмске радње у конфликтним ситуацијама, примерице у VIII и XII призору.¹¹ У дугим

⁹ Два најзначајнија симбола у Војновићевој драми су симбол сутона и симбол фатума – Марије Орсоле, давно умрле особе чије помињање наговештава трагичну Павлину судбину.

¹⁰ Опширније о лајтмотивима: Марија Масникоса, *Функција принципа рада са лајтмотивима у драматуршкој концепцији опере “Сутон” Стевана Христића*, Стеван Христић и његово дело, Београд, 1985, 70–97.

¹¹ Оркестар само у Менуету (Ја призор) и у ариозу “Били смо дјеца” има функцију хомофоне хармонске пратње.

паузама између реплика протагониста оркестар не илуструје њихове речи, већ посредством лајтмотива и њихових преплета открива запретене емоционалне реакције и неизговорене мисаоне токове Војновићевих ликова. У тамним вилајетима њихових ћутања одвијају се безмало сва релевантна збивања и у Војновићевој драми и у Христићевој опери.

Упадљиво је, међутим, да мрежа лајтмотива углавном захвата оркестарски парт дела, а тек веома ретко неки од њих зазвуче и у вокалним деоницама¹² актера. По неком неписаном правилу, значајни дијалози протагониста драме, њихове високонапрегнуте и снажне емоционалне реакције исказане у узбудљивим вокалним деоницама, проналазе свој музички језик изван музичке грађе лајтмотива.¹³ Ови дијалози се одвијају у домену реалистички обликованог и психолошки убедљивог музичког материјала који остварује своју семантичност на основи примарних музичких карактеристика (које у одређеном музичко-сценском контексту делују аутентично) не позивајући у помоћ систем конвенција (мрежу лајтмотива) преко којих ће слушалац дешифровати одређену музичку поруку.

Музичко-сценски израз оваквих ситуација (које, посматране у сукцесији, изграђују главну линију драмске радње у овој лирској музичкој драми) поштује, пре свега, психолошку условљеност и непоновљивост одређеног сценског тренутка. Драматуршки огољена, главна линија драмске радње у Христићевој музичко-сценској слици јасно је експонирана у IV, VIII, XI и XII призору, док се у садржају V, IX и Ха призора тек појављује у сенци споредних спољашњих збивања, попут неког значајног контрасубјекта. Важно је овде напоменути да се главна линија драмске радње у опери остварује на контрапунктски сукобљеним релацијама Мара – Павле и Павле – Лујо, у оквиру којих су постављени заплет, кулминација, расплет и епилог ове музичке драме. Занимљив је и уметнички убедљив начин на који је Христић реализовао ове сцене.

¹² У питању су мотив љубави између Павле и Луја и још два мотива везана за самог Луја. Од осталих мотива у вокалним деоницама актера најчешће се појављују маркантни делови мотива конфликта или мотива туге.

¹³ Једини лајтмотив чије је елементе могуће уочити у вокалним деоницама протагониста у оваквим ситуацијама је мотив конфликта, чији су мелодијски сегменти веома маркантни и садрже карактеристичне интервалске скокове (најчешће је у питању прекомерна кварта) који се природно могу уклонити у узбуђене реплике протагониста.

Наговештај трагичног драмског развоја постигнут је још у оквиру IV призора, у дијалогу између Павле и Маре. Прве чиопе призвале су у Павли радост, наду, али и страх и сузе. Мајка се чу-ди њеним осећањима. Истовремено потресена и свешћу о сиромаш-тву које већ дуго гуши породицу, Павле – у маркантној вокалној деоници, у којој препознајемо језгро мотива конфликта – изговара прве страшне речи: “За динар служиш, мајко!” Мотив туге у оркестру, у *fortissimo* динамици, коментарише заједничко осећање мајке и кћери; у снажном оркестарском *crescendu* придружују му се и мотиви конфликта (видети нотни пример бр. 1).

Путање главних јунакиња испуњено је музиком високе тензи-је. Ради се о суптилном преплитању лајтмотивских сфера, ре-ализованом у домену романтичарског тоналног хармонског језика. Бројна задржична и пролазна сазвучја, као и појединачни тонови, само повећавају напетост и укупну музичко-драмску енергију овог сегмента музичког тока.

Неочекиваним и наглим тоналним иступањем из основног *c-molla* у опори *C-dur*, за којим непосредно следи *E-dur* као тоналитет у којем започиње строги Марин сессо речитатив (!), Христић је приказао преломни тренутак у разговору мајке и кћери. Мара Никшина Бенеша се прибрала и тврдо одговорила: “Ко те је, Павле, научио питат што наши стари нијесу ћели?” Укупни музичко-драмски контраст је снажан, иако су музичка средства израза шкрта, баш као и речи Војновићевих ликова.

Убедљивим музичким приказом првог конфликта између мај-ке и кћери покренут је замајад главне линије драмске радње у опери. Компонујући музику петог призора, у коме, судећи према тексту драме, до пуног изражаја долази Војновићева способност да неким симболичким гестом свога јунака наговести његову потоњу судбину, Христић је прихватио изазов Војновићеве симболике и снагом музичких средстава антиципирао будућа драмска збивања.

Уз ритуални предвечерњи разговор, обавијен мотивом туге који у својим различитим варијантама звучи кроз готово цео пети призор, госпођа Мара посматра своје три кћери, од којих једна преде, друга мота, а трећа, Павле, пресеца (памучну) нит, не-хотице при том изговарајући речи: “Боље је пристрић него се мучит!” Са чудном зебњом Мара се присећа легенде о три парке које су “исто чиниле”, али је трећа уместо памучне пресекала нит

Павле Grave J. 104 (скрила лице и заплакала)

Зе-де-нар слу-жиш мај— ко!

Мара се подигла сва устресена. Уста јој уздрхтала од бола; хтела би она да заплаче

над толиком биједом, али све то прође као трен и она је тврда..

МАРА *Meno mosso* *Rec.*

Ко ме на-у-чу-о

Пример бр. 1

живота. Ова Марина мисао, која је снагом имплозије наслутила Павлину судбину, тихо је, али мотивски упечатљиво, одјекнула у оркестру (код ознака 67, 68, 69, 70 у партитури). Музички ток овог драмског сегмента изграђен је на основи мотива туге, који се овде појављује у два своја изведена облика: диминуиран и мелодијски измењен (видети пример 2а) и удружен са језгром мотива конфликта (видети пример 2б). Управо ова трансформација мотива туге и њена упадљива сличност са лајтмотивом Павлине трагичне одлуке (видети пример 2в) упућује на закључак да се ради о првом музичком наговештају потоње Павлине трагичне одлуке. “Боже мој, лудијех ли мисли”, прокоментарисала је госпођа Мара и овај ‘талас’ унутрашњег збивања брзо је потиснут новим, спољашњим садржајем.

Пример бр. 2а

Пример бр. 2б

Мотив одлуке – бр. 5

Пример бр. 2в

У VIII призору у центру збивања налази се љубав Павле и Луја. Ариозо “Били смо дјеца”, који фигурира у оквиру овог призора, представља интегрални део напрегнутог дијалога протагониста. Овај призор – који протиче без правог драмског сукоба, али у атмосфери тескобе изазване свешћу о немогућности реализације љубави Павле и Луја – прожет је, како се могло и очекивати, лајтмотивима туге и љубави.

Опор и трагичан акценат долази тек са деветим призором, са успутним питањем које Оре поставља Павли: “Како ћеш без њега?” (мислећи на капетана Луја, који је најавио свој поновни одлазак на море). “Како и до сада” – одговара Павле на фону лајтмотива “госпарства” који непрекидно звучи у оркестру. Када Оре на то тихо изговори “Спомени се Марије Орсоле!”, Павле се скамени и први пут помишља на трагичну одлуку коју ће касније донети. Оркестар сеизмографски реагује на Павлину трагичну примисао: у непосредној сукцесији чују се акорди *Cis-dura*, *C-dura*, *Es-dura*, *es-molla*, *cis-molla* и поново *C-dura* (видети број 142 на страници 92 клавирског извода).

Уз узбуђени парландо у Павлиној вокалној деоници, без коришћења лајтмотива у оркестарском парту, музика недвосмислено осликава ефекат трагичне мисли која изазива губитак (тоналног) ослоњања... Накратко. Муњевити погодак трагичне мисли и овога

пута је брзо потиснут новим збивањима. Долазе стари господари Луцо и Сабо и живот се повлачи пред снагом и достојанством свога привида. Следећи и најзначајнији пункт на линији драмске радње у овој опери појављује се тек у једанаестом призору, у коме напетост на релацији између Павле и Луја достиже своју кулминацију и, одмах потом, трагичан расплет.

На фону патетичне варијанте мотива љубави, која безмало изграђује цео музички садржај овога призора, одвија се међу протагонистима ове сцене напрегнути дијалог што призива романтичку визију остварења љубави тек у смрти. У трагичном и катарзичном сједињењу жеља младог пара на тренутак нестају сви унутарњи конфликти, све забране и препреке. Неопозиви трагичан расплет наступа, међутим, већ у следећем трену. Павле дефинитивно одбија да пође са Лујом и он одлази.

Subito, за његовим бегом, у целом оркестру у fortissimo динамици драматично зазвучи коренито измењен лајтмотив конфликта (видети пример бр. 3). Узнемирена и изломљена мелодијска деоница главне јунакиње – која верно сведочи о њеном психичком стању¹⁴ – одвија се на фону снажног оркестарског crescendo, у који су, поред мотива конфликта, уткани и елементи лајтмотива туге. Када Павле, потом, изговори име Марије Орсоле, што сада недвосмислено говори о доношењу њене трагичне одлуке, у оркестру се, после две припремне хармонске секвенце¹⁵, у mf динамици зачује хармонски хомоген лајтмотив одлуке (видети пример бр. 4).

Као да се у Павлиној свести мешају унутрашњи гласови, у оркестру се потом поново појављују измењени сегменти мотива конфликта, а затим још два пута и мотив одлуке, који у својој послед-

¹⁴ Христићева музика збиља адекватно илуструје Војновићеве речи: "Павле остала као громом ошинута."

¹⁵ Ове хармонске секвенце изграђене су углавном логиком тердне сродности суседних акорада или променом њиховог склопа. Укупна звучна слика одаје хармонску нестабилност, колебаљивост овог сегмента музичког тока.

њој појави губи првобитну хармонску хомогеност.¹⁶ Мотив одлуке у овом призору добија и своје спољашње проширење, које нараста са сваком од његове три поменуте узастопне појаве на почетку XII призора. Ово проширење показује значајну тематску сличност са једном варијантом мотива туге (видети пример бр. 2а), преко чијег је значења и започета силазна линија драмске тензије у последњем призору Христићеве опере.

The image shows a musical score for Example 3. It consists of two systems. The first system is a piano accompaniment for a piece in G major, 3/4 time. It features a prominent sixteenth-note melodic line in the right hand, starting on G4 and moving upwards, with dynamic markings of *ff* and *fff*. The left hand provides harmonic support with chords and a steady bass line. The second system is a vocal line for a character named Pavle. The vocal line is in G major, 3/4 time, and features a melodic line with lyrics: "He ne ne! Da za još je- dan put o- dim". The piano accompaniment for the vocal line includes a triplet of sixteenth notes and a dynamic marking of *Più rit.* (Ritardando).

Пример бр. 3

¹⁶ Мотив одлуке, као што се то може видети из примера бр. 4, подразумева само једну хармонску промену током своје промене – мутацију у правцу дур-мол. Као и у сцени у којој је први пут наговештена тајанствена веза између Павле и Марије Орсоле (у IX призору), и у овом XII призору акорди који се нижу у оквиру коментарисане појаве мотива одлуке међусобно су у односима терције сродности: *gis, his, dis; h, dis, fis; d, fis, a; f, a, c*. Само последња два акорда у оквиру мотива поштују оригинални лајтмотив и међусобно се разликују само по тонском роду (*f, a, c* и *f, as, c*).

ПАВЛЕ

Ма-ри-ја Ор-со-ла и о-на се у-ко-па да живи за

Più calmo p *p* *p*

једну је-ди-ну вјечну ми-со!

mf *p*

Пример бр. 4

Последњи сегмент дела у целости припада главној линији драмске радње. Одвија се у неколико нивоа, од којих сваки има свој локални врхунац. Прикупивши снагу за признање своје љубави према пучанину, Павле зазива мајку гласом Марије Орсоле, са којом се сада нескривено идентификује.

Павлино трагично признање – прва етапа оперског финала – одвија се на хармонски засићеном фону вертикално спојених мотива конфликта и мотива сутона. Друга етапа конфликта између мајке и кћери, иницирана Марином репликом: “Јеси ли чекала да ти речем пођи с њиме?”, одвија се на фону вертикално здружених мотива туге и конфликта, а кулминира Мариним околним коментаром: “Марија Орсола није рекла ни ријечи. Пригнула је главу и пошла”, за којим у оркестру зазвучи трагично и готово гротескно измењени мотив одлуке (видети пример бр. 5).

МАРА

Ma-ri-ja Or-so-la ni-je rekla ni ri-je-či!

sempre dim.....

ПАВЛЕ

МАРА

При-гму-ла је гла-ву, и

As!

по-шла!

p *ff* *f* *accel.*

Пример бр. 5

Последњи ниво збивања, који претходи трагичном и катарзичном расплету ове драме, протиче у узбуђеном *allegro agitato* монологу Павле. То је последња искра њене побуне и крах: Павле одсеца косу прекидајући симболично нит свога живота, баш као и Атропос у легенди три парке. Овај драстичан чин најзад успева да потресе госпођа Мару, која је и у Христићевој опери и у Војновићевој драми збиља “више и пре госпођа, а мање мајка”.¹⁷

Христић је ову драмску катарзу музички представио у виду својеврсног антиклимакса: из транспарентног, на моменте чак замрлог оркестра, израњају смирене варијанте мотива туге, мотива одлуке и мотива сутона. У Павлиној вокалној деоници експлицитно се у једном тренутку јавља мотив туге. Христићева музика суптилно је испратила и последњи трачак светлости који је нестао из овог дубровачког сутона.

Посматрана у контексту целокупне музичко-драмске шеме ове опере, главна линија драмске радње, баш као и лик Павле која дели њену судбину, указује нам се као дубока и тамна река понорница што извире тамо где је не очекујемо и нестаје управо тамо где је узалуд тражимо. Као да је на неки чудан начин античка трагедија уткана у свет италијанског позоришта маски. Високи зид који дели ова два света успела је да прекорачи само Павле, залутала античка хероина која се жртвује за “барјак свој”. Вајајући брижљиво њен лик, који Рашко Јовановић види као “префињену лирску творевину”, “попут фигура са старинских гоблена”, и Војновић и Христић успели су да остваре онај квалитет “оригиналне прте наше расности” који Исидора Секулић запажа као порив “да се неокаљана образа иде у смрт, или излази из искушења”. Павле као да је учинила и једно и друго.

¹⁷ Рашко Јовановић, *Иво Војновић*, Београд, 1974, 225.

Marija Masnikosa

**THE MAIN DRAMATIC LINE IN HRISTIĆ'S
LYRICAL MUSICAL DRAMA "SUTON"**

Summary

The opera *Suton* (Twilight), written by the great Serbian composer Stevan Hristić, is based on the second part of Ivo Vojnović's *Dubrovnik Trilogy*.

It is the only lyrical musical drama in the history of Serbian opera. The influences of late-romanticism, French lyrical musical drama, impressionism and even verism, are obvious in the musical language and in the global atmosphere of this Hristić's masterpiece. Using a very specific leitmotive technique, Hristić exceeded the static plot of Vojnović's drama, and succeeded to create two separate musical spheres in his musical drama: one to be the main dramatic line in the opera, and another one to envelope the events of secondary dramatic relevance.

This paper discusses Hristić's specific way of realizing the most important dramatic events drawing up the main dramatic line in his opera *Suton*.

Ана Стефановић

МУЗИЧКО-СЦЕНСКА ДЕЛА МИЛОЈА МИЛОЈЕВИЋА

Музичко-сценско дело Милоја Милојевића, до сада углавном само спомињано, није значајније коментарисано у српској музичко-историјској мисли, поготово не – у целини.¹ Разлог томе се, вероватно, лако може пронаћи у чињеници да су, осим једног, релативно недавно штампаног Милојевићевог дела за музичку сцену², други његови радови на овом подручју остали у рукопису. Као још значајнији разлог се, међутим, појављује знање о томе да део тих, необјављених радова, није ни довршен, да, дакле, нису у питању целовита дела, подложна једнако целовитом и свеобухватном увиду. Но, иако је заиста реч о не увек јасно читљивим рукописима, често само о скицама, само постојање и ових композиторских радова указује на потребу успостављања односа према њима, и то не са ставовишта *историографске* педагерије, већ, напротив, са ставовишта *историјске* интерпретације, историјског разумевања и тумачења. Оно је, с једне стране, дакако, подстакнуто очекивањем, односно претпоставком, на познатим Милојевићевим делима утемељеној, да се не може радити о делима без вредности и значаја; с друге и, за историјску интерпретацију, још важније стране, то је тумачење важно због значаја корелације појединачних дела и њиховог жанровског и историјског контекста. Једном речју, колико се Милојевићево музичко-сценско дело тешко може разумети и адекватно представити на основу једног штампаног опуса, толико и његов целокупан опус није могуће доследно тумачити на основу

¹ Видети: Славко Остерц, *Др Милоје Милојевић – о 50-годишњици рођења*, Звук, 1, 1935; Петар Коњовић, *Милоје Милојевић – композитор и музички писац*, Београд, 1956, 21,99,272; Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Београд, с.а., 117; Стана Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд, 1971, 283; Слободан Варсаковић, *Собарева метла – балетска гротеска у једном чину*, Звук, 1, 1983, 94–99.

² *Собарева метла – балетска гротеска у једном чину*, Удружење композитора Србије, Београд, 1981 (партитура).

само делимичног увида у једно подручје композиторовог стваралаштва.

О томе несумњиво сведочи чињеница да рад Милоја Милојевића на подручју музичке сцене захвата период од 1903. до 1927. године, да обухвата, дакле, све битне фазе стилског развоја његовог старалаштва: од времена школовања до првих година по повратку са студија у Прагу.³ Реч је, дакле, о четири, односно пет довршених, недовршених или скицираних дела: о опери *Станоје Главаш* према драми Ђуре Јакшића, с краја 1903. године, од које су сачувани само делови у скицама; затим, о музици за драму *Краљева јесен* Милутина Бојића из 1913. године, која настаје после композиторовог повратка са студија у Минхену (овај Милојевићев рад је довршен, али је остао у рукопису); надаље, о балетској гротесци *Собарева метла* на текст Марка Ристића из 1923. године, коју је Милојевић компоновао по повратку из Француске, а непосредно пре одласка у Праг (ово дело је штампано 1981. године); најзад, о опери *Ајша* према драми Светозара Ђоровића, компованој 1927. године, дакле, по композиторовом повратку из Прага (у рукопису су сачуване скице и једна довршена нумера за ову оперу).⁴

Како се већ из овог може видети, Милојевић је у различитим периодима свог стваралаштва бирао тематски, жанровски и стилски различите драмске текстове као основе својим музичко-сценским делима: од романтичарске, историјске, патриотске драме Ђуре Јакшића, преко такође историјске, но почецима српске књижевне модерне обележене драме Милутина Бојића, све до афирмисаног модернизма у надреалистичком тексту Марка Ристића и каснијег поновног обраћања реалистичкој драми Светозара Ђоровића, тематски ослоњеној на фолклорне мотиве градског живота херцеговачких муслимана. Овој разноврсности самих драмских текстова одговара и разноврсност музичко-сценских жанрова којима се Милоје Милојевић бавио: поред музике за драмски комад,

³ Видети Коњовићеву периодизацију Милојевићевог стваралаштва у: Петар Коњовић, *нав. дело*, 88. Приликом глобалне периодизације опуса Милоја Милојевића треба имати у виду честу поетичку, па и стилску разноликост дела унутар појединих фаза композиторовог развоја.

⁴ Рукописи Милојевићевих музичко-сценских дела се налазе у приватној архиви проф. Властимира Трајковића.

појављују се две опере и један балет. Овом низу жанровски диференцираних Милојевићевих дела за музичку сцену придружује се и композиторова намера да напише музичку драму, о чему се може закључити на основу сачуваног рукописа – либрета за, како се каже, “музичку драму у једном чину од Милоја Милојевића а на речи од Милутина Бојића”. Садржај либрета, под насловом *Ветар*, упућује на мотиве из дела *Макар Чудра* Максима Горког, чини се проширује и тематски оквир његовог музичко-сценског стваралаштва (пример бр. 1). Дакле, временска удаљеност композиторовог рада на овим делима, с једне стране, и њихова тематска и жанровска разноврсност, с друге, упућују колико на промене Милојевићеве музичко-сценске поетике (у самом приступу аспектима и проблемима сложеног света и оквира музичке сцене), толико и на промене у самом композиторовом музичко-стилском развоју; тиме ова дела остварују и битне везе са осталим подручјима Милојевићевог дела. Колико се, према томе, увидом у карактеристике других домена Милојевићевог опуса могу, делом, разумевати и његова настојања на подручју музичке сцене, толико се сазнањима о композиторовом музичко-сценском делу могу тумачити и неки аспекти његовог осталог стваралаштва, посебно његових вокалних и вокално-инструменталних дела.

Оперу *Станоје Главаш* Милоје Милојевић је, са Миланом А. Јовановићем, аутором либрета (који није сачуван), замислио још 1903. године, очигледно као амбициозан пројекат, придружујући се тиме самим почецима српског оперског стваралаштва. Очигледно немајући у виду два неизведена сценска дела Божицара Јоксимовића и Вацлава Ведрала, Милојевић у својим сећањима констатује да је “тада Пера Коњовић већ био компоновао своју оперу *Женидба Милоша Обилића*,... и зар се смело дозволити да само та једна опера постоји у нас?”⁵ Сачувани Милојевићеве рукописи, недовршене скице једног оркестарског фрагмента, једног хора а саррела и једног *Дуетина* (како га означава Милојевић) са клавирском пратњом говоре како о концепцији опере са нумерама, тако и о романтичарском стилском проседеу.

О томе, понајпре, сведочи поменути *Дуетина*, лирска сцена Спасеније и Главаша (понешто измењен садржај четврте сцене

⁵ Цитирано према: Петар Коњовић, *нав. дело*, 21.

првог чина Јакшићеве драме). Сасвим по угледу на раноромантичарски оперски музички говор, иза ариозно конципираних речитатива главних ликова следи кратка Главашева арија са одговарајућим инструменталним (клавирским) завршетком. Стилски оквир овако замишљеног дела потврђују: једноставан, тоналан, функционалан хармонски језик, клавирски парт конципиран на начин пратње која подвостручава деоницу гласа, мелодијска линија ослоњена на секвенце и каденцирајуће обрте и периодичност Главашеве арије (пример бр. 2).

Поменути хор, пак, на измењени текст друге сцене првог чина, дефинише улогу хорског ансамбла као носиоца патриотског садржаја. Овде се, као и у нешто каснијим Милојевићевим хорским делима, могу констатовати елементи Мокраљчеве хорске поетике, а фолклорни мелодијски обрти и одговарајућа хармонска решења у складу су, дакако, са националном тематиком самог драмског текста (пример бр. 3). Посебно је, међутим, занимљива отвореност ове хорске нумере, с једне стране због одсуства тоналног заокружења, а с друге – с обзиром на то да из ње непосредно проистиче монолог, Главашев речитатив из друге сцене. Поред композиторове тенденције ка повезивању делова у шири контекст сцене, на основу ове вокалне деонице главног лика могуће је закључивати и о равно читаваној Милојевићевој предилекцији за формирање мелодијске линије деонице гласа према латентним интонационим и синтаксичким особеностима самог текста. Овај моменат, поткрепљен коришћењем хоризонталне полиметрије, недвосмислено доводи у везу делове Милојевићеве опере *Станоје Главаш* са његовим раним соло-песмама. Жапровски одређен као историјска, национална опера, концепцијски као опера са нумерама – Милојевићев први приступ музичкој сцени је недвосмислено ситуиран у стилском и поетичком оквиру музичке сцене раног романтизма.

Када се, међутим, десет година касније, 1913, у Симфонијском прологу за драмат у једном чину *Краљева јесен* Милутина Бојића обратио музичко-драмском проседеу, Милојевић га, заправо, више није напуштао чак ни када су била у питању дела која жанровски не спадају у музичку драму. Овај композиторов отклон од равноромантичарске оперске концепције, свакако значајно условљен сазнањима стеченим у Минхену, појавио се, међутим, као логична,

Урешити на оопре (Соната за бас)

Vivace.

Piano *f.*

Clarinet

Andante

de mi se o smatranje de vidim o smatranje 97 Hm: 0 Kay du mo-tan

Andante

Clarinet

Сва - со - је још ми - ми ми драматично је сва со

Clarinet

Сва - со - је Сва - со - је ми - саош о - де та

Clarinet *pizz. molto*

mi tu je smatranje de mi se o smatranje

pizz. molto

Пример бр. 2

introduchoj

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "introduchoj". The score is written on multiple staves, including a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are written in Cyrillic script. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and accidentals. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score, including a large blacked-out area in the middle section. The overall appearance is that of a working draft or a composer's manuscript.

Пример бр. 3

имаентна последица самог стваралачког и стилског развоја његовог опуса. Већ у Милојевићевим соло-песмама из 1906. и 1907. године⁶, насталим, дакле, пре композиторовог одласка у Минхен, откривена је тенденција ка широко, драмски постављеној концепцији соло-песме, ка музичком праћењу промена у садржају и радњи, у значењу и осећању. Пре свега, намера да се оствари чврста веза између текста и музике као његове интерпретације.

Промену своје музичко-сценске поетике Милојевић је јасно изразио и у критичком осврту на музику Петра Крстића за *Косовску трагедију* Бранка Лазаревића, објављеном свега који месец пре извођења Симфонијског пролога за *Краљеву јесен*. Истичући значај “драмске обраде” и, за њу неопходне, примене полифоног рада и начела контраста, Милојевић се посебно зауставља на Крстићевој оркестарској музици између трећег и четвртог чина: “Ја је замишљаам, каже Милојевић, као дескрипцију косовске катастрофе... Шта значи мотив у виолончелу? Шта они акорди као хармонска пратња томе мотиву?... Они су основ и подлога за једну програмскију музичку обраду историјске сцене.”⁷

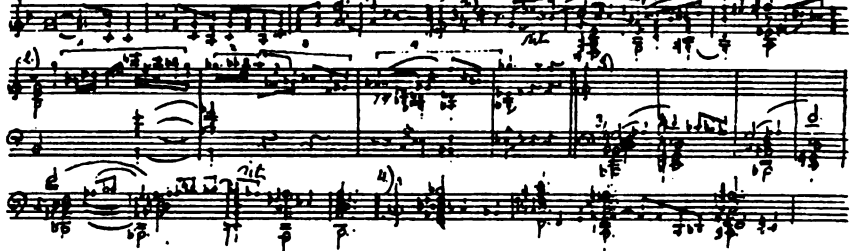
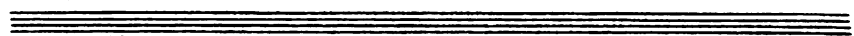
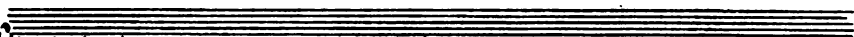
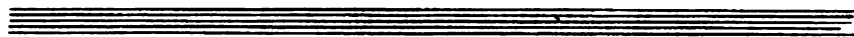
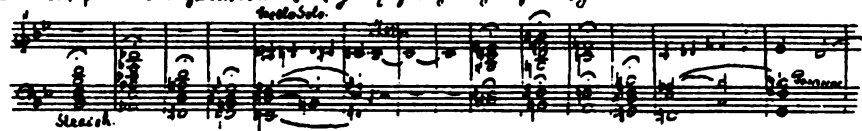
“Програмску музичку обраду историјске сцене” сачинио је Милоје Милојевић у Симфонијском прологу под насловом *Данило и Симонида*, за велики симфонијски оркестар, у којем је укупан музички ток регулисан искључиво драмском радњом, наиме, дијалогом игумава Данила и Симониде из Бојићеве једночинке. О томе, уосталом, сведочи и сам композитор, који је, на дан извођења Бојићеве драме, у листу “Пијемонт” изложио укупан садржај радње Симфонијског пролога и начин њене музичке интерпретације. Милојевић се, при том, није определио за праћење целокупног тока Бојићеве драме, већ је, на уопштавајући начин, своје тумачење овог текста засновао на супростављености два начела, начела моћи (Данила) и начела љубави (Симониде), актуализујући тиме типичну романтичарску поларизацију Бића на два опозитна света и принципа.

⁶ Ове песме се углавном налазе у композиторовој рукописној збирци из 1907. године, под насловом *Моје песме*. Налазе се у архиви В. Трајковића.

⁷ Милоје Милојевић, *Једна српска музичка премиера у Народном позоришту*, СКГ, XXXI, 1. VII 1913, 223. О Милојевићевим погледима на музичку драму видети, поред осталог: Милоје Милојевић, *Модерна музичка драма*, СКГ, XXXII, 16. III 1914, 456–465.

Темастика, Гатла и Силонида?

Атмосфера на дискурзивном фону и јед. који већи крио тоу.



Насићаван на последној страни Корича.

Пример бр. 4

Тематски материјали на којима је базирано ово дело, и које Милојевић издваја као додатак и прилаже партитури, јесу, дакле, “целокупан материјал”, како каже аутор у властитој анализи “који се обрађује у прологу”⁸ (пример бр. 4 на претходној страници). Ове теме, дакле, музичке карактеризације личности Данила и Симониде, супротстављене су тонским родом, карактеристикама мелодијских линија, али и колористички: Симонидину тему увек доносе обоа или високи гудачки инструменти, а Данилову фагот или ниски гудачки инструменти. Лајтмотивски третман тематских материјала, као и коришћење лајт-инструментације (уз позноромантичарски хармонски језик, симфонизацију музичког ткива, начело развојности отеловљено у драмски потентним трансформацијама подложним лајтмотивима и, дакако, целокупну концепцију музичког тока као пандана драмском) говори о *par excellence* проседеу музичке драме, коју је Милојевић у том тренутку засигурно могао да напише, управо са Симфонијским прологом као увертиром. Но, увид у програмску основу овог дела, у доминацију еволутивног и драматуршког тока у регулисању музичког, али и у начин његове организације у смислу прожимања формалних диспозиција сонатног облика и сонатног циклуса, дефинише Симфонијски пролог *Данило и Симонида* као симфонијску песму, дакле, као прво композиторово остварење у овом жанру, настало осам година пре симфонијске песме *Смрт Мајке Југовића* (1921).

Одржавање неких континуитета, заправо битних естетичких и поетичких упоришта Милојевићевог стваралаштва, кроз све, чак и веома супротстављене, често непосредно измењиване његове стилске, па и уопште духовне предилекције, успоставља не увек лако уочљиве, готово “подземне” везе између његових, и временски удаљених дела, остварујући кохеренцију у разноврсности, идентитет у полистилистичности, дефинишући, најзад, композиторово дело као простор раскршћа и помирења националног и космополитског, традиционалног и модерног. Музичко-сценски опус Милоја Милојевића о томе парадигматично говори, и то понајпре у тренутку отклона од Вагнеровог (Wagner) и Штраусовог (Strauss)

⁸ Пијемонт, 10. X 1913, 3. Занимљиво је констатовати да у позоришној критици Војићеве драме Милан Предић не спомиње Милојевићеву музику (Милан Предић, *Краљева јесен од Милутина Војића*... , СКГ, XXXI, 16. X 1913, 621.)

позноромантичарског оквира, а по усвојеном говору музичког импресионизма, отклона у балетској гротесци у једном чину *Собарева метла* из 1923. године, на текст Марка Ристића.

Упуштање Милојевићево те, 1923. године, у немире и вртлоге отворене наступом новог века, у поновно окретање света на главу и превредновање свих вредности, у етички “удар” психоанализе и естетички надреализма (између осталих), најзад, у њихово сродно задирање у неприкосновеност индивидуе и свести – значило је, дакле, упуштање у духовни и мисаони амбијент “вековима” удаљен од оног остављеног у *Краљевој јесени*. Но, није значило и напуштање свих поетичких константи Милојевићевог ранијег музичко-сценског стваралаштва. Музички говор овог композиторовог балета – настајао, с једне стране, у време стабилизације и организовања експресионизмом друге деценије уздрманих темеља бића музике и Бића уопште, а с друге, као реалан наставак дотадашњег Милојевићевог стварања – појавио се као најближи естетичким мерилима француске постимпресионистичке модерне, на међи окретања од традиције, али и поновног враћања неким њеним вредностима, на средокраћу између уметничког и свакодневног, новог и конвенционалног.

У том смислу се језик овог тематског дела, проширеног, али присутног тоналитета, најближи говору музичког импресионизма, ослања, међутим, и на неке тенденције музичке модерне. Транспарентност оркестарске фактуре, примарно одређене суперпонирањем остинатних слојева, повремено и извориштем битоналних комбинација, овде је очигледно повезана са редукцијом коришћених средстава. Она, опет, афирмише доминантно упориште модерне музичке поетике, као опозит романтичарској подвојености музичког бића, дакле – јединство хоризонтале и вертикале. Целостепена лествица се, наине, као кључно тематско и симболичко језгро дела, појављује колико као извор његовог тематског, толико и као основ за конституисање његовог хармонског садржаја. Из ње, према томе, произилази често коришћени прекомерни трозвук, Скрјабинов акорд, секундни акорд, или пак петозвук сачињен од њених тонова при крају дела. Инсистирање на сазвучју празних квинти или кварта, па и акордске структуре суперпонираних кварта, придружују се овом проседеу.

Но, функција целостепене лествице, као музичке карактеризације једне од главних личности Ристићевог текста, Хипнотизера, дакле непријатеља Свести, открива поетички континуитет *Собареве метле* са музичко-драмским проседеом *Краљеве јесени*. Тематски садржај дела одређују, наиме, лајтмотиви ликова, једнако драмски потентни, подложни трансформацијама условљеним променама садржаја и радње. Овај моменат се, према томе, појављује као “парадоксално” присуство миметичке естетике у амбијенту усмереном против њених основних постулата. О том усмерењу, међутим, не говори само текст Марка Ристића. На традиционалан, миметички, илустративан начин Милоје Милојевић целостепеном мотиву подвести, Хипнотизера, супротставља онај превазиђени свет, свет хроматског покрета, датог у лајтмотиву Свести.

Милојевић ће се том нивоу превазиђеног, реалног, конвенционалног, обратити на хумористичан, понајпре иронијски начин, не користећи средства експресионистичке пародије и гротеске, у смислу властитог пародијског, карикатуралног коментара на предмет пародије, већ на начин супротстављања конвенционалних, па и сентиментално датих површина њиховом нековенционалном окружењу. У том контексту ће се, дакле, појавити и ритам валцера и фокстрота, цитат из Вагнеровог *Зигфрида*, елементи српског фолклора и цитат староградске песме. (Можда би у том контексту реч иронија, а не гротеска, пре одговарала поднаслову дела.)

Иако се у концепцији дела може пратити, текстом артикулисана, класична драматуршка шема, ипак се, у значењу утемељена, као кључна тачка организације дела појављује тачка подвојености и прелома, дакле, час када се све личности ослобађају хипнозе. Од тог тренутка се музички ток, у слободном ретроградном кретању, уз коришћење инверзије и супституције остинатних слојева из првог дела, креће према крају, на којем “Хипнотизер угледа некога пред собом, то јест – себе у огледалу” (подв. аутор), чинећи парадоксални обрт – хипнотише самог себе.

Најзад, колико ово Милојевићево дело остварује континуитет са делом музичког говора *Краљеве јесени*, толико и његова модерна мелодрамска концепција, па и жанровско одређење, упућује на везу са последњим композиторским остварењем за музичку сцену. Овај континуитет поткрепљују и две његове мелодраме за глас и клавир

– *Плаве легенде* (1924) на поезију Јована Дучића, настале свега годину дана после балета *Собарева метла*.

У сачуваним скицама за оперу *Ајша*, из 1927. године, за коју је либрето (који није сачуван) написао Никола Трајковић према драми Светозара Ђоровића (а не Османа Ђикића, како констатује Петар Коњовић⁹), наилази се на Милојевићев концепт ове опере као дела у три чина подељена на нумере. Солистичке нумере, хорови и балетска финала чинова се, међутим, измеђују са мелодрамски конципираним нумерама, које су, како се из осталих композиторских записа може закључити, биле предвиђене за експонирање радње, садржаја либрета, док су осталим били намењени стихови босанскохерцеговачке народне лирике (**пример бр. 5**). Ако би се Милојевићево обраћање фолклорном амбијенту и традиционалној оперској концепцији и могло протумачити као повратак неком раније напуштеном стилском и музичко-сценском амбијенту, најзад, националној тематици, онда се захваљујући јединој интегрално сачуваној, десетој нумери, “Неџибиној песми” из другог чина, може говорити о недвосмисленом продужавању свих континуитета који карактеришу композиторову дотадашњу солопесму. Импресионистичка, претежно модална хармонија, стилизовани елементи оријенталне мелодике, наглашена речитативност деонице гласа, колебаљива ритмичка конфигурација, све то – колико у овој музичкој транспозицији народних стихова, толико и у то време насталим Милојевићевим “обрадама” *Седам народних мелодија из јужне Србије* – сведочи о “једној јакој струји националног обележја” у које се “уплићу акценти импресионизма”¹⁰ (**пример бр. 6**).

И “Неџибина песма”, којом се Милојевић прикључује жанру уметничке севдалинке заступљеном у делу П. Коњовића и С. Христића, а чини се, и целокупно његово стваралаштво на подручју музичке сцене, доприноси разумевању преплета јаких и супротстављених естетичких, поетичких, стилских струјања, увек негде оријентисаних и према константама националног духа, колико у простору српске музичке сцене, толико и српске музике на раскршћу векова и уметничких традиција.

⁹ Упор.: Петар Коњовић, *нав. дело*, 99

¹⁰ Цитирано према: Петар Коњовић, *нав. дело*, 132.

Увертюра

I симфон.

- № 1 Хор ~~1907, 1908, 1909~~ или ~~1907, 1908, 1909~~ или ~~1907, 1908, 1909~~ или ~~1907, 1908, 1909~~
- № 2 Хор ~~1907, 1908, 1909~~ или ~~1907, 1908, 1909~~ или ~~1907, 1908, 1909~~ или ~~1907, 1908, 1909~~
- № 3 Мелодрам
 № 3а Хор или Кулиска 1907-ср 632 ср 320 ~~1907, 1908, 1909~~
 № 4 Иза и хор Пошгајка (1907-ср 539) или 1907-ср 539
- № 5 Б. М. (1907-ср 362. ср 362) Ур. Бугарка ~~1907, 1908, 1909~~
- № 6 Кичорска Ан се свилам (Кожан-Бер)
- № 7 Finale: Балет Хор (Кона, 308, 320, 318) ~~1907, 1908, 1909~~

II сим.

Мелодрам

- № 8 Мелодрам
- № 9 Кецибина песма ~~1907, 1908, 1909~~ или ~~1907, 1908, 1909~~ или ~~1907, 1908, 1909~~
- № 10 " " ~~1907, 1908, 1909~~ или ~~1907, 1908, 1909~~ или ~~1907, 1908, 1909~~
- № 11 Мелодрам (ср 9.)

III сим.

Мелодрам

- № 12 хор (103) [1908, 1909] ср 1118
- № 13 Мелодрам хор или Кулиска Балет, хор (ср 14) или...
- № 14 Мелодрам Мелодрам хор или Кулиска
- № 15 Песма Кожан-Бер Мелодрам
- № 16 Песма Кожан-Бер
- № 17 Мелодрам
- № 18 Мелодрам

Пример бр. 5

Ana Stefanović

THE STAGE WORKS OF MILOJE MILOJEVIĆ

Summary

The stage work of Miloje Milojević has not been seriously researched, nor has it been fully presented up till now. Starting from the assumption of the importance of the entire genre and historical context for the understanding of each individual work, i.e. the field of a certain genre, the aim of this paper is to examine the overall creative output of Miloje Milojević in this field.

The stage works of Miloje Milojević, that were created from 1903 until 1927, comprise all the phases of the composer's development. These works were completed in different time periods and they alone differ very much as regards style, genre and subject, from the romantic, historical national opera *Stanoje Glavaš* (1903), through the postromantic, musically dramatic music procedures for the drama *King's Autumn*, then the postimpressionist milieu in the ballet *The Valet's Broom*, until the grandiose return of the spirit of folklore and the opera conception in *Aisha*. Notwithstanding the differences between musical-scene works that were designed thus ways of expression have proved the preservation of some significant poetic perpetuity in the author's entire development in this field. Furthermore, aesthetic and poetic liaisons in the historical link of these works with the other works of Miloje Milojević have been observed. Due to this, and with the cognizance of the composer's musical-scene work, it is possible to determine and explain some of the aspects of his other creative domains, especially those of his vocal music and works set for choir and orchestra.

Александар Васић

ОПЕРСКЕ КРИТИКЕ МИЛОЈА МИЛОЈЕВИЋА У “СРПСКОМ КЊИЖЕВНОМ ГЛАСНИКУ”

I

Реч је овде о оперским критикама које је Милоје Милојевић објављивао у “Српском књижевном гласнику” између 1911. и 1940. године. Наиме, у лето 1910, након минхенских музичких и музиколошких студија, Милојевић се нашао у Београду где је постао сарадник “Гласникове” рубрике “Уметнички преглед”. Од тога тренутка па све до гашења најзначајнијег књижевног часописа код Срба у првој половини XX века, а “Гласник” је дефинитивно престао са излажењем по избијању Другог светског рата, Милоје Милојевић је обављао одговорну и тешку дужност музичког критичара. Уз то је био, од 1920. године, и стални музички рецензент београдског дневника “Политика”.¹ Ми ћемо, дакле, у складу са централном темом овог научног зборника, нашу пажњу управити ка једном, свакако мањем делу Милојевићеве музикографске продукције, која у целини броји преко хиљаду библиографских јединица са подручја, најпре, музичке критике и есејистике, а онда и музичке теорије, историје и етномузикологије.

Али, казаће неко: није ли о Милојевићу као музичком писцу, а то значи и критичару и музикологу, сразмерно много писано у новијој српској и југословенској музикологији? Писано јесте и ми смо узели у обзир резултате наше музичке историографије

¹ Милојевића као музичког критичара “Политике” срећемо већ 1910. године, али тек деценију касније започиње његова континуирана сарадња у овом нашем дневнику. Уп. *Библиографија расправа и чланака*, т. 13, Музика, струка VI, Загреб, 1984, 516–537.

после 1945. године: текстове Стане Ђурић-Клајн², Николе Херцигоње³, Властимира Перичића⁴, Роксанде Пејовић⁵, Надежде Мосусове⁶, Мирке Павловић⁷, Јелене Милојковић-Ђурић⁸, Зденке Вебер⁹, Дубравке Франковић¹⁰, Горице Димитријевић¹¹, а, понајвише, и данас фундаменталне монографије Петра Коњовића.¹² Позната су нам и штива која припадају врсти документарно-меморарске грађе, попут чланака полонисте Ђорђа Живановића¹³ или

² Стана Ђурић-Клајн, *Критика, музичка - Србија, Музичка енциклопедија*, т. II, Загреб МСМLXXIV, 387; *Музичка есејистика и публицистика у Срба*, предговор за: *Есеји о уметности*, прир. Јован Ђирилов, Стана Ђурић-Клајн и Лазар Трифуновић, Нови Сад - Београд, 1966, 175-201.

³ Никола Херцигоња, *Музиколошки опус Војислава Вучковића, Војислав Вучковић, уметник и борац: лик, сећања, сведочанства*, Београд, 1968, 129-161; прештампано у ауторовој књизи *Написи о музици*, Београд, 1971, 115-147.

⁴ Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Београд, б.г. (1969), 282-296.

⁵ Роксанда Пејовић, *Коста Манојловић као есејиста и критичар*, У спомен Косте П. Манојловића, зборник радова, Београд, 1990, 103; *Милоје Милојевић као музички писац и критичар*, Звук, Сарајево 1971, бр. 124-125, 142-145; *Традиције XIX века у написима Милоја Милојевића*, Милоје Милојевић, композитор и музиколог, зборник радова, Београд, 1986, 271-287.

⁶ Надежда Мосусова, *Место Милоја Милојевића у српској и југословенској музици*, Милоје Милојевић, композитор и музиколог, зборник радова, 39-59; *Милоје Милојевић (1884-1946): једна скица о стваралачком лику*, Звук, Сарајево, 1972, бр. 124-125, 138-141.

⁷ Мирка Павловић, *Милоје Милојевић и Стеван Мокрајац*, Милоје Милојевић, композитор и музиколог, 143-172.

⁸ Јелена Милојковић-Ђурић, *Милоје Милојевић у културном животу међуратног периода у Београду*, Звук, Сарајево, 1984, бр. 1, 22-27.

⁹ Зденка Вебер, *Везе Милоја Милојевића с хрватским гласбеницима*, Милоје Милојевић, композитор и музиколог, 205-224.

¹⁰ Дубравка Франковић, *Гостовања хрватских музичких уметника у Београду у критичком фокусу Милоја Милојевића*, Милоје Милојевић, композитор и музиколог, исти зборник, 255-270.

¹¹ Горица Димитријевић, *Милоје Милојевић као есејиста*, Музика и реч, Београд, 1975, бр. 6-7, 13-26; такође *Милоје Милојевић као есејиста*, Звук, Сарајево, 1976, бр. 1, 9-14.

¹² Петар Коњовић, *Милоје Милојевић - композитор и музички писац*, Београд, 1954.

¹³ Ђорђе Живановић, *Милоје Милојевић - професор Филозофског факултета у Београду*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 1990, бр. 6-7, 325-348; *Напомене о једној споменици (двадесет пет година од изласка споменице "Сто година Филозофског факултета")*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд, 1989, књ. 53-54, св. 1-4 (1987-1988), 230-234.

музичких успомена академика Станојла Рајичића.¹⁴ У првом делу рада пружићемо приказ главних одлика Милојевића као оперског критичара “Српског књижевног гласника”. У другом делу, осврнућемо се на поједине елементе рецепције Милојевићевих списа у нашој музичкој науци после Другог светског рата. Нагласићемо ту оне компоненте које, према нашим схватањима, представљају неспоразуме па и неправду, до којих је дошло у сусретима са овом класичном оставштином српске литературе о музици. Указаћемо и на моделе будућих испитивања Милојевићеве музикографије.

II

За тридесет година сарадње у СКГ-у наш први доктор музикологије објавио је преко шездесет оперских критика. Ми их већемо сагледавати у хронолошком поретку него ћемо указати на проблемске и тематске доминанте ових написа. Већ својом првом оперском критиком у овом часопису – приказом дела *Кнез Иво од Семберије* Исидора Бајића (1911), Милојевић је отворио круг проблема којем ће посветити велику пажњу. Реч је о бризи за домаће оперско стваралаштво. “Гласников” критичар дао је обухватне текстове о свима важнијим српским операма прве половине XX века: о *Вилином велу*, *Сутону*, *Зулумћару*, *Кнезу од Зете*, *Коштани*. У приказима премијера домаћих дела мања је пажња посвећена вредновању извођења, а више је пружано аналитичког материјала о самим композицијама (стилско-историјска одређења српских композитора и њихових дела, страни извори музичке поетике наших аутора и сл.). Милојевић је имао разумевања за веома специфичне услове под којима се развијала новија српска музика, али је при вредновању наших уметничких дела одлучно одбијао болећивост спољашњег приступа (преко друштвено-историјских околности, биографије уметника и др.). У приказу прве Коњовићеве опере критичар одбацује историјски приступ у корист естетичког, јер, каже он, “почеци српске музике одавно су прошли.”¹⁵ Зато даје детаљан приказ врлина и мана партитуре *Вилиног вела*. Очигледно сматрајући да ће једино критика заснована на унутрашњем приступу

¹⁴ Станојло Рајичић, *Из музичког света*, Летопис Матице српске, Нови Сад, јун 1979, год. 155, књ. 425, св. 6, 1128–1163.

¹⁵ Милоје Милојевић (у даљем навођењу: М.М.), *Вилин вео*, Српски књижевни гласник (даље: СКГ), Београд, 1923, књ. VIII, св. 6, 461–465.

моћи да подигне критеријуме у српској музици, Милоје Милојевић је релативно строго писао о нашим уметницима. Ево речи о Петру Крстићу: "... Стил ове партитуре (*Зулумћара*) је неуједначен, или, боље речено, она и нема стила... у нас већ постоје два света у музичком животу, један који више гледа у прошлост, а други који више гледа у будућност. Та два света су карактерисана *Сутоном* Г. Христића и *Зулумћаром* Г. Крстића..."¹⁶ Но, критичар Милојевић не штеди похвале тамо где их и данашњи читалац очекује: "... Појава *Сутон* Г. Христића од недогледног је значаја... јер *Сутон*... јасно одваја два доба у нас: дилетантизам и уметничку зрелост."¹⁷ У бризи за формирање српског националног музичког стила "Гласников" критичар се пажљиво односио према проблему национализма: "У уметности шовинизам никада није био користан ако је био слеп, али је давао одличне резултате ако је почивао на сигурној основи уметничке обазривости и националне свести."¹⁸

Брига за раст домаће музичке културе видљива је и кроз призму друге доминанте у Милојевићевим чланцима, а то је просвећивање. Јарка, романтичарска жеља за унапређењем наше музичке уметности и културе може се опазити већ из структуре Милојевићевих текстова. Они често започињу музичким биографијама композитора, а настављају указивањем на поенте у препричаном сажеу. Милоје Милојевић је имао у виду да пише за образовану публику којој се "Гласник" као књижевни часопис обраћао, али је знао и то да је та публика музички слабо поткована. Са развијеном свешћу о потребама и могућностима свога аудиторијума, Милојевић је умео своја знања да сажме у језгровите и приступачне пртеже. Тако у некрологу *Фореу* (G. Faure) и *Пучинију* (G. Puccini) намерно избегава појмовни језик музичке теорије и даје упечатљиво музичко-психолошко упоређење двојице композитора: "...Форе је дрхтао паљен ватром генија; Пучини је дрхтао помишљајући на светлост са рампе и на блесак брилијаната раскошних дама по ложама и фотељама пред оркестром... У Милану је сахрањен можда најокретнији заводник позоришних маса

¹⁶ М.М, *Музички преглед - премиера "Зулумћара" од Г.П. Крстића*, СКГ, 1927, XXII, 8, 624-626.

¹⁷ М.М, "*Сутон*", *музичка драма Ст. К. Христића*, СКГ, 1925, XVI, 8, 631-635.

¹⁸ М.М, *Музика - деби Г-ђице Сфилигој*, СКГ, 1927, XXIII, 3, 239-240.

наших дана... ”¹⁹ Исто је тако учинио и поводом извођења опере *У долини* Е. д’Албера (d’Albert): “Чист веризам: крв и нож и дивља, слепа страст.”²⁰ Једнако имајући на уму младу београдску публику која је похађала музичке представе, Милојевић је радио на померању видокруга естетских очекивања те публике и тако пробијао пут новим уметничким вредностима. Поводом Христићевог *Сутона* пише: “... Г. Христић је успео. Да ли и за широку публику? Бојимо се да не... сувише је мало, управо ни мало шарене оперске лажи на сцени.”²¹ Милојевић је водио својеврсни “крсташки рат” у области оперског питања у Србији. О музичким карактеристикама интерпретација Осјечке оперете на гостовањима у Београду 1911. и 1927. године скоро да уопште неће да пише. Њега занима једно, право просветитељско а начелно питање: откуд и зашто Осјечка оперета у Београду наместо озбиљних опера из Загреба или Љубљане? Сматрао је да Београдска опера треба поступно да развија своје могућности, па је поздрављао извођења комичне опере XVIII века тврдећи да је ово најбоље решење, “јер је у њој сва снага једне зреле уметности и само се помоћу ње – јер је приступачна и јасна – може постепено развијати уметнички смисао једне младе публике, која воли музику, али није музички развијена.”²² Критичар је познавао материјалну и институционалну условљеност уметничког стваралаштва. У том смислу указивао је на просветитељску мисију наших позоришта. Поводом *Кнеза од Зете* он каже да ова опера “најсјајније доказује потребу неговања оперског позоришта у нас, јер је то оперско позориште изазвало и неговање оперског облика од наших композитора.”²³

Током три деценије писања за “Српски књижевни гласник” Милоје Милојевић није одступао од појединих својих ставова о страном оперском репертоару. Таква једна тематска и проблемска константа представља његову подршку словенским операма

¹⁹ М.М., *Габриел Форе и Бакомо Пучини*, СКГ, 1925, XIV, 1, 78–79.

²⁰ М.М., “У долини” – музичка драма Еугена д’Албера, СКГ, 1926, XIX, 3, 239–240.

²¹ Уп. напомену бр. 17.

²² М.М., “Бастијен и Бастијена” – комична опера у једном чину..., СКГ, 1912, XXVIII, 1, 66–71.

²³ М.М., *Кнез од Зете*, СКГ, 1929, XXVII, св.5, 380–386.

у београдском Народном позоришту. У радовима о *Борису Годунову*, *Јенуфи*, *Кнезу Игору*, *Хованичини*, *Далибору*, Милојевић уздиже умеће словенских композитора сматрајући да су Словени велика нада модерне музике. Поводом извођења музичке драме *Борис Годунов*, он хвали репертоарску политику Стевана Христића, а 1928. године пише: “*Јенуфа* је наш словенски понос. Од њеног успеха код нас... зависи част и достојанство наше Опере.”²⁴ Као што је већ примећено²⁵, Милојевић је био пропагатор руског и чешког репертоара, али није он зато мање ценио италијанску оперу XIX столећа. Милојевићев критичнији став према италијанској опери прошлог века у вези је са наредном доминантом његових оперских критика у “Гласнику”: реч је о залагању за музичку драму. Као композитор и музиколог он је очигледно био под јаким утиском Вагнерове (Wagner) реформе и, особито, опера Рихарда Штрауса (Strauss). Вероватно се зато Милојевић залагао за фаворизовање словенских музичких драма. Објашњења зашто је музичка драма природнија и логичнија форма од оперске срећемо у приказу премијере опере *Фауст* Шарла Гуноа (Gounod). Ту је реч о антагонизмима оперског облика.²⁶ Милојевић је, такође, написао неколико текстова у којима аргументовано, приступачно и јасно приказује суштину Вагнерових измена у оперском позоришту XIX века.²⁷ О Вердију (Verdi) је имао критичнији став, јер је сматрао да мелодија као главни носилац оперске структуре представља велику опасност за садејство музичке и драмске компоненте, али и због извесних црта музике италијанског композитора које су сметале Милојевићу-критичару. Ево шта каже за *Бал под маскама*: “Има у овој опери и офенбахијада.”²⁸ Године 1929. у приказу опере *Отело* пише: “... Али је, понекада, (Верди) са... висина силазио, западао у област сладуњавости и бруталне патетике, допадљиве маси, али

²⁴ М.М, *Д-р Леополд Јаначек и његова опера “Јенуфа”*, СКГ, 1928, XXIII, 6, 464–469.

²⁵ Уп. Роксанд Пајевић, *Традиције XIX века у написима Милоја Милојевића*, у: Милоје Милојевић – композитор и музиколог, 279.

²⁶ М.М, *Чехословачки квартет – “Фауст”*, СКГ, 1922, V, 8, 616–620.

²⁷ Уп. Милојевићеве текстове: *Холанђанин луталица*, СКГ, 1923, X, 6, 459–461; *Музичка драма Рихарда Вагнера*, СКГ, 1923, X, 8, 594–603; “*Лоенгрин*” од Вагнера, СКГ, 1926, XVIII, 5, 384–388; *Премијера “Тангојзера”*, СКГ, 1934, XLIII, 7, 537–540.

²⁸ М.М, *Вердиев “Маскенбал”*, СКГ, 1927, XX, 6, 465–466.

не и естетски пречишћене.”²⁹ Но, зато 1931. за Штраусову *Салому* каже: “...знаменита премијера у нашој опери и један од најзначајнијих датума у историји музичког живота код нас.”³⁰

Као оперски, а то значи театарски критичар, Милоје Милојевић није заборављао све оне који учествују у креирању једне оперске представе: редитеље, сценографе, костимографе, мајсторе осветљења. Не само о бинској архитектури и режији, Милојевић је нарочито много писао о извођачима. Уметношћу певачице Драге Спасић није био задовољан 1912. и 1913. године³¹, али је допније истакао њене заслуге за српску оперску културу. Поводом прославе њенога јубилеја 1923. године рецензент каже како сада видимо “да се у нас опера није родила тек благодарећи револуцији у Русији.”³² Писао је о певачима Милораду Јовановићу, Георгију Јуређевићу, Јулију Бетету, Владети Поповићу и Нели Никковић, диригенту Ивану Брезовшеку и многим другим уметницима.³³ Милоје Милојевић је писао стално, упорно и ангажовано о читавој једној епохи наше културне историје. Када буде урађено дипломатичко издање његових скупљених списа, тада ћемо стећи прави

²⁹ М.М, *Верди и његова опера “Отело”*, СКГ, 1929, XXVI, 1, 57–60.

³⁰ М.М, “*Саломеа*” – опера од Рихарда Штрауса, СКГ, 1931, XXXIV, 7, 638–543.

³¹ “Нека се у Бечу на примерима поучи како темперамент остаје темперамент а не извештачено бацакање, и како сентименталност има све природне одлике сентименталности, а није просто састављање шака као за молитву и тихо и одмерено корачање, више круто него скромно”, уп. М.М, “*Виларови драгони*” – комична опера..., СКГ, 1912, XVIII, 2, 150–153; “Гђа Спасић... која је, без нарочитих обзира и воље да се удуби у смисао ансамбла, и најбезначајније партијице певала пуним гласом са очевидном намером да буде ‘озго’”, М.М, *Поводом два гостовања*, СКГ, 1913, XXXI, 11/12, 912–917.

³² М.М, *Прослава г-ђе Драге Спасић – “Јеврејка” од Халевиа*, СКГ, 1923, IX, 3, 227–229.

³³ На жалост, простор нам не допушта улажење у засебну и врло деликатну тему: колико је тачно и успешно Милојевић вредновао уметност музичког извођаштва? Будући да нема сачуваних звучних снимака из периода који проучавамо, остаје нам да поредимо критике различитих аутора о истим концертима и представама. Овај проблем решаваћемо другом приликом. У сваком случају, остаје начелно питање: како вредновати критике музичких извођења која изворно не познајемо, тј. која нисмо слушали? Да ли се у историји музике хипотеза може доказивати (или оповргавати) другом хипотезом? Захвални смо г. Ђорђу Перићу што нам је указао на чланке Јована Димитријевића у којима се овај критичар разилазио са Милојем Милојевићем. Димитријевићеве написи обухваћени су *Библиографијом расправа и чланака*, т. 13, Музика, струка VI, Загреб, 1984, 195–198.

увид у значај овога обимног стварања. Пред нама ће бити права музичко-литерарна фреска о српској музици прве половине XX века.

Какав је однос данашњег професионалног читаоца према оперским критикама Милоја Милојевића? Да ли је данашњи музички стручњак у потпуности задовољан Милојевићевом музикографијом?" Мора се рећи: има у Милојевићевим чланцима израито слабих места. Тако 1928. стоји у "Гласнику": "У светској музичкој литератури мало је дела која би се могла мерити са *Јенуфом*."³⁴ Егзалтирана поређења без продубљене аргументације нису одлика озбиљне и промишљене критике. Наредне године у "Гласнику" наилазимо на неоправдане примедбе на рачун музике Чајковскога: "На супрот академичарима Рубинштајну и Чајковском, композиторима који нису имали ухо за дрхтаје народне душе, већ су се окретали Европи и њу подражавали, у облику, у изразу (псеудо-романтичарском), у техници, и који су са школском спремом шаблонски изграђивали своја дела допадљива публици, истакла су се 'Петорица' као 'моћна скупина' којој је било стало до душе човека и истинскога израза, без обзира да ли ће се њихово дело допасти или не."³⁵ Тешко су одрживе и сувише високо постављене оцене о таленту Сен-Санса (*Saint-Saëns*)³⁶, а есеј *Моцарт и његово место у историји опере* (1936)³⁷, садржи превише општих места. Ипак, у списима Милоја Милојевића несразмерно је више вредног него онога што је спорно или, чак, промашено. Што се тиче овога другог, да видимо какве се примедбе стављају нашем писцу у новијој српској историографији – барем у једноме њеном делу.

III

Две су равни у којима су се догађали неспоразуми са музикографским делом Милоја Милојевића: идеолошка и методолошка. Тако, на пример, студија Николе Херцигоње *Музиколошки опус*

³⁴ В. напомену бр. 24.

³⁵ М.М, *Бородин и његова опера "Кнез Игор"*, СКГ, 1929, XXVI, 8, 617-622.

³⁶ М.М, *Сен-Санс: "Самсон и Далила"*, СКГ, 1930, XXIX, 5, 370.

³⁷ М.М, *Моцарт и његово место у историји опере*, СКГ, 1936, XLVII, 4, 317-325.

*Војислава Вучковића*³⁸ доноси цитате из појединих Милојевићевих написа, цитате пропраћене елиптичним, скоро неисказаним идеолошким коментарима. Аутору наведеног рада највише смета Милојевићево повезивање музике и религије. А поводом уводног чланка за часопис “Музика” – у коме се чланку опажа Милојевићев ентузијазам у области грађанско-ројалистичког југословенства, Херцигоња кратко каже да Милојевић наведени текст пише “у месецу у коме је проглашена шестојануарска диктатура.”³⁹ Једнако ће у поменутој расправи утицајног професора Опште историје музике на београдској Музичкој академији проћи и Зинаида Грицкат која је својевремено извештавала о XV конгресу Федерације националних теозофских друштава, а и загребачки музиколог, професор Јосип Андреис са својим *Уводом у гласбену естетику* (1944), где Херцигоњи опет смета религијско тумачење порекла и природе музичке уметности.

Слично томе читамо и у студентском раду Горице Димитријевић, *Милоје Милојевић као есејиста*⁴⁰: “Често ћемо наићи (у Милојевића) на романтичарско идеализовање порекла и улоге музике. . . а чини нам се да је то становиште, у години снажних друштвених сукоба, петнаест година од смрти Плеханова и свега три године пре појаве Вучковићевог трактата *Материјалистичка философија уметности* – потпуно депласирано.”⁴¹ Није наша жеља нити намера да из перспективе данашњег друштвеног тренутка – одмакнутог од идеолошких стега поратних деценија – вреднујемо туђа уверења. Можемо наведене исказе разумети и као дуг времену или као несудржавање од категоричних судова. Можда и као несхватање да спољашњи приступ у вредносној процени уметничких и сродних текстова (попут критике или есеја), скоро никада није давао добре резултате. Међутим, нагласити ваља: цитирани ставови утицали су, и то снажно, на обликовање слике о Милоју Милојевићу у нашој средини после другог светског рата. То је вероватно претежни разлог због којег је за последњих пола века од преко хиљаду Милојевићевих текстова свега један прештампан о државном

³⁸ Никола Херцигоња, *Написи о музици*, Београд 1972, 117–118.

³⁹ *Исто*, 118.

⁴⁰ Горица Димитријевић, *Милоје Милојевић као есејиста*, *Музика и реч*, Београд, 1975, бр. 6–7, 13–26.

⁴¹ *Исто*, 14–15.

трошку.⁴² На основу чега ће наша хуманистичка интелигенција, ученици и студенти стицати знања о личности која у српској литератури о музици има ранг и значење Исидоре Секулић или Богдана Поповића из области књижевне критике и есејистике? Може ли се од сваког читаоца очекивати да зађе у све архиве и библиотеке које похађа професионални историчар музике?

Посебан проблем у тумачењу и вредновању критика Милоја Милојевића представља питање методологије и стилистике. У нашој историографији срећемо примедбе на рачун Милојевићевог језика и стила. Збиља, у оперским критикама овога писца има патетичних одломака, егзалтираних исказа, "распуштене" есејистике. У своме раду *Традиције XIX века у написима Милоја Милојевића*⁴³, Роксанда Пејовић расправља о генези пишчевог стила

⁴² Било је то 1966. године када је Стана Ђурић-Клајн приредила антологију српске музичке критике за библиотеку "Српска књижевност у сто књига", коју су објавиле Матица српска у Новом Саду и Српска књижевна задруга у Београду. У 91. књизи наведене едиције (*Есеји о уметности*, прир. Јован Пирилов, Стана Ђурић-Клајн и Лазар Трифуновић) прештампан је Милојевићев рад *Уметничка идеологија Стевана Мокрајца*, првобитно објављен у СКГ-у 1938. године, књ. LIII, св. 3, 192–201. Од Милојевићевих текстова послератни читалац могао је још једино имати у рукама приватно издање: Др Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, трећа књига, Београд, 1953. Ово издање је приредила Милојевићева кћерка, пијанисткиња и професор Гордана Милојевић-Трајковић.

⁴³ Објављено у зборнику радова: Милоје Милојевић – композитор и музиколог, Београд, 1986, 271–287. У овој расправи ауторка Милојевићевим критикама и есејима прилази из аспекта застареле теоријско-методолошке апаратуре. Своје тумачење и, значајним делом, негативно вредновање Милојевића као писца, Р. Пејовић заснива на појмовној опозицији форма-садржај. Ова непродуктивна дихотомија напуштена је у поимању музичких дела још средином 19. столећа (Е. Ханслик [E. Hanslick], *О музички лепом*, 1854). У науци о књижевности и естетици овакву методологију превладали су већ руски формалисти и Б. Кроче (В. Стосе). Вештачко раздвајање форме и садржине у уметничким делима као и у граничним врстама попут критике и есеја, нужно нарушава целовитост посматраног објекта (структуре) и води у сусрет погрешним закључцима. Примењено на Милоја Милојевића: то значи да је оно о чему је Милојевић писао у својим критикама и есејима неодвојиво од тога како је он то чинио. Жеља др Пејовић да у циљу вредновања Милојевићеве музикографије раздвоји "садржајну вредност написа од начина на који се садржај казује" (уп. *нав. дело*, 271) занемарила је најбитније питање: где треба тражити узроке (а не порекло!) Милојевићевом језику и стилу, или боље: какво је значење ових компонената у структури Милојевићевих текстова? Пошавши од другачијих методолошких премиса, она није ни могла у Милојевићевом стилу – свесном избору једног озбиљног стручњака да пише "литерарно" – видети знак методолошке зрелости ауторове. Чак и данас, после праве револуције у теоријском проучавању уметности, рево-

и утврђује да је Милојевић дужник српског романтизма прошлог столећа. То је, свакако, убедљиво и на поређењима засновано тумачење. Само, да ли је и потпуно? Поставља се, наиме, питање: **зашто је Милојевић тако писао?** Вероватно због дуга нашој критици 19. века, можда и због бујног личног темперамента, можда и због свести о публици којој се обраћао на ограниченом простору дневне штампе и књижевних часописа. Чини се, међутим, да мора бити и нечег другог. Не треба изгубити из вида чињеницу да је Милојевић био доктор музичке теорије и композитор. Ако је неко у нас, у оно доба, темељно познавао могућности појмовног језика музичке теорије у сусрету са структуром музичког уметничког дела, онда је то, зацело, морао бити овај наш писац. Можда баш зато, као озбиљан зналац своје струке, Милоје Милојевић увиђа ограниченост домета појмова и термина науке о музици пред, ипак, езотеријом музичке уметности. Познавао је он врло добро значајне капацитете музикологије када је реч о опису уметничког поступка у музичком делу. Али, значење, семантизам музике, у своме најдубљем слоју остаје велики проблем науке о музици и музичке естетике. Наиме, ми непрестано усавршавамо наша оруђа да бисмо прецизно и рационално описали из чега се музичко дело састоји, како оно функционише у својој унутрашњој структури и историји. Међутим, сваки музиколог (и, уопште, проучавалац уметности), замишљен над методолошким питањима своје науке, мора себе понекад запитати: да ли се (и колико) искључиво тим путем приближавамо оном непоновљиво лепом и непоновљиво вредном у једном уметничком делу? Мислимо ту на ону немоћ теорије уметности коју је описао Никола Милошевић поводом Шекспировог (Shakespeare) *Хамлета*: “На жалост, Шекспирова уметност у специфичном значењу те речи, често је, уосталом попут сваке велике уметности, једноставно неухватљива. Ко би могао уловити у неку мрежу појмова онај танани, сетни призив дијалога о честољубљу

луције која обележава XX век, некадашње есејисте и критичаре одређене за тзв. литерарни приступ нећемо зато сматрати слабијим и “преднаучним” писцима, него ћемо у њиховом ставу видети једну, увек актуелну и легитимну могућност. Изврсне примере таквог програма налазимо, на пример, у послератним есејима Милана Кашанина, (уп. његове *Изабране есеје*, Београд, 1977). Види и убедљива запажања Властимира Трајковића, *Милоје Милојевић – стота годишњица од рођења композитора*, наведени зборник, 19-23.

Главни и одговорни уредник зборника се ограђује од текста ове напомене.

у коме се поред осталог каже да је чак и 'сан само сенка' ".⁴⁴ Зато, иако не вреднујемо егзалтираност Милојевићеве реченице као нарочиту врлину овог писца, признајемо да би, баш на основу таквих примера, дух наклоњенији мање кохерентним формама писања о уметности у Милојевићевим делима могао видети као засебну и веома значајну доминанту својеврсни музичко-методолошки агностицизам. Есеј *Музичка драма Рихарда Вагнера* садржи следеће место: "Помоћу музике може се исказати оно што се речју никада не да изразити."⁴⁵ Очигледно је др Милоје Милојевић – темељно образовани музиколог – веровао у могућност тумачења музичке уметности речима, али само до извесне границе. Што се Милојевићевог стила тиче, морамо приметити да ова компонента његових радова није схваћена и протумачена на одговарајући начин. Ако Милојевићев стил гдегде подсећа на стил наших критичара – љубитеља музике из 19. века, то има свој коментар у познатоме: кад двојица чине исто – није исто. Само неко ко има знања може та знања понекад и свесно да занемари. Овде морамо одбацити као неосновану примедбу коју доноси одредница о српској музикологији у *Лексикону југослаvensке музике*. Тамо стоји да је Милојевић писао "изразима већ заборављеним у тадашњем књижевном језику."⁴⁶ Довољно је само подсетити на есејистичко стваралаштво Исидоре Секулић из међуратног периода, стваралаштво које је управо обележено својеврсном егзалтацијом.⁴⁷

⁴⁴ Никола Милошевић, "Предговор" у књизи: Виљем Шекспир, *Хамлет*, прев. Живојин Симић и Сима Пандуровић, Београд, 1973, 12.

⁴⁵ М.М, *Музичка драма Рихарда Вагнера*, СКГ, 1923, X, 8, 596.

⁴⁶ Јединица "Музикологија – Србија", *Лексикон југослаvensке музике*, т. II, Загреб, 1984, 56.

⁴⁷ Уп. *Сабрана дела Исидоре Секулић*, књ. I-X, Београд, 1985. В. такође и њену преписку: И. Секулић, *Мој круг кредом* (изабрана писма), прир. Радован Поповић, Београд, 1984. Од важнијих радова о Исидори истичемо две књиге штапане у Београду 1986. године: докторску дисертацију Владиславе Рибникар, *Књижевни погледи Исидоре Секулић*, и монографију Славка Леовца *Књижевно дело Исидоре Секулић*. Музикологу ће посебно користити чланак Стане Ђурић-Клајн, *Музичке теме Исидоре Секулић*, у: *Зборник историје књижевности САНУ*, Београд, 1986, књ. 11, 23–35. Овај рад прештампан је у ауторкиној књизи *Музички записи*, Београд, 1986, 77–93.

IV

Поставља се, на крају, питање: како даље испитивати текстове о музици Милоја Милојевића? Чини нам се да треба успоставити подробен интердисциплинарни систем естетичких и теоријско-методолошких идеја својствених музикографским и музиколошким делима овога нашег критичара и есејисте. Нарочито треба истражити паралеле са књижевном критиком и науком о књижевности код Срба у првој половини XX века, јер је Милојевић несумњиво био упућен на ту струку.⁴⁸ Уосталом, већи део своје професорске каријере на Филозофском факултету у Београду, где је предавао историју и теорију музике, Милојевић је провео при Семинару за упоредну књижевност и теорију књижевности Богдана Поповића и при Српском семинару Павла Поповића.⁴⁹ Коњовић је у својој монографији указао на утицаје позитивистичке теорије Иполита Тена (Taine). Међутим, има у Милојевићевим текстовима различитих теоријских слојева. За сада указујемо на један подстицајан пример.

У својој критици премијере Шостаковичеве музичке драме *Катарина Измајлова* (1937) Милојевић говори о динамичкој променљивости идентитета музичког уметничког дела: "... Знаменита уметничка дела прошлости... не постају, и не могу постати, историјске вредности, музејски објекти... и сваки нараштај ће ту истину на свој начин да изнесе, да протумачи, да објави. Знамо ли ми баш до танчина како је Бах тумачио своју h-moll мису? А и ми је тумачимо... а да ли би Бах примио то наше тумачење оне истине коју је он оваплотио звуцима своје бесмртне h-moll мисе? И зашто је бесмртна? Зато – свакако – што сваки нараштај у њој налази оно што њега уздиже и себе кроз њу изражава... Имаће међу тим делима уметничким и таквих... која ће... пропуштена кроз призму

⁴⁸ Пре одласка у Минхен (1904–1906) Милојевић је три семестра студирао на београдском Филозофском факултету X групу предмета: германистику, упоредну књижевност и српски језик са књижевношћу, уз филозофију. Из Коњовићеве монографије сазнајемо и ко су тада били Милојевићеве професори: Милош Тривунац, Богдан Поповић, Павле Поповић, Јован Скерлић, Александар Белић и Бранислав Петронијевић.

⁴⁹ Уп. Ђорђе Живановић, *Милоје Милојевић – професор Филозофског факултета у Београду*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад, 1990, бр. 6–7, 325–348.

индивидуалности тих нових људи живети... новим животом... (сва подвлачења – А.В.).⁵⁰ Читалац заинтересован модерном теоријом уметности неће лако прећи преко ових редова а да не запази извесно коинцидирање ових Милојевићевих ставова са једном од најподстицајнијих теоријско-методолошких школа у проучавању уметности током четврте деценије XX века – са чешким структурализмом. Схватање да уметничко дело није предмет, документ (у шта је веровао позитивизам), већ да је оно однос који граде аутор, текст и конзумент, дакле, динамичка променљивост у историји – то је концепција коју је у то време заступао Феликс Водичка (Vodička).⁵¹ Водичкини радови пашће на плодно тле Запада тек шездесетих година у оквиру Јаусове (Jauss) естетике рецепције.⁵² Овакав сусрет М. Милојевића и модерне теорије уметности намеће потребу за даљим трагањима у области тзв. иманентне анализе, али и задатак да се подробно испита пишчева теоријска, естетичка и музичко-историјска лектира.

Пажљивим читањем Милојевићевих критика, есеја, историјских и теоријских радова, читањем методолошки заснованим, добићемо много потпунију историју српске литературе о музици. Свакако да нам овде од велике помоћи могу бити истраживања обављена у науци о српској књижевности. Та помоћ ће бити значајна не само због компаративног материјала него и због инспиративности различитих модела преко којих се приступало теоријском изучавању српске књижевности.

Aleksandar Vasić

THE OPERA REVIEWS OF MILOJE MILOJEVIĆ IN THE MAGAZINE "SRPSKI KNJIŽEVNI GLASNIK"

Summary

In this paper the author analyses the opera reviews that Miloje Milojević published in the "Srpski književni glasnik" between 1911 and 1940. The paper with over sixty opera reviews points out certain constant problems and subject

⁵⁰ М.М., "Катарина Измајлова" – опера у 4 чина од Д. Шостаковича, СКГ, 1937, LII, 7, 556–559.

⁵¹ Феликс Водичка, *Проблеми књижевне историје*, Нови Сад, 1987.

⁵² Ханс Роберт Јаус, *Естетика рецепције*, Београд, 1978.

matters continuity which mark the work of Milojević in this field. These are: the author's long term observations on the development of Serbian operatic literature, enlightenment as a significant determinant of his writings, support for the Slavic repertoire in the Belgrade National Theater, and the pledge to cherish musical drama as a form that is more logical and more natural than opera. The author of the article offers examples in which he points out the deficiencies in Milojević's reviews. Further the ideological and methodological remarks that modern Serbian musicologists complained about with regard to Miloje Milojević are dealt with in this work. The conclusion points to the need for a more detailed theoretical and methodological analysis of Milojević's writings, thus giving an example in that respect.

Гордана Крајачић

“ЧАРОВНА ФРУЛА” СВЕТОМИРА НАСТАСИЈЕВИЋА

Требало би, најпре, објаснити наслов овом раду! Откуд “Чаровна фрула” у опусу Светомира Настасијевића? Она, разуме се, асоцира на највеће “чудо од музике”, како је с правом Исидора Секулић назвала Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart).

Сличност је у вези с луцидношћу духа обојице композитора. Чак и у дубокој старости (којој Моцарт није дошао ни до прага) Настасијевић је задржао једну сасвим изузетну оптимистичку особеност, можда дату и самим датумом рођења: 1. април (1902) године (у тој години се, иначе, појавила прва српска опера). А последње, чаролико Моцартово музичко-сценско дело, јединствено не само у његовом стваралачком опусу него и у комплетној оперској историји, сублимисало је у себи музички говор и претходника и савременика, али и једну потпуно личну композиторову ноту. Настало је у последњој, 35. години Моцартовог живота, а толико је било и Настасијевићу кад је исписивао своје животно дело, оперу *Ђурађ Бранковић*, о несретном деспоту, који се борио за комад српства на рубу велике турске царевине. Даље компарације темељиле би се на принципима контраста (временских, психолошких, музичко-изражајних) ових двају дела, а и на свакако смањеном таленту у односу на генијални “горски кључ”, којим је у свет потекла лава Моцартове музике. Но, није ли кроз чудесне и ванвременске и свевременске ликове Краљице ноћи, Тамина и Сарастра проговорио онај исти дух вечности, баш као и кроз тамо обавијене Настасијевићеве историјске личности из XV века?! Отуда су њихови ликови заправо прототипови, јасно профилисани.

Међутим, циљ овог рада није поређење, него заустављање на *Ђурађу Бранковићу*, у којем су, ипак, неоспорни неки упливи, и поред све оригиналности Настасијевићевог музичког говора. Тачно је

мишљење Густава Брилија¹: “Настасијевић је успео да остане веран себи, да остане свој, слободан од свих извањских утицаја и да зналачки одбаци увек од себе оно што је могло да угуши његов истински лични таленат.” Своје прве опере (*Међулушко благо* и *Бурађ Бранковић*) исказао је у пет чинова, што је била карактеристика тзв. “велике опере” Јакоба Мајербера (Jakob Meyerbeer). Међутим, ничега од тог испразног сјаја овде нема. Мада је написао пет самосталних балета, ниједна од његових опера не садржи балетске нумере. Блештавост сценске илуминације овде је замењена полумраком, који не само да упућује у тај вечито “мрачним” називан средњи век, него и на буквални мрак ослепелих синова (у четвртом чину) и још страшнији мрак у души насловног јунака, мрак као наговештај да ће се по његовој смрти угасити и та малена искра привидне и скупо плаћене слободе и да ће се мрак надвити над целим српским народом. Врло значајну улогу композитор је дао хору, што, опет, асоцира на античку грчку трагедију, у којој је хор антиципирао догађаје, али и коментарисао протекла сценска збивања, снажно потцртавајући фатумске елементе. Слично казивање се провукло и кроз пера словенских представника националне опере, од Глинке до Мусоргског. Али је, ипак, *Бурађ Бранковић* само Настасијевићев и само наш. Силне народне масе таласају се у ритмовима архаичног српског мелоса, стрепе и моле у духу староцрквеног православног појања. Као и код осталих представника словенске националне опере, и његова главна личност је владар, а уз њега сценом влада и народ. Но, јасније је и јаче него код њих потцртано то да судбина наткриљује све: и ево опет тог идеалног кружног тока у повратку на грчку трагедију, где је “моира” покретала све видљиве акције и све латентне сукобе и патње. Фатумом је Настасијевић проговорио већ у својој првој опери о проклетству отетог блага (*Међулушко благо*). Немогуће је при том не уочити још једну компарацију са гигантским *Нибелуншким прстеном* Рихарда Вагнера (Richard Wagner) о проклетству отетог рајнског злата! И опет поређења која иду на уштрб Настасијевића, али која говоре како је знао за праву меру: знао докле да иде за

¹ Густав Брили; *Светомир Настасијевић, неимар балканске музике, Замак културе, Врњачка Бања, сепарат 24*: Гордана Крајачић, *Чаробна фрула Светомира Настасијевића*, Предговор Г.Б., 6.

неким, а одакле сâм. Јер Вагнера је упознао још као четрнаесто-годишњак, 1916. године, како је причао. У жеку првог светског рата један бечки оркестар задржао се краће време у Горњем Милановцу, граду његове младости. Преко дана ансамбл је изводио блех-музику, а увече у кафани – симфонијску. Једне вечери брат Момчило му је рекао да свирају Вагнера, а дечак је при том осетио чудно узбуђење и неку необјашњиву пријатну језу, какву није приметио никад раније. Али, када је касније сâм музички проговорио, проговорио је фатумом националног бића, а не германског мага. И музички фолклор, којим се напајао са самог извора, одмалена, нераскидиво се стопио у његово звучно ткање. Свадбе, крштења, сахране, посела и прела, успаванке дадиље – преточиле су се касније у музичко-сценске слике пуне доживљене, животне и истините људске интиме.

То би био Настасијевићев кроки у оквиру светске музичке породице: а у оквиру његове личне, то је окружење интелектуално-уметничке елите. Потекао је из старе српске грађевинарске породице, те је и сам завршио Архитектонски факултет у Београду (што је свакако допринело збиља чврстој архитектонској структури његових дела). Три његове сестре, мада су биле професори математике и историје, имале су музичке склоности – певале су у породичном камерном ансамблу. А тројица браће имала су сопствене значајне биографије: Живорад – академски сликар, Момчило – књижевник и песник и Славомир – писац историјских романа и комедија.

Према Вагнеру, опера, која представља врхунац и јединство музичко-драмског израза, треба да буде чврсто и нераскидиво везана са осталим елементима. Вагнер је инсистирао да либретиста и композитор буду једна особа, па је и сам исписивао и драмске и музичке текстове својих опера. А *Ђурађ Бранковић* је заједнички плод Настасијевићевих: драмски текст исписао је Момчило, под будним оком и ухом прошлости окренутог Славомира, декоре и костиме сјајно је испртао до најмањих детаља Живорад, а, разуме се, најзначајнији је Светомир Настасијевић, композитор који је овом делу дао не само музику него и душу. Он је, заправо, одуховио тај заједнички чин Настасијевићевих, сублимисан у *Ђурађу Бранковићу*. О томе је одушевљено Густав Брили записао: “Одатле она драмска сила, одатле они звучни и убедљиви

хорови, одатле речитатив и мелодија у складу са дикцијом нашег народног језика. Оркестрација бујна и сва у оригиналним бојама, с тенденцијом да никад и нигде не изиђе из оквира целине и целовитости дела. А шта да се каже о овим једрим и садржајним стиховима, набујалим од осећајности песника? Текст и музичке мисли обједињене у јединственој целини, органски и хармонски, чине од овог дела чудесан пример музичке драме. Ова братска сарадња композитора Светомира и песника Момчила остварила је нешто што оставља неизбрисив печат и што ће у историји наше музике означити правац, школу, иницијативу, па и путоказ којим путем треба кренути да би се у уметности наше музике остварило оно право, истинско народно.”²

Пре пуних седам деценија (1923) браћа су у здруженом ентузијазму дала оперски првенац (*Међулушко благо*). Готово истовремено рађало се и драмско и музичко дело, те је за годину дана изникло у клавирску партитуру. Већ ту је Светомир Настасијевић обликовао тзв. **Надмотив**, који је доминирао над свим осталим мотивима, провлачећи се кроз читаво дело и прожимајући све његове личности и све догађаје.

И друго његово оперско дело, о Ђурђу Бранковићу, настало је по изванредном, аскетски сажетом, али психолошки тананом и продубљеном тексту Момчила Настасијевића. Сарадња уметника била је потпуна, што је произишло из истоветног погледа у прошлост који је код обојице побуђивао саосећање и љубав не само за главног јунака него и за све остале актере драме. Трагика која се упрела у музичко-драмски текст извирала је из самих околности очајничке борбе старог владара да се одупре турској сили и немогућности да у томе успе. С правом је, поводом премијере овог дела одржане пре нешто више од пет деценија, изјавила Вишеслава Ђуричић: “Светомир, музичар по превасходству, дубоко свестан свога талента који носи у себи, кристално јасним стиховима Момчиловим дао је адекватан музички израз... и радост и бол лакше је изразити музички него ова сложена стања која иду од врха до дна, од најнеприметнијег дрхтаја до најсублимнијег осећања

² Густав Брили, *нав. дело*, 10.

ништавности човекове. Светомир Настасијевић је успео у томе потпуно и до краја.”³

У првој опери Настасијевићевих проклето је отето благо, а с њим и лоза оног који га је преотео, у другој – проклета је династија Бранковића, којој је народ неправедно приписао издајство српства на Косову. Из те клице проклетства рађа се снажна и незадржива драма унутар сваке од личности, али и изнад њих. То је народ који не прихвата Ђурђа за владара, који проклиње његову жену Јерину јер је туђинка, који јој приписује зидање града у камену и слање рођене кћери у султанов харем, али који са пуно топлине подржава крхку љубав Маре према Кајици, тешећи не владара који губи наследнике, него оца који оплакује ослепеле синове. Пророчанство Сулудог монаха о “ноћи без сванућа” испунило се кроз петовековно ропство, које се надвило над једном од најкултурнијих држава онога времена. Ове танане психолошко-емоционалне карактеристике ухватили су Настасијевићи на начин изузетног сензибилитета, који не одговара уобичајеним историјским садржајима. Они су се руководили људском душом, пре свега! Јер, како каже Момчило Настасијевић: “Открити истину постојања значи у свему осетити једно и у једном све, и у свему самог себе. Надстварност се не сме појмити али се да осетити. Душе изабраника нагонски се кроз материјално везују за надстварно и исход тога спајања је мистика, со уметности. Дакле, лепота лежи у најинтимнијој природи свега, бесконачног, појмљивог и непојмљивог. У суштини она припада свету тајни, те највише што се може учинити јесте бити свестан оног осећања које она оставља за нама, и још даље, истоветности осећања од најскромније до највеличанственије лепоте.”⁴

Уз бројне мотиве који испредају тзв. бесконачне мелодије (као и у осталим операма Настасијевића) доминира надмотив. Појављује се већ у уводу и својим енергичним и херојским звучним током одваја се од реалности: српска држава је, наиме, већ пала а Турци надиру спремни да је прегазе. У том тренутку неизвесности умире и владар, деспот Стефан, и власт мора да преузме

³ Вишеслава Ђуричић, *Поводом домаће оперске премијере у Београду “Ђурађ Бранковић” од Момчила и Светомира Настасијевића*, Недељне илустрације, 29. IX 1940, Београд.

⁴ Момчило Настасијевић, *Неколико рефлексија из уметности*.

Ђурађ Бранковић, свестан да је време претешко за његова старачка плећа. И ту се поставља надмотив, не као сила која жели да му се супротстави, него као последња сила у њему самом (што је супротно надмотиву у *Међулушком благу*). Надмотив је заправо Ђурђева потајна жеља да се супротстави, потреба његовог духа, иреална у самом зачетку. Његов пулс налик је на какав марш, али аугментиран; тако се спором старачком корачању (4/4 такт, *Andante con moto eroico*) супротставља динамички маестозна тема, изречена правилном формом осмотактне (велике) реченице, са карактеристичном “главом” теме:

Andante con moto eroico

Надмотив (у клавијском изводу)

Могла би се анализирати музичко-естетска структура сваког посебног мотива; њихова инструментација, која, једном сублимирана на дует флауте и харфе (број 21, 64. страна), подсећа на музицирање на двојницама, а други пут на гудачки корпус (број 29, 71. страна), на интиму камерног музицирања после потресне Ђурђеове тужбалице у II чину; њу је Павле Стефановић назвао “прелепом и чудесном романсом”. Занимљива је и привидна огољеност мелодијске, ритмичке и хармонске грађе мотива; но, управо тиме они делују упечатљивије, болније, аутентичније. Нема у његовој музици ничег декоративног, баш као што и сјајни текст

Момчила Настасијевића, афористички сложен, сваком речју подстиче на размишљање. Посебно мајсторски је осликана атмосфера појединих делова: инструментални одломак на почетку II чина који слика “Зидање Смедерева” једноличном, уморном, отегнутом, мелодијски скученом темом у дубоком регистру енглеског рога; занимљив је и контрапунктски обрађен Јеринин четворотактни мотив у фугату и диминуцији (број 3, 43. страна). У III чину, у сцени Мариног опраштања са оцем (што је и растанак са домом и домовином) Настасијевић свесно избегава све елементе који би потцртали лирско-патетични кулминациони тренутак; стога нема овде мелодијских замаха, а на јаким тактовим деловима су дисонанце (тврде пролазнице, неприпремљене задржице) које се разрешавају неправилно, скоком у консонантне сазвуке. Тај средишњи чин, у коме се Мара растаје са оцем, браћом, мајком и Кајицом, значио је и растанак композитора са братом Момчилом.

У читавој музичкој драми најтрагичнији је ипак IV чин. Кроз религиозно-мистичну атмосферу провукли су се народски обриси, наговештени честим секундним и квинтним кретањима и сазвучима који звучној боји дају истовремено и опорост и празнину. Двогласно а саррелла казивање ослепелих синова Гргура и Стефана подсећа сивилом на средњовековни органум. На крају чина хор позива на молитву, на заједничку молбу страха и очајања.

Читавих дванаест година је прошло до ноћи “Бдења” (последњег чина), у којој пред Божић 1456. умире Ђурађ Бранковић. Атмосфера је мистично-религиозна. Чују се и звуци удаљених звона... Светомирових или Момчилових...или обојице. Звона о којима је Момчило Настасијевић рекао: “Али заговетна звона, а међ њима оно што најдаље носи, што најдубље потреса, призвуком немира кад спокој овлада, чудно спокојем кад затрепери све живо, кропљаху по њима тугу неку дубљу од весеља, радост неку дубљу од туге. И кропе дандањи по нама живим. Кропећи у животе нам се упила.

Зато сви ми отуда мир неки носимо у немирној души.”

Та чудесна и неуништива снага рађања радости и туге вечна је и код умирућег Ђурђа Бранковића, чије су последње речи: “Гора израста... и видим, рађа се из патње народ мој...”

У последњој владаревој интуицији назире се снага будућих народних устанака и ратова. Назире се и снага оптимизма Светомира Настасијевића, који није дочекао живот већине својих опера на сцени, мада је чврсто веровао у њихову вредност. *Међулушко благо* је 1927. предато на извођење Београдској опери, али је композитору враћено без икаквих коментара и мишљења референата. Упорни Настасијевић поновио је ово још два пута, опет са истим резултатом. Станислав Винавер је 4. марта 1937. одржао предавање о овом делу на Коларчевом универзитету, које је објављено у "Књижевном гласнику."

Позајмљујемо неколико редова: "Ја сам ово предавање одржао да вам прикажем једно значајно дело и да вас све скупа заинтересујем за то да се сви заједнички постарамо да се ово дело појави на позорници. Допринос браће Настасијевић потребан нам је ради нашег времена, ради тога да се нађемо у правим проблемима који нас окружују, у проблемима нашега колебања око дивних и трајних суштина."⁵

У покушају парафразирања Винаверових речи и ово данашње предавање изречено је са истим циљем. Јер, мада је *Бурађ Бранковић* свечано премијерно изведен 12. јуна 1940. године под диригентском палицом Ловре Матачића и у магистралној певачкој интерпретацији Милорада Јовановића, Зденке Зикове, Аните Мезетове, Слободана Малбашког, Жарка Цвејића, а 17. марта 1977. са диригентом Богданом Бабићем и солистима Рудолфом Неметом (као гостом), Бредом Калеф, Радмилом Смиљанић, Звонимиром Крнетићем, Томом Јовановићем, – *Бурђа Бранковића* је покривала тама. Залуд речи продуховљеног естетe Павла Стефановића: "Музичка драма *Бурађ Бранковић* јединствен је путоказ пре свега: јединствен својом тежњом, јединствен својим поготком у само живо срце народне историје, јединствен својом доследном упорношћу да се одбаце све сладокусачке примамљивости шаренила постојећих оперских стилова и праваца... Светомир Настасијевић је музички спровео Момчилову аскетски чисту, дубоко народну реч. Тако је народно постало опште, свечовечанско..."⁶

⁵ Књижевни гласник, 1. IV 1937.

⁶ Правда, 14. VI 1940.

На жалост, још није постало наше. Али, не треба губити наду. Поводом смрти Момчила Настасијевића (1938) изјавила је Исидора Секулић, једна Момчилу тако блиска и сродна душа, да ће његово време тек доћи после педесет година. И писац ових редова верује не само у умна размишљања Станислава Винанера, Павла Стефановића, Исидоре Секулић, него и у чудесну и сасвим посебу музику Светомира Настасијевића!

Gordana Krajačić

“THE MAGIC FLUTE” OF SVETOMIR NASTASIJEVIĆ

Summary

Svetomir Nastasijević is observed as member of world musical family, as well as his own family, together with his brothers, Momčilo – the poet, Slavomir – the historian, and Živorad – the painter. The emphasis of the paper is in his first operas that have been composed according to the scripts that have been written by Momčilo Nastasijević – *The treasure from Medulužje*, and above all, *Durađ Branković*. The author analyzes the “supramotif” and the key moments of the musical-drama plot; as well as the review cuttings about the Nastasijević family.

Константин Винавер

РЕПЕРТОАРСКА ПОЛИТИКА ОПЕРЕ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА ОД ОСНИВАЊА ДО ДАНАС

Уобичајено је да се сматра да је Београдска опера основана 1920. године и да је њена прва представа била *Мадам Батерфлај* Бакома Пучинија (Giacomо Puccini) 11. II 1920. године. Међутим, Београд и Београђани су упознали оперу већ много раније, пошто је музичка грана Народнoг позоришта успешно и упорно приређивала оперске и оперетске представе у дужем временском периоду пред први светски рат. Публика се сасвим била навикла на оперу, тако да у Београду са тридесетак хиљада становника постоји знатан број правих љубитеља опере. После бројних оперета и лакших опера, приказана је 20. XII 1903. и прва српска опера *На уранку* Станислава Биничког, која је имала осам реприза. Следиле су опере: *Кавалерија рустикана*, *Ксенија* (В. Парма), *Пајаци*, *Продана невеста* (1909), *Бастујен и Бастујена*, *Трубадур* (1913), *Бамиле*, *Тоска* (четири извођења 1914), *Чаробни стрелац* (седам извођења 1914), *Вертер* (30. IV, 1, 3, 4, 6, 10. V и 4. VI 1914) и *Миџон* (21, 22, 29, 31. V, 1 и 5. VI 1914), што значи да је само током маја 1914. било девет оперских представа. Интересовање за оперу су подстакле и гостујуће италијанске оперске дружине, као и "Опера на Булевару" Жарка Савића, која је између 2. XII 1909. и 6. I 1911. приказала 25 опера и оперета, међу којима и *Продану невесту*, *Ивицу и Марицу*, *Трубадура*, *Фауста* и *Кнеза Иву од Семберије* (Бајић). Велико гостовање Загребачке опере од 17. маја до 2. јуна 1911. са 15 представа десет различитих дела (*Мадам Батерфлај*, *У долини*, *Миџон*, *Кармен*, *Повертак*, *Сузанина тајна*, *Аида*, *Барон Тренк*, *Продана невеста*, *Евгеније Оџегин*) створило је климу за размишљање о формирању оперског ансамбла и у Београду, али је то морало да причека до 1920. године. Пошто је зграда Народнoг позоришта била прилично оштећена током рата, драма је своје представе до 17. I 1920. давала у сасвим неподесној сали "Касине", а истовремено је зграда некадашњег маџежа за коње

ужурбано преуређена за потребе позоришта. Чим су прилике то дозволиле, почело се са припремама за оперске представе сталне опере, са ангажовањем свих потребних уметника – извођача.

У допуњеној Уредби о Народног позоришту стоји и следеће: “Остајући још заједнички дом драми и музици, Народно позориште дужно је овој нераздвојној грани позоришне уметности обрађати посебну пажњу. У свом музичком програму, Народно позориште ће у првом реду поклонити пажњу српској и хрватској музици и српским и хрватским музичарима, композиторима и извођачима, затим словенској и страниој музици, у границама средстава, правилне сразмере с главним задатком Народног позоришта, доброг утицаја на националну музику. Усавршавајући музички репертоар напоре до с постепеним природним развијањем домаћих снага, Народно позориште ће оваквим радом постепено спремити прве основе за будућу самосталну оперу.”

Опера Народног позоришта је у својим првим годинама са невиђеним еланом и ентузијазмом, предвођена диригентима – директорима Станиславом Биничким и Стеваном Христићем, кренула на једино исправни пут брзог и систематског освајања такозваног “гвозденог” репертоара. Требало је што пре омогућити бројним заинтересованим Београђанима упознавање са традиционалним сценским оперским репертоаром, што значи приказати сва дела великана опере XIX века, и то како италијанских и француских, тако и словенских (пре свега руских) и немачких композитора. Уз то је требало подстицати домаће снаге, односно тражити и проналазити композиторе који би могли да се успешно огледају и на овом најтежем пољу стваралаштва. Иако солистички оперски ансамбл није био комплетан, а уз то су многобројни певачи Руси у Београду (Србији) нашли своју нову домовину, опера је своју задртану репертоарску линију храбро спровела. Тако је већ у сезони 1919/20. приказано седам дела (58 представа), од којих су три биле праве премијере (*Мадам Батерфлај*, *Евгеније Оџегин*, *Чергари-Боеми*) а четири дела су била давана и пре оснивања опере (*Бамиле*, *Трубадур*, *Вертер*, *Кавалерија рустикана*). Већ следеће сезоне приказано је 12 дела (132 представе). Четири премијере су биле: *Миџон*, *Севилски берберин*, *Риголето*, *Травијата*, а *Пајаци* и *Тоска* су обнављани. У сезони 1921/22. премијерно су приказани: *Хофманове приче*, *Фауст*, *Веселе жене виндзорске*, а следеће сезоне

Продана невеста, *Кармен*, *Јеврејка* и прва опера Петра Коњовића *Женидба Милошева*. После *Лакме* уследио је и први Вагнер (Wagner) на београдској сцени – *Холанђанин луталица*, *обнављани Виларови драгони* и *На уранку* Станислава Биничког, *Манон*, *Сузанина тајна*, *Фра Дијаволо* и *Пикова дама*. Тако је у трећој сезони приказано 14 дела (135 представа), четвртој 19 дела (164 представе), у петој 23 дела (172 представе). *Дон Пасквале*, *Сметанин Пољубац*, *Аида* и *Царска невеста* су премијере сезоне 1924/25, а *Христићев Сутон*, *Борис Годунов*, *Корневиљска звона* и други Вагнер – *Лоенгрин* су новитети идуће сезоне. Италијански репертоар преовлађује, али то није питање знања или укуса дирекције, већ програмска оријентација која поштује расположиве снаге и жеље публике. Могло би се рећи да је опера тих година формирала укус своје публике и да је требало смелије приказати и нека тада савремена дела. Тада познати музички критичар Милоје Милојевић је често опширно писао о питању репертоара београдске опере, а и многи други znalци, међу којима се истиче Петар Коњовић (који ће бити на руководећим функцијама у Хрватском народном казалишту у Загребу), сматрали су да национална опера са државном субвенцијом мора имати веће и значајније уметничке амбиције. Но, ако се упореде репертоари београдске, загребачке и љубљанске опере тих година, показује се да и у ове две последње преовлађује популарни репертоар (иако оне за собом имају већ дугу традицију).

У првих шест сезона игране су италијанске опере 427 пута, француске 210, руске 80 пута! Управник Народног позоришта је о првим годинама рада опере забележио у Годишњаку НП: “Опера је ове три године иза рата добила неочекиване размере, захваљујући великом броју руских артиста у избеглиштву. У опери, уз добре певаче солисте, Народно позориште дало је неколико интересантних инсценација, у лакој декоративној опреми. Слободи замисли сценографа г. Браиловског у *Фаусту*, на пример, чињене су замерке у критици. Али, нека би неке од њих биле и основане, у критици и у публици није се могло ускратити признање да *Фауст*, исто као *Хофманове приче* и декоративно и сценично представљају интересантне и с високим уметничким амбицијама замишљене и изведене творевине.... Тај успех режије у опери представља једну тековину која се мора стално повећавати. У граду од 150.000 становника

и на нашем ступњу музичке културе, вештина стварања добрих, живих и живописних целина уз добар хор и добар оркестар, једина је вредност која може накнадити мањеке у великим певачима-солистима чије би плате премашиле наша средства.”

Сезона	Број дела и представа	од тога Верди	Пучини
1919/20.	7 (58)	10	17
1920/21.	12 (132)	37	25
1921/22.	14 (135)	31	22
1922/23.	19 (164)	27	30
1923/24.	23 (172)	19	17
1924/25.	25 (146)	23	15
1925/26.	28 (146)	26	17
1926/27.	26 (130)	29	15
1927/28.	29 (118)	19	15
1928/29.	30 (134)	29	12
1929/30.	33 (139)	17	10
1930/31.	34 (148)	24	21

Табела I

Када је остварен основни циљ – оснивање “гвозденог” оперског репертоара, постепено се кренуло у освајање и представљање ширег репертоара, за који се није могао очекивати апсолутни одзив публике. Д’Алберова (d’Albert) опера *У долини* била је у своје време не само новитет, већ и у извесном смислу нова опера, што такође важи и за *Јенуфу*. Класични репертоар је допуњен *Балом под маскама*, *Царем Салтаном*, *Луизом*, *Русалком*, *Отелом*, *Кнезом Игором* и класичним немачким операма *Чаробном фрулом* и *Фиделиом*. *Турандот*, *Таис*, *Хугеноти* су трибут великој опери, док су *Салома*, *Кавалер с ружом*, *Тангојзер*, *Хованшчина* сигурно храбри пробоји у непознато и мање популарно. Занимљиво је напоменути да је Шостаковичева *Катарина Измајлова* дошла убрзо после светске премијере (и Загреб и Љубљана такође приказују ову оперу доста брзо после праизведбе), и да су као новитет дошле само

опере Николаја Черепњина *Ваљка кључар* и *Казанова* Л. Рожицког. Било је планова да се прикаже Кшенекова опера *Цони свира*, али се од тога одустало. *Фастаф*, *Орфеј* и *Евридика*, *Лучија од Ламермура*, *Боконда*, *Љубавни напатак*, *Дон Кизот*, *Халка*, *Бани Схики*, *Далибор*, *Федора*, *Отмица из сараја*, *Фигарова женидба* и *Дон Жуан* употпуњује ову предратну листу.

Посебна пажња је посвећена стварању домаћих дела. Главни проблем код ових дела је то што савремени композитор мора писати савремену оперску музику, коју публика не само да не прима већ и свесно избегава. Тако наш аутор не конкурише савременим светским ауторима, чија су дела публици не само непозната већ и неприступачна, него се надмеће са класичним мајсторима опере, од Росинија (Rossini) до Пучинија. Ипак, упорно се покушавало са увођењем наших дела у светски репертоар. Коњовићева *Коштана* је имала приличног успеха, а његов *Кнез од Зете*, и поред успешних поставки, није успео да се трајно наметне. *Зулумћар* Петра Крстића имао је, због тематике и фолклористичке обојености музике, пуно успеха код публике и доживео је 40 извођења. *Адел и Мара*, *Морана*, *Хасанагиница* и *Дорица плеше* приказани су без виднијег одзива публике. *Еро с оног свијета* постао је популаран, и то је најизвођенија опера неког југословенског аутора. Настасијевићева историјска музичка драма *Бурађ Бранковић*, изведена пред други светски рат, имала је наклоност публике и одбојност многих критичара. Ако се ово сведе на бројке, излази да је од 1920. до 1941. приказано шеснаест домаћих опера на 205 представа, што уопште није ни мало ни безначајно. Велика је штета што је изостао неки стални конкурс за нова оперска дела са гарантованим фондом за откуп.

У статистици иностраних дела у овом периоду (1919–1941) приказано је 25 италијанских опера, 11 руских, 18 француских, 17 немачких и пет чешких, као и две опере других композитора. Број премијера није био буџетски унапред одређен, тако да је варирао од три до шест; данас нам изгледа скоро невероватно да је, нпр. у сезони 1935/36. приказано шест премијера (*Хованшчина*, *Хофманове приче*, *Далибор*, *Ромео и Јулија*, *Фигарова женидба*, *Миџон*), а у сезони 1939/40. чак осам (*Никола Шубић-Зрињски*, *Коштана*, *Бурађ Бранковић*, *Турандот*, *Дон Жуан*, *Фалстаф*, *Орфеј* и *Евридика*, *Лучија од Ламермура*), од којих три домаће опере.

Укупно је у двадесет две сезоне 3139 оперских и 579 балетских представа, што чини импозантну бројку од 3718. Пучинијеве опере приказане су 423 пута а Вердијеве 574. По сезонама то изгледа овако:

Сезона	дела Б. Пучинија	дела Б. Вердија	број представа
1919/20.	17	10	58
1920/21.	25	37	132
1921/22.	22	31	135
1922/23.	30	27	164
1923/24.	17	19	172
1924/25.	15	23	146
1925/26.	17	26	146
1926/27.	15	29	130
1927/28.	15	19	118
1928/29.	12	29	134
1929/30.	10	17	139
1930/31.	21	24	148
1931/32.	17	20	150
1932/33.	20	19	128
1933/34.	16	32	154
1935/36.	21	23	157
1936/37.	17	29	153
1937/38.	24	28	161
1938/39.	17	46	163
1939/40.	33	44	173
1940/41.	21	16	124
	423	574	3139

Табела II

Већина премијерно приказаних дела се одржала кроз више сезона, а нека и од своје београдске премијере до 6. IV 1941 (*Мадам*

Батерфлај, Севиљски берберин, Травијата, Тоска, Продана невеста, Аида).

Преко 100 извођача у овом периоду имале су само опере изведене у првим сезонама, тако да се показало да су смишљено изабране опере које могу рачунати на изузетну популарност код публике (*Травијата* 154, *Тоска* 144, *Фауст* 140, *Риголето* 139, *Мадам Батерфлај* 135, *Севиљски берберин* и *Кармен* 122, *Боеми* 112, *Евгеније Оџегин* 109, *Трубадур* и *Продана невеста* 105, *Пајаци* 104).

Занимљиво је приметити да неке опере, са којима је дирекција сигурно желела да обогати репертоар, нису имале никакву прођу. То су *Далибор*, *Отмица из сараја*, *Вајка кључар* (са по три извођења), *Федора* (са четири), *Хугеноти*, *Хованичина* и *Пољубац* (са по пет), *Фра Дијаволо*, *Халка* и *Луиза* (са по шест), *Цар Салтан* (са седам извођења).

Ратне године 1941/44. провела је опера у својеврсном “презимљавању.” Представе су приказиване прво у сали “Мањежа” (због оштећења главне зграде од бомбардовања у априлском рату), а потом, по оправци, у згради Код споменика. Ансамбл је био прилично смањен, али је редовно давао представе, које су се завршавале пре почетка полицијског часа (забране кретања на улицама). Пошто је настрадао већи део декорског и костимског фондуса, репертоар је био сасвим ограничен. Ипак, окупацијским властима је било стало да се у Београду редовно одржавају позоришне представе, како би се прилике у Србији приказале нормалним. Једина оперска премијера-обнова био би Веберов (*Weber*) *Чаробни стрелац* 2. XII 1942. У лето 1944. давале су представе и у адаптираној башти у Брегалничкој улици (каснија башта биоскопа “Београд”). Поједине представе давале су врло често, увек са добрим одзивом публике. *Фигарова женидба* приказана је у сезони 1941/42. 14 пута, *Тоска* 18 пута, *Боеми* шест, *Пајаци* 15, *Кавалерија рустикана* 16, *Севиљски берберин* 11, *Вертер* четири пута. Следеће сезоне *Боеми* имају предност са 20 представа, док *Тоска* и *Фигарова женидба* имају “само” 16 извођења. Поједине балетске представе приказане су 23 пута, а неке чак 27 пута у сезони. Балет бележи пет правих премијера (једна домаћа). Првих година дириговали су искључиво немачки диригенти у официрској униформи, да би им се касније прикључили и наши диригенти. То је омогућило континуитет у

професионалном раду певача и музичара-инструменталиста. Оперски оркестар одржао је неколико симфонијских концерата.

Са ослобођењем 1944. године почиње други период у раду Београдске опере, који карактеришу велики ентузијазам, освајање нове публике, високи домети у апсолутном смислу и потпуна међународна афирмација београдске опере. На челу Опере је годинама био увек полетни и оптимистички настројени диригент Оскар Данон, који је творац и организатор изласка Београдске опере пред европску публику и критику. У репертоарском погледу овај период није донео нарочито велики број новина, али је унео ново сагледавање улоге и задатка опере. Може се слободно рећи да се Опера у периоду од 1944. до 1965. (реконструкција зграде на тргу Републике) увек држала става да се смеју и могу приказати само оне опере које се могу извести онако како то заслужују, тј. на високом уметничком нивоу. Оперској режији, сценографији и костимографији поклоњена је много већа пажња, јер се тежило целовитом утиску на гледаоца. Ово, у извесном смислу одступање од ранијег идеала “кулинарске опере”, није баш одговарало оним посетиоцима који у опери воле и цене једино гласове и натпевавање солиста.

Број оперских представа је брзо достигао предратни обим, тако да је у сезони 1950/51. било 124 оперске представе, у сезони 1951/52. њих 118, 1952/53 – 130, 1953/54 – 123, 1954/55 – 101.

Програмска оријентација је било извођење свих домаћих опера које иоле могу заинтересовати публику. Прво су обновљене опере приказиване између два рата, а потом следе премијере нових домаћих опера: Барановић, *Невеста од Цетинграда* 1951. године (приказивана само три пута), затим Коњовићеви *Селаџи* (1952, пет пута), Логарова *Покондирана тиква* (1956, седам пута), Херцигоњин *Горски вијенац* (1957, 34 пута!), Рајичићева *Симонида* (1958, седам извођења), Радићева *Пеле кула* (1960, осам пута) и *Љубав – то је главна ствар* (1963, четири пута). Изведено је укупно 12 домаћих дела на 199 представа. Коњовићева *Коштана* има 40 извођења, што сведочи о својеврсном продору код публике, а *Еро* 71.

Класични или “гвоздени” оперски репертоар остаје исти свуда на свету, а негован је у Београдској опери и у овом периоду. Италијански репертоар је обогаћен само са Вердијевим операма

Дон Карлос и *Набуко*. Занимљиво је истаћи да се код нас дотле непозната опера младог Вердија уврстила у најгледаније представе Београдске опере од оснивања. Да ли је то само због чудесног хора Јевреја? Руски репертоар је обogaћен *Иваном Сусашином* и *Свегурочком* и двома операма Сергеја Прокофјева, које можемо сматрати београдским доприносом савременом (модерном) светском оперском стваралаштву. Показало се да београдске представе ових опера, у режији Младена Сабљића и под музичким руководством Оскара Данона, значе стварно обogaћење светске музичке сцене. И београдски *Фауст* и *Дон Кихот*, уз класичне руске опере *Кнез Игор*, *Евгеније Оџегин*, *Пикова дама*, *Борис Годунов* и *Хованшчина*, пронели су славу београдског ансамбла широм оперског света, тако да су познати фестивали у Визбадену, Лозани, Паризу, Фиренци, Осаки, Паризу и Единбургу годинама са признавањем и радошћу примали београдски ансамбл. Француски репертоар је у овом периоду знатно сужен, тако да су изостале некада популарне опере *Миџон*, *Јеврејка*, *Лакме*, *Фра Диаволо*, *Луиза*, *Хугеноти*, *Таис* и *Ромео и Јулија*.

И немачки репертоар је нешто сужен, јер су изостале опере Рихарда Штрауса *Кавалер с ружом* и *Салома*, Д'Алберове *Мртве очи* и Веберов *Чаробни стрелац*. Стваралаштво Леоша Јаначека употпуњено је данас класичном *Каћом Кабановом*, с којом је Београдска опера побрала признања и овадије нарочито у Фиренци. Изостали су *Далибор* и *Пољубац*, али је зато *Продана невеста* продубљена и добро осмишљена, тако да је била радо гледана представа Београдске опере широм земље и у иностранству.

Од новије светске оперске литературе посебног успеха је имао Менотијев (Menotti) *Конзул*, у режији Јосипа Кулунџића и под диригентском палицом О. Данона, који је изазвао праву сензацију у Београду. Људи просто нису могли да верују да се оперским језиком, на оперској сцени може приказати нешто тако актуелно и савремено. И Де Фалин (De Falla) *Кратак живот* био је интересантан, али мало негован у репризама. За први сусрет са операма Б. Бритна (Britten) одабрана је приступачна опера за децу *Мали димничар*, која је имала знатан број извођења.

У овом периоду изведено је 21 италијанско дело (два нова), 10 руских (четири нова), 7 француских, 9 немачких и три чешка (једно ново).

Овај други период у развоју Београдске опере значајан је по томе што смо се у потпуности навикли на европске стандарде и норме и што је оперска уметност најзад схваћена као део позоришне уметности. Појам “концерта у костиму” је сасвим одбачен, јер се режији, сценографији, костимографији и осветљењу придаје прворазредни значај. Публика то није у довољној мери пратила, тако да су нове поставке *Фауста*, *Евгенија Оџегина* и опере Прокофјева *Заљубљен у три наранџе* и *Коцкар* деловале готово шокантно на неке посетиоце.

Трећи период рада Београдске опере обухвата време од враћања у реконструисану зграду до данас. Треба нагласити да су на планирање репертоара у овом периоду знатно утицали фактори који раније нису били доминантни. Честе финансијске кризе, када би и исплата личних доходака била доведена у питање, условљавале су крајњу штедљивост у опреми, односно одбацавање значајних пројеката (оних који су већ у предрачуну били под знаком питања). Као други фактор од утицаја треба узети девизну несташицу у целој земљи, тако да се више нису могле позајмљивати ноте иностраних издавача, нити плаћати високе тактијеме за заштићена дела, мада је музичка архива Опере била попуњена свим важнијим делима. Трећи, али најпогубнији негативни фактор у стварању амбициознијег и смелијег репертоара био је потпуни развој самоуправног одлучивања на свим нивоима. У Статуту Народног позоришта из 1969. године стоји написано: “Народно позориште у Београду је самостална културно-уметничка радна организација, заснована на принципима друштвеног управљања и самоуправљања”! Формиран је Раднички савет у оквиру Опере са балетом, као и Уметничко веће, које је самостално одлучивало о свим питањима. Тако су одлуке доношене већином гласова и о репертоару, приликом коначног избора из предложеног оквирног репертоара, па је и глас члана већа који је неупућен и незаинтересован (уз то и музички необразован), одлучивао да ли ће се нека опера нашег аутора или неко значајно новије дело уопште изводити. И солисти су могли да одбију учествовање у припремама за дела која их не интересују, па је тако нпр. због одбијања двојице солиста напуштен план о извођењу опере *Живот развратника* Игора Стравинског. Оперу *Вожд* Станојла Рајичића одбили су чак и

неки солисти који су пре тога снимали ово дело за потребе РТБ-а. Цикерово *Васкрсење* није било по укусу неким протагонистима, а код обнове *Конзула* на земунској сцени било је не само отпора већ и одбијања улога! Треба истаћи да су најбољи солисти Београдске опере често били ангажовани и за лична гостовања широм Европе, тако да је њихова заузетост понекад ометала спровођење усвојених планова. Приликом планирања репертоара обрађана је извесна пажња сцени у Земуну и укусу тамошње публике.

У овом периоду дошло је и до систематског организованог наступа опере и балета у свим градовима Србије у којима су постојали елементарни услови за одржавање представа. Од 1975. до 1987. опера и балет су изузетно много путовали и освајали нову публику. Показало се у већини градова да публика може да прихвати и заволи ову уметност, а понегде је одржавање оперске представе било и друштвени догађај, тако да су се могле видети и вечерње хаљине! Годишње је приказивано и више од 50 представа у већини градова Србије, од Аранђеловца до Зајечара. Највише разумевање било је у Нишу, Туприји, Костолцу, Крагујевцу, Параћину, Пироту, Пожаревцу, Смедереву, Светозареву, Шапцу, Ужицу, Ваљеву и Зајечару.

Тако је 1975. приказано 28 оперских представа (17 балетских и пет мешовитих), 1976 – 29, 1977 – 32, 1978 – 19, 1979 – 22, 1980 – 21, 1981 – 24, 1982 – 12, итд.

Репертоар је ишао од *Севиљског берберина* до *Аиде* и *Кнеза Игора*! Ово непрекидно путовање, са често неодговарајућим условима на појединим сценама и са одржавањем представа по сваку цену, условило је извесно ограничавање критеријума квалитета, што се, наравно, одразило и на представе на матичним сценама на Тргу Републике и у Земуну. Ипак, у жељи да се обиђу сва места, комбиновани су или стварани и посебни програми за специфичне услове неких сцена. Тако су ова бројна гостовања по Србији у извесном смислу заменила дотадашња бројна гостовања ансамбла опере и балета у иностранству.

Што се тиче одбира репертоара, тежило се и у овом периоду широкој и квалитетној заступљености стандардног оперског репертоара али, када је то било могуће, и промишљеном приказивању новијих или непознатих дела.

Италијански репертоар је у овом периоду садржавао 34 дела, од којих је било 11 нових. Тако је обновљена зграда отворена успешном премијером Белинијеве (Bellini) *Норме*, дотле непознате нашој публици; ово класично белкантистичко дело остало је годинама најомиљенија представа. Гостовало се и у иностранству са овом опером, која је иначе сматрана за апсолутни домен италијанских певача! Пучинијева *Манон Леско* била је пријатно освежење, као и Вердијев *Ернани*. Покушај проширења комичног репертоара са извођењем Росинијеве *Италијанке у Алжиру* и Доницетијеве (Donizetti) опере *Viva la mamma* није сасвим успео, али је представљао обогаћење. Показало се да публика не прихвата пародију на оперску традицију, тако да Доницетијева опера није довољно допрла до слушалаца. Кад би неки певач певао “фалш” тон по ауторовом захтеву, многи у публици су сматрали да је то његова неспособност да отпева тачан тон! Вердијев *Магбет*, са извесним иновацијама у режији и осветљењу, није привукао публику, јер изгледа да ова крвава драма, која пружа мало оаза одмора публици, не одговара нашем укусу. Ни Доницетијева *Кћи пука* није освојила публику. Традиционални руски репертоар проширен је опером *Мазепа* П.И. Чајковског и *Иваном Грозним* Н. Римског-Корсакова. Оба дела била су изведена на завидној висини, до крајности простудирано, и имала су више успеха широм Европе но у Београду. *Oedipus Rex* Игора Стравинског представљао је храбар корак унапред, али је представа имала само 2 извођења. Уз Стравинског је приказивана савремена комична опера *Тиресијине дојке* Ф. Пуланка (Poulenc), али ни ово питко, бриљантно и свеже дело није имало среће. Прва барокна опера на београдској сцени била је Хендлов (Händel) *Јулије Цезар*, изведен у занимљивој сценској стилизацији. На жалост, и ова представа приказана је само 4 пута. Моцартова (Mozart) *Чаробна фрула*, у режији знаменитог режисера Јоахима Херца (Herz) и у опреми Бернхарда Шретера (Schröter), показала је како студиозан инвентивни рад може да оствари најсмелије замисли. Вагнеров (Wagner) *Лоенгрин* одушевио је публику, јер су и представа у целини и, нарочито, музички део, премашили очекивања публике и критике. Јавачекова *Јенуфа* била је на европском нивоу, озбиљна, лепа, са оптимистичком поруком дела. Међу најбоље представе из овог периода спадају свакако и *Порги и Бес* Џ. Гершвина (G. Gershwin), у којој је редитељ Барнс (Barnes) препородио цео ансамбл на сцени, као и *Фалстаф*, остварен амбициозно,

са највишим дометом. Знаменита Бартокова (Bartók) опера *Замак Плавобрадог*, приказивана са (у Београду) популарном *Кармином бураном*, није довољно деловала на публику, која иначе радо слуша свако ново извођење овог Орфовог дела! *Андре Шеније*, остварен у правом италијанском стилу, пленио је љубитеље гласова и певања, нарочито на гостовању у Москви.

Посебан изазов београдској опери представљао је наступ у огромној сали Центра "Сава". Показало се да акустика за певање без појачала није одлична за сва места у сали, али да је сасвим могуће одржавање оперских представа. Премијере *Кнеза Игора* и, нарочито, Вердијевог *Атילה* биле су позоришни догађаји за Београд. Сценографија и костими у *Атили* деловали су сензационално, тако да је дошло до аплауза при дизању завесе! Гостовање Доминга у *Тоски* показало је да ова велика сала може окупити довољан број гледалаца ако је у питању славни гост или изузетно популарна представа (*Набуко*).

Домаћи репертоар у овом периоду проширен је са *Четрдесет првом* Миховила Логара. Поштени напор аутора да се на сцени ухвати у коштац са савременим збивањима, имао је малог одјека. Показало се, као и толико пута раније, да није довољно припремати премијеру новог домаћег дела, већ да се и публика мора припремити и привући. Ако се овоме не посвети довољна пажња, само преписивачи нота имају интереса за извођење нових дела. Извођење савремених домаћих дела се мора стимулисати и не може се оставити на вољу синдикализованој свести извођача, који не преузимају никакву одговорност пред културом свога народа за свој одбојан став према домаћем стваралаштву. Коњовићев *Кнез од Зете* постао је прави изложбени комад Београдске опере, тако да је изведен и у јубиларној сезони 1968/69. и приликом отварања реконструисане зграде 1989. Последња поставка истицала се смелошћу, мером у стилизацији и музичком лепотом, али стицајем чудних околности није се одржала дуже на сцени. *На уранку* С. Биничког и Рајичићева *Симонида* са 10 извођења у јубиларној сезони значе успех самих дела. *Стефан Дечански* Енрика Јосифа у маштовитој замисли редитеља Путника значио је истраживање и проширивање видика. Коњовићева *Отаубина*, која је неоправдано годинама чекала своје прво извођење, била је још један доказ да наша дела слободно могу издржати поређење са одговарајућим

иностраним делима. У овом периоду приказано је укупно 15 домаћих дела на 189 представа. Тако је у првом периоду приказано 15 дела (205 представа), у другом 13 (осам нових) на 199 представа, у трећем периоду 15 дела (осам нових) на 189 представа, што је укупно 31 дело домаћих аутора на 593 представе! Извођење Бритнових опера *Отмица Лукреције* и *Алберт Херинг* показало је да публика може примити умерено модерна дела, и можда је то граница оптерећења за публику навиклу на распевани белканто.

Београдска опера изводила је и дечје опере *Јежјева кућа* З. Вауде и *Мачак у чизмама* К. Траилескуа, које је млада публика топло поздравила.

Посебан вид актуелности опере представљале су оперске представе у "Кругу 101", у неподесним акустичким условима и без могућности одговарајућег смештаја камерног оркестра. После успеха са опером *Моцарт и Салијери* Н. Римског-Косакова, која је својим високим дометом одушевила критичаре и занимљиве трансформације Нушићевих кратких комедија у опери И. Лотке-Калинског, полазни успех није искоришћен за континуирано неговање оваквих дела. Неколико опера изведених уз пратњу клавира или камерног музичког ансамбла (*Људски глас*, *Телефон*, *Препирка са тангом*, *Брачна агенција*) сасвим су оправдале своје постављање, тако да је штета што није настављено са овим радом.

При крају трећег периода свога развоја Београдска опера је била често на неки начин остављена сама себи, тако да није могла организовано спроводити своје планове. Тако се нпр, у години у којој је цео музички свет славио Моцарта (1991) није могла достојно спремити ниједна од његових већих опера, па се прибегло приказивању његове камерне опере *Директор позоришта* на малој сцени Народног позоришта. Показало се да тај простор акустички сасвим задовољава, тако да представља прави изазов за режисере.

У току свог досадашњег постојања и рада Београдска опера је углавном усрдно, предано и систематски следила своје основне програмске поставке: упознавање оперске публике са најзначајнијим делима светске оперске баштине, подстицање домаћег оперског стваралаштва и упорно извођење домаћих дела и упознавање са свим што је модерно и савремено на подручју опере.

Програмска публика једне оперске куће ослања се на свој избор репертоара, али свака опера за своју публику бира и окупља

и госте, који по неким мишљењима чине готово половину репертоара, јер је представа са изузетним гостом за многе љубитеље опере чак значајнија и атрактивнија од било које оперске премијере. У Београдској опери гостовали су многобројни велики светски вокални уметници, па и највећи, међу којима спомињемо само Шаљапина и Дел Монака. И наши београдски певачи достигли су значајни домет и углед; нека нам буде допуштено да наведемо само нека значајнија имена: Бахрија Нури-Хаџић, Злата Ђунђенац, Анита Мезетова, Зденка Зикова, Валерија Хејбалова, Меланија Бугариновић, Бисерка Цвејић, Ђурђевка Чакаревић, Радмила Бакочевећ, Милка Стојановић, Лазар Јовановић, Александар Маринковић, Станоје Јанковић, Павле Холодков, Никола Цвејић, Жарко Цвејић, Јован Глигоријевић, Никола Митић, Душан Поповић, Милорад Јовановић, Мирослав Чангаловић и др.

Не би требало изоставити ни имена диригената, редитеља, кореографа, сценографа, костимографа, шефова хора и корепетитора, јер су сви заслужни за рад, успех и домет опере.

Извођење 145 опера у периоду од 1920. до 1993. представља значајан рад на пољу опере и доказује преданост послу београдских оперских посленика. Тридесет осам италијанских, 21 француска, 19 руских, 19 немачких, 6 чешких и 12 опера осталих народа, уз 31 домаће дело довољно сведоче о задатку који је преузела и испунила Београдска опера у досадашњем раду.

РЕПЕРТОАР БЕОГРАДСКЕ ОПЕРЕ

датум премијере

1. Бакомо Пучини:	<i>Мадам Батерфлај</i>	11. II 1920.
2. Петар Иљич Чајковски	<i>Евгеније Оџегин</i>	8. V 1920.
3. Бакомо Пучини:	<i>Чергари (Боеми)</i>	16. VI 1920.
4. Жорж Бизе:	<i>Бамиле</i>	од 19. IX 1913.
5. Бузепе Верди:	<i>Трубадур</i>	од 24. IV 1913.
6. Пјетро Маскањи:	<i>Кавалерија рустикана</i>	од 23. XI 1906.
7. Жил Масне:	<i>Вертер</i>	од 30. IV 1914.
8. Руђеро Леонкавало:	<i>Пајаци</i>	од 26. VIII 1908.
9. Бакомо Пучини:	<i>Тоска</i>	од 10. I 1914.
10. Амброаз Тома:	<i>Митон</i>	24. IX 1920.
11. Ђоакино Росини:	<i>Севиљски берберин</i>	24. I 1921.
12. Бузепе Верди:	<i>Риголето</i>	9. II 1921.
13. Бузепе Верди:	<i>Травијата</i>	6. IV 1921.
14. Жак Офенбах:	<i>Хофманове приче</i>	2. XII 1921.
15. Шарл Гуно:	<i>Фауст</i>	29. III 1922.
16. Ото Николај:	<i>Веселе жене виндзорске</i>	10. V 1922.
17. Беджих Сметана:	<i>Продана невеста</i>	21. X 1922.
18. Петар Коњовић	<i>Женидба Милошева</i>	27. II 1923.
19. Жорж Бизе:	<i>Кармен</i>	4. IV 1923.
20. Жак Халеви:	<i>Јеврејка</i>	19. V 1923.
21. Лео Делиб:	<i>Лакме</i>	12. IX 1923.
22. Рихард Вагнер:	<i>Холанђанин луталица</i>	6. X 1923.
23. Луј Мајар:	<i>Виларови драгони</i>	од 7. I 1912.
24. Жил Масне:	<i>Манон</i>	18. II 1924.
25. Ермано Волф-Ферари:	<i>Сузанина тајна</i>	21. III 1924.
26. Франсоа Обер:	<i>Ћра Дјаволо</i>	16. V 1924.
27. Петар Иљич Чајковски:	<i>Дама пик</i>	23. IV 1924.
28. Станислав Бинички:	<i>На уранку</i>	од 20. XII 1903.
29. Гаetano Доницети:	<i>Дон Пасквале</i>	12. XI 1924.
30. Николај Римски-Корсаков:	<i>Царска невеста</i>	13. VI 1925.
31. Беджих Сметана:	<i>Полубац</i>	3. IV 1925.

32. Бузепе Верди:	<i>Аида</i>	1. V 1925.
33. Стеван Христић:	<i>Сутон</i>	26. XI 1925.
34. Модест Мусоргски:	<i>Борис Годунов</i>	21. I 1926.
35. Роберт Планкет:	<i>Корневилска звона</i>	7. V 1926.
36. Рихард Вагнер:	<i>Лоенгрин</i>	24. VI 1926.
37. Евжен д'Албер:	<i>У долини</i>	2. VII 1926.
38. Антон Рубинштајн:	<i>Демон</i>	30. X 1926.
39. Бузепе Верди:	<i>Бал под маскама</i>	22. II 1927.
40. Гистав Шарпантје:	<i>Луиза</i>	29. VI 1927.
41. Петар Крстић:	<i>Зулумћар</i>	23. XI 1927.
42. Леош Јаначек:	<i>Јенуфа</i>	24. II 1928.
43. Николај Римски-Корсаков:	<i>Цар Салтан</i>	23. V 1928.
44. Антоњин Дворжак:	<i>Русалка</i>	27. X 1928.
45. Бузепе Верди:	<i>Отело</i>	12. XII 1928.
46. Александар Бородин:	<i>Кнез Игор</i>	3. IV 1929.
47. Петар Коњовић:	<i>Кнез од Зете</i>	1. VI 1929.
48. Волфганг Амадеус Моцарт:	<i>Чаробна фрула</i>	27. VI 1929.
49. Лудвиг ван Бетовен:	<i>Фиделио</i>	22. XI 1929.
50. Камиј Сен-Санс:	<i>Самсон и Далила</i>	13. II 1930.
51. Карл Марија фон Вебер:	<i>Чаробни стрелац</i>	28. V 1930.
52. Бакомо Пучини:	<i>Турандот</i>	26. VI 1930.
53. Бакомо Мајербер:	<i>Хугеноти</i>	11. III 1931.
54. Петар Коњовић:	<i>Коштана</i>	27. V 1931.
55. Жил Масне:	<i>Таис</i>	21. X 1931.
56. Рихард Штраус:	<i>Салома</i>	25. XI 1931.
57. Јаков Готовад:	<i>Морана</i>	4. I 1932.
58. Лудомир Рожицки:	<i>Казанова</i>	25. IV 1932.
59. Бакомо Пучини:	<i>Девојка са запада</i>	13. X 1932.
60. Јохан Штраус:	<i>Слепи миш</i>	7. XII 1932.
61. Јосип Хаџе:	<i>Адел и Мара</i>	2. II 1933.
62. Умберто Ђордано:	<i>Федора</i>	10. VI 1933.
63. Волфганг Амадеус Моцарт:	<i>Отмица из сараја</i>	19. VI 1933.
64. Николај Черепњин:	<i>Вајка кључар</i>	7. VII 1933.
65. Модест Мусоргски:	<i>Сорочински сајам</i>	27. IX 1933.
66. Станислав Моњушко:	<i>Халка</i>	11. XI 1933.
67. Лујо Шафранек-Кавић:	<i>Хасанагиница</i>	24. II 1934.

68. Бакомо Пучини:	<i>Бани Скики</i>	16. VI 1934.
69. Рихард Вагнер:	<i>Танхојзер</i>	16. XI 1934.
70. Крсто Одак:	<i>Дорица плеше</i>	15. II 1935.
71. Жил Масне:	<i>Дон Кихот</i>	17. V 1935.
72. Модест Мусоргски:	<i>Хованшчина</i>	11. X 1935.
73. Беджих Сметана:	<i>Далибор</i>	27. X 1935.
74. Даворин Јенко:	<i>Врачара</i>	10. XI 1935.
75. Шарл Гуно:	<i>Ромео и Јулија</i>	17. XII 1935.
76. Алфред Пордес:	<i>Босанска љубав</i>	31. XII 1935.
77. Волфганг Амадеус Моцарт:	<i>Фигарова женидба</i>	5. II 1936.
78. Умберто Ђордано:	<i>Андре Шенје</i>	1. X 1936.
79. Рихард Штраус:	<i>Кавалер с ружом</i>	2. I 1937.
80. Јаков Готовац:	<i>Еро с оног свијета</i>	17. IV 1937.
81. Алберт Лорцинг:	<i>Цар и дрводеља</i>	24. V 1937.
82. Гаetano Доницети:	<i>Љубавни напиток</i>	15. X 1937.
83. Димитриј Шостакович:	<i>Катарина Измајлова</i>	12. XI 1937.
84. Волфганг Амадеус Моцарт:	<i>Дон Жуан</i>	17. I 1938.
85. Ђузепе Верди:	<i>Моћ судбине</i>	7. X 1938.
86. Ермано Волф-Ферари:	<i>Четири грубијана</i>	19. XI 1938.
87. Ежен д'Албер:	<i>Мртве очи</i>	29. IV 1939.
88. Иван Зајц:	<i>Никола Шубић-Зрињски</i>	11. XI 1939.
89. Ђузепе Верди:	<i>Фалстаф</i>	26. I 1940.
90. Кристоф Вилибалд Глук:	<i>Орфеј</i>	29. II 1940.
91. Светомир Настасијевић:	<i>Бурађ Бранковић</i>	12. VI 1940.
92. Гаetano Доницети:	<i>Лучија од Ламермура</i>	29. VI 1940.
93. Амилкаре Понкијели:	<i>Боконда</i>	13. XI 1940.

За време окупације (1941–1944) није изведено ниједно ново дело у Опери, ако не рачунамо *Чаробног стрелца*. Током другог периода Опере (1945/65) обновљена је већина дела из међуратног периода, тако да је број раније неизвођених дела мали.

94. Михаил Глинка:	<i>Иван Сусањин</i>	10. IV 1947.
95. Крешимир Барановић:	<i>Невеста од Цетинграда</i>	12. V 1951.

96.	Петар Коњовић:	<i>Сељаци</i>	3. III 1952.
97.	Николај Римски-Корсаков:	<i>Съезурочка</i>	3. XI 1952.
98.	Бая Карло Меноти:	<i>Конзул</i>	16. III 1953.
99.	Мануел де Фаља:	<i>Живот је кратак</i>	19. X 1954.
100.	Иво Лотка-Калински:	<i>Аналфабета</i>	19. X 1954.
101.	Бузепе Верди:	<i>Дон Карлос</i>	3. XII 1955.
102.	Леош Јаначек:	<i>Каћа Кабанова</i>	8. VII 1956.
103.	Миховил Логар:	<i>Покондирана тиква</i>	20. X 1956.
104.	Никола Херцигоња:	<i>Горски вијенац</i>	19. X 1957.
105.	Станојло Рајичић:	<i>Симонида</i>	17. IV 1958.
106.	Сергеј Прокофјев:	<i>Заљубљен у 3 наранџе</i>	19. V 1959.
107.	Душан Радић:	<i>Беле-кула</i>	19. X 1960.
108.	Сергеј Прокофјев:	<i>Коцкар</i>	1. III 1961.
109.	Бенџамин Бритн:	<i>Мали димничар</i>	11. XI 1962.
110.	Бузепе Верди:	<i>Набуко</i>	1. VI 1963.
111.	Душан Радић:	<i>Љубав – то је главна ствар</i>	26. II 1964.

И у трећем периоду (1966/93) број новоизведених дела је ограничен. Репертоар је проширен камерним делима, изведеним у “Кругу 101”. Нове обраде појединих дела или друга оркестрација већ изведеног дела нису посебно навођене у овом прегледу.

112.	Винченцо Белини:	<i>Норма</i>	12. I 1966.
113.	Миховил Логар:	<i>Четрдесет прва</i>	19. X 1966.
114.	Георд Фридрих Хендл:	<i>Јулије Цезар</i>	11. XII 1966.
115.	Игор Стравински:	<i>Oedipus rex</i>	5. III 1967.
116.	Франсис Пуланк:	<i>Тиресијине дојке</i>	5. III 1967.
117.	Бакомо Пуччини:	<i>Манон Леско</i>	5. V 1967.
118.	Петар Иљич Чајковски:	<i>Мазепа</i>	25. III 1968.
119.	Николај Римски-Корсаков:	<i>Иван Грозни</i>	9. V 1969.
120.	Енрико Јосиф:	<i>Стефан Дечански</i>	7. X 1970.
121.	Николај Римски-Корсаков:	<i>Моцарт и Салијери</i>	12. XII 1970.
122.	Џорџ Гершвин:	<i>Порги и Бес</i>	11. XII 1971.
123.	Иво Лотка-Калински:	<i>Чинувничке комедије (Мува, Дугме)</i>	11. I 1972.

124. Корнел Траилеску:	<i>Мачак у чизмама</i>	25. II 1972.
125. Бузепе Верди:	<i>Ернани</i>	27. IV 1972.
126. Бенџамин Бритн:	<i>Лукреција</i>	11. II 1972.
127. Роберто Хазон:	<i>Брачна агенција</i>	23. V 1973.
128. Златан Вауда:	<i>Јежева кућа</i>	13. IV 1974.
129. Карл Орф:	<i>Кармина бурана</i>	11. X 1973.
130. Бела Барток:	<i>Замак Плавобрадог</i>	11. X 1973.
131. Рафаел де Банфилд:	<i>Препирка са тангом</i>	26. V 1974.
132. Франсис Пуланк:	<i>Људски глас</i>	26. V 1975.
133. Ђан-Карло Меноти:	<i>Телефон</i>	26. V 1975.
134. Ђоакино Росини:	<i>Италијанка у Алжиру</i>	21. I 1976.
135. Иво Лотка-Калински:	<i>Власт</i>	3. VII 1978.
136. Гаetano Доницети:	<i>Viva la mamma (Урнебес у опери)</i>	18. VI 1979.
137. Бенџамин Бритн:	<i>Алберт Херинг</i>	7. X 1979.
138. Бруно Бјелински:	<i>Орфеј XX вијека</i>	10. X 1981.
139. Бузепе Верди:	<i>Магбет</i>	23. XII 1981.
140. Петар Коњовић:	<i>Отаџбина</i>	19. X 1983.
141. Рафаело де Банфилд:	<i>Алиса</i>	15. VI 1985.
142. Гаetano Доницети:	<i>Кћи пука</i>	11. I 1986.
143. Бузепе Верди:	<i>Атила</i>	4. VI 1987.
144. Жорж Бизе:	<i>Ловци бисера</i>	12. X 1988.
145. Волфганг Амадеус Моцарт:	<i>Директор позоришта</i>	12. V 1992.

Konstantin Vinaver

DIE REPERTOIREPOLITIK DER OPER DES NATIONALTHEATERS BELGRAD

Zusammenfassung

Die erste Vorstellung der neu gegründeten Belgrader Oper war *Madame Butterfly* am 11 Februar 1920. Aber in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg hat die eifrige Musikabteilung des Nationaltheaters mehrere Opernvorstellungen gegeben, so dass man von einem wirklichen Publikumsinteresse sprechen kann. In den ersten Jahren sangen in der Belgrader Oper viele hervorragende russische Sänger, die in Belgrad eine zweite Heimat fanden. Man baute das sog. Eiserne Repertoire auf, und jede Saison gab man 4-5 Premieren. Neben den beliebten Opern von

Rossini, Verdi und Puccini, gab man auch die meisten beliebten Werke deutscher und französischer Meister. Jährlich gab es 150 bis 170 Vorstellungen. Werke wie *Salome*, *Der Rosenkavalier* von R. Strauss, *Katarina Ismailowa* von Schostakovič, 3 Wagner-Opern (*Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin*) und alle Opern von Moussorgsky erfreuten sich grosser Beliebtheit.

Nach dem zweiten Weltkrieg hat die Belgrader Oper internationale Anerkennung erworben, und Gastspiele, besonders mit russischen Werken, führten das Ensemble nach Edinburgh, Wiesbaden, Lausanne, Wien, Venedig, Florenz, Moskau und vielen anderen Städten. Unter der Führung des unermüdlichen Dirigenten Oskar Danon hat die Belgrader Oper ein internationales Ansehen erworben, und viele hervorragende Solisten und der glänzende Chor haben das Niveau der Oper immer neu bewiesen.

Die Oper des Nationaltheaters hat regelmässig auch Opern jugoslawischer Komponisten aufgeführt. In Belgrad hatten erfolgreiche Gastspiele viele berühmte internationale Sänger, genau so wie viele belgrader Sänger regelmässig im Ausland Gastspiele hatten.

Олга Милановић

ТРАГОМ САВРЕМЕНОГ ИЗРАЗА У БЕОГРАДСКОЈ СЦЕНОГРАФИЈИ ПОЧЕТКОМ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

Стављајући овом приликом у жижу интересовања настајак модерне сценографије у Срба, почетком двадесетог века, имамо у виду, између осталог, значај уметничке инсценације за развој музичко-сценског живота у Београду.

До 1914. године, укључујући последње две деценије деветнаестог века, на сцени Народног позоришта изведено је тридесетак оперета и опера. Значајнији покушаји јављају се током 1903. године – Станислав Бинички, *На уранку* (1906); Пјетро Маскањи (Pietro Mascagni), *Кавалерија рустикана* (1908); Руђеро Леонкавалло (Ruggiero Leoncavallo), *Пајаци* (1909); Беджих Сметана, *Продана невеста* (1911); В.А. Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart), *Бастијен и Бастијена*.

Трубадур Ђузепе Вердија (Giuseppe Verdi) и *Бамиле* Жоржа Бизеа (Georges Bizet) изведени су 1913. године под диригентском палицом Станислава Биничког и Стевана Христића, а у режији и сценографији руских уметника Андрејева и Баљузека. Почетком 1914. постављене су: *Тоска* Ђ. Пучинија (Giacomo Puccini), *Чаробни стрелац* К.М. Вебера (Carl Maria Weber), *Вертер* Маснеа (Jules Massenet) и *Миџон* Амброаза Томаа (Charles-Louis-Ambroise Thomas). *Вертера* је режирао Андрејев, *Чаробног стрелца* и *Миџон* Милутић Чекић.

У фази формирања музичко-сценског живота у Београду, поред диригентата-редитеља, сусрећемо се са првим професионалним редитељима у историји српског позоришта, Александром Ивановичем Андрејевом и Милутином Чекићем, као и позоришним сликаром Владимиром Владимировичем Баљузеком. Ови позоришни ствараоци заслужни су за унапређење инсценације, иако

су се у том процесу служили првенствено драмским делима великих светских класика, у првом реду В. Шекспира (Shakespeare).

Идеја о приближавању режије и сценографије узорима савременог европског театра покренула је у Србији позоришне критичаре, уметничке руководиоце позоришта, редитеље светског образовања и прве школоване позоришне сликаре. У другој деценији двадесетог века постављени су темељи савременој режији и сценографији, што је омогућило да прве поставке оперске драматургије наговесте нагли и брзи процват ове уметничке гране у Београду, после првог светског рата.

Београдско Народно позориште ушло је у нови век заостајући, у великој мери, за савременим збивањима у свету. Натуралистички и симболистички покрети на измаку деветнаестог века, многобројне последице симболизма у домену у м е т н и ч к о г, пре свега у режији и сценографији, подстицали су развој позоришта и отварали могућности многобројних истраживања у циљу аудио-визуелне хармоније, коју покламује Гордон Крег (Edward Gordon Craig).

Очи београдске културне јавности тих година усмерене су на Париз, у коме тада стварају Пол Фор (*Уметничко позориште*, 1890. [Paul Fort, Le Théâtre d'Art]), Лиње По (*позориште Дело*, 1893.[Lugné Poe – L'Oeuvre]) и Жак Руше (*Позориште уметности*, 1910.[Jacques Rouché – Le Théâtre des Arts]), окружени сликарима групе Наби (Nabis): Денијем (Maurice Denis), Серизијеом (Paul Sérusier), Вијаром (Edouard Vuillard), Бонаром (Pierre Bonnard), Детомаом (Maxime Dethomas), Гереном (Charles Guérin), Лапрадом (Pierre Laprade) и другима, као и Сергеј Дјагиљев са сликарима из руске групе Свет уметности (Мир искусства).

Догађаји у Немачкој – која је попримте позоришне револуције, на челу са Максом Рајнхартом (Max Reinhardt), његови експерименти у различитим позориштима и просторима, подухват Георга Фукса (Georg Fuchs) на материјализовању *Уметничког позоришта* у Минхену, уз помоћ сценографа Фрица Ерлера (Fritz Erler) и низа истакнутих немачких сликара (1908) – такође су у жижи интересовања београдских позоришних кругова. Одједи из Русије, подухвати К.С. Станиславског у *Уметничком позоришту* у Москви и све већи значај сценографије у савременом позоришту стижу постепено и до нас.

Књижевни часописи, “Српски књижевни гласник”, “Звезда” и “Дело”, живо одражавају ова збивања, преко теоријских расправа и приказа књига, које су наговестиле сценску револуцију или покушале да региструју њене уметничке последице. Београдски позоришни хроничари сложили су се са изузетним значајем режије у модерном театру, као и далеко већом улогом спољне режије у постављању дела на сцену. Анализирајући појам режије и њен циљ, у први план су истакли тежњу за хармонијом. Да би се остварила хармонија низа компоненти у комплексној уметности позоришта, од редитеља се тражило да буде, истовремено, човек енциклопедијске културе и уметник. Када је требало одредити пут развоја нашег позоришта, паролe дана биле су: у м е т н и ч к о, м о д е р н о, ј у г о с л о в е н с к о.

Шири поглед на проблеме позоришне сценографије у првој деценији овог столећа нагостили су чланци објављени у “Новом времену” 1911. године. Њихов аутор био је Моша Пијаде, млади сликар и новинар, Београђанин по рођењу. Као секретар Удружења новинарских сарадника, објављивао је чланке у листовима: “Ново време”, “Пијемонт”, “Мали журнал” и “Правда”. У тој фази, још неопредељен између сликарства и новинарства, написао је неколико текстова, који, у извесном смислу, представљају манифест новог гледања на уметност позоришне сценографије. “Крајње је време”, упозорава он, “да се и код нас уведу реформе у ту декоративну страну позоришних дела. Познато је ко ради и како се савлађује та декоративна страна у московском, минхенском и париском уметничком позоришту. Тамо декорације и костиме раде уметници сликари првога реда: у Русији Сомоф, Бакст и др; у Минхену: Ерлер, Дитс (Julius Dits), Хертерих (Ludwig Herterich); у Паризу: Морис Дени, Анри Мартен (Henri Martin) итд. Крајње је време да се израда декорација и код нас повери уметничким рукама, а не простим, односно бољим молерским мајсторима. “Истина”, закључује он, “ту су и сами наши уметници криви, јер се исувише мало интересују за декоративне уметности”.¹

Пијаде је имао прилику да види руска балетска остварења на гостовању у Паризу 1909. године. “Успех који су Руси имали овим гостовањима непотребно је описивати; довољно је рећи да је

¹ Пијетино, *Пир поруге*, Ново време, 1911, 54, 3.

и публика и критика била у недоумици шта је савршеније: музика, игра, балет или опрема”, пише он. Французи су, по његовом мишљењу, од Руса примили уметничку декорацију. Као пример наводи Уметничко позориште са Булевара Батињол (реч је о Позоришту уметности Жака Рушеа), које је за израду декора и костима ангажовао неколико најбољих француских сликара. Истиче да је ова реформа донела успех позоришту на које су Парижани били заборавили, захваљујући у првом реду сликарима – уметницима. “Тек тада, кад су *декорације, костими и маска дело уметничких руку* (подвукао аутор), може се говорити о уметничком приказу драме, тек тада драма може потпуно одговорити замисли пишчевој, тек тада нам може дати једну целину.”²

У следећем чланку Пијаде истиче значај Уметничког позоришта из Минхена, које је највероватније видео на минхенској изложби 1908. године. С правом закључује да су највећу привлачност на изложби и у позоришту представљале декорације и костими, које су радили Фриц Ерлер, Јулијус Литс и Лудвиг Хертерих. “Лепота опреме је ту надмашивала лепоту игре”³, записује он. У поменутих текстовима се страсно заложиио за ангажовање сликара у позоришту, испољивши при томе знатну меру познавања прилика у светским позориштима тога доба.

Одрази савремених збивања у позоришном свету узнемирили су нашу јавност; она је морала да установи да је београдско позориште застало у развоју и да је неопходно приступити радикалној реформи позоришта као институције и основних чинилаца његове уметничке физиономије: репертоара, режије, глуме и сценографије.

У београдском позоришту није било ни редитеља ни сликара који би одговарали савременим идејама о овим професијама, а без њих није требало ни мислити на модернизацију позоришта. Ипак, реформа је започела. На њеном челу нашли су се чланови управе Народног позоришта – Милан Грол и Милан Предић, обојица у највећој мери француски ђаци, високог књижевног образовања и познаваоци позоришта. Они су своме послу приступили

² Моша Пијаде, *Позоришне декорације*, Ново време, 1911, 118, 3.

³ Моша Пијаде, *Позоришне декорације*, Ново време, 1911, 119, 3.

систематично и с планом, у коме је све било предвиђено сем ратова; новим позоришним законом промовисали су, између осталог, задатке режије и сценографије. Довели су главног редитеља и сликара са стране, из Русије, у којој је тих година, упркос социјалним потресима, бујао интензиван и ангажован позоришни живот. Редитељ Андрејев⁴ био је члан Художественог театра у Москви и редитељ у Тбилисију, а припадао је кругу руске позоришне авангарде. Сликара Баљузек⁵ био је образован и ликовно формиран уметник, најпре у својој земљи, па и мајсторским радионицама Минхена и Беча, спреман за заједнички стваралачки рад на инсценирацијама. Истовремено, за редитеља је припреман и један Србин, на начин који није био уобичајен. Свршени правник, новинар и позоришни писац у младости, Милутин Чекић⁶ је студирао режију у

⁴ Александар Иванович Андрејев (1875–1940), глумац Московског художественог театра од 1898. до 1906. г. и члан Удружења за уметност и књижевност К.С. Станиславског, затим редитељ у позоришту Л.Б. Јаворске 1907–1909. У Тбилисију је 1909. поставио драму *Црне маске* Леонида Андрејева. Децембра 1912. у лондонском Court Theatre режирао је *Живи леи* Лава Толстоја. О његовом раду у Београду редовно су извештавале новине "Русское слово" ("Руска реч"), између 1911. и 1913. После повратка у Москву, последњих година бавио се педагошким радом, у позоришно-музичкој школи Римског-Корсакова, позоришном студију Јермолове и сл. Некролог поводом његове смрти објављен у новинама "Советское искусство" ("Советска уметност") потписали су Олга Книпер-Чехова, М.П. Лилина и директор Музеја МХТ-а Н.Д. Телешев. Документација о његовом раду чува се у Музеју МХТ и Библиографском кабинету ВТО.

⁵ Владимир Владимирович Баљузек рођен је у Санкт Петербургу 1881. До 1905. године учио је у Цртачкој школи О.П.Х. и Л.Е. Дмитријева Кавкаског. Због учешћа у револуционарним кружоцима емигрирао је у Немачку. Више сликарско образовање стекао је у Минхену, као ученик Ф.ф. Штука (F.v. Stuck) затим је радио у Паризу у мајсторским радионицама за позоришно сликарство. После београдског периода вратио се у Русију, где је поред рада у позориштима деловао као истакнути филмски сценограф. Објавио је књиге: *Живописные работы в театре (Сликарски радови у позоришту)*, Москва, 1930. и *Живописно-маларные работы в кино (Сликарски рад на филму)*, Москва, 1948. Радови сликара чувају се у ГЦТМ. Литература: *Кинословарь в 2-х томах (Филмски лексикон у два тома)*, Москва, 1966; *Словарь Художники СССР в шести томах (Лексикон Уметници СССР-а у шест томова)*, Москва 1970; С.С. Гинсбург, *Кинематография дореволюционной России (Кинематографија предреволюционарне Русије)*, Москва, 1963; Ја. Протазанов, *Сборник статей и материалов (Зборник чланака и материјала)*, Москва, 1948.

⁶ Милутин Чекић (Горњи Милановац, 1882 – Београд, 1964), завршио Правни факултет Београдског универзитета 1906. Исте године изведена је у Народном позоришту његова драма у једном чину *Свадебно јутро*. До 1908. боравао је у Бриселу, Паризу, Минхену, Бечу и Прагу. Између 1908. и 1910. уређивао је часопис "Недељни преглед". Као државни стипендиста

немачким позориштима, проучавајући у највећој мери Рајнхартов рад. Ступио је у Народно позориште пола године после Андрејева. Тако је створен уметнички тријумвират, у коме су били заступљени представници најзначајнијих светских позоришних струја: руске – преко Андрејева, немачке – преко Чекића и француске – преко управника Милана Грола и Милана Предића.

Андрејев и Баљузек су између 1911. и 1914. демонстрирали дијапазон својих могућности преко драма руских класичних писаца, Шекспирових трагедија (*Магбет* и *Кориолан*) и песничко-симболичких дела савремених писаца, доносећи на нашу сцену одразе натурализма и симболизма на начин на који су тумачени у Художественом театру, као и виђења Шекспира у духу модерне стилизације. Њихове поставке три опере из италијанског и француског музичко-сценског репертоара – *Трубадур* Ђ. Вердија, *Бамиле* Ж. Бизеа и *Вертер* Ж. Маснеа – направиле су помаке у погледу сценске интерпретације, пре свега, у домену кохерентности сценског извођења и тзв. “с п о љ н е р е ж и ј е”.

Најзапаженија особеност ових поставки била је баш “спољна режија”, у којој су истакнуто место заузимале сценска графика и костимографија. Иако су нагињали натурализму у инсценирању, њихова најзначајнија остварења на београдској сцени везана су за режије Шекспирових дела, што је у сценографском смислу означило тенденцију нашег позоришта да раскрсти са традиционалним маниром и окупа се у модернијим решењима сценског простора.

Први велики заједнички задатак редитеља Андрејева и сликара Баљузeka била је нова поставка Шекспирове трагедије *Магбет*, која је код нас извођена у деветнаестом веку у више наврата, и то: 1882, 1886, 1890. и 1894. године по један пут. У најавама за

наставио је студије позоришне режије у зиму 1911/12. Био је члан Књижевно-уметничког одбора Народног позоришта од 1910. а за редитеља је постављен 14. IV 1912; недељу дана касније изведена је драма *Јелисавета* Буре Јакшића у његовој режији. До јуна 1914. поставио је на сцену двадесетак дела савремене југословенске и светске драматургије, неколико обнова и две оперске премијере. Октобра 1919. даје оставку на државну службу и посвећује се искључиво позоришној критици и театрологији. Најзначајније радове објавио је у књизи *Позориште*, 1925. Између 1929. и 1933. био је управник Хрватског народног казалишта у Загребу.

нову премијеру, листови “Одјек”⁷ и “Вечерње новости”⁸ истицали су да ће позорница бити подељена на предњу и задњу, да би се избегле дуге паузе између сцена. Одједи у штампи нагостили су да је реч о једној од “необичнијих и интересантнијих премијера”⁹ и да је на нашој позорници достигнута достојна висина у извођењу, у сразмери са самим комадом. То је оцењено као резултат заједничког труда редитеља, сликара, декоратера и глумаца. Дописник “Бранковог кола”¹⁰ наглашава да је премијера *Магбета* била сјајно опремљена и да је стајала колико две или три премијере српских историјских драма. Коста Луковић, рецензент “Политике”¹¹, написао је непосредно после премијере да је Андрејев спремио “модерну инсценирацију, која усредсређује гледаочеву пажњу на реч песникову”. У часопису “Звезда”¹², где је објављена много подробнија Луковићева анализа дела и критика представе, налазе се његови закључни ставови. Оцењујући *Магбета* као најсавршенију Шекспирову романтичну трагедију, истиче да су сцене биле складно распоређене а ефекти “намештани”. Штимунг је дат од прве сцене. Луковић је још једном нагласио да је ово “*прва Шекспирова трагедија модерно инсценирана на нашој позорници*” (подвукао аутор), захваљујући поузданој и слободној режији. Премијера је, по његовом мишљењу, потпуно успела.

Режијом *Магбета* позабавио се подробније Бранко Лазаревић, истичући да раније није писао о глуми, режији, инсценирацији и декору, јер није имало о чему да се пише. Сматра да је Народно позориште у претходном периоду радило без плана и стила и да није имало могућности за развој. Узалудне су биле субвенције и подршка публике, систематског рада није било. У последње време, оцењује он, осећа се “неки план и систем”. Ангажовањем Андрејева за редитеља и Баљузека за позоришног сликара, београдска сцена почела је да изгледа југословенски, ако не и европски. Између осталог, Лазаревић је посветио пуну пажњу “симпатичној групи” Андрејев – Баљузек. Као најважније особине ових

⁷ *Вечерња премијера*, Одјек, 1911, 21, 3.

⁸ *Вечерашња премијера*, Вечерње новости, 1912, 27, 3.

⁹ С, *Магбет*, Ново Коло, I, 1911–12, 6, 176.

¹⁰ Ж, *Српско краљевско народно позориште*, Бранково коло, XVIII, 1912, 5, 160.

¹¹ К(оста) М. Л(уковић), *Магбет*, Политика, 1912, 2884, 3.

¹² К(оста) М. Луковић, *Магбет*, Звезда, 1912, 3, 186.

уметника наводи да су они школовани људи, који добро познају свој посао. У њиховом начину рада огледа се посебан режијски стил, заснован на руским позоришним традицијама. Не прилагођавајући се много малој и примитивној београдској сцени, они нису били у могућности да у пуној мери покажу своје знање и умеће. Дајући уопштену оцену, на основу виђених представа, Лазаревић истиче: “Стил Г. Андрејева, стил *’великих опера’* и великих сцена, сувише је широк и сувише кафарнаумски за наш укус и за нашу позорницу, док је стил Г. Балузeka сувише декоративан и увек исти, у смислу декора и, у смислу костима, другачији и неубичајен”.¹³ Стављајући *Магбета* у жижу посматрања, сматра да је то први истински Шекспир на нашој позорници, јер су ранији често били врло смешни.

Почетком априла 1912. Андрејев и Балузек су поставили још једну Шекспирову трагедију. То је била обнова *Кориолана*. Међу ретким рукописима драмских дела у Народном позоришту из периода до првог светског рата сачуван је препис *Кориолана* у преводу Хуга Бадалића, за премијеру која је изведена 25. јула 1894. Рукопис је парафирао Др П.Б., највероватније Богдан Поповић, уз примедбу да је урађено “по старој режији Бургтеатра.” Како је исти превод *Кориолана* коришћен и 1912, на полеђини друге стране рукописа записано је оловком: “По новој Шекспировој режији режирао г. Андрејев. Прва представа 5. априла 1912. год”.¹⁴ Парафирао Милорад Гавриловић.

Припремајући *Кориолана* по “новој режији” Шекспира, у намери да оде још даље у стилизацији него код *Магбета*, Андрејев је учинио још један покушај да од наше мале, неспретне и технички “бедне” бине створи бар колико-толико могуће место за приказивање Шекспирових дела. Критичар “Пијемонта” сматра да огроман број слика (преко двадесет) чини овај комад растрганим, те трагедија добија карактер нечег “биоскопског”. *Кориолан* је, по његовој оцени, више драма покрета него драма речи и неопходна му је живописна позадина. “Све дотле, докле позорница не да илузију огромних просторија и улица римских, све дотле, докле не

¹³ Бранко Лазаревић, *Позоришни живот*, прва свеска, Београд, 1912, 187–208.

¹⁴ Рукопис превода *Кориолана* Шекспира, Архив Народног позоришта у Београду.

да потпуну илузију битке (кад у њој буду учествовали бар педесет људи, а не десетина као код нас), све дотле докле маса буде склопљена од неколико људи, *Кориолан* ће лежати у архиви.”¹⁵

Осврнувши се на протеклу позоришну сезону, рецензент часописа “Дело” посебно истиче инсценирање Шекспирових драма *Кориолан* и *Магбет*. “Г. Андрејев као редитељ имао је да да нечега новог нашој позорници што се тиче режије. И г. Андрејев је, у друштву са г. Балузеком, успешно дао. Модерни режисер, при инсценирању Шекспира, има најчешће задатак, да принципе Шекспирове позорнице доведе у што тешње везе и хармонију са модерном драмом. Г. Андрејев је у *Кориолану*, у том најтежем Шекспировом комаду у погледу режије, успешно дао једну уочљиво достојну и уметнички распоређену гомилу, коју је он умео вешто да изведе и на форум и на капитол и на улицу. Овде је г. Андрејев најјаче показао своју режисерску палицу у погледу располагања са гомилом, коју смо одавно очекивали да видимо ‘збринуту’ на нашој позорници. Уметнички декор г. Балузeka, увек је појачавао изгубљене утиске. Г. Балузек је врло добар, млад сликар, који је покушавао да нас упозна са својим обожавањем према немачком архитекти Литману (Littmann). Он је још у сликању својих идеја добар глумац, који нам је дао у минијатури Крајга (Крега), а г. Андрејев Станиславског, које су они у Русији имали прилике да студирају.”¹⁶ Преко Литмана, који је у ствари био главни архитект бине Уметничког позоришта у Минхену и на сцени тог позоришта остварио неке Крегове поставке (које су омогућиле изузетне сценографске креације Ерлера и Дитса), Баљузек је повезан са Креговим уметничким концепцијама, што је као закључак савременог критичара изванредно значајно.

Ако се остварења сликара Баљузeka посматрају независно од Андрејевљевих редитељских тенденција, што је за београдско позориште значило корак ближе савременој европској режији и инсценирању, онда се може уочити да је он био добар позоришни сликар, коме је позорница са перспективом као и она са плитким првим планом била добро позната. Као млад уметник, имао је могућности

¹⁵ Реприза Шекспировог *Кориолана*, Пијемонт, 1912, 95,3.

¹⁶ Р.М, *Премјере у прошлој сезони*, Дело, XVII, 1912, књ. 64, св. 2, 304–308.

да упозна истакнуте театре тог доба, па је био спреман да се упусти у савремене иновације са више пластичног осећања или, пак, више ширине, али и смисла за прилагођавање, у случају да је декор требало упростити или прибећи комбинованим решењима. У Баљузеку је београдско позориште добило позоришног сликара способног да решава задатке сценографије и костима, држећи се редитељског концепта, који је варирао од класичне илузион-сцене, најподесније за оперска извођења, па до сцене тендециозно прилагођене модернијем схватању драмског театра.

Андрејев је на сцени Народног позоришта режирао и велику Вердијеву оперу *Трубадур*, која је премијерно изведена 24. априла 1913, дајући свој допринос покушајима утемељења оперске уметности у нас. Рецензент “Одјека” посветио је пажњу редитељу, истичући да је Андрејеву пошло ра руком да оствари хармонију и да штимунг. Захваљујући њему, у представи се осетио један широк општи тон, који је био преваходно уметнички. У овој поставци није било стереотипности, баналности и каботенства. Она је изашла изван оквира традиционалног извођења и режирана је у једном сасвим новом духу. “Благодарећи његовом великом уметничком укусу *Трубадур* је добио озбиљан изглед”.¹⁷ У закључку истиче да је представа начинила леп, солидан и искрен утисак, и да је била стилизована. Као најуспелије слике инсценирације помиње Леонорин врт, у коме је било поезије, и манастир – у коме је било мистике. За костиме каже да су добро изгледали, са добро сложеним бојама. И Милоје Милојевић, музички критичар “Српског књижевног гласника”, нагласио је да је *Трубадур* био од оних представа које се могу убројати у лепо опремљене, што је допринело успеху врло скромног оперског персонала којим располаже Народно позориште у Београду. Поводом Андрејевљеве режије, сматра да је “једним махом прекинуто са страним традицијама и унесен је живот на позорницу”(подвукао аутор)¹⁸ и хроничар “Вечерњих новости” забележио је да је *Трубадур* певан пред пуном кућом и да се драмски ансамбл позоришта, иако је времена за рад било мало, с вољом заложиио да оствари овај подвиг. “Певати Вердија - после Јенка, спремати *Трубадура* после *Коштана* – успех је”.¹⁹ Сценографија и

¹⁷ Ес, *Трубадур*, Одјек, 1913, 40, 1.

¹⁸ Милоје Милојевић, *Трубадур*, СКГ, књ. XXX, 1913, 9, 697–701.

¹⁹ Брата, *Трубадур*, Вечерње новости, 1913, 116, 3.

костими су највероватније остварени на основу Баљузових нацрта; он, бар према документима којима расположемо, у то време није био у Београду, али је, по свему судећи, био у сталној вези са редитељем Андрејевом.

Романтична опера Жоржа Бизеа у једном чину *Бамиле* изведена је 19. септембра 1913. Аутор декора је био Баљузек. По оцени рецензента "Вечерњих новости", представа је текла лепо и прецизно, а "режија је била врло добра и са уметничким осећањима".²⁰ "Успех *Бамиле*", како пише сарадник "Одјека", "није мањи од успеха *Трубадура*, али су код нас и декор и савршенство позорнице слаби да даду приказ *Бамиле*"...²¹ Милоје Милојевић је такође позитивно оценио редитељску поставку *Бамиле* у београдском позоришту. "Под велом бескрајно лепе музике Жоржа Бизеа одиграла се први пут заиста лепо у нашем театру, безначајна и сетна историја несрећне заљубљене робињце и најзад побеђеног Харуна",²² пише он. Радња ове опере дешава се у палати Харуна ал Рашида у Каиру. На нашој позорници ова оријентална драма одигравала се на тераси са које се пружао видик на Нил у предвечерје. Да би ова сцена могла да створи још бољу илузију, недостајало је више технике у осветљењу бине. Милојевић примећује да би декор могао бити дискретнији и Нил природнији. По његовом мишљењу, овој опери би више одговарала соба намештена на оријентални начин, претрпана намештајем, како је у Минхену декорације решио режисер Вирк (Wirk). Било је тешко очекивати од редитеља и сценографа руске школе, који су, највероватније, познавали рад и успехе руских оперских сезона у Паризу, на челу са Дјагиљевим и Бенуаом, сценографима Бакстом и Головином, и делили слично одушевљење за оријенталне мотиве и бујни колорит, да у инсценирању овакве опере следе немачке узор. Сценографија је, највероватније, била реминисценција сликарских остварења руске позоришне декоративе, којој је на нашој позорници, да би изгледала онако како је замишљена, недостајало и простора и техничких могућности.

²⁰ Кин, "Минијатуре" од Чехова, "Бамиле" од Галеа, музика од Бизеа, Вечерње новости, 1913, 266, 1.

²¹ А.М.И, *Минијатуре и Бамиле*, Одјек, 1913, 178/1-2. књ. XXX, 1913.

²² Милоје Милојевић, *Поводом два гостовања*, СКГ, књ. XXX, 1913 св. 11 и 12, 912-917.

Свој београдски редитељски опус Андрејев је завршио поставком још једне опере, такође уз Баљузекову сликарску помоћ. Последњег дана априла 1914. изведен је *Вертер* Жила Маснеа. Под насловом *Патње младог Вертера*,²³ рецензент "Одјека" написао је да је то била "сјајна премијера" (подвукао аутор). Андрејевљева режија проналазила је смела и успешна решења, нарочито је подвучена нема слика Лотиног одласка, која се избегава и изоставља и у позориштима савременије технике. Од Баљузековог декора истакнута је сцена Вецлара који спава под снегом у ноћи кад Лота долази, да би отргла Вертера од смрти. И *Вертер* је, са шест реприза до краја сезоне, забележио значајан успех.

Нови правци развоја сценске декорације у свету заокупљали су у истој мери младог редитеља Чекића и Чекића – теоретичара. Размишљајући о усмерености извођачког стила београдског Народног позоришта, он између осталог пише: "Тражећи решења за Шекспирову сцену наћи ћемо и путеве до изразитог приказа за трагедије Лазе Костића, који има тако много сважног драматског акцента. Једном речи, ми ћемо тежити да добром режијом, чисто уметничким начином интерпретирања наших песника, *подигнемо српско позориште на висок културни степен, на коме би оно требало да је после толико година свога опстанка, и који би одговарао висини ступња наше опште културе*"²⁴ (подвукао аутор).

Рад Чекића редитеља такође је важан са становишта унапређења инсценације, јер је настојао да на савремен начин решава проблеме сценографије и костимографије. При томе је ригорозно спроводио одређене концепције, тежећи да демонстрира домете савременог театра у оквирима могућности нашег позоришта. Од почетних школских експеримената, као што је био покушај сценског тумачења *Јелисавете* Буре Јакшића, у духу Хагеманових (Karl Hagemann) концепција у интерпретацији Шекспирових дела, па до његових најзначајнијих остварења на београдској сцени у поставкама дела савремених немачких писаца Хауптмана (Gerhart Hauptmann) и Хофманстала (Hugo von Hofmannsthal) *Елга* одн. *Електра*, ангажованих на педагошкој трансмисији великих редитељских и сценографских остварења из савремених немачких позоришта, Чекић је дао низ режија истакнутих позоришних дела наших и

²³ М.Е.М, *Патње младог Вертера*, Одјек, 1914, 111, 1.

²⁴ Милутин Чекић, *Позориште*, Београд, 1925, 34–77.

страних драмских и оперских аутора. Међу њима се као музичко-сценски резултати издвајају поставке опера *Чаробни стрелац* и *Миџон*, изведене у Народном позоришту уочи самог рата.

На основу најаве у “Пијемонту”²⁵ за премијеру Веберове опере *Чаробни стрелац*²⁶, прослављеног дела немачке романтике, може се закључити да је редитељ био Чекић, а не гост из Љубљане Рудолф Фејфар, како је то наведено у репертоару Народног позоришта Саве Цветковића. Сачуван је Чекићев цртеж плана сценографије по сликама, рађен оловком и тек наговештен, са понеким записима, на основу којих се, у грубом, може реконструисати инсцениација. За позадину Чекић је користио рикванде са планинским мотивима, шумом црногорице и шумске “ферзацштикове”, које је радио Баљузек, с тим што је поделом позорнице на предњу, средњу и задњу омогућио брже намештање слика. Екстеријери су по суду хроничара, имали ваздуха а ентеријери штимунга, у коме је осветљење имало знатног удела. Коришћени су реквизити ловачког амбијента. Судаћи према овоме, Чекић је у инсцениацији опере користио класична средства сценске опреме. Очигледно, с обзиром на велики број извођења, да је имао успеха у режији. Крајем маја поставио је оперу *Миџон*²⁷ Амброаза Томаа. Тим поводом не помиње се сликар Баљузек, мада је он био у то време у Београду и врло вероватно сарађивао на инсцениацији.

Тежећи уметничком начину инсцениације, Чекић се у практичном редитељском раду залагао за логику и естетику у изради декорације, костима и намештаја; за стил у уметничком, а не у историјском погледу. Његови оквири за сценска дела неће се никад сами по себи издвајати и истицати. Он је био уверен да се треба угледати на напредне уметнике у европским позориштима и то чинио у својим режијама.

Шекспирова трагедија *Ромео и Јулија*²⁸ обновљена је 7. јуна 1914, после трогодишње паузе, у режији Милутина Чекића и декору Владимира Баљузека. Чекић је имао прилику да ову омиљену Шекспирову трагедију гледа у Немачкој код Рајнхарта, па је

²⁵ Веберов *Фрајшиц*, Пијемонт, IV/1914, 57, 3.

²⁶ Љ.З, *Чаробни стрелац*, Трибуна, 1914, 1183, 3.

²⁷ Премијера *Миџоне*, Одјек, 1914, 119, 3.

²⁸ *Ромео и Јулија*, Новости, 1914, 155, 3.

скицирао мизансцен према оном што је видео на тамошњој позорници. На основу његових цртачких крокија и записа, сцена у гробници одиграла се на празном полукружном простору, који је дуж полукруга оивичен витким овалним стубовима, на којима су лево и десно била два мртвачка сандука. На средини отвореног простора налазио се такође мртвачки сандук. Сцена у Јулијиној спаваћој соби, судећи по овој скици²⁹, дешавала се у истом полукругу, само без решетке од стубова. На великој постељи са балдахином били су пребачени бели јастуци и покривач. Испред постеље био је диван, а поред огледало са малим столом. Колико је Чекић користио ово решење на нашој сцени тешко је претпоставити, али је очигледно у сценографији провео симболику смрти.

Чекић је на сцени Народног позоришта у Београду, до првог светског рата, са успехом остварио неколико симболистички стилизованих поставки. У оквиру пластично конципиране сцене служио се методом сугестивне стилизације, у духу времена коме комад припада, било да је реч о старо-грчком, византијском, ренесансном, барокном, натуралистичком или симболистичком делу. При томе је користио одговарајући стилски намештај и многобројне украсе и предмете из епохе. Важан фактор његових режија био је штимунг. Пошто су комади које је режирао најчешће интимне драме или драме испуњене мистеријом живота и смрти, Чекић се у великој мери служио симболичном гамом боја на драперијама (у којој је врло омиљена била црна боја), затим сценском полутамом, мраком у сали између чинова испуњеним хорским певањем или упечатљивом музиком, оптичким пројекцијама, звуцима ноћног живота природе и слично. Општем штимунгу сцене прилагођавао је основни тон и дух позоришних костима, држећи се девизе да “модерна уметност костима има своју сопствену психологију.”

Иако су Чекићеви захвати у београдском позоришту били саображени духу времена и по својим намерама продирали у сам врх модерних европских позоришних кретања, Чекић је пре свега био савестан тумач великих узора, са релативно мало сопствене уметничке креативности. Свест о овом недостатку, у следећим годинама, удаљила га је из редова позоришних стваралаца.

²⁹ Музеј позоришне уметности Србије, Инв. бр. 15823/13.

Када се узме у обзир да је уочи првог светског рата у Народном позоришту деловао и редитељ Андрејев (који се у режији ослањао на Станиславског, у инсценирањима претежно користио сликарска решења и неке резултате нове Шекспирове бине а био следбеник натуралистичке школе у театру), можемо разумети колико је Чекић, који је познавао Рајнхартов рад и ослањао се углавном на стилизована решења у сценографији (блиска немачком симболизму), на известан начин употпуњавао лепезу могућности београдског позоришта које се налазило на путу у модернију будућност.

На жалост, деловање Андрејева, Чекића и Баљузека, усмерено стварању кохерентних “ансамбл”-представа, подједнако значајно за развој драмске и оперске уметности, заустављено је у стваралачком полету избијањем првог светског рата, који је у суноврат однео знатан део тековина њихових напора.

Olga Milanović

IN SEARCH OF CONTEMPORARY EXPRESSION IN BELGRADE'S SCENOGRAPHY AT THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY

Summary

Out of about thirty operettas and operas that were staged in the National Theater before the First World War, the most significant operas were staged between 1903 and 1914. These are: *Early rising* by Binički, (1903), *Cavalleria rusticana* by Mascagni, 1906; *Pagliacci* by Leoncavallo, 1908; *Bartered Bride* by Bedrich Smetana, 1909; *Bastien and Bastienne* by Mozart, 1911; *Il Trovatore* by Verdi and *Djamileh* by Bizet, 1913; *Tosca* by Puccini, and *Der Freischütz* by Weber, *Werther* by Massenet and *Mignon* by Thomas, 1914.

In a period when musical life was formed in Belgrade, we meet the first professional directors in the history of Serbian theater - Aleksandar Ivanović Andrejev and Milutin Čekić, as well as set designer Vladimir Vladimirović Baluzek. These theater authors deserve praise for fostering staging in drama and opera, even though they primarily utilized the dramatic works of world famous classical writers, above all those of Shakespeare.

The eyes of Belgrade's cultural public were at that time turned towards the contemporary events that occurred in the theaters of Paris, Berlin, Munich and Moscow. Literary magazines - *Srpski književni glasnik*, *Zvezda* and *Delo*, vividly reflect these events. The reputed chroniclers of the Belgrade Theater are

agreed on the subject of the outstanding importance of directing in modern theater, and the far more important role of the set designer, with regard to the setting of a work on stage. Nevertheless, our theater had neither directors nor designers who suited the contemporary ideas that these professions demanded. Thus, they engaged, for their main director and designer artist from Russia, Andrejev and Baluzek. Both belonged to the circle of the Russian theater vanguard.

Andrejev and Baluzek introduced the feelings of naturalism and symbolism to the Belgrade scene, in the spirit of the **Moscow Art Theater** and the ideas of Shakespeare within the spirit of modern civilization. Their staging of three operas from the Italian and French repertoire - the *Il Trovatore* by Verdi, *Djamileh* by Bizet and Massenet's *Werther* made improvements with regard to stage interpretation, above all in the field of coherence of the stage director's interpretation, and in the so called **outside stage direction**.

Верослава Петровић

ЗАОСТАВШТИНЕ МУЗИЧКО-СЦЕНСКИХ УМЕТНИКА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У АРХИВУ МУЗЕЈА ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ

Под наведеним насловом покушаћемо, мада на сасвим сумаран начин,¹ да се приближимо веома широкој и пребогатој теми овога скупа. Заоставштине музичко-сценских уметника заузимају веома значајно место у збиркама овога музеја.

Потребно је прво да се мало задржимо на историји Народног позоришта у Београду, како бисмо одредили место и важност музике на сцени и сходно томе музичко-сценских уметника. При томе нећемо посебно истицати опште познату чињеницу да театар не може да опстаје без музике, да је она једна од кључних уметничких грана у овом разгранатом дрвету. Њу потврђује и репертоарска политика наших позоришних управа, које су од самих почетака до дана данашњег имале великих проблема са музиком, музичарима и музичко-сценским уметницима.

Колико се мислило на музику од самих почетака рада Народног позоришта, сазнајемо од Ђорђа Малетића: “Но и музика је одма на почетку обратила на се достојну пажњу одбора. Знајући, да се без ваљане музике многи нови комади не могу ни из далека с онаквим ефектом представити, какав би се морао очекивати, а друго уверен да она и у позоришту велики део питомљења на себе прима... попунио је оркестар понајвише изведбаним свирачима тако, да је наш оркестар и саме странце изненадио.”¹

Ипак, у позоришту су и даље остајали проблеми везани за музику и ангажмане музичко-сценских уметника, музичара итд. Овај процес, веома дуг, који се ни данас није окончао, захтевао је много пажње, с обзиром на то да је драма скоро увек била у

¹ Ђорђе Малетић, *Грађа за историју српског Народног позоришта*, Београд, 1884, 460.

првом плану, а и финансијски издаци за ангажовање соло-певача, оркестра, хора и диригената представљали су значајну ставку.

Сезона 1919/20. означила је датум оснивања Опере као посебне самосталне гране Народног позоришта, мада је сценска музика већ педесет година утирала себи пут. Није много времена прошло и, на иницијативу начелника Уметничког одељења Министарства просвете Бранислава Нушића и управника Народног позоришта Милана Грола, новембра 1921. отворена је Глумачко-балетска школа, која је замишљена као одсек музичке школе, односно одсек будућег конзерваторијума. Тако је ова школа дала прве балетске играче, а долазак руских уметника, како у Оперу тако и у Балет, омогућио је континуирани развој и једне и друге гране музичко-сценске уметности.

Овај заиста сасвим сумаран преглед развоја музичко-сценске уметности, везане само за београдску сцену, почетак је приче о заоставштинама уметника који су били главни актери ове не тако дуге историје. Међутим, уз прву је тесно везана и прича о постанку и развоју Музеја позоришне уметности у Београду. Идеја о његовом оснивању датира из ранијих времена, из периода између два рата. Данашњи музеј основан је тек после другог светског рата, 28. новембра 1950. године. Уредбом Министарства за науку и културу њему су прописани следећи задаци: “да прикупља, проучава и излаже материјал од значаја за развој позоришне уметности (писмена и штампана позоришна дела и друге списе који се односе на рад и развој позоришта...) као и материјале који се односе на живот и рад истакнутих чланова позоришта.”

Према овој концепцији, Музеј је имао да обухвати историјски и савремени развој позоришта. То је, наравно, проузроковало истраживања у овој доста запуштеној и заосталој области. То су били први и веома тешки проблеми, када се узме у обзир позната чињеница да се у области о којој говоримо после спуштене завесе на сцени завршавало све. Постојао је и одређени отпор код самих уметника, за које је Музеј, као установа, представљао нешто као маузолеј, у који бесповратно одлазе њихова документа, фотографије, успомене... које убрзо прекрива заборав и музејска прашина. Дакле, са свим тим невољама суочавали су се сви они који су радили и раде у Музеју. Од почетка свога постојања, Музеј

је, са своје стране, настојао да успостави сарадњу са свим позориштима и сродним установама, као и са појединцима уметницима или њиховим породицама. Важно је у овој прилици напоменути да је Музеј такође од почетка, иако је драма као жанр и у самом позоришту имала предности, па сходно томе и већи број чланова, равноправно третирао и музичко-сценске уметности, односно оперу и балет. Упорним и само доклекле систематским сакупљањем Музеј је обогатио своје збирке завидним бројем докумената из ове области. Међутим, овде је реч искључиво о заоставштинама, а не о мноштву појединачног материјала везаног за музичко-сценску област. Касније, када је Музеј заузео своје место у породици музеја и својим изложбама, студијама и написима (штампаним у зборницима, часописима, монографијама, историјама) приказао јавности чиме располаже и доклекле разуверио уметнике у њиховом поимању музеја, легати су почели учесталије да стижу (под легатом се подразумева поклон одговарајућој установи културе вредних предмета, фотографија, архивских докумената итд.).

Готово сви легати у Музеју су поклони уметника или њихових породица. Бројеви предмета у легатима варирају, што је и природно, али се сваки легат у музеолошком смислу равноправно вреднује и обрађује. По музеолошким прописима легати се обрађују на следећи начин: предмети се на првом месту инвентарису, потом каталогизирају и смештају у збирку. Тада су доступни пре свега стручњацима установе којој припадају, потом стручњацима ван установе за даља истраживања, у сврху јавног излагања и друге потребе. Један од сталних проблема Музеја позоришне уметности је веома мали простор, који често доводи у питање смештај заоставштине. Ове осим папирног материјала садрже и друге предмете који захтевају већи простор.

У немогућности да побројимо све заоставштине музичко-сценских уметника, набројаћемо само неколико значајних.

Једна од драгоцених заоставштине припадала је композитору, диригенту, преводиоцу, оснивачу и директору наше опере – Станиславу Биничком. Када је године 1972/3. Музеј позоришне уметности својим планом рада предвидео изложбу и каталог посвећен нашем великану С. Биничком, обратили смо се породици за помоћ да нам да на увид документацију која се односила на рад

С. Биничког у Народном позоришту. По завршеном послу породица је овај материјал поклонила Музеју. Набројаћемо, примера ради, шта садржи овај легат. Од личних докумената ту су, пре свега крштеница, сведочанство о завршеном IV разреду Гимназије у Нишу (1889), сведочанство о завршеним студијама у Београду на Великој школи (1894), два сведочанства Музичке академије у Минхену и завршна диплома (из 1899). Од оригиналних рукописа ту су композиције у рукопису и сценарио за *Пут око света* Бранислава Нушића; музика за *Ташану* Боре Станковића; аранжман (по Даворину Јенку) за *Буда* Јанка Веселиновића; ауторово дело опера *На уранку*; музика за *Еквиноцио* Иве Војновића; музика за комад *Потера*, потом за комад *Тарас Буљба*; музика за бајку *Љиљан и оморика* Бранислава Нушића. Осим оригинала, припала су нам и штампана дела: опера *На уранку*; две песме из *Љиљана и оморике*; *Сицилијанска песма* за Нушићев комад *Натод*; осам песама из *Ташане*; пет песама из *Пути око света*; пет песама из збирке *Мијатовке*; клавирски извод са поделом улога за оперу *На уранку*.

Уз поменуте предмете легат је располагао већим бројем (око 60) веома драгоцених фотографија: породичних, из времена школовања у Минхену; потом оних које се односе на ангажовање С. Биничког у војним оркестрима у време првог светског рата, са Солунског фронта, са турнеје по Француској у време рата и после рата, као и фотографије везане за представе у Народном позоришту. Легат садржи и велики број одликовања, признања (дипломе) као што су: Диплома Друштва аутора, композитора и слушаца музике, издата у Паризу 1917. на француском језику; Указ и орден Белог орла IV реда из 1923; Указ и орден Светог Саве II реда са звездом и орден Светог Саве IV и V реда из 1923; диплома, односно признање оснивачу и директору Музичке школе "Станковић" (из 1924); Диплома АПД "Обилић" (из исте године); Диплома Подсавеза оркестарских музичара у Београду; Диплома Удружења продаваца новина (из 1936); четири таблоа о музичкој делатности С. Биничког приликом прославе 25-годишњег рада (1924); Диплома Црвеног Крста и Карађорђева звезда IV реда; ту је и десет домаћих и страних одрета, као и изван, мали број написа из стране штампе из времена гостовања у Француској. Легат је, као што смо рекли, обрађен по музеолошким прописима и чува се као целина.

Једна од највећих заоставштина, по броју предмета, припада првом басу наше Опере, Милораду Јовановићу, коју је Музеју поклонио музичар Јован Неквинда. Ова заоставштина садржи углавном документа: уговоре са нашем Опером као и операма у свету; личну преписку – пословну и приватну, као и велики број критика из домаће и стране штампе. Ова заоставштина садржи око шест стотина докумената.

Већим легатима припада и документација првака Опере Павла Холоткова. Она углавном садржи критике из домаће штампе, као и две свеске критика из времена тринаестогодишњег ангажмана П. Холоткова у Русији, пре почетка револуције; лична документа, пасоше и неколико фотографија; свеску (дневник) из 1946, када се П. Холотков бавио педагошким радом у Народном позоришту у Скопљу.

У Музеју се налази и веома интересантан, по обиму не тако велики легат једне од наших најстаријих оперских уметница Христине Станковић, која је започела уметничку каријеру у Београду и успешно завршила у свету под именом Кристина де Санти. Овај легат је поклон њене породице. Неколико мањих легата припадају значајним уметницима оперског ансамбла, као нпр. Софији Драу-саљ, примадони београдске Опере, који се углавном састоји из албума критика, телеграма, честитки, фотографија, плаката, и предмета из гардеробе.

Илустрације ради, набројаћемо само још неколико легата, који углавном садрже архивски материјал. Још за живота, пионир наше опере Нада Стајић поклонила је сву своју документацију како би је кустос који је припремио изложбу о њој имао на располагању. На жалост, изненадна смрт наше угледне уметнице претворила је отварање изложбе у комеморативно вече. Легат Евгеније Пинтеровић, такође једног од пионира Београдске опере, садржи већ поменуте архивске предмете и фотографије смештене у албуме. Ту су и легати Николе Цвејића, Мирослава Чангаловића итд.

Легати из области балетске уметности веома су богати бројем докумената. Један од најстаријих је легат Данице Живановић, који је поклон њеног супруга сценографа Миомира Денића. Овај легат броји преко педесет програма и плаката и око три стотине педесет фотографија; потом легат првог играча Анатолија

Жуковског и примабалерине Јање Васиљеве, који осим документационог материјала садржи и костиме из представа *Лицитарско срце* и *Баво на селу*.

Уз легат првог играча и педагога Милорада-Милета Јовановића, три најбогатија легата припадају примабалеринама Наташи Бошковић и Нини Кирсановој и балетском играчу Владимиру Покорном, који је свој легат употпунио материјалима који се односе на његовог деду, познатог диригента Народног позоришта Драгутина Покорног. Легат примабалерине Наташе Бошковић постао је власништво Музеја 1974, после смрти одлуком њеног супруга Љубише Видосављевића. После дуже преписке између дародавца и кустоса-саветника Ксеније Шукуљевић-Марковић, заоставштина је преузета у југословенском конзулату у Њујорку. Овај веома богат легат садржи око 1530 докумената. По приспећу у Београд приказан је јавности, а поменути саветник Музеја сачинио је монографију под насловом *Наташа Бошковић, примабалерина, кореограф и педагог*, Београд, 1989.

И на крају легати двојице оперских првака и тенора, љубимаца публике: Душана Ђорђевића и Лазе Јовановића. Њихове заоставштине не импресионирају бројем докумената, али имају посебан значај. Душан Ђорђевић, носилац великих улога у предрадном репертоару, напустио је Југославију 1942. године. После преписке са кустосом Музеја Д. Ђорђевић је оформио легат фотокопирајући комплетну документацију о своме раду. Од посебног значаја је то што је једини звучни запис о његовом стваралаштву урађен у САД на грамофонској плочи, коју је том приликом послао.

Можда ће зазвучати помало сентиментално, али морамо рећи да су нам скромну, веома скромну заоставштину Лазе Јовановића предале његова мати и сестричина. Предале су нам је као реликвију, са тугом и задовољством “јер ће бити на сигурном и достојном месту.” У овом легату – осим неколико докумената, плаката, писама и фотографија, посмртног плаката и фотографија са сахране у Сулмони (у Италији), где је Лаза Јовановић преминуо током једног концерта – налази се магнетофонска трака, аматерски снимљена, непосредно пред уметникову смрт и послата као писмо породици. То је све што је сачувано од онога што је Јовановић

подарио публици. Музеј је у заједници са ПГП-ом овај једини запис пренео на грамофонску плочу. Наравно, нико не може бити задовољан овим записом, али то је једино што је остало иза овог заслужног уметника, цењеног код нас и у свету.

Ниједног тренутка не умањујемо значај легата, напротив, без њих се не може, али они никада веће моћи да пруже оно **неухватљиво**, оно што су нам пружили и шта нам пружају наши музичко-сценски уметници.

Veroslava Petrović

LEGACIES OF THE MUSICAL-SCENE ARTISTS OF THE NATIONAL THEATER IN THE ARCHIVE OF THE SERBIAN THEATER MUSEUM

Summary

Bequests or legacies of musical-scene artists bear a significant importance in the collections of the Belgrade Theater Museum.

The importance of music, musicians and musical-scene artists has been respected in theater ever since it was established, for theater could not exist without them. Numerous documents evidence abundant problems the theater has had with regard to their engagement, with regard to the historical circumstances and the lack of trained musicians and musical-scene artists.

Nevertheless, with the establishment of musical life in Belgrade, especially after the First World War when the opera became an independent branch in the National Theater, the number of musicians and musical-scene artists increased. This was also a reason to have legacies brought to the Museum, which has the basic task of collecting, studying, and exhibiting material that is important in the development of theatrical art.

Stating that the Museum also occasionally collects documentation from this field, we are here dealing only with legacies, the topic of this paper. Hence, we shall speak only about the most significant legacies, since there are many we will not mention at present. Among the first, it is certainly important to mention the one of Stanislav Binički, a composer, opera conductor, translator; then that of the primo uomo of the opera, well known both in the country and abroad, Milorad Jovanović; then Pavle Holodkov, an emigrant from Russia; Hristina Stanković, well known worldwide as Kristina de Santi; prima donna Sofia Drausalj, also an emigrant and a pioneer of our Opera; as well as the two other pioneers Nada Stajić and Evgenija Pinterović; and those of the primo uomos Nikola Cvejić, Miroslav Čangalović, Dušan Đorđević and Laza Jovanović.

Speaking of ballet artists we here have the legacies of Danica Živanović, the principal Anatolije Žukovski, prima donna Janja Vasiljeva, principal Milorad-Mile Jovanović, prima donnas Nataša Bošković and Nina Kirsanova, dancer Vladimir Pokorni, and others.

The Serbian Theater Museum, with regard to the above mentioned facts, continues its work, collecting documents and legacies, thus leaving behind a solid background for history.

Бранка Радовић

ПРОЖИМАЊЕ ЖАНРОВА У МУЗИЧКО-СЦЕНСКИМ ДЕЛИМА НИКОЛЕ ХЕРЦИГОЊЕ

Никола Херцигоња (рођен 1911. у Винковцима) је током четрдесет година своје стваралачке активности заокупљен музичком сценом. Од првих, раних и дечачких скица до последњих монументалних дела он тражи и проналази путеве развоја оперског жанра у нашем времену и на нашем простору. Као историчар музике и музички писац који се активно бавио прошлошћу, али и савременим музичким тренутком, увидео је рано и брзо да опера у нашем времену преиначује вердијевско-пучинијевско наслеђе, с једне стране, и вагнеровску музичку драму, с друге, у мултипле форме полистилистике двадесетог века. Чисти жанр и чиста форма такорећи не постоје више ни у једној музичкој врсти. Прожимање жанрова, родова, типова, структура, стилова, начина говорења и мишљења, музичког језика у ширем и ужем смислу – одреднице су музичког стваралаштва нашег доба.

Дубоко укорењен у национално тло, традицију, књижевност, народно предање и народну праксу, Херцигоња је своју инспирацију проналазио у оним темама које одређује круг социјално-политичког, круг ангажованог (у најширем смислу речи) уметника, што је он био и својим делањем и уметничким резултатом. Лева оријентација у уметности, која је у предратни Загреб донела искуства руских бораца, књижевника и ангажованих уметника, преузета је од напредних интелектуалаца тога доба са одушевљењем.

На Херцигоњино природно утемељење у националном – које и по квалитету и по врсти асоцира на руске композиторе XIX века, Мусоргског и Петорицу, а у мањој мери на остале словенске, посебно чешке композиторе (Јаначека) – надовезале су се тежње предратних сликара (из круга “Земља”) и књижевника – предводника нових револуционарних струјања. Свима њима заједнички је уметнички credo – посезање у националне дубине.

Херцигоњин стваралачки интерес за сцену и сценско јавио се веома рано. Већ као дечак смислио је своју прву композицију, била је то опера *Хасанагиница*! Урадио је, како сам каже, свега “почетак једне сцене, па онда кренуо у Софоклову *Антигону* од које су реализована само два стиха”. Херцигоња је од самог почетка свога рада, од двадесетих година XX века имао на уму велику форму, велику тему и достојну реализацију. То је несумњиво део његовог личног избора, афинитета, уметничке природе. Када се дода интензиван политички рад, приступање Комунистичкој партији и политички рад на факултету непосредно пред II светски рат у Загребу, затим активно учешће у партизанском покрету, а у оквиру Казалишта народног ослобођења, дефинисана је слика уметничког портрета.

У првом стваралачком периоду (од 1925. до 1942), од првих почетака рада на опери до одласка у партизане, настао је низ замисли и пројеката који никада неће бити реализовани, започет је рад на делима која ће касније довршити (*Инфантин рођендан* и *Мали Ханс*), а завршена су: музичко-реалистичка слика *Кронање в Загребу*¹ из 1938. и сценско-музичка бурлеска у три дела *Вјечни Жид у Загребу*² (1942), до данас обе неизведене.

Кронање в Загребу рађено је на текст словеначког песника Антона Ашкерца и евоцира сцену погубљења Матије Гупца крунисањем ужареном круном. Прожимање жанрова одвија се на плану визуелних, музичких и песничких елемената. Замишљено за извођење на отвореном простору, испред Маркове цркве у Загребу, по карактеру је реситал чију идејну поруку и текст саопштава рецитациони хор, а извођачки ансамбл чини оркестар без гудача, са дувачима, удараљкама, уз двојнице и четири клавира (на отвореном простору!) уз мешовити, рецитациони хор и соло рецитатора. Комбинација филмске траке, звука звона (на клавирима), блеска и завршетка у пламену – указују на преплитање жанрова кантате, ораторијума и жанр-сцене у опери (или великог

¹ Оригиналну партитуру која је дуго времена била изгубљена пронашли смо у Загребу јуна 1985. и донели аутору.

² Оригиналну партитуру поконио је аутор Факултету музичке уметности у Београду.

оперског финала). Све то проистекло је из ауторове тежње ка реалистичности приказивања текста, по узору на Мусоргског и “лево” оријентисане књижевнике.

За разлику од овог кратког дела (траје око 10 минута), огромна партитура *Вјечног Жида* писана је “за себе”, без претензија да се икада изведе. Њен извођачки састав захтева огроман број инструменталиста и солиста. Оркестар се састоји од 4 флауте, 3 обоје плус енглески рог, 3 кларинета плус бас-кларинет, 3 фагота плус контрафагот, 6 хорни плус флигелхорн и бас-флигелхорн, 4 трубе, 3 тромбона, 2 тубе, затим удараљке: тимпани, *cassa-piatti*, *tamburo piccolo*, триангл, кастањете, там-там, ксилофон, звонца, ватрогасна сирена, звона, па харфе, клавир, оргуље, стандардни гудачки корпус уз народни инструмент бугарију³, па још рецитатор, вокални солисти и хор!

Шеноин текст из његових приповедака (фељтона) скицира Жидов лик, лик човека вечно потлаченог, који не припада ниједном поретку. Дело је конципирано у три дела и једанаест сцена, као “мега-дело” или “мега-композиција”. “Читава ствар је мешавина бурлеске, персифлаже, трагике, изворног фолклора, мелодрама, масовке”, записао је аутор на последњој страници партитуре. Прва сцена је мађаронска, друга илирска, пандан првој, трећа је “рестаурација пред варошком кућом”. Дело је синтетично на неколико нивоа, уједињује традиционалне оперске елементе са колажним и монтажним, са цитатима из туђих и сопствених дела и из фолклора. Музичка средства коришћена су немилице, међу њима кохезивно средство представљају лајтмотиви (“сеоско певање”, звоњава звона). Ти “умеци” често се јављају као цитати сеоског певања које је композитор сам бележио, а затим су ту и коришћени цитати из дела Вердија (Verdi), Вагнера (Wagner) и Зајца, са иронијом и дистанцом, затим многобројни цитати различитих химни. Стилски хетерогено, дело садржи и Жидов сан, одломак у коме се одвија цео ток хрватске историје од постојања до 1941. и који је алеаторички. Мултипли жанр овога дела укључује најсавременију сценску технологију, уз комбиновање филмских, позоришних, светлосних и звучних ефеката.

³ Врста тамбуре

Током II светског рата Херцигоња је написао низ пригодних композиција: хорских, масовних песама, а у том периоду је настало и његово највеће и најдрагоценије животно искуство, које се касније у потпуности одразило на његово целокупно стваралаштво.

Непосредно после рата завршена је дечја радио-опера *Мали Ханс* (у клавирском изводу 1946, а у оркестрацији за гудаче, чембало и хор – 1959) као поруџбина Радио Београда. У поднаслову дела записано је: “музичка прича”; и заиста, приповетка Оскара Вајлда (Oscar Wilde) реализована је у поједностављеној фактури дела, више као “музика о деци” него као дечја музика. Истом свету припада и недовршени балет *Инфантин рођендан*.

Уколико су претходна дела додиривала музику и друге уметности, оперу и драмске, позоришне облике, најзначајнија ауторова дела из другог стваралачког периода додирују различите вокално-инструменталне и музичко-сценске облике. На размеђи опере и ораторијума компонован је *Горски вијенац* (премијера 1957); између кантате, ораторијума и опере – *Планетаријом* (1965); између балета и опере стоји мадригалска комедија *Став'те памет на комедију* (изведена 1973), а између опере, ораторијума и пасије – *Јама* (1974). Обимни *Слуга Јернеј* (1980) такође је настао као мултипли жанр, у прожимању елемената опере и пасије.

Стожер целокупног Херцигоњиног стваралаштва и узрок његовог продирања у јавност педесетих година нашег века свакако је сценски ораторијум *Горски вијенац*. Најпре је, поводом стогодишњице Његошеве смрти, настала кантата *Горски вијенац* (1951), сачињена од шест ставова на текст шест карактеристичних стихова из Његошевог дела. У јесен 1952. Херцигоња је Његошево дело упознао у драматизацији Раше Плаовића. Тема га је обузела.

“Нисам помишљао на *Горски вијенац* јер су ми се неслућена пространства учинила недохватним”⁴. Али, како је одувек имао афинитета за велике теме и дела из књижевности, мисао га је провоцирала, да би убрзо закључио: “Мора бити опера. Ту је сцена, латентно музичка, ту је устанак, борба за слободу – револуционарна тематика, ту је народна уметничка традиција, ту ће наћи место онај мелос, оно богато, емотивно, мисаоно уметничко језгро...”⁵

⁴ Из текста објављеног на III програму Радио-Београда, јула 1979.

⁵ Исто.

Љубав према Црногорцима и Црној Гори Херцигоња је осетио у борбама, упознајући Црногорце – партизане. Ту је, у срету са њима, добио прве упечатљиве утиске о рудиментарности и архаичности црногорског фолклора. Касније је сам посетио Цетиње и Његуше, обишао Његошеву постојбину и на самом извору упознавао народну традицију, мудрост, звук оног краја. Његов однос према Његошу постао је пасиониран, однос пун дивљења, али и опсесије, па тако композиторов избор најсугестивнијих, најмисаонијих, визионарских стихова представља више од књижевног укуса, представља естетски став. Иако либрето садржи (само) око трећину стихова оригиналног пева, он није преиначио идеју, композицију и структуру пева. Напротив! Херцигоња се трудио да га музиком досегне. Његошево дело су називали “драмском поемом”, “епопејом”, “гусларском поезијом”, “рефлексивно-херојском песмом у облику народне драме”⁶. Посебно су разматрали проблеми његове структуре и композиције.

Прожимање жанрова опере и ораторијума одвија се на свим плановима – најпре на нивоу спољашње форме: сваки од три дела (чина) садржи увод, неколико слика и сцена. Унутар сцена налазе се заокружене нумере (арије-монологзи и хорови), уз то сваки део (чин) садржи значајне контрасте (у првом контраст је остварен “турском сценом”, у II сменом лирских одсека (“Сан Мандушића Вука”), драмски напетих (“Баба”), трагичних (“Тужбалица”) и борбених (“Клетва”).

Балетски *Интермедиј* накнадно је додат, управо за сценско извођење дела на сцени Народног позоришта у Београду, 1957. Уз постојање балетског чина, поред оперско-ораторијских елемената, дело добија и формалне одреднице француског типа опере. Три фолклорна слоја обилују цитатима фолклора различитог порекла (црногорски, турски, медитерански), а главни структурални елемент и “главни лик” у делу представља хор, као у ораторијуму, у грчкој драми и руској опери XIX века. Хор представља и најважнији драматуршки фактор у делу. Он остварује коментаре, реплике, он сумња, негодује, уверава, одбија и подржава. Хор је “главни јунак” у делу, присутан такорећи стално и у свакој сцени.

⁶ Јован Деретић, *Композиција Горског вијенца*, Завод за издавање уџбеника, Београд, 1978.

Цео увод у I део (чин) припао је хору “Чашу меда јошт нико не попи”, заснованом на цитату народне песме *Та ђевојка диено игра* (познатијој у верзији из НОБ-а, са текстом *На Кордуну гроб до гроба*) типичном за композиторов вокални израз. Архаична тема, “стегнута у љуштuru трихорда” и хармонизована у истарском модусу, рудиментарна, испуњава цео увод. Патетичном звуку овог хора у следећем великом и уводном хору (Увод у II део-чин) додају се мрачне звучне боје (“Бјеше облак сунце ухватио”). Овај други велики хор је монотематски и његово ткиво се “размотава” из неколико тонова фригијске лествице. Велики фугирани хор “Заклетве” (последња слика II дела одв. чина) “Ко издао, браћо, те јунаке” одлучан је, херојски, заснован на достојанственој теми од четири такта, малог обима и широког даха, по тоновима истарске лествице. На самом крају дела јавља се химнички, радостан, победнички и слављенички хор “Боже драги, свијетла празника”, чија је мелодијска структура заснована на цитату народне црногорске песме *Скочи, коло, да скочимо* (познатијој у верзији са новим текстом, насталим у току НОБ-а, *Ој, свијетла мајска зоро*).

Структура и фактура хорова разноврсни су као и хармонски језик, мелодијско-ритмичка и тонална основа. Већи је број хомофоних хорских одсека, мада има и полифоних, градуираних од неке врсте слободне полифоније до имитационог третмана гласова и фугата.

Као што је уобичајено у структури ораторијума, ликови су повучени у други план; једини истакнутији је лик владике Данила, музички насликан у неколико монолога-арија као уман владар, замишљен над судбином свога народа.

У једној од најпотреснијих нумера (“Тужбалица сестре Батрићеве”) из осећања губитка најдражег бића, брата Батрића, нараста вокално-инструментална сцена достојна опела и опере као и музичке драме. Тема је скоро дословни цитат народне тужбалице (из збирке Јована Милошевића). Тема израста кроз четири нивоа, у четири градациона лука, у четири тоналитета до завршног шока, катарзе, остварујући скоро натуралистичке црте.

Око 35 извођења овог дела у целој бившој Југославији као и у Француској (гостовања Београдске опере у Паризу, 1959) сведочи о изванредном пријему код публике.

Необично је дело, сасвим другачијег стилског израза, *Планетаријом*, писан по *Баладама Петрице Керемпуха* Мирослава Крлеже. О раду на делу композитор каже: “Замислио сам га и конципирао као композицију ораторијског типа, са солистима, хором, оркестром, затим соло рецитаторима и рецитационим хором – а мислим да није искључена ни нека каснија сценска адаптација. (Током рада сам се одлучио за ‘музичко-сценску визију’)... Ка *Планетаријому* ме је нарочито привлачила она основна мисао: језа, страхоте једне мрачне прошлости, толико мрачне и трагичне да сјећање на њу и интимна обрачунавања с њом још дуго неће бити изживљена. Толико мрака, толико кошмара, толико ужаса једне крваве и стравичне прошлости, давне и недавне! Мислим да њена осуда никада неће бити неактуелна”. Дело до сада није изведено сценски ни концертно, већ је снимљено и емитовано на програмима Радио-Београда. Прво емитовање било је 1965.

Мултипла форма балада изазвала је мултиплу форму овог дела и широки дијапазон музичко-изражајних средстава, од “пучког” говора до углађеног менуета, од тужбалице до “отворене” форме, од “жанра”, “слике”, призора, до звучне асоцијације. Управо све то представља и гради поетску структуру Крлежиних *Балада*. Тако мултипли облик *Планетаријома* проистиче из немогућности преношења *Балада* у један од “стандардних” вокално-инструменталних или сценских облика, постајући нови облик - симбиоза опере, ораторијума и кантате.

Дело садржи осам ставова: *Incantatio*, *Пунтари*, *Гондола*, *Земља*, *Самец* и *Incipit*. Призивање демонских сила и окретање точка планетаријума на почетку дела доводе до асоцијација на историјску катаклизму људског рода.

Неколико сцена из различитих периода историје насликано је иронично и гротескно до пароксизма и заоденуто у музичко рухо фолклора, као и низа других цитата, од дечје песмице до различитих химни, све то изречено добро одмереним односом крика и певања, с ауторовом тежњом да буде јединствен и личан. Ово свакако најличније дело Херциговино (и њему самоме најдраже) вероватно је компликовано за сценску поставку; било би примереније реализацији са комбинованим техникама, филмским

(у виду филмског платна) и сценским, али такође и као радио-драмско, телевизијско и сл., у духу прожимања не само различитих музичких већ и медијских жанрова.

Између *Планетаријома* и новог, сасвим другачијег, светлијег, ведријег, оптимистичнијег дела не настаје велики временски размак, а изгледа као да их деле деценије... Прва помисао да би "нешто требало написати за Дубровник" јавила се Херцигоњи још тридесетих година, а жеља је подстакнута смрћу мајке, Дубровчанке, којој је дело и посвећено. Управо су педесете године донеле тадашњем југословенском сценском простору низ успешних поставки Држићевих комедија, а посебно је *Дундо Мароје* у адаптацији Марка Фотеза обишао свет и земљу (преко 3000 извођења).

Став'те памет на комедију, мадригалска комедија, заснована је на либрету који је композитног типа и сугерира мултипли музички жанр. Основу радње чини Држићев *Дундо Мароје*, а проширен је стиховима ренесансних и барокних песника дубровачке књижевности XVI и XVII века. Локални колорит остварен је многобројним изрекама, пословицама, загонеткама, псовкама преузетим из народног говора Дубровника и залеђа, из композиторових записа, туђих збирки (Богишићев зборник) и Вукове збирке. Понеки стих доспео је и из других Држићевих комедија: *Плакира*, *Скупа*, *Пјерина*, као и из Хекторовићевих дела, због чега је композиција и добила свој наслов. Уместо вешала, крви и смака света приказаних у претходном *Планетаријому*, ова опера-балет и мадригалска комедија доноси разиграни, раскалашни карневалски живот и свет Држићевих комедија и ведар, звонак смех из чисте душе ренесансног човека. Дело до данас није изведено на сцени, већ у адаптираној верзији на Телевизији Београд 1973. године. Скраћена верзија од 33 нумере снимљена је за потребе радија и емитована више пута.

Став'те памет на комедију дело је које поседује елементе опере и балета. Игра је заступљена од почетка до краја, мада су малобројни одломци са самом игром, најчешће се јављају сви елементи истовремено: игра, певање, свирање. Вокални апарат не представља само звучну кулису и фон за игру, већ је носилац целокупног музичког садржаја дела. Уколико би се балет у потпуности изоставио (као у радио-адаптацији), дело би звучало као хорска кантата.

Оно што ово дело повезује са осталим ауторовим остварењима је фолклорна преокупација садржана најпре у мелодијској структури, а затим и у играма, у језику проистеклом из свих слојева градског и старијег сеоског фолклора Дубровника и залеђа. По једноставности, музикалности, “слушљивости” и скоро дечјој наивности музике ово дело асоцира на дечју оперу *Мали Ханс*, као и на *Инфантин рођендан*, балет чија оркестрација није довршена.

Тај наивни, ведри дечји смех као да представља једну страну природе и ауторових афинитета; онај други, који је изражен у *Жиду* и *Горском вијенцу*, надахнут свим мученим, тлаченим људским бићима и свим борцима за слободу, инкарниран је у два последња велика дела, у *Јами* и *Слуги Јернеју*.

Ново дело, *Јаму*, довршену 1971, Херцигоња посвећује “жртвама нечовјештва”, а дело има поднаслов “*passio hominis nostri*” (не *Domini nostri*, “Господа нашега”, већ “човека нашега”) и користи стихове једне од најпотреснијих поема насталих до данас, *Јаме* Ивана Горана Ковачића.

Горанова поема писана је неубичајеним стиховима, једнаестерцима, и има десет певања. Херцигоњино дело развијено је у два велика дела везана међуепизодом, односно у четири става чији се унутрашњи облик не дели ни на нумере ни на сцене, већ на – строфе. Прва подела на два велика дела блиска је вокално-инструменталној пасији, а друга подела, на ставове од којих сваки почиње цитирањем одређене грегоријанске секвенце, упућује и на пасију и на вокално-инструменталну симфонију (слично Малеровој [Mahler] *Осмој симфонији* или *Симфонији псалма* И. Стравинског).

После *Горског вијенца*, велики успех *Јаме* обезбедило је изванредно сценско извођење ансамбла Српског народног позоришта из Новог Сада (1974), који је са овим делом гостовао и на “Бемусу”. Поред поставке у Новом Саду, нова инсценирација била је у Сарајеву 1977. Тако је дело које није “мишљено сценски” управо својим сценским поставкама, као и ригорозним скраћењима (на око сат трајања музике), добило на сугестивности.

У Херцигоњином стваралаштву *Јама* је и синтеза и експеримент, наставак круга револуционарне тематике и инспирација изражених новим музичким окриљем - без цитата из фолклора и са дефинисаним хармонским музичким језиком у оквирима истарске

лествице (истарског модуса). Дело је експеримент и у мултиплом жанру, прожимању музичких родова, па чак и музичко-књижевних и музичко-драмских. Од првог лајтмотива (“крв”), проистеклог из цитата грегоријанске *Пасије по Матеју*, граде се елементи музичког језика по тоновима истарске лествице.

Јама је у јавности сагледавана у простору од кантате (Петар Бингулац у тексту о овоме делу на III програму Радио-Београда), преко ораторијума, пасије и опере (бројни критички осврти у дневним листовима поводом сценске премијере говоре о *Јами* као о опери), до занимљивог мишљења Ивана Ковача, композитора и музичког писца, о сродности *Јаме* са *Царом Едипом* И. Стравинског: “И, зачудо, упоређујући та два, по много чему и различита дела (а свако поређење је у овом случају и приличан ризик), у овом времену, овом простору и поднебљу *Јама* Николе Херцигоње значи и зрачи јаче”⁷.

Никада у животу и у раду Николе Херцигоње није настао краћи размак између два велика музичко-сценска дела него што је то у случају са *Јамом* и *Слугом Јернејем*. До данас последње велико дело Херцигоњино започето је још 1975, а довршено 1976. односно, дефинитивно, 1980. Прво јавно извођење било је 1984. на сцени Центра “Сава” у Београду. 1987. дело је поново постављено на сцени Мариборске опере.

Свој однос према Цанкару композитор је изразио речима: “Цанкар је за мене представљао (и сада представља) неустрашивог борца против фарисејства, лицемерства, борца који се неустрашиво разрачунавао са злом и неправдом”⁸.

Либрето представља знатно скраћену и драматизовану верзију новеле *Нарес Јернеј и његова правца* на оригиналном, словеначком језику.

Свој назив, “сценска пасија”, дело је добило као *израз суштинских елемената и садржаја који се у њему налазе*. Није само сценска поставка дела та која упућује на постојање оперских садржаја. То су, пре свега, сам драматизовани облик либрета, затим диференцирани ликови, радња, драматургија, жанр – сцене и

⁷ “Дневник”, Нови Сад, 18. маја 1975, стр. 5

⁸ III програм Радио-Београда, 17. X 1984.

сценски обрти, оркестарски и хармонски ефекти. Дуг пасији свакако представљају најпре спољашња структура форме са доследно спроведеним нумерама, као и присуство наратора (дељеног између хора евангелиста, мешовитог хора и рецитатора). Пасијске елементе уочавамо и у мелодици корализованих делова, у постојању коралних цитата и у алузијама на црквене мелодије, затим у третману појединих хорских нумера (појава трогласа као faux bourdona).

Карактеристика дела је истовремено постојање кантатских, ораторијумских, пасијских и оперских елемената. На пример, корал као засебна нумера свакако постоји као дуг пасији, међутим, начин на који је хармонизиран, у пасажима истарске лествице која постаје и тонални центар и лествична основа самог начина музичког мишљења, говори о прожимању многих фактора. Затим, многобројне пратње речитатива и хорова евангелиста одвијају се уз звуке оргуља, што нас одмах асоцира на барок. Међутим, третман гласова у раним типовима ренесансних облика вишегласја говори о историјски још ранијим исходиштима вокално-инструменталне пасије. У исти мах и сами хорови евангелиста, о којима се може говорити као о најархаичнијим слојевима у делу, садрже фолклорне призвуке. Спољашњи облик дела садржи четири чина, пролог и епилог уз сваки чин, а три интермеца налазе се између чинова. Чинови се деле на сцене градећи извесну полусиметричност. Прва два чина имају по три сцене, друга два по две, са равномерним распоредима монолога и дијалога са хорским одломцима и равномерним уделом ликова у драматургији појединих сцена (Ситар – Јернеј, судије – Јернеј, адвокат – Јернеј, жупник – Јернеј).

Сву ову наизглед раслојену и различиту садржину композитор је изразио јединственим музичким језиком, који одређујемо појмом панистријанизам. Панистријанизам значи општу, доследну и потпуну прожетост свих делова музичког језика истарским модулом, који постаје и лествица и тоналитет и хармонска основа – и у хоризонталним и у вертикалним линијама дела. Иако користе најразличитије изворе (фолклорне, црквене, пасијске, оперске), у разноврсним структурама дела (какве су солистичке партије, хорски делови, оркестарске нумере и оркестарска пратња), истарска

лествица је заступљена у сваком моменту (као у класичној музици дурска или молска).

У естетском погледу уметност Николе Херцигоње је уметност која настаје из протеста. Такоређи сва његова музичко-сценска дела – *Вјечни Жид у Загребу*, *Мали Ханс*, *Горски вијенац*, *Планетаријом*, *Јама*), а највише и најконкретније *Слуга Јернеј* – настају као израз протеста и сама су, по свом уметничком бићу и по садржају, израз тог протеста.

Branka Radović

PERMEATION OF GENRES IN THE STAGE WORKS OF NIKOLA HERCIGONJA

Summary

During the forty years of the creative work of composer Nikola Hercigonja (born 1911 in Vinkovci), some ten musical-scene works have arisen as a response to the creator's dilemma with regard to the modalities of the survival of the opera genre in our century. Each of these works have been created as a continuation of the permeation of a number of genres: oratorio and cantata with the opera, spiritual and secular, even the permeation of more than one media: the film, theater with the concert, television etc. Commencing with the earliest *Coronation in Zagreb* (with the text of Anton Aškerc) from 1938, and the monumental *The Eternal Jew in Zagreb* (after A. Šenoa) from 1942, called the scene-musical burlesque, there arises a heterogenous musical language that reaches its peak in the works *Gorski vijenac* (by Njegoš), which he calls a theatrical oratorio, and in which elements of Greek drama, oratorio and opera are found (1957), as well as in *The Planetarium* (by M. Krleža) in 1965. This work is made as a multiple genre which has arisen from a combination of elements of an opera, oratorio, and a cantata. A special place is occupied by the spiritual, easy going madrigal comedy by Marin Držić and a number of renaissance and baroque poets from Dubrovnik called *Set Your Minds To Comedy* that was shown as a television opera-ballet on TV Belgrade in 1973. The last two impressive works, *The Pit* (a poem by Ivan Goran Kovačić) from 1971, that has elements of passion, opera and vocal-and-instrumental symphony, and *Slave Jernej* (after Cankar's work) from 1975-84, all represent the pinnacle of Hercigonja's overall musical scene making.

Даница Смиљанић

ЛИБРЕТИСТИЧКИ ПОСТУПАК У ОПЕРИ “ЧЕТРДЕСЕТ ПРВА” МИХОВИЛА ЛОГАРА

Један од најтежих проблема наших оперских стваралаца представљало је налажење доброг и погодног оперског либрета. Узроке је требало тражити, пре свега, у незаинтересованости књижевника да се посвете овом роду драмске књижевности, као и у немогућности да се ослободе погрешног мишљења према којем је либрето нижи књижевни облик. “Неоправданом и погрешном суду о нижој вредности либрета допривела су код нас понекад заиста лоша либрета стандардне оперске литературе, а исто тако и неподесни преводи на нашем језику”.¹ Тако су композитори, у недостатку специјално писаних либрета, посезали за готовим литерарним делима, окрећући се најчешће оним из наше књижевне прошлости.

Либрето опере *Четрдесет прва* (изведена је премијерно у Сарајеву 1961. и у Београду 1966. године) написао је Момир Николић, према роману *Песма* Оскара Давича. Међутим, настанак опере био је пропраћен несугласицама између аутора опере и Оскара Давича. Писац је, наиме, сматрао да опера не одражава доследно његов текст, те није желео да се име његовог романа користи као име опере. Зато је либретиста Момир Николић назвао оперу *Четрдесет прва*. Такође су замењена и имена главних ликова, на пример, Мића из романа је Раде у опери, Ана је Мина, а Вековић је Перовић.

Може се рећи да се у опери *Четрдесет прва* Миховила Логара основна идеја либрета не поклапа са идејом романа *Песма*. Са прогресијом музичког садржаја и оперских ликова све се више кристалисала Логарева идеја жртвовања за отаџбину и идеја апсолута љубави. Насупрот томе, идеја Давичовог романа је безрезервно жртвовање комунистичкој идеологији. То подразумева

¹ Стана Ђурић-Клајн, *Потрага за либретом*, Политика, 4.8.1957.

да се борби за једнакост и моралној чистоти све подређује. Етика комунизма прописивала је највише моралне принципе, а то је значило потпуно одступање од личних, комунисти би рекли, егостичких интереса. Тако се успоставља нека врста новосветачког односа, који је ригидан и није одговарао животу. Уметник какав је маестро Логар, велики обожавалац живота и људи, није могао да посматра човека тако шематизовано, па се у његовој музичкој идеји разбуктала сва раскош људске природе и страсти. Драмски климакс није постигнут предавањем у наручје суровој компартијској етици, већ долази до предавања оном моралу који човека, по Шилеру (Schiller), уздиже у највеће висине, а то је изнад свега љубав. Да разјаснимо: познато је да је Шилер полемисао са Кантом и његовим категоричким императивом. "Хоћу да будем добар, јер је то моја дужност" – каже Кант. Он истиче морал самопоштовања, али без икакве наклоности. Шилер свој уметнички и песнички постулат формулише на следећи начин: "Хоћу да будем добар, јер волим да будем добар", дакле партикуларни интерес љубав, то јест наклоност је основни мотив за доброту и жртвовање. Миховил Логар је напустио комунистичку идеологију жртвовања за идеју и изнад тога ставио своју уметничку идеју – идеју љубави.

Мада не желимо да улазимо у дубљу анализу Давичовог романа *Песма*, морамо истаћи неке главне карактеристике дела које је покренуло композитора Миховила Логара да напише своју оперу. Чим се 1952. године појавио Давичов роман *Песма*, изазвао је неуобичајену радозналост, а код неких чак и велико одушевљење. Готово ни по чему није наликовао прози са ратном тематиком која је у то време негована, те је представљао нову појаву у српској и југословенској књижевности. Давичо је овим својим делом читаоце изненадио лирским тоном приповедања, реториком слободних токова мисли, мноштвом унутрашњих коментара, често у недоглед разуђеним и тешко проходним асоцијацијама, сталним укрштањем и брзим смењивањем учињених радњи и стварних збивања са њиховим замишљеним варијантама.

Преношење романа, поготово оваквог, и то не у драму него у оперу, захтевало је знатне измене. Сврха тих измена у овом случају била је, упркос Давичовом противљењу, да се другим средствима и решењима, прилагођеним оперској сцени, остане веран како ликовима и њиховим односима, тако и самој фабули романа.

Основни заплет романа – противљење главног јунака Миће да песник Вековић изађе на слободну територију због тога што је неморалним чином “укаљао заставу”, Вековићево хапшење, Мићина акција ослобађања Вековића – остаје исти и у либрету. Тако се извођење Вековића (односно, у опери, Перовића) на слободну територију одлаже Радетовом интервенцијом у првом чину. Други чин је посвећен догађајима око Минине куће и у њој, а трећи ослобађању Перовића из затворске болнице и трагичној Радетовој смрти.

Како смо већ рекли, главни ликови романа су задржани и у либрету. Од осталих ликова из Давичовог дела задржани су Мићини другови Борђе и Петар. У либрету су то Аврам и Сима. Споредни ликови револуционара, као што су Љуба, Димче, Мирко и Света, не појављују се у либрету. Уместо њих у опери имамо револуционарку Малу, као и Жику, Столета и Војка. Из либрета је избачен лик Жике, Мићиног оца, као и гестаповца Клауса. Нема ни читавог низа ликова из Мићиног краја, као што су, на пример, Бојко (настојников син), комшије Мара и Дача, мали Бата. Такође се не помиње ни капетанова жена Душица, која је била прва Мићина љубавница. Из либрета је изостављен и лик уметнице, пијанисткиње Јелке, која упркос рату наступа на концертима, те јој је у роману посвећена читава једна глава (22). Либретиста је изоставио и лик затвренице Саше. Ване, болничар из романа, у либрету је Обрад. Поменути ликови су свакако занимљиви, али би оптеретили развој сценске радње, па се композитору и либретисти не може замерити што су их изоставили.

Ради сажетости радње либретиста је жртвовао на десетине страница романа. Тако, на пример, можемо да упоредимо сцену Радетовог разговора са друговима у другом чину.² Ово је у опери практично први и једини разговор Радета и његових другова. Тако је из либрета избачен велики број дијалога који су постојали у роману. У Давичовом делу се ови разговори простиру кроз поглавља: 1, 3, 16, 29 и 33. Даље, Минино ишчекивање Радета дато је у другом чину (први такт испред броја 29 до шестог такта у броју 33)³ Минином аријом “Вилин коњицу мој, долети, долети”. У

² То је сцена у којој Радету саопштавају да је Перовић ухапшен.

³ Партитурне ознаке у овом раду користе се према клавирском изводу: Миховил Логар, *Четрдесет прва*, s.l, s.a.

роману се Анино чекање Миће протеже кроз читав низ поглавља, у којима га Ана сама са својим мислима ишчекује (поглавља: 18, 24, 28, 31, 38 и 43). Мада је по квантитету Анино ишчекивање “Вилиног коњица” (Миће) у роману много веће и шире описано него у опери, суштина Мининог узбуђења да чека свог драгог остала је иста. На пример, у роману у глави 28 Ана размишља о “Вилином коњицу”: “ ‘Вилин коњиц’ излети из своје чауре само на један дан. И зато за тај дан такав младић има да посвршава безбројне задатке. Љубав не спада у такве задатке. ‘Вилини коњици’ препуштају љубав обичним младићима”.⁴ У опери либрето доноси следећи текст:

“ ‘Вилин коњицу’ мој, долети, долети,
 Мој ‘Вилин коњицу’, мој ‘Вилин коњицу’.
 Младунца први скок си непогрешан
 Ко горски поток што ме носи ласти,
 До дна висина мрежу снова бадаш.
 Звездани дечко да уловиш бескрај.
 Зовем те, зовем, па ми се привиђа
 Да ова ноћ убиства и хајке
 Са мном чека устрептала.
 Гле, паде звезда и пут ти показа.
 ‘Вилин коњицу’ мој, долети, долети,
 Мој ‘Вилин коњицу’, мој ‘Вилин коњицу’.”

Мићина и Анина љубавна ноћ у опери је представљена балетом, игром “Вилиног коњица”. То је “Игра љубави и смрти”. Томе претходи љубавни дует Радета и Мине. Можда Давичу није одговарало то што су минути и сати које Мића и Ана проводе у разговору и личним размишљањима из романа у опери дати на много краћем простору. Али, танани дрхтаји и ускиптала чежња у њиховим душама у либрету су такође добро исказани:

Раде: “Сванути мора, сванути.
 Али те нећу корети, драга,
 Ако се будеш молила
 Да дан не сване никад,
 Јер је, разумеш, ноћ једна
 Некад живот читав.”

⁴ Оскар Давичо, *Песма*, Београд, 1982, 365.

(Иза овог следи балетска сцена “Игра љубави и смрти”.) Напоменимо и то да су неки детаљи исти и у роману и у либрету. Ту спада и необичан сусрет ово двоје младих, који су једно друго први пут спазили у огледалу, а што носи занимљиву симболику.

Још у једној кључној сцени наилазимо на сличност између романа и либрета. То је сцена Радетовог (Мићиног) скривања од агената. У роману Ана види да агенти некога гоне и да се тај скрива у канти за ђубре. Она прижељкује да је то Мића. Испрва мисли да је то лопов, а затим, каже: “Можда је Миша [тако она, тепајући, назива Мићу у Давичовом роману] лопов кога гоне (...). ‘Вилин коњиц’ је лопов”.⁵ Слично је и у либрету Момира Николића. Мина се појављује на прозору са речима:

“Он је! Брзо доле. Врата
отворити, пустити га.
Спасити, спасити.”

У тренутку када агенти оду, Мина се враћа канти за ђубре, “чека устрептала још тренутак и најзад, покретом као да отвара шкрињу у којој је драгоцен накит, подигне поклопац”.⁶ Овај приказ су и композитор и либретиста замислили на следећи начин: “Позорница се осветли нестварно. Мина очарана коракне натраг, а из оставе за смеће изађе ‘Вилин коњиц’ и заплеше. То је плес лета који се од гониоца отима у слободан простор. Мина са свог места прати тај плес као у сну”.⁷

На овом месту могли бисмо рећи да су кроз плес играча, “Вилиног коњица”, Миховил Логар и Момир Николић изразили све оне описе Миће, “Вилиног коњица” из Давичовог романа: “А он је ‘Вилин коњиц’ који не једе. Он лети само к заласку сунца”.⁸ Или, даље: ‘Вилин коњиц’ је равнодушан према стварности као што су то сви прави мушкарци, силовити, насилни, а мирни.”⁹

⁵ Оскар Давичо, *нав. дело*, 499.

⁶ Миховил Логар, *Четрдесет прва*, клавијски извод, 101.

⁷ *Исто*.

⁸ Оскар Давичо, *нав. дело*, 521.

⁹ *Исто*, 523.

Оно што је ново и различито у односу на роман је сцена у затворској болници из трећег чина. У њој болничар Обрад у Перовићу препознаје свог капетана из прошлог рата и даје му отров за случај да не буде могао да издржи мучење Гестапоа.

Крај опере је такође донекле различит у односу на роман. Наиме, роман се завршава смрћу главног јунака. У либрету, међутим, док Раде умире, појављују се ослобођени борци. Пошто Раде издахне, наступа хор са песмом бораца. Затим наилази и Мина, која ужаснута налази мртвог Радета, а онда, иако утучена, полази за осталим борцима.

Овим што је до сада речено, указано је на неке разлике и сличности између романа и либрета. Давичов роман *Песма* је оцењен од критике као изузетно дело, које је одразило и обележило једно време, па се може рећи да је као такво могло да пробуди инспирацију композитора и да допринесе високим дометима Логареве опере.¹⁰ Либретиста Момир Николић и композитор Миховил Логар били су у блиској сарадњи у току настајања либрета.¹¹ Они су преузимали одређене делове романа и саображавали их својим уметничким идејама. Миховил Логар је успео да створи музички оквир близак роману и да тонским средствима прожме литерарно дело, односно пренесе га на оперску сцену. Међутим, по нашем мишљењу, композитор и либретиста су своју оперу суштински одвојили од романа, јер њихово дело није створено као апотеоза Партији, што се не би могло рећи за Давичов роман. Истичући непрестано идеале пожртвовања, одрицања и хероизма, аутори су умели да равноправно сугеришу значај и снагу интимног доживљаја и индивидуални свет својих ликова, уздижући љубав као најузвишеније осећање. Управо захваљујући томе, опера *Четрдесет прва* превазилази своје време и догађања, па и уврежена, можда и наметнута схватања тога времена и даје неке универзалне постулате. Овде би било интересантно дати мишљење и лични став који композитор Миховил Логар има о свом

¹⁰ Из разговора који је вођен са Миховилом Логаром 31.5.1993. године сазнајемо да је господин М. Бајец предложио композитору да узме *Песму* од Оскара Давиче као сиже за нову оперу. Миховил Логар је позајмио књигу из библиотеке, прочитао је и одлучио да по њој напише оперу.

¹¹ Према разговору који је вођен са Миховилом Логаром 31.5.1993. год.

делу: "Опера *Четрдесет прва* није партијско дело, она има интернационални карактер и истиче пожртвовање, јунаштво и љубав. Опера нема ништа идеолошко и могла би се давати у било ком граду, Паризу, Будимпешти или Бечу".¹²

Danica Smiljanić

PROCEDURES OF THE LIBRETTO IN THE OPERA "FORTY ONE" BY MIHOVIL LOGAR

Summary

The libretto for the opera *Forty One* (first performed in Sarajevo in 1961) was written by Momir Nikolić. He was inspired by Oskar Davičo's novel *The Poem*. Owing to ideological differences between Mihovil Logar and the writer of the novel, Oskar Davičo, the title of the opera had to be changed, and the original names of the characters had to be changed too. It is important to state that the main idea in the libretto of this opera differs from the crucial idea of *The Poem*. The composer Mihovil Logar is known as a great admirer of life and people and in his opera the idea of sacrificing one's life for one's country and the idea of absolute love, have been given the most prominent role. On the other hand, the main idea of Davičo's novel is total sacrifice for the communist ideology.

When Davičo's novel appeared in 1952, it surprised readers with its lyrical narration, with a free stream of thoughts, with many inner commentaries which often developed into hardly comprehensible associations, etc. Such a novel had to be set as an opera, and that presumed undertaking considerable changes.

Davičo's novel has been highly praised by critics as a remarkable work which successfully reflects and marks that period of that time. On the other hand, Mihovil Logar has successfully created a musical drama which is close to the novel; he has made a literary work for the stage. But the composer and librettist have basically separated their libretto from the novel, since their work has not been made as the apotheosis to the communist party which is the case in Davičo's novel. By permanently pointing out the ideals of sacrifice, renouncement and heroism, the authors succeeded in giving equal significance and power to their characters and at the same time love is shown as the most majestic feeling. Owing to such qualities, this work surpasses the dogmatic opinions of those days, and offers some universal postulates.

¹² И ово је узето из разговора који је вођен са композитором 31.5.1993. године.

Снежана Николајевић

СРПСКА МУЗИЧКА СЦЕНА У ТЕЛЕВИЗИЈСКОМ ЗАПИСУ

Однос између музике и њене телевизијске транспозиције, који је увек привлачио пажњу и музичких и телевизијских стваралаца, постао је у последње време и предмет истраживања, при којем се чине покушаји систематизације искуства и њиховог превођења у постулате. Многи музичари, па и музиколози, сматрају овај спрег хибридом у коме уметност губи неке своје суштинске параметре, па тако пренебрегавају утицај телевизије који она – без обзира на неке научне и уметничке ставове, или, чак, упркос њима – остварује на музику. Тај процес, све интензивнији и сложенији, огледа се понекад у јасним, а понекад у врло скривеним видовима, који се крећу од незнатних прилагођавања дела захтевима телевизијског медија до стварања нових форми у којима телевизијски начин мишљења утиче на сам композиторски поступак. А сав тај широки спектар утицаја медијских законитости на стваралачки проседе могуће је врло јасно уочити у музичко-сценским делима, понајвише на плану драматургије.

Музичка сцена представља веома живо поље светске телевизијске продукције: највећа прошлогодишња смотра домета на овом плану, фестивал Оперски екран (Opera screen), који је одржан у Паризу, у сарадњи између Опере и Интернационалног музичког центра¹, обухватила је чак 130 дела. Она су била груписана у неколико категорија – снимак оперске представе на сцени, телевизијска адаптација опере и телевизијска опера. У првој категорији нашли су се преноси представа без икаквих посебних захтева, у

¹ Internationales Musikzentrum, са седиштем у Бечу, обухвата око 250 музичких асоцијација из целог света – радио и телевизијских центара, музичких академија, оперских кућа, музичких института, такмичења, издавача, продукција плоча – и организује фестивале и симпозијуме на различите теме из домена “музика у медијима”.

другој су била дела која су прилагођавана телевизијским законитостима, а трећа је сабрала нове опере које су компоноване према тим законитостима.

Ове три врсте исказа представљају и оквир у коме се креће телевизијски запис српске опере, који Београдска телевизија негује од почетка емитовања свог програма 1959. године па све до данас (табела I). Већ после првих искустава њени посленици су уочили да између позоришне и телевизијске, односно филмске² драматургије постоје битне разлике, пре свега у доживљавању времена – његовог протока и односа између времена садашњег, прошлог и будућег. У односу на позоришну сцену, телевизијска опера захтева бржу драмску радњу, чешће контрасте амбијента; истовремено она допушта ону наративност која може да се илуструје и да тако подстакне драмску тензију, али и да живо и пластично прикаже ликове, њихова психолошка стања и промене. Међу многобројним расправама које су до сада покренуте о тој теми, чини се да је срж промена додирнула шведска редитељка Ингер Еби (Inger Aby). “Неопходно је прожимање текста и музике” – каже она – “и довођење садржаја и форме у тесну везу са медијем – не у општим оквирима и у општем смислу, већ у свакој секунди и у сваком поједином потезу”.³

Могло би се рећи да је питање телевизијске оперске драматургије у суштини питање либрета. Већ са Глуковом реформом либрето је добио пун смисао као елемент музичко-сценског дела, а тиме и битан значај: композитор се не задовољава више тиме да слика типове, већ слика карактере, њега не привлачи више толико друштвена интрига колико судбина. У првој студији о односима између песника и композитора Хофман (Hoffman) каже да “музика треба да извире непосредно и неминовно из поеме (дакле либрета), чији текст треба да буде одсечан, сажет, без украса и метафора. Оно што надахњује композиторе треба да лежи у ситуацији, а не у лепоти речи”.⁴ Однос између либретисте и композитора постао је све сложенији, па су се многи композитори опредељивали

² Највећи део снимљених и тезаурисаних опера српских аутора рађен је филмском камером, а затим, после монтаже, преснимљен на VTR траке.

³ Inger Aby, *Opera on Television* (Опера на телевизији), Opera screen (Оперски екран), Vienna, 1993, 7.

⁴ Edgar Istel, *Das Buch der Oper*, Berlin, 1919, 194.

за самостално заснивање либрета на већ постојећим песничким, драмским или белетристичким творевинама.

Тој великој групи аутора приклонио се и Петар Коњовић, који је за либрето своје опере *Коштана* прерадио истоимену драму Боре Станковића. За композитора који је кроз своје стваралаштво доследно спроводио *credo* музичког национализма, Станковићев текст, локално обојен, био је изузетно погодна основа за музичко-сценско дело. “Мотиви фолклора” – говорио је Коњовић – “нису само музички, већ представљају основно ткање самог Станковићевог текста, у коме су толике битне карактеристике оног што је типично наше, јужњачки расно”.⁵ Но, Коњовић је истовремено осетио да ти мотиви садрже и “ознаке опште, људске и свељудске: и то је баш оно што је тражило и у исти мах давало могућности да се тај текст, из свег свог локалног колорита, узмогне дићи на план на којем ће дело у потпуности бити опште схватљиво”.⁶

Поред свих својих поменутих одлика, Станковићева *Коштана* ипак није била погодна за либрето. Пре свега, као што је већ Скерлић уочио приликом првог извођења Станковићеве *Коштане*, “строго узев, она није драмат, радња је једноставна, трома, врло трома, рђаво повезана...”⁷ Ови озбиљни недостаци сваке драме постају још уочљивији у опери компонованој на такав текст. Наиме, изгледа да се код многих композитора лирска компонента драме лакше претапа у музику, налази свој музички израз, док драмска компонента остаје претежно везана за сцену.

Посматрана као драма, Станковићева *Коштана* је заиста пуна крупних мана. То је, у ствари низ слика повезаних најједноставнијом споном (хронолошким редом) и испуњених предугачким, мада веома садржајним, осећајним и сликовитим монолозима и певачким нумерама. Радња тече без икаквог заплета, без вешто изведених драматичких обрта на самој сцени – што не значи да нема драматичких обрта или тренутака у души појединих личности. Додуше, Скерлић је на крају своје негативне оцене драмског елемента у *Коштани* додао да су то “техничке мане”, да је то “ствар заната”, а улогу одличног занатлије преузео је Коњовић правећи либрето. “Потребно је било” – каже Коњовић – “да номинално главно

⁵ Петар Коњовић, *Књига о музици*, Нови Сад, 1947, 106.

⁶ Петар Коњовић, *нав. дело*, 106.

⁷ Борисав Станковић, *Изабрана дела*, Београд, 1958, 263.

лице Коштана и њен партнер Митке дођу и стварно у први план. Судбинско ткиво ове драме тако је исплетено јасније и драмат као такав добија своју целину, јасноћу и пластику”.⁸

Постављајући *Коштана* на телевизији, редитељ Славољуб Стефановић-Раваси је преточио комплетну партитуру, без посебног драматуршког захвата, у жељи да, како сам каже, “трајно забележи један од врхунаца српске оперске сцене”, сматрајући да “опера *Коштана* управо по драматуршким елементима далеко надмашује драмски оригинал”.⁹ Коњовићев принцип обликовања вокалне деонице из латентне мелодијске флексије говорне речи, народна песма и игра (које су у пуној функцији психолошког и социолошког ткања, драмских тензија и прелома, развоја судбина главних личности и њихових односа), одличан баланс између тих личности (који је постигнут превасходно додавањем целе нове слике “У кућерку Коштанином”) – све су то елементи који су дали изванредне могућности за развој телевизијског драматуршког тока. “Било је довољно” – каже Раваси – “да се дело изведе са сцене и уведе у простор у коме је сама драма била живот”.¹⁰

Сви остали записи опера рађени су или као телевизијске адаптације или као телевизијске опере, мада су у неким делима која су компонована као телевизијске опере ипак били неопходни и адаптацијски захвати. Такав је случај са *Паштровским витезом* Миховила Логара. Компонована за неколико месеци по наруџби Београдске телевизије, завршена средином 1974, а тонски снимљена крајем исте године, ова опера, прва у српској музици рађена као телевизијска, чекала је пуних девет година до свог визуелног уобличавања. Говорећи о захтевима телевизијске опере, још у време компоновања овог дела, Миховил Логар је истакао да “телевизија тражи кратке садржаје, радњу која може да се исприча у оквиру једног часа. Легенда, та лепа прича Стјепана Митрова Љубише, имала је све предуслове да се томе адаптира. Заплет није сложен и није био потребан дуг развојни пут до његовог расплета”.¹¹ У односу на своје раније опере, Логар је унео новине

⁸ Петар Коњовић, *нав. дело*, 112.

⁹ Из разговора који је аутор текста водио са редитељем Славољубом Стефановићем-Равасијем, новембра 1993.

¹⁰ *Исто* (белешке разговора у рукопису).

¹¹ Интервју са Миховилом Логаром, ТВ ревија, 1974, 3. мај.

и у формалном и у вокалном домену; арије и хорске нумере нису затворене, нема широких распеваних вокалних линија, убрзања и успорења радње постижу се комбиновањем хорских, солистичких и инструменталних нивоа. Међутим, подела на чинове – која проистиче из различитих амбијената у којима се радња догађа (боље рећи, у којима би се радња одигравала да је опера постављена на сцени) – не кореспондира са захтевима телевизијске оперске драматургије, која тражи јединствену музичку архитектонику.

Због тога је редитељ Арса Милошевић прибегаво премештању крупних сегмената и стварању нове драматургије. Тако телевизијски снимак ове опере почиње интермедом – уводном музиком за други чин. Затим следи други чин до тренутка када почиње Кањошева прича о догађајима у Венецији. Тада се редитељ враћа на почетак партитуре, тако да сам догађај којим опера почиње постаје илустрација Кањошове приче на начин ретроспекције (flash-back). Тиме је убрзана драмска радња, дошло је до снажнијих сукоба контраста између два амбијента и две групе музичких елемената који карактеришу различита поднебља и колорите Венеције и Црне Горе. Треба додати да се редитељ определио за глумце који су алтернирали певаче у улогама и тако покушао да оствари више глумачке убедљивости. Она углавном недостаје оперским певачима, који нису вични синхронизацији (play back) и који глуму уопште, а посебно глумачки телевизијски израз стављају у други план, далеко иза вокалног.

Као што је кроз историју музике спрег између либретисте и композитора био основа на којој се градила опера, тако је спрег између композитора и редитеља постао окосница њене телевизијске креације. Оригинална телевизијска опера има предност над телевизијском адаптацијом само ако је аутор познавалац медија, ако има потребу да један сиже искаже телевизијским средствима, а не да садржај прилагођава телевизији. Од три опере Станојла Рајичића које у свом поднаслову имају одређење “телевизијска опера” највише прожимања између идеје и њене телевизијске интерпретације садржано је у партитури опере *Дневник једног лудака*.

Рајичићева заокупљеност психологијом лика, која је већ била испољена у *Симониди* и *Карађорђу*, довела га је у овом случају до моно-опере. Либрето, рађен према Гогољевом делу, задржао је

форму дневника, која је преточена у музичке нумере једне јединствене, чврсте и сигурне музичке архитектуре, коју бисмо могли означити као свиту од 22 нумере, са елементима симфонизације у оркестарском парту. Та форма се показала изузетно погодна за исказивање унутрашњих превирања малог чиновника Попришчина, који се, осећајући кризу реалних вредности, незадовољан у служби, безнадежно заљубљен у директорову кћер, полако отискује од реалности. След нумера показује поступно разарање психе главног јунака, прелаз из стања незадовољства у психопатолошко стање, превладавање иреалног над реалним. Централни преокрет догађа се између 11. и 14. сцене, од сумње протагонисте сказане речима “Да ли сам ја баш титуларни саветник?” до његовог поистовећивања са шпанским краљем. Музичко време које је Рајичић искористио за свој сиже у целини се поклада са правим осећањем телевизијског времена, а форма моно-опере, са пуно сликовитих ситуација, детаља, контрапункта између текста и његовог значења даје овом делу одлике праве телевизијске опере. Можда би у неким детаљима однос између певачког и глумачког простора могао да буде шири, да се неки вокални делови преточе у инструменталне, но, то би само омогућило неке занимљиве редитељске потезе на микроплану, а не промене на подручју макроформе и опште драматургије. Стварајући ово дело, Рајичић је успео да се потпуно отргне од законитости сцене и да рачунајући на техничко-изражајне могућности телевизије, у свој стваралачки проседе унесе нови ток мисли. Тако је створио до данас код нас једино дело које има све одлике телевизијске опере.

По броју телевизијских записа могло би се рећи да је Београдска телевизија поклањала балету много већу пажњу него опери. Већ у првим годинама њеног рада гледаоци су могли да виде преносе *Охридске легенде*, *Лицитарског срца*, *Триптихона*, *Златне рибице* и *Баладе о месецу луталици*; та приврженост балету задржала се и касније. И балетски записи, као што је то био случај и са оперским, припадају оним типовима који су познати у светској балетској телевизијској продукцији¹² – снимак балетске представе на сцени, прилагођавање кореографије камери и кореографија прављена посебно за камеру (табела II). Многа балетска

¹² Типови оперске и балетске телевизијске продукције преузети су из класификације Интернационалног музичког центра.

дела српских аутора наша су, после свог сценског живота, своје место у телевизијском програму и тезаурисаном материјалу: *Златна рибица* Миховила Логара, *Ноћ на прузи* и *Катарина Измаилова* Рудолфа Бручија, *Бановић Страхиња* Зорана Ерића, *Балада о месецу луталици*, Душана Радића... Уз то, телевизија је имала и врло јаку иницијативу, па су многе кореографије постављене за телевизију на музику наших аутора која припада другим музичким подручјима. То је, уосталом, чест поступак у пракси уопште. Најчешће су кореографије рађене на целовита дела, али има и примера да се једном либрету прилагођавају делови из различитих композиција једног аутора. Таквим поступком настао је балет Зорана Христића *Боје привида*; једном врстом радиофонске обраде спојени су делови из његовог балета *Адам и Ева* и из његових композиција *Интерлет* и *Катарзис* са импровизованим клавирским пасажима.

Иако су на први поглед категорије телевизијских записа опере и балета међусобно сличне, међу њима постоји битна разлика; док ти типови у опери проистичу из драматургије музичког дела, у балету се они исказују превасходно кореографским рукописом. Музика, као основа покрета, не трпи промене и не прилагођава се – у највећем броју случајева – посебним законитостима телевизије; те законитости, дакле, прати кореографска поставка. Уосталом, док је драмска радња у опери конкретна основа целокупног музичког и визуелног догађања, дотле је балетски либрето само иницијалан за оба ова тока. Нешто чвршћи спој уочава се у делима која по неким својим елементима излазе из чисто балетског оквира, пре свега у балетској гротески *Собарева метла* Милоја Милојевића и у мадригалској опери-балету *Став'те памет на комедију* Николе Херцигоње.

Мада је Милојевићево дело настало три и по деценије пре појаве нашег телевизијског програма, његова музика је веома блиска законитостима телевизије, пре свега по поетици сложеног сценског дела. *Собарева метла* је постављена на телевизији поводом шездесетогодишњице њеног првог извођења, које је било 1923. г., у Касини, уз клавирску пратњу. Либрето (текст Марка Ристића), исписан на почетку партитуре а испричан на почетку телевизијског приказивања, добио је у музици своју конкретну разраду: у партитури су уписани сви кључни моменти. Тако текст на неки начин

“руководи” музичким, кореографским и визуелним током, представљајући својеврсно драматуршко језгро сва три слоја. Музика је у свим детаљима равноправан партнер тексту – по опорој звучности која проистиче из политоналности и грубих дисонанци у оркестру, по скоро дадаистички бруталном колажу персифлажа, по даху који је близак више сфери музике Д. Мијоа (Darius Milhaud) и Е. Сатија (Eric Satie) него импресионизму. Стана Ђурић-Клајн сматра ово дело више “врстом модернистичког манифеста”¹³ него балетом у класичном смислу. Сама чињеница да *Собарева метла* никад није изведена на великој сцени упућује на то да је њена слојевитост, повезаност музике, покрета, речи и сценографије могла много боље да се исказе у једном синкретичком медију какав је телевизијски.

Од позоришних принципа далеко се одвојила и мадригалска опера-балет *Став'те памет на комедију* Николе Херцигоње. И овде је текст окосница драматуршког тока – “делове оригиналног текста *Дунда Мароја* композитор је испреплето са фрагментима из других Држићевих комедија (*Плакир, Скуп, Пјерин*), са стиховима дубровачких ренесансних песника, па чак и са народним узречицама из околине Дубровника, вешто их уклопивши у одговарајуће ситуације”.¹⁴ Балетска музика обухвата сложен извођачки апарат (вокалне солисте, хор и оркестар), а нумере се “наслањају” једна на другу или су повезане Пометовим текстом. У својој анализи овог дела Властимир Перичић истиче да “конферансије – у лику Помета – објашњава радњу пред сваким чином, као и њен расплет на крају; на тај начин се заправо смењују два Помета – конферансије и играч, не наступајући никад истовремено”.¹⁵

У телевизијској верзији “избрисана” је подела на чинове; а Помет-глумач излаже и коментарише радњу, али и учествује у њој заједно са балетским солистима и ансамблом. Рађено у аутентичном амбијенту старог Котора – у кореографији Вере Костић, која ју је изврсно прилагодила игри на природном терену и у природном простору, у режији Славољуба Стефановића-Равасија, који је својим рукописом дао значајан печат телевизијском запису

¹³ Андреис - Цветко - Ђурић-Клајн, *Историјски развој музичке културе у Југославији*, Загреб, 1962, 665.

¹⁴ Властимир Перичић, *Музички ствараоци у Србији*, Београд, 1969, 117.

¹⁵ Властимир Перичић, *нав. дело*, 117.

наше музичке сцене – ово дело најбоље истиче сјајне стваралачке моћи Београдске телевизије осамдесетих година.

Хронолошким прегледом снимака музичко-сценских дела српских аутора, од којих је велики број тезаурисан, уочава се да је на том плану рад музичких посленика Београдске телевизије био најинтензивнији између 1974. и 1991. Он се није састојао само у пуком бележењу дела ради њиховог чувања од заборавља, већ је развио широки замах у адаптацији и продукцији дела која би због сплетних разних околности можда заувек остала само архивска грађа. А нарочито је била битна иницијатива за стварање нових дела. Стварајући их, аутори су, руковођени мање или више захтевима овог медија, уносили новине у свој композиторски поступак, па тако и одређивали општа кретања на плану српске музичке сцене.

год. сним.	аутор	наслов дела	редитељ	трајање	број траке
1970.	Станојло Рајичић	<i>Симонида</i> ¹⁶			
1972.	Петар Коњовић	<i>Сељаци</i>	Јован Коњовић		
1973.	Петар Коњовић	<i>Кнез од Зете</i>	Слободан Радовић		
1977.	Станојло Рајичић	<i>Семе зла</i>	С.С. Раваси	69'40"	0816
1978.	Петар Коњовић	<i>Коштана</i>	С.С. Раваси	78'52" 41'48"	А – 01904 А – 2008
1978.	Љубомир Бошњаковић	<i>Робиња</i>	Слободан Радовић	54'20"	01311
1981.	Станојло Рајичић	<i>Дневник једног лудака</i>	С.С. Раваси	56'30"	3879
1983.	Миховил Логар	<i>Паштровски витез</i>	Арса Милошевић	51'20"	3531
1985.	Станојло Рајичић	<i>Беле ноћи</i>	С.С. Раваси	72'35"	02211
Табела I					

¹⁶ Дела са непотпуним подацима не постоје више у документацији Телевизије Београд, јер су већином рађена као преноси из Народног позоришта, а помињу се у тексту Срђана Барића и Слободана Хабића: *Прилози о раду Редакције музичког програма Телевизије Београд (1959–1978)* у публикацији: *Из историје Телевизије Београд, I*, Београд, 1984, 61–96.

год. сним.	аутор	наслов дела	редитељ	трајање	број траке
1960.	Душан Радић	<i>Балада о месецу луталици</i>			
1962.	С. Христић	<i>Охридска легенда</i>	С.С. Раваси		
1963.	Крешимир Барановић	<i>Лицитарско срце</i>	С.С. Раваси		
?	П. Коњовић	<i>Триптигон</i>	С.С. Раваси		
1964.	М. Логар	<i>Златна рибица</i>	М. Самарцић		
1966.	В. Вучковић П. Бергамо	<i>Човек који је украо сунце</i>			
1970.	Енрико Јосиф	<i>Птицо, не склапај своја крила</i>			
1972.	Душан Радић	<i>Бурлескне варијације</i>	Арса Јовановић	20'37"	1051
1974.	Никола Херцигоња	<i>Став'те памет на комедију</i>	С.С. Раваси	53'50"	0419
?	Зоран Ерић	<i>Иза сунчевих врата</i>	Сава Мрмак	16'00"	К – 80
?	П. Коњовић	<i>Макар Чудра</i>			
?	З. Христић	<i>Даринкин дар</i>			
1975.	М. Логар	<i>Златна рибица</i>	А. Милошевић	37'00"	3006
?	Р. Бручи	<i>Ноћ на прузи</i>	А. Милошевић	34'40"	1077
1977.	Растислав Камбасковић	<i>Флуиди</i>	Петар Теслић	21'30"	2472
?	Рајко Максимовић	<i>Кавез</i>	Слободан Радовић	19'45"	3666
1982.	Рудолф Бручи	<i>Катарина Измаилова</i>	Милица Драгић	70'26"	0925
1983.	Милоје Милојевић	<i>Собарева метла</i>	Милица Драгић	28'40"	4474
1984.	Зоран Ерић	<i>Бановић Страгиња</i>	С.С. Раваси	44'00"	3061
198?.	Иван Јевтић	<i>Маска црвене смрти</i>			
1986.	Душан Радић	<i>Балада о месецу луталици</i>	Милица Драгић	42'05"	А – 0129
1991.	З. Христић	<i>Боје привида</i>	Б. Кичић	29'20"	А – 2512

Табела II

Snežana Nikolajević

THE SERBIAN LYRIC SCENE ON TELEVISION

Summary

World television production in the field of opera is very active and it is presented in the following categories – stage recording, televisual adaptation of opera and TV opera. This also applies to the presentation of Serbian opera. After their first experiences on Belgrade Television in 1959, producers noticed that dramaturgy as applied in the theater differs greatly from that on television, especially concerning the experience of the time-lapse of the present, past and the future and their mutual relationships. Action in opera as presented on television must be very fast, with many changes of ambience, but simultaneously with a narration which can be visualized, thus affecting the action and emphasizing the psychology of the characters.

The question of the dramaturgy of opera is a question of the libretto. Petar Konjović, the composer of the opera *Koštana*, was very successful in adapting *Koštana*, a drama by Bora Stanković, in his libretto. Mr. Slavoljub Stefanović-Ravasi, the director of the opera, recorded this work without any adaptation because the dramaturgy of the opera was very convenient for TV presentation and surpasses the original.

Many Serbian operas recorded for television belong to the category of TV adaptation and some of them were composed as TV operas – *Paštrovski vitez* by Mihovil Logar as well as the three interesting operas by Stanojlo Rajičić entitled *Karadjordje*, *Dnevnik jednog ludaka*, and *Bele noći*.

Belgrade Television was very interested in presenting ballet performances not only by recording them on the stage but also by making screen choreography sometimes based on music not composed for ballet dancing. The ballet production is presented also in three different categories - stage recording, camera re-work and screen choreography. It is worth pointing out that there is a difference between opera and ballet productions - the categories in the field of ballet result from the choreography, and the libretto here is only a suggestion for composing music and for making the visual plane. In the case of *Sobareva metla*, a ballet composed by Miloje Milojević, there is a little difference: the libretto written by Marko Ristić is worked out in detail throughout the score. This text is the dramaturgic nucleus of music, choreography, scenography and the visual plane.

Горица Пилиповић

СЦЕНСКА ДЕЛА ДУШАНА РАДИЋА У КОНТЕКСТУ “СЕВА МУЊЕ”

Када је Павле Стефановић, поводом једног концерта, у “Књижевним новинама” 25. марта 1954. године објавио свој текст са насловом *Два сева муње у нашој музичкој жабокречини*, постао је саучесник једне смишљене уметничке акције и изазвао полемику која је толико умаласала музичку јавност да су њени учесници убрзо заборавили на сам повод. Но, још у почетку је Душан Плавша, додуше иронично, стигао да каже: “Доле лицемерство својствено конзервативцима! Два млада уметника развила су једра и запловила у правцу за који рачунају да води ка новим обалама... На окуп сви чувари музичког традиционализма!”¹

Два млада уметника су Енрико Јосиф и Душан Радић, а повод расправе која се распламсала на страницама дневних листова и часописа је њихов заједнички концерт одржан 17. марта 1954. године. Планиран као *синтетично уметничко дело*², сачињен од речи (поетских коментара Васка Попе и Миодрага Павловића), слике (ликовног прилога Марија Маскарелија) и тона, овај концерт имао је значај аутентичне авангардне манифестације. Поред малог скандала који је изазвао, својим учесницима је трајно прибавио титулу модерниста и експериментатора. Значај овог догађаја не умањује чињеница да се радило о средини скученог видокруга, где је свако ко је носио браду био сматран авангардистом, што ће рећи политички сумњивим лицем. Онда се мора разумети и степен грађанске храбрости коју су Јосиф и Радић уложили у свој подухват.

Упућујући овим концертом изазов тадашњим естетичким ауторитетима, Душан Радић је са своје стране још једном, неколико месеци касније, додуше више декларативно него стваралачки,

¹ Душан Плавша, *Било је много дима...*, Савремени акорди, 15. IV 1954.

² Политика, 15. III 1954.

показао да се опредељује за ново. На свом дипломском испиту, у приложеној анализи он саопштава: “Ја покушавам да кажем оно што не знам, баш зато да бих то сазнао. Ненознато и неухватљиво намеће се немилосрдно и неумољиво.” Ширећи контекст на питање развоја музичких форми, он завршава свој текст типичном авангардном провокацијом: “Не знам шта ће доћи, али кад дознам бићу и против тога.”³ Ако се овим речима и одузме одређен степен очекиване младалачке дрскости, остаје ипак уверење, а иза њега остају, наравно, дела.

Мора се нагласити да су битну димензију Радићевог уметничког бунта чинили текстови његових композиција, до те мере да су фигурирали као катализатори прихватања или неприхватања, разумевања или неразумевања дела. Сарађујући са бунтовницима с разлогом у домену књижевности – Миодрагом Павловићем и Васком Попом, а касније и Бором Ђосићем, дакле својим интелектуалним ортацима (како их све заједно назива Драгутин Гостушки⁴), Радић се опредељује ако не за наше прилике авангардну, онда бар за вонконформистичку позицију. С друге стране, текст постаје и битна димензија самог композиторовог израза, вокално-инструментални жанр постаје доминантан, од крокија (како је аутор назвао своју антологијску композицију *Списак*, изведену на поманутом концерту), преко кантате до балета (са рецитатором међу играчима) и коначно опере. Пут у позориште није могао бити логичнији, поготову ако се дода да је кантата *Теле-кула* била изведена и сценски, а да је опери *Љубав, то је главна ствар* претходила музика за Молијеров (*Molière*) позоришни комад *Племенити господин Пурсоњак*.

Сам музички језик композиција које су усталасале “нашу музичку жабокречину” (конкретно *Списка*, поред којег је била изведена и фолклорно обојена *Sonata lesta*), стваран је у једном координатном систему слободно дисонантне, али за потребе контраста потпуно консонантне вертикале и хоризонтале чији је основни конструктивни принцип остинато. “Да сам био мало упорнији, могао сам да створим минимализам”, каже Радић, док Михаило Вукдраговић то назива “пропашћу једног примарног талента”, што је довољно да ослика естетички јаз између старог и новог,

³ Душан Радић, *Списак композиција и коментари*, рукопис, 1987, 12.

⁴ Драгутин Гостушки, *Носталгија авангарде*, НИН, 14. X 1979.

односно између званичне, другим речима задате мисли о музици и (да парафразирам Радића) ослобођене игре сензибилног поетског бића. Та игра у малеровском смислу транспозиције свакодневних, баналних ствари у уметност стајала је сасвим насупрот једној другој поетици која је форсирала свакодневницу. Предмети са људском суштином са Попиног и Радићевог *Списка* заиста нису могли имати ничег заједничког са, додуше нешто ранијим, тракторима и петогодишњим плановима у масовним песмама.

С друге стране, Радићев провокативан однос према тада убичајеној и пожељној родољубивој тематици, конкретно у *Телекули*, имао је за последицу не толико “сев муње”, колико погрешно тумачење овог дела приликом његовог сценског извођења у Народном позоришту 1960. године.⁵ Још увек је било могуће да експресионистички гротескву слику лобања које се кезе смрти уз звуке клавирске етиде и цеза непрофесионална критика конвенционалног схватања означи као “мазохистичко иживљавање... које помало одише неукусношћу и неумереношћу”.⁶ Није, међутим, јасно зашто професионални “читачи” овог дела нису осетили да је оно потпуно лишено патетике и да не трпи гломазну романтичарско-херојску сценску поставку. Уместо ефекта залеђивања драме у музику, као у *Краљу Едипу* И. Стравинског, судећи према сведочењу очевидаца, “финални резултат овог сукоба режије и карактера музике био је нешто као – додуше са укусом и мером – стилизована родољубива приредба, праћена музиком из које одише аверзија према патосу било које врсте.”⁷

Исте вечери кад и *Телекула* премијерно је изведено Радићево прво право сценско дело – балет *Балада о месецу луталици* (било је то поводом обележавања Дана ослобођења Београда, што можда говори у најповољнијем светлу о Народном позоришту, али и о месту које је Радић као млад стваралац, упркос свом провокативном ставу или баш због њега, стекао у музичком животу Београда).⁸

⁵ 19. октобра. Сценска адаптација и режија Јована Путника, диригент Оскар Данон, у главним улогама Мирослав Чангаловић, Бурђевка Чакаревић, Мира Ступица, Васа Пантелић, Предраг Тасовац, Љуба Тадић, Мира Сањина.

⁶ Зорица Радојковић, “*Телекула*” у *Народном позоришту*, Црвена звезда, 25. X 1960.

⁷ Д. Пападополос, *Телекула*, Борба, 21. X 1960.

⁸ Кореографија и режија Мире Сањине, у главној улози Маријан Јагушт.

Дакле, сев муње као метафора за ново, необично и оригинално, у крајњој линији за нашу средину и авангардно, у *Балади* већ има пригушенији сјај, мада је Радић и у овом делу начинио низ формалних и садржинских иновација. Међутим, време, односно перцептивна моћ средине није више иста и без којим се Радић у балету обилно служи (асоцирајући тиме, као и питкошћу музике на балет *Во на крову* Даријуса Мијоа), није више декадентни производ буржоаског друштва који обавезно треба протерати. Тиме је могућност провокације укинута и мада је Радић својој музици унапред одузео такву могућност назвавши је непретенциозно бурлескном љубавном игром, ипак је у неким моментима могуће препознати изазовни дух *Списка* у виду самоироничне дистанце у односу на садржину, али и на сопствено дело. Нешто што је неколико година раније у кавтати *У очекивању Марије*, односно у стиховима В. Мајаковског била пародија “поломљених срдаца”, у балету је проширено и продубљено до бурлеске.

И поново, као и у свим делима до тада, поетски текст чини садржинску нит која би могла да буде један од најизазовнијих елемената дела. (Поетски текст у балету – то је једна од помнутих иновација која подразумева рецитатора, као и, на пример, цезансамбл и стилизовану фудбалску утакмицу на сцени.) Дакле, без текста Радић не може, као што не може ни без фолклора кад уобличава сцену игре пролазника на почетку балета (а и касније) у право мало коло.

Либрето са савременом тематиком, за којом ће неколико година касније поводом опере *Љубав, то је главна ствар* жалити Стана Ђурић-Клајн, представља још једну необичност везану за овај балет. И не само да је либрето савремен, већ је и његов аутор, Бора Ђосић, писац неконвенционалног језика. Његов “сатирично-циничан тон подсмешљивог неореализма”, по речима Предрага Палавестре⁹, у *Балади* уобличен у ироничну причу о љубавној занесености и отрежњењу једног песника, балету је обезбедио свежину и актуелност невезану за одређено време. (То потврђује и чињеница да је балет пре неколико година имао телевизијску реализацију, док, поређења ради, опера *Љубав, то је главна ствар* није преживела време свог настанка. Тако питање учешћа

⁹ Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност*, Београд, 1972, 270.

либрета у успешности једног сценског дела на примеру Радићевих остварења добија очигледан одговор.)

Означивши, међутим, причу лаком и ненаметљивом, а сопствену музику питком, Радић се истовремено и одриче своје намере да провоцира гледаоца и натера га на “размишљање о механизованом механизму данашњице”.¹⁰ “Већа доза карикатуре и гротеске дала би тој музици занимљивији и дубљи смисао”, сматрала је Стана Ђурић-Клајн.¹¹ Само повременим ироничним сенчењима – попут плачног мотива у деоници саксофона на крају II слике, кад Песник необављеног посла бежи са неба на земљу, или попут сцена у којима га Зелена комета заводи на фону материјала који асоцира на посмртни марш – и сличним поступцима могао је Радић да упути позив на размишљање. У том смислу је антологијска сцена на самом крају балета када Песник у кафани, у једном правом ироничном обрту, убија Самоубицу, и то на фону отужне, аутентичне кафанске музике, без имало трагике, готово рутински, али и без тежине која би евентуално могла да угрози наметнути мјузикхолско-варијететски карактер дела (како су га углавном схватили савременици). Из тог разлога је и симболика цеза на небу (небески свет, камо Песник одлази у потрагу за својом љубављу, окарактерисан је углавном цез-материјалом, укључујући и велику сцену небеске јурњаве конципиране у ритму румбе) компромитована лаком и непретенциозном музиком, као можда сувише компликована.

А један детаљ, конкретно крај II слике, кад Песник изјављује “Сам сам на сцени”, могао је да води у правцу потпуног уклањања оног невидљивог зида између извођача и гледаоца у смислу изласка из самог дела, релативизовања његовог значаја, што је много више, али на жалост недовољно, искоришћено у опери *Љубав, то је главна ствар*. То би значило и антиципацију једног битног елемента савременог позоришта уопште.

Радићева прва опера, односно сама идеја, нудила је, чини се, довољно простора за један савременији, модернији, коначно, провокативнији приступ. Настала као секундарни производ из

¹⁰ Душан Радић, *нав. дело*, 8.

¹¹ Стана Ђурић-Клајн, *Два дела Душана Радића*, Политика, 21. X 1960.

музике за представу *Племенити господин Пурсоњак* Ж.Б.П. Молијера, опера, међутим, није начинила искорак у ново никаквим, било пародичним, било ироничним отклоном од оригинала и традиционалне оперске форме и израза. А мислим да је то захтевала садржина Молијерове комедије (једне од слабијих) са заплетом типа *Фигарове женидбе* или *Дон Пасквала*, што ће рећи – са љубавним троуглом, препреденим слугама, наивним просцима и неизбежним прерушавањем. Ако је ова фабула схваћена озбиљно, а она то јесте, онда се заиста поставља питање привлачности оваквог једног дела у другој половини XX века, после свих искустава савременог позоришта и, коначно, савременог музичког позоришта. Да ли треба релативизовати ствари и рећи да су тадашњој београдској средини била врло далека достигнућа која су на том пољу чинили Ноно (Nono), Берио (Berio), Лигети (Ligeti), Штокхаузен (Stockhausen) или Пјер Шефер (P. Schaeffer)? Остављам то без коментара, као и чињеницу да је на I загребачком музичком бијеналу била изведена и *Балада о месецу луталици* упоредо са музиком Мауриција Кагела (Kagel), проналазача инструменталног театра.

Публика се на премијери опере *Љубав, то је главна ствар* евидентно смејала, али зато што је чула речи непримерене озбиљној оперској позорници; највећи комични ефекат дела понео је, дакле, превод Станислава Винавера.¹² “Нека јој је просто (публици) ако је то услов да чешће испуњава позориште”, каже Драгутин Гостушки у свом коментару представе.¹³ И по свом обичају ефектно сажима цео проблем у једну мисао, сматрајући да Радић “овде абдицира од свог декларативног авангардизма, са очигледном жељом да помирљивим, често и популарним поступком осигура свом делу дужи живот на позорници”. Или да се одмори од оптерећења која је као, како сам каже *enfant terrible* за тадашњу београдску уметничку средину, морао више година да носи. Удаљеност од сева муње није, дакле, само временска.

¹² Премијера 15. XII 1963. Редитељ и кореограф Ани Радосевић, диригент Душан Миладиновић, у главним улогама Мирослав Чангаловић, Александар Ђокић, Радмила Тодоровска, Бреда Калеф, Драго Старц и Станоје Јанковић.

¹³ Драгутин Гостушки, *Париска прича на београдски начин*, Вечерње новости, 17. XII 1963.

Ако је главну драж изазовности понео текст, односно Винаверов превод без зазора и од уличног жаргона, у самој музици неколико момената могло је да послужи евентуалном разбијању традиционалног схватања опере. Када се у више махова један од главних јунака обраћа публици то може да буде традицији позоришта, али када га у једном таквом тренутку изненада прекида и уплаши мала музичка интервенција у оркестру, на шта се он, по упутству аутора, тргне и погледа у оркестар – то је онда више од игре: сјајна могућност за директну комуникацију у разним правцима на линији певачи-оркестар-публика; да је она прихваћена као принцип и проширена на дело у целини, представљала би могућност за самоиронију и подсмех опери као форми.

С друге стране, однос према евентуалном моделу (француској опери-балету Молијеровог доба или у, крајњем случају, опери уопште) могао је да буде заострен оваквим поступком какав је примењен у IX призору. У питању је терцет, у ствари квазитрадиционални ансамбл у коме је свака линија диференцирана. Овде су, међутим, оне диференциране минимално: једна је остиватна, друга у дугим нотним вредностима, а трећа на репетицији једног тона; поврх тога, хармонски се све одвија у чистом G-dur-у, и то готово константно на тоници. Постигнута је, дакле, илузија оних класичних оперских ансамбала брзог темпа, али и илузија карактера, ликови остају дводимензионални, као исечени од папира са неке старе слике.

Радић је очигледно желео да покаже да пред собом има узор – француску оперу-балет XVII и XVIII века, дајући свом делу поднаслов комедија-балет.¹⁴ Међутим, тиме је несвесно дао прилог тврдњама Бохуслава Шефера, који у свом тексту с краја 60-их година сматра да је наступила криза савремене опере и да се на “музичкој сцени не може појавити видовитије, значајније дело све док се не догоди кључни идеолошко-естетски прелом.”¹⁵ Шефер то поткрепљује следећим примером: “Велики број оперских композитора у последњих 80 година врло вешто избегава да својим делима да поднаслов опере, поднаслов који прикачен делима

¹⁴ Занимљиво је да је на исти текст Жан-Батист Лили (J.B. Lully) компоновао оперу 1669. године.

¹⁵ Бохуслав Шефер, *Музичко-сценске визије будућности*, Нови звук, изд. Петар Селем, Загреб, 1972, 96.

индивидуалног карактера изазива толико неспоразума и сукоба.” Уместо тога у оптицају су термини као музичка драма, лирска драма, трагедија, комад, монодрама, драмски ораторијум, сценски ораторијум и сл.

Као да се унапред слаже са својим пољским колегом, Гостушки почиње свој коментар Радићеве опере констатацијом да је “опера наших дана позвана да одговори на једно озбиљно и тешко питање: да ли је уопште неке потребна.”¹⁶ Чини се, међутим, да опера периодично доживљава кризу, до пре неколико година сматрана је мртвом, а затим се појавио низ нових дела, посебно на немачкој сцени. Но, то је други проблем, а како га на индивидуалном плану решава Душан Радић, показаће опера *Смрт мајке Југовића*.

Gorica Pilipović

STAGE WORKS OF DUŠAN RADIĆ WITHIN THE CONTEXT OF THE “LIGHTNING”

Summary

The term “lightning” was used for the first time by Pavle Stefanović in his well known article in which he gives comments on the concert of works by Enriko Josif and Dušan Radić in 1954, indicating their music as something completely different, a challenge to current musical aesthetics. Understood, as such, even as a metaphor for something new and unusual, i.e. as something provocative as well, this term, with all of its artistic consequences, has been implemented as a criteria to evaluate the possible provocative qualities of Radić's stage works.

¹⁶ Д. Гостушки, *нав. дело*.

Мелита Милин

ДВА ПРИЛАЗА ЈЕДНОМ ДРАМСКОМ ТЕКСТУ:
КОЊОВИЋЕВА “ОТАЏБИНА”
И
РАДИЋЕВА “СМРТ МАЈКЕ ЈУГОВИЋА”

Колико је народна песма о мајци Југовића, нераздвојни део косовског епског циклуса и мита, представљала богато врело надахнућа за српске композиторе сведочи читав низ дела, од хоров Владимира Ђорђевића и Божидара Јоксимовића, насталих почетком овог века, до музичке драме *Смрт мајке Југовића* Душана Радића из 1988. године. Како овај мит – чија је идејна окосница потреба жртвовања за више идеале, схватање да су интереси заједнице изнад појединачних, личних – поседује универзална значења, оправдано се може очекивати да ће и у будућности бити привлачан за музичке ствараоце.

Непролазна лепота и експресивност народне песме *Смрт мајке Југовића* инспирисале су најпре Драгутина Блажека и Стевана Мокрањца за хорске обраде, Владимира Ђорђевића за дечји хор, Божидара Јоксимовића за композицију за бас и хор, Миленка Пауновића за музичку драму (за коју је стигао да компонује само увертиру), док је у новије време Станојло Рајичић према истој песми компоновао симфонијску поему и музику за реситал народне поезије *Непресавли извори*, а Војин Комадина дело за казивача, солисте, групу народних инструмената и траку.¹

“Драмска пјесма у три пјевања” *Смрт мајке Југовића* (1906) од Иве Војновића привукла је још већу пажњу композитора него

¹ Шире о томе: Мелита Милин, *Мит о мајци Југовића у српској музици*, Косовски бој у књижевном и културном наслеђу, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 1991, 643–653.

истоимена народна песма из Вукових записа, која је иначе послужила као извор надахнућа за драму.² У необичној форми народне песме, са катастрофом у експозицији (из које се градацијски припрема смрт мајке у финалу), Војновић је осетио драмску латентност, која је послужила као основа за његов позоришни комад. У дело је унео и елементе извесног броја других песама косовског циклуса, на првом месту песама *Цар Лазар и царица Милица, Обретенје главе кнеза Лазара и Косовка девојка*³, које је преобликовао, додавши некима од њих и неке сопствене, оригиналне мотиве, тако да је добио сасвим особен уметнички резултат. Међутим, после премијере 1906. године у Београду Војновићев комад је доживео бројне негативне критике, нарочито због одступања од народне песме, а слично интониране оцене изричу се и данас.

Одајући признање песничкој страни комада, новији књижевно-естетски приказивачи не пропуштају да укажу на његове драматуршке слабости, чак се пише о промашају дела као драме.⁴ Чињеница је да у Војновићевом комаду има драматуршких недостатака, који заправо произлазе из транспоноввања епике у драмски жанр, да има врло мало радње у класичном смислу, јер се првенствено сликају рефлексије трагичног исхода Косовског боја, у атмосфери прожетој патетично-егзалтираним расположењима. Међутим, посматране у контексту европских струјања у драмском стваралаштву fin-de-siècle-a, нарочито опуса Мориса Метерлинка (Maurice Maeterlinck), статичност и екстатична театаралност ове "Stimmungspoesie"⁵ могу се боље разумети, прихватити и чак тумачити као модерне за своје време. Када Метерлинк пише "да се љепота и величина не налази у радњи, него у ријечима великих и лијепих трагедија" или "да само оне ријечи вриједу у дјелу, које нам се на први поглед чине сувишнима"⁶, он као да изражава

² Објављена у: Вук Караџић, *Српске народне пјесме*, 2. књига, Беч, 1845.

³ О песмама које су послужиле као инспирација Војновићу видети шире у раду Рашка В. Јовановића *Драма Смрт мајке Југовића у односу према народном стваралаштву*, Радови Међународног симпозија о дјелу Иве Војновића, ЈАЗУ, Загреб, 1981.

⁴ Видети: *исто*, 164.

⁵ Camilla Lucerna, *Die letzte Kaiserin von Trapezunt in der Südslawischen Dichtungen*, Zur Kunde der Balkanhalbinsel, Heft 4, Sarajevo, 1912, 32.

⁶ Maurice Maeterlinck, *Трагика свагдашња живота (Le tragique quotidien)*, Живот, књ. I, 1900, 85–89. Наведено према: Рашко В. Јовановић, *нав. дело*, 163, напомена 14.

и уметнички *sredo* И. Војновића, који поетизацијом прожима не само дијалоге, већ и дидаскалије у својој драми. Војновићева високомузикална драмска поетика учинила је да и његови други позоришни комади привуку пажњу композитора, о чему сведоче опере *Сутон* и *Еквиночио* Стевана Христића.

У Војновићевим драмама музика заузима важно место, мада баш у *Смрти мајке Југовића*, за разлику од *Еквиночија* или *Госпође са сунцокретом*, она нема посебних драматуршких функција – осим што је писац предвидео наступе хорава народа и свештеника.⁷ На премијери Војновићеве *Смрти мајке Југовића* извођене су Јенкове увертире *Косово* и *Српкиња*, као и Топаловићев хор *Ветру с Косова* (вероватно као “глас ноћног ветра” у II чину).⁸ За загребачку премијеру следеће године Иван Зајц је компоновао оригиналну сценску музику. Врло је вероватно да су обе композиције, и Јенкова и Зајчева, биле извођене између чинова, мада није искључено да су биле и драматуршки функционализоване. Није остао никакав пишчев запис о примерености ових музичких дела његовој концепцији драме, а не зна се ни како је примио позвију сценску музику коју је Петар Крстић компоновао за обнову драме у Народном позоришту 1924. године.

Војновић се није изјаснио ни о Христићевој опери *Сутон* (1925), али зна се да је имао начелно позитиван став према транспоновану својих драма на музичку сцену, о чему сведочи његова сопствена прерада те драме у оперски либрето, намењен Благоју Берси.⁹ Незадовољан повуђеним либретом, Берса је међутим одустао од компоновања.

За три композитора сама Војновићева драма *Смрт мајке Југовића* представљала је надахнуће за стварање музичких драма: за Мирка Полича (1939–44), који је још 1911. године упознао дело, пишући сценску музику за његову тршћанску премијеру, затим за Петра Коњовића (1960) и Душана Радића (1988).

⁷ Никола Батушић, *Слушајући гласбу у Војновићевим драмама ...*, Форум, Загреб, јануар-фебруар 1980, 801.

⁸ Милоје Милојевић је према одломку из Војновићеве драме компоновао соло-песму *Молитва мајке Југовића звезди Даници*, као део циклуса *Пред величанством природе*, 1920.

⁹ Марија Кунтарић, *Благоје Берса*, Загреб, 1959, 14.

Ако се имају на уму претходни композиторски опуси Петра Коњовића и Душана Радића, у којима постоји већи број дела тематски везаних за догађаје из српске прошлости, не представља изненађење што су се обојица, и то у зрелим годинама, обратили Војновићевој *Смрти мајке Југовића* и пренели је на музичку сцену. У сваком случају, за позноромантичарског композитора националног смера, као што је Коњовић, природан је и логичан избор Војновићеве драме која даје врло поетизовану интерпретацију једног значајног мотива видовданског мита.

Своме последњем музичко-сценском делу, уједно и последњем делу уопште, Коњовић је дао наслов *Отаубина* да би нагласио своје сагледавање мајке Југовића више као инкарнације “распете Отаџбине” (Ибровац)¹⁰ него као првенствено индивидуалне трагичне судбине. Већ сам измењени наслов дела, са вагнеријанским поднасловом “свечани посветни приказ”, указује на композиторов генерални прилаз.

Интересантно је да је и Радић првобитно размишљао о новом наслову, носећи се мишљу да измени оригинални наслов драме у *Косовска врлет*, у намери да нагласи фаталну димензију Косовске битке за потоњу историју српског народа. И један и други композитор су заправо желели да се, као у Војновићевој драми, прате нераздвојно повезане судбине појединаца, народа и државе. Може се ипак приметити да је Радић избегавао историјске асоцијације и жанр-сцене, нарочито у последњем чину, у очигледној намери да што више уопшти проблематику дела. Занимљиво је да *Отаубина*, као и две друге Коњовићеве опере (од укупно пет), имају епску подлогу¹¹, дакле настале су двоструком транспозицијом народних песама.¹²

О компоновању *Отаубине* Коњовић је размишљао дуго пре избијања 2. светског рата, писао је већ и скице, али најснажнији унутарњи подстицај за стварање дошао је од трагедије која је заде-сила земљу за време априлског рата и окупације, када се с правом

¹⁰ Миодраг Ибровац, *Иво Војновић*, предговор *Дубровачкој трилогији*, Београд, 1927, IX

¹¹ Надежда Мосусова, *Оперско стварање Петра Коњовића*, програм уз премијерно извођење *Отаубине* у Народном позоришту у Београду, 1983.

¹² Дејан Миладиновић, *Реч редитеља*, програм уз премијерно извођење *Отаубине* у Народном позоришту у Београду, 1983.

могло чинити да се косовска зла коб понавља. Не може се занемарити ни импулс изазван каснијим сусретом са Мирком Поличем, којом приликом му је словеначки композитор показао своју партитуру *Мајке Југовића* пре њене премијере у Љубљани 1947. године.¹³

Коњовић је на свом делу радио скоро двадесет година, наравно уз дуже прекиде, од времена окупације до 1960. године. Вероватно је био свестан да неће доживети да види своје дело на сцени, јер послератна друштвена клима није била наклоњена било каквим манифестацијама величања националне традиције, што је сам Коњовић искусио 1947. године, када је извођење његовог *Кнеза од Зете* доживело оштру политичку осуду, због наводне “прожетости мистицизмом”.¹⁴ Без сигурне перспективе стављања дела на репертоар Народног позоришта, композитор је на *Отаубини* радио споро, компоњујући у међувремену једну другу оперу (*Сељаке*), која је, пак, одмах по завршетку била постављена на сцену.

Коњовић је начинио релативно мале либретистичке захвате у комаду, задржавши највећи део текста Војновићеве драме, а као искусан композитор музичко-сценских дела и, уопште, као човек са изразитим позоришним нервом, начинио је мање измене које су имале за циљ пре свега прилагођавање текста оперском медијуму, одн. извлачење максимума могућности за израду ефектних оперских призора, на тај начин што је у својој музичкој драми ставио већи акценат на хорова.

Драмска структура Војновићевог текста, којом је прецизно и сигурно уобличен развој ка завршној кулминацији, одређује до извесне мере распоред ансамбала и хорова при свакој музичко-сценској транспозицији, тако да су и у Коњовићевој *Отаубини* и у Радићевој *Смрти мајке Југовића* ансамбли карактеристични за I чин (снахе), а масовне сцене за III чин (хорови народа и свештеника). У драми народ своје мисли и осећања изражава не само хоровима народа и свештеника, већ и устима њихових представника-солиста; дјечарца, жене, двојице стараца и других

¹³ Надежда Мосусова, *Најновије дело Петра Коњовића - опера “Отаубина”*, Звук, бр. 58, 1963, 367.

¹⁴ Видети Милан Богдановић, *Од “Максима Црнојевића” до “Кнеза од Зете”*, критика из 1947. године прештампана у књизи *Стари и нови*, том IV, Београд, 1952, 198.

“гласова из народа”. Писац је у дидаскалијама на врло упечатљив начин дочарао своје визије “чудновате и дирљиве” литије у III чину, са народом који моли и нариче, као и “жалобним појењем” свештеника у даљини. У свом величанственом финалу опере Коњовић је у пуној мери искористио драматуршке и сценске потенцијале Војновићевих масовних сцена, уводећи и неке нове.

Прва прилика да се зачује хор у *Отаџбини* указује се у оном моменту у III чину када мајка, сазнавши од Косовке девојке за Дамјанову смрт, креће да пронађе његово тело: Коњовић тада уводи хор монаха; хор иза сцене пева “Свјати Боже”, антиципирајући “величајно мртвачко појење”, којим Војновић нешто касније наговештава долазак литије са царицом Милицом, патријарси-ма, владикама и свештеницима. Следе хорови “Величајмо цара мученика” и “Вјечан ти помен био” (после проналаска главе цара Лазара) и најзад “Со свјатими у покој” (када се појављује царица Милица). Све наведене хорове (чијих текстова нема код Војновића) уз оне који постоје у драми, композитор је вешто обликовао и повезао ради стварања што упечатљивијег музичко-драмског и сценског израза, правећи градацију ка здруженом наступу хора монаха и хора народа у самој свечаној коди.

Руковођен идејом истицања судбинске повезаности народа и отаџбине, Коњовић чини још једну интервенцију у односу на драмски текст: уместо гусларевих завршних стихова, враћа се на текст већ искоришћен раније у III чину, јер му се чинио адекватнијим музичко-драмском финалу. Ради се о двостиху “Ва истину ја ти земљо кажем: у теби је спас и Васкресење”. Потпуно је разумљиво зашто им се композитор вратио ако се зна да је по његовом мишљењу основна идеја дела да “мајка на Косову не умире него се, као Отаџбина, диже изнад расцветаних поља”.¹⁵

Замишљен као контраст спољним чиновима, други чин усмерава пажњу на узбудљиву драму појединаца. Коњовић сугестивно евоцира сву тајанственост ноћи која обавија појаву “авети”, тј. Дамјана, стварајући потребну атмосферу за драмски заплет. Удаљавајући се од народне песме, Војновић је осмислио Дамјанов

¹⁵ Петар Коњовић, *Од “Кнеза од Зете” до истине о њему, необјављени одговор на чланак Милана Богдановића Од “Максима Црнојевића” до “Кнеза од Зете”*, Политика, 19. јануар 1947 (текст се налази у Музиколошком институту у Београду).

повратак са бојног поља, мајчину наредбу да се врати у борбу и трагичну Анђелијину смрт. Може се узгред приметити да је писац пронашао мотив Дамјановог повратка вероватно у једном фрагменту епске песме *Слуга Милутин* из Косовског циклуса – када се при опису Косовске битке опева погибија осам Југовића, док “још остаде Бошко Југовићу/крсташ му се по Косову вије/још разгони Туре на буљуке/као соко тице голубове”, мада се одмах додаје: “Досад мислим да је погинуо”. Међутим, сцена Анђелијине смрти представљала је сасвим оригиналну Војновићеву замисао, која је упориште могла да пронађе у обимном фонду европских романтичарских драма.

Коњовићев “свечани посветни приказ” мистеријске атмосфере и монументалног карактера, споро напредује у широким плохама и “al fresco” потезима, скоро непрекидно повишеног емоционалног тона. У *Отаубини* Коњовић инсистира на континуираном музичком току, уз добродошле контрасте у жанр-сценама и стално активан, до краја ангажован оркестар, као и типичан коњовићевски речитатив-ариозо, у коме често коришћене прекомерне кварте доприносе сталној напетости музике. Композитор је, дакле, задржао свој реалистички приступ у вокалној мелодици, овог пута у односу на Војновићев драмски текст, који је у слободном стиху и који носи симболистичке карактеристике. Међутим, у реалистичком приступу симболистичком тексту не треба видети никакву несагласност, већ само потврду да музички реализам постоји само као хипотетичка конструкција, идеални или теоретски модел, што значи да не постоји дело које би у свим аспектима задовољило критеријуме музичког реализма.¹⁶ Тако у *Отаубини* нема истицања историјских и друштвених околности догађаја ни инсистирања на истинитом, мада је реалистички концепт константно заступљен, пре свега у приказивању емоција, што се, природно, одражава на обликовање вокалних партија.

Као ни Јаначек (с ким се често, и то с разлогом, пореди због сродности идејно-естетских погледа на музичку драму, а посебно због преношења говорних флексија у вокалну мелодику), тако ни Коњовић овде не употребљава лајтмотиве, већ постиже кохерентност музичког исказа уношењем мелодија речитативног типа у

¹⁶ Carl Dahlhaus, *Realism in nineteenth-century music*, Cambridge 1985, 121, 123.

оркестар, прожимајући тако целокупно музичко ткиво сродним мотивима. Они се стално варијационо развијају, при чему се ствара јединствена интонациона и ритмичко-метричка сфера дела, која се може проширивати новим елементима, на пример оријентализованом мелодиком у I чину, у сцени са турским заробљеником, или карактеристичним интонацијама српског црквеног појања, без коришћења цитата, у финалу (нарочито у "Со свјатими"). Хармонија је смела, у основи модална, са резултатима у вертикали који говоре о композиторовом примарно мелодијском мишљењу. Тако у хармонској структури доминирају септакорди различитог склопа, често са страшним тоновима који повећавају рескост звука, док су у сценама свечаног и црквеног карактера, типичним за последњи чин, модалне карактеристике чистије и јасније истакнуте.

Као много млађи композитор, рођен скоро пола века после Коњовића, Радић је на национално опредељење гледао мање музичко-идеолошки, а више као на једну од неколико различитих могућности за изражавање које му стоје на располагању, а којима се може слободно, наизменично користити. Његова музичка драма *Смрт мајке Југовића* у суштини се надовезује на његове кантате, и то оне које тематски обухватају српску прошлост (на *Пелекулу*, *Усправну земљу* и *Вучју со*), не настављајући линију његових претходних музичко-сценских дела, иначе извођених на сцени Народног позоришта у Београду – "бурлескне љубавне игре" *Балада о месецу луталици* и музичке комедије-балета *Љубав, то је главна ствар*, које припадају сферама комедије и фарсе.

Музичка драма *Смрт мајке Југовића*, коју је Радић завршио за три месеца, стварајући је током лета 1988. године, још није доживела своју сценску реализацију. Радићева музичка драма има за око четвртину краће трајање од Коњовићевог "свечаног посветног приказа". Један од разлога за то може се пронаћи у радикалнијим скраћењима драмског текста у Радићевом делу, што је условљено композиторовом жељом да постигне што већу брзину сценског збивања и избегне превелику статичност која прети делу због самог карактера Војновићеве драме. Радић је, наравно, био свестан да ће његова музичка драма нужно поседовати елементе ораторијумске статичности, али је желео да дело што више прилагоди слушним капацитетима данашње публике, постигавши да

извођење у целини траје око два сата. Најмање композиторских интервенција има код збивања у вези са хероином, мајком, с обзиром на то да је мотив њене жртве тежиште, односно централни мотив драме. С друге стране, композитор се одрекао управо оних места где се велича Видовдан, прескачући на пример, у I чину фрагмент мајчиног монолога: “Све молитве горк’јех дава/и уздаси небројени/онијемил’јех,/ потиштен’јех/душа наш’јех искушан’јех/па све сузе што се крију-/и гвоздена рука страха/што нам сто пут/уста веже, /крв ужеже,-/све се то сад испунило/и у једно име слило:/- Видовдан!”. Радић изоставља и она места која се односе на глорификацију отаџбине-државе, желећи да јаче истакне страдање народа, мада је свестан судбинске везаности народа и отаџбине. У III чину испушта и стихове: “Ва истину ја ти земљо кажем: у теби је спас и Васкресење!”, док Коњовић управо њима даје посебну улогу у својој музичкој драми, као што је већ изнето. Завршавајући оперу верно драмском предлошку, Радић чини једну значајну измену која потврђује утисак о композиторовој замисли да народ уздигне изнад његове отаџбине: на месту завршног стиха “Земља данас васкрсла је сунцу!” налази се стих “Српска душа васкрсла је сада!”

У поређењу са Коњовићем, Радић се мање задржава на жанрсценама или их сасвим елиминира: сцена са гавраном у I чину је редукованија, изостављена је сцена са турским заробљеником у истом чину, скраћена сцена за звездама-свећницама на почетку II чина, као и сцена са путиром, док је сасвим изостављена уводна сцена са баком и унуком у III чину. Радић је у својој музичкој драми желео да нарочито истакне контрасте између чинова: у I чину атмосферу ведрине засенчену мајчиним злим слутњама, у II чину драматику исхода Косовске битке и одлуке да се Дамјан врати на бојно поље и у III чину веру у обнову живота; тако је композитор и схватио дело као широко замишљену симфонију са ставовима Скерцо-Ноктурно-Финале.¹⁷ Вокална мелодика је већином осмишљена анти-речитативно, са карактеристикама инструменталне идиоматике, на начин који сведочи о плодном искуству са неокласицизмом: типичне су групе од два-три тона које се понављају узастопно, репетирања једног тона, низови у једном смеру или читаве

¹⁷ Нада Савковић, *Историја као легенда (Саговорници “Дневника”: композитор Душан Радић)*, Дневник, Нови Сад, мај 1989.

скале. Из овог типа изражајности више објективистичког карактера мелодика се развија у ариоза нарочито у лирским одломцима (на пример у партијама мајке и Анђелије). Разноврсности вокалног парта доприносе поврмени *Sprechgesang*, шапат и говор. Као ни Коњовић, ни Радић није цитирао српске црквене напеве, а интересантна је његова интервенција да у дело инкорпорира напев "Придете вси земалнородни" Исаије Србина из 15. века, у интерпретацији појца Павла Аксентијевића (у партитури предвиђен магнетофонски снимак). У хармонској димензији доминирају акорди терцног, комбинованог терцно-квартног склопа, са изразитијим архаичним бојењем квинтно-квартним акордима. Оркестарски парт има првенствено улогу стварања атмосфере, уз инсистирање на контрастима а избегавајући грандиозне и патетичне ефекте, тако да је релативно редак пуни *tutti* звук, па се и цело дело завршава у *pianissimo*. Како Војновићева драма не садржи драмске конфликте, осим у извесном степену у средњем чину, ни Радић не уводи лајт-мотиве у дело, осим уводног мотива који има судбински смисао и веома се трансформише у току дела, и мотива мајке, који је с њим у сродству, али ни један ни други немају праве драматуршке функције.

До данас настала музичко-сценска дела према Војновићевој "драмској пјесми" упућују на мисао да њено премијерно извођење представља датум који је свакако значајнији за историјат наше музике неголи књижевности. Прилазећи овој драми, а преко ње и миту о мајци Југовића, у коме је садржан, како пише Милош Ђурић, "основни проблем филозофије човека: однос земље и неба у човеку"¹⁸, Петар Коњовић и Душан Радић су, као композитори различитих, јасно изграђених стилских физиономија, компоновали дела која се у неким битним естетским и композиционо-техничким аспектима доста разликују, а свако поседује јак индивидуални печат. Ослањајући се у врло малој мери на српски музички фолклор, створили су националне музичке драме, доносећи национални израз на продубљен начин, без спољашњих, површних декорација, а досежући до метафизичких сфера мита. Верујемо да оба дела заслужују да се поставе на сцени Народног позоришта – *Отаубина* поново, а *Смрт мајке Југовића* премијерно; тада ће на прави начин

¹⁸ Милош Ђурић, *Видовданска етика*, Загреб, 1914 – Ниш, 1988, 65 (ре-принт).

моћи да се провере утисци о њиховим уметничким донетима, различитим концепцијама и начинима музичке реализације.

Melita Milin

**TWO APPROACHES TO THE SAME DRAMATIC TEXT:
PETAR KONJOVIĆ'S "FATHERLAND" AND DUŠAN
RADIĆ'S "DEATH OF THE MOTHER OF THE JUGOVIĆI"**

Summary

The Serbian myth about the Mother of the Jugovići, who died in grief after the death of all nine of her sons and her husband at the Battle of Kosovo (1389), has found a powerful poetic transposition in the epic song *Death of the Mother of the Jugovići*. Profoundly moved by it, many Serbian composers in the last two centuries wrote choral music, songs and orchestral works on that subject. The present paper deals with two musical dramas composed after Ivo Vojnović's symbolistic speech drama *Death of the Mother of the Jugovići* (1906), namely: Petar Konjović's *Fatherland* (1960) and Dušan Radić's *Death of the Mother of the Jugovići* (1988).

Vojnović's drama has been criticized for its lack of true dramatic action and the introduction of motifs strange to the epic tradition, but it nevertheless left a strong impression on both composers due to its poetic qualities and atmosphere of pathetic exaltation.

Being one of the most prominent Serbian composers of his time, an author of four operas, Petar Konjović (1883–1970) achieved an impressive artistic result in his fifth and last music drama "the solemn dedicative play" *Fatherland*. As the title suggests, this music drama puts emphasis on the links of the tragic fate of the Jugović family with that of the Serbian people and their state (it would be under Turkish occupation for the next five centuries). It is a monumental work that develops slowly, with welcome contrasts provided by genre-scenes. There are no leitmotifs but the high coherence of the music texture is achieved through symphonic development in the orchestra. The vocal lines are mainly of recitative and arioso types, the harmony being basically modal.

Dušan Radić (1929–) had the opportunity to see the *Fatherland* on stage (1983) but displayed a different idea of the work in his own music drama. His two previous stage works belonged to types very different from the Jugović subject: those were musical burlesques and farces. In his *Death of the Mother of the Jugovići* Radić avoids too many historical associations, it is primarily a family tragedy: there are less opportunities for choirs than in Konjović's work. His music drama is also much shorter, neo-classically grounded, reminiscent of Honneger and Milhaud.

The two music dramas based on the same dramatic text have different overall conceptions and analytic features, but both deserve to be treated as valuable parts of the Serbian operatic repertoire.

Катарина Томашевић

**“КРАЉЕВА ЈЕСЕН” МИЛУТИНА БОЈИЋА КАО
ИНСПИРАЦИЈА ЗА МУЗИЧКО-СЦЕНСКА
ДЕЛА (РАЈИЧИЋ, “СИМОНИДА”;
БОШЊАК, “КРАЉЕВА ЈЕСЕН”)**

Више разлога, делимично и јубиларне природе, определило ме је да у овом реферату говорим о два обимна музичко-сценска дела, оба инспирисана истим књижевним извором – драмом *Краљева јесен* Милутина Бојића. Током 1992. године обележен је јубилеј стогодишњице од рођења песника чијих је само десет младалачких година стваралаштва било довољно да му обезбеде угледно место у историји наше књижевности с почетка овог века. Пре осамдесет година на сцени Народног позоришта је премијерно изведена Бојићева годину дана раније штампана драма *Краљева јесен*.¹ Свој прилог успелој премијери дао је композитор Милоје Милојевић, и то оркестарским прологом под називом *Данило и Симонида*.²

Током 1993. године Бојићева драма је у музичком погледу била актуелна због две околности: прве, да је начињен и на III програму Радио-Београда емитован нови снимак опере *Симонида* Станојла Рајичића³ и друге, да је домаће балетско стваралаштво у сезони 1992/93. године било обogaћено новим делом – балетом *Краљева јесен* Југослава Бошњака. Бошњаков балет је први

¹ Премијера *Краљеве јесени* Милутина Бојића одиграла се у Народном позоришту у Београду 10. (23) октобра 1913. године. Редитељ је био Милутин Чекић, а тумачи главних улога М. Гавриловић (Краљ), М. Таборска (Симонида) и Љ. Станојевић (Данило).

² О Милојевићевој музици за *Краљеву јесен* види опширније у реферату Ане Стефановић у овом Зборнику.

³ Нови снимак опере *Симонида* Станојла Рајичића емитован је на III програму Радио-Београда 17. фебруара 1993. године. Исти снимак репризирао је и програм “Стереорама” 1. маја 1994. године. Ролу краља Милутина тумачио је Живан Сарамандић, у улози Симониде наступала је Вјера Мирановић-Микић, улога Игумана Данила била је поверена Николи Митићу, а у улози Теодоре наступила је Јелена Влаховић. Хором и Симфонијским оркестром Радио-Телевизије Србије дириговао је Душан Миладиновић.

пут приказан новосадској публици у Српском народном позоришту 25. IX 1993, да би на овогодишњем БЕМУСУ доживео и своју београдску премијеру.⁴ Рајичићеву обновљену *Симониду*, у једночиној верзији из 1968. године очекују и први телевизијски снимак и презентација, а има говора и о евентуалној сценској обнови.⁵

Наведени разлози били су, свакако, само спољашњи подстицаји нашем интересовању за два музичка дела која, припадајући различитим сценским жанровима, доносе два музичка виђења истог књижевног дела. У досадашњој музичко-сценској продукцији нашег националног стваралаштва Рајичићева музичка драма и Бошњакон балет пружају у том погледу јединствен пример, пример колико провокативан, толико и незахвалан за музиколошко истраживање.

У конкретном случају, пред нама се налазе два остварења са малим бројем заједничких именитеља; осим тога што оба припадају подручју музичке сцене и што као полазиште имају исто књижевно дело, Рајичићева *Симонида* и Бошњакова *Краљева јесен* се опиру постављању аргументованих паралела по многим параметрима. Рекло би се да их је неоправдано поредити већ самим тим што припадају различитим сценским жанровима, будући да су постулати музичко-драмског казивања специфични у истој мери у којој су и формално обликовање и композиторски језик детерминисани захтевима балетске сцене.

Директнија поређења су напрегнута и када заузмемо историјски угао посматрања већ на елементарном нивоу. Станојло Рајичић и Југослав Бошњак су готово у истој мери генерацијски удаљени у којој су временски далека њихова остварења. Наиме, Рајичић је пуних четрдесет година старији од Бошњака, а од сарајевске премијере прве верзије *Симониде* до првог извођења *Краљеве јесени* протекло је тридесет шест година.

⁴ Крунославу Симићу, аутору либрета и кореографске поставке, била је поверена и режија балета *Краљева јесен* Југослава Бошњака. Оркестром Српског народног позоришта из Новог Сада дириговао је Миодраг Јаноски. Костими су израђени по замисли Мирјане Стојановић-Маурич, а сценографија – по идејама Герослава Зарића. Улогу Милутина играо је Тони Ранђеловић, Данила је тумачио Растислав Варга, док су улогу Симониде и њене “бестелесне душе” тумачиле Гордана Симић и Оксана Сторожук. Београдска премијера балета одиграла се у оквиру БЕМУСА 11. октобра 1993. године.

⁵ Из разговора са аутором.

Препознајући, даље, у Рајичићевој стваралачкој и стилској еволуцији парадигму развојних тенденција српске музике везане за његову, “прашку” генерацију и имајући у виду сву комплексност развојних стилских линија времена током кога је формиран Бошњаков композиторски проседе⁶, могло би се закључити да заправо и нема солидних основа за компаративно музиколошко посматрање њихових музичко-сценских остварења. *Краљева јесен* Милутина Бојића као њихово заједничко полазиште била би, у том случају, само добар изговор, покриће за недостатак озбиљних аргумената за поређење.

Приступање питању двојакe музичко-сценске транспозиције истог литерарног предлошка поставља се, дакле, као методолошки проблем. Сасвим је извесно да ће разрешење тог проблема бити у овом реферату само једно од потенцијалних. Аналитичко посматрање Рајичићеве музичке драме и Бошњаковог балета биће, наиме, стављено у функцију истраживања индивидуалног, стваралачког композиторског односа према структури, драматуршким законитостима, психолошко-емотивним вредностима текста и експресивним својствима полазног литерарног дела. Резултат истраживања показаће, надамо се, да компарације нису биле излишне, како се на први поглед могло учинити.

Пођимо, најпре, од релевантних (за тему) постулата драмског дела Милутина Бојића у контексту најновијег историјског сагледавања почетака наше књижевне модерне. Бојићева *Краљева јесен* је, по речима Предрага Палавестре, указала на нове могућности европеизације националне драматургије путем повезивања “касног романтичарског позоришта са виртуозним облицима модерне драме у стиховима”.⁷ У тематском смислу, историјски оквир збивања био је повод да се у њему успостави драма неспоразума и

⁶ Југослав Бошњак, рођен 1954. године, завршио је последипломске студије из композиције на Факултету музичке уметности у Београду у класи професора Рајка Максимовића. У деценији од 1980. до 1990. године, Бошњак је компоновао низ симфонијских дела (Симфонијска поема *Алеф*, поема за виолину и оркестар *Химера*, фантазија за велики оркестар *Тибетанска књига*, музика за балет *Озирис и Изиде*, *Увертира 1453*) у којима се јасно опажају поједностављење музичког језика и тежња ка све већој комуникативности музичког садржаја.

⁷ Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд, 1986, 255.

страсти протагониста. Користећи се стиховима који осим позноромантичарских, одају и симболистичке корене, Бојић *Краљеву јесен* исписује као драму спонтаног субјективизма и бујне чулности, драму љубоморе, мржње, безнадежности и жртве.

Либретистички поступак, први корак у прилагођавању драмског текста захтевима музичко-сценског дела, од изузетно је великог значаја за потоњи композиторски драматуршки проседе, али не и од пресудног када је у питању музички садржај дела. Иако се по себи подразумевају специфичности либрета намењених оперској и балетској сцени, у либретистичким предлошцима за Рајичићеву *Симониду* са једне и Бошњакову *Краљеву јесен* са друге стране, јасно се уочавају замеци различитости композиторског поимања музичко-драмских потенцијала Бојићеве драме.

Познато је да је Рајичићева *Симонида* са либретом Јосипа Кулунџића прешла преко своје три верзије дуг пут, док се 1968. године није пред београдском публиком појавила као стилски кохерентно музичко дело које на нивоу драматургије остварује пуну кондензованост драмско-психолошких ситуација.⁸ Кулунџић је, са своје стране, помогао композитору да разреши проблеме макроструктуре музичке драме која у својој дефинитивној, једночиној верзији (Пролог и 13 слика) успешно корелира формалном концепту Бојићеве драме. Остајући у великој мери привржен принципу директног преузимања Бојићевог оригиналног текста, либретиста је омогућио композитору да неспутано изложи своје интимно музичко виђење садржаја драме. Вођен драмским импулсом који стоји у бази његовог музичког темперамента, Станојло Рајичић је реаговао пре свега на латентна експресионистичка обележја драме. У функцију драмско-психолошког реализма, блиског по концепту Мусоргском и Коњовићу⁹, Рајичић ставља све параметре музичког језика. Примарни композиторов циљ био је да музиком прати, разоткрије и акустички манифестно подржи афективни слој текста онако како га је лично доживео. Крајњи изражајни резултат Рајичићевог доживљаја Бојићеве *Краљеве јесени* био је такав да је “Рајичићева музика за *Симониду*”, према

⁸ О историјату *Симониде* упореди монографију Властимира Перичића, *Стваралачки пут Станојла Рајичића*, Београд, 1971, 90–100 и 120–121.

⁹ Упореди Властимир Перичић, *нав. дело*, 93.

речима Надежде Мосусове, “додала температури Бојићевог дела још много степени”.¹⁰

С друге стране, либретистички поступак Крунослава Симића (истовремено и кореографа балета са Бошњаковом музиком), иако у начелу представља подршку формалној структури једночине Бојићеве драме, уводи у драматуршки план један нови моменат који се у музичкој транспозицији успоставља не само као кључ решавања макроструктуре дела, већ и као клица из које израста његово укупно експресивно одређење. На појаву двојног главног женског лика – Симониде и њене “бестелесне душе” – акценат је стављен већ на самом почетку балета. Симонидина љубавна драма, предмет 1. слике балета, на сцену доводи две играчице. По речима кореографа, “Симонидина девичанска чежња побуђује чувство, поистовећује се са духовним и приближава божанском, у којем се сензуално и спиритуално сједињују са бесконачним, у коме се чулно и спиритуално сливају у симфонију јединства”. “Радња тече” – наводи се даље у тексту либрета – “као доживљај Симонидине узвишене лепоте коју у себи носи.” И заиста, за разлику од Рајичићеве *Симониде*, у којој, помало и парадоксално, главни женски лик није истовремено и главни лик музичке драме, у Бошњаковој и Симићевој *Краљевој јесени* Симонида то јесте. Искорачење од Бојићеве формалне концепције најмање је битна последица либретистичког поступка. Она је за композитора имала значај иницијалног подстрека да своју пажњу не усмери, попут Рајичића, на латентне експресионистичке потенцијале садржајног простора Бојићеве драме, већ да у њему тражи, препознаје и, даље, поетизује, романтичарском сензибилитету блиска одређења. Бошњак се није могао одупрети изазову који му је већ либрето био понудио.

Штавише, пратећи Бошњакову композиторску развојну линију у којој су најновија остварења – почевши од симфонијске *Увертире 1453*. – лагано поништавала искуства *Алефа* и *Химере*, стиче се утисак да је управо сусрет са Бојићевом драмом разрешио, бар у овом стваралачком тренутку, композиторове стилске дилеме. Уважавајући диктат покрета и ритма као музичких премиса игре, тежећи истовремено комуникативности, имплицитној семантичкој препознатљивости музичких атмосфера, Бошњак остварује своје

¹⁰ Надежда Мосусова, *Оперски опус Станојла Рајичића*, Музиколошки зборник, XVII/2, Љубљана, 1981, 87.

дело у оквирима постромантичарске изражајности. Прави мајстор оркестрације, он не бежи од бујног, распламсалог колорита који његове упечатљиве, формално прегледне, чак класично конструисане теме доводи пре свега у везу са тековинама руске балетске музике прошлог и нашег века, али и са нашим домаћим најуспелијим балетом *Отридском легендом* – наравно у типу, мери и начину на који остварење Стевана Христића у себи асимилује позитивна искуства европске балетске музике.

Ограничени малим простором предвиђеним за овај рад, простором који онемогућава детаљније образложење аналитичког поступка примењеног у сагледавању транспозиције садржаја Бојићеве *Краљеве јесени* на оперску и балетску сцену, определили смо се да уз помоћ две групе нотних примера илуструјемо различитости композиторских виђења. Сви примери су везани за музички карактер Симониде који, већ либретистичким поступком различито дефинисан, представља један од могућих кључева за тумачење изражајних детерминанти Рајичићевог и Бошњаковог остварења.

Прва два су преузета из Рајичићеве музичке драме. Ради се о фрагментима Симонидиног наступа у склопу осме слике, велике сцене Симониде и Данила. Скрећемо пажњу на микроформалну конструкцију музичко-текстуалних целина, на одлике мелодијских кретања – на њихове карактеристичне интервалске помаке, на вокални стил напрегнутог ариоза, као и на својства пратећих оркестарских линија које одају битонални лик хармонске вертикале (примери 1а и 1б).

И на овако малом узорку јасно су уочљиви принципи Рајичићевог индивидуалног драмско-психолошког приступа транспозицији латентних емотивних вредности текста. Они се, што је пресудно за стилску и драматуршку кохерентност дела, пројектују и на глобалну архитектонику *Симониде*. Ослобођена чвршћих формалних концепција, настала као плод композиторовог импулсивног реаговања на тренутну психолошку вредност текста, исцепкана, фрагментарна форма дела израста на принципу низања мањих, по темпу излагања, оркестарској фактури и ритмичкој слици – контрастних сегмената сцена. У целину вишег реда она је интегрисана на нивоу музичког материјала; експресивно упечатљиви детаљи стављени су у функцију дискретне, рекли бисмо чак и несвесно спроведене, условно речено – лајтмотивике. Хипертрофирајући,

74 C. *mf Più mosso* *f* *p*

У- ста су му слична ча- роб- но- ме во- лу. Хо- лу да ит

Д.

Più mosso
pp

C. *f* *Andante*

сп- чем. /згранут/ Зар насторка, же- но?

Д.

f *Andante*

Пример 1а

како је напоменуто, превасходно експресионистичке потенцијале Бојићеве драме, Рајичић се и у домену чисто музичке драматургије удаљава од укупног формалног и изражајног – романтичарског оквира у коме је књижевно дело остварено.

Либрето за балет активирао је, чини се управо због специфичне транспозиције Симонидиног лика, романтичарски сензибилитет музичког израза Бошњаковог остварења. Већ сам почетак 1. слике снажно поларизује музичке карактере Симониде и њене “бестелесне душе”. Подвајање света реалног и надреалног, феномен близак колико романтичарским концепцијама оперских и балетских остварења “националних школа”, толико и тематским круговима симболизма, композитор разрешава сучељавањем већих, по карактеру опречних музичких целина од којих се прва – изразито драматичног тонуса и донета у пуном волумену оркестарског звука – везује за Симониду, трагично заточену у сумрачном свету реалности Милутиновог двора (пример 2а), док друга – лирска, етерична и треперава – симболизује Симонидино духовно ослобађање у љубави према Стефану (примери 2б и 2в).

The image shows a musical score for Example 2a. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Flute (Fl), Violins (V-ni and V-le), Viola (Vi-c), and Timpani (Timp). The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'ff'. The Flute part has a melodic line with a trill-like ending. The Violins and Viola play a rhythmic accompaniment. The Timpani has a simple rhythmic pattern. The second system shows the continuation of the music, with the Flute part having a trill-like ending and the Violins and Viola playing a rhythmic accompaniment.

Пример 2а

Flpic *p dolce*

V-ni I *p*

V-ni II *p*

V-le *p*
...8-va...

Fl I^o *p*

Vc-solo *p dolce espressivo*

pizz. pizz.
...8-va...

Пример 26

⑤ Vn-solo *espressivo*

p mp

Пример 2в

Ширина и замах композиторовог геста у вајању мелодике налази своје изходиште и на макродраматуршком плану. Бошњак у *Краљева јесен*, попут монументалне фреске осликане романтичарском гамом инструменталних боја, екстензивношћу својих тематских површина одступа од формалне концепције Бојићевог дела. Бојић драматуршку динамику радње и њене нити тка час у кратким, тако рећи елиптичним репликама протагониста, час у дугим, лирским монолозима натопљеним поетским симболима. У музичкој транспозицији ликова, међутим, без обзира на последице либретистичког удаљавања од оригинала, Бошњак је далеко ближи стилском окружењу Бојићеве драме од Рајичића.

Та чињеница по себи не имплицира парадокс. Али он је ту, садржан у полазним премисама нашег излагања, где се констатује несагласност историјског оквира настанка два дела инспирисана Бојићим текстом. Рајичићева *Симонида* је не једанпут у литератури била високо оцењена у контексту наше националне музичко-сценске продукције, између осталог и због савремености стилског проседеа композитора, који се у време компоновања налазио на прагу своје пуве стваралачке зрелости. Много млађи Југослав Бошњак, данас такође у зрелим годинама, прилази Бојићу тако рећи без временске и стилске дистанце. "Нисам размишљао о томе како ће се гледати на моју музику" – саопштава нам Бошњак у једном разговору. "Компоновао сам онако како сам осећао атмосферу драме. И не брине ме хоће ли се за моју музику рећи да је романтичарска." Бошњак је, чини се, своју намеру сасвим конзистентно спровео у музици за балет.

У стваралачком путу Станојла Рајичића *Симонида* је означила извесну прекретницу. У Бошњаковој стилској еволуцији *Краљева јесен* је тренутно изходиште. Да ли и ретроградно усмерено, остаје отворено питање.

Извесно је, изгледа, само једно. *Краљева јесен* Милутина Бојића као драмско дело не живи више на позоришним сценама. Последњи покушај обнове био је, сада већ далеке, 1965. године. Своје продужено трајање Бојићева драма не остварује само извођењима Рајичићевог и Бојићевог дела. Послуживши двојици композитора као инспирација, *Краљева јесен* се са њиховим тумачењима намеће и као озбиљан музиколошки изазов чији су проблеми у овом тексту били тек назначени и овлаш дотакнути.

Katarina Tomašević

**“KING’S AUTUMN” BY MILUTIN BOJIĆ AS THE
INSPIRATION FOR MUSICAL-STAGE WORKS
(RAJIČIĆ, “SIMONIDA”; BOŠNJAK, “KING’S AUTUMN”)**

Summary

Two stage-works of Serbian composers were inspired by the same drama *King’s Autumn* by Milutin Bojić (1892–1917) – the music drama *Simonida* by Stanojlo Rajičić (b. 1910) and the ballet *King’s Autumn* by Jugoslav Bošnjak (b. 1954). Milutin Bojić, the poet whose style is considered as one of the most representative in the epoch of Serbian Modernism, wrote his most successful dramatic work at the beginning of the second decade of our century and it was printed in “Srpski književni glasnik” in 1912. A year later, on the stage of Belgrade National theatre the play had its premiere with the stage-music by Miloje Milojević (see the paper by Ana Stefanović in this book).

In the contemporary history of Serbian drama Bojić’s work, written in verse, has an important place. Based on the story from Serbian medieval history, it takes place at the court of the King Milutin, whose much younger, beautiful and sensitive wife Simonida falls in love with the King’s imprisoned son Stefan. The role of Abbot Danilo, whose influence on the King and on his politics is enormous, is very important; he reveals to the King the secret love of his wife and persuades him to make his son blind. The drama is written in late romantic style with some elements of symbolism.

In this paper the author discusses the problem of different musical transpositions of Bojić’s drama. On one side, there is the music drama *Simonida* (performed in 1957 as two-act work, re-written in 1958 in three acts, finally in 1967 in one-act) by Rajičić, the work that belongs to the mature period of the composer’s creativity. Rajičić was particularly attracted by the **expression** of the drama. He paid attention to the inner psychology of the protagonists, composing this one-act opera in the **post-romantic** style sharpened with **expressionistic** elements in melody and harmony. In comparison with Bojić’s work, *Simonida* reveals stronger psychological realism and higher dramatic intensity that reinforce the main expression of drama.

On the other side, there is the ballet *King’s Autumn* (performed in 1993) by the much younger composer Jugoslav Bošnjak, who found strong romantic potentials in the literary text. In co-operation with choreographer Krunoslav Simić, who was at the same time the author of the libretto, Bošnjak found the solution how to reveal the lyric components of the drama. The role of Simonida is divided in two roles – there is one real, unhappy Simonida, tragically imprisoned at Milutin’s court, and there is an ‘incorporeal soul’ of Simonida who expresses her intimate life, her feelings of longing, love and sorrow. These two ‘persons’ of Simonida in the same time define two poles of the composer’s expression. Strong contrasts exist between highly tempered dramatic tone and soft lyric atmosphere

in music, which is basically **romantic** in style. We can conclude that the music of Bošnjak's work is closer to the style and expression of Bojić's drama.

But at the same time, in this conclusion we can see a **paradoxical** situation; the much younger composer Jugoslav Bošnjak, who composed music for his ballet thirty years after Stanojlo Rajičić composed his music-drama, decided to use less modern music language than Rajičić. In the words of Jugoslav Bošnjak we find one possible answer for such a decision. "I wanted to compose the music for this ballet the way I felt the atmosphere of the drama". There is no doubt that Rajičić followed the same logic. The result was that we have two, completely individual and different musical transpositions of Bojić's drama.

Марија Ковач

СЦЕНСКА МУЗИКА ВАСИЛИЈА МОКРАЊЦА

Сценска музика налазила се на маргини стваралаштва Василија Мокрањаца. Велики драматичар и лиричар, композитор који је стварао симфонијска дела према законима позоришне драматургије (поштујући драматуршке принципе колико и музичке, постављајући теме као ликове а ставове као чинове драме), у музици за сцену није налазио прави стваралачки изазов. Напротив, овај жанр сматрао је мање вредним, иако се у његовим просторима интензивно кретао и добро сналазио пуних петнаест година. Да Василије Мокрањац није нарочито ценио примењену музику, о томе сведоче изјаве његових савременика и сачуване партитуре, које, без обзира на заватску дорађеност и евидентну озбиљност приступа, не достижу вредност осталих композиторових дела. Негативан став Василија Мокрањаца према компоновању музике за сцену није био безразложан, с обзиром на традицију утврђених односа унутар театра, који, по природи медија, не обезбеђују музичару жељени степен уметничке аутономије. У већини театарских школа европске цивилизације музика у представи не заузима боље место од декора, мизансцена, светлосних или звучних ефеката. Створена да истакне и појача остале елементе позоришне представе, она им је потчињена. Таква улога музике није могла да се допадне композитору какав је био Василије Мокрањац; па ипак, он ју је прихватио.

У периоду највеће стваралачке снаге, између тридесет треће и четрдесет осме године живота, Мокрањац је исписао импозантан број партитура намењених позоришту, компоњујући истовремено за радио, телевизију и филм. Никада, међутим, није написао оперу или балет.

Прва позоришна представа у чијем је постављању на старој сцени Атељеа 212 Мокрањац учествовао 1956. године био је *Магбет* Виљема Шекспира (William Shakespeare) а једна од последњих *Хамлет*. Много занимљивих драмских текстова наших и иностраних писаца прошло је кроз имагинарну књигу композиторових

утисака (ако не и кроз његове руке), будући да се представе тада нису увек постављале (као што се ни данас не постављају) у идеалним условима сарадње и оптималним временским интервалима. У додиру са позориштем Мокраџац је, поред Шекспирових драма, упознао и врхунско остварење шпанског барокног писца Педра Калдерона де ла Барке (Calderon de la Barca), филозофску комедију *Живот је сан*, као и многа савремена драмска дела, попут *Лупежса* Карела Чапека, *Херакла* Маријана Матковића, *Оклопног воза* Всеволода Иванова, *Открића* Добрице Ћосића и *Краљевића Марка* Борислава Михајловића-Михиза. Компонујући музику за радио и ТВ драме, учествовао је у реализацији Бауеровог (Walter Bauer) текста *Плаво и црвено у дуги*, Стеријиног *Лазана*, Грумовог (Slavko Grum) *Догађаја у месту Гоги*, Христићевог *Ореста* (за који је добио Стеријину награду 1961. године), Хингове (Andrej Hing) *Бурлеске о Грку*, Булатовићевог *Пера и Јова* и тако даље. Потписао је музику за филмове *Невеситска пушка* и *Марш на Дрину*.

Осим наслова и таксативних ознака намењених прецизном уклапању звучне матрице са ритмом представе, у сачуваним партитурама сценске музике Василија Мокраџца нема вербалних коментара. Као да је, компонујући, био емотивно дистанциран од пројекта у целини, он није допустио ни једном моменту драме да га “повуче” у правцу ванмузичког реаговања. И као што Шекспиров стих није измамио реч композитора, нису је изазвале ни комичне сцене. Постоји неколико карикатуралних момената у *Лупежсу* Карела Чапека, који су наметнули музичку имитацију замишљеног говора врране, сове, кукавице или врапца. Ту апсурдну ономатопеју Мокраџац је илустровао уредно, али сасвим конвенционалним звучним решењима, која више одају његов презир према жанру него вољу да неког засмеје.

Зашто је уопште Василије Мокраџац писао музику за сцену када му је тај рад причињавао мање задовољства од креативне осамљености у стваралачком предавању такозваној апсолутној музици?

Година 1956, када је Мокраџац из Атељеа 212 добио понуду да компоује музику за представу *Магбет* Вилема Шекспира, поклопила се са једним важним моментом у композиторовом уметничком животу. Да ли зато што је, прихватајући прагматичну страну професије, започео интензиван и можда исцрпљујући рад на

различитим жанровима примењене музике или из неких других, нама скривених разлога, тек, управо у то време Василије Мокрањад напушта нека своја дотадашња интересовања. Пре свега, престао је да компоује за клавир, инструмент који је играо пресудну улогу у развоју његове стваралачке личности. Можда је рад на примењеној музици повукао стваралачку енергију Василија Мокрањца у смеру који је значио удаљавање од његових суштинских преокупација (а можда је, управо супротно, испунио простор креативног вакуума у коме је сам аутор био свестан стваралачке кризе).

Василије Мокрањад је дипломирао композицију у класи проф. Станојла Рајичића на Музичкој академији у Београду, 1951. године, *Драматичном увертиром* за оркестар, усред пуног зрачења српског националног романтизма у нашој музици. Композиција је у потпуности кореспондирала са временом и простором у коме је настала, откривајући не само велики таленат младог аутора него и његову моћ прилагођавања. Чињеница савршеног свалажења Василија Мокрањца у задатим стилским координатама, о чему сведоче и остали радови из тог периода, могла би да се протумачи искључиво као уметнички афинитет композитора, да недавно нису откривена његова најранија дела, настала две године пре почетка студија композиције. *Danse moderne* оп. 1 бр. 1 и минијатура без наслова означена само као оп. 1 бр. 2 сведоче о нешто другачијем укусу грађански васпитаног композитора, очигледно заинтересованог за музику европског импресионизма и америчког цеза. Та космополитска црта у личности младог Мокрањца, коме у моменту бележења првих нотних записа, 1943. године, фолклор није био на памети, веома је изражена управо у његовом каснијем односу према примењеној музици. Компоујући за позориште и аудиовизуелне медије, Василије Мокрањад није много мењао нити прилагођавао свој музички језик. У свим тим партитурама учињени су уопштени захвати карактеристични за прихваћени музички језик XX века, при чему композитор није претерано бринуо да ли се ради о *Хамлету* или *Краљевићу Марку*. Ако су и наговештене историјске асоцијације и национални елементи, они су тесно преплетени у сазвучјима личне музичке драматургије, са специфичном поставком акорада, лежећих тонова, мелодијских мисли и акцената усмерених ка општем музичком развоју симфонијског типа. Крајња консеквенца таквог става према драмском тексту и позоришној

сцени изведена је у једној Мокрањчевој партитури из 1960. године, која под насловом *Монолози* садржи 17 прокомпонованих нумера из *Магбета*, *Хамлета*, *Ромеа и Јулије*, *Федре*, *Помета*, *Фуенте Овезуне*, *Дон Карлоса*, *Браће Карамазових*, *Женидбе*, *Албатроса*, *Дугог путовања у ноћ*, *Дубровачке трилогије* итд. Све ове толико различите текстове Василије Мокрањца је објединио једним тематским материјалом као прамотивским језгром из којег се рађа музика лишена локалних боја и већих стилских трансформација.

У време када се Мокрањца први пут професионално суочио са позоришном сценом, стварајући музику за Шекспировог *Магбета*, настала је клавирска свита *Фрагменти*, која је управо открила композиторову потребу да се удаљи од иживљеног, владајућом културном климом послератне Југославије наметнутог, а, опет, у професионалним круговима оспораваног, националног романтизма. Чињеница је, међутим, да се Василије Мокрањца није лако одлучио на промену музичког језика. Иако је, мењајући се постепено, прешао пут целокупног развоја музике XX века (од позног романтизма, преко импресионизма и експресионизма, до нове осећајности и стилске синтезе седамдесетих година) он је заувек остао романтичар и традиционалиста по људској бити и методу стварања. Као такав, могао је без тешкоће да се прилагоди законима класичне позоришне сцене. Са друге стране, био је идеалан медиј за пројекцију савременог театра, будући да је, као сензибилан уметник и необичан човек, могао да прихвати и оне просторе људске душе које већина није способна да разуме. Чак и без велике љубави за сцену и посебног уживљавања у драмски текст, Василије Мокрањца је савршено схватао шта се од њега, међу позоришним кулисама, очекује.

Довршивши циклус *Игре* за клавир, године 1957, Мокрањца је пришао сцени, опростивши се за неко време од инструмента своје интиме. Но, судећи по првој клавирској композицији која је настала после овог, петнаест година дугог стваралачког вакуума, чини се да је ту паузу композитор испунио напорима за остварење велике стилске и животне преоријентације. Ни најмање слични претходној групи клавирских дела, *Одјаци*, компоновани 1973. године, као и њихов оркестарски пандан, *Лирска поема*, откривају суштинску промену у филозофској и уметничкој мисли Василија

Мокрањца. Тако схваћене, године проведене у раду на примењеној музици између *Игара* и *Одјека* можемо да посматрамо као период стваралачког сазревања у креативном ћутању, испитивању и послушковању подземних токова сопственог бића, али и пулса надолазећег времена. Да ли је случајно управо те, 1957. године Василије Мокрањац компоновао *Цез свету* за клавир, остављајући тако мали, али не и једини доказ о својим алтернативним музичким интересовањима, скривен међу скицама, недовршеним радовима и необјављеним рукописима?

Од осам забележених наслова позоришних комада за које је Мокрањац писао музику, у композиторској заоставштини сачувано је четири. То су: *Магбет* и *Хамлет* Виљема Шекспира, *Лупеж* Карела Чапека и *Краљевић Марко* Борислава Михајловића-Михиза. Руком композитора исписане партитуре сведоче о његовом професионализму. Све музичке ситуације брижљиво су разрађене, са уредно забележеним детаљима темпа, карактера, динамике и агогике, записаним бројевима нумера и сцена, предложеном минутажом, уредно расписаним штимовима, што све заједно говори о томе да је Василије Мокрањац одговорно приступио чак и послу чије је домете сматрао унапред лимитираним.

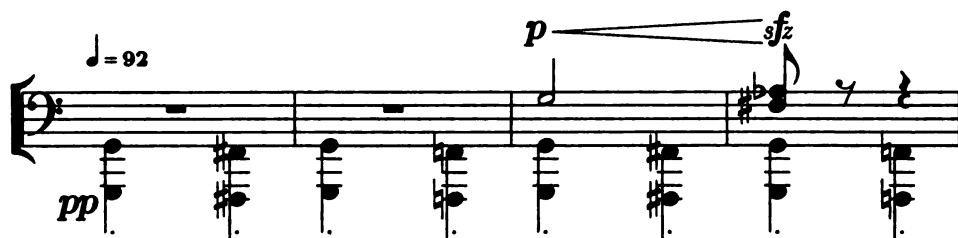
Први задатак на позоришној сцени, компоновање музике за Шекспировог *Магбета*, тридесеттворогодишњи композитор најозбиљније је схватио, исписујући 162 стране партитуре за две флауте, два кларинета in B, два фагота, групу ударалки са војничким бубњем, клавир и гудаче, дакле састав који би био необичан за симфонијско дело, али сасвим одговара специфичним акустичким условима позоришне дворане. Тај први додир са чаролијом театра морао је бити привлачан за Мокрањца, тим пре што *Магбет*, као маестрално дело из позног, трагичног периода Виљема Шекспира, садржи неколико слојева који просто маме да буду разоткривени. Драма живо представља место, време и људе, супротстављајући свет врлине, снаге и храбрости болесном, злочиначком духу и телу. Иако дограђен маштом писца, *Магбет* прати шкотску историју IX века, асоцирајући уједно и на савремено Шекспирово доба у коме је Џејмс I, у силном страху од духова и вештица, објавио закон о владинама. Трагедија злочина са профилисаним ликовима јунака као реалних људи, са утиснутим колективним особинама народа и поднебља, одвија се над измаглицом дубоког празноверја у коме

царује моћ предсказања вештица, суђаја или, како их писац назива, “неземаљских сестара”.

Како је композитор решио параметре Шекспирове драме? Без претензија да се бави реконструкцијом историјског периода и места догађаја, занемарујући дуализам између реалног и натприродног, Василије Мокрањцац је у центар стваралачке пажње привукао бит људске трагедије, дајући јој универзални значај ван времена и простора. Развијајући релативно уопштен музички језик на граници између позног романтизма и експресионизма, композитор је управо у тој, брзим покретима оловке исписаој партитури, поставио темеље свог будућег симфонијског монотематизма и цикличног принципа, који ће се потпуно испољити тек десет година касније. Слободном лајтмотивском везом објединио је ликове и ситуације, дајући на самом почетку прамотивско језгро из којег ће развити целокупан музички материјал.



сила у II ставу, тада још увек будуће, III симфоније. У основи драматике је музичко језгро мотива убиства, са покретом секунде и тритонуса. Осми одсек дефинише мотив мрачне слутње изведен из два основна тематска материјала, без разраде, док девети означава моменат убиства. Поред увода, то је највећа и најразвијенија музичка целина у партитури. Грађена је у троделном облику динамичког лука, чије су почетне и крајње тачке у претећем пијанисиму. Композитор је, очигледно у договору са редитељем, мотив убиства везао уз музичку илустрацију корака. То је остинато дубоких гудача у пицикату и крајње суженом амбитусу секунде. Управо то злокобно, судбинско кретање, које води у трагедију, постаће неизоставан моменат Мокраџчевих симфонијских драма. Наћи ћемо га у II и III симфонији, па и много касније, у Појми за клавир и оркестар (пример бр. 3).



Пример бр. 3

The image shows a musical score for Example 4. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and two lower staves with a bass clef. The tempo is marked as quarter note = 92. The music is marked with a forte (*ff*) dynamic throughout. The top staff features a rhythmic pattern of eighth notes, while the lower staves provide harmonic support with chords and single notes. The key signature has one sharp (F#).

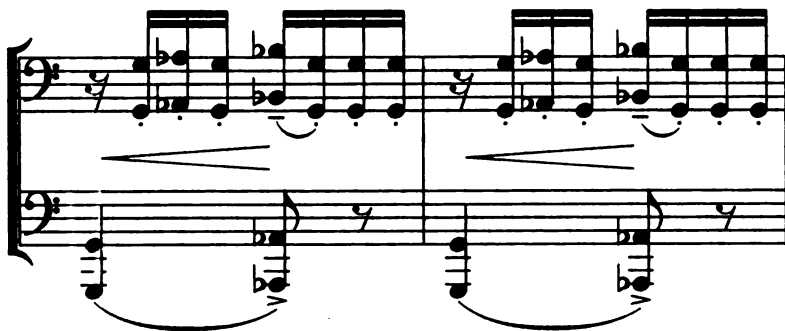
Пример бр. 4

Занимљиво решење са врло лепим, чудним, на моменте битоналним хармонијама доноси средњи део одсека који закључује I чин драме. Тих неколико страна, обележених у партитури као “Жеље Магбетове”, представљају један од најсветлијих креативних момента Василија Мокрањца током рада на овом пројекту (пример бр. 4 на претходној страници).

II чин (“Свечано и кобно”) отвара крешендирајући покрет тритонуса у ланцу узнемиренних фигура и акцената, за којима следи 21 такт савршеног ништавила. Музика без покрета изведена је у бескрајно дугим сазвучјима; њих само три пута - на почетку, у средини и на крају - нарушава један тон у пицикату виолина и виола. Тај сегмент, означен као “Халуцинације”, касније је изостављен из представе, а сличну судбину доживела је идентично решена сцена са Банковим духом, што је, с обзиром на њен значај у драми, права штета. На маргини партитуре стоје кратке забелешке о тренуцима познатих Магбетових визија крунисаног детета, осам краљева, огледала и осталих симбола којима је Шекспир “надмаштао” крваву историју Енглеске, Шкотске и Ирске, али музика их не прати, што је вероватно заслуга редитеља, који је овај, драматуршки важан моменат решио на неки свој начин. Али је зато завера злих сила Магбетових злочиначких страсти против невине Макдафове породице, као упечатљив моменат чије значење и психолошко деловање сам Мокрањад неће заборавити, музички детаљно образложена. Узнемирен покрет *staccato* шеснаестина у малим интервалским кретањима тек назначеног канона поновиће се девет година касније као главни мотив *II симфоније*, а развити у потпуности још касније, као тема двоструке фуге IV става *III симфоније* (примери бр. 5а, 5б, 5в).

Моменат убиства Макдафовог сина решен је *ff tutti* акцентом дисонантног сазвучја бикорда *d-molla* и *Des-duga*, са изразитим тремолом тимпана у крешенду. Први пут у Мокрањчевом стваралаштву управо овде чујемо тај оштар акордски прасак, који ће толико пута касније илустровати тренутак слома у драми или у ствараочевој души.

III чин *Магбета* отвара се пред краљевском палатом у Енглеској, и то је једини моменат у коме Мокрањад трага за локалном музичком бојом. Лагано, уједначено кретање дурских трозвука по



Пример бр. 5а

Allegro

Пример бр. 5б: *II Симфонија, I став*Пример бр. 5в: *II Симфонија, I став*

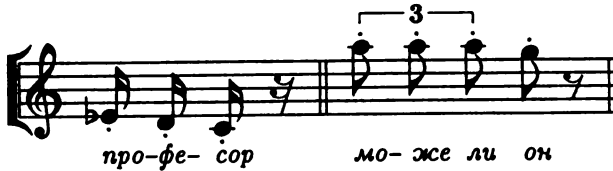
великим и малим секундама навише звучи архаично, као какав поједностављени, свечани корал, чију смиреност ремете само фанфаре кларинета у дискретној асоцијацији на време и место одигравања радње. Развој преплетених основних мотива и драмских акцената убрзано доводи до кратког и ефектног момента Магбетове смрти. Сцена је решена једноставно и, у контексту Мокрањчеве музичке драматургије, стереотипно: тритонусни покрет прамотива пресецају ударци Мокрањчевог омиљеног оркестарског акцената, које смо чули у моменту убиства Макдафовог сина и које ћемо чути још много пута у сценским, а нарочито у симфонијским делима овог композитора. Фанфаре у чистим везама дурских и молских акорада најављују крај драме, решен једноставном трансформацијом тематског материјала. Будући да су покрети секунде и тритонуса чинили основу драмског конфликта, они се налазе и у разрешењу.

Напетост секунде неутралисана је целостепеним, силазним кретањем гудача у распону од C до Ges, а тритонус је постављен као степенник по коме се навише крећу светли акорди C и Ges dura. Онај кратак tutti акценат, као симбол слома и смрти, јавља се на самом крају као безлично чист, C-dur квинтакорд.

Магбет је сведочанство о покушају Василија Мокрањца да модернизује свој музички језик у правцу који се тада у одређеним музичким круговима сматрао пожељним, а то је атонални експресионизам. Ту исту стилску линију композитор развија четири године касније компонујући, уз нешто мање амбиција а више професионализма, музику за Шекспировог *Хамлета*. Необичан оркестар, са три флауте, три трубе, три тромбона и обоом, ударалкама са шест тимпана, два клавира и оргуљама уместо гудача, у двадесет прецизно изведених нумера доследно спроводи принцип симфонизације музичког материјала кроз цикличност и монотематичност. Партитура је бременита растрзаним, кратким мелодијским мислима, акцентима секундно-септимних сазвучја, напетим покретима тритонуса над дугим педалним тоновима и остинатним фигурама уског мелодијског амбитуса. У партитури нема ни једне ванмузичке речи, ликови, очигледно, нису лајтмотивски вођени, тако да је практично немогуће повезати бројеве нумера са дешавањем на сцени. Најцеловитији и музички најуспелији сегмент налази се негде у средини представе и остварен је у форми скерца за три флауте, који прозачним звуком, карактером опоре игре трочетвртинског такта и потпуном тоналношћу чини сјајан контраст у односу на материјал који га окружује. Сам завршетак музике за *Хамлета* скреће пажњу познаваоца Мокрањчевих дела на онај исти акценатован акорд који смо у *Магбету* доживљавали као претњу, изазов и слом, а који ћемо као ствараоачеву опсесију пратити у његовим будућим оркестарским делима, да бисмо га на крају схватили као катаклизму у последњим тактовима *Треће симфоније*.

Сасвим другачију димензију стваралачке личности Василија Мокрањца открива музика за представу *Лулеж* Карела Чапека из 1958. године. То је непретенциозна, опуштена игра за гудаче, флауту и харфу, која сугерише лако комичну, каткад надреалистичку атмосферу. Музика је блиска импресионизму, са примесима

дес-хармонија у великим дурским и молским септакордима, нонакордима, бикордима са заједничком терцом или статичким хармонијама на функцијама тонике и доминанте. Илустративни моменти ономатопеје птица решени су стереотипом ритмичких и интервалских формула као:



Пример бр. 6

Музички хумор ипак није димензија у којој се значајније испољава личност Василија Мокрањца, мада је композитор не једном, у животу и стваралаштву, показао разумевања за прокофјевски циничан смех кроз сузе.

Краљевић Марко Борислава Михајловића-Михиза, последња позоришна представа за коју је Василије Мокрањац компоновао музику, најављује 1969. године завршетак једног стваралачког периода у коме је аутор интензивно трагао не само за решењима музичке проблематике него, можда још више, за излазом из личног конфликта са светом који га окружује. Опседнутост питањима опстанка човечанства као правом космогонијском драмом, супротстављањем добра и зла, поигравање карикираним осећањима лепоте и нежности, неверовање у победу платоновске идеје (која га је некада водила и која ће га једном опет повести на пут духовног прочишћења), све је то довело до краха релативно целовитог Мокрањчевог музичког, а ваљда и животног система. Тај слом који се догодио у моменту завршетка *III симфоније*, отворио је простор за другачији, искренији уметнички живот опуштенијег, себи ближег Мокрањца. Тада се рађају *Одјаци*, композиција која прекида петнаест година дуго негледање композитора у клавир као огледало душе.

Управо због тих нагомиланих конфликта, а можда и услед засићења жанром примењене музике, партитура за Михизовог *Краљевића Марка* открива, поред врхунског професионализма, и умор ствараоца који чезне за неком врстом ослобођења. Још само мало експресионистичке заострености секундно-септимних сазвучја и растрзаних покрета, уопштеног националног писма у имитацији гусала, мелодијског обигравања око једног тона, битоналних акцената, оштрих тритонуса и – завршено је поглавље композиторовог улагања у позоришну сцену. Већ сасвим близу своје педесете године, Василије Мокрањад напокон одбацује све оно што му смета да заплочи пуним једрима ка, већ сагледаној, личној уметничкој истини.

Marija Kovač

THE INCIDENTAL MUSIC OF VASILJE MOKRANJAC

Summary

Theater music is on the margins of the works of Vasilije Mokranjac. The famous dramatist and lyricist who created musical works according to the criteria of theater drama (setting themes as characters and movements as dramatic acts) never found a genuine creative temptation in theater music. On the contrary, due to the set relations of elements within the theater that gives no autonomy to music, he considered these musical genres less precious, even though he used its benefits intensively, and found his way around rather well for fifteen years.

In the period of his greatest creativity, between the ages of thirty three and forty eight, Mokranjac wrote a significant number of scores for the theater, composing at the same time for radio, television and film. He, however, never wrote an opera or a ballet.

The first theater play staging in which Mokranjac participated in 1956 was *Macbeth*, by William Shakespeare. There are numerous interesting dramatic texts of Yugoslav and foreign writers that have been utilized through the imaginary book of the composer's impressions, but none have caused him to change his attitude towards theater music. Even though, as an important Serbian symphonist and piano composer he attained the process of stylistic development that is characteristic of the music of this century - from late romanticism of national colours towards impressionism and experimentalism up to the new sensibility and stylistic sound synthesis of the seventies - Vasilije Mokranjac remained a romantic and traditionalist in his human entity and method of creativity. As such he could absolutely answer the requests posed by the requirements of the classical theater scene. On the other hand, he was a perfect medium for the projection of the

ideas of contemporary theater, since he easily accepted those areas of human soul, as an extremely sensible artist and unusual individual, that most people cannot comprehend. Composing for the theater and audio-visual media, Vasilije Mokranjac did not use distinct adaptations for his musical language. In the emotional assessment of his music, which has developed from the cell of pre-motive nucleus with rhetorical symbolic meaning, he always had sufficient potential with which he could create a drama. What he lacked is the confidence in the medium which treats music only as a tool.

Милана Бикички

КОЊОВИЋЕВЕ ОПЕРЕ “ЖЕНИДБА МИЛОШЕВА”
И “КНЕЗ ОД ЗЕТЕ” НА СЦЕНИ НАРОДНОГ
ПОЗОРИШТА У НОВОМ САДУ
У ОГЛЕДАЛУ ШТАМПЕ

Музички живот у Војводини нераскидиво је везан за рад Српског народног позоришта, у којем је већ у првој деценији деловања музика чинила важну компоненту његових сценских извођења. Биле су то, у почетку, представе с певањем и музиком, затим оперетске представе, да би се крајем XX века остварили и први покушаји извођења оперских представа. Крајем 1896. године Српско народно позориште извело је на гостовању у Вршцу две мање опере: *Лепу Галатеју*, комичну митолошку оперу Франца Супеа (F. von Suppé) и *Јованчине сватове* Виктора Масае (V. Massé). Поред ове две опере, на репертоару се налазило још 12 различитих оперских дела, међу њима *Кавалерија рустикана* П. Маскањија (P. Mascagni), *Продана невеста* Б. Сметане, *Пајаци* Р. Леонкавала (R. Leoncavallo) и опере других страних аутора, као и домаће опере *Никола Шубић Зрињски* И. Зајца, *На уранку* С. Биничког и *Кнез Иво од Семберије* И. Вајића.

Иако је крајем XIX и почетком XX века било неколико покушаја да се у оквиру Српског народног позоришта оснује стална опера и оперета, Нови Сад све до 1920. године није имао ове институције као организоване секторе музичко-сценског извођења. Тек 1920. године, за време управе Косте Луковића, позориште заводи оперу и оперету као сталне сегменте свога уметничког деловања. До 1921. године Народно позориште извело је *Вертера* Ж. Маснеа (J. Massenet), *Кавалерију рустикану* П. Маскањија и *Пучинијеву* (G. Puccini) *Тоску*.

Доласком Петра Коњовића за руководиоца Народног позоришта у Новом Саду 1921. године створили су се услови за рад

Опере. Он је, за кратко време, “успео да оствари језгро уметничких ансамбала неопходних за рад Опере: ангажовао је потребан број солиста, оркестар и хор, и појачао састав уметничког руководећег особља”.¹

Као резултат ових напора, поред наведених дела, Опера Народног позоришта имала је на своме репертоару значајан број дела светске оперске музике, то су: *Травијата*, *Трубадур* и *Риголето* Ђ. Вердија (G. Verdi), *Мадам Батерфлај* Ђ. Пучинија, *Продана невеста* Б. Сметане, *Хофманове приче* Ж. Офенбаха (J. Offenbach), *Севиљски берберин* Ђ. Росинија (G. Rossini), *Евгеније Оџегин* П.И. Чајковског, *Кармен* Ж. Бизеа (G. Bizet), *Пајаци* Р. Леонкавала и друге. У оперском репертоару најчешће су се налазила дела Ф. Лехара (F. Lehár) и И. Калмана (I. Kálmán). Вредни статистичари су израчунали да је у сезони 1924/25. приређено 48 оперских и 104 оперетске представе. На жалост, и поред видних резултата, дошло је 1925. године до укидања Опере из финансијских разлога. Пред сам други светски рат вредни управник Народног позоришта Марко Малетин покушао је да обнови музички живот на сцени позоришта у Новом Саду. Са успехом се изводи оперета *Три девојчице*, коју је према мотивима Шубертове (Schubert) музике компоновао Х. Берте (H. Berté), припремљена је и оперета *Лена Јелена* Ж. Офенбаха, чија премијера се очекивала месеца марта 1941. године. Вихори рата већ су захватили Европу и куцали на врата наше земље: Српско народно позориште у даљим данима делило је судбину српског народа.

Непосредно после ослобођења Новог Сада, док су на сремском фронту вођене борбе за ослобођење земље, дошло је до обнављања рада у новосадском позоришту под именом Војвођанско народно позориште. Године 1947. у оквиру Позоришта формира се и Опера, која ће све до данашњих дана бити значајан фактор у музичком животу не само Новог Сада већ и целе Југославије. Крајем 1951. године Позориште је поново добило свој стари назив: Српско народно позориште.

Само две године делило је Позориште у Новом Саду од великог јубилеја: стогодишњице од оснивања, када је, у XIII сезони

¹ Лука Дотлић, *Музички живот на сцени Српског народног позоришта*, 20 година обновљене Опере СНП-а, Нови Сад, 1968, 9–12.

1959/1960. године, стављена на репертоар опера Петра Коњовића *Женидба Милошева (Вилин вео)*. Оперски првенац Петра Коњовића доживео је прво извођење у Загребу 1917. године под измењеним називом *Вилин вео*. Београдска опера ставила је на свој репертоар ову оперу 1923. године. Прошле су пуне 43 године од праизведбе ове Коњовићеве опере у Загребу до њеног трећег извођења у Новом Саду. Колико је задовољство Новосадска опера приредила Петру Коњовићу стављајући на репертоар његову оперу *Женидба Милошева* сазнаћемо са пожутелих страница штампе, која је верно пратила сва збивања са оперске сцене Српског народног позоришта.

У чланку *Како је компонована "Милошева женидба"* новосадски лист "Дневник" доноси разговор са композитором Коњовићем, који је пред премијеру три дана боравио у Новом Саду и присуствовао завршним пробама своје опере. Аутор написа вели да се Коњовић радо одазвао његовој молби да за читаоце листа исприча околности под којима је настала *Женидба Милошева* и о њеној праизведби у Загребу. Том приликом композитор је рекао: "Оперу *Милошева женидба* започео сам још као ученик учитељске школе у Сомбору и њена прва верзија, сасвим дилетантски компонована уосталом, била је завршена 1903. године. Но, одломак опере је био извођен још 1902. године на светосавској беседи у Учитељској школи у Сомбору. Тај одломак брисан је из садашње верзије опере, то је био финале првог чина, а о његовом првом извођењу писао је у вашем листу пре две године мој добар пријатељ Димитрије Хаднађев из Бечеја." Упитан како то да је од завршетка опере до њеног извођења прошло скоро 15 година, Коњовић је одговорио: "Као ђак учитељске школе нашао сам код баба Маце, тетке Вељка Петровића, комплет сарајевског часописа 'Нада', и у том часопису у неколико наставака објављену 'чаробну игру' Драгутина Илића *Женидба Милоша Обилића*. Иако дотле никада нисам слушао оперу - дотле сам видео само неколико оперета - одлучио сам да по том либрету компонујем. Па мада непливач, запливао сам у ту дубоку воду и некако испливао. Резултат тог рада, написано дело однео сам 1904. године Народном позоришту у Београд." Коњовић даље објашњава да дело није, том приликом, изведено у Београду и наставља: "И данас чувам ту партитуру са печатом Народног

позоришта. Ускоро сам отишао у Праг на студије. Професор Штекер са Прашког конзерваторијума прегледао је моју оперу и рекао ми: ‘Талентовано, али без потребног композиторског знања’, ипак на основу тог рада примљен сам одмах на другу годину студија.” Његов саговорник поставио му је, затим, питање зашто је опера чекала још десетак година до извођења. Коњовић је наставио: “Касније, после завршеног конзерваторијума живео сам у Земуну. Године 1915. после бомбардовања Београда и Земуна, прешао сам са породицом у Сомбор. Ту сам, у тим ратним годинама, пре- радио ово дело. Стицајем околности 1916. године нашао сам се у Загребу. Тамо сам заинтересовао за своје дело најпре тада веома чувену певачицу Мају Строци и њеног мужа пијанисту Белу Перића. Они су у Загребу приредили концерт мојих композиција који је имао изванредан успех. Концерт је на захтев публике био поновљен, а мени је био отворен пут у позориште. Опера је изведена 25. априла 1917. и те сезоне била је поновљена још 7 пута. Дириговао је Рукавина.” Упитан како је критика и публика примила ово дело, композитор је одговорио да је због ратних прилика ова манифестација имала карактер југословенства, да је због аустријских власти променио назив опере и да се тамо и надаље давала под именом *Вилин вео*. Критика, наставља Коњовић, примила је дело са симпатијама. “Истина, стављене су ми неке замерке, сасвим оправдане уосталом, тако да сам на основу њих своје дело, нарочито трећи чин, касније прерађивао.” И на крају, Коњовић је рекао своме саговорнику да му је веома мило што је млади ансамбл Новосадске опере узео да спрема дело његових младих дана. Коњовић је изразио задовољство што ће ову оперу видети публика у Сомбору и Бечеју. “То су места у којима имам много пријатеља, места са којима ме вежу многе лепе успомене”.²

На сам дан премијерног извођења Коњовићеве опере *Женидба Милошева* у Српском народном позоришту у Новом Саду новосадски лист “Дневник” донео је напис, из пера истакнутог новинара тога листа Љубе Вукмановића, под називом *Опера о епским јунацима*. У чланку се обавештава новосадска публика да ће 20. фебруара 1960. године Опера извести дело *Милошева женидба*, једног “од наших најстаријих и најпознатијих композитора.” У чланку

² (К.) Миодраг Кујунџић, *Како је компонована “Милошева женидба”*, Дневник, 19. II 1960, 7.

се, затим, даје историјат настанка ове Коњовићеве опере, говори се да је то прво извођење у Новом Саду, а потом следе изјаве извођача: диригента, солиста и редитеља ове опере. Диригент Лазар Бута изјавио је: “Постављањем ове Коњовићеве опере на сцену наше куће остварили смо нашу жељу да и ове сезоне на репертоар ставимо једно домаће оперско дело.” Бута даље наставља: “Улоге солиста почели смо да увежбавамо још почетком сезоне и једна од главних брига тада, а и касније, била је да успоставимо склад између сцене и оркестра односно да оркестарско ткиво, које је понегде густо, не би надјачало певачки парт јер су солисти, због захтева режије, често стављени у други план позорнице. Истичем да је ово једна од најинтересантнијих партитура у мојој пракси и захтевала је много детаљног рада, јер смо настојали да из ње извучемо композиторову замисао.”

Влада Поповић, који тумачи лик Реље Крилатице, вели да је његова партија “статична и сценски прилично незахвална, а вокално технички тешка. Надам се да ће се опера допасти публици.” Мирко Хаднађев, који тумачи лик Марка Краљевића, у својој изјави каже: “Трудио сам се да и визуелно и глумачки остварим карактер који ће бити приближно веран народним представама о Марку Краљевићу. Партија коју певам вокално је експонирана, а музички компликована и од извођача изискује доста напора. Музика ми се нарочито допада”. Озрен Бингулац, тумач лика Милоша Обилића, сматра да му је част што му је поверена ова улога и верује да ће, иако је пред пензијом, успети да у овом делу изврши свој задатак. Мирјана Врчевић, тумач лика врачаре Марте, задовољна је што је на репертоар стављена опера која говори о нашој прошлости. Ову партију она је раније снимала за емисије Радио - Београда и своје саговорнику је рекла да је воли и да је пева са одушевљењем. И на крају, извештач доноси изјаву Јосипа Кулунџића, редитеља ове представе, који каже: “Посматрана очима данашњег човека, опера *Милошева женидба*, као дело реалног збивања, не може да се одржи. Али, ако се психолошки елементи оног општељудског у ликовима Коњовићеве опере не само задрже, него и извуку и потенцирају, а на њима – на овај начин реалнима – изведе стилизација реалистичког, и то не само у вокалном изразу већ и у визуелном, што ће чинити режија, глума и сценска опрема –

онда ћемо се приближити савременој интерпретацији Кошовићевог оперског првенца”.³

Само три дана после одржане представе *Женидба Милошева*, музички критичар Недељко Грба пише приказ у листу “Дневник”, у којем говори о томе да је Кошовић неколико пута прерађивао своју оперу да би је “најзад новосадска публика видела у њеној коначној верзији”. Аутор текста затим пише о либрету опере *Женидба Милошева*, наглашавајући да је Кошовићево уметничко интересовање увек било везано за мотиве из народног живота, истовремено подвлачећи мишљење самог композитора да “дело композитора не сме бити копирање фолклорних мотива, већ сам фолклор, вечити извор са кога се он напаја увек новом и животворном водом.”

За партитуру Кошовићеве опере Грба каже да је “карактерисне зналачки рађена оркестрација за време у које је дело компоновано, једноставна хармонска и контрапунктска решења и инвентивно коришћење народних музичких мотива. Ова опера, иако не представља највиши уметнички домет Петра Кошовића, значајан је прилог нашој оперској музици” закључује Недељко Грба. Доста критички Грба пише о костимима Стане Јатић, за које каже да “је требало да буду саображени основном тону који је наметала инсценирација: у првом реду глумачком маниру протагониста који нису изашли из оквира оперског глумачког шаблона. Исто тако проблематична је аутентичност костима у којима су наступали носιοци главних улога”. За костим врачаре Марте вели да је потпун промашај, јер је она изгледала као “руска бољарка, а никако као личност ванземаљских моћи”.

Грба се затим осврнуо на рад диригента Лазара Буте, оцењујући да је уложио знатан труд у савлађивању партитуре дела, али да због високо постављених практикабла и због удаљености певача од оркестра (који је често био одвише јак тако да се глас протагониста једва пробијао до аудиторијума) није увек успевао да нађе одговарајући акустични однос између оркестра и извођача на сцени. Милоша Обилића тумачио је Озрен Бингулац. Грба оцењује да “гласовно није прелазио границе осредње солидности.” Мирко Хаднађев као Марко Краљевић нашао је одговарајући глумачки израз ове легендарне личности, “одговарајући основним

³ Љ(уба) Вукмановић, *Опера о епским јунацима*, Дневник, 20. II 1960, 8.

захтевима своје певачке деонице”. За Владу Поповића, тумача Реље Крилатице, Грба вели да је “реализовао... гласовно и музички убедљиво своју улогу, нарочито у првом чину у сцени страшне ноћи у планини”.

Матија Скендеровић, као вила Равијојла, према Недељку Грби, “није гласовно дочарала лепоту кантилена које је композитор наменио овом лику, са глумачки нешто пренаглашеним гестом”. Мира Врчевић, као Марта, “импресивно је деловала својим гласовним могућностима настојећи да лику и са глумачке стране да већи креативни израз”. Веома повољно Грба оцењује хорски ансамбл, нарочито женски, који се одликује хомогеношћу и племенитим звуком. Најимпресивнија сцена вечери била је смењивање девојачке и сватовске песме женског и мушког хора. Остали protagonisti – Аница Чепе (Бродарица), Аранка Херџан (Облакиња и царица), Владан Цвејић (Грабанџијаш) и Иван Кнежевић (цар) реализовали су у потпуности захтеве ових епизодних улога у музичком и глумачком погледу, закључује Грба. Дајући свој суд о оркестарском колективу, Грба каже: “Могло се пожелети више интонативне сигурности, некад дувача а понекад гудача и префињенијег звука”. И на крају, Грба закључује да се Новосадска опера, постављајући *Женидбу Милошеву* на сцену, одужила значајном српском композитору, “задовољавајући у исти мах захтев да се на репертоар стављају дела домаћих аутора”.⁴

Бранко Драгутиновић написао је у листу “Политика” приказ новосадске представе 27. фебруара, под називом: *Петар Коњовић: “Милошева женидба”*, у којем говори о томе да поновна појава ове опере на сцени једног југословенског позоришта пружа прилику “да њене уметничке вредности сагледамо у ретроспективи од скоро педесет година”. Драгутиновић сматра да је Коњовићева опера израсла из бујног националног одушевљења, да либрето Драгутина Илића није пружао велике могућности у драматуршкој обради самом композитору и да је, у ствари, “опера лишена драмског сукоба и сведена на низ слабо повезаних сцена у којима дефилују познати јунаци из наше епско-поетске легенде”. Драгутиновић затим наставља: “Постала у стилској клими национално обојеног поствагнеријанства, у доба када музичко-драмска поезика Петра

⁴ Н(едељко) Грба, *Петар Коњовић: “Женидба Милошева”*, Дневник, 23. II 1960, 8.

Коњовића, заснована на принципима Мусоргског и Јаначека, још није добила своје дефинитивне форме, *Женидба Милошева* је романтичарски широко и топло распевана, на бази једног бујно инструментiranог и динамичног оркестра, који у сталној напетости ствара звучни зид између сцене и аудиторијума”. Аутор чланка каже да се, због апстрактно стилизованог декора Милете Лесковца, редитељ колебао између “стилизације и сценског реализма, и то је допринело да је представа изгубила у својој једноставности и целовитости”. Оцењујући протагонисте ове опере, Драгутиновић закључује да су они дали “најбоље што су могли” и да је њихов допринос представи резултат великог рада и искреног залагања. По Драгутиновићевом мишљењу диригент Лазар Бута водио је представу “са ауторитетом и сигурношћу”. Хор Новосадске опере, “свеж и продоран у звуку”, био је, према оцени посматрача, убедљивији у шаблонски третираном ефектном финалу трећег чина “него у пластици стилизованог плесног покрета у вилинстану Мироч-планине”. Оркестар је остао “у оквирима солидне просечности”. На крају чланка Драгутиновић закључује да је *Женидба Милошева* поштен напор “једног савесног извођачког колектива” и да је представа новосадског оперског ансамбла “прелазила оквире једног младог оперског позоришта”⁵.

Опера Српског народног позоришта гостовала је са опером *Женидба Милошева* у Загребу 17. децембра 1960. године, у Београду 23. јануара 1961. г., у Зрењанину 18. маја, у Сомбору 26. априла и у Љубљани 6. јула исте године. Статистичари су забележили да је на сцени Српског народног позоришта ова представа играна осам пута и да ју је слушало и гледало 3928 посетилаца.

Само пет дана после извођења Коњовићеве опере *Женидба Милошева* у Загребу, у листу “Вјесник” изашао је чланак Б. Полића под називом *Успјех једног младог ансамбла – “Милошева женидба” у изведби Новосадске опере*. Аутор већ на почетку наглашава да је Опера Српског народног позоришта, иако без адекватног сценског простора, израсла у “сериозан и складан музички колектив” и наставља да су “свјежина и музикалност биле двије главне значајке загребачке представе *Женидба Милошева*, Коњовићева оперног првенца који је управо у Загребу под насловом *Вилин вео* доживео

⁵ Б(ранко) Драгутиновић, Петар Коњовић: “*Женидба Милошева*”, Политика, 27. II 1960, 9.

своју прву изведбу, и то још 1917.” Аутор чланка каже да се новосадски оперски ансамбл представио у Загребу делом које је давно сишло са репертоара, и које је упркос Коњовићевим “вишеструким прерадама” остало само документ композиторовог развојног пута, али, наглашава Полић, драгоцен документ, јер је композитор “након својих романтичарских почетака, у своја даља три музичко-сценска дјела стао уносити реалистички амбијент, те је својом *Коштаном* створио једну од најизразитијих опера из народног живота Славенског југа”. Међутим, писац овог написа вели да и у овој опери налазимо богату оркестрацију и неколико “нарочито осећајних кантилена, из којих на махове избија наша народна мелодика, широка, бујна и распјевана”. Оркестар, под руководством Лазара Буте, умео је да подвуче елегично-носталгичну ноту коју налазимо и у “оркестралним дјелима” Петра Коњовића, али је гудачима мањкало “извјесне издиференцираности у звуку”; међутим, у пратњи вокалних деоница оркестар је био “нарочито усклађен”, сматра Полић. Музички критичар загребачког листа позитивно је оценио и солисте ове опере: Ирену Давосир-Матановић, Мирјану Врчевић, Озрена Бингулца, Владу Поповића и Мирка Хаднађева, додајући да су “уз свјеже усклађене сборове својим креацијама” допринели успеху представе и остали протагонисти опере *Женидба Милошева* Петра Коњовића. На крају чланка Б. Полић закључује: “Било би свакако занимљиво упознати ансамбл новосадске опере у још некој изведби славенског репертоара за који се чини да гаји афинитета. Но и изведба *Женидбе Милошеве* указала је на то да тај млади колектив носи у себи све одлике квалитетног ансамбла чији ће се потенцијали развити проширењем репертоара уз још већу уиграност као целине”.⁶

Музичка драма *Кнез од Зете*, коју је Коњовић компоновао према трагедији *Максим Црнојевић* Лазе Костића, изведена је први пут 1929. године у Београду, затим је 1946. доживела поновно извођење у овом граду, да би након двадесет година Српског народног позоришта у Новом Саду, у сезони 1966/1967, ставило ово Коњовићево дело на свој репертоар. На сам дан извођења *Кнеза од Зете* на сцени Српског народног позоришта, 11. октобра 1966. године, у листу “Дневник” изашао је чланак *Трагедија Црнојевића* новинарке

⁶ Б(ранко) Полић, *Успјех једног младог ансамбла. “Милошева женидба” у изведби Новосадске опере*, Вјесник, 22. XII 1960, 8.

Гордане Дивјак-Арок. У овом напису Арокова упознаје новосадску публику са ранијим извођењима ове опере, са редитељима и диригентима како представе из 1929, тако и оне из 1946. године. Она наглашава да је другу представу режирао син Петра Коњовића, Јован Коњовић, који се и овом приликом прихватио режије *Кнеза од Зете*, оставши веран својој првобитној концепцији. Из разговора са Јованом Коњовићем писац текста закључује да су он, као редитељ, и диригент Душан Миладиновић “усагласили своје концепције и настојали да праве првенствено музичку драму чија се мелодијска линија развила углавном кроз оркестар, док певачи имају задатак да рецитативним начином интерпретирају поетски текст”⁷.

Већ 14. октобра у културној рубрици истог листа Јожеф Шулхоф даје критички приказ новосадске представе *Кнеза од Зете* у чланку под називом *Топла поезија романтике*. На почетку свога текста Шулхоф вели да музичка драма *Кнез од Зете*, којом је оперски ансамбл Српског народног позоришта почео ову сезону, представља, поред *Коштане*, врхунски домет у српском оперском ставралаштву. Шулхоф даље наставља: “Топла поезија националне романтике у делу Лазе Костића нашла је равноправни израз у музици Петра Коњовића. Ова музика носи у себи утицаје романтике, али и реализам Мусоргског, питорескност импресионизма, дубину народног мелоса и савременост у хармоничним концепцијама. Уједно указује на сценску сигурност у градњи музичке драме. Иако даје велику симфонијску ширину улози оркестра, никад се не одриче закона визуелне драме и певачких задатака”. Шулхоф оцењује да је “Душан Миладиновић водио представу веома сигурно, пребацујући нагласак час на оркестар, час на сцену, допуштајући симфонијску ширину тамо где то захтева или сама музика или сценско збивање, али никад није губио из вида способност певача и домет њихових гласова”.

За режију Јована Коњовића Шулхоф вели да је редитељ пошао од општепознате чињенице да наши оперски певачи нису уједно и добри глумци и тражио је најједноставнија решења за сваку слику. Уз помоћ добре сценографије Стевана Максимовића и костима Божане Јовановић било је “ефектних сцена и слика, што

⁷ Д(ивјак) - А(рок) Г(ордана), *Вечерас прва оперска премијера у Српском народном позоришту. Трагедија Црнојевића*, Дневник, 11. X 1966, 10.

је допринело да музика буде приступачна публици”. Према Шулхофу, хорове је веома добро припремио Еуген Гвозденовић. Кореографија Бранка Марковића није добила повољну оцену. Неке игре он оцењује да су биле “изричито слабе”. Што се тиче солиста, који су наступали у овој опери Петра Коњовића, према Шулхофовом мишљењу, “сваки од солиста настојао је да пружи највише што може”. За Владу Поповића, у улози Максима, вели: “Његова апсолутна музикалност, леп звук гласа и сигурност у интерпретацији указују на његову оданост Коњовићевој музици”. За Рудолфа Немета, у улози Максимовог оца, критичар оцењује да је “можда једини дорастао глумачким задацима, а сонорност његовог гласа – сем у најдубљим тоновима – веома ефектно уобличио је тешке арије”. И Мирјана Врчевић, у улози мајке, добила је повољну критику: “Топлом звучношћу гласа и улагањем пуне даровитости доказала је да и даље остаје један од сигурних стубова новосадског ансамбла”. Шулхоф оцењује да је Ирена Давосир у улози Анђелије, “у високом регистру остала још увек преоштра, док је у средњем регистру постала много зрелија, економичнија и звучнија”. Јелена Јечменица, Мирко Хаднађев, Владан Цвејић, Душан Балтић, Франц Пухар, Лучано Манцини и Аница Чепе, имали су “сувише мале улоге да би се могло нешто више рећи од тога да су се веома добро и ефектно уклопили у целину и испунили задатке”⁸.

У листу “Политика” 17. октобра 1966. изашао је чланак под насловом *Син режирао очеву оперу*, у којем С. Кисић говори како је новосадска опера отворила нову сезону извођењем музичке драме Петра Коњовића, као и о томе да је новосадска публика топло поздравила извођаче – од диригента, редитеља, сценографа и костимографа до протагониста главних улога. На крају чланка Кисић констатује да је Коњовић доживео да у Новом Саду види треће извођење своје опере *Кнез од Зете*, инспирисане и компоноване на основу трагедије Лазе Костића⁹.

Поводом новосадске премијере, Надежда Мосусова је у ревији “*Pro musica*” написала чланак *Како је настао “Кнез од Зете”*, у којем даје генезу овог музичко-сценског дела Петра Коњовића, о прерадама које је аутор чинио, да би закључила како је Коњовић, користећи драму Лазе Костића, успео “да створи свој расплет

⁸ Јозеф Шулхоф, *Топла поезија романтике*, Дневник, 14. X 1966, 9

⁹ С(ветозар) Кисић, *Син режирао очеву оперу*, Политика, 17. X 1966, 10.

ове узбудљиве трагедије”. Истовремено Мосусова говори и о ауторовим прерадама и наглашава: “Поред драматуршких ретуша било је и музичких, али је Коњовићев музички језик заснован на принципу говорне мелодије ариозног типа остао исти, при чему се композитор старао да тоновима што боље изрази лепи Костићев јамб”¹⁰.

Новосадска опера гостовала је са *Женидбом Милошевом*, као што је речено, поред Београда, Загреба и Љубљане и у војвођанским местима Сомбору и Зрењанину. Као дугогодишњи носилац музичког живота у Војводини (а и ван ње), новосадска Опера је и данас мисионар ширења музичке културе и заслужује да и будући истраживачи поклоне дужну пажњу у проналажењу драгоцених података о њеном раду. Наша журналистика, верни пратилац и извештач свих збивања, пружиће нам, и надаље, обиље података о раду Опере Српског народног позоришта у Новом Саду.

Milana Bikicki

**KONJOVIĆ'S OPERAS “MILOŠ'S WEDDING” AND
“THE PRINCE OF ZETA” ON THE STAGE OF THE
SERBIAN NATIONAL THEATRE IN NOVI SAD
IN THE MIRROR OF THE PRESS**

Summary

In the season 1959/60 the Opera company of the Serbian National Theatre in Novi Sad produced *Miloš's Wedding*, the first opera of the distinguished Serbian and Yugoslav composer Petar Konjović. This opera had had its premiere in Zagreb in 1917, under the different title *The Fairy's Veil*. The music drama *The Prince of Zeta* by the same composer was on the repertoire of the Novi Sad Opera in the season 1966/67.

The same opera company gave quest performances of *Miloš's Wedding* in Belgrade, Zagreb, Ljubljana, Sombor and Zrenjanin. These performances were very well received, most reviewers singling out the successful contributions not only of the singers and the orchestra with its conductor, but also those of the director, scenographer, choreographer and of other participants in the creation of the performance.

¹⁰ Надежда Мосусова, *Како је настао “Кнез од Зете”*, Pro musica 1966, 19, 32–33.

Рашко В. Јовановић

**ДОПРИНОС РЕДИТЕЉА ЈОСИПА КУЛУНЦИЋА
МОДЕРНИЗАЦИЈИ СЦЕНСКОГ ИЗРАЗА
У БЕОГРАДСКОЈ ОПЕРИ**

Најзнатнији и најзначајнији део своје редитељске делатности остварио је Јосип Кулунџић (1899–1970) у београдском Народном позоришту. Пошто је у родном Земуњу завршио гимназију, Кулунџић је од 1921. до 1926. боравио у Дрездену, Паризу и Прагу, где је студирао и пратио позоришну уметност. Истовремено је ангажован у Хрватском народном казалишту у Загребу, у које га је довео Јулије Бенешић за помоћника драматурга (1921–1923). Од 1926. до 1927. он је драматург тога театра и наставник загребачке Глумачке школе. Сезону 1928–29. провео је као редитељ у Новом Саду; 26. XI 1929, на захтев тадашње управе, упућен је на рад у Народно позориште у Београду, у којем је најпре секретар Дrame (до 13. V 1935), а потом редитељ. Међутим, никако не треба занемарити чињеницу да је режирао и све време док је вршио секретарску дужност у Драмаи. У Народном позоришту пензионисан је 2. VI 1937, али је од 1937. до 1942. режирао у београдском Уметничком позоришту. Од 1947. поново је у Народном позоришту у Београду, као први редитељ Опере. Године 1952. постаје професор Академије за позориште, филм, радио и телевизију, на којој је извео неколико генерација редитеља и глумаца и основао катедру за драматургију.

Као редитељ у београдском Народном позоришту Јосип Кулунџић је био један од протагониста нових и савремених струјања, која су завладала подручјем сценске интерпретације у западноевропским театрима двадесетих и тридесетих година овога века. Зато је и репертоар који је Кулунџић тада режирао углавном састављен од дела савремених писаца, како наших тако и страних,

претежно француских. Ако се, макар и делимично, прегледа подужи списак драмских дела што их је Кулунџић режирао у предратном периоду у Народном позоришту, најпре се може уочити да је он први поставио на сцену многа дела савремене српске драме, међу којима и остварења трајне вредности, попут драма Душана Николајевића (*Преко мртвих и Вечна копрена*), Ранка Младеновића (*Страх од верности*) и, нарочито, неколико комедија Бранислава Нушића (*Мистер Долар, Ожалошћена породица, Ујез и Др*). Поред реализовања домаћег репертоара, Кулунџић је на сцену Народног позоришта у Београду поставио и већи број дела страних, претежно новијих писаца. Ту је дошла до пуног израза његова оригинална редитељска инвенција, као и спретност и способност да са веома малим бројем проба припреми компликована дела, а да то не буде пуко разрађивање мизансцена и буквално читање текста, него извођење засновано на психолошкој студији ликова и ситуација. Тако је у предратном периоду Јосип Кулунџић са успехом режирао, поред осталог, комаде *Топаз* Марсела Пањола (Marcel Pagnol), *Свети пламен* Сомерсета Мома (Somerset Maugham), *Мелодрама* Анрија Бернстена (Henry Bernstein), *Лиција срца* Клода Андреа Пужеа (Claude André Puget), *Каријера Јошка Пучика* Ивана Стодоле (Ivan Stodola), *Златни рудник* Стефана Костова и др.

Но, током предратног периода у Кулунџићевом редитељском раду дошла је до изражаја и његова љубав према музици; он се са успехом појављује и као оперски редитељ, те поставља на сцену две опере наших и осам дела страних композитора, као и једну оперету. Међу тим делима ваља издвојити опере као што су *Коштана* Петра Коњовића, *Таис* и *Вертер* Жила Маснеа (Jules Massenet), *Саломе* Рихарда Штрауса (Richard Strauss), *Девојка са запада* Бакома Пучинија (Giacomo Puccini), *Сорочински сајам* Модеста Мусоргског, *Фигарова женидба* Волфганга Амадеуса Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart), итд. Поједине од представа тих дела улазе у ред најбољих остварења виђених на београдској оперској позорници. Пре свега, то је Кулунџићева режија *Саломе*, о којој Бранко Драгутиновић даје следеће сведочанство:

“Драмски писац, најзначајнији представник експресионистичке драме у југословенској литератури, драмски редитељ, теоретичар театарске уметности, 'најумнији редитељ кога има ова земља' (С. Винавер), отворен према музици, иако не музичар, Јосип

Кулунџић у постављању оперског дела врло детаљно разрађује три основна момента спољне режије, статички, динамички и композициони, и њихов корелат у унутрашњој режији, аналитичку студију певаног текста. Таквим методским поступком у реализовању музичко-драмског дела на сцени Кулунџић поставља низ опера разних стилских карактеристика, које не представљају само извођачке успехе београдске Опере, већ бележе корак даље у тражењу једног савременијег театарског израза. После Коњовићеве *Коштане*, која му је као драмском редитељу била блиска по Станковићевом комаду, у којој, већ на свом оперском дебију, ствара један стил у режијском постављању домаће опере фолклорних особености, после *Таис*, у којој је био више окренут традицији, *Саломе* Рихарда Штрауса је ‘звездани’ тренутак редитеља Кулунџића (подвлачење моје, Р.В.Ј)... представа *Саломе* обележила је највећи интерпретациони резултат београдске Опере између два рата”.¹

Како смо указали, у раздобљу после другог светског рата, почев од 1947, Јосип Кулунџић у Народном позоришту у Београду режира само у Опери. Наталоживши у себи богато искуство, Кулунџић је и као оперски редитељ – најпре у специфичним околностима тадашњих схватања театарске уметности, када се фаворизовао реалистички стил у буквалном тумачењу, те се избегавала стилизација у већој мери и слободније условно третирање оперске сцене и збивања на њој – успевао у својим режијама да разбија устаљене оперске шаблоне; они су се и у нас одомаћили првенствено захваљујући делатности руских уметника избеглих после октобарског преврата 1917, који су заснивали увек сва решења на логици певаног текста и користили уз то динамичке покрете маса у групним сценама.

Већ на самом почетку редитељског рада у Опери Народного позоришта у Београду Јосип Кулунџић је изложио теоријске поставке од којих је пошао у властитом практичном раду. Те поставке,

¹ Бранко Драгутиновић, *Пролегомена за историју Опере и Балета Народного позоришта*, Зборник Један век Народного позоришта у Београду 1868–1968, Београд, 1968, 124.

засноване на чврстим естетским начелима које је изложио у *Нацрту једне теорије оперске режије*², омогућиле су му да оствари ви-дан напредак у процесу усавршавања и осавремењивања сценског израза у Београдској опери. Из таквог, теоријски темељно заснованог приступа проблематици музичко-сценске интерпретације Кулунџић ће потом изградити властити метод, метод инфлексије, који је примењив не само у музичком него и у драмском театру. У два поглавља своје књиге *Фрагменти о театру*, објављене у Новом Саду 1965. после стеченог големог редитељског искуства, он је разрадио властите идеје о логичком говору, дајући дефиницију инфлексија, како општих, тако и специфичних. Стекавши искуства управо у оперском театру Кулунџић је изградио став према којем модерна теорија глуме треба да комбинује принципе представљања и преживљавања, тј. одмењивања преживљавања са представљањем. Док је преживљавање потребно за рађање емоција и приликом стварања адекватних инфлексија за те емоције, односно при њиховом одабирању и компоновању, глумац, према Кулунџићевом стварању, може и мора да говори и мимичко-гестовну страну улоге, једном дефинитивно фиксирану, у истој форми даје на свакој представи, при чему му није потребно преживљавање ; то значи, закључује он, да се не поставља питање искључивости преживљавања или представљања, јер та два начина у пракси теку паралелно, одмењујући се и допуњујући се. Примењујући такве принципе, Кулунџић је свакако најпотпунији извођачки резултат остварио са београдским оперским ансамблом режирајући оперу *Конзул* Бан-Карла Менотија (Gian Carlo Menotti) (1953). Та представа означава једну од прекретница у делатности и репертоарској оријентацији Београдске опере. Био је то, како примећује Бранко Драгутиновић, “још један ‘звездани тренутак’, павдан *Саломе* из међуратног периода”; представа *Конзула*, како оцењује тај критичар, “у свима својим компонентама обележила је велики заокрет ка модерној оперској режији”.³ Управо зато ћемо са особитом пажњом размотрити та два редитељска врхунца Јосипа Кулунџића.

² Јосип Кулунџић, *Нацрт једне теорије оперске режије*, Звук, I, 1932–33, 92, 137, 176.

³ Б. Драгутиновић, *нав. дело*, 128.

Иако ће поставке музичких драма *Салома* и *Конзул* бити у средишту наше пажње, већемо занемарити ни Кулунџићев допринос унапређењу и богаћењу оперског израза у нас приликом постављања других дела, нарочито оних из домаћег репертоара.

У *Нацрту једне теорије оперске режије*, иначе првом делу посвећеном проблематици музичко-сценске интерпретације у нас, Јосип Кулунџић истиче три статичка момента који су од необичне важности за карактеризацију лица на сцени, и то у склопу реалистичког редитељског третмана дела. То су: социјални положај лица, затим интелектуалне способности личности и, нарочито, доминантни емоционални комплекси типа, односно оно што се обично назива “карактер” неког лица. Очигледно да се Кулунџић опредељује за психолошки реализам на сцени, без обзира на властите експресионистичке преокупације, које су дошле до пуног израза у његовом драмском стварању.

Већ првом својом оперском режијом, поставком *Коштана* Петра Коњовића, Кулунџић се прихватио једног веома осетљивог проблема. Иако је реч о опери *Коштана*, проблем интерпретације сложенији је управо због постојања истоименог комада с певањем, исто онолико колико је била рецепција оперског дела оптерећена драмским, поготово што је у Београду већ постојала традиција интерпретације Станковићевих ликова. И тај први, итекако сложени проблем, Кулунџић је успешно решио. Карактеристичан је критичарски запис Петра Крстића, који је и сам раније учествовао у сценским поставкама Станковићеве *Коштана*, приређујући музику: “Режирао је редитељ драме Кулунџић. Он је у сваком погледу дао одличну, европску режију, која се не да сравнити са режијом *Коштана* у драми. Он се старао да у сцене унесе покрета и живота, кад год је то било могуће”.⁴

Искорак на оперску сцену, који је начинио Кулунџић, био је веома успешан, тако да није никакво чудо што му је већ почетком наредне сезоне додељена режија опере *Таис* Жила Маснеа, која је наишла на повољне одјеке у критици: “Г. Кулунџић, који је показао окретност и као оперски редитељ, режирајући *Таис* дао је сцену која је са чисто оперске тачке занимљива и жива. Контрасти у масама су спретно распоређивани и веома је срећно искоришћен

⁴ Петар Ј. Крстић, *Премијера “Коштана”*, Правда, 29. V 1931.

простор у четвртој слици, и у последњој (смрт Таисе); и болну атмосферу путовања Таисе и Атанаела у манастир. Све што се могло учинити и у другој слици – најмање симпатичној – од редитељеве је стране учињено са окретношћу, а подесним распоредом декоративних елемената у ложници Таисе (трећа слика) помогао је главним личностима да одиграју своју игру верно до танчина”.⁵

После опере *Таис* Жила Маснеа долази најблиставији Кулунџићев редитељски успех на оперској позорници – поставка *Саломе* Рихарда Штрауса. Критика је била скоро јединствена у признањима, од којих наводимо најиндикативнија.

Ево најпре мишљења М. Милојевића: “На висини задатка је био и редитељ г. Кулунџић. У њему смо добили позоришног човека, који је показао да осећа и музичку сцену. Дајмо му је, и не чинимо експерименте. Слика драмске радње, присно везане са музиком, била је и драматична и жива у сликовитости”.⁶

Наводимо и један запис о животности сценског догађања: “Режија г. Кулунџића дала је истинског живота на сцени. Истакли смо потребу за већим и изразитијим покретом код квинтета Јевреја”.⁷

Ево и једног опажања о смишљеном редитељском поступку Кулунџићевом: “Режирао је опробани редитељ Кулунџић, који је и у *Саломе* дао лепу и смишљену режију”.⁸

Сигурним редитељским третманом, подробном карактеризацијом ликова и јасним акцентима драмског сукоба Кулунџић је изградио представу у којој су, под музичким вођством Ивана Брезовшека, заблистали сјајни солисти: Бахрија Нури-Хаџић (у насловној роли), Евгенија Пинтеровић, Станислав Драбик, Павле Холотков и Владета Поповић. После тога тријумфа, Кулунџић ниже успех за успехом. Треба указати на његову поставку опере *Андре Шеније* Умберта Ђордана (Umberto Giordano). “У *Андреу*

⁵ Др М. М. (Милоје Милојевић), *Опера “Таис” Жила Маснеа*, Политика, 26. X 1931.

⁶ Др М. М. (Милоје Милојевић), “*Саломе*” од Р. Штрауса. *Премијера у Опери*, 25. XI 1931, Политика, 27. XI 1931.

⁷ Коста П. Манојловић, *Премијера “Саломе”*, Време, 27. XI 1931.

⁸ Петар Ј. Крстић, “*Саломе*”. *Музичка драма Рихарда Штрауса*, Правда, 27. XI 1931.

Шенијеу успева да један велики оперски спектакл прилагоди скупљеним могућностима сцене и да учини јаснијим и схватљивијим извесне психолошке преокрете у развоју драмске радње, који у драматуршком склопу либрета нису довољно наглашени” – истиче Бранко Драгутиновић.⁹

У једном разговору, Кулунџић је објаснио како ради: “Не радим дуго режирајући једну оперу, пошто стојим на становишту да редитељ мора да изради режијску књигу у свом радном кабинету и да ступи пред ансамбл са готовом, у детаље спроведеном концепцијом. Поводом мог боравка на бечком позоришном конгресу било ми је мило што сам могао констатовати да и одлични први редитељ бечке Опере г. Лотар Валерштајн исто тако поступа. Њему је за ванредно детаљно изграђену режију опере *Четири грубијана* требало свега седам режијских проба. Наравно, тако се може радити само у случају кад је редитељу све унапред јасно, кад је сваки музички детаљ, који илуструје радњу, добио своју визуелну форму у редитељевој машти, па се он само систематски преноси на ансамбл. Ево, погледајте мој клавирски извод опере *Андре Шеније* - он је сав исписан детаљима радње, ништа није препуштено случају инспирације или импровизације при раду на самој сцени, јер то гута много времена и ствара забуну у ансамблу.”¹⁰

О извођењу опере *Андре Шеније* писао је Миленко Живковић: “Остварењем *Андре Шенијеа* на сцени г. Кулунџић је углавном дао живог гигања целокупној радњи. У извођењу сцена револуције г. Кулунџић је, чини нам се, био врло опрезан, чак бојажљив. Режија је очигледно ишла за ублажавањем ритма револуције. Скривање покрета победничких маса иза полуотворених кулиса и режијска концепција суђења знатно су допринели да се реакционаран карактер ове опере још јаче испољи. Али г. Кулунџић је особито у првом чину дао убедљиву и импресивну слику гњилог аристократског друштва, огрезлог у бесциљне забаве и конвенционалну салонску духовитост.”¹¹ Критичар је нарочито ис- такао Бахрију Нури-Хаџић као Мадлену и њен фини смисао за музикално стилизовање партије и живу игру.

⁹ Б. Драгутиновић, *нав. дело*, 124–125.

¹⁰ Авоним, “*Андре Шеније*” од Бордана - прва оперска премијера ове сезоне. *Разговор са редитељем г. Кулунџићем*, Правда, 1. X 1931.

¹¹ Миленко Живковић, *Опера. Умберто Бордано: “Андре Шеније”*, Време, 4. X 1936, 12.

Кулунџићев редитељски поступак, онај од почетка тридесетих година, знатно је допринео европеизацији музичко-сценског израза код нас и његовом осавремењивању, у чему ће од пресудног значаја бити и деловање редитеља др Ериха Хецела, чија се активност непосредно надовезује на оно што је Кулунџић остварио поставком десетине оперских дела изведених до октобра 1936, када престаје његово уметничко деловање у београдском Народном позоришту.

Од 1947. г. Кулунџић се сав посвећује оперској сцени и, сасвим разумљиво, тада на њој остварује своје највеће редитељске успехе, међу које најпре треба сврстати поставку музичке драме *Конзул* Бан-Карла Менотија. Успевши да превазиђе робовање стилу и методу К.С. Станиславског, као што смо већ указали, Кулунџић комбиновањем принципа представљања и преживљавања, властите теоријске погледе бриљантно потврђује режијом *Конзула*, коју је и критика означила као највећи његов успех.

“Јосип Кулунџић је ишао путем оживљавања животне стварности које делу даје прави лик и снагу, интензивно га оживљавајући на сцени у свој његовој реалистичкој уверљивости и сводећи све друге елементе на нужну меру. Људски ликови живели су на тај начин на сцени нама блиски и присни у својим патњама. Режијско остварење *Конзула*, овако постављено и у пуној повезаности са захтевима партитуре, био је велики уметнички успех Јосипа Кулунџића”.¹²

Још одређенија у позитивној оцени била је Стана Ђурић-Клајн: “Режија Јосипа Кулунџића, која је имала да реши комплексни проблем реалног и иреалног, срећно је, у границама либрета, успела да потисне симболичне наносе и да у први план истакне реалну идејну основу драме. И у мизансцену, као и у раду с глумцима, Кулунџић је дао одлична решења. Захваљујући и веома доброј подели улога, он је *Конзулом* постигао свој досад најбољи режијски успех”.¹³

Од не мањег значаја при поставци *Конзула* била је и одговарајућа подела улога: “Кулунџић, као режисер *Конзула*, још једанпут је доказао не само суверено владање сценом него и психолошку

¹² Михаило Вукдраговић, *Премијера у Београдској опери. Бан Карло Меноти, “Конзул”, Борба*, 19. III 1953.

¹³ Стана Ђурић-Клајн, *Бан-Карло Меноти: “Конзул”. Оперска премијера у Народном позоришту у Београду*, Политика, 19. III 1953.

проницљивост у поверавању улога правим извођачима код којих је у студирању и најмањих детаља глуме инсистирао на крајње могућој акрибији. Наравно – ово радо понављам – једино тако се могао (и морао) постићи потпуни успех представе”.¹⁴

Но, пре тога несумњивог тријумфа, који је с разлогом означен као заокрет ка модерној оперској режији у нас, Кулунџић је остварио низ представа, од којих се издвајају Доницетијев (Donizetti) *Дон Пасквале* и, нарочито, *Борис Годунов* Модеста Мусоргског, доследно изграђен на принципима сценског реализма. Неке од његових редитељских поставки видела је инострана публика, приликом бројних гостовања ансамбла Београдске опере. Несумњиве уметничке успехе Београдске опере представљало је и извођење опера *Конзул* Б.К. Менотија, *Џеџурочка* Николаја Римског-Корсакова, *Бал под маскама* Ђузепе Вердија (Giuseppe Verdi), *Холанђанин луталица* Рихарда Вагнера (Richard Wagner) итд. Ипак ни те представе као ни две претходно поменуте (*Дон Пасквале* и *Борис Годунов*), нису се удаљавале од уобичајених, стандардних решења. У том смислу карактеристична је опаска Бранка Драгутиновића: “У условима све бржег рада, који су пружили све мање могућности за детаљну и дубљу студију, Кулунџић, некада први весник и први реализатор једног савременије оријентисаног стила оперске режије, све се више враћа једном солидном и добро урађеном оперском стандарду, који ће бити карактеристичан за читав низ репертоарских представа”.¹⁵

Од Кулунџићевих режија на сцени Београдске опере, кад је реч о домаћем репертоару, треба најпре истаћи поставку Коњовићеве *Коштане* (1950, обнова 1959), затим прво извођење Коњовићевих *Селака* (1952), поставку Христићевог *Сутона*, који је композитор за ову прилику прерадио и проширио, убацивши велики балетски дивертисман (1954), као и прва извођења комичне опере *Аналфабета* Ива Лотке-Калинског (1954), *Покондиране тикве* Миховила Логара (1956) и опере *Симонида* Станојла Рајичића, за коју је написао и либрето (1958).

Ако се упути један општи поглед на редитељска достигнућа Јосипа Кулунџића на сцени београдске Опере и ако се, само глобално, анализирају особености његовог приступа делима и раду

¹⁴ Марко Тајчевић, *Премијера музичке драме “Конзул”, Ревизија*, 7. IV 1953.

¹⁵ Б. Драгутиновић, *нав. дело*, 128.

са интерпретима, онда се најпре мора истаћи сигурност познавања стилова, усредсређеност на постизање синтезе у глуми и певању свих интерпретатора, почевши од солиста-носилаца главних улога па до (тумача) најмањих рола, динамично третирање хора као активног учесника у радњи чији ток и видно настојање да музика увек има адекватно место у сценском збивању. Он је “показао како префињена и минуциозна реалистичка студија ликова, односа, расположења и атмосфере, у рукама искусног и талентованог редитеља може да да на извештајан начин реалистички стил, остајући ипак у његовим широко схваћеним и реализованим оквирима” – истиче Дејан Миладиновић, оцењујући Кулунџићеву редитељску делатност у раздобљу до 1936. г., дакле у међуратном периоду.¹⁶ Зато се оправдано може тврдити да тада Кулунџић, као један од протагониста реалистичког интерпретативног стила на сцени Београдске опере, припада оној групи редитеља у којој су још били Јуриј Ракитин и др Бранко Гавела, а који су такође радили са тим ансамблом. Њима насупрот стајао је др Ерих Хецел. “Елементарна разлика између др Хецела са једне, Ракитина, др Гавеле и Кулунџића са друге стране, налази се у савремености др Хецеловог редитељског приступа оперском делу ослобођеног свих предрасуда у погледу музичке, односно музичко-сценске форме, стила или жанра извесне опере. Омиљени начин његовог сценског изражавања био је комбинација стилова и жанрова у оквиру ‘једне’ представе путем чега је, у идејном театарском јединству које правда поменуто комбиновање, постизао веома јасно истакнуту идеју представе ‘различиту’ од идеје дела (*Тангојзер*, *Холанђанин луталица*, *Мртве очи* Е. д’Албера [E. d’Albert], *Хофманове приче*). Изванредан познавалац сцене и свих њених изражајних могућности, др Хецел је у осталим својим режијама (*Дон Кизот*, *Бурађ Бранковић* – С. Настасијевић) зачео стил који ће се после другог светског рата нагло развити и обојити многе успешне сценске креације београдске Опере, стил који, заправо, у комплетној стилизацији тражи решење сценског проблема у опери”.¹⁷ То опажање Дејана Миладиновића тачно је и у складу је са следећом констатацијом Бранка Драгутиновића: “Ако би се

¹⁶ Дејан Миладиновић, *Развој оперске режије у Србији*, Театрон, 1977, 8–9, 80.

¹⁷ Д. Миладиновић, *нав. дело*, 80.

тражила једна реч која би као етикета стајала на режијском програму Ериха Хецела, онда би то могла бити: **дешаблонизирање оперске представе у свима њеним компонентама**".¹⁸

И заиста, када се у делатости Београдске опере после другог светског рата, особито од педесетих година, приступило дешаблонизовању интерпретација на сцени или, тачније, изграђивању новог извођачког стила, управо је Јосип Кулунџић био један од протагониста таквих настојања. У томе су две околности, како се чини, биле пресудне. Његово велико искуство у раду на режијама драма, у којем је испољио склоности ка психолошком трагању за адекватним сценским оваллоћењем ликова, тако да су у представама опера које је режирао запажене комплетне интерпретације ликова на сцени. Оперски певачи, наиме, појављују се у Кулунџићевим представама као подједнако добри глумци и вокални интерпретатори. У том погледу пресудан је био његов уметничко-педагошки рад са певачима, заснован, као што смо већ казали, на комбиновању принципа представљања и преживљавања, што омогућује његов оригинални метод – метод инфлексије. Зато није никакво чудо што су се представе редитеља Јосипа Кулунџића одликовале, пре свега, беспрекорно интерпретираним улогама. Посебно су главне улоге (мада Кулунџић никад није запостављао ни епизодне) биле интерпретиране не само са уверљивом сугестивношћу, него и са минуциозном студијом најситнијих појединости важних за сценско-психолошки тачно интерпретирање карактера. У том смислу довољно је подсетити само на креације екипе солиста који се најчешће окупљају у Кулунџићевим представама, екипе коју је предводио Мирослав Чангаловић и у којој су били Душан Поповић, Валерија Хејбалова, Меланија Бугариновић, Бисерка Цвејић, Евгенија Пинтеровић, Александар Маринковић, Драго Старц, Никола Цвејић, Жарко Цвејић, Радмила Бакочевић, Јован Глигоријевић и др. И у музичким драмама, као и у операма у којима претежно доминирају затворене музичке нумере солиста, глума чланова београдског оперског ансамбла добијала је подједнако позитивне оцене критичара у земљи и иностранству и аплаузе одушевљених гледалаца. Представе *Бориса Годунова*, *Конзула* исто као *Отела* или *Коштане* заокупљале су пажњу због остварене синтезе глумачког и вокалног у креацијама протагонисте.

¹⁸ Б. Драгутиновић, *нав. дело*, 125.

Друга околност која је доприносила Кулунџићевом редитељском раду у Опери била је његова изванредна спретност у постављању и разради тзв. мизансцене у оквиру чврсто замишљене концепције. И ту је његово велико искуство у раду са драмским ансамблима дошло до пуног изражаја.

На многобројним гостовањима Београдске опере у иностранству запажене су и Кулунџићеве режије. Приликом прве појаве наше опере у иностранству после рата, на фестивалу у Визбадену 1955, када су сценски изведене три опере – *Борис Годунов*, *Еро с онога свијета* и *Кнез Игор* (прву од наведених режирао је Кулунџић), почели су да се нижу комплименти међународне музичке критике његовом редитељском раду. Приликом следећих гостовања, на којима су приказивани још *Конзул* и *Коштана*, критичари су указивали на савршено јединство глумачке и вокалне интерпретације у креацијама протагониста, као и на изванредну стилску хомогеност тих представа у целини.

Тако се Кулунџић, у раздобљу после другог светског рата, нашао на оној уметничкој путањи дешаблонизовања оперских представа у свима њеним компонентама, на путањи коју је нарочито иницирао др Ерих Хецел у међуратном раздобљу, али коју је антиципирао сам Кулунџић, још на почетку своје редитељске делатности у Опери – поставкама *Коштана* и *Саломе*. Смело је у пракси радећи са београдским оперским ансамблом, и у годинама после другог светског рата (када је у нас било светогрђе свако, ма и најмање одступање од стила и метода К. С. Станиславског) потврђивао властите теоријске поставке засноване на методу инфлексије. Таквом поступку треба захваљивати за сјајну глуму свих извођача опере *Конзул*, а нарочито Валерије Хејбалове као Магде Сорел и Мирослава Чангаловића као интерпретатора насловне улоге у *Борису Годунову* одн. улоге Митка у *Коштани*. У припремама тих представа Кулунџић је настојао да се у што већој мери и непосредно примењује искуство драмског театра, па је за рад М. Чангаловића на наведеним улогама ангажовао Рашу Плаовића, што је несумњиво дало ванредно позитивне резултате. Слично је поступио и приликом припремања *Конзула*; тада је Драго Старц, интерпретатор улоге мађионичара, морао да заврши одговарајући курс! – По том инсистирању на глумачкој перфекцији у опери Кулунџић је у послератном раздобљу у суштини допринео изградњи

основа извођачког стила Београдске опере, по којем ће се почев од средине педесетих па до почетка седамдесетих година, тај ансамбл прославити широм света.

Кулунџићеве оперске режије – у оквирима пажљиво стилизованог реалистичког поступка, продубљеног темељном студијом ликова, и увек засноване на тежњи да се партитура и сценски што адекватније тумачи – донеле су пресудан заокрет ка новом, модерном поимању театра уопште, а музичког напосе. Објективно, оне су означавале продор искуства драмског театра на музичку сцену. И управо на тако створеној основи било је могућно после градити различите стилизаторске поступке, што ће доћи до изражаја у редитељској делатности Младена Сабљића и што ће бити карактеристика београдског оперског извођаштва. “Комплетна стилизација свих елемената који сачињавају једну представу чине његов редитељски ‘рукопис’, став у коме је идејна универзалност тема дела подређена универзалности идеје представе. Стил који је зачео др Е. Хецел наставља М. Сабљић у својим најбољим остварењима, развијајући га до максимума на сцени београдске Опере, а путем ње и на оперским сценама широм Европе” – закључује о извођачком стилу Београдске опере Дејан Миладиновић.¹⁹ Међутим, нећемо погрешити ако поновимо већ изречену констатацију: тај извођачки стил антиципирао је Јосип Кулунџић својим режијским поставкама Коњовићеве *Коштане* и Штраусове *Саломе*, реализованим још 1931. г, а омогућио деловањем на градњи глумачки максимално пизелираних представа заснованих на пажљиво примењеном стилизовано-реалистичком поступку у оквиру целовито замишљених извођача оперских дела, од којих интерпретације *Бориса Годунова*, *Отела*, *Конзула* и *Коштане* (из 1950, односно 1959) представљају врхунце, досад непревазиђене, у нашем оперском извођаштву, које је, захваљујући тако солидној основи, и могло да начини досад најзначајнији продор наше театарске културе у свет.

¹⁹ Д. Миладиновић, *нав. дело*, 82.

Raško Jovanović

**THE CONTRIBUTION OF DIRECTOR JOSIP KULUNDŽIĆ
TO THE MODERNIZATION OF THE SCENIC
EXPRESSION IN THE BELGRADE OPERA**

Summary

Director Josip Kulundžić (1899–1970), working in the Opera of the Belgrade National Theater from 1930–1936, and from 1947–1958, laid the corner stones that have enabled the modernization of a musical-scene expression. Stemming from firmly set theoretical principles, which he expressed in the **Draft of a theory of opera directing** (1932–33), and a definitely designed personal theory of acting, which he set in his work called **Theater fragments** (1965), he practically contributed to the depatternisation of interpretations on the Belgrade opera scene and the development of a new style of acting, based upon a carefully stylized realistic procedure, on a fundamental study of characters and in line with the trend of having the score and scene interpreted as appropriately as possible. Hence, his works formed the basis for the definite modernization of a theatrical expression, that has paved the way into the world for the ensemble of the Belgrade Opera.

Мирјана Веселиновић-Хофман

**ПОСТМОДЕРНО МУЗИЧКО ПОЗОРИШТЕ
У СРБИЈИ – УВОДНЕ НАПОМЕНЕ О
КРИТЕРИЈУМИМА ЗА ДЕФИНИЦИЈУ**

Музичко позориште у Србији артикулише се у протекле две деценије по неколико жанровских модела који проистичу из различитих типова односа између музике и сцене, дакле музике и радње, односно – на изходном нивоу – музике и текста. Тако у српској музици постоје модели традиционалне опере и балета, вокално-инструменталних дела ораторијумског типа и вокално-инструменталних дела са предвиђеном сценском радњом чије реализовање није неопходно, затим вокално-инструменталних пројеката који се остварују не сарадњом уметности, већ сарадњом њихових медијума, те модели позоришног, филмског и телевизијског музичког жанра, радиофонских и видео-музичких врста. Одмах се намеће потреба да се појам сцене ограничи, јер схваћена овако, у ширем па и преносном смислу, она проблем знатно проширује и изводи из контекста питања којима се бавимо. Овде се, наиме, појам ограничава на фиксирану ('непокретну') и видљиву сцену, што значи да се свесно и намерно остављају по страни филмски, радиофонски и видео-медијуми, док су предмет пажње сви остали музичко-сценски модели – било они са експлицитном или са имплицитном радњом – који рачунају са звучним, вербалним и визуелним слојем структуре.

При томе је циљ разматрања дефинисање новог музичког позоришта, оног које би, саздано на одређујућим чиниоцима поменутих жанрова, могло да понесе епитет постмодерног. Испитивање се, пак, врши у односу према оперској врсти као теоријском полазишту.

Ако, стога, у овом тренутку и за ову прилику, формулацију постмодерна у (српској) музици употребимо само у значењу појма у ширем смислу, дакле постмодерна, односно као збирни појам

или хронолошку одредницу за све појаве које су на плану композиторске поетике уследиле после модерне у европској, као и у српској музици, значи од почетка 70-их година до данас¹, остаје нам, као упоришна формулација у датој теми, синтагма музичко позориште. Она данас не би ни привлачила посебну пажњу да само музичко позориште није испољило потребу и тенденцију да, после неколико векова плодног искуства са опером у европској музици и непуног века искуства са њом у српској, управо тај 'свој' жанр превазиђе и тиме, у ствари, редефинише појам музичког театра. При томе се за оперу тражи место у музеју, уз тегобно образложење о исцрпености идеја на основу којих би на плану традиционалне оперске архитектонике могло да се досегне нешто истински ново.

На оперу се већ поодавно упозорава као на анахрону чињеницу² и појаву која музички театар вуче уназад.³ Ерик Залцман (Eric Salzman) је оваква запажања сажео на крају 70-их година, док је Пјер Булез (Pierre Boulez) још 1967. године у свом провокативном, данас већ чувеном тзв. Spiegel-интервјуу⁴, истакао да после Бергових опера нема више ниједне друге о којој би вредело расправљати.⁵ По Булезу се, наиме, иновација у опери не састоји у примени новог средства, рецимо електронике, јер би то за њега био аналогна ситуација у којој се, како каже, нашао онај позоришни комад с почетка 20. века који је називан модерним само зато што је подразумевао да се на бину, као један од реквизита, изнесе телефон! Стога и не бисмо могло мирно да констатујемо да, на пример, опера *Од данас до сутра* доноси неко обогаћење оперске драматургије само зато што представља Шенбергову (Schönberg) прву додекафонску

¹ Детаљно објашњење појма постмодерна дала сам у једном поглављу моје још необјављене књиге о неким питањима везаним за постмодерну у (српској) музици.

² Тако Шенберг (Schönberg) још 1927. године пише: "The opera is in a comparable situation. It has less to offer the eye than the film has – and color-film will soon be here, too. Add music, and the general public will hardly need to hear an opera sung and acted any more, unless a new path is found." (*The Future of the Opera, Style and Idea*, London/Boston, 1984, 337)

³ Уп.: Eric Salzman, *Whither American Music Theater?*, *The Musical Quarterly*, април 1979, прештампано у: MQ, н. 4, vol. 75, зима 1991, 235–47.

⁴ Уп.: Der Spiegel, 25. септембар 1967, прештампано у: *Neue Zeitschrift für Musik*, н. 4, јули 1993, 14–20.

⁵ Занимљиво је да и Залцман помиње Бергове опере, истичући да "затварају књиге о једној великој и славној историји" (*нав. дело*, 238).

оперу и зато што у њој, збиља, звони телефон! Она, наиме, не чини отклон од конвенционалног музичко-драмског жанра тиме што користи једну тада нову композициону технику и један конкретан звук. То јој, наравно, не одузима уметничку вредност, али са тим делом опера као жанр не доживљава развој. Булез се, напротив, залаже за новину на унутрашњем плану оперске врсте, рекла бих на плану типа каузалитета између свих њених конститутивних чинилаца, заступајући при томе идеју о потреби грађења једног новог вида музичког театра. Ако код Булеза тада још и није била јасно изговорена намера да се опера у термиолошког погледу разграничи од музичког позоришта (Булез их тада претежно користи као синониме), данас су таква одвајања већ сасвим отворена.⁶ Вероватно су томе допринела и авангардна искуства позоришта које није музичко, али је од свих уметности, па и од музике, узело оно и онолико колико му је било потребно да оствари свој нови лик. Тако се послужило музичким звуком и његовом несемантичношћу, али га је користило пре у смислу медијума подвргнутог некој јединственој идеји театарског обликовања него у смислу готовог, из музике пренесеног материјала или, пак, изграђеног на њеним структуралним принципима. И као да је управо третман музичког медијума у авангардном позоришту подстакао музичко позориште да се одвоји од опере, која му је, иначе, увек припадала, и да се осамостали као посебна, нова музичка врста. Оно што би њу одређивало је, у ствари, садржано у правом значењу иначе шокантне Булезове реченице да би “најјевтиније решење било да се оперске куће дигну у ваздух”. То, међутим, није формулација којом је композитор имао намеру да изазове аферу, у којој ће једни позивати на рушење оперских зграда, а други их у томе спречавати (како је та изјава, иначе, у смислу неког поклича, била доживљена крајем 60-их година) већ је била у питању метафора о истрошености једне конвенције (како се то данас после готово три деценије, сагледава). Тако Ханс-Петер Јан (Jahn) упозорава да је Булез само покушао да објасни то како конвенционални оперски модели више не одговарају духу времена и да модерни музички

⁶ Она се јављају још и у појму метатеатра из шездесетих година, за који се често користи и формулација авангардни театар, као и структуралистичког театра из наредне две деценије позоришне праксе и теоријске мисли о њој.

театар заправо подразумева “симултаност радних процеса на истом објекту”.⁷

Значи, да би био нов, музички театар мора да пребаци тежиште своје драматургије са принципа сукцесивности на принцип истовремености. Другим речима, музички театар у том новом смислу речи успоставља се онда када музика није само резултат компоновања на текст, средство за приказивање драмског тока, већ онда када сама музика јесте драмски ток, а истовремено, сам тај драмски ток јесте та музика.⁸ То је театар у којем радња, покрет, сцена... , представљају материјализацију идентичне идеје чије отелотворење јесте и музика која тим театром звучи, због чега та радња, тај покрет, та сцена... и та музика, једно без другог не могу да опстану а да се Идеја не наруши, дакле могу да егзистирају искључиво у форми свога јединства. Реч је, дакле, о једној целини која се артикулише симултано путем различитих медијума⁹, а не о целини насталој усклађивањем идеја либретисте, композитора, сценографа, режисера ... “Музички театар се одриче обичаја театра режије”, односно “искључује кооперацију различитих уметничких личности са аспекта њихових уметности”.¹⁰ Другим речима, нови тип музичког театра је полимедијални театар¹¹; аутор

⁷ Hans-Peter Jahn, *Versuch einer Abgrenzung*, NZ, 4, јули 1993, 8.

⁸ Као што је познато, идеја о таквом типу јединства одавно постоји у западноевропској мисли о музици. Тако је Аристид Квинтилијан (Aristides Quintilianus) већ формулисао појам *teleion melos*, за Аугустина је музика “*scientia bene modulandi*”, “*ergo...scientia bene movendi*”, Роџер Бекон (Roger Bacon) говори о видљивој музици итд.

⁹ На пример Х.П. Јан каже да музички театар претпоставља развој комплексности догађаја различитих медијалних форми у њиховој истовремености – суперповирању, колажирању, и др. (уп. *нав. дело*, 9), а Дуња Дујмић да је “савремени музички театар једна од најплоднијих могућности савремене музике првенствено због покушаја интеграције различитих уметности на заједничком нивоу”, при чему “свака уметност у сваком моменту узима у обзир постојање осталих медија” (подв. М.В.), те “да више није довољно музику примати слухом, већ је треба и видјети” (*Комуникативност мета-театра*, Звук, 1, 1975, 12).

¹⁰ Х.П. Јан, *исто*.

¹¹ Атрибут полимедијални у синтагми полимедијални театар изведен је из термина Владана Радовановића – полимедиј.

остварења које би му припадало је мајстор полимедија; идеја коју реализује блиска је ономе што би Владан Радовановић назвао идејом средишног у ужем смислу.¹²

'Парафразирајући' Мијоову (Milhaud) игру са називима жанрова, могли бисмо за полимедијални театар да предложимо и један 'шематски' синоним: говорени балет. Иако је та формулација срочена од две традиционалне појединачне категорије, њихов спој подразумева један нетрадиционалан полифони сплет у коме би на пример, реч била 'изговарана' покретом, звуком, сликом..., у исто време покрет био 'извођен', речју, звуком, сликом..., звук био 'певан' или 'свиран' речју, покретом, сликом..., слика била 'сликана' речју, покретом, звуком..., при чему су сви ти елементи саставни чиниоци јединствене, симултане структуре.

Јасно је да у том говореном балету има нечег исконског и у том смислу он би представљао оживљавање најдубље традиције људског стваралачког искуства. Говорени балет се, у ствари, враћа ритуалу, прецизније ономе што Бертолд Хекнер (Berthold Höckner), парафризирајући Русоа (Rousseau), назива примордијалним јединством.¹³ То враћање ритуала преузето је понајпре непосредно од авангардног позоришта, а уз истовремено обнављање покушаја успостављања оног што је иманентно идеји о Gesamtkunstwerk-у, и то не мишљеног на начин Вагнеровог (Wagner) оперског театра режије, већ пре на начин који се може наслути чак у Шенберговој музичкој прози а јасно сагледати у третману текста, примењеном у раним песмама Игора Стравинског. Занимљиво је да је код обојице композитора (који, иначе, стоје на Адорновим 'супротним странама'), реч о кључним моментима музичке поетике, стваралачки успостављаним отприлике у исто време. Теоријски, Шенберг је термин музичка проза употребио у свом тексту *Brahms the Progressive* (1947), означајући њиме тип "систематизације ирегуларности" као основни принцип превазилажења периодичне структуре¹⁴, којим се остварује визија

¹² Уп.: Мирјана Веселиновић, *Уметност и изван ње*, Нови Сад, 1991, 9–36.

¹³ Уп.: Berthold Höckner, *Music, Text, and the 'Supplement': Deconstruction and Musical Hermeneutics*, Musik als Text, Freiburg, 1993, 24.

¹⁴ Уп.: Arnold Schoenberg, *Brahms the Progressive, Style and Idea*, 414.

будућности.¹⁵ Далхаус (Dahlhaus) упозорава да музичка проза, која својом асиметричношћу изражава тежњу да стално говори нове ствари¹⁶, треба да буде протумачена, као израз неизрецивог у светлу Шопенхауерове (Schopenhauer) метафизичке музике¹⁷ коју је Шенберг прихватио у свом есеју *Однос према тексту*.¹⁸ Тиме што сматра да музика управо онда када је више језик ‘за’ себе а мање ‘за’ текст или програм јасније “открива најскривенију суштину света” коју језик не може да досегне¹⁹, Шенберг у ствари исказује мисао блиску Стравинском, који у својој поетици тврди да “певање напушта област музике и нема са њом више ничег заједничког” онда “када добије задатак да изрази смисао речи”.²⁰ Убеђење Стравинског да у односу између текста и музике текст представља у првом реду “фонетички материјал” без семантичких односа²¹ видљиво је већ у његовим *Руским песмама* (нпр. у *Прибаутки*), а доследно материјализовано у *Свадби*. Карактеристично је да овај принцип код Стравинског израста управо у овим делима која посежу за фолклорном материјом.²² У том светлу сумња И. Стравинског у то да *Свадба* може бити потпуно јасна некеме ко није Рус значењски је заправо сагласна са његовом опаском да је прва инсценација *Свадбе* била примерена његовој концепцији о ритуалном и безличном.

¹⁵ Исто, 413.

¹⁶ Carl Dahlhaus, *The Obligato Recitative*, Schoenberg and the New Music, Cambridge, 147.

¹⁷ Исто, 144.

¹⁸ Arnold Schoenberg, *The Relationship to the Text, Style ...*, 141-5.

¹⁹ *Нав. дело*, 144-5.

²⁰ Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the form of six lessons*, New York, 1947, 46.

²¹ Геро Шлис уочава симптоме Стравинскове тежње за десемантизацијом већ у чињеници да је Стравински компоновао на текстове са осам језичких подручја, при томе се служећи и различитим слојевима у оквиру једног језика – нпр. свакодневним или дечјим говором, уз то посежући и за дијалектским отклонима од књижевног језика, дакле за свим оним што у области једног језика и његове уобичајене употребе садржи другачији звук. (Уп.: Gero Schließ, *Sprache und Sprachlaut in Igor Strawinskys frühen Liedern*, Musik als Text, 17.)

²² Придајући овом податку велику важност, Геро Шлис истиче да корени таквог третирања односа између речи и тона од стране И. Стравинског леже заправо у руској фолклорној музици која је равим *Руским песмама* (1914-19) идиоматски блиска. С тим у вези требало би упозорити на тип српског фолклорног синкретичног театра, који би композиторима без сумње могао да послужи као инспиративна основа, модел за оживотворење говореног балета.

Већ је, дакле, рани Стравински поставио основу за музички театар новог типа, успостављајући такав однос између музике и текста који бисмо могли назвати бимедијалним.²³ А од бимедијалних песама до полимедијалног театра пут је био сасвим директан. Тај нови музички театар или, како сам га овде назвала, говорени балет, и по свом 'сећању' на ритуално, и по идеји *Gesamtkunstwerk*-а (која, уосталом, и није ништа друго него један пројект професионализовања тог примордијалног јединства), спада, међутим, у покушаје модерне. Питање је, онда, шта тај исти полимедијални театар чини постмодерним, и то не само у смислу збирног појма?

С обзиром на то да тај тип жанра представља једно од достигнућа модерне, није довољно констатовати да је постмодерно музичко позориште постмодерно само зато што преузима идеју тог *Gesamtkunstwerk*-а модерне. По мом схватању, да би био постмодеран, говорени балет треба да спецификује своју полимедијалност, заправо да је разради у оном аспекту по коме се најлакше идентификује логика постмодерне у музици. Тај њен најпрепознатљивији слој је, без сумње, представљен цитатношћу. Ослањајући се овде на теорију цитатности и сопствену методологију изграђену на дефинисању узорка, модела и узора, као својеврсних форми коришћења 'праподатака'²⁴, морам да упозорим да се њима – на нивоу сваке уметности појединачно – ствара посебан дискурс као "специфичан облик продукције (стварања, комуникације и рецепције) значења који је структуриран као однос првостепене појавности дела (визуелни изглед слике, звучање поезије, наративно значење текста) и метајезичког посредовања одлика стила, жанровских специфичности, контекстуалних и историјских одредница".²⁵ У постмодерном полимедијалном позоришту се, међутим, пред структурисање цитата поставља исти онај захтев који се поставља пред различите медијуме у процесу реализовања јединствене идеје, као

²³ Мисао о бимедијалности може да се наслути из Шенбергове опаске изречене негде око 1930. године: "A singer on the musical stage is not like an actor in the verbal theatre. He is not seen to perform. He is heard to perform. The music does the acting for him" (подв. М.В.). (*Opera: Aphorisms, Style ...* 338)

²⁴ Упор.: Мирјана Веселиновић, *Фолклорни узорак пред изазовима електронског медијума у музици постмодерне*, Фолклор и његова уметничка транспозиција, Београд, 1991, 443–59.

²⁵ Мишко Шуваковић, *Дискурс уметности, 65 појмова постмодерне културе* (1), Летопис Матице српске, јун 1993, књ. 451, св. 6, 945.

да сада и праподаци (у било ком од наведена три облика да су коришћени!) постају својеврстан медијум, јер учествују у “симултаности радног процеса на истом објекту”, као подаци из области уметности чији медијуми конституишу полимедијални театар. Није реч само о материјалима-узорцима пренесеним из историје музике, позоришта, режије и др. које треба узрочно-последично ускладити, него о узорцима, моделима и узорима одабраним тако да један другог казују ради артикулисања јединствене симултане структуре, стварајући један специфичан дискурс који, рекли бисмо, преузима лик неког акордског дискурса полифоне фактуре.

У нашој композиторској пракси, међутим, још увек претеже обичај вагнеровског театра режије²⁶, што значи да је упоришна оријентација композитора превасходно окренута поистовећивању музичке и драмске (сценске) архитектонике; дакле, у крајњој линији, још увек се полази од текста, односно радње као материјала који треба и музички изразити. То је случај чак и у представи Југословенског драмског позоришта *Дозивање птица* Хариса Пашовића, у којој су реч, музика, покрет и комплетан визуелни материјал били на тако високом степену међусобне условљености да бисмо могли казати да су артикулисали један театар који је образовао саму границу ка говореном балету. Иако је логика узорка, модела и узора препознатљиво својство ове представе, по коме је она у контексту позоришне проблематике несумњиво постмодерна, као што је то и њен музички садржај у контексту чисто музичке проблематике, она не представља и пример постмодерног музичког позоришта као полимедијалног (како сам га овде објаснила), јер је сваки учесник у реализацији овог пројекта радио на свом објекту, са аспекта своје уметности и представа је била резултат једне заиста виртуозно вођене полифоније. Но, треба увидети да ту није реч о полифонији медија у смислу говореног балета, већ о полифонији у смислу доследно оствареног дијалогског принципа, који је, будући уважаван као круцијални вид сарадње међу свим протагонистима, указао на важност самерљивости, дакле и на прави смисао постмодерне многострукости. Наравно,

²⁶ Ово никако не треба схватити у поједностављеном смислу, дакле као тврђење да су савремена музичко-сценска остварења у Србији под утицајем Вагнерове музике!

могуће питање: “Какав би то корак представа *Дозивање птица* требало да начини да би постала говорени балет?” – нема са аспекта уметности никаквог значаја, јер је реч о довршеном, изузетно успелом уметничком остварењу; но, посматрано са чисто теоријског становишта, скицирање тог корака би можда било од интереса, као указивање на овај одлучујући потез којим би постмодерни театар могао да пређе у постмодерни говорени балет. Дакле, теоријски гледано, представа би била прешла граничну линију ка говореном балету да су медијуми уметности које су у њој сарађивале међусобно отеловљавали један другог тако да један без другог не би могли да егзистирају у својој појединачној материјализацији, да је, другим речима, сваки од њих био и било који други. Тиме би музички театар дошао до полимедијалног театра. Ако би, уз то, спровео и онај вид дискурса у коме бисмо препознали и поменути полимедијалност праподатака, музичко позориште би заиста било постмодерно у ужем значењу појма.

Но, по мом уверењу, музичко позориште је данас у Србији постмодерно у ширем смислу, тј. пост-модерно. Ово важи, наравно, уколико би се прихватило овде изложено тумачење модерног музичког театра (које је, иначе, исходште мог закључка). Уколико се, пак, оно не би узело у обзир, чини се да би лако могло да се склизне у праксу у којој би се логика театра режије испречила и теоријским промишљањима о новом музичком позоришту, па би могло да дође до тога да се, рецимо, као сасвим довољан услов да се један музичко-сценски пројект назове постмодерним, прихвати чињеница да су његове појединачне димензије (нпр. сцена или музика) такве. Теоријски простор би, међутим, тиме врло брзо постао крајње екстензиван, па и неуредан, јер би као основно начело у одређивању координата постмодерног музичког театра, зачас могла да се наметне произвољност многострукости. А постмодерно музичко позориште, како га схватам, не подразумева ту произвољност, већ – у односу на традиционално музичко позориште – претпоставља каузалитет једног потпуно другачијег типа. Управо оног који стоји негде у прадавнини духовног, стваралачког искуства.

Mirjana Veselinović - Hofman

**THE POSTMODERN MUSICAL THEATER IN
SERBIA – INTRODUCTORY REMARKS REGARDING THE
CRITERIA FOR A DEFINITION**

Summary

The objective of this work is to determine space co-ordinate systems with regard to the opera category as a theoretical starting point, in which criteria for a definition of the postmodern musical theater (in Serbia) should be set. Hence, the concept of a **musical theater** remains limited to the fixed ('immobile') and visible stage scene, as well as to musical and scene models - be it those with explicit, or only with implicit outlines - that depend upon sound, verbal and visual structural layers, and that disregard the film, radiophonic and video media. Thus, the postmodern musical theater is interpreted as a source of manifesting the postmodern art within the context of a **modern musical theater** that, however, as a genre for itself, rejects traditional musical theater by displacing the center of gravity of its dramaturgy from the principles of successiveness to the principle of concurrence. The musical theater in such a new sense of its meaning becomes, thus, established when music is not only a result of composing according to a given text, or a means to present a dramatic course, but when music itself becomes a dramatic course and, concurrently, the dramatic course becomes that very music. That is theater that has a story line, with a movement, a scene that represent the materialization of the identical idea, is embodied in the music that echoes through such a theater. For that reason such a plot, such a movement, scene and music simply cannot exist without each other, without disturbing the Idea itself. In other words, a new type of musical theater is a polymedial type of theater, and a "schematic" synonym has here been suggested for it: talking ballet. Hence, the **postmodern musical theater** is understood as a talking ballet that specifies its polymedia in such an aspect in which the logic of the postmodern art in music becomes the easiest to identify, i.e. in its aspect of citation. Thus, in postmodern polymedial theater, the same request comes to be set in different media, within the process of realization of a single idea, before the structuring of citations. It is thus, not only the issue of material samples that have been transferred from the history of music, theater, stage direction, etc., which need to be causally-consequently coordinated, but an issue of citations that has been chosen so that each explains the other in the function of articulating a single simultaneous structure, forming so a specific discourse which takes over the image of an chordal discourse of a polyphonic texture. Even though such a conception in Serbian music (as well as in the European), has not yet been fully realized, it is important to point out the theoretical essence of this problem, so as to use arguments for the defence of the "impetuousness" of aligning each musical and scene production with the elements of citations in the postmodern field.

Ана Котевска

КРАЈ ВЕКА И АУТОНОМИЈА ЦИТАТА Музика Иване Стефановић за балет “Исидора”

Балет *Исидора* настао је према идеји и либрету Јелене Шантић, која је била и кореограф. Музика Иване Стефановић компонована је и “семплована” у електронском студију, а монтирана и у целини снимљења у класичном студију. Сценографи су били Бојана Ристић и Миливоје Стојановић, док је Ангелина Атлагић радила костиме. Тридесетак играча, махом чланова Балета Народног позоришта у Београду, предводили су солисти Ашхен Атаљанц и Константин Костјуков. Овај двадесетоминутни пројекат изведен је само 26. септембра 1992. у оквиру “Битефа под ембаргом” (како је назван 29. Битеф) у Атељеу 212, и то у скраћеној верзији. И поред елемената који говоре у прилог невербалног театра, недовољан је број аргумената за претпоставку да ово дело, посвећено Исидори Данкан (*Duncan*), америчкој играчици која је учествовала у обнови европске уметности игре, иако балетско-играчке лексике “...која не робује стилској кохеренцији”¹ и постмодернистичког односа музике према појмовима као што су традиција и иновација, премаша уобичајене оквире балета, мада би развојем на сцени вероватно дошло до померања акцента ка драмско-миметичким, театарским димензијама. Непостојање видео-снимка ове представе и чињеница да је она, иако “мишљена” и припремана као део сталног репертоара Народног позоришта, блеснула само једном као фестивалски пројекат, осујетили су њен даљи развој, променили унапред фиксиран контекст и онемогућили, за сада, унапређивање њених унутрашњих односа и пропорција.

На основу увида у премијерно извођење *Исидоре*, анализа нотних скица и трајног записа музике Иване Стефановић на студијску

¹ Милица Зајцев, *Поглед у Терпсизору*, Борба, 29. IX 1992.

траку (што је једини поуздани документ који је остао иза овог пројекта), балет као жанровско одређење представе проширила сам формулацијом са историјским предзнаком – *балет о балету XX века*, са саставним компонентама које именујем као *кореографски есеј о уметности игре и аутономна музичка игра*. У раду се бавим пре свега музичким планом *Исидоре*, који, захваљујући Ивани Стефановић, не прелама само биографске, уметничке и митске димензије *Исидоре Данкан*, већ дотиче и проблем улоге и функције музике у театру. Иако пристаје на конвенције жанра и иде у сусрет либрету, музика *Исидоре* у неколико одсека досеже аутономију и пројектује нове могућности читања у односу на либрето, а њена целина отвара две међусобно повезане актуелне инстанце: *крај века и цитатност*.

“Композитори су изменили свој комплекс супериорности у односу на балет... после Дјагиљева који им је указао на даљи пут”, тврди се у *Речнику балета*.² Године 1895, деценију пре него што ће се дух обнове уметности игре институционализовати у трупи *Руски балет* и привући сликаре и композиторе модернисте, Пол Дика (Dukas) – бранећи аутора музике за балет *Намуна*, Едуара Лалоа (Lalo), окривљеног за неуспех представе у целини – пише да се “кореографисана музика намеће симфоничару као строги код и да подсеца крила његовој инспирацији. Музичар је роб балет-мајстора”.³ Ова два цитата, која обелодањују крхку линију спајања и раздвајања музике и игре у турском периоду преламања XIX у XX век, успостављају креативни дијалогски однос са тврдњом Јелене Шантић и Иване Стефановић; оне, на крају XX столећа, више не доводе у питање могућност дијалога и равнотеже два првобитно синкретички повезана а затим профилисањем уметничких дисциплина раздвојена уметничка говора, али се не залажу ни за подвргавање музичког и играчког принципа идеји или, како би рекао Томас Ман (Mann), **д о к т р и н и** о тоталном уметничком делу.⁴

“Музика на коју се прави балет мора унапред мислити да ће се у њене дијагонале уградити покрет тела, корак, гест. Она на то

² *Балетска музика*, у: *Речник балета*, Београд, 1980, 53.

³ Emile Haraszti, *Musique de ballet au XIX siècle* [*Балетска музика у XIX веку*] у: *Histoire de la musique II*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1963, 758.

⁴ Thomas Mann, *Souffrances et grandeurs de Richard Wagner* [*Патње и величина Р. Вагнера*], Paris, 1975, 54.

мора да се припреми, да изађе у сусрет том другом уметничком језику”⁵, сматра Ивана Стефановић, док Јелена Шантић инсистира на коауторској природи пројекта *Исидора*: “Композитор је добио готов либрето, али је утицао на ток, распоред, трајање сцена, чак и на унутарњу разраду детаља кореографије у трећој сцени, која евоцира кореографски свет Иванова и Петипа, и у шестој, посвећеној Дјагиљеву”⁶. Најзад, тврђењем да је у двојници композитора [Бетовену (Beethoven) и Вагнеру (Wagner)], и једном филозофу [Ничеу (Nietzsche)], а не у одређеним играчима и кореографима, “имала три велика учитеља, три велика претходника игре нашег века”⁷, Исидора Данкан је именовала мисао и музику као средиште извирања и увирања покрета, које физиолошки одређује као “соларни плексус”. Композитор музике за балет *Исидора* средиште својих уметничких аспирација формулише као “оно место где се цео свет огледа у само једном једином људском прозору”⁸.

Симулирала сам дијалог и полемику цитата које су са краја XIX на крај XX века успоставили заступници игре и музике не само да бих упозорила на круг проблема који отварају и затварају две уметности, већ и у намери да документарни искази сами проговоре о вибралним сличностима и разликама између културне климе оне Европе која се, пред надлазећом катастрофом првог светског рата, пре сто година болно растајала од својих заноса (које Французи именују као *Belle époque*) и ове данашње Европе, која се, са нама као трагичним сведоцима и учесницима, на прагу новог века и новог миленијума суочава са утопијским димензијама својих обновљених интегративних идеја. Два пола стогодишњег распона упоришне су тачке прве и последње сцене балета *Исидора*. Средиште је сама играчица и кореограф, биће жене у којој се огледа свет.

На дочеку 1900. године, у првој сцени балета, дефилују, попут знакова времена, представници “декадентне уметности”. На фону стилизованог карневала, који кореографски и визуелно плута између фантазмагорије и гротеске, Јелена Шантић издваја

⁵ Радослав Лазич, *Разговор са И. Стефановић* (необјављено).

⁶ Ана Котевска, *Разговор са И. Стефановић* (необјављено).

⁷ Roger Garaudy, *Danser sa vie [Играчи свој живот]*, Paris, 1973, 62.

⁸ Упор. Р. Лазич.

Исидору Данкан, наговештајући њен усамљени и трагичним непоразумима обележен и никада потпуно остварен пут *“играња сопственог живота”*.⁹ Троминутни увод у балет Ивана Стефановић решава у електронском студију редукованим, такорећи минималистичким средствима: лапидарним мотивима кондензоване експресивности и наглашено сведеним полифоним вођењем гласова кроз опрезно дозирани волумен звука и динамику вокалних и оргуљских регистара, чији сваки покушај градације прекидају опомињући синтетизовани звуци звона. У уводном материјалу, на који се више веће позивати у даљем току дела, аутор у назнакама (које стичу карактер манифеста) обелодањује своје уметничке одлуке: дистанцирати се од биографске и уметничке заводљиве ауре Исидоре Данкан, али и од постмодернистичког становишта које одустаје од вредносних судова, не одбацујући композиционе поступке постмодерне.

У завршној, десетој сцени, у којој протагонисти модерног балета XX века славе 2000. годину, Јелена Шантић поново изолује Исидору Данкан, смештајући је под стаклено звоно, а композитор из електронског прелази у класични студио, у коме радиофонским поступцима колажа и монтаже једноставне, кратке мелодијске мотиве, поверене традиционалним изворима звука (малом вокалном ансамблу, контрабасу, флаути) и претходно снимљене, уобличује у неоромантичарски интонирану целину, према којој се уводна музика у електронском предзнаку односи као обрнути лик у огледалу. Ивана Стефановић, поступком који побија очекивања, управо у футуристичкој сцени која пројектује долазак новог миленијума одустаје од електронског звука којим је “облагала” музичке аквизиције XX века, чиме, у најширем значењу, одриче примат технолошког принципа у времену које долази. Управо ова последња сцена – у којој композитор, ослобођен конкретних захтева либрета и кореографије који се односе на Исидору, осваја аутономни музички простор и попуњава га критичким и аутокритичким погледом исказаним класичним инструментаријумом – изостављена је на премијерном и једином извођењу балета. Чињеница да су разлози изостављања били техничке природе додаје јој још једну димензију, смештајући уметност нашег тренутка под стаклено звоно.

⁹ Исидора Данкан, *Мој живот*, Београд, 1993, 3.

Исидора Данкан (1878–1927), америчка играчица и кореограф – аутодидакт (како је сама говорила), својом концепцијом игре тежила је да “слободно изрази саму себе”.¹⁰ То је, међутим, мање чинила процесом самооткривања, а више недовољно кохерентним скупом идеја које је, без критичке дистанце, са ентузијазмом и упорношћу својственим аматерима, усвајала несистематским читањем и слушањем музике. Као представник треће генерације ирских досељеника у Сједињене Америчке Државе, Исидора Данкан је наследница слободоумних, често дословно схваћених, али не мање провокативних и смелих либералних, позитивистичких и прагматичних тенденција просвећене Европе на линији Русо (Rousseau) – Дарвин (Darwin). Међутим, она је и фервентна заступница култа бајронизма, који је неговао осећајност и побуну у име индивидуализма, и ничеанског појмовног пара аполинијско/дионизијско, који је призивала као алиби за и г р а њ е м у з и к е. Природа је уграђена у њену концепцију игре преко најшире схваћеног звука, односно т а л а с а з в у к о в а: звука таласа, шума природе, исто онолико значајних колико и музика Шопена (Chopin), Шуберта (Schubert), Бетовена, Листа (Liszt), Глука (Gluck) и Вагнера или имагинарни хорови из античких трагедија. Иако је њено поимање звука у бити модерно, ентузијазам аутодидакта је спречавао да свој романтичарски репертоар, који је усвојила преко мајке пијанисткиње, прошири делима савремених композитора, својих вршњака [Равела и Де Фале (De Falla) на пример], као што су, у недостатку метода, сва њена педагошка настојања бивала осујећена и осуђена на неуспеле покушаје формирања о р к е с т р а и г р а ч а, вероватно унисоног. У монолошкој и монистички утемељеној концепцији игре Исидори Данкан је измицала дијалогска, полифона природа музичког театра, а тиме и функција музике као једног од равноправних гласова. У недостатку театарске мотивације, без обзира на различите аспекте које је попримила, музика је у Исидориној игри имала улогу цитата (или, пре, c i t a t u s a), позивања сведока (у изворном латинском значењу) за ничеанску тезу о в е ч н о м в р а ћ а њ у и с т о г.

¹⁰ Исто.

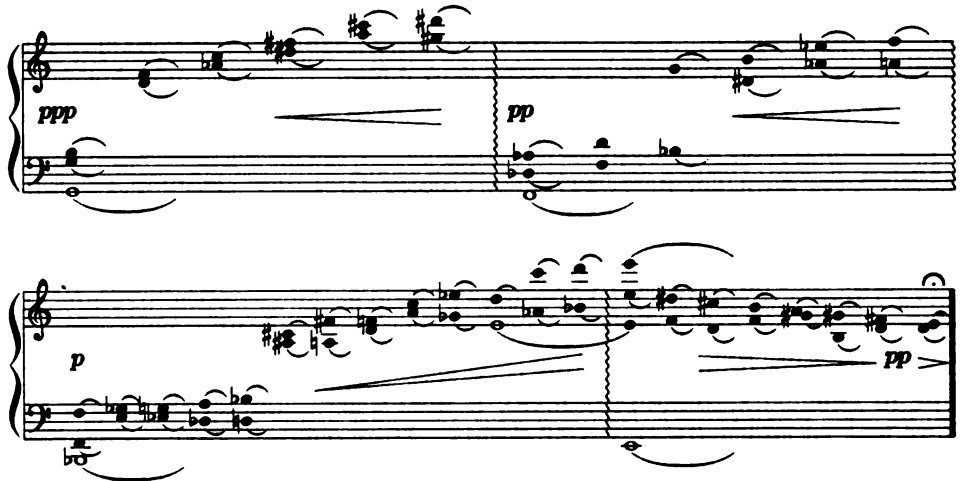
Као лucidни, добро упућени и радознали посматрач, више-страни и надарени професионални музичар, али и рањиви учесник нове смење века, Ивана Стефановић је у музику за балет *Исидора* умела да улије драмски набој, који је изостајао у уметности игре Исидоре Данкан, и да своју јунакињу утемељи у реалност повести. Као композитор који се доследно бави широком облашћу звука, усвојила је Исидорина интуитивно, новаторско једначење значења музике и звука, док је зналачким читањем прошлости критички приступила њеном импровизованом и ограниченом свету музике и непоузданом музичком укусу. Следећи упутства либретисте и конкретизујући их увидом у музички репертоар и културно окружење Исидоре Данкан, виртуозно је развила поступке цитирања, који се, иако заузимају само трећину укупног трајања дела, могу третирати као његов најпровокативнији слој и као аутономна стваралачка стратегија – ц и т а т н о с т.¹¹

Велику слободу и скоро неограничену могућност избора који су јој се указали, Ивана Стефановић је ограпичила законима драмске композиције које је усвајала обликујући музичке матрице сценских, радиодрамских и документарних дела, као и ауторских радиофонских композиција. При избору цитираних дела руководила се начелом избегавања првих асоцијација, удаљавања од непосредног значења, замењујући репрезентативни, популарни тематски екстракт неког дела сродним елементима из сенке, али без намере да прикрије подтекст цитата или да занемари начело комуникативности (које балетска музика подразумева). Инвентивну а строгу селекцију цитата, која почива на претходном промишљању музичке и културне климе на прелому века, композитор подвргава рафинираној, дубинској обради, најпре осветљавајући сваки изабрани цитат другачијом техником, да би их затим повезала у мрежу цитата и потопила је, без видљивих шавова и резова, у сопствено препознатљиво линеарно писмо специфичне лирске тензије. Убедљиви представник тог ауторског писма је “Исидорина тема”, која иза привидно питомих, из аликвотног низа изведених интервалских уз-и-низ помака, крије латентни драмски набој и сугерише амбигуитетну модерно-архаичну позицију јунакиње балета у уметности XX века (пример на следећој страници). И н т е к с т, споља

¹¹ Дубравка Орајић Толић, *Теорија цитатности*, Загреб, 1990.

увети текст који чине различити типови цитата и њихови разнолики међусобни односи, својим високим степеном организације иновирају ауторски текст Иване Стефановић и зато су у првом плану рада.

Улазак Исидоре



Први цитат који се јавља у првој сцени, после увода, аутентични је тонски запис једног регтајма Скота Џоплина (Joplin), снимљеног у другој деценији века на ваљцима механичког клавира. Везивање овог избора за америчку провенијенцију Исидоре Данкан нема оправдања, иако је логично с обзиром на то да је она била доследни противник цеза као “израза Америке”.¹² Инсистирање на архаичном шуму оригиналног снимка, који намерно није редукован током студијске монтаже, и нагло прекидање његовог тока Исидорином темом у савршеном електронском паковању – упућује на закључак да овај цитат илуструје шум времена, са којим главна протагонисткиња “није у дослуху”. За разлику од овог првог документарног цитата, колаж природних шумава

¹² И. Данкан, *нав. дело*, 273.

воде, ветра и певања птица на почетку друге сцене сугерише супстанцу Исидориног емотивног доживљавања света чији је израз – игра. Значај који Ивана Стефановић придаје овој илустрацији из природе обелодањује се у шестој сцени, у којој се обнављање Исидорине животне и играчке енергије, после губитака деце, поново доводи у везу са природним звуцима обложеним опомињућом и свеприсутном електронском ауром. У тим релацијама композитор се враћа свом раном покушају спајања “првог (ветар, вода и ватра) и последњег (синтетизованог, електронског) звука у композицији *Куда са птицом на длану* из 1979.¹³

Дијалози цитата у прве две сцене и њихов препознатљив, мада најчешће електроником ретуширан статус прерастају у цитатну полемику у трећој и шестој сцени, које, према либрету, доносе алузије на неспоразуме Исидоре Данкан са две опречне тенденције руске балетске уметности. Први сукоб са б е л и м, класичним балетом, тачније са кореографијама Иванова и Петипа, Ивана Стефановић, као што би се могло очекивати, решава преко *Лабудовог језера* Чајковског. Међутим, из ове популарне партитуре она издваја два мотива из III чина, који се, као и читава сцена чији су део, најчешће изостављају, и њима се виртуозно поиграва користећи широки покрет у виолини као сентименталну песму, а играчки мотив намењен ансамблу – као похабане куплете, који се попут археолошких остатака помаљају у правилним размацима из густог електронског спектра. Наспрам треће сцене, у којој композитор усваја тачку гледишта Исидоре Данкан и оспорава бели балет као “непријатеља и уметности и природе”¹⁴ (прилажући и своју критику сентиментализма Чајковског), шеста сцена, у којој се укрштају путеви Дјагиљева и Исидоре преко цитата из *Прелида за поподне једног фауна* К. Дебисија (Debussy) и балета *Петрушка* Стравинског, постаје вишезначно кулминационо драматуршко жариште, чији успон почиње отприлике у средини дела и траје двадесетак минута. Као попрште композиторових имагинарних уметничких расправа са Исидором Данкан, са њеним одсуством слуха за музичке иновације њених савременика, ова сцена снажном музичко-драмском супстанцом антиципира либрето и упозорава да култна играчица постаје

¹³ И. Стефановић, коментар уз концертно извођење дела.

¹⁴ И. Данкан, *нав. дело*, 132.

реликвија прошлости. Међутим, у свом развојном току, ова најобимнија сцена балета постаје и метафора за катаклизму првог светског рата која буквално окончава л е п у е п о х у. “Како је збиља тачно да догађаји пуштају своје сенке да иду испред њих... Док сам ја планирала и спремала ренесансу позоришне уметности и фестивал људске радости и заноса, дотле су друге снаге ковале планове за рат, смрт и разарање”.¹⁵ Ова Исидорина реакција на вест о убиству надвојводе на Балкану, као да је вербални израз дисконтинuirаних упада снажних ритмичких, перкусивних исечака из *Петрушке*, оних који занемарују живописне слике у корист енергетских набоја који ће експлодирати у *Посвећењу пролећа* и који истовременим звучањем више хоризонталних слојева допиру до прага могућности електронског медија. Квалитет и жестину тог набоја Ивана Стефановић ће у овој сцени *Исидоре* дописивати у електронском студију до великих, мада економично коришћених серија климакса, серија која ће постати структурални принцип радиофонске композиције *Lacrimosa* (из 1993), посвећене Сарајеву.

Иако према либрету, који прати биографију, Исидору тек очекује Русија 1917. и епизода са Јесевином, она већ од шесте сцене, захваљујући пре свега композиторовим одлукама, губи контуре лика и прелази у сферу мита; према замисли Јелене Шантић – под стаклено звоно. Димензију мита Ивана Стефановић најављује у петој сцени, у којој из дубоких регистара контрабаса, после клизајућих покушаја извире тритонус, заматак Исидориног великог сола – Прелудијума за оперу *Тристан и Изолда*. Цитирање Вагнерове музике упућује на играчки и кореографски идеал који Исидора Данкан формулише као “лирску екстазу игре без сукоба, без драме”.¹⁶

Попут већине цитата у музици за балет *Исидора* који функционошу у пару, представљајући један другом огледала која умножавају лик и мењају му физиономију, у претпоследњој, деветој сцени ће се и екстатични *Тристан* у поређењу са савршено глатком површином Глуковог *Орфеја* суочити са сопственом претенциозношћу.

¹⁵ Исто, 243–4.

¹⁶ Исто, 120.

Чињеница да овај последњи цитат, нумера *Орфеј силази у поља* из трећег чина опере *Орфеј и Еуридика*, Ивана Стефановић не преузима у оригиналној верзији за флауту и оркестар, већ у транскрипцији за мецосопран који пева на неутралне слоге, премаша област досетке. За своје савременике – персонификација игре, за многе данас – музејски експонат, Исидора Давкан у интерпретацији Иване Стефановић стиче право на реални људски глас. После осамдесетак минута ризичног путовања и комбиновања драмског, балетског, документарног, радиофонског жанра и аутономног музичког остварења, захваљујући вешто и маштовито разрађеној стратегији цитатности, *Исидора* Иване Стефановић се афирмише као аутономна музичка игра која отвара могућности и за другачија кореографска читања. А захваљујући умећу доживљавања, читања и транспонована драматичних знакова времена, музика за балет *Исидора* стиче димензије театарског чина чија је позорница крај века – претходног и овог нашег.

Ana Kotevska

FIN-DE-SIÈCLE ET L'AUTONOMIE DE CITATION

Résumé

L'auteur analyse la musique écrite pour le ballet *Isadora* par Ivana Stefanović en 1992. Entièrement enregistrée sur bande, cette oeuvre en dix scènes (durée 90 min.), représente une fusion de la musique électronique, des sons concrets et des épisodes confiés aux instruments traditionnels. De même, elle mélange plusieurs genres différents en utilisant les procédés postmodernes (citations, collage, mixage, montage radiophonique). Des citations liées au répertoire d'*Isadora* Duncan (Chopin, Wagner, Gluck) et à l'histoire du ballet du XX siècle (Tchaïkovsky, Debussy, Stravinsky) traitées de façons diverses (illustration, illumination, au sens littéral et figuré, en forme de dialogue et de polémique), forment un réseau plurisignificatif fondé dans l'écriture linnéaire et expressive d'Ivana Stefanović. Bien qu'*Isadora* soit une musique hors concert, conçue d'après un livret de Jelena Šantić, certaines parties analysées (par exemple la relation *Isadora*-Ballets russes) montrent leur autonomie en révélant les dimensions d'un théâtre musical dont la scène est la fin de siècle – précédent et actuel.

Зорица Премате

“ЈЕЛИСАВЕТА” И “МЕДЕЈА”, ИЛИ ОД “OFF”-а ДО “СНАОС”-а ЗОРАНА ЕРИЋА

Балет *Јелисавета* Зорана Ерића¹, нешто раније компонован *Senario* за два виолончела и, паралелно писан, *Off* за контрабас и дванаест гудача представљају прва ауторова дела у којима је дефинисан његов зрели стваралачки поетски став. У њима су установљени принципи Ерићевог старалаштва, којих се он држи и у најновијим својим делима, циклусу *Слике хаоса* и музици за сцену из које је, за ову прилику, одабран балет *Медеја*.

Основни принцип Ерићевог стваралаштва је игра. Игра употребљена као начин мишљења у музици и о музици, као принцип дефинисања дела као засебног система и као продор у унутрашњу димензију стварности, као стварност у стварности. Потребна за играњем са музичким материјалом спустила је тај материјал на употребни ниво, на ниво артефакта (музичко-историјског, забавно-тривијалног, фолклорног). При том, сама позиција игре

¹ Зоран Ерић (1950) припада оној генерацији српских композитора која се прва укључила у токове постмодерне. Његов пролазак кроз авангарду у раним композицијама (кореографска слика *Иза Сунчевих врата* и музика за клавир, синтисајзер и оркестар *Mirage*) носи веома изражене елементе синтезе одабраног авангардног поступка, неку врсту личног преиспитивања установљеног авангардног говора и то односом према авангарди као историјском узорку. Корак ка третирању музике као текста, ка говору музиком о музици, ка дефинисању игре као врхунског принципа Ерићевог стила – дефинитивно је начињен у његовом *Off*-у (Оф) за контрабас и дванаест гудача и *Јелисавети*, балету у два чина (оба дела су из 1982. године). Од *Mirage*-а (Мираж) траје и композиторово интересовање за електроакустички звук укомпонован у глобалну звучну слику традиционалног инструментаријума; то је интересовање, са годинама, проширено и продубљено у правцу “компјутерске музике” (computer music), у којој се рачунар користи као било који инструмент у живом извођењу. Пут који је Зоран Ерић прошао од *Јелисавете* и *Off*-а (из 1982–83) до балета *Медеја* и циклуса *Слике хаоса* (период 1990–1992) је пут разграњавања зреле личне постмодерне поетике.

као засебно настајућег света, који ниче *ab ovo*, подразумева извесно ниподаштавање материјала; он се третира као користан предмет на коме се врше разне манипулације: цитирање, парафраза, адаптација, транскрипција, симулација, разне врсте моделовања, компилација, импровизација, распарчавање, умножавање, варирање, онеобличавање и разобличавање, једном речју – преображај познатог садржаја коме се манипулацијом придаје ново значење. Идеокластичност, јерес таквог поступка очигледна је, и Ерић ће такав однос према материјалу развити управо у *Јелисавети* и *Off-у*.

Јединство музичке радње Ерићевих композиција за сцену почива на игри која подржава високу динамику звучне материје и у којој су све историчне, рок, или “фолклорне” конотације дубина без одјека, артефакт без седимента, артефакт коме је нова употреба променила значење. У Ерићевој музици за сцену та конзистентно спроведена напетост између различитих седимената артефаката, производи у суперпозицији, надовезивању, као и у презначењима познатих значења, музику као метафору; с једне стране, због односа са другим уметностима у сложеној синкретичној форми, а са друге, због метафоричности Ерићевог акустичког света који саопштава музиком о музици. Ерићеву склоност ка музици за сцену треба дефинисати управо на заједничким именицима метафоре, представљања, глуме, полупрозорне завесе, контекстуалности и засебног причања приче језиком музике. Оно што композитор у својој музици уопште стално “производи”, то је ентропија (али схваћена по својој дефиницији из физике²), ентропија као последица претварања једног значења у друго, односно, претварање једног облика енергије у други, последица “живота” система музичког дела, дакле, као производ динамике материје и енергије, односно, значења и смисла.

² Ентропија је термодинамичка величина чија је диференцијална промена једнака количнику промена количине топлоте и апсолутне температуре једног динамичког система, а функција је почетног и коначног стања тог система (полазећи од претпоставке да су системи у природи ирверзибилни). Ентропија је, дакле, величина која се код било ког процеса у затвореном систему (а музичко дело може се дефинисати и као затворен систем) може само повећавати. У суштини, ентропија је функција чија величина служи као мера за вероватноћу датог стања тела или система.

1982.

У балету *Јелисавета*³ је поступак високог динамизма остварен или суперпозицијом или сукцесијом материјала разнородног порекла, успостављањем специфичног quodlibet-а или, пак, patchwork-а, не само као динамика наслојавања звучних маса или сукцесија различитог, које одржава ниво интересовања, већ као динамика суперповирања или надовезаних разнородних значења. Тада долази или до интерференције или до поништавања традиционалних значења, до ситуација у којима игра⁴, већ увелико на делу, метафори мења смер и значење, дословност изврће у алегорију, а озбиљност пџтоса у највећег противника патетичности и искључивости, у иронију.⁵

У Ерићевој музици игра прожима композицију функционално, она је *conditio sine qua non* дела.

Почевши од *Јелисавете* и *Off*-а, Зоран Ерић пласира сопствено искуство света у разноврсној суперпозицији или сукцесији фрагмената као истовременост или надовезивање свога ЈА, које

³ Балет *Јелисавета* праизведен је 21. априла 1986. године у Народном позоришту у Београду.

⁴ У овом тексту је игра схваћена у смислу слободне и ничим (осим ауторовом имагинацијом) усмерене и омеђене креативности при стварању једног засебног и самосвојног бића уметничког дела, осим оних правила које је, за то дело, инаугурисала она сама. У ужем смислу, онако како је у центар свог система и поставља постмодерна, игра подразумева разноврсне манипулације готовим системима порука којима мења контекст, претварајући их тиме у својеврсне другостепене знаке, у којима се стари и нови садржај поруке међусобно прозиру. У тој својој активности игра нема нимало пијетета према материјалу првостепених порука које користи, она их без милости саображава сопственом систему, сопственом концепту који се остварује на основу одабраних правила играња. Као компромис између човека и његове судбине, отклон уметничког саопштавања ка игри је једини начин да се избегне бестежинско стање у коме, за постмодерно оријентисан дух, лебде крхотине и одломци готових модела, већ употребљених матрица, услужени отпади цивилизације. Игра је, дакле, за постмодерног ствараоца веза са животом стваралачког.

⁵ Иронија је један од начина саопштавања истине. Она је духовито средство да се побегне од дословности истинског праволинијског суда. Иронија, при том, користи посебне технике саопштавања у којима прималац поруке бива свестан значења одједном, као код иконичког знака или идеограма. Она, између осталог, користи фигуре литоте, хиперболе и парадокса, а за формирање свог исказа истинитог. Иронија није, мада може бити, смешна. Она је духовита, али и потпуно озбиљна, и њен први циљ није да насмеје или забави, већ да саопшти истину. Иронију треба схватити као једну од игара духа.

верификује одређеним пунктовима музичког тока. Свет, како га Ерић види, аналогон је фазном простору из физике: личност је суперпозиција или сукцесија свога ЈА, односно сукцесија тачака у простору које се добијају замрзавањем на трен једног динамичног и нелинеарног система (какво је данас наше ЈАСТВО). Ако се такав систем, посматрано у фазном простору, мења, тачка којом се одређује његово стање у фазама описаше трајекторију. Таква трајекторија је *Јелисавета*. Будући да се трајекторија простире у три димензије, а свака њена тачка је, са акустичког становиштва, звучна слика, метафора, идеограм (који укршта значење употребљеног и његово ново значење у другостепени знак), отвара се потпуна тродимензионалност музичког дела чији је аналог холограм или, можда, компјутерска анимација.

Са “компјутерском анимацијом” Ерић је започео баш у *Јелисавети*, и то градећи њену трајекторију тачака у фазном простору на основу функција система чије су координате мимеза, алегорија и презначење знака. И заиста, игра као *modus mentis* постаје свесна себе током дела, јер балет започиње као продубљена мимеза, у другом делу првог чина успоставља се и његов алегоријски ниво, да би, у другом чину, игра безосећајно изврнула сва значења у корист музике, напуштајући појам о заједништву са осталим уметностима у области синкретичког уметничког дела. Остварена је могућност да музика буде и у служби збивања на сцени, али и носилац сопственог збивања у који се сцена мора уклопити *a-posteriori*.

Пут од *Јелисавете* до *Медеје* је кретање ка потпуној аутономији звука, односно ка посебном типу *Gesamtkunstwerk-a*, у коме музичка збивања, у односу на сваку од удружених уметности, постају максимално аутономна.

Цитати, парафразе, симулације Ерићеве музике у *Јелисавети* су обједињени, повезани, прокоментарисани и прожети оригинално компонованом музиком, која и сама веома лако компилује авангардни тонски говор, технике И. Стравинског из *Посвећења пролећа*, прокофјевску мелодичност у функцији “приче о”, а све то у служби класичне поетике мимезе тонском сликом и причања ванмузичког садржаја језиком музике.

Но, у *Јелисавети* Ерић започиње и употребу технике *overlapping-a* (коју ће касније пласирати и у *Cartoon-y*) која подразумева монтажно преклапање у коме се иста радња посматра са две

тачке гледишта. У *Јелисавети* се, и сукцесивно и истовремено, један исти звучни садржај (тачка у логичком следу драматургије) третира и као готов артефакт по себи (дефинисан у језику музике као цитат), али и као материјал са измењеним смислом, у његовом новом метафоричком и алегоричком виду.⁶ Ерић се у својим музичким “коментарима” на већ написану туђу музику служи разноврсним поступцима разобличења и “онеобичења” познатих формула и кодова, ствара фантастично из дословног и обичног, пројектујући тако тачке система игре у фазном простору, тачке које су стедиште симболике и стедиште динамике.

У *Јелисавети* форма још увек покушава да прати функцију, па је балет традиционално компонован у чиновима и сценама, а према класичном либрету. Ерићеве “коментари”, његово лично виђење драмске радње и саме теме су, на почетку првог чина, спрегнути на ниво малеровске симболике, али се у другом чину, уз овакав поступак, открива и пласира посебна иницијатива звука, који своју причу развија све аутономније у односу на покрет и мизансцен, па чак и у односу на малеровски композициони принцип инаугурисан у претходном чину.

Хаос⁷, као фикс-идеја композиција насталих десет година касније, *Слика хаоса* и *Медеје*, већ постоји прикривен у *Јелисавети*,

⁶ У том смислу најилустративнији је рад са цитатом Орација Векија (Orazio Vecchi) *So ben mi c'ha bon tempo*, који се хотимично истиче као позајмица, али који има своје метафорично и прикривено алегорично значење у односу на захтеве либрета; но он такође, постаје једна од линија quodlibet-а, текст за музичку анализу музиком која доводи до потпуног распада и демистификације ове узорне слике ренесансног карневалског весеља.

⁷ У сваком нелинеарном динамичком систему постоји предвиђена или непредвиђена, али дефинитивно постојећа, неправилност у функционисању која се може окарактерисати као хаотична. Хаотични системи нису неуређени, они поседују сопствена правила одвијања. Та се правила могу делимично окарактерисати и уз помоћ појмова преузетих из типологије игара Кајоа-а (Caillois), као alea (случајност, random), mimicry (привидна промена правила, трансформације система), agon (дисконгруенција чинилаца унутар система, ситуације које изазивају random) и ilinx (аутоматизам система, турбуленција). Хаос је, према Глајку, (J. Gleick) више наука процеса него стања, више настајања него нестајања. Нелинеарни и нестабилни системи заснивају се на променама почетног облика у кретању кроз време. Хаос није нелогичан, непрозиран и несхватљив, само су начини проницања у његову иманентну логику одвијања нетипични. Теорија хаоса је примењива, као “theory of everything”, и на анализу музичког дела уколико се оно сагледа као динамички, нелинеаран систем у времену.

и то као промена правила игре. Он је верификован кроз планове ове музике, кроз њихову динамику која се остварује међудејством планова. Те бих планове окарактерисала као нивое музичког мишљења и саопштавања, који се, на пољу технике, манифестују и као начини рада са материјалом. Ерић је за своју игру установио чврста правила: први план (или први ниво) је дословно миметичко саопштавање драматуршког дискурса и за тај је план резервисан композиторов лични тонски говор у превирању концесија на музичко наслеђе балета овог века (Стравински-Прокофјев-Барток), уз веома јарко дејство звучних открића авангарде (Лутославски и Лигети) која “боје” и “мрљају” класично скројен звук. Уз тај слој компилацијског језика, са великим филтером личне акустичке инвенције, повремено се укључује други план, ниво аранжираног цитата (мадригал Орадија Векија и мотет Луке Тромбочина), који не крије своје порекло историјске ископине и који се користи у смислу алегоричне (каткад и ироничне) тонске слике – да представи и оно што значи и, хипостазирањем тог значења, његов ироничан ехо. Први и други слој *Јелисавете*, по типу односа према материјалу највише дакле, дугују Малеровој пројекцији “музичке приче уз помоћ музике”. То је и тренутак када се стиже до бифуркације, до одвајања и тока у различитим правцима, дискурса либрета и дискурса музике. Музика се, сама за себе, већ осећа спремном да, осим о свом предмету, либрету, проговори и о себи и сопственом првом, миметичком слоју, са издвојеног становишта. Трећи плато (или план) представља домен електроакустичког звука. Мада носи звучне рефлексије тема и мотива из првог и другог слоја, он већ представља димензију оностраног, одраз одраза, и место на коме се дефинишу нова правила игре: стваралачка компилација из првог слоја и аналошко презначење цитата из другог подвргавају се новој манипулацији, као сопствени артефакти, и постају нови предмети за нову игру. Лајтмотиви и теме се дробе, уситњавају, деформишу, варирају, подвргавају лаким непредвиђеностима организоване импровизације, обеснажују до љуски избледелог смисла, премећу се и укрштавају у једностраној сукцесији, која је чисто наративна и која растаче драму у музици. У секвенцама у којима, у звуку, постоји само електроакустички слој, композициони принцип је сасвим нов у односу на дотадашње збивање, он се своди на понављање, секвенцирање и једнолинијско излагање крхотина тема

и лајтмотива који су, ето, постали артефакти. Евентуални драматски ефекти у односу на либрето постигнути су нечим другим, пре свега тонском бојом и сугестибилношћу поступка понављања. Музика, заправо, већ лебди у простору без теже, потпуно изван артифицијелног времена своје радње, у развученом тренутку играња са самом собом. У концепт оваквог играња музике са управо дефинисаним, сопственим ткивом уклапа се и корал, као већ сасвим засебан говор аутора о теми, корал који, након сецирања лајтмотива, доноси језиво смирујући, уредни и дефинисани *slow-motion*. Кретање под водом, који играче на сцени приморава на пантомиму, специфична је горко-иронична реплика на сличан поступак Прокофјева у *Ромеу и Јулији*.

Корал у другом чину у коме се, аналитички гледано, верификује једна од основних тематских мисли балета (срочена као след тристановских хармонских веза), материјализовао је музику у простору *science-fiction*-а и дефинисао личну Ерићеву поетику музике о музици.

Трећи слој, слој *Alien*-а, те митске животиње из Критског лавиринта, не само да комада делове миметичког слоја и дефинише се апотеозом у коралу, већ истовремено поставља нове законитости рационалног и ирационалног у односу на музику која је већ постала текст. То страствено и виртуелно поигравање сопственим речима најјасније је у оној тачки другог чина када сва три нивоа звуче истовремено у хаотичној смеси трагичног, веселог и хладно-аналитичког, као *quodlibet*. Резултанта динамизма сила ових нивоа директан је иницијатор превласти трећег слоја, који је већ широм отворио врата за *Off*, *Cartoon*, *Слике хаоса* и *Медеју*.

Очајник у свету створених и дефинисаних ствари, у свету досадних либрета са познатим крајем, Ерић је, уводећи трећи план у свој балет, на његовом крају остварио апотеозу сопственом звучном тексту, хиперболишући га до ивица подношљивости у аликвотама пренатрпаном коралу, истовремено аутоироничан; на крају свега: пуноћа живота музике, њено суверено "поигравање" са ванмузичким значењем из првог и другог слоја изврнуто је у тескобу и свемирски хорор игре трећег слоја, који, од половине првог чина све више осваја дело. Тако је музика причу о ренесансној трагедији црногорске владарске лозе "презначила" у сопствени текст о свеопштој тескоби нашег доба. Парадоксално је да

ова игра агоније унутар саме музике, њено унутрашње сецирање, комадање и дефинисање Alien-а у лику узвишеног и самодопадног корала коинцидира, али само коинцидира, са збивањем на сцени. Музика је у самоанализу кренула невезано са судбином Венецијанке Јелисавете, сама из себе, у засебном свету трећег плана дела. Огледајући се сама у свом електронском лику, потискујући, на махове, два остала слоја композиције до тишине (или им, пак, одузимајући поједине инструменте оркестра), она их, у крајњој линији, парафразира и иронише. У самој музици, дакле, створене су две реалности, она миметичка и она аналитичко-парадигматичка.

Трећи ниво је место са кога се музика *Јелисавете* отиснула у потрагу за самом собом, индиферентна према захтевима либрета. Изиграва је извесност натурене логике класичне драмске приче са наговештеним крајем, јер је музичко, током трајања балета, променило правила игре. Тако компоновање чврстог корала на крају није апотеоза трагичног расплета, већ апотеоза игре музичког са сопственим телом.

1992.

*Медеја*⁸, као специфична сценска монодрама покрета, већ и на нивоима осталих уметности које учествују у њеном синкретичком облику представља компилацију различитих стилова, поступака и цитата у суперповираном или сукцесивном следу. *Мађарска Медеја*⁹, како се у оригиналу зове дело Арпада Генца је текст на митолошку тему, текст о Еурипидовом тексту, дакле, "позајмљена тема", са разрађеним и осавремењеним конотацијама прилагођеним конкретном данашњем тренутку.

Музика је решила технички проблем праћења сценских призора постављајући, у основи, свега неколико целина, које се сукцесивно смењују у зависности од тога да ли је на сцени један лик или балетски хор који персонифицира хор из античке трагедије. Претапање тих звучних секвенци изводи се механички, утишавањем траке на коју је снимљена једна, а појачавањем траке са које звучи

⁸ *Медеја* је, као амбијентална представа, премијерно изведена на *Mittelfest*-у јула 1991. године у италијанском граду Чивидалеу (Cividale).

⁹ Осим Еурипида и Генца, иста тематика закупила је и Ануја (Anouilh) и Милера (Miller).

друга секвенца. Музика се, дакле, осим што је у целини снимљена (те не постоји у партитури), остварује као след наизменичних укључивања звучног садржаја, који се, по потреби, синхронизује са збивањем на сцени. Но, осим музике, у представи постоји звук, као директно озвучавање радње тонском сликом и он је, заједно са музичким одломцима и текстом који чита глумица, снимљен и емитује се са траке. Форма укупне акустике *Медеје* дефинитивно се остварује као мозаични след секвенци, као patchwork. При том, од акустичке димензије се, у овом пројекту (а будући да је његов најизраженији слој покрет), очекује не само да буде ординарни сценски звук, већ и да испуни звучни простор дела. Дословно, да буде и акустичка димензија, као у радиофонској драми, и балетска музика која мора да претпостави покрет.

Домен композитора режијском је идејом подељен на звук којим треба подржати текст и музику која је простор за композиторову имагинацију и то је проблем који Ерић сасвим лако подноси и разрешава: он се, чак, у својој музици односи према звуку као према још једној чињеници којој треба коментар. Зато у музици често копира и сопствени (радиофонски) звук у једној од линија тонског збивања и тако му даје нову ауру, користећи га повремено као неку врсту остината.

Заправо, трака која носи звучну димензију дела (текст који чита глумица, акустички фон и музичке одломке) и јесте радиофонско дело које може постојати чак и неvezано уз сцену. Но, та суперпозиција литерарног и звучног садржаја гради сложен међусобни однос у коме час има предност текст (а звук или не постоји или је сведен на акустички фон, дословну мимезу текста тонском сликом), а час предност добија музика за сопствено елаборирање литерарног текста (и тада глас ћути).

У представи је остварен невидљиви patchwork између текста, звука и музике, као и неприметан quodlibet између музике, текста, звука, покрета и мизансцена. Overlapping постоји између различитих уметности на делу, оне посматрају свој предмет из сопствених углова, на различит начин. Њихови токови започињу у подударној акцији на почетку, на крају и на неколико пунктова сцене-слике, током које свака од њих говори о свом предмету својим језиком са контролисаним и лабавим обзиром према доменима осталих.

Посматрајући само музику, примећује се да се она отиснула од своје функције сценског фактора, односно своје утилитарности у Gesamtkunstwerk-у. Музика коинцидира са збивањем на сцени као садржај испричан за себе, који се погодно може уклопити и синхронизовати са садржајима које су, о истој теми, изложиле остале уметности; за разлику од музике звук је употребљен за ефекте који тексту дају димензију просторности. Безаност музике за читане одломке текста (који носи иста звучна матрица) није пресудна за њено одвијање у времену. Музика нити озвучава текст, нити озвучава покрет, она их, евентуално, коментарише, па чак и контролише (покрет!). На делу је врхунска игра раслојавања и синхронизитета у нечему што, наоко, делује чврсто као гранит. И заиста, док одломци текста о савременој Медеји, изречени на крајње сугестиван начин пуним глумачким умећем, воде трагику овог необичног сценског приказа, егзалтирани предимензионирано експресивним покретом балерине, а акустичка матрица, с једне стране, приземно-миметички прати текст као његов звук¹⁰ (дакле као његова доследна тонска слика), та иста матрица, са друге стране, као музика (у оквиру засебних нумера) елаборира његов смисао на потпуно аутономан начин. Та се аутономија огледа, пре свега, у потпуно другачијем емоционалном тону музике, која је хладно рационална и иронична у односу на експресиван израз осталих уметности, али је зато веома страствена унутар музичког. Она је иронични посматрач и коментатор ванмузичког и истовремено страствени играч унутар музичког.¹¹ Такав однос логоса и ероса, аналитичког и осећајног, промовише нову стварност у којој обитава музика, односно, инаугурише надстварност музичког у Ерићевим композицијама за сцену.

У представи је дошло до глобалне конгруенције између Генцовог текста, мизансцена, покрета и шума, а до бифуркације између ових сједињених уметничких акција и музике. Стога се и дешава

¹⁰ Шумови писаће машине, подигнуте телефонске слушалице, звекет чаша, рок-музика из Андрашове спаваће собе итд.

¹¹ Став музике према себи је, у овој њеној игри, на релацији agon-ііпх, док је њен став према свом ванмузичком предмету иронична мимикрија. Страственост постоји унутар композиторовог поступка, она се, у звуку и односу према теми, трансформише у аналитичко мимикријско предназначење, у хладну антиемоционалну иронију.

да општем високопатетичном и експресивном тону текста, мизансцена и покрета, идући према крају, све више контрастира музика својом убиственом логиком иронијске истине.

Музичка сфера *Медеје* започиње, наизглед у складу са осталим уметностима, цитатом из Ерићевог *Konzertstück*-а за виолину и гудаче, који се својом предимензионираном осећајношћу барокне пасакаље савршено уклапа у идеју пројекта. Све би било једноставно да и цитирана музика у себи већ не садржи веома изражену иронију на сопствену емоционалност и њено патетично испољавање (цитат сопствене ироније, као аутоироничност).¹² Музичке нумере које следе у мозаичком низању су, након таквог разобличавања немоћи емоционалног и исповедног, већ у области фазног простора, као страствено играње са акустичким материјалом, са звучним отпадима цивилизације. Ерић у њима склапа *patchwork* и *quodlibet* свега и свачега, од разноврсних шумова, филтрираног звука, препознатљивих тонских боја традиционалних инструмената, односно, од готових звучних модела рока, разноврсних цитата (*Интернационале* певане на енглеском језику, односно свог *Senaria* итд.) или, пак, од говорних цитата¹³ читавих ведрим спикерским гласом, на италијанском језику. Њихово надовезивање, синхроност и међусобни преплет, као и емитовање у инверзији, која понављање изврће у нелогичан и непрепознатљив одраз у огледалу (опет аутоиронија!), у многим нумерама, а поготово у одломцима са механичким покретима мушког балетског хора, заиста су пројекција свепрожимајуће незаинтересованости и хладноће данашњег света у односу на трагичан удес као свеопшту тему.

¹² У музици је остварено оно што се, у лингвистици и науци о књижевности, назива међутекстовно надовезивање. То је метатекстовна операција односа међу текстовима који су засновани на принципу супротности, афирмативности или контраверзности. Прототекст је објекат међутекстовног повезивања, а начин на који се оно врши је метатекст. У овом је случају, дакле, *Konzertstück* аналоган прототексту, начин међутекстовне комуникације је афирмативно-апологетски, али у циљу критичке алузије, а метатекст је појачана иронија.

¹³ Ови одломци, организовани као бескрајна петља, као да потичу из популарних женских часописа (савети “за добре домаћице и супруге”). Они су обавезан део нумера са мушким хором који персонифицира “хор успешних”: “оне који добро планирају дан”, “оне који су сигурни у своју будућност”,... “оне који имају стрпљења и разумевања и воле чистоћу и ред”.

Ерићева је музика безобзирно иронична према конотацијама музичких цитата које употребљава. Она се игра фрагментима звука као што се Јасон игра Медејиним осећајима, подједнако бескрупулозна према заједничком предмету, Медеји.¹⁴ Музичко поигравање са иронијом деформисаним одломцима, уз које теку линије музике дефинисане емоцијом, крпице анонимних рок-модела и педали алузивних шумова, дефинишу прави хаос као пројекцију Медејине декомпоноване свести. Врхунац ироније и коначни распад је, ипак, завршна музичка нумера, цитат енглеске народне песме *My Bonny*, коју пева женски соло-глас сладуњаво и претерујући у патетици, већ потпуно у сфери кича. Медејино лудило музика је, својим средствима, поистоветила са обезличењем и плиткошћу кича, са укидањем појединачности и уливањем патрљка личности у блаженство кичерског “нишчег духом”.

Медеја је митолошко предање о завођењу, неиспуњеном обећању, превари и одбачености, о освети која је толико монструозна да постаје *hybris*, грех против богова. Једино извесно што варварка и чаробница Медеја својим удесом чини је лудило, смрт духа. Ерићева музика дефинише ту смрт поништавајући емоцију, било да је, хиперболишући је и наглашавајући до отужног кичерског бесмисла у првој и последњој нумери, безобзирно иронише, било да, већ у фазном простору игре која познаје само сопствени дух и којој и емоције служе као податни материјал, компилује своје тело од звучних комадића неког бившег духа као хаос, као *Alien*, савршено равнодушна према самртном грчу Медеје на сцени. Поништавајући дух идеје представе музика је потврдила сопствени, музички дух игре као одбрану од бесмисла спољашњег света.

Свеопшту димензију односа према трагичном удесу данас у представи *Медеја* дала је управо музика. Она је то постигла одвајајући се од доследног контекста представе, дистанцирајући се од своје утилитарне димензије у оквиру *Gesamtkunstwerk*-а и дефинишући сопствену аутономију у оквиру секвенци-одломака. Тако је обезбедила простор за бављење самом собом, за игру са

¹⁴ Таква пројекција музике директно је условила атмосферу свих “хорских” нумера, које су кореографисане као механички униформни покрет. У овим нумерама остварује се јединство дејства свих уметности управо захваљујући снази превласти концепције музичког.

сопственим језиком за, сада већ и дословну, компјутерску анимацију звука, и неометано се посветила Генцовој теми.

Са тачке гледишта синкретизма, *Медеја* као представа се указује као суперпозиција синхроних или супротстављених виђења Генцовог текста: од дословног и егзалтираног тумачења глумице, алегоријски постављеног мизансцена и, пантомимом пренаглашеног покрета (са једва уочљивим траговима класичног балета) до утилитарно-радиофонски скројене звучне подлоге и музике, која својим ироничним коментарима довршава декомпозицију људског бића у љуштуру без духа или у “савршену домаћицу” из неког америчког, енглеског, италијанског или, можда, нашег града.

Мото представе *Медеја* је, у извесном смислу, супротан Ерићевом зрелом стваралаштву: *Ми увек пронађемо нешто... што нам даје утисак да постојимо*. За Ерићеву музику, пак, важи другачији мото, мото саме игре као слободне активности духа, преузет, за ову прилику, са једног њујоршког графита: *Уметност је једини начин да кажеш себи да си жив*.

Zorica Premate

“JELISAVETA” AND “MEDEJA”, OR FROM “OFF” TO “CHAOS” BY ZORAN ERIĆ

Summary

The study considers the issue of the development of the post-modern creative poetics of Zoran Erić, through an analysis of two of his ballets, *Jelisaveta* (1982) and *Medeja* (1991), within the frame of Erić's compositions that have appeared at the same time as the fore mentioned (*Off* for a contrabass and twelve stringed instruments, and the cycle *Images of Chaos*). Besides the standard musicological analysis, the study uses the findings of the theory of chaos (the principles of thermodynamics and the phase area), with a semantic approach to the music and the implementation of the theory and typology of GAME. The conclusion leads towards the state of music in post-modern Gesamtkunstwerk in which it, when dealing with Erić's stage performances, acquired immense autonomy with respect to other arts involved. Such separation of music from the demands that are posed by the libretto, the motions, the stage arrangements, even the scene sounds, has been observed as a process that is followed from his first promising

appearances, until his entire independence of music which is contrasted to the completeness of Gesamtkunstwerk (*Medeja*). Thus the conclusion becomes explicit by claiming that Erić's creative poetics in his stage works actually aim at a global form of quodlibet, in which music, not only autonomously implements given (extra-musical) elements of mimesis, but simultaneously treats them as a TEXT that expresses the composer's point of view. Music, already as a METATEXT, becomes a MIRROR in which it can see itself in its coming to life, as well as the entire complex syncretistic contents. That area of musical freedom is defined as PHASE, and its modus operandi and modus vivendi, as the GAME.

Христина Медич

СЕМАНТИКА МИТА И МУЗИКЕ У “ПАСИЈИ СВЕТОГА КНЕЗА ЛАЗАРА” РАЈКА МАКСИМОВИЋА

деци Студенице

“Лице смрти разбуђује” казао је Херман Брох (Hermann Broch). “Зато све што се назива вредношћу и што заслужује да се тако назове циља ка укидању и превазилажењу смрти ... Зато што вечност смрти представља двери – једине двери кроз које апсолутно у свем свом магичном значењу улази у реалан живот, водећи са собом пратњу магичних речи о бескрају, о вечности, о свемиру ... и зато што је смрт у својој незамисливој удаљености од живота ипак тако близу да душу човекову непрестано испуњава физичким бивством и метафизичким тубивством, зато њеној апсолутности – јединој апсолутности стварности и природе – мора да се супротстави једна друга, ношена човековом вољом – апсолутност душе, способна да створи апсолутност културе ... Тако настају дела уметности, она време које хита смрти присиљавају на симултаност и зачаравају до мировања. Култура у својој целовитости је симболично превазилажење смрти”.¹

“Уметност представља један процес духовне саморегулације у животу народа и времена”, рећи ће Јунг (Carl Gustav Jung) “... Једна епоха је исто што и душа појединца, она има своје посебно, специфично ограничено стање свести па јој је стога потребна компензација, која се управо остварује колективно несвесним на тај начин што песник или видовњак оном неизрецивом свога времена даје израз, и сликом или делом предочава оно што је несхваћена

¹ Манфред Ангерер, *Музика и трансцендентно у филозофији Хермана Броха* (Manfred Angerer, *Musik und Transzendenz in der Philosophie Hermann Brochs*, у: *Entgrenzungen in der Musik*, herausgegeben von Otto Kolleritsch, Wien-Graz, 1987, 170/171) у преводу Александре Бајазетов, *Музички талас*, 1, 1994, 83–86.

потреба свих очекивања ... Наше несвесно садржи оживљену воду”², ону у којој се суочавамо са сопственим ликом, огољеним и без маске, ону која нас самим нашим погледом ка њој надоле, у њене дубине, наводи на сагледавање сопствене унутарњости, на препознавање и спознавање сопственог идентитета. “Поглед надоле увек претходи успону”, каже Јунг, “пут надоле ... у дубине језера, немивован је ако се жели извући благо са његовог дна”.³ Ни пут уметности не би био могућ без оног орфејевског погледа уназад, без оне Персефонеине еманације из хадских дубина.

Чињеница да се на косовску трагедију прво одговорило уметничким исказом (а не историјском хроником), исказом који сав трепери од филозофско-религијске запитаности над смислом живота и смрти, над смислом жртве ради очувања духовне слободе, управо нас упућује на Брохове тезе о вези између вечне тежње за укидањем смрти и уметности, о превазилажењу смрти духовним надживљавањем – чином уметничког стварања. Са косовским књижевним записима та се филозофско-религијска проблематика укоренила у уметности овог тла и она траје до данас. Она је наша оживљена вода, поглед у дубину историје, до праслика чија есхатолошка семантика израња у моментима запитаности пред будућношћу. Та запитаност, која залази у сфере космичког, прапочетака, сфере хаоса, повезује један континуиран низ дела у српској музици, низ који својом филозофском преокупацијом и уметничким изразом представља нашу специфичну космогонију. Што је такав круг тема привукао управо композиторе (а то није карактеристично само за њих нити само за ово тло)⁴, има бројне разлоге. Један од одговора на то је по Броху, што “архитектурирање тока времена какво се спроводи у музици, временској уметности *par excellence*, непосредно води трансформацији времена у простор, а тиме и укидању времена које хрли ка смрти... Архитектурирањем материјала језик музике се ирационализује и отвара тиме могућности за

² Карл Густав Јунг, *Психолошке расправе*, Матица српска, Нови Сад, Књига IV, 28, 47, 369.

³ *Исто*, 363 и 364.

⁴ Када је реч о српским композиторима мисли се на дела Љубице Марић, Владана Радовановића, Зорана Ерића, Рајка Максимовића, Југослава Бошњака, а занимљиву групу из тог аспекта чине и дела композитора-емиграната из бившег Совјетског Савеза: Софије Губајдулине, Арва Порта, Алфреда Шниткеа, Вјачеслава Артјомова и др.

нове спознаје истина ... Како је сва права спознаја окренута смрти, ... како не постоји тоталитет света који не би укључивао и смрт, тако музика задржава право да сваком спознајом коју изговори иницира чин ослобађања, ирационалан и мистичан, а ипак убедљиво строг, чин спознаје, који у једном једином уметничком делу рађа тоталитет света – монадско огледало бесконачног процеса”.⁵

То особено монадско огледало је и *Пасија светога кнеза Лазара Рајка Максимовића*, филозофско, музичко и поетско сагледавање, заокружење једног циклуса у његовом опусу, заокружење његове космогоније у којој, као један њен аспект, стоје *Музика постојања* и *Тестамент владике црногорског*, а као други – дела инспирисана старим српским рукописима: *Из тмине појаве*, *Кад су живи завидели мртвима* и *Буна против дагија*. И мада *Пасија* задира у најстарије слојеве књижевних записа у нас, а патина старине обавија и саму форму и израз дела, она нам се открива најпре путем семантичког преплитања прошлости, садашњости и будућности, тим погледом дубине, оживљавањем праслика које говоре са хиљаду гласова, а онај ко “говори са хиљаду гласова” – рећи ће Јунг – “он захвата дубоко ... уздиже оно о чему говори из једнократности и пролазности у сфери увек постојећег, он уздиже личну судбину на ниво судбине човечанства и тиме уједно ослобађа у свима нама оне благотворне снаге које су човеку увек наново омогућавале да се спасе из свих опасности и да преживи и најдужу ноћ”.⁶

“*Пасију* сам замислио као драму, тј. акционо”, истиче аутор у програму штампаном поводом првог извођења дела. Чињеница да је дело ипак назвао пасија (а не драма) потврђује комплексност и специфичност филозофско-религијске и драматуршко-музичке равни дела. И мада дело још није оживело на сцени, драматичност и “сценичност” његовог музичко-литерарног тока призива филмски уобличене слике, и то оне из визуре Ејзенштејна и Тарковског.

Уосталом, “излажење из медија”, да се метафорично изразимо из данашње визуре, карактеристично је и за те прве косовске књижевне записе. У опису боја из пера патријарха Данила III, Адонија Епактита и непознатих раваничких монаха – савременика

⁵ Манфред Ангерер, *нав. дело*, 172.

⁶ Карл Густав Јунг, *нав. дело*, 27.

косовске битке, све ври од визуализације, али, што је посебно интересантно, и звучних компоненти. Ако је сликовно приказивање било разумљиво кад се има у виду ниво ликовног изражавања у тадашњим српским манастирима, звучна компонента карактеристична за те прве жанр-сцене боја на нашем тлу, изненађујућа је. Било који од записа поменутих аутора да је узео – *Житије кнеза Лазара, Слово о кнезу Лазару, Служба кнезу Лазару* итд. – Максимовић је могао да има готову целовиту литерарну подлогу, јер у њима је, како истиче Атанасије Јевтић, “историјски свет ... приказан као театрон, као драма”.⁷

Чињеница да је од више књижевних записа сам састављао либрето говори о потреби да се тај акциони приступ теми још више појача да се изоштри и испрофилише семантичка компонента дела. Барокна пасија, посебно она Баховог типа (J.S. Bach) и стара српска житија и српске службе имају додирних тачака, јер у центру радње је мучеништво, страдање, а идеја литургијске естетике – о жртви ради вишег циља – заступљена је у све три форме. С друге стране, у музици XX века има примера како ораторијумска, односно пасијска форма постаје слојевитија уношењем сценске компоненте, као и како се музичко-сценско дело обавија формом и изразом пасије или ораторијума: *Краљ Едип и Персефона* Игора Стравинског, *Краљ Давид* Артура Хонегера (Arthur Honegger), а код нас нека дела Николе Херцигоње – сценска пасија *Слуга Јернеј и његово право* и *Јама – passio hominis nostri*. Реч је најчешће о облику у којем се радња (махом статична) више развија на темељу односа појединца и масе, на динамици смењивања једне јасно изграђене солистичке деонице и хора, него на брижљивој карактеризацији и међусобном супротстављању појединачних главних и споредних ликова. Најзад, присутност наратора као везивног ткива драмско-сценског збивања такође је један од значајних заједничких фактора.⁸

⁷ Атанасије Јевтић, *Свети Сава и Косовски завет*, Српска књижевна задруга, Београд, 1992, 240.

⁸ Могуће су аналогије и са делима из даље прошлости, нпр. са Вагнеровим *Парсифалом* (сценска посветна свечана игра), у којем по Пјеру Булезу “долази до синтезе између пасије и опере, између апстрактног, замишљеног сценског призора и конкретног позоришта: између Баха и Моцарта из *Чаробне фрмле* ... *Парсифал* је заправо сценска пасија, којој не треба ни додавати ни одузимати.” Даље аналогије исказују се и кроз чињеницу да је у току радње већине наведених дела уметнут и призор самог обредног чина. Евокације

Но, иницијални драматуршки импулс за Рајка Максимовића су очигледно била композициона решења остварена у тим првим косовским записима, решења која обилују контрастним сликама. Средства и облици у којима су оне извајане различити су. С једне стране, ту су монолошка казивања – управо обликована у смислу невидљивог казивача; то је писац, савременик, посматрач који уводи у радњу, али ту су и субјективнији лични искази, обојени дахом унутрашњих осећања и размишљања, као што су монолози кнеза Лазара или кнегиње Милице. С друге стране, ту су описи – упечатљиве издвојене сцене, минијатурне жанр-слике, као што је поетичан опис Раванице, затим опис битке – драматичан, пун тензије и сав у бојама, ритму, звуку, контрастима и, наравно, у значењима; такође је упечатљив, али на други начин, опис Миличиног плача и сахране Лазарева. Очигледно да се комбинацијом текстова ова основна и једноставна композициона драматургија могла још више продубити. Драматуршки план који је остварио Рајко Максимовић ишао је за изоштравањем већ постојећих контраста и “сценичности” израза. *Пасија* почиње и завршава се речима казивача, односно речима записаним на мраморном стубу на Косову. “Будућег слушаоца *Пасије* замишљам” – истиче аутор – “као путника који долази на поље Косово, где се сусреће с Косовским стубом ... Стуб му приповеда и уводи га у радњу”.⁹ Тако нас речи казивача из времена садашњег одводе дубоко у прошлост. То је пут надоле, пут воде, те је израћање из ње, повратак на исто место, бременим значењем: “да не проминеш и да не превидиш.” То приближавање прошлости из визуре садашњости која гледа у будућност, то гледање перспективом има, баш као и код старих византијских иконописаца, функцију да опажај и спознају нас посматрача, слушалаца, усмери ка битnome, ка значењу.¹⁰

већине наведених дела уметнут и призор самог обредног чина. Евокације обреда у Максимовићевој *Пасији* су молитва и причешће ратника, сахрана и Миличин плач.

⁹ Наведено према штампаном програму за прво извођење дела 26. јуна 1989. године у Београду.

¹⁰ Оно о чему се византијска и постмодерна уметност додирује је значај и начин на који је семантичка раван укључена у форму и израз дела. Ненад Даковић сасвим исправно запажа у својој студији *Постмодерна Византија* (у зборнику Српска Византија, Дом културе Студентски град, приређивач Божан Јовановић, 1993) “да би се корени постмодерне, ма колико то на први поглед изгледало парадоксално, могли наћи у Византији Постмодерна

Ако, дакле, пођемо од чињенице да су почетак *Пасије* (*Пролог*) и њен крај (*Епилог*) идентични с обзиром на заједничку им текстуалну подлогу, тј. речи исписане на мраморном стубу, а да у музичком погледу *Епилог* није самосталан став јер се његова текстуална подлога одвија на музичком фону корала претходне нумере, онда *Пасија* има десет ставова груписаних у пет већих целина, и то на принципу контраста медитативно – лирско, драматично – акционо.¹¹ Прву групу чине *Пролог* и *Раваница*, другу *Предсказање* и *Напаст*, трећу *Молитва*, *Беседа* и *Завет ратника*, четврту *Бој* и пету *Миличин плач* и *Сатрана* са кодом у виду *Епилога*. Десет ставова, односно пет група ставова твори мозаичну кружну форму (кружну због идентичности почетка и краја)¹², структурисану правилним наизменичним смењивањем медитативно – лирских (прва, трећа и пета група), односно драматично – акционих целина (друга и четврта група). Хармоничност тако обликоване структуре произилази из односа појединачних ставова и групе ставова наспрам глобалне форме као њиховог заокружења, дакле и из односа бројева десет и пет. Ту је десет као парадигма пуноће,

отвореност запада је семантичка (као што то показује Византија) а не супстанцијална. Постмодерна се тако јавља као закаслела рефлексија Византије и њена нерелевантна ренесанса.“ Исто тако је и у византијској ликовној уметности остварено оно што данас карактерише постмодерну. Наиме, како истиче Зоран Глушчевић *Византијска уметност и европска модерна*, у зборнику Српска Византија), “промена правца визуре са субјекта на објект”, што је било резултат уздицања или изједначавања семантичке компоненте са естетичком, створила је карактеристичну илузију да лик на икони “увек гледа право у нас било из ког правца да ми гледамо у њега, ... он се креће са нашим погледом, он га удвојава и на тај начин отвара један процес који је афирмисала тек савремена философија у најновије време.” Та “промена стајалишне и стваралачке тачке” на карактеристичан начин се уплела и у област “романсијерског стварања”, где “свезнајућег приповедача – аутора замењују разне и различите позиције неколицине јунака ... Причу више не прича ауторова монолитна личност него његова вишеструко упојединачена личност и сама подељена на ликове потпуно равноправне са аутором.” Та полиперспективност у постмодерном роману, карактеристична и за музику, остварује исто оно и слично ономе што и обрнута перспектива у византијској икони.

¹¹ Начин на који Максимовић остварује контрасте на микроплану и макроплану такође се може довести у везу са византијском естетиком, по доследности спровођења принципа антиномичности, оствареној на бинарној шеми медитативно – лирско наспрам драматично – акционо, затим архаично – савремено, статично – динамичко итд.

¹² О семантици круга у савременој српској музици види мој текст *Културна баштина у српској музици девете деценије из визуре византијске естетике*, Источник, 7/8, 1993, 147.

целине, довршености или, како је симболику овога броја протумачила Светлана Велмар-Јанковић, доводећи је у везу са песмама Ивана Лалића које носе назив Византија: “десет као број који означава свеукупност, ... коегзистенцију живота и смрти, савршени број питагорејског Тетрактиса, израз испуњене мере”¹³; додајмо томе још десет као симбол равнотеже између скупа и његових појединачних елемената, као симбол космоса (духовног макрокосмоса). Пет је ту као симбол хармоније, златног пресека, као сажетак и пројекција космоса (као пројекција космичког духа).¹⁴ Пет целина међусобно је јасно одељено, у већини случајева поступком оштрог реза, попут промене кадра у филму. Оне доиста и јесу својевствени музички кадрови, по промени ситуације коју приказују, по промени начина и стила изражавања и, што је најзначајније, по промени музичких параметара који обележавају њихов израз – по промени инструментације, а са њом боје и густине звука, фактуре, темпа, метра итд.

Две динамичке осе у тој мозаичној кружној форми су друга и четврта група ставова (*Предсказања* и *Напаст* и *Бој*) и оне су, као и *Dies irae* у *Миси за мртве*, слике дана гнева и судњег дана. То су у *Пасији* једини ставови у којима је текстуална подлога распоређена само између казивача и два хора. Но, док у ставовима *Предсказања* и *Напаст* казивач само уводи у ток радње, у почетак става, у *Боју* је он интерполиран у сама збивања, штавише – он на особен начин и суделује у њима. Тиме се збивања одвијају у две равни различите у звуку, изразу и времену, јер речи казивача

¹³ Светлана Велмар-Јанковић: *Византија у песништву Ивана Б. Лалића* у књизи Ивана Б. Лалића, *Византија*, Дисово пролеће, Чачак, 1988, 41.

¹⁴ Улога броја незаобилазна је у анализи сваког уметничког дела као естетске и естетско-семантичке творевине, што подразумева однос и зависност пропорција у ма ком виду посматрали дело. Пропорције, пак, није могуће сагледавати без улоге и међуодноса и симболике броја. То се нарочито односи на музичко дело – на његову структуру, хармонију, ритам, форму – независно од чињенице да ли је аутор тим параметрима дао и неке више или друге семантичке димензије. У овом раду коришћена је студија Матилде Гике *Филозофија и мистика броја*, Књижевна заједница Новог Сада, 1987. Свакако није занемарљив податак да неки композитори данас дају посебан значај улози и симболици броја у архитектурирању музичког тока. Софија Губајдулина, нпр., драматургију форме често подешава према светом броју седам (*Концерт за виолину и оркестар Offertorium, Седам речи*) а у композицији *На почетку беше ритам* из 1984. године користила је Фибоначијев низ (Fibonacci) као главни елемент изградње форме.

увек изазивају прекид или макар, да се метафорично изразимо, замрзавање музичког тока. Већ сама чињеница да једно очигледно монолошко казивање наизменично са два хора и оркестром прати и слика ток битке, упућује на особену семантику драматуршког поступка, чији је крајњи циљ "сценичност". Мада је превасходна улога казивача да повезује мање целине у овом ставу, он у ствари сваком својом појавом зауставља претходни кадар а тиме и његово време. Јер, време казивача је садашње, тј. оно посматрачево, а место је пуста ледина данашњег Косова поља, време заустављеног кадра је четрнаести век а место, оно поприште битке. Измењивањем ове две равни различите у времену догађања, као и самом догађању, и поред звуком јасно уочљивих прекида односно резова између њих, укидају се границе времена и њиме уоквиреног простора. Тим померањем кадрова у простору и времену, тј. њиховим измештањем, тим монтажним, типично филмским поступком не само што се добија динамична мозаична целина, већ се посматрач и слушалац увлаче у сам ток догађања. Међутим, и други су поступци били усмерени на динамичност и "сценичност". Просторно смештање хорава (тј. употреба двохорске технике) било је усмерено управо на компоновање стерео-звуча. Док у *Предсказањима* два хора у антифоналном следу излажу акордску фактуру на оркестарском фону у којем се остварује неколико варијанти остината, у ставу *Напаст* реч је о контрапунктски израђеној фактури, такође издељеној у групе које међусобно кореспондирају. Максимовић саму структуру става постепено чини слојевитом и још више је динамизује увођењем константне промене метра (од одсека *Moderato*, партитурна ознака *C*), а све веће усмерење звука односно његовог волумена на дубоке регистре (басове, фаготе, виолончела и контрабасе) боји атмосферу злослутним, тамним и драматичним акцентима. Неке од ових поступака Максимовић ће још доследније спровести у ставу *Бој*, кулминационој тачки дела уопште. Промену метрике сада више боји ова неправилна (седамосминска и петосминска), вокални парт није издељен само на два хора, већ је и унутар њих спроведена подела, и то на мушке гласове (са наглашеном тенденцијом ка остинатном покрету и скандирању) и на женске (чији ход понајчешће обликује квартна вертикала).

Текстуру става у целини карактерише особен мотивски рад¹⁵, испреплетеност и сукцесивност мањих целина, исто тако и неколико динамичких таласа чији развој иде од звука ех nihilo или од звука камерне, разрађене инструментације према великим, разуђеним,¹ густим вокално-инструменталним усијањима. Занимљиво је при том да је број књижевних извора из којих Максимовић гради текстуалну подлогу у овом ставу највећи. Понегде се сегменти, у односу на извор одакле су преузети, своде свега на један стих¹⁶, па ипак, добијена нова текстуална целина је комплетна, без резова. Међутим, музичка композиција става, музичка целина, управо због тежње да се техника реза уведе као главно изражајно средство, раздваја текстуалну подлогу на нове сегменте. Док драматургија текста (не само овог става него и дела у целини), приближава Максимовићев поступак онемо што се у византијској књижевности звало плетеније словес, на плану музичке форме, пре свега због њене мозаичности, али и структуре појединачних ставова и њихове мозаичности, могуће су аналогије са тзв. плетенијем форме, и то у оном смислу у којем овај термин употребљавају књижевни естетичари у анализи српског постмодерног романа (Пекића и Павића, нпр).¹⁷ Дакле, аналогије са плетенијем форме нарочито су уочљиве у ставовима медитативно-лирског израза, који представљају заиста особен амалгам стилова, традиција, жанрова и техника: од раног европског вишегласја, старе византијске музике, нашег фолклорног идиома до оног Баховог и Мокрањчевог. Ипак, реч је о јасно изграђеној ауторовој композиционој поетици, која се управо у овом делу потрђује и заокружује, и то не само својом музичком страном већ и оном филозофском, религијском и семантичком.

Наслањањем мелодијских фрагмената и њихових варијанти једне на друге, изградња хоризонтале (која је, у ствари, мозаични

¹⁵ Мотивски рад овде није схваћен у оном класичном развојном смислу, већ из аспекта варијантности, која је један од принципа осмогласне поетике.

¹⁶ *Слово о кнезу Лазару* анонимног аутора, *Натпис на мраморном стубу* (вероватно Стефана Лазаревића), *Позвала кнезу Лазару* са стиховима анонимног аутора, *Слово о кнезу Лазару* патријарха Данила III, *Александрида* (анонимни превод), *Житије кнеза Лазара* анонимног аутора.

¹⁷ О овом приступу види студију Радомана Кордића: *Византизам савремене српске књижевности*, у зборнику: *Српска Византија*, 157.

низ варијанти, својеврсна орнаментална шара) открива неке законитости осмогласне поетике¹⁸, коју је могуће довести у везу са књижевном фигуром плетеније словес – низањем речи истог значења. Један од примера за такву аналогију можемо наћи већ у *Прологу Пасије*, где уочавамо карактеристичан соло алт-флауте. Он се одвија над исоном у деоницама виолончела, контрабаса и клавира, надсвођен низом кластера у високим регистрима гудача. Мелодијска линија алт-флауте као да се изграђује пред нама низањем кратких, међусобно сличних мотива, низањем које је испресецано драматичним цезурама тишине, у којима као да је већ садржана сва драма даљег музичког тока. Управо та сличност, која пре упућује на заједнички мелодијски нуклеус, али и карактеристично перманентно прекидање мелодијског тока, асоцирају на облик тужбалице (пример бр. 1). То је још очигледније на крају дела у *Миличином плачу*. Њена тужбалица (оплакивање Лазареве трагичне погибије) започиње са три полукружно постављена тона, који такође лебде над исоном у виолончелима и контрабасима (пример бр. 2). Но, у моментима Миличине ћутње јавља се у деоници прве и друге флауте једна мотивска флоскула, попут уздаха. Непрекидно варијантно понављање оба мотива, њихово постепено и симултано варијантно проширење на веће музичке целине (од којих једна – такт пре ознаке В представља транспозицију мотива из *Пролога* – три такта пре ознаке) не само што ствара слику плетенија ових двеју мелодијских шара, већ јасно истиче заједничку им семантичку раван, ону која извире из обреда, из народне тужбалице. Њу потврђује и перманентно периодично понављање речи “уви мене” – “авај мени”, које акцентују целокупан тонус става.¹⁹

¹⁸ Варијантно понављање мелодијских формула једно је од основних правила тзв. “кројења” мелодија по гласовима Осмогласника, док плетеније словес чини синтактичко проширивање мисли, на пример нагомилавањем истозначних речи.

¹⁹ Скрећемо пажњу да је Максимовић из косовских записа одабрао једноставнији облик Миличине тужбалице (*Слово о кнезу Лазару* непознатог раваничког монаха), а није узео дуже варијанте Данила III или Адонија Епакти-та у којима су наглашене и звучне компонетне (употребом одређених слогова и речи) оплакивања.

Adagio dolente

1. Fl *pp*

2. Fl *pp*

Fl/Alto

MI

MI

8

Милица *molto espressivo*

p у — ви мне у — ви мне

у — ви мне у — ви све- те мој

mf

како за-и-де от о-чи-ју моје-ју како по-ч-не до

Улога исона је – у оном свом аутохтоном облику, али и у оном варијантом, у виду остинатног баса, вишеслојна, но свакако најупечатљивија у ставовима у којима својом појавом јасно лоцира радњу у црквени, православни амбијент.

Дуги монолози монаха у ставовима *Раваница* и *Сатрана* (у ствари опелу кнезу Лазару), компоновани су сасвим у духу старе српске црквене музике, баш као да су изашли из пера једног Исаије Србина, што значи поштујући законе осмогласне поетике – варијантно понављање мелодијских формула и враћање на исти финалис (пример бр. 3). Но, за композициони поступак Рајка Максимовића значајно је да ти монолози логично израстају из звучног окружења, да у ствари потврђују неке законитости Максимовићеве поетике, пре свега оне о начину изградње хоризонтале. *Раваница*, на пример, почиње мирним, медитативним испредањем деоница соло мецосопрана, флауте, обоа и виолине (са пратњом харфе и виолончела), које призива атмосферу Бахових соло арија – оних тако карактеристичних поетичких оаза из *Пасије по Матеју* Испредање се, наиме, такође одвија као низање већих или мањих целина, које се или дословно или варијантно понављају. Но, свакако најубедљивији омаж Баху Максимовић је остварио у *Лазаревој молитви* (баритон, алт-флаута, обоа, фагот, виолина, виолончело, виола), док су три корала у *Беседи*, *Молитви* и *Сатрани* заправо Максимовићева композициона рецепција Ј.С. Баха остварена са искуством Мокрањчеве традиције.²⁰

У ствари, сви облици “црквене музике” (а они чине више од половине дела) које сусрећемо у *Пасији светога кнеза Лазара* обавијени су молитвеним тонусом и они само потврђују ауру литургијске естетике коју су у својим литерарним записима јасно уобличио творци косовског мита и косовског опредељења – раванички монаси, а она је изражена у трагању за смислом човековог постојања и пронађена у освајању духовних простора као трајних, непролазних, вечних вредности живљења. Отуда свако космолошко

²⁰ Симптоматично је да изразити афинитет за Бахову музику, исказан и кроз особену композициону рецепцију, налазимо у делима већ поменутих композитора, емиграната из бившег Совјетског савеза: Софије Губајдулине, Арва Порта, Алфреда Шниткеа, а њу (рецепцију) паралелно прати као архитектонско-семантичка компонента и симболика бројева и филозофско-религиозни аспект.

P *tranquillo*

И у ке-ли-је

у ке-ли-је са-гра-дио

у приле-пио к ли-ду ја ко-же

зме-зда птича-ја ва у по-ко-је-ми-је

S *estatico*

и-ноком и осем зо-те-штим спа-

сти се, зо-те-штим спа-сти се

Fine

Пример бр. 3

преиспитивање прапочетака, па и ово Рајка Максимовића, сваки “додир са даљиним нас самих”²¹ представља поглед у будућност. Символи духовних простора на које су указали раванички монаси су: задужбинарство, изграђивање народа као заветне заједнице, есхатолошко процењивање историје. Отуда и тако наглашена естетска компонента звука и хармоничност структуре у *Раваници* (и дела у целини), отуда корални, химнички тонус у *Беседи* и *Завету ратника*, отуда корална апотеоза на крају *Сахране* као знак проналажења смисла.

Hristina Medić

THE SEMANTICS OF THE MYTH AND MUSIC IN RAJKO MAKSIMOVIĆ'S “PASSION OF SAINT PRINCE LAZAR”

Summary

Serbian post-modern art has once again discovered Byzance and its artistic expression, not only as its own autochthonous source, but it has found elements in it that yet characterize today's European artistic development balancing and emphasizing the semantic and aesthetic level of a piece, the polyperspectiveness of expression, the mosaic of structure, etc. Hence, when speaking of post-modern musical works – especially if it relies on Byzantine art in some of its parameters, the application of Byzantine aesthetics in analysis, represents a necessary comparative method. There were numerous reasons for that in the case of the *Passion of St. Prince Lazar* by Rajko Maksimović: the literary background (libretto) that finds its sources in the Kosovo myth, in which the eschatological aspect has already been symbolized, i.e. the liturgical aesthetics, since it has been developed by monks, it unavoidably meddled with the semantic and aesthetic level of the musical flow of the piece, as well. The way in which the composer composed the libretto, then the structure of the parts and the Passion as an entity, the implementation of different compositional techniques (polystilistics that in a way suits the polyperspectiveness, as well), were not only with the function of emphasizing the semantic and aesthetic levels, but have also achieved a typically Byzantine

²¹ Новица Милић: *Увод у светосавски текст у зборнику: Српска Византија*, 51.

procedure, i.e. the "change of the direction of the vista from the subject on to the object", due to the fact that they insisted that the listener should be involved in the course of events as an active participant on all accounts (which is a reason why the scene appearances have been emphasized). Finally, numerous other elements of the Passion (especially with regard to the entire opus of the composer, but also in respect to post war Serbian music) confirm that the Byzantine artistic rules do not represent a spent force for art from these regions, but camouflaged or exposed, it flows through the musical evolution, until the present, leaving thus an unbroken line from the first artistic music of the Serbian monk Isaija, through Kornelije Stanković and Mokranjac, until the present day.

Богдан Баковић

“ГИЛГАМЕШ” РУДОЛФА БРУЧИЈА

“Чувени еп о Гилгамешу сачуван је на дванаест глинених плоча на акадском језику из средине II миленијума пре н.е. (библиотека асирског краља Асурбанипала), и на крхотинама из хетитске престонице Богаској (Bogaskoy) у Малој Азији. Легенда је коначна редакција саге о догађајима повезаним са Гилгамешом, краљем сумерског града Урка. Да је Гилгамеш заиста постојао, види се из сумерског одломка писаног епским стилем из прве половине II миленијума пре н.е., у којем се спомиње рат између Гилгамеша и краља Киша. Тако је Гилгамеш, као и краљ Артур, историјска личност, али је боље познат по легенди неголи по историји.”¹

Еп се може поделити на три дела (глобално прати симболику самог Гилгамеша – две трећине је бог, а једном трећином човек), што ће се, потенцирано драмском снагом либретисте и редитеља Арсенија Милошевића, јасно одразити на музичку драматургију саме опере Рудолфа Бручија. У првих пет плоча долазе догађаји који одишу извесном ведрином и борбеношћу (Гилгамеш је јунак, но и тиранин), али садрже и клице мрачне човекове судбине која се полако приближава. У другом делу епа, од шесте до осме плоче, Гилгамеш постаје све више свестан (иде од бога ка човеку), најпре када узима обично створење (Енкидуа) за пријатеља, а потом и када одбија богињу плодности Иштар. Трећи део епа, од осме до дванаесте плоче, обојен је неком узвишеном сетом, а главни мотиви су Гилгамешов страх од смрти и тежња за вечним животом. Док је у првом делу описан његов божански однос према спољашњем свету, у другом психолошка превирања која се сада другачије рефлектују на тај исти свет, у трећем делу доминира Гилгамешов однос према самом себи (тј. победа оне људске трећине у њему!) – све као књижевно-уметнички поступак који ће

¹ Џон Греј, *Митологија Блиског истока*, Опатија, 1987, 38.

самом Рудолфу Бручију омогућити да створи изузетно сензибилан и изнијансиран музичко-драмски ток.

Од првог тренутка стварање овог великог музичко-сценског дела, опере *Гилгамеш*, заједнички рад композитора и либретисте оправдао је значајан Бручијев став да се у данашњим (савременим) уметничким условима квалитетна дела могу постићи искључиво тимским радом. Интересантно је, такође, установити зашто је баш стара прича о сумерском краљу Гилгамешу побудила занимање ове двојице уметника. Један од могућих одговора, који се уклапа у космополитски карактер Бручијеве уметности уопште, дао је сам аутор, када је поводом премијере овог дела рекао да једна тако значајна инспирација не може припадати само “великим” народима. Коришћењем ове теме општељудских димензија, композитор је покушао да превазиђе нека схватања о нашем музичко-сценском стваралаштву које обавезно мора да се заснива на домаћим, најчешће фолклорним мотивима или историјским причама. Истовремено, као у великом броју дела из сопственог стваралачког опуса, и у опери *Гилгамеш* Бручи је остварио изванредан број музичких решења која недвосмислено сведоче о утицајима нашег поднебља. Верујемо да је сасвим мали број наших људи, па и музичара у тренутку премијере Бручијеве опере препознао песму *Ниња сили* кир Стефана Србина, па ипак је већина слушалаца доживела крај овог дела (и не само то место!) као музику блиску себи и својој традицији. То је уједно био и најбољи доказ о величини уметничког поступка Рудолфа Бручија, који је успео у својој намери да музиком ослика давно месопотамско време, али користећи истовремено знатан део мелодијско-ритмичког материјала који има своје корене дубоко уроњене у домаће, балканско тло. На тај начин је еп о Гилгамешу, односно његова музичка реализација, и практично постао нераскидив део наше културне баштине, при том заузимајући значајно место у тако дефицитарној области као што је домаћа опера.

Далеко пре саме оперске реализације овог епа телевизијски и позоришни редитељ Арсеније Милошевић био је упознат са легендом о сумерском краљу, са суштином и непролазним вредностима месопотамске књижевности, најзад – са могућношћу да у светлу Гилгамешових тежњи препозна и највеличанственије домете мисли и уметника каснијих епоха наше цивилизације. У том смислу

Милошевић се није ограничио само на постојећа издања епа на нашем односно енглеском језику, већ је у овај либрето укомпоновао идеје или чак фрагменте из других књижевних остварења, пре свега Гетеовог *Фауста* и *Човека* Максима Горког. Користио се, такође, препознатљивим стилем и метриком српске народне поезије (бајалице), као и својим оригиналним текстуалним целинама које су се одлично уклопиле у превод епа о Гилгамешу.

Опера *Гилгамеш* представља други део започете Бручијеве оперске триологије: *Прометеј*, *Гилгамеш*, *Фауст* (која заправо представља различитим фабулама разрађену исту уметничку идеју о човековој борби са боговима, у суштини и са самим собом). По речима самог композитора, “сва ова дела повезују егзистенцијална питања и место човека у времену и простору”.²

Ово дело настало је по поручбини Српског народног позоришта приликом прославе 125-годишњице постојања и своју премијеру доживело је 2. новембра 1986. године у Новом Саду. Поред пет одржаних представа на сцени СНП-а и једног гостовања у Београду на БЕМУС-у, 16. октобра 1987. године, ансамбл ове оперске куће управо је Бручијевим *Гилгамешом* затворио I Међународни музички фестивал у Багдаду. Упркос чињеници да је багдадско извођење било путем телевизије директно преношено у чак шеснаест азијских земаља, као и да су неке европске и светске оперске куће показале интересовање за ову оперу (Мађарска, Швајцарска, Русија,...), никада се није завршио онај велики и у том послу пресудан моменат издавања адекватне пратеће опреме: квалитетног нотног материјала (такође, визуелног и звучног!), који би Бручијевом делу и практично омогућио пут у свет. Последњих годину-две дана аутор је радио на делу – на преводу на немачки језик (што је изузетно сложен посао), на извесним скраћењима појединих чинова и смањењу оркестарског апарата. И поред свих недаћа у којима се данас налази наша култура, Бручи чврсто верује да ће се глас његовог уручког краља чути са још неке оперске позорнице.

Говорећи о макроформи ове опере, можемо да констатујемо како је она специфичном организацијом сваког чина омогућила

² Изјава композитора преузета из емисије *Заволећете слушајући* II програма Радио-Београда, 1991, уреднице Владиславе Вуковић.

да се градивни музичко-сценски елементи (хорови, балетске нумере, ансамбли или монолози-арије) јављају истовремено и као самосталне успешне музичке нумере и као одговарајући музички тумачи основног садржаја и унапред задатог драмског лӯка.

У потпуном складу са потребном атмосфером појединих делова опере, који су у суштини одређени степеном развоја и стањем главног лика, Гилгамеша, и разликујемо три основне целине овог музичко-сценског дела: I чин у пет слика, ораторијумског типа, са три балетске нумере; II чин са четири слике, испуњен развојним драмским дијалозима, аријама и ансамблима; III чин у осам слика, реализован као спој драмско-солистичког и монументално-хорског елемента у функцији драмског расплета.

У богатом опусу Рудолфа Бручија опера *Гилгамеш* значи не само синтезу дугогодишњег стваралачког искуства, већ и дело слојевитих, различито постављених метода логично повезаних у компактну музичку целину. Суштину ове музике дефинисао је сам композитор: “Ово је обична опера компонована са тежњом да ни у једном тренутку не прекине нит традиције, али да својом музичком синтаксом и философским ставом кореспондира са својим временом. Желео сам да напишем дело чистог облика са музиком сваком разумљивом, чак и кад је она у оштрим контрастним блоковима, са музиком снажне емотивности коју сугерише само поетско дело. Чаробна лепота и сензибилност прастарих оријенталних лествица и средњовековне српске духовне музике послужила ми је као један од основа конструкције звучног материјала од којег је опера изграђена”.³

Прва дилема пред којом се нашао Бручи била је: како жанровски одредити модерно музичко-сценско дело а да оно не остане без одјека код већег броја слушалаца. Тако је требало, по првој концепцији, да *Гилгамеш* буде нека врста драме с певањем, у којој би ликове Гилгамеша и Енкидуа тумачили драмски глумци, а сви око њих били би певачи. У уметнику Бручију превагнуо је, ипак, онај чисто музички осећај у односу на драмски, па се композитор одлучио да створи праву оперу, са аријама, дуетима, хорovima и балетским нумерама. Како објашњава сам аутор, при стварању ове

³ Реч композитора, из програмске књижице штампане поводом премијере опере *Гилгамеш*, издање Српског народног позоришта, 2. новембар 1986.

опере знатно дуже је трајало истраживање него само компоновање. На глиненим плочама на којима је клинастим писмом записан еп о Гилгамешу, а ни на хиљадама других плочица, нема никаквих података о месопотамској музици. На основу пронађених инструмената (пре свега, сумерске харфе *Pu-ab*) само се претпоставља како је она могла да звучи. Стога је Бручијев рад на опери започео управо студирањем арапских и хебрејских лествица, вероватно најближих музици оног времена и поднебља.

Решење музичког језика опере *Гилгамеш* на најдиректнији могући начин прати контуре драмских прелома у либрету Арсенија Милошевића, односно у оригиналном сумерском епу. Чињеница да Гилгамеш (две трећине бог, а само једном трећином човек) својим походима и тежњама јача сопствену свест и преживљава величанствену трансформацију од бога ка смртном човеку, пружио је Рудолфу Бручију прилику да специфичним планом тематско-хармонског језика у ова три чина, на изузетно симболичан, а опет, акустички недвосмислено, формулише ову музичку партитуру. Из тог разлога одабрао је три врсте лествица источњачког порекла, које је касније употребио и у вертикалној и у хоризонталној конструкцији своје опере. То су: хебрејска, арапска *исфахан* и арапска – седамнаестотонска лествица. Поред тога, послужио се и специфичним арабијским ритмичким обрасцем (*Al thaquil al awwal*) као ритмичким моделом за компоновање другог балета у првом чину. Коначно, напуштање источњачког призвука и конструисање архаично-модалних склопова у трећем чину, Бручи подвлачи цитатом из средњовековне литургијске песме *Ниња сили кир* Стефана Србина, на основу које гради завршни хор своје опере.

И поред свега наведеног, морамо у суштини схватити ауторову тежњу ка формирању једне музичке подлоге која ће првенствено својим карактером у целини и духом који из ње зрачи асоцирати на свет града Урука, лепоту храма богиње Иштар, егзотику месопотамских играчица или снагу сумерских добрих и злих богова. Из тог разлога тумачимо Бручијево уношење конкретних музичких супстанци тек као онај неопходни, основни градивни потенцијал, који би остао само на нивоу беживотног (у смислу XIX века, испразно декоративног) страног елемента, да није оне толико значајне уметничке обраде, која му и омогућава пуно оправданост у савременом музичком окружењу.

Опера *Гилгамеш* ствара код слушалаца различите асоцијације на уметничку музику протеклих деценија, као и на нека конкретна стилска одређења – постромантизам, неоимпресионизам, експресионизам, музичку авангарду. Сабирајући све те утицаје, Бручи је свесном употребом релативно хетерогеног музичког језика успео да изгради звучну визију не само вечне приче о краљу Гилгамешу, већ и својеврсну синтезу највреднијих музичких елемената који, у новим временским и естетским условима XX века, отелотворују овај жанр. Овакав ауторов уметнички захват, ту својеврсну коегзистенцију стилова, оправдава основна композиторова тежња да створи добар театар, што обезбеђује готово јединствен утисак читавог музичког тока. То заправо значи да је Бручи био истовремено обузет двема тежњама: са једне стране, да напише пријемчиво, слушљиво оперско дело, а са друге, да снагом свог уметничког инстинкта музиком најадекватније ослика дати драмски подтекст.

Треба, поред већ протумачене употребе оригинално замишљеног музичког језика, истаћи да му је то пошло за руком и захваљујући њему својственом зналачком владању великим оркестром, односно исто тако годинама разрађиваном третману људског гласа.

Користећи се изузетно великим бројем инструмената композитор традиционалном оркестарском саставу (а 3 уз клавир и харфу) додаје и велик број ударачких инструмената, као и електронски инструмент – синтисајзер. У опери *Гилгамеш* и оркестрација подлеже развоју, који и не представља ништа друго до успостављање паралеле са еволуцијом самог музичког језика. Тако се савремени алеаторични звуци или често примењени кластери, веома оштро постављени по оркестарским групама у првом чину, у другом смењују са звучним масама заснованим само на ритмичком елементу као одразу зналачког коришћења ударачких инструмената. У последњој трећини дела Бручи се 'враћа' жанровски типичним функцијама појединих инструмената (фанфарни звук трубе и тромбона) или читавом оркестарском саставу (зналачки оркестриран Корал у трећем чину). Коначно, садејствујући са тоналним хармонијама, поједине оркестарске групе традиционално подржавају вокалне линије или, пак, на препознатљив начин (монументална полифона структура завршне нумере) испуњавају своју улогу на самом крају дела.

У начину изградње вокалних деоница приметна је условна двојакост у приступу, на тај начин што значајнија ариоза или чак читаве арије показују већу сличност са традиционалним оперским елементима у односу на често крајње експресивне речитативе. Оваква решења у извесним тренуцима опере чак ремете континуираност музичког тока. Гледајући, опет, само та мелодична или певна места, међу њима такође уочавамо неколико различитих стилских утицаја: од Бручију већ својствених експресионистичких ариозних одломака, преко интервалски и регистарски изузетно сложених деоница, све до највиртуознијих тактова појединих ликова, чији мелодијски обриси на моменте имају и карактер инструменталних фраза. У светлу најбоље традиције веристичке или, оштрије, експресионистичке опере, композиторова музикалност обезбедила је и поред неколико објективно тешких певачких деоница, прихватљив проток и такве музичке материје која понекад одлази корак даље од утврђених оперских образаца. Коначно, такав степен виртуозности (посебно код женских деоница) и представља ону врсту везе између старог и новог, у смислу повременог искоришћавања тог традиционалног оперског средства и у измењеном, модерном театарском светлу. Тамо где треба да се представи неко фантастично, хладно и нељудско биће сасвим је музичко-драмски оправдана употреба људског гласа до врхунца његових могућности.

Хорске целине, вокално-технички једноставније решене, углавном сведене на традиционално певање текста, одликују се ефектним звучањима, која немају само епско-декоративни смисао, већ врло често доприносе психолошком осликавању главних јунака. Оне представљају, коначно, и могући прототип музичког језика читавог дела, тако што својим умерено савременим решењима, у садејству са традиционалном улогом у самом жанру на најупечатљивији начин представљају не само спољашњи сјај старе сумерске културе, већ и сво богатство симболике филозофских порука овог предбиблијског предања.

“По непознатом аутору епа о Гилгамешу, једина сигурна човекова судбина јесте смрт, а његов кратки живот увек и вечито у сенци неумољиве смрти, било да се он манифестује као борба

против ње, као миређе или очајавање.”⁴ По тој изразито песимистичној прти успостављамо чак блиску везу са уметношћу XX века и делима једног Кафке, Мунка (Munch), Нолдеа, Ота Дикса (Otto Dix)... Можемо само да се питамо зашто је месопотамска религија и цивилизација неговала тако јединствену суморну слику људске судбине. Ако такав став према животу ставимо у шири контекст свеколиког људског развоја, постајемо свесни тужне чињенице како смо до данашњег дана имали пуно раздобља сумрака хуманизма и уништења многих тешком муком стечених вреднота. Под притиском свег тог искуства и данашњих реалних односа у земљи и свету, све више осећамо Гилгамешов страх и оправданост преокрета који се десио у њему, а који га је коначно и довео до својеврсног просветљења. Дозвољавајући себи малу дигресију, на најлепши начин испровоцирани управо епом о Гилгамешу, нудимо један другачији поглед на свет и место човека у њему. У том смислу, са изузетним духовним задовољством цитирамо речи нашег великог мислиоца, владике Николаја Велимировића, који је у својој беседи *О вери у мрак* о овом питању написао и следеће: “Ако је разум вечан и непролазан, онда је смрт само нешто на животу, јер кад би смрт била нешто битно и супротно животу, смрт би била нешто битно и супротно разуму, а оно што је супротно разуму, то је супротно и законима природе и то не егзистира. Смрт, дакле, не егзистира као нешто битно и апсолутно у свету; она не егзистира као једна линија на којој је живот само једна тачка. Пре се може рећи, да је она као једна тачка на бескрајној линији живота.”⁵

Само Бручијево почетно опредељење да се упусти у стварање дела традиционалног оперског изгледа крило је у себи мноштво опасности. Но, насупротив многим великим ауторима – реформистима из прошлости овог жанра [Глуку (Gluck), Вагнеру (Wagner), Бергу (Berg)...], Рудолф Бручи није ишао на трансформацију већине оперских клишеа, већ је слично поступку једног Игора Стравинског тежио њиховом поновном успостављању. Препознатљиви традиционални, а опет у довољној мери оригинални кључни елементи

⁴ Твртко Куленовић, *Гилгамеш, поема смрти у: Гилгамеш*, Сарајево, 1991, 165.

⁵ Николај Велимировић, *Сабрана дела*, издање Православног центра у манастиру Химелстир, СР Немачка, 1985.

оперског дела добили су услед дејства читавог ауторовог стваралачког искуства свој дефинитиван изглед. У случају опере *Гилгамеш* реч је, дакле, о глобалном архетипу читаве музичке форме, коју Бручи испуњава квалитетном музиком, можда чак мање водећи рачуна о строгом теоретско-естетском односу између традиционалних и савремених композиционих елемената. Захваљујући сопственом, многоструком музичко-сценском искуству, оствареном кроз готово све нивое и могућности бављења овим жанром, Бручи је у потпуности био свестан стања у којем се налази опера и оперска публика данас, па је сходно тој претпоставци и написао свога *Гилгамеша*.

Један од великана оперске уметности XX века, Албан Берг, као да је у своме тексту *Постоји ли даља еволуција опере?* најавио могући расплет развојног пута ове музичке форме управо у смеру изгледа Бручијеве опере: “Зар је неопходно бити увек прогресиван? Зар се не бисмо могли задовољити стављањем лепе музике у службу добрих драмских дела или, још боље, зар не бисмо могли компоновати једну толико лепу музику која би била у стању да, упркос свега што јој се супротставља, само постане једно добро позориште?”⁶

Bogdan Daković

“GILGAMESH” BY RUDOLF BRUČI

Summary

Having composed the opera *Gilgamesh* on the occasion of the 125th anniversary of the Serbian National Theater – the premiere being in Novi Sad on November 2, 1986 – Rudolf Bruči (1917), a contemporary Yugoslav composer, made a monumental musical work for the stage, which is considered to be one of the best achievements of this genre in our country. After more than four decades of artistic creative work, in which his stage works occupy an important position (five ballets and one opera), Bruči decided to use one of the oldest, but still current texts – the Sumerian *Epic on Gilgamesh* – to make a grandiose opera. His *Gilgamesh* is based on all the important traditional elements of this genre (the aria, ensembles, choral songs, ballets), as well as on the abundance of musical solutions that provide vitality to this opera work in the new artistic conditions of the twentieth century.

⁶ Албан Берг, *Постоји ли даља еволуција опере?*, Звук, 99, Сарајево, 1969.

The librettist and director Arsenije Milošević succeeded in his objective to comprise the plot of the entire epic in the time space of a full-length opera, depending upon fragments from other literary works (Goethe's *Faust*, Gorky's *The Man*) as well as on a number of his original texts, besides the translation of the Sumerian epic itself. In three differently set acts of this opera, the musical language (the melodic and harmonic structure and the orchestration) follows the transformation of the main character Gilgamesh, from a God to a mortal, in the best possible way. Owing to the use of recognizable elements of opera that were taken from the past of this very genre, the composer successfully presented not only the eternal story about human striving towards immortality, but he also gave his view of a contemporary opera creation, in a unique and original way, using the coexistence of different styles. Establishing the opera on the universal topic, he managed to develop a **good theater**, using, thus, noticeable national music elements from his domestic, Balkan lands.

Зорица Макевић

СЦЕНСКИ АСПЕКТИ У МУЗИЦИ ЉУБИЦЕ МАРИЋ

Ораторијум *Слово светлости*, премијерно изведен фебруара 1967. године у Новом Саду, једино је сценско дело везано за опус Љубице Марић. О њему се данас може говорити пре свега на основу музике, као једине у потпуности сачуване компоненте, сачињене из партитуре *Византијског концерта* (1959) и оригинално компонованих хорских и камерних фрагмената. Мада је управо музика чинила срж ове представе и мада се из хорских коментара, који представљају за грчку трагедију карактеристичну комуникацију са универзалним, може наслутити пулс драмске линије, крајњи резултат сценске синтезе остаје непознат. О драмској обради наших најстаријих књижевних текстова, коју је сачинио Зоран Мишић, о режији Владимира Петрића и сликарској одн. скулпторској обради Живојина Туринског и Небојше Митрића могуће је сазнати из делимично сачуване књиге режије и на основу драгоцених текстова Слободана Селенића, Мухарема Первића и Петра Волка, који врло живо сугеришу укупан учинак представе.¹ Ови аутори говоре о изванредној театарској стилизацији, о чистоти укупног сценског израза, о моментима тоталног поетског дејства и ослобођене лепоте, разматрајући, такође, и углавном оцењујући као неосновану и неостварену Мишићеву намеру да таквим театарским пројектом обнови ритуално позориште на традиционалним националним основама. С обзиром на то да све те битне моменте једног сценског остварења омогућује тек живо садејство различитих компонената у самом процесу извођења, могућност процене крајњих домета и ефеката ове представе престала је с њеним последњим приказивањем, па је оцена поменутих критичара у том смислу коначна. Стога смо се, уместо за покушај реконструкције који никако не би могао да призове ишчезло дело у његовој сценској пуноћи и да тако

¹ Слободан Селенић, *Тотални или ритуални театар*, Борба, 23. II 1967; Мухарем Первић, *Стари ритуал и нови театар*, Политика, 23. II 1967; Петар Волк, *Љубав све превазводи*, Књижевне новине, 4. III 1967.

омогући ново виђење, радије определили за разматрање сценског потенцијала који и иначе носи музика Љубице Марић, пре свега у вокално-инструменталним делима, што би могло да укаже на неке нове могућности за њену интерпретацију.

У распону од апсолутног до програмског, од апстрактног до конкретног, од архитектонског до еволутивног, који одређује област музике уопште, дела Љубице Марић често нагињу овом другом полу, на ком се управо укрштају поља музике и драме. Почевши од *Песма простора* (1956) не јавља се више ниједно дело које бар насловом не напушта строгу сферу апсолутне музике, одређујући тако карактер свог тока, као у *Ostinatu super thema octo-icha* (1963) и *Чудесном милиграму* (1992), или упућујући на сасвим одређен чин, на специфичан тип догађања, као у *Иневокацији* (1983) и *Асимптоти* (1986). У кантатама, свакако, налазимо и јасну семантику поетских текстова.

Ипак, сва та мање или више изражена конкретност садржаја не значи нужно и присуство драмског момента. Он извире претежно из једне специфичне процесуалности која одликује ову музику, а коју бисмо условно могли назвати **процесуалност отвореног типа**. За разлику од чисто музичког тока, који се у крајњој линији доживљава тек као временско излагање већ готовог облика, овде као да пратимо управо процес настајања тог облика. Исходиште дела Љубице Марић није у готовом мотиву или теми, већ у моменту много старијем од тог првог музичког резултата – далеко у стању пре музике, у потпуној стваралачкој неизвесности и временској аморфности. Пре него што у *Песмама простора* заиста зачујемо песму, пратимо дуги процес рађања времена из вечности праслике, процес покретања, диференцирања и оживљавања непомичне почетне звучне масе. Доживљавамо, затим, моменат појаве гласа као значајни и чудесни тренутак пробоја у експлицитност (нарочито изражен у IV епитафу), што је тек почетак новог трагања, сада са вокалним обликом и изразом, почетак освајања нове димензије испољеног трајања.

Исти напор диференцирања звучног облика уочавамо и у оркестарском слоју *Остината*, као и у тамним линијама *Иневокације*, вођеним настојањем да се из потпуне неизвесности и непознавања дозове, присвоји и идентификује тренутак постојања, да се у стању хипнотичке опчињености избаци на површину тока у

предсвести запретени доживљај. И тек тако, тек као плод оваквих унутрашњих процеса, укаже се довршен и пластичан музички лик, јасан фрагмент у духу народне мелодије или се, као у *Прагу сна* (1961), отвори изненађујући простор ослобођеног ванвременског трајања.

Дакле, музика о којој је реч пре се може одредити као настајање него као излагање, пре као напор постојања својствен коначној егзистенцији него као лакоћа и савршеност метафизичког трајања. Поседујући, тако, изразиту драмску предиспозицију, дело Љубице Марић не само да за своју основу често узима поетски текст, остварујући у синтези с њим и извесну семантичку одређеност свог тока, већ и сам тај литерарни предлогак подвргава изразитом драматуршком поступку. Док Вергилијева *Чаробница*, носећи већ одлике готове монолошке драмске сцене, на трпи у том смислу никакве измене, *Театрални субјект* Марка Ристића улази у "стварни живот" тек у кантати Љубице Марић, која статично изложене поетске целине оригинала стапа у јединствено драмско догађање. Афирмативно-самосвесни тон песме *Праг сна*, коју пева алт, прекидан је малодушним стиховима песме *Пренуће*, поверене сопрану, чиме настаје прави драмски конфликт два поетска лика, који привидно, без обавезе један према другом, комуницирају на дубљем нивоу њихових суштинских значења и временских дејстава. Строфе *Пренућа* протичу брзо и лако силазном путањом своје слабости, док се стихови *Прага сна*, у сталној борби за афирмацију, јављају појединачно и с напором. У моменту када паралелизам два тока постаје већ зачаран и безизгледан, наступа песма *Живи дан*, која поверена рецитатору, носи сасвим нов ритам, тонус и атмосферу, добијајући тако изванредан драмски ефекат. Снага њеног ирационалног веровања указује се као непосредно надахнуће позитивне промене у даљем току: песма *Праг сна* коначно односи превагу и живот *Театралног субјекта* улива се с њеном четвртом строфом у моменат највишег остварења.

Са ништа мањим даром постигнута је и драмска кохезија кратких поетских записа различитих аутора, чак из различитих времена, у кантатама *Песме простора* и *Из тмине појаве* (1984). Лапидарни искази повезани су непогрешивом динамичком линијом интензивирања драмског набоја и постепеног сужавања временске перспективе у један једини субјективни тренутак страха и ужаса,

разрешен моментом катарзе. Поред тога, кантата *Из тмине појаје* носи у себи још и елементе двоструке условности, који произлазећи из присуства приповедача (заправо средњовековног писца – преписивача), појачавају драмски ефекат.

Но, овом драматуршком осмишљеношћу није исцрпљен сав сценски потенцијал који поседује музика Љубице Марић. Други његов значајни аспект открива се у упечатљивости просторно-визуелних асоцијација, које извиру пре свега из партитуре *Песма простора*. Не семантика стихова, већ управо специфичан динамизам музичког тока рађа представу простора: дисонантни акорд распростра крз читав оркестарски регистар – у микстури многих боја које се нити стапају нити разазнају, превучен треперавом флажолетном измаглицом и непромењен крз три експозиције – призива нему непомичност праслике. Њена неразазната обухватност затим се крз сува и опора остината диференцира и конкретизује у степености ритам крша – у слику завичајног тла. Будући у својој сталности и присутности вечна матрица песме, тај простор се сад из ње одсликава: хетерофони сустичући ехо женских гласова којим су испевани текстови II и IV епитафа даје јасне морфолошке особине тла свог порекла.

Нарочиту фасцинацију простором и посебан изазов сценском носе завршни тактови оба дела ове кантате: усамљени лебдећи глас фагота над дубоким педалом гудачких инструмената (на крају I дела) и дуги разливени одзвук там-тама (на крају II дела) сведоци су тишине и поновне свевласти простора, оне која долази после. Сасвим другачије визуелно богатство пружа кантата *Праг сна*, у којој надреалистичке слике Марка Ристића добијају један још прозрачнији, а истовремено заступљенији вид, отварајући могућност небројених сценских решења.

Све то обилато присуство немужичких елемената у делу коме се никако не може порећи музичка аутономност, наговештава нам још једну, са овог становишта битну одлику музике Љубице Марић – открива нам тежњу да се живот ухвати у његовој тоталности, у перцептивној недељивости, у прекатегоријалној сржи, која се “налази у основи свег нашег телесно-духовног бића”.² А то настојање представља заједнички именоватељ свих разноврсних праваца

² Милан Дамњановић, *Стријања у савременој естетици*, Београд, 1984, 109.

у позоришној уметности XX века. Већ од симболизма (па преко поетске драме, до Артоовог ритуалног позоришта) срећемо увек у основи исту идеју о театру који ће обухватити тотал човековог смисла и који ће се, природно, изражавати у јединству свих уметничких медија.³

О могућности музике Љубице Марић да учествује у таквом настојању и да буде носилац такве изражајне синтезе говори и Петар Волк у приказу првог извођења *Слова светлости*: “Њени тонови (музике) испуњени су емоционалним интензитетом који настоји да све шуме, речи и покрете сједини у јединствено и хармонично кретање. Уз то, она тежи да изрази све компоненте човековог доживљаја. Зато у хармонији често сасвим опречних ритмова не налазимо једносмерно протицање материје.(...) Док се мењају сцене долазимо до уверења да је немогућа синтеза прошлог и садашњег. Али, музика зато открива у нама самима присуство тих далеких светова и потврђује да се човеково постојање не може у његовој субјективности свести ни на године ни на столећа и да оно подједнако припада сваком времену и простору.”⁴ Урођеност у време као спецификум људског постојања тако је дубока и жива да музиком призива и слику и реч, и светлост и покрет. Отвара огромни унутрашњи простор у који стаје све богатство ауторовог “предачког сећања”, сежући до првих наслута времена; повезује галерије византијских цркава и херцеговачке врлети, тамну народну фантастику и сигнале са “Спутњика”, горштакчу хетерофонију и одзвук ренесансног склада; стапа древност и савременост, сагледава почетак и крај, једном речју – обухвата цело време.⁵

У одвијању тог времена постоји један стални, непогрешиви трагични пулс, исти онај који одређује ритам акције у грчкој драми и који је, како каже Слободан Селенић, “дубља верзија живота од било које његове појединачне манифестације.”⁶ Проистекао из неразумљивих токова живота и судбине, супротстављених напорима људског постојања и трајања, он и у музици Љубице Марић представља прво исходиште драме и последњи одговор.

³ В. Слободан Селенић, *Драмски правци XX века*, Београд, 1971.

⁴ Петар Волк, *нав. дело*.

⁵ То је израз којим Љубица Марић означава свој доживљај времена; Зорица Макевић, *Време које нас носи даље (разговор са Љубицом Марић)*, Нови звук, 1, Београд, 1993, 9–12.

⁶ Слободан Селенић, *нав. дело*, 181.

Но, и поред све те несумњиве и суштинске окренутости драмском, ова музика оставља извесну сумњу у оправданост сценске адаптације (или бар налаже велики опрез у таквом подухвату). Да је музика потребна драми, сасвим је извесно. Као највиша могућност сублимног, као најчистији медијум неизрецивог и директни проводник у срж времена и смисла, она чини доживљајно језгро представе, жижу која сабира и обједињује све њене појединачне коментаре. Утолико се обрнути пут – од музике ка драми, од самодовољног и у себи већ тоталног музичког дела ка сценској симбиози – чини ако не сувишним, онда врло ризичним. Јер, свако настојање да се музика оваплоти на плану визуелног, да се преведе у очигледност сценског или филмског догађања, носи опасност уништења чаролије склизнућем у реално. Упечатљивост визуелних асоцијација могла би евентуално редитеља завести на пут чисте илустрације, која не само да не би довела до театарске синтезе, већ би разорила и сам посвећени простор музике. Сцена, са свим елементима који је чине, упркос својој физичкој стварности, и у овом случају сме да постоји само као строга пројекција унутарње визије или, слободније речено, тек као својеврсно проширење медија музике, коме је најближи балетски израз. Театар XX века обележава управо настојање да сценом овлада музикалност, не само присуством музике саме, већ и стилизованом шћу и идеалношћу осталих немужичких елемената, као и њиховом међусобном усклађеношћу.⁷ Само тако, тражећи одговор у унутрашњем простору и тиме остајући у пољу музике, у пољу Скрјабиновог зачараног времена, сценско виђење дела Љубице Марић успоставиће с њим суштинску и аутентичну комуникацију. “Бели зрак” тоталног уметничког дејства произаћи ће тада не из директног оваплоћења сценско-визуелног потенцијала музике, већ из поштовања самог принципа животне сложености и обухватности, из ког се та музика рађа и који је и чини отвореном за друге уметничке медије.

⁷ Клодел (Claudel) захтева од драме да се приближи музичкој партитури, да представља својеврсни оркестарски аранжман (види у претходно цитираним делу, 150–152). Такође, Мејерхољд сматра да праву представу може да направи само “редитељ – музичар”: “цео низ тешкоћа је несавладав само зато што не знају (редитељи) како прићи материји, како је музички разрешити...” (Всеволод Е. Мејерхољд, *О позоришту*, Београд, 1976, 223–224).

Zorica Makević

SCENIC ASPECTS IN THE MUSIC OF LJUBICA MARIĆ

Summary

Even though the oratorio *The Letter of Light* is the only stage work in the output of Ljubica Marić, the music of this author always incorporates a certain amount of dramatic potential, that stems, above all, from a specific processuality which is not purely musical, for it is rather determined as it emerges and not as laid out; more as an effort of arising which is characteristic of the final existence, than as the simplicity and perfection of metaphysical duration. The literary patterns in the cantatas of this author are also subject to an outstanding dramatic procedure, which incorporates statically exposed poetic entities of the original work in a single dramatic event. The cantatas *Songs of Space* and *The Threshold of a Dream* are characteristic for their persuasiveness of the spatially-visual associations which originate from the specific dynamics of the musical flow, offering the possibility of an endless number of stage solutions. This abundance of non-musical elements in the work which can not be disputed for its musical autonomy, reveals a tendency to grasp life, as such, in its totality, with the aim of emerging it in the totality of time as a specific quality of human existence, in which we recognize the infallible tragic pulse, which is the starting point of drama.

Besides the undisputable stage potential that makes this music converge with the trends of a contemporary total theater, the effort of a stage set embodiment avoids the danger of destroying the magic by slipping into reality. Thus, the stage should be interpreted only as a direct projection of an inner vision, or less formally explained, only as a specific extension of the musical media.

Ксенија Шукуљевић-Марковић

ДОМАЋЕ БАЛЕТСКО СТВАРАЛАШТВО НА СЦЕНИ
НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ
ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

У време када све више усмеравамо пажњу на вредности, успоне и домете у области наше културе и уметности, важно је указати и на домаће балетско стваралаштво приказано на сцени Народног позоришта у Београду. У том смислу настојаћемо да дамо преглед свих балетских дела насталих на музику домаћих композитора а изведених на сцени овог нашег настаријег позоришног здања у времену између два светска рата и да укажемо на одјек који су имали у стручној критици и у публици. Појмом домаћег балетског стваралаштва обухватили смо дела југословенских композитора – српских, хрватских и свих других који су живели и радили на просторима некадашње Југославије.

У времену од петнаест година, од 1927. до 1942, Балет Народног позоришта у Београду приказао је шест националних балетских дела на музику пет композитора. То су по редоследу изласка на сцену: *Лицитарско срце* Крешимира Барановића (1927), *Отридска легенда* (само први чин) Стевана Христића (1933), *Имбрек з носом* Крешимира Барановића (1937), *Баво на селу* Франа Лотке (1938), *Огањ у планини* Алфреда Пордеса (1941) и *У долини Мораве* Светомира Настасијевића (1942). Сценски приказ имало је и *Симфонијско коло* Јакова Готовца (1941), балетска слика, апотеоза, као целина од пет игара југословенских композитора, под насловом *Из збирке југословенских игара*.¹

Балет Народног позоришта у Београду имао је удела и у националним оперским делима, у деловима предвиђеним за уметничку игру. Међу њима се налази једанаест опера: *Зулумћар* Петра Крстића (1927), *Кнез од Зете* и *Коштана* Петра Коњовића (1929

¹ *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1965*, Приредио Сава В. Цветковић, Београд, 1966.

одн. 1931), *Морана* Јакова Готовца (1932), *Адел и Мара* Јосипа Хаџеа (1933), *Хасанагиница* Луја Шафранека Кавића (1934), *Дорича плеше* Крсте Одака (1935), *Босанска љубав* Алфреда Пордеса (1936), *Еро с онога свијета* Јакова Готовца (1937), *Никола Шубић Зрињски* Ивана Зајца (1939) и *Женидба Милошева* или *Вилин вео* Петра Коњовића (1941).²

Балет је извео и већи број балетских дивертисмана у којима су биле заступљене игре на музику домаћих композитора.³ Балет је такође суделовао и у извођењу националних драмских комада, као што су: *Пут око света* Бранислава Нушића, *Коштана* Боре Станковића, *Избирачица* Косте Трифковића и др.⁴ Балет Народног позоришта у Београду је део свог националног репертоара представио у земљи и у иностранству.⁵

Прво национално балетско дело изведено у Народном позоришту у Београду било је *Лицитарско срце* Крешимира Барановића, балет у једном чину и три слике, по композиторовом либрету. Ово дело су у Београд донели загребачки уметници Крешимир Барановић, Маргарита Фроман и Максимилијан Ванка, који су га поставили први пут у Хрватском народном казалишту у Загребу 17. јуна 1924. године.⁶ Београдска премијера *Лицитарског срца* била је 10. децембра 1927. године, у режији и кореографији Маргарите Фроман, под дириговањем аутора, Крешимира Барановића и у ликовној инсценирацији Максимилијана Ванке. Протагонисти представе били су Максимилијан Фроман (момак), Тамара Полонска (његово срце), Маргарита Фроман (девојка), Јелена Корбе (њено срце), Виктор Шумски (лицитар), Олга Шматкова (Циганин) и Ђура Марковић (цијаница).⁷ Од прве репризе извођењем је дириговао Ловро Матачић, а представа се на репертоару позоришта налазила три сезоне и у том периоду била играна шеснаест пута. После одласка Фроманових из Београда, обновљена је 18. маја 1931. са новим тумачима главних улога – Анатолијем

² Исто.

³ Плакати премијера, МПУС

⁴ Исто.

⁵ *Годишњаци Народног позоришта у Београду од 1928/29 – 1939/40*, Службена издања, Београд, од 1929–1940.

⁶ *Хрватско народно казалиште 1894–1969*, Енциклопедијско издање, Загреб, 1969, 457.

⁷ Плакат премијере, МПУС

Жуковским (момак) и Наташом Бошковић (девојка). Било је измена и у епизодним улогама.⁸

Представа *Лицитарског срца* била је прекретница у репертоару Народног позоришта и права сензација у културној јавности Београда. Премијера је доживела апсолутни успех, с овацијама публице композитору и свим учесницима представе. Критика је Барановићевом делу посветила пуну пажњу. Из пера критичара појавио се неуобичајено велики број приказа, позитивних и похвалних о делу и о његовом извођењу. Критичар “Политике” Виктор Новак⁹ забележио је да из “Барановићевог балета веје силни темперамент, ношен богатом разноликошћу ритмова наших игара и народних мотива.” Новак је истакао и “раскошну инструментацију”, “обиље оригинално створених мотива које прожима дух народне музике” и закључио да је “наш фолклор у Барановићевој музици и његовом сценарију добио уметнички израз раван делима великих светских мајстора.” Композитор и критичар Петар Ј. Крстић¹⁰ изнео је да је Барановић “за свој народни балет искористио мелодије и мотиве: сремачке, загорске и словеначке. Он их је кроз оркестарско ткиво врло вешто испарафразирао, хармонизовао и оркестрирао, све у стилу савремене хармонизације и инструментације.” Крстић даље наводи да је “музика жива, звучна, ритмички и по боји занимљива, пуна хармонских и динамичких прелива, и разноврјних ‘штимунга’”. Бранко Драгутиновић¹¹ је подсетио на узор који је Барановић имао у *Петрушки* И. Стравинског, али сматра да то “не умањује оригиналност и апсолутну вредност дела.” Такође сматра да је “Палета г. Барановића раскошна” по богатству звучних комбинација, по сонорности и духовитости инструментације и закључује да композитор “у извесним моментима надмашује Римског-Корсакова”, а “завршно *Коло*, са аугментацијом теме народне песме “Кај баба брунда” у позадини, представља једно ремек-дело.” Похвално мишљење испољено је у критикама и

⁸ Плакат Обнове представе, МПУС

⁹ Политика, 12. XII 1927.

¹⁰ Правда, 12. XII 1927.

¹¹ Летопис Матице српске, 1928, св. 2, 254–256.

у погледу Барановићевог дириговања оркестром, које је доприне-ло да оркестар изнесе успешно све захтеве и зазвучи “као пре-порођен”. О кореографском остварењу Маргарите Фроман крити-ка је донела такође позитиван суд, али са нешто мање одушевље-ња и са понеким примедбама. По Новаковој оцени, “Фроманова је поново доказала да је ванредан режисер и мештар балета”, а “за-кучаста ритмика наших игара била је управо мајсторски у детаље цизелована и код солиста као и код целог ансамбла.” Критичар Јо-ван Димитријевић¹², потврдио је да је “извођење балета било за сваку похвалу”, а Фроманова га је “режирала са својим истанчаним укусом и потпуним познавањем стила.” Критичар “Времена”, под иницијалом Н¹³, нагласио је да је Фроманова “од балетског ансам-бла учинила врло добро стилизовану групу, живописну и са много живописних покрета.” Петар Крстић је у свом приказу истакао ви-сок ниво рада М. Фроманове и готово захтевао да се “нарочито има да ода признање Г-ђи Фромановој, која свој посао ради са много разумевања и воље, што је овим балетским вечером пред препуном кућом потврдила.”

Извесне примедбе поставци балета ставио је Бранко Драгути-новић, у смислу да су “кореографски мотиви загорских кола дос-та сиромашни” и да у њима “има мало елемената који се могу употребити за уметничко стилизовање нашег балетског израза”, али је закључио да је Фроманова “ипак извукла из њих макси-мум изражајних могућности.” Он је запазио и извештај раскорак у динамичности сцене и музике “у чисто играчким моментима, који су музички најбољи и у којима кулминира темперамент г. Бар-ановића.” У свом приказу Милоје Милојевић¹⁴ је забележио да је дело “кореографски живо изведено (благодарећи г-ђи Фроман), али је такође запазио губитак ритма у “извесним кореографским детаљима (у првој и последњој слици)”, међутим, узрок томе је нашао “у недостатку балеткиња”, јер је ансамбл био испуњен и члановима хора.

¹² Живот и рад, 1928, св. 1, 74.

¹³ Време, 12. XII 1927.

¹⁴ Реч, 13. XI 1927.

Међу приказима налази се и један сасвим негативан, онај из пера Јована Палавестре.¹⁵ Овај критичар је оценио дело као успело, али је сматрао да кореографска интерпретација није била на висини, да је чак сасвим подбацила. Тврдио је да би успех “био још непосреднији и несумњивији да је г. Барановић имао срећног кореографа, балетску комбинаторну снагу од духа, интензивности, фантазије, и првенствено познавање шаренила наших народних кола.” Код Фроманове није опазио способност за перципирање и одабирање нашег фолклора, него недовољно студирање и прибегавање узорима из руских балета. “По г-ђи Фроман” – истиче Палавестра – “шарени сплет наших кола није ништа друго до цупкање и трупкање у месту, или у најбољем случају, коло (ајд на лево, ајд на десно). Покушаји г-ђе Фроман: да радњу обележи низом пантомимско-балетских фигура, остављају утисак произвољности и усиљених комбинација, у којима нема ни корена од нашег фолклора. Да би у прву слику увела нешто живота, прибегла је гротески, али чисто руској”. На крају је закључио да је од *Лицитарског срца* “остала само музика”.

О остварењу играча, солиста и целокупног ансамбла критика је објавила веома позитивно мишљење, истичући домете протагониста Максимилијана и Маргарите Фроман, налазећи похвале и за епизодисте. Приликом обнове, критика је посебно истакла креације Наташе Бошковић и Анатолија Жуковског. Ликовна страна балета, декор и костими, наишли су такође на похвалне оцене, а и читав техничка опремљеност представе. Публика је представу примила са великим одобравањем, на премијери и репризама, а представе су биле веома добро посећене, што је и у критикама забележено. Занимљиво је да је Балет Народног позоришта приказао *Лицитарско срце* на свом првом гостовању у иностранству у Атини 1933. године. Но, упркос постигнутог успеха код публике, балет *Лицитарско срце* остао је на репертоару позоришта само три сезоне, а затим се за дуже време није приказивао. Своју поновну премијеру доживеће тек после другог светског рата, 1951. године.

Друго домаће балетско дело изведено у Народном позоришту у Београду било је *Охридска легенда* српског композитора Стевана

¹⁵ Српски књижевни гласник, 1928, књ. XXIII, бр. 1, 66–69.

Христића. Балет је компонован на либрето Александра Фортуна-та у четири чина, а изведен је само први чин. Премијера, одржана 5. априла 1933. године¹⁶, имала је свечани карактер, јер је изведена у оквиру прославе двадесетпетогодишњице композиторског рада Стевана Христића, који је у то време био диригент и директор Опере. Том приликом је и одликован орденом Светог Саве III реда, у присуству кнеза Павла и чланова краљевског дома. Свечано вече било је посвећено у целости Стевану Христићу, те је његово балетско дело изведено заједно са још два његова дела, *Чучук Стана* (I чин) и *Сутон*.

Охридску легенду поставила је у својој кореографији Нина Кирсанова, декор и костиме креирао је Владимир Жедрински, а извођењем је дириговао аутор. У представи је наступио целокупан балетски ансамбл предвођен Нином Кирсановом (Биљана), Анатолијем Жуковским (Марко), Јањом Васиљевом (звезда среће) и другим солистима. Учествовали су и балетски хор и два оркестра, од којих је један био на сцени.

Балет *Охридска легенда* побудио је велико интересовање у јавности, иако је изведен само његов први чин. Уочи премијере за штампу је говорио и сам аутор. Христић је изјавио да *Охридска легенда* (као и *Чучук Стана*) "има национални колорит са модерном тенденцијом. Гледао сам да буде јединство стила од почетка до краја и мислим да сам у томе успео. Својих ранијих музичких принципа и овде сам се држао." У даљем излагању Христић је изнео и податке о кореографској поставци свога дела, наглашавајући да је то "и музички и кореографски први пут да се износи стил нашег југа на позорницу. Г-ђа Кирсанова је студирала карактеристике игара Јужне Србије на аутентичном извору од мештана из Јужне Србије. Из ових студија изнети су карактеристични кораци и покрети који су адаптирани мојој музици, која је такође стилизована на музичким карактеристикама нашег југа." На крају је закључио да *Охридска легенда* "није традиционалан балет, него је гестом изражена велика симфонијска поема".¹⁷

¹⁶ Плакат премијере, МПУС

¹⁷ Позориште, 1-7. априла 1933, 3-4.

Балет је изазвао бројне критичке осврте, у дневној и периодичној штампи. Критичари су, уз напомену да дело није изведено у целости, ипак изнели свој суд, који је био позитиван и похвалан. Милоје Милојевић је оценио да “дело обећава целину у којој се радња развија у главном на основи нашег словенског јужносрбијанског миљеа”, за који каже да је проткан “и муслиманским елементима а подржан мелизмима нашег јужносрбијанског музичког фолклора”, као и да “цела партитура одише пуном звучном бојом лепо изграђеног оркестра”.¹⁸ Коста П. Манојловић изнео је мишљење да Христићево дело “има у себи снагу непосредног музицирања, симфонијске ширине и органско ткање. Тонске боје су топле и сочне, ритмика интересантна у играма нарочито (синкопиран ритам у игри две четвртине, који је чини сложенијом), оркестар сочан и дискретан по потреби”.¹⁹ Бранко Драгутиновић²⁰ је изразио задовољство што се Христић “враћа продубљеном националном стилу” и што је познате народне теме и у уметничкој обради “слободно обрадио симфонијски и инструментирао са познатом спретношћу.” Драгутиновић је запазио да две игре у делу “на себи носе утицај Бородинових плесова из *Половецког логора*.”

Интерпретација *Отридске легенде*, кореографска и играчка, добила је позитиван приказ у критикама. Тако је критичар Милоје Милојевић сматрао да је Кирсанова, као кореограф, “поставила игре на бази гесте наше јужносрбијанске народне игре” и да је било “веома пријатно гледати нове покрете и комбинације гестова на нашој балетској сцени.” Заложил се да се истраје на путу даљег проучавања и стилизовања наше народне игре. Такође је истакао допринос Кирсанове, Жуковског и Васиљеве, који су “са пуно преданости заступали ново дело Стевана Христића.” Одењујући кореографију и игру појединих играча, Коста Манојловић је упозорио на погођен стилски израз и истакао да је “у кореографском погледу игра звезда била најбоља, стилски исто као и велико сунчано коло у I делу.” Међу играчима издвојио је игру Жуковског и Васиљеве, која је “своју улогу (звезда среће) дала стилизовано.” Осим похвала за рад Кирсанове, он је изрекао и

¹⁸ Политика, 7. IV 1933.

¹⁹ Време, 7. IV 1933.

²⁰ Звук, 1933, бр. 6 (април), 205.

извесне замерке овој примабалерини у погледу извесних покрета “који одударају од средине”. Драгутин Чолић²¹ је сматрао да је I чин *Охридске легенде* “сасвим успео” и да су “кореографија и режија Нине Кирсанове изврсни.” И ликовна инсцениација балета наишла је на опште допадање у критикама. И поред неспорне позитивне критике, представа *Охридска легенда* није имала дуг век на сцени, играна је током три сезоне и имала осам реприза.²² Своје извођење у целости, у четири чина, доживеће знатно касније, после другог светског рата (1947. године).

Треће домаће балетско дело изведено на сцени Народног позоришта у Београду био је балет *Имбрек з носом* Крешимира Барановића. Овај балет у четири слике, настао, као и *Лицитарско срце* по сценарију самог композитора, има за основ причу из Хрватског загорја, па је на известан начин пандан *Лицитарском срцу* и с њим се допуњује. Највеће су разлике у томе што у *Имбреку* преовладава пантомима. Праизведба је била у Хрватском народном казалишту 15. јануара 1935. године.²³ *Имбрек з носом* поставила је на београдску сцену Маргарита Фроман у својој режији и кореографији (као гост), извођењем је дириговао Алфред Пордес, а декор и костими израђени су по нацртима Љубе Бабића, такође госта из Загреба. Премијера је одржана 24. априла 1937. године²⁴, заједно са балетом *Рскало (Шчелкунчик)* Петра Чајковског. У представи је суделовао целокупан балетски ансамбл предвођен балетским првацима: Анатолијем Жуковским (момак), Марином Олењином (девојка) и Аницом Прелић (мајка), као и солистом Олегом Гребеншчиковом (Имбрек). Нови Барановићев балет оцењен је у критичким освртима успелим, а његова кореографска и играчка интерпретација добила је похвале за комплетан домет.

По мишљењу Миленка Живковића²⁵ *Имбрек з носом* је “модерна пантомима гротескног карактера, а изграђена је на фолклорним елементима Хрватског загорја.” Њена наивна прича “добила је у сценарију Барановића живе романтике и забавне детаље”, а у

²¹ Правда, 7. IV 1933.

²² *Годишњаци Народног позоришта у Београду 1932/33 – 1934/35*, Службено издање, Београд, 1933–1935.

²³ *Хрватско народно казалиште 1894–1969*, Енциклопедијско издање, Загреб, 1969, 357.

²⁴ Плакат премијере, МПУС

²⁵ Време, 26. IV 1937.

партитури се “обилно послужила народном мелодијом и ритмовима.” По оцени Бранка Драгутиновића успех новог балета и његове интерпретације био је потпун. Сматрао је да је Барановић својом музиком “створио широку и богату ритмичку основу за развијање плесачког израза”.²⁶ Милоје Милојевић је похвалио Барановићево ново балетско дело, нарочито истичући да је музика “рађена са апсолутним познавањем захтева балетског позоришта и мимодрамских ефеката у њему, и рађена је са свом инструментарском мајсторијом, која је код Барановића на високом ступњу”.²⁷

Кореографска и играчка интерпретација такође су добиле позитиван и похвалан приказ у критикама. Фроманова је већ имала искуства јер је Барановићево дело претходно поставила у Загребу. По оцени Милоја Милојевића, Фроманова је причу “балетски јасно поставила, и са пуно духа, полета и сигурне технике игром нашег балетског ансамбла испричала. Један успех, чист и заслужен.” Слично мишљење изнео је Миленко Живковић, по коме је главни део заслуге за успех премијере припао Фромановој, која је “како у кореографији кола, тако и у режији драмске акције, показала конструктивног духа и инвенције.” Међу играчима издвојио је Марину Олеђину, која је своју девојку остварила “са пуно темперамента и експресије”, и Гребеншчикова, носиоца насловне улоге, који је “нашао своје живо отелотворење како у гротескној фигури, тако и у пластичној игри.” Бранко Драгутиновић је забележио да је Фроманова “нарочиту пажњу поклонила детаљној студији пантомиме”, а “своја чисто играчка остварења градила, са пуно укуса, смисла, и инвенције, на основама народних мотива.” Протагонисти Олеђина, Жуковски и Гребеншчиков “дали су живу, продубљену и убедљиву пантомиму”, а балетски хор је био “ритмички прецизан и скупно уигран.” На балетској сцени у Београду *Имбрек з носом* се задржао на репертоару три сезоне, са укупно четрнаест реприза, и више није обнављан.²⁸

Балет *Баво на селу* Франа Лотке, компонован у три чина, по сценарију Пие и Пина Млакара и у њиховој кореографији, био је четврто домаће балетско дело приказано у Народном позоришту у

²⁶ Правда, 26. IV 1937.

²⁷ Политика, 26. IV 1937.

²⁸ *Годишњаци Народног позоришта у Београду 1936/37 – 1938/39*, Службено издање, Београд, 1937–1939.

Београду. Ово дело Млакареви су први пут поставили у Циришкој опери 18. фебруара 1935. године, а затим у Загребу 3. априла 1937.²⁹ Београдска премијера *Бавола на селу* изведена је под дириговањем аутора, Франа Лотке, у сценској опреми Миомира Денића и Милице Бабић, 25. марта 1938. године.³⁰ Млакареви су дошли у Београд из Цириха, на позив Народног позоришта, да поставе Лоткин балет и да играју главне улоге, Мирка и Јелу, на првим представама. На њихов предлог позван је и Оскар Хармош из Загреба да игра улогу Бавола. У бројном балетском ансамблу наступили су поред Млакаревих и Хармоша: Марина Олењина (Баволова баба), Александар Доброхотов (проводација), Радивоје Крстић (Јелин ујак) и други. Од пете представе оркестром је дириговао Алфред Пордес. Када су после три одигране представе гости отишли, на сцену је ступила друга подела улога: Наташа Бошковић (Јела), Анатолиј Жуковски (Мирко), Аница Прелић (Баволова баба), Александар Доброхотов (Баво), Радивоје Крстић (проводација) и Сима Лакетић (Јелин ујак).³¹

После успеха Лоткиног балета у Цириху и у Загребу, београдска премијера је очекивана с великим интересовањем. О томе сведочи велики публицитет у дневним листовима. Након премијере критичари су врло опширно писали о сценарију, музици, кореографији и интерпретацијама играча. Лоткина музика наишла је на допадање па је у критикама оцењена као веома успела. Миленко Живковић је забележио да Лоткина музика “полази од наше народне мелодије, и то понајвише од оне којој је извор у тамбурашкој музици. Лоткин музички језик није нов и непознат, јер је стилски комбинован и има чисто еклектички карактер...” На крају је закључио да је Лотка “успео да постигне врло успеле полиритмичке комбинације, као и необично звучну блиставу оркестрацију”.³² Милојевић је дао и прецизну анализу Лоткине музике и одао композитору пуно признање.³³

²⁹ *Хрватско народно казалиште 1894–1969*, Енциклопедијско издање, Загреб, 1969, 269.

³⁰ Плакат премијере, МПУС

³¹ Плакат репризе од 14. IV 1938. МПУС

³² Време, 27. III 1938.

³³ Политика, 27. III 1938.

Кореографска интерпретација *Бавола на селу* Пина и Пие Млакар добила је такође опширан приказ у критикама и оцењена је као успела. Павле Стефановић сматрао је да су Млакареви начинили подвиг “кад су од теме успели да начине осам слика (три чина), разноврсне, сликовите, динамичке и занимљиве кореографске радње.” Указао је и на постојање три основна стилска плана у кореографској поставци – стилизација фолклорних елемената, модерна ритмичка пластика и јосовски плесни експресионизам – и закључио да је “њихова кореографија зналачки посао, пун драгоцених инвенција у епизодама, пун артистичких детаља”.³⁴

Миленко Живковић је детаљно разматрао поставку Млакаревих и такође уочио постојање и преплитање разних стилова у њиховој интерпретацији. Сматрао је да су Млакареви “своју концепцију остварили доследно, до најситнијег детаља прецизно, емотивно и технички чисто”, као и да су у своју кореографију “увели изобиље инвенције, контраста и разноврсности.” По оцени Милоја Милојевића играчки ансамбл је остварио Лоткин балет с видним успехом. Забележио је да су “на челу биле мајсторске креације г-ђе Пије и г. Пина Млакара”, да је г. Хармош “дао добро профилирану креацију *Бавола*”, а Олеђина улогу *Баволове бабе* “у добром стилу.”

Као ретко кад раније критичари су помно забележили и оценили нову поделу улога у *Баволу на селу*; игру Наташе Бошковић (Јела) и Анатолија Жуковског (Мирко) прогласили су врхунским креацијама. Осим тога, указали су поново на вредност овог Лоткиног дела.³⁵ Представа се одржала на репертоару позоришта три сезоне и имала двадесет и две репризе. Током приказивања било је измена у играчком ансамблу и у главним улогама када су Јања Васиљева и Милош Ристић тумачили Јелу и Мирка.³⁶ Народно позориште је овај Лоткин балет одабрало два пута за своја гостовања у иностранству – у Софији 1938. и у Фрањкфурту 1939.³⁷ Иностране критике довеле су веома похвалне оцене о делу и о његовој интерпретацији.

³⁴ Правда, 27. III 1938.

³⁵ Време, Правда, Политика, 14. и 15. IV 1938.

³⁶ Плакат репризе од 26. XI 1938.

³⁷ *Годишњаци Народног позоришта у Београду 1937/38, 32–33 и 1938/39, 34–35, Службена издања, Београд, 1938. и 1939.*

Пред сам почетак априлског рата у Југославији појавило се на сцени Народног позоришта ново домаће балетско дело *Огањ у планини* Алфреда Пордеса и Анатолија Жуковског. Овај кореографски приказ у две слике, по сценарију Анатолија Жуковског и у његовој кореографији, доживео је премијеру 15. фебруара 1941. године.³⁸ Извођењем је дириговао аутор, Алфред Пордес, а ликовну инсценирацију дао је Владимир Жедрински. Исте вечери приказане су још две балетске целине: *Из збирке југословенских игара* и *Симфонијско коло*³⁹, обе у поставци Анатолија Жуковског и под дириговањем Ловра Матачића. Прва целина обухватила је пет игара на музику југословенских композитора: 1) *Игра са језера* Љубомира Бошњаковића, 2) *Хрватска игра* Крешимира Барановића, 3) *Папучарка* Светомира Настасијевића, 4) *Врзино коло* истог аутора и 5) *Сватовско коло* Стевана Христића. Друга целина била је балетска апотеоза *Симфонијско коло* Јакова Готовца, у коме су такође наступили балетски прваци, солисти и хористи.

Огањ у планини извео је целокупан балетски ансамбл, предвођен првим играчима и солистима: Милош Ристић (млади чобанин), Јања Васиљева (девојка), Аница Прелић (њена другарица), Радивоје Крстић (стари чобанин), Александар Доброхотов (харамбаша), Олег Гребеншчиков (стари кмет) и Игор Гребеншчиков (игуман). У другој целини *Из збирке југословенских игара*, као и у трећој, *Симфонијском колу*, такође је наступио целокупан балетски ансамбл Балета Народног позоришта, предвођен првацима и солистима: Милошем Ристићем, Јањом Васиљевом, Аницом Прелић, Александром Доброхотовом, Даницом Живановић и другима.

Огањ у планини било је пето по реду изведено домаће балетско дело у Народном позоришту; изазвало је велику пажњу јавности, међу музичким и балетским стручњацима и критичарима. Уочи премијере појавиле су се опширне најаве у дневној штампи које су ближе објасниле ово дело.⁴⁰ Радња се догађа у планинама Јужне Србије (потоње Македоније), а тема је вечна љубав двоје младих, која почиње несрећно, а завршава се срећно. Игре су стилизоване по фолклору тога краја, а такође декор и костими. Анатолије

³⁸ Плакат премијера, МПУС

³⁹ Исто.

⁴⁰ Правда, 15. II 1941.

Жуковски се студиозно припремао за овај подухват, изучавајући преко десет година народне игре по забаченим крајевима Јужне Србије и транспонујући их у уметничку игру на сцени. Композитор и диригент Алфред Пордес написао је двеста страна оркестарске партитуре и сто педест страна клавирског извода, радећи интензивно дуже време. Тако је с великим амбицијама припремљена премијера балета која је у критикама добила запажен одјек.

Миленко Живковић је забележио је да је композитор Пордес “врло спретно и у вештој оркестрацији дао музичку обраду за *Огњ у планини*”, да “стил ове музике није свуда доследан и уједначен, али крепки и карактеристични ритмови постижу увек сигуран ефекат”.⁴¹ Живковић је сматрао да је народна прича ауторима балета послужила “само као повод да у балетско-музичкој стилизацији изнесу читав један низ народних игара из Јужне Србије”, да балет “има неоспорну режијско-кореографску вредност”. Жуковски је по његовом мишљењу, “заузео место најбољег познаваоца и стручњака за уметничку стилизацију наше фолклорне игре. Поред искуства, располаже и редитељском фантазијом, што се убедљиво потврдило и у целокупном извођењу *Огња у планини*”.

По одени критичара “Политике”, потписаног иницијалима М. В.⁴² композитор је “са окретношћу вештог техничара и znalца оркестарског звука настојао да на једном више – мање равном плану, где све тече глатко, али се много не догађа, компонује пријатну и пријемчиву музику, скоро у маниру добре музике за филм...” Сценарио и кореографија Анатолија Жуковског наишли су на особиту пажњу критичара и веома похвалне оцене. У том смислу је критичар “Политике” нагласио да је Жуковски “са укусом и вештином и са спонтаним уживљавањем у амбијент јужносрбијанских планина разрадио једну тамошњу народну причу са краја прошлог века у изврстан балетски сценариј, врло подесан и захвалан за балетску музику широких, симфонијских размера”. Што се тиче балетске интерпретације дела, упозорио је на то да је “режија и кореографија имала леп уметнички степен” и да се Жуковски “умео интимно приближити и уживети у суштину проблема који собом носи покушај више уметничке стилизације мотивског материјала

⁴¹ Време, 17. II 1941.

⁴² Политика, 17. II 1941.

народне кореографије и наћи добра уметничка решења која имају своје психолошко оправдање и уверљивост.”

Међу бројним играчима, критичари су посебно похвалили игру Јање Васиљеве, Милоша Ристића, Анице Прелић, Александра Доброхотова и других солиста, као и балетски ансамбл, уз декор и костиме Владимира Жедринског. У критикама су поменуте и балетске целине *Из збирке југословенских игара* и *Симфонијско коло*, чији је приказ задовољио критичаре. За успех је одато признање Анатолију Жуковском и балетском ансамблу. Све три балетске целине су обећавале дуг век на сцени и велики број реприза, али је нападом на Југославију, фашистичким бомбардовањем Београда и рушењем зграде Народног позоришта то осујећено. Због таквих околности, у прекинутој сезони, ова представа је играна шест пута за непуну два месеца од премијере.⁴³ Касније се више није приказивала.

Шесто (и последње) домаће балетско дело изведено у Народној позоришту у Београду у наведеном периоду била је свита *У долини Мораве* српског композитора Светомира Настасијевића. Композитор је, по жељи Анатолија Жуковског, уступио свиту компоновану 1926. за балетско извођење и изложио у главним цртама упутства за њено сценско постављање.

Балет *У долини Мораве* остварио је целокупан балетски ансамбл Народног позоришта на челу са првацима Јањом Васиљевом (девојка) и Милошем Ристићем (момак), а имао је и алтернативу улога са Аницом Прелић (девојка) и Анатолијем Жуковским (момак).⁴⁴ “Дело је дато у облику симфонијске свите у седам делова, који су својом унутарњом музичко-психолошком садржином повезани. Сви музички мотиви (теме) су моји, оригинални, а њихова музичка обрада је природна и ненаметљива, иако је у својој основи и суштини модерна. Ја сам се трудио да ова музика буде што више наша, да у њу унесем што више наших осећања и расположења, и наших штимунга из природе.” Настасијевић је подвукао пресудну улогу А. Жуковског, који је “први дао идеју за балетско остварење ове симфоније” и који је “овом својом режијом забележио још један свој велики успех, и нарочити јер је дубоко

⁴³ Плакати реприза у сезони 1940/41. МПУС

⁴⁴ Плакат репризе, МПУС

зашао у остварење нашег националног балетског стила”.⁴⁵ Ово је дело, у режији и кореографији Анатолија Жуковског, у декору Миомира Денића и костимима Милице Бабић, а под дириговањем др. Ханса Хернера (Herger) (као госта из Немачке), премијерно изведено 3. јануара 1942. године⁴⁶, исте вечери са једночинком *На балетском часу* по музици Ј. Ланера (Lanner) и Ј. Штрауса (Strauss), такође у кореографији и режији Анатолија Жуковског.

Иако је Настасијевићев балет дошао на сцену у најнеповољнијем тренутку, у време рата и окупације наше земље, он је побудио интересовање у јавности и, нарочито, у музичким и балетским круговима. Уочи премијере појавиле су се најаве и друге белешке које су ближе објасниле дело и подухват Народног позоришта да га постави на сцену. Критика је затим потврдила велики и вредан подухват Балета Народног позоришта и донела позитиван приказ. Тако је хроничар П. Гачовић⁴⁷ сматрао да је “то балет какав је нашој публици у овим временима потребан. Поред ритмике и лепе игре, која у овом балету има подлогу народнога трага, можемо у овом балету чути народне мелодије, видети своја брда...”

Опширан приказ премијере *У долини Мораве* написао је Момчило Милошевић⁴⁸ и оценио дело као “полазну тачку у тражењу самосталног музичког стила.” Он је изнео да су “седам ставова композиције, са својим сликарским евокацијама и балетским реализацијама као нека мала синтеза наше историје, сељачког и витешког српског народа кроз столећа, испуњена мукотрпним радом и херојским подвизима за чување ове долине...” О кореографском и редитељском остварењу А. Жуковског донео је похвално мишљење. Тврдио је да је то “лепа тековина”, да је Жуковски “свесрдно проучио на терену наше народно играње”, али и да је имао тежак задатак, “јер разноликост музичких елемената је тражила и разна кореографска решења”. Закључио је да је, “у заједници са Настасијевићем, ударен темељ српском балету стилизовањем народних игара и искоришћавањем елемената пластичног и мимичког балета.” У свом приказу Милошевић је изнео уверење да су својим креацијама главни играчи, Јања Васиљева и Милош Ристић, као

⁴⁵ Српска сцена, 16. XII 1941, 182–184.

⁴⁶ Плакат премијере, МПУС

⁴⁷ Наша борба, 5. II 1942.

⁴⁸ Обнова, 10. I 1942.

и цео балетски ансамбл, “допринели успеху у реализовању овог значајног подухвата у развоју српског балета.” Балет у *Долини Мораве* имао је успех код гледалаца, одржао се на репертоару две сезоне и имао четрнаест реприза.⁴⁹ Касније, после другог светског рата, није приказиван.

Извођењем Настасијевићевог дела *У долини Мораве* завршио се један стваралачки период домаћих балетских дела у Народном позоришту у Београду. Од шест приказаних балета, готово сви су били кратки, једночини, са две, три или више слика, сем балета *Ђаво на селу*, који је целовечерњи (у три чина) и *Отридске легенде*, од које је изведен само први чин. Дела хрватских композитора *Лицитарско срце*, *Имбрек з носом* (Барановић) и *Ђаво на селу* (Лотка) доспела су на београдску сцену после својих премијера у Хрватском народном казалишту у Загребу, а дела српских композитора *Отридска легенда* (Христић), *Огањ у планини* (Пордес) и *У долини Мораве* (Настасијевић) изведена су први пут и била су југословенске праизведбе.

Поједина балетска дела надживела су време свог настанка и првих извођења и наставила свој сценски живот после другог светског рата, приказујући се у континуитету до данас. То су *Лицитарско срце*, *Отридска легенда* и *Ђаво на селу*, балети који су се прославили широм Југославије, а такође и ван граница наше земље. Друга дела нису имала ту срећу, па су отишла са сцене, нека и зато што им прилике новог времена и нове власти (после 1945. године) нису биле наклоњене. То је случај са Настасијевићевим балетом.

Појава домаћих балетских дела на београдској сцени означила је линију повољног развоја у нашој балетској уметности и остварила перспективу настајања домаћег музичко-балетског стваралаштва, а такође и почетак настајања националног балетског израза у балетској уметности нашег поднебља.

Кореографске поставке домаћих дела остварила су руски балетски кореографи и редитељи, који су живели и стварали код нас, сем једне (*Ђаво на селу*). Међу њима су Маргарита Фроман, Нина Кирсанова и Анатолије Жуковски, који су, осим у чисто балетском репертоару на музику домаћих композитора, остварили

⁴⁹ Плакати реприза у сезонама 1941/42. и 1942/43. МПУС

поставке и у оперском репертоару, у деловима домаћих опера предвиђеним за уметничку игру. Од посебног је значаја кореографско-редитељски рад наших уметника Пина и Пие Млакар, који су били први тумачи и творци сценске поставке *Бавола на селу* и који су такође отворили пут нашим будућим ствараоцима на том пољу.

Кореографске поставке изведених балетских дела биле су оригинална кореографска остварења, чиме је учињен огроман допринос развоју наше кореографске уметности. Међу њима, по нашој оцени, најистакнутије место припада Анатолију Жуковском, који је тиме што је урадио највећи број кореографских поставки, заснованих на студијском и дугогодишњем истрајном проучавању и посвећивању нашем националном фолклору (који је транспоновао за сценску уметничку игру) дао највеће резултате. То је, уосталом потврдила и стручна критика, оцењујући његове поставке и његов кореографско-редитељски рад. На жалост, Жуковски није имао среће да своју сјајно започету каријеру кореографа развије и оствари до краја, јер је из Народног позоришта, из Београда и Југославије морао да емигрира пре доласка новог политичког поретка, оног од 1945. године. Но, семе које је посејао својим радом и стварањем у српском балету дало је резултате. Лучу, коју је носио трагајући за нашим, српским балетским изразом преузео је после другог светског рата српски балетски уметник, играч и кореограф Димитрије Парлић.

Извођењем домаћег балетског стваралаштва на београдској сцени дириговали су домаћи диригенти, сем једног (*У долини Мораве*) и лично композитори својих дела (Барановић, Христић, Лотка и Пордес), што је од посебне важности.

Извођачки, балетски ансамбл Народног позоришта, предвођен првацима и првим солистима, првобитно уметницима Русима и уметницима руског порекла, а затим све више нашим, српским и југословенским, изнео је читав домаћи балетски репертоар с успехом. Поједини међу њима остварили су главне улоге (једну, две или више њих) у којима су се потврдили као уметници највишег ранга и забележили креације по којима су се памтили и остали трајно забележени у историји наше балетске уметности. Изведена балетска дела пратила је дневна и периодична штампа, а оцењивали су их познати београдски музичко-балетски критичари, међу

којима је било угледних композитора и музичких зналаца. Публика се посетом одазивала на премијере и представе изведених дела и утицала на њихов сценски живот и опстајање на репертоару. На данашњим генерацијама српских композитора и балетских стваралаца остаје да негују започету и већ стечену традицију националног балетског стваралаштва и да дају свој допринос.

Ksenija Šukuljević-Marković

YUGOSLAV BALLETS ON THE STAGE OF THE NATIONAL THEATRE IN BELGRADE BETWEEN THE TWO WORLD WARS

Summary

Ballets created on the music of Yugoslav composers made their first appearances in the inter-war period, gaining quickly an outstanding place on the repertoire. From 1927 till 1942 six works by Serbian, Croatian and other composers who lived in Yugoslavia were performed: *The Gingerbread Heart* and *Imbrek with the Nose* (Krešimir Baranović, 1927, resp. 1937), *The Legend of Ohrid* (Stevan Hristić, 1933), *The Devil in the Village* (Fran Lhotka, 1938), *Fire in the Mountain* (Alfred Pordes, 1941), *In the Morava Valley* (Svetomir Nastasijević, 1942). To these should be added *The Symphonic Kolo* (Jakov Gotovac) and the apotheosis *From the Collection of Yugoslav Dances* by several authors.

National operas and plays had also dancing parts. The choreographers who were mostly Russian emigrés, used elements of Yugoslav folklore. Most distinguished among them were Margarita Froman, Nina Kirsanova and Anatolij Žukovski. Pino and Pia Mlakar were the most successful domestic choreographers.

The works of these talented artists were judged as very successful by the critics. Some of these ballets enjoyed a long life on the stage as well as a continuous presence till nowadays. Some of them were also very successful abroad, especially *The Gingerbread Heart*, *The Legend of Ohrid* and *The Devil in the Village*.

Милица Јовановић

МИЛОШ РИСТИЋ – ЗВЕЗДА БАЛЕТА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ

На радост онима који воле и поштују балетску уметност појављују се, мада ретко, уметници који својим радом и постојањем указују на један феномен: таленат се пробија без обзира на услове у којима се развија, таленат побеђује све препреке – не да уметнику да спава. Тако је то било и код Милоша Ристића.

Ништа у Милошевом детињству, његовом развоју није погодновало нити указивало на то да би се он могао бавити балетом. Рођен 1913. године у Сремској Митровици, већ у првој години живота бива напуштен од оца. Његова даља судбина везана је за мајку, велико сиромаштво и борбу за опстанак. Мати је, тражећи посла, 1918. године прешла у Београд, радила је по кућама, преудала се и нашла сталнији посао као настојница у једној од бољих зграда у Македонској улици. Милош јој је помагао, био услужан дечко, али пошто није био добар ученик у гимназији, очух га је “дао на занат” (како се то онда говорило).

Као мали калфа Милош је стајао пред Народним позориштем, гледао фино обучен свет како улази у фоаје и, по сопственом исказу, мислио да никада неће остварити сан да уђе у позориште. Није имао другова, није се играо, није играо, није певао, није слушао музику. Једног дана запазио га је билетар који цепа карте на улазу у позориште и грубо-нежно пропустио без карте на представу. Изводио се балет *Копелија* са Наташом Бошковић и Максом Фроманом у главним улогама. Из позоришта је Милош Ристић изашао ошамућен, готово болестан од утисака. Сазнао је шта хоће – да буде балетски играч и ништа друго.

Мати га је волела и инстинктивно разумевала. Да не зна очух, нашла је Милошу додатно запослење у Министарству просвете, да разноси кафу, да отвара врата, да буде на услузи. Невелика плата требало је да служи за плаћање часова балета. Мати га је

одвела код Јелене Пољакове. После месец дана рада Пољакова је позвала мајку и упозорила је на то да Милош нема способности и да не треба трошити новац узалуд. Мали Милош је тада нашао Марину Олеџину и она му је давала бесплатне часове. До краја живота Милош Ристић је Марину и њеног супруга Вука Драговића сматрао својим добротворима, јер су му они још и помогли да се запосли у Народном позоришту као статиста. Није неинтересантно да Марина Олеџина није памтила своје добротворство, а билетар који му је помогао да види своју прву балетску представу био је згранут када му је већ славни Ристић дао своју прву плату као знак захвалности за некадашње пропуштање на представу.

Подаци о Ристићу из тог времена су врло оскудни. У “Годишњаку Народног позоришта” Милошевог имена нема међу играчима” (ни оним хонорарним или повременим) па ни међу повременим статистима у балету. Ипак, плакат представе *Копић вилењак* од 11. маја 1930. године сведочи о његовом учешћу у балету.¹ Он, заиста у добром друштву финих балетских уметника, игра “Пољску игру”: четири пара – даме Језершек, Прелић, Ланкау, Сtimiћ и господа Свентицки, Лакетић, Ристић, Мирни – играју отмену и технички доста сложену мазурку. Исте године учествују и у *Лабудовом језеру*, као један од четири кавалера у Наполитанској игри.² Осим плаката, о том периоду развоја Милоша Ристића нема писаних трагова. Развој је, међутим, био несумњив. Већ на премијери балета *Дафнис и Хлое* Милош Ристић се појавио у још бољем друштву, што сведочи о његовом напредовању. Сада је играо заједно са Михаилом Панајевом, будућим прваком ансамбла Ballet Russe de Monte Carlo, Александром Доброхотовом и будућим прваком карактерног жанра Балета Народног позоришта, Симом Лакетићем.³

Очигледно је да га је учио тадашњи кореограф Народног позоришта Антон Романовски.⁴ Сам Романовски није имао довољно

¹ Збирка плаката Народног позоришта за 1929/30, Архив Народног позоришта.

² Збирка плаката 1930/31, Архив Народног позоришта.

³ Збирка плаката 1930/31, Архив Народног позоришта.

⁴ Антон Романовски (21. 12. 1882–25. 07. 1972), Пољак, заслужни уметник Републике Румуније (1953). Учио у школи балета Театра Велки у коме је и дебитовао 1897. у дивертисману Зоненфелдовога (Sonnenfeld) балета *Пан Теардовски*. До 1914. наступао у операма Пољске и Русије. 1914. учесник

успешну сезону у Београду. Сплет околности односно долазак у Београд са партнерком Елеонором Добјецком (која, иако добра балерина, није досезала ниво Наташе Бошковић), њена болест и смрт и несрећно одабран кореографски репертоар Романовског нису допринели да се он покаже као мајстор какав је заиста био. Остао је запамћен по изврсним скоковима мушке балетске технике, који су тада (1930/31. године) први пут виђени на београдској сцени. За познаваоце балета то су били *doubles tours en l'air* и *jetés en tournant* по кругу. У доба када је показивао своје сценско умеће и тешко изводљиве скокове, Антон Романовски је имао четрдесет осам година, што са своје стране потврђује одличну школу. За Милоша Ристића ово је било од великог значаја, јер је са Романовским (као педагогом) отишао у Букурешт, у Румунску оперу. Тамо се усавршавао, учио, учествовао у представама и чак, као куриозитет, био партнер Вере Карали.⁵ И ње се Милош сећао са захвалношћу и поштовањем.

Ристићев даљи, очекивани напредак на сцени у Букурешту био је после две сезоне прекинут. Морао је да се врати у Београд због тешке мајчине болести. Ту су поново беда и немаштина, затим долази мајчина смрт и опет, уз помоћ Олејине, повремено наступање у Народном позоришту. И овога пута присуство Милоша Ристића на сцени Народног позоришта није озваничено подацима у “Позоришном годишњаку”, али, благодарећи плакатима, откривамо да је у балетима Пие и Пина Млакара *Легенда о Јосифу* и *Тил Ојленшпигел* опет у друштву најистакнутијих представника мушке

гостовања *Трупе Ана Павлова* у Лондону. Са пољском трупом је гостовао у Вечу, Прагу и другим градовима Европе. Од 1924. солиста је и кореограф Румунске опере у Букурешту. Поставио је игре у више од двадесет опера и балете: *Копелија*, *Шеџеразада*, *Петрушка*, *Силфиде*, *Дафнис и Хлоа*, *Позив на игру*, *Вила лутака*, *Жавота*. Поставио више националних румунских балета, међу њима и *Ирис Н. Нотарија*. Добитник румунске државне награде (1954). Васпитао неколико генерација румунских играча и кореографа.

⁵ Вера Карали (1889–1972), московска балерина, ученица А. Горског. Солисткиња Балета Бољшег театра. Улоге: Жизела, Еуника, Аурора, Никија, Медора, Рајмонда, Китри, Лиза. Учесница Руских сезона Дјагиљева 1909. у Паризу. Армида у балету *Павиљон Армиде*, са партнером В. Нижинским. Од 1914. радила на филму и остварила филмове *Кризантема* и *Смрт лабуда*. Од 1918–1920. била у Руском балету С. Дјагиљева, затим у разним европским и америчким трупима. Од 1930. до 1935. кореограф Румунске опере у Букурешту и руководилац Букурештанског балетског студија. Од 1938. до 1941. у Паризу.

игре београдског балетског ансамбла. Априла 1934. године представљао је са балетским уметницима М. Панајевом, А. Доброхотовом и Р. Крстићем кореографски интересантно замишљене боксере у балету *Легенда о Јосифу*, као и галантног кавалера дама Соње Ланкау и Данице Живановић у балету *Тил Ојленшпигел*.

На позив Пина Млакара Милош Ристић је заједно са М. Панајевом и Д. Живановић наставио да ради у Цириху. Провео је две сезоне у Цириху, где је учествовао у светском праизођењу југословенског балета *Баво на селу*. У позоришном часопису "101. Spielzeit Stadttheater Zürich" била је објављена фотографија М. Ристића, солисте балета, као и репертоар представа у којима наступа.⁶ То су били београдској публици већ познати балети *Легенда о Јосифу* и *Тил Ојленшпигел*, затим *Баво на селу*, *Вила лутака* и *Лицитарско срце*. Часопис "Der Tanz" је поводом премијере *Бавола на селу* истицао "народски свежу варијацију скокова Милоша Ристића изведених у колу."⁷

Са Мајом Киблер (Kübler), колегиницом из Цириха, врло цењеном балерином, гостовао је са великим успехом у Београду, а онда је исте, 1936. године био ангажован у трупи Ballet Russe de Colonel de Basil. Са њима је на великој турнеји обишао Аустралију и Нови Зеланд. У овом периоду Милош Ристић се коначно формира у играча виртуозне технике. Док се у Паризу усавршавао код Јегорове, Розен (Rosen) и Преображенске, у трупи Ballet Russe de Colonel de Basil технички га је много унапредио један од првих играча и педагог трупе Ролан Жерар (Roland Gerard).

Због војне обавезе морао је да се врати у Југославију. Са Наташом Бошковић је потом концертно наступио на сцени Маџежа 12. маја 1938. године. Стекао је буквално преко ноћи велики круг ватрених обожавалаца. По савршености онога што је показао на том концерту из области класике, шпанских и народно-сценских игара, Милош Ристић није имао себи ни приближног такмаца на сцени Народног позоришта. До сталног ангажмана у Југославији није дошао лако. Више од годину дана гостовао је на сцени Народног позоришта као апсолутно први играч у балетима *Баво на селу*, *Лабудово језеро*, *Жизела*, *Балерина* и *бандити*, *Болеро*.⁸ Одиграо је

⁶ 101. Spielzeit Stadttheater Zürich, Zürich, 1934, стр. 7–8.

⁷ Der Tanz, No 5, Мај 1935, Берлин. Der Teufel im Dorf, стр. 12–14.

⁸ Збирка плаката 1938–1940, Архив Народног позоришта.

велики број представа и стекао популарност звезде и признање и поштовање код критике.

У овом периоду штампа и критичари га будно прате. Број приказа је импозантан, а одзиви критичара и данас, после толико година, надахњују и радују читаоца. Култивисани критичари, као др Милоје Милојевић или Павле Стефановић, нису скривали задовољство, а и понос да се на нашој балетској сцени појавио такав уметник. Милош Ристић је заиста био врхунски играч: виртуоз покрета, необично високог скока и меког нечујног доскока, стилски однегован на традицијама руског репертоара трупе С. Дјагиљева; одличан партнер, рођени играч, однеговани представник класичне и карактерне игре. Виртуозност његове тадашње технике одговарала би и данашњим највишим критеријумима.

Тадашњи критичар "Правде" П. Стефановић је писао: "Г. Милош Ристић дао је једну меру техничке перфекције која задивљује. Тај играч, чврст као кремен, прецизан и запањујуће стабилан, ослободио је своје тело скоро сваке тежине. Том занатском савршеношћу, којој нема такмаца у нас, додао је г. Ристић и погонску снагу афективног елемента, подстрекачки пулс живе младости. И тако заопинут, један артифицијелни болеро позно-романтичарске концепције понео се као Феникс: васкрснуо је из рођеног пепела."⁹

Осим заиста тријумфалних наступа на сцени Народног позоришта, Милош Ристић је неговао концертна наступања, што је онда била и призната пракса. Партнерке су му биле: Наташа Бошковић, Нада Аранђеловић, Нина Кирсанова, Ира Васиљева, Татјана Фарчић, Олга Грбић-Торес и Вера Костић. Програм који је представљао, потврђивао је одлично познавање кореографије М. Фокина и Л. Мјасина, које су чиниле окосницу трупе Ballet Russe de Colonel de Basil. После извођења његових варијација у балету *Жизела* и *Code у Лабудовом језеру* или после *Ras de deux-а Плава птица* са Наташом Бошковић публика је у одушевљењу скоро прекидала представе бучним и дуготрајним аплаузима и захтевима за "бис".

⁹ Павле Стефановић, *Г-ђа Бошковић и г. Ристић у Болеру*, Правда, Београд, 23. 10. 1939.

Народно позориште и в.д. шефа Балета Анатолиј Жуковски нису журили да ангажују Милоша Ристића. Тек после скоро две године у “Позоришном годишњаку 1939–1940” наилазимо на потврду онога што је Милош Ристић све време и представљао: “Решњем бр. 82 од 05. 12. 1939, потписан је уговор с М. Ристићем хонорарним првим играчем,”¹⁰ а на стр. 12, под насловом *Балет*, Милош Ристић је титулисан као први играч.¹¹

Током сезоне 1940/41. Милош Ристић је потврђивао свој углед и још више ширио круг поштовалаца балетске уметности. Свој извођачки репертоар је обогатио учешћем у представама *Жизела* и *Човек и коб*, у балетима опера *Фауст*, *Пикова дама*, *Кнез Игор*. Тумачио је и младог чобанина у балету *Огањ у планини*, учествовао у фолклорном *Дивертисману* и *Симфонијском колу*. Са Наташом Бошковић је играо сто прву, сто другу и сто трећу представу *Лабудовог језера*. Са Бошковићевом је наступао 3. априла 1941. године у балетима *Балерина и бандити* и *Болеро*. Три дана после ове представе био је бомбардован Београд, а Народно позориште порушено.

За време окупације Милош је наставио да ради и учествује у знатно суженом репертоару. Отворио је и приватну балетску школу. Као кореограф поставио је балет *Батанал* на музику Р. Вагнера (Wagner) из опере *Танлојзер* (15. децембра 1943), на Коларчевом народном универзитету учествовао је у обнови балета *Копелија*, затим је поставио *Фантастичну симфонију* Х. Берлиоза (Berlioz) и *Чаробни дућан играчака* Росинија-Респиџија (Rossini-Respighi), познате балете Л. Мјасина.¹² Премијера *Симфоније* и *Чаробног дућана* је била 8. априла 1944. године. Ускоро су почела савезничка бомбардовања Београда, позоришта су престала да раде, као и Ристићева школа.

Све што се даље догађало са Милошем Ристићем био је суноврат, било је све оно што осим смрти и уништења доноси рат. Милош је позван у Беч. Тамо га хапсе и затварају у логор.

¹⁰ *Позоришни годишњак 1939–1–40*, Службено издање, Београд, 1940. *Летопис*, стр. 46.

¹¹ *Исто*, Балет, стр. 12.

¹² Програми представа (архив аутора).

Наташа Бошковић, која је тада исто била у Бечу, преко пријатеља помаже да га извуку из логора. Одмах после тога добија ангажман као први играч и кореограф у Моравској Острави (крајем 1944.). Успео је до поновних савезничких бомбардовања само да спреми балет у оперети *Барон Циганин*. Са лажним пасошем стигао је преко Беча до Милана, па у Швајцарску, а поново крајем 1945. у логор. После великих мука у Цириху је добио место првог играча, а потом и кореографа. Заједно са Надом Аранђеловић добија ангажман 1947. године у Аустралијском балету. Дао је отказ у Цириху, отпутовао у Лондон и – није добио визу. Вратио се у Цирих, али је његово место било попуњено. Организовао је малу трупу, прешао у Шпанију и 1960. године у Мадриду, у позоришту *Zarzuela*, у оквиру приватне опере, као кореограф поставио *Сенту* из балета *Крцко Орашчић*, *Рансодију No 2* Ф. Листа (F. Liszt) и *Југословенске игре* на музику С. Христића, А. Пордеса, К. Барановића, Ф. Лотке. У току пола године та опера је банкротирала.¹³ После тога Милош Ристић је решавао своје егзистенцијалне проблеме постављајући играчке програме у ноћним клубовима. Остао је вечити апатрид. Тек је средином осамдесетих година добио шпанско држављанство. У професионалном погледу од одласка из Београда 1944. године више се никада није виноу на оне звездане висине на којима је тако суверено и слободно владао.

Тачан датум његове смрти се не зна. Милош Ристић је умро непознатог дана децембра месеца 1989. године, сахрањен је у општој гробници, ако се може веровати телефонском одговору новог власника бившег Милошевог стана.

¹³ Подаци о боравку М. Ристића у Швајцарској и Шпанији из преписке М. Ристића са аутором.

Milica Jovanović

**MILOŠ RISTIĆ – A BALLET STAR OF THE
BELGRADE NATIONAL THEATER**

Summary

Miloš Ristić (1913–1989) discovered the charms of ballet as a young artisan apprentice, while watching a ballet performance on the stage of the National Theater. That is when he decided to become a dancer. At first he worked with Marina Olenjina, while performing as a walk-on. He continued working with Anton Romanowski, with whom he left for Bucharest at the end of 1931/32, to join the Romanian Opera. In 1934/35 he temporarily returned to Belgrade, where he danced in ballet performances, and later moved to Zurich, being invited by Pino Mlakar. As a solo dancer of the Zurich Ballet, he took part in the world premiere of F. Lhotka's and P. Mlakar's *A Devil in the Village*. From 1936 M. Ristić was a member of Ballet Russe de Colonel de Basil's participating in the great tour to Australia and New Zealand.

In this period M. Ristić was finally formed as a dancer with extraordinary technical qualities. He continued with his advanced training in Paris with O. Preobraženska, Rozen, Lj. Jegorova, in de Basil's troupe with – Rolan Gerard. After returning to Belgrade in 1938 he soon became a star with numerous admirers. Soon after, he took over the entire repertoire of the leading dancer in the following ballets: *A Devil in the Village*, *Bolero*, *Tamara*, *A Man and His Fate*, *Fire in the Mountain*, *The Swan Lake*, *Giselle*. He was truly an outstanding dancer, a virtuoso of movements, with an unusually high leap, admirer of the style of the traditional Russian repertoire, and that of Diaghilev's company. The virtuosity of his technique at that time, would meet the highest criteria of today.

M. Ristić was a choreographer, as well. He staged the following ballets: *Bacchanale* by R. Wagner (1943), *Symphonie fantastique* by H. Berlioz and the *Boutique fantasque* by Rossini - Respighi, after Massine (1944).

His later works were marked by misunderstandings, wanderings and bad luck. He never managed to reach the heights of stardom where he had previously so dominantly and freely ruled on the stage of the Belgrade National Theater.

Милица Зајцев

КОРЕОГРАФСКО СТВАРАЊЕ ВЕРЕ КОСТИЋ

Вера Костић, примабалерина и кореограф, рођена је 1925. г. у Београду, где је завршила музичку школу и балетско образовање код педагога Пољакове. Спада у најистакнутије балетске уметнице Народног позоришта у Београду после другог светског рата и током деценија које су уследиле. Њена уметничка игра се одликовала беспрекорном класичном балетском техником, мирноћом, достојанственошћу, посебно у улози Мирте у *Жизели*, која остаје изузетан, а по мом мишљењу и непоновљен домет у погледу чистоте стила романтичарског балетског израза. Њен раскошни дијапазон балетског виртуозитета чини је блиставом Одилијом у првој послератној премијери *Лабудовог језера*, фуриозном Баханткињом у *Валпургиној ноћи*, судбински хладном Савести у *Балади о једној средњовековној љубави*, заводљивом Шехеразадом у *Шехеразаци*, отменом Жозефином у *Краљици острва*, темпераментном Циганком у *Лицитарском срцу*...

На самосталним балетским концертима, који су, на жалост, у нашој средини већ готово заборављени као начин презентирања балетских достигнућа, Вера Костић је играла разноврстан репертоар других кореографа, али је почела и сама да поставља поједине тачке за ове наступе. Тако је отпочела свој кореографски рад, коме ће се готово потпуно посветити од 1959. године, и то не само на матичној сцени у Београду, већ и на другим балетским позорницама наше бивше домовине.

Вера Костић је поставила преко педесет балетских дела. Кореографисала је тринаест представа у Београду, по две у Загребу и Сарајеву, по једну у Љубљани и Сплиту, три у Новом Саду и чак десет у Скопљу. Њене најзначајније поставке су: *Вибрације*, *Освета*, *Сусрет у Луисеилу*, *Жар-птица*, *Копелија*, *Петар Пан* (два пута), *Сан о ружји*, *Звездани круг*, *Птицо, не склапај своја крила*, *Даринкин дар*, *Буревесник*, *Тристан и Изолда* и *Кармен* (у Београду); *Баханткиње* (чије је праизвођење било у Атини) и *Човек из златне улице* (у

Загребу); *Лабудово језеро* и *Камени цвет* (у Сарајеву); *Базанткиње* (у Љубљани); *Вибрације*, *Класична симфонија*, *Жар-птица*, *Петар Пан*, *Ратна прича*, *Таласи*, *Путовања*, *Фреске*, *Песма над песмама*, *Шо тетрота* (Класична симфонија) и *Ad absurdum* (у Скопљу); *Копелија*, *Петар Пан* и *Озридска легенда* (у Новом Саду); *Петар Пан* (у Сплиту). Кореографисала је балетске делове у операма *Симонида*, *Цар Салтан*, *Тангојзер*, *Сорочински сајам*, *Хованичина*, *Аида* и *Фауст*. Дала је неколико запажених телевизијских балетских поставки, од којих се посебно издваја мадригалска опера-балет *Став'те памет на комедију* Николе Херцигоње. Са својим кореографијама Вера Костић је гостовала у Италији, Грчкој, Шпанији, Швајцарској, Пољској и Јапану. Добитница је више награда и признања за свој кореографски рад.

Ово би били прилично штурци, енциклопедијски подаци о врсној балетској уметници и једном од најзачајнијих и најплоднијих југословенских кореографа после другог светског рата, Вери Костић, која је својим играчким, а нарочито кореографским остварењима, задужила српску и југословенску балетску уметност.

Своју прву самосталну кореографију Вера Костић је направила у својој осмој години. То је био налог њене уважене професорке балета, Јелене Пољакове, која јој је наложила да сама изабере неку музику и сама за себе направи балетску тачку, коју ће, ако буде добра, играти на ђачком концерту. Амбициозна девојчица је била одушевљена, нашла је код куће неке ноте, а како тада нису имали клавир (који је мајка некада учила), задовољила се њеном песмом. Био је то Гуноов (Gounod) "*Сељачки*" валцер из опере *Фауст* и прва кореографија Вере Костић. Пре него што је своју поставку показала госпођи Пољаковој, мала Вера је инсистирала на хаљини три четвртине дугој и плашту какав је имала примабалерина Наташа Бошковић. Од својих захтева никако није хтела да одустане и добила је све што је тражила; кореографија је "п р о ш л а" и код строгог педагога и Вера је играла на завршном годишњем концерту своју поставку.

Много година доцније, почела је Вера Костић, већ истакнута солисткиња, а затим и примабалерина Народног позоришта у Београду, да сама са својим партнерима, истакнутим балетским уметницима, Милорадом Мишковићем, а затим са Душаном Тривићем, ствара поставке за концерте које су давали у Београду и

у другим културним центрима у земљи. Није желела да се везује за чисто класичан репертоар, тако да је, поред класичних дуета из *Зачаране лепотице* или *Лабудовог језера*, покушала да постави, на пример, игру на музику Бетовенове (Beethoven) *Месечеве сонате*, што, наравно, није било лако за кореографског п о л е т а р ц а. Но, она је била упорна, али не и самозадовољна. Када год би нешто поставила за своје концерте, замолила би маистра Оскара Данона за мишљење, јер је поштовала његово знање и искуство. И маестро није штедео похвале када му се нешто допадало, али је знао и једноставно да каже: "Вера, то немојте играти!" Ово упознавање са кореографским првенцима Вере Костић утицало је на директора Београдске опере, Оскара Данона да јој повери кореографију балетског дела у опери *Симонида* Станојла Рајичића, што је био почетак њеног званичног кореографског рада у Народном позоришту у Београду.

Јануара 1959. године изведено је на сцени Народног позоришта у Београду балетско вече са Фрибецовим *Варијацијама*, Иберовим (Ibert) *Сусретом у Луисеилу* и Томазијевом (Tomasi) *Осветом*, које је представило дотадашњу примабалерину у новој улози, улози кореографа. Посебан успех је тада постигло извођење новог домаћег балета *Вибрације*, који је, подстакнута устрептаним сазвучјима Фрибецове музике, Вера Костић поставила на основама неокласичног балетског стила. Свежим плесним језиком и изражајним покретима играча третиран је однос жена – човек.

Уследила је затим (1960. године) поставка *Жар-птице* И. Стравинског, прва после рата на београдској сцени, а у оригиналној кореографији Вере Костић. То није био лак задатак. Не одступајући од основа класичне балетске технике и стилизујући елементе народне игре, нарочито у групним плесовима, она је успела да сачини живу и занимљиву интерпретацију музике овог композитора. Понекад је у поставци испољена извесна монотонија, због честог коришћења само окрета у партији Жар-птице, али је било ефектне играчке усковитланости у играма на Кашчејевом двору, а посебно се лепотом издвајала стилизована игра принцеза са златним јабукама.

За пет година, колико је била шеф Балета у Народном позоришту у Београду, Вера Костић се, углавном, посветила дужностима које захтева вођење једног оваквог великог ансамбла, и за

све то време је поставила само један балет – Делибову (Delibes) *Копелију*. У овој представи кореографски најуспелији део је била игра са класјем Сванилде и њених другарица, у којој су меке, развојне линије класичног балетског адађа складно произилазиле и стапале се са мелодичношћу Делибове музике. Инвентивност поставке валцера и болера наговештавале су да Костићева жели да се одвоји од стандардних кореографских решења.

Када није постављала на матичној сцени, Вера Костић је гостовала у другим балетским центрима у земљи и иностранству. У Атини је поставила балет грчког композитора Сицилијаноса *Базантскиње*, а у Загребу Фрибецовог *Човека из златне улице*. Њено прво гостовање у Скопљу, фебруара 1961. године, било је значајно за развој македонског балета. Посебан успех је тада доживела њена поставка *Класичне симфоније* Сергеја Прокофјева. То је, уједно, била прва балетска интерпретација овог музичког дела у нашој земљи. Служећи се разноврсним могућностима које пружа атрактивност неокласичног балета, Вера Костић је своју поставку засновала на чистом стилу ове плесне технике, користећи до максимума лепоту форми које она поседује.

У марту месецу 1987. године, после пуних шеснаест година, Вера Костић се у истом граду опет враћа истом делу и истом композитору – наравно, са новим балетским снагама Македонског народног театра. Поставља Прокофјевљеву *Класичну симфонију* под насловом *Illo tempora* – сада на сасвим други начин. За разлику од своје прве поставке, инспирисане Баланшиновим неокласичним стилем, овог пута сваком ставу симфоније даје одређени историјско-играчки садржај, који излаже једноставном класичном лексиком и уз благу иронију. Тако је први став имао рококо обележја XVIII столећа, а у другом ставу су се појавиле три силфиде, које су у традицији балетског романтизма прве половине прошлога столећа играле веома етерично. У трећем ставу изведен је традиционални *pas de deux* са тек назначеним елементима пародије на академске класичне дуете. То се, међутим, није сасвим уклопило са ритмом ренесансне свечане игре – готово идентичне оној коју Прокофјев компоује за сцену бала код Капулетијевих у балету *Ромео и Јулија*. Најбољи утисак је оставио последњи став симфоније изведен модерним стилем плеса.

Поред Прокофјевљеве *Класичне симфоније*, коју је радила два пута, Вера Костић се највише враћала *Петру Пану* Бруна Бјелинског – чак пет пута. Свака поставка је за њу била нови изазов и могућност да бар накратко буде у свету дечје маште. На представама *Петра Пана*, ма где се он давао, дечади и девојчице, укључујући и оне који се одмалена играју компјутерима, ову бајку за децу и одрасле, у поставци Вере Костић, примају спонтано и отворене душе. Тако, на пример, када се појави “крокодил” или капетан Кука, они реагују исто тако као што би реаговали на појаву мастера или винца-корњача, које тако често гледају на телевизији.

Сарадња са нашим савременим композиторима представља значајан сегмент у кореографском раду Вере Костић. Она је са успехом сарађивала са Енриком Јосифом, Бруном Бјелинским, Зораном Христићем, Љубомиром Бранђолицом... Тако је рад са Енриком Јосифом резултирао новим домаћим балетом *Птицо, не склапај своја крила*, који је композитор написао по наруџбини Народног позоришта у Београду, а Вера Костић је сачинила либрето и кореографију инспиришући се познатим Тагориним стиховима. Балет је изведен у октобру 1970. године на отварању II Београдских музичких свечаности.

Ова играчка поема у четири играња била је комплетно сценско дело у којем се преплитала лирска и драмска компонента људске судбине, изражена импресивном играчком лексиком, занимљивих идеја, истанчане лиричности и потресних драмских акцената. У овом балету је Јованка Бјегојевић дала једну од својих најужбудљивијих креација, достојно обележивши 20-годишњицу свога уметничког рада, а Вера Костић једну од својих значајних поставки.

Свакако да није случајно што су поред Јованке Бјегојевић још две примабалерине Народног позоришта у Београду одабрале Веру Костић за кореографа на прославама својих двадесетогодишњих јубилеја. То је маја 1974. године учинила Душанка Сифниос играјући, поред осталог, *Изолдину смрт*, на мотиве Вагнерове (Wagner) опере *Тристан и Изолда*. Ова кореографија Вере Костић је била заснована на најбољим компонентама неокласичног балета, а посебно занимљива у ваздушним комбинацијама и у плесу на тлу. Протагонисти (Д. Сифниос и Б. Младеновић) су својом

техничком сигурношћу у извођењу маштовитих играчких композиција, као и лирском истанчаношћу емоционалног израза, успели да пренесу гледаоцима основну поруку овог камерног балета Вере Костић: “Душа – то може бити двоје...”

Примабалерина, а доцније успешан кореограф, Лидија Пилипенко је фебруара 1976. године прославила две деценије свога балетског ангажмана играјући главне улоге у балетима *Даринкин дар* Зорана Христића и *Кармен* Ж. Бизеа-Шчедрина, у кореографији Вере Костић. Држећи се готово у потпуности либрета опере *Кармен*, Костићева је са театарским знањем и искуством следила драмску нит оперске радње, одступајући од ње само када је желела да подвуче неки драмски моменат, као у случају дуета Кармен и Зуниге. Стилизујући на један, могло би се рећи, робустан начин елементе шпанског фолклора, Костићева је успела да исприча повест о Меримеовој јунакињи веома импресивно, а најупечатљивије у дуетима Кармен са партнерима, у којима је истицала усковитлане плесне линије пуне искрено страствених емоција, те у соло играма Дон Хозеа, изузетно меланхолично обојеним.

Иако се бавила разноврсном тематиком у својим поставкама, с временом Вера Костић у свом кореографском раду све више показује афинитет за наше, садашње време, за савремена збивања и савремене хероје. Та нит полази од *Даринкиног дара* и *Буревесника*, преко *Помрачења*, *Поздрава пријатељу*, *Quo vadis*-а до Месијановог (Messiaen) *Ad absurdum*-а.

Свој уметнички однос према савременим темама, а пре свега према јединки у рату и свеопштем уништењу, Вера Костић је градила поступно, али од почетка изузетно упечатљиво. Тако је праизвођење балета *Даринкин дар* на музику Зорана Христића и по либрету Божидара Божовића, а у кореографији Вере Костић, било изузетан театарски догађај на седмој смотри “Мермер и звуци” у Арањеловцу. Сцена испред хотела Старо здање, окружена бујним зеленилом, била је тих јулских дана 1974. године, готово идеалан амбијент за извођење балетске поеме о нашој Мајци Храброст. Вера Костић, кореограф и режисер *Даринкиног дара*, разиграла је своју машту као никада до тада и остварила је представу која је морала сваког, па и оног најмање наклоњеног гледаоца савременом балетском изразу узбудити. Играчка лексика, коју је овде применила, и нова је и заиста узбудљива. Она је свесно

допустила хетерогено преплитање чисто балетских корака, који се изводе чак и на врховима прстију, са новим играчким покретима – затворених позиција, понегде надахнутим тек назначеним елементима народне игре. Но, та хетерогеност није нарушавала, него је управо давала свежину и оригиналност играчкој радњи.

При томе је Костићева трагала за новим покретима у плесу савремених опредељења. И данас (после две деценије) посебно остаје у сећању један од покрета који често користи у игри женског ансамбла: шака играчице покрива готово цело лице, тако да се виде само очи, очи огромне у страху пред насиљем... Тај покрет, којим наше жене из народа често исказују чуђење или страх изванредно се уклопио у играчку визију сурове Даринкине судбине.

У играма које је поставила за Силника и његове помагаче Костићева је одабрала скалу покрета којима је по рескости, бруталности и суровости тешко наћи поређење. Игре Даринке, њених кћери, “тужбалица” нарикача и народа су, насупрот њима, имале поетичност, мекоћу и унутрашњу снагу античких кретацких корова. Посебно тежак играчки задатак – играчки приказати сцене силовања – Вера Костић је решила веома успешно. У ковитлацу игре страшни чин се само наслућује, а управо то наслућивање и оставља изванредно снажан утисак.

Следећи кореографски корак Vere Костић у истраживању блиске прошлости било је праизвођење балета *Буревесник* на музику истоимене поеме композитора Војислава Вучковића. Ова партитура, инспирисана поемом Максима Горког, створена у првим данима фашистичке окупације за време другог светског рата, омогућује складношћу своје форме и сугестивношћу израза стварање балетског дела у којем се преплићу поетичност и силовитост револуционарног заноса. Кореограф поеме се могао определити или да следи симболично преношење песникове мисли управо како то чини и композитор – од лаганог увода пуног ишчекивања до силовитих налета буре над пучином мора – или да партитуру тумачи у слободним, чисто играчким импресијама, без намере да покретом илуструје или дословно исприча основни садржај овог музичког дела.

Овај други, чини се сложенији и на данашњем ступњу развоја балетске уметности прихватљиви пут одабрала је Вера Костић са жељом да Вучковићеву партитуру третира као основу

за неокласичан кореографски рад – сличан поставкама симфонијских дела Бизеа, Прокофјева, Бетовена и других. Међутим, Костићева ипак није одолела снази поетског текста Горког, који је у Вучковићевој партитури добио својеврсно симболично објашњење и веома снажне импулсе, те је у своју поставку, нарочито у финалу, уткала покрете који илуструју налете ветра, таласање разбеснелог мора и који у свом завршном крешенду постају револуционарни поклич. На тај начин је у извесном смислу нарушено стилско јединство и кохерентност кореографске мисли. Треба, међутим, истаћи да су ова два стилска тока у њеној поставци, посматрана сваки за себе, имали значајне домете. Играчке линије у првом делу балета *Буревесник* имале су пуно визуелну пластичност, а композиције корака смелу индивидуалност. Финале балета, подређен илустрацији партитуре, поседовао је снажне чисто драмско-изражајне елементе у игри целог ансамбла.

Сребрни јубилеј свога кореографског рада Вера Костић је обележила једним заиста особеним театарским остварењем, изведеним први пут на XII Фестивалу монодраме и пантомиме у Земуну. Била су то *Помрачења* у извођењу Соње Вукичевић, која су добила те године (1984) Златну колајну на Земунском фестивалу, награду публике на XVIII Београдском интернационалном театарском фестивалу и премију Самоуправне интересне заједнице културе Београда.

И пре одлучивања о овим драгоценим и веома заслуженим признањима, заједнички уметнички резултат Вере Костић и Соње Вукичевић сматран је за врхунски догађај, јер представља нов квалитет у нашој балетској и позоришној уметности, и то не само због перфекције у осмишљавању овог сценског дела (у њему нема ничег случајног и немотивисаног) и његове (и тада) актуелне антиратне поруке, већ и због искреног позоришног прегалаштва у балетској сфери (што се у нас данас дешава веома ретко). Узимајући за основ својих театарских истраживања историјска збивања протеклих шест деценија, Вера Костић је покушала и успела да брижљиво осмишљен играчки покрет и пантомимски израз синтетизује у својеврсну монодраму, којом се симболичким говором тела исказују стања и осећања савременика појединих кључних догађаја у овој епохи: од небрижних дана чарлстона, економске кризе, рађања нацизма, борбе и победе над фашизмом, обнове и

послератног развоја – све до поновне ратне опасности која се надвија над ове наше земаљске дане...

Унесећи у овај свој кореографски рад двадесетпетогодишње искуство искреног балетског прегаоца и znalца, Вера Костић је изабрала и праву интерпретаторку својих идеја – солисткињу београдског балета Соњу Вукичевић, која је, свакако, једна од најзанимљивијих уметничких играчких личности у нашем савременом балету.

Из седамнаест успешних плесно-пантомимских сцена *Помрачења* тешко је издвојити најимпресивније. Па ипак, чини се да је у кореографском и извођачком погледу највећи домет достигла секвенца страдања у нацистичким логорима. Ова деоница, постављена на музику предивне хебрејске тугованке, одиграва се на простору једва већем од једног квадратног метра, лаганим симболичким покретима и уздржаним гестовима, као надахнутим познатим скулптурама логораша вајарке Виде Јоцић. Само привидно једноставни, ови покрети у интерпретацији Соње Вукичевић добијају слојевита значења – беспомоћности, натчовечанске патње, безгласне молитве, у клици уништеног отпора, тужења и бола, достижући потресност античке трагедије.

Сарадња Vere Костић и Соње Вукичевић се наставила у балету *Сећање на пријатеља*, који је изведен на Гала концерту југословенских балетских уметника у априлу 1985. године. Ову кореографску медитацију на музику Рави Шанкара Вера Костић је поставила стилизованим покретима индијске националне игре, призивајући сећање на мудру, храбру и осећајну жену, државника и пријатеља – Индиру Ганди.

Настављајући своја истраживања савремених играчких тема, кореографско-плесни тандем Костић-Вукичевић је на отварању XIV Фестивала пантомиме и монодраме у Земуну (1986. године) представио своје ново остварење *Quo vadis*, сажету, одмерену и брижљиво конципирану плесну скицу. Њен мото, узет из Цанкаревог опуса, “човек оставља траг на свему што дотакне”, овде се исказује путем сукоба деструктивног и насилничког у човековој природи и узвишености и достојанствености мира, који ипак доминира симболом неуништиве голубице.

Настављајући своја трагања за савременим балетским темама, Вера Костић је марта 1987. године у Македонском народном

театру у Скопљу поставила балет *Ad absurdum* на музику из симфоније *Turangalila* француског композитора Оливијеа Месијана, пун симболичког размишљања. Ту се игром исказује постанак и развој човекове врсте, његове позитивне и негативне страсти – од краткотрајне љубави до свеобухватне мржње. А похлепа и саможивост неминовно одводе уништењу. На сцени истовремено играју сенке прошлости (римски ратници и средњовековни ритери) и злослутници садашњости (припадници Кју-клукс-клана и освајачи свемирских простора), који се надмећу са белом, црном, жутом и црвеном женом – симболима успона и падова појединих цивилизација. Ипак, ту је и нужни оптимизам – долазак новог живота (после потпуног уништења) персонификован у невиности девојчице и дечака у завршној сцени балета.

Вера Костић већ више од шест година није поставила нову кореографију. Изјавила је, међутим, да нико од нас не може, с обзиром на то да живимо у озбиљном, суровом времену, остати равнодушан према ономе што нас окружава. Стога треба очекивати да Вера Костић још није кореографски изразила све што жели и да ће за то још бити прилике. Стога се целовита оцена њеног кореографског рада за сада не може дати. Ипак, оно што је основно обележје њеног разноврсног и плодног кореографског стваралаштва – јасно се уочава. Вера Костић је, за разлику од већине наших кореографа, комплетан аутор својих поставки, увек литерарно брижљиво заснованих и исказаних балетским језиком, који не робује традицији, нити тежи лепоти по сваку цену, већ размишља о суштини човекове природе и њене, по свему судећи, подједнако стваралачке и рушилачке моћи.

Milica Zajcev

CHOREOGRAPHIC ACHIEVEMENTS OF VERA KOSTIĆ

Summary

Vera Kostić, the prima ballerina of the National Theater in Belgrade, and one of the most significant Serbian and Yugoslav choreographers after the Second World War, staged over 50 ballet works that have been performed in Belgrade, Zagreb, Ljubljana, Sarajevo, Novi Sad and Skoplje. Abroad, her choreographies have been seen in Italy, Greece, Spain, Switzerland, Poland and Japan. She was

the art director of the National Theater Ballet for five years. Among the numerous awards that she has received, the following should be singled out: the Critics Award at The Yugoslav Ballet Bienalle in Ljubljana in 1972, The Golden Necklace at the XII Festival of Pantomime and mono-drama in Zemun, the Audience Award of the XVIII BITEF (Belgrade International Theater Festival) and the Belgrade Cultural Association Award – all in 1984.

In her choreographic work, Vera Kostić has been particularly dedicated to the ballets of domestic composers. The most significant among these are: *The Ohrid Legend* by S. Hristić, *Vibrations* by Fribec, *The Herald of the Storm* by Vučković, *Four Ballet Attitudes* by Brandjolica, *Bird, Don't Fold up Your Wings* by Josif, *Darinka's Present* by Z. Hristic, *Peter Pan* by Bjelinski (which was staged five times), and parts from the opera *Simonida* by Rajičić.

In addition to a number of choreographies on music of foreign composers, Vera Kostić shows a peculiar penchant for modern topics choreographed in a fresh, non-standard ballet idiom where she expresses her attitudes towards contemporary events and heroes. This thread runs from the *Darinka's Present* and *The Herald of the Storm*, through the outstanding mono-ballet *The Eclipse* followed by *Greeting a friend* and *Quo Vadis*, up to her last ballet *Ad Absurdum*. In the latter mentioned work choreographed on the music of Messiaen's *Turangalila*, she expresses the negative and positive passions in the development of human kind – beginning with short-lasting love to all-consuming hatred which leads to self-destruction. Necessary optimism is represented by the children who appear after the entire cataclysm caused by the struggle for power, indicating with much hope the beginning of a new, more just, life circle.

In her choreographies, Vera Kostić uses classical, neo-classical and modern dance techniques, as well as elements of stylized folklore. She is not always concerned solely with the beauty of movement, but puts them skillfully in the context of meditation about the essence of human nature and its creative and destructive powers. Vera Kostić stated that in our cruel and serious times, nobody can remain indifferent. We should, therefore, expect new choreographies from Vera Kostić, as she has not yet expressed all that she wants. Let us hope that she will have ample opportunity to do so in the future.

Јелена Шантић

ИНКОРПОРИРАЊЕ ФОЛКЛОРНИХ ЕЛЕМЕНАТА У КОРЕОГРАФИЈУ БАЛЕТА ДОМАЋИХ КОМПОЗИТОРА

У свом настајању и трансформацији кроз историју, балет је од античке Грчке преузео унутрашњу хармонију покрета. Од средњовековних и ренесансних дворских игара задржао је структуралост корака. Техника балета постајала је упоредо са утицајем народних игара све сложенија. У 19. веку романтичарски балет достиже кореографску заокруженост идеје и технике. Визије етеричних балерина на прстима лебде на сцени док хероји-играчи желе да достигну свој спиритуални идеал.

Романтизам и национални препороди 19. века налазе инспирацију у фолклорној уметности. Тако се у балетима романтизма могу наћи ликови црнаца, оријенталаца, Шпанаца, Мађара, Немаца и других народа. Велики кореографи Жил Перо (Jules Perrot), Жозеф Мазилије (Joseph Mazilier), Артур Сен-Леон (Arthur Saint Leon), Филипо Таљони (Filippo Taglioni), Август Бурнонвил (August Bournonville) у оквиру балетске лексике користе елементе и мотиве игара разних народа. Лав Иванов и Маријус Петипа (Marius Petipa) крајем 19. века у Русији, у оквиру балета класичног академизма, као што су *Лабудово језеро*, *Шчелкунчик*, *Рајмонда*, *Пахита* и други, стварају читаве дивертисмане са разним играма.

Почетком 20. века Михаил Фокин раскида са строгим академизмом и унапређује драматургију. Он карактеризује ликове и тиме либерализује покрете. Више и слободније се враћа изворишту и кореографијама у којима су заступљене одређене народне игре, мотиви или само елементи. Иако се не одриче балетске технике, он се много мање држи балетских канона. Примери за такав поступак су његова остварења као *Петрушка*, *Жар-птица*, *Половецке игре*, *Шехеразада*, *Плави бог*, *Клеопатра* и други балети.

Модернизам је ради промовисаног универзалног језика донео и одрицање од националног обележја. Ипак су се и у том покрету поједини велики балетски ствараоци инспирисали играма или мотивима игара разних нација. Рут Сен Дени (Ruth StDenis) игра далеки мистични оријент. Марта Грејем (Martha Graham) је у балету *Пролеће у Апалачијену* задржала у магловитом сећању освајање североамеричког континента. Много отворенија и конкретнија је Агнес де Мил (Agnes de Mille) у *Родеу*. Хосе Лимон (Jose Limon) у свој експресивни, хумани кореографски израз утква покрете јужноамеричких Индијанаца. Елвин Ејли (Alvin Ailey) ствара модерни играчки језик користећи ритмичност и изражајност црначког тела као и традицију својих предака. Мало је позната чињеница да је Морис Бежар (Maurice Bejart) на суптилан начин инкорпорирао наше фолклорне елементе кола у *Посвећењу пролећа*. Он је створио свој стил у синтези балетског, играчког и идејно промишљеног.

Руска балетска традиција посебно је користила свој богати фолклор као везу са народом. Већ у балетима академске класике, као што је споменуто, долази до балетизације фолклора, што значи да је био у питању поступак коришћења фолклорних елемената њиховим уношењем у другу структуру, у којој се препознају детаљи узетог мотива, али уз више елемената балетског кода. У новије време су то чинили Леонид Лавровски, Ростислав Захаров, Вахтанг Чабукјани и Јуриј Григорович.

У овом кратком ходу кроз историју опажамо да су се балетски аутори различито служили мотивима и елементима фолклора и тако стварали мање или више аутентичне форме, што зависи од степена стилизације и од тога колико су близу или далеко од изворне материје. Засада препознајемо неколико метода и могућности инкорпорације мотива или елемената фолклорног изворишта у балетска дела. Као први наводимо онај случај када кореограф узима већи изворни скуп, фолклорну игру и када је у целини изведе на позоришној сцени. Нови театарски контекст у оквиру садржаја и форме балетског дела брише првобитни мотивисан смисао ове игре. Такво дело добија ново, аутентично значење. Публика другачије доживљава игру у простору природе, а другачије у оквиру позоришта. Други је начин примена делова, елемената или мотива, а не игре у целини. Од начина повезивања и комбиновања елемената игре зависи и стил новонасталог дела. У фолклору он

често зависи од ритма и метрике, затим од наглашавања појединих корака. Зависи и од историјског наслеђа појединих етничких група. Поједини аутори користе фолклорне оригиналне композиционе структуре простора, а у елементе игре уводе промене, што можемо назвати стилизацијом играчког фолклора.

Корак у кореографији може да се стилизује на много начина да задржи целовитост, карактер и структуру, али и да се промени у фрагменту, да се промени оно испред и иза корака, или само правац ноге, руке, шаке и главе, одступајући од изворног модела, што се такође сматра стилизованим. Одбацивање одређеног елемента у фолклорном мотиву такође је стилизација. У класичним балетима честа је употреба стилизованог елемента фолклора. Руске игре су посебно користили Лав Иванов у II и IV чину *Лабудовог језера*¹ и Маријус Петипа у *Зачараној лепотици*.²

Балетизација настаје када се базични или стилизовани елементи фолклора повезују са балетском лексиком при чему преовладава балетски канон. Имамо и случај имитације када се измишљају кораки који подсећају на фолклорне. У том смислу модерни кореографи, за које се претпоставља да се инспиришу фолклорним елементима, најчешће узимају сасвим сублимисане детаље или покрете. Они понекад користе само динамику корака или ритам, промену ритма, става тела или шаке, на пример. Такви аутори траже есенцијално значење корака. Користе и цитате, стварајући нове синтезе. У том смислу знак као комуникација задржава првобитно значење. Неки пут се мења и знак и оно што он означава, као у Парлићевом *Симфонијском триптихону*.

Сестре Љубица и Даница Јанковић констатују: "Облик игре, као нешто што је само њен спољашњи оквир, изгледа не привлачи србијанског човека, који не нагиње формализму и мање га занима његов дух од оног што треба тај оквир да испуни. Тиме се може објаснити сразмерна малобројност србијанских орских облика – с

¹ Федор Лопухов, *Хореографическије откровениости*, Москва, 1972, 113.

² Исто, 103–119. Александра Данилова је у Њујорку у Џулијард школи на часовима балета "Руска традиција" на примеру варијације Ауроре (*Зачарана лепотица*), објашњавала шта је утицај руског фолклора на балете М. Петипа.

једне стране и врло велика разноврсност корака и њихове комбинације – с друге стране. Мислимо да није претерано рећи да су србијанске игре у овом погледу раскошно богате.”³

Овакво наслеђе је било изазов за балетске ствараоце па су га између два светска рата користили руски емигранти, дајући импулсе нашем националном балетском стваралаштву, што су прихватили и поједини домаћи уметници.

У Народно позориште у Београду, Маргарита Фроман 1927. године преноси загребачку верзију *Лицитарског срца* Крешимира Барановића. Пиа и Пино Млакар су први наши уметници (после Маге Магазиновић) који се баве фолклором и који са композитором Фравом Лотком у Будви 1934. раде балет *Баво на селу*. После премијере у Цириху 1935. овај се балет игра у Љубљани и Београду 1938. Кирсанова се интересује за домаће фолклорне игре и то користи за кореографију Христићеве *Озридске легенде* 1933. За ту представу Анатолиј Жуковски такође вредно проучава фолклор у јужној Србији и Македонији, али се не појављује на афишама као аутор.⁴ Вероватно ће доћи време када ће се почети са реконструкцијом и научном обрадом поставки балета вредних руских посленика код нас.

За време рата, у бомбардовању је оштећена зграда Народног позоришта, али се ипак играју неке балетске представе. Репертоар је састављен од кратких балета и дивертисмана, на програму је и једно домаће дело, *У долини Мораве*, које поставља Жуковски.

После завршетка другог светског рата отварају се нове перспективе балета у свету. Модели који се код нас јављају у домаћем стваралаштву разнолики су и под утицајима су разних стремљења. Да би се балет обновио (многи су отишли у иностранство, и тамо остали), играни су и даље дивертисмани, кратки делови балета, међу којима и прво послератно домаће балетско остварење, *Поема Ставојла Рајичића*.

Овадијама је 29. новембра 1947. дочекан целовечерњи балет Стевана Христића *Озридска легенда* у кореографији Маргарите Фроман. У главним улогама су наступили Паула Селиншек и

³ Љ. и Д. Јанковић, *Неке карактеристике орских игара у Србији*, Зборник Етнографског музеја, Београд, 1953, 113.

⁴ Према казивању Ксеније Марковић.

Димитрије Парлић. Представом је дириговао сам аутор. Дуг век овог балета и егзалтације публике могу се вишеструко образложити. Национално-романтичарска музика лако је допрла до гледалаца. Сам аутор на десетогодишњицу извођења балета каже: “Македонски мотиви су ме привукли као најизразитији и најпогоднији за моделовање.” Балет је базиран на причи, причи која је смишљена за либрето и у чијој је основи херојско ослобођење од Турака. У тим временима то херојство је имало паралелу са ослобођењем од Немаца. Затим је ту и свебалканска идеја.⁵ *Озридска легенда* је у свом изразу носила свежину, изворност, виталност стилизације и непосредност.

Колико је Маргарита Фроман била упозната са претходном верзијом не знамо, али је познато да је студиозно изучавала наш фолклор. Структура целе представе је рађена по узору на класичне представе, што значи да је она архаичне форме. Од четири чина, I и IV су рађени у фолклорном стилу, у маниру стилизације. II чин, сцена на језеру са вилама, звездом Даницом и Бисерком, бајковита је идеализација где је Фроман користила неокласичну лексику. Трећи чин је дивертисманског облика. И ту је кореограф користио фолклорне елементе за игру Румунке, Бугарке и Гркиње (албанску игру је композитор у завршној верзији балета изоставио).

У рефлекс народне музике (“Биљана платно белеше”, “Пушчи ме”), кореограф Маргарита Фроман је уткала изворне мотиве и елементе македонског фолклора, али и мотиве са других наших простора. Они су задржали основне карактеристике, посебно у скупним играма, у колима. Аутентични су облици отворених кола⁶, затим држање играча (укрштене руке, држање око струка или за рамена)⁷, однос мушких и женских играча, меко играње на благо подигнутим полупрстима, хитра чипкаста укрштања са избацивањима ногу из колена, наглашавање удараца петом и подметање једне ноге иза друге, посебно у синкопама. Мушке игре су пуце скокова и доскока у получучањ и чучањ. Везброј маштовитих варијанти и њихово комбиновање дали су прави кореографски вез.

⁵ Надежда Мосусова, “Озридска легенда” Стевана Христића, Звук, 1966, бр. 66, 111.

⁶ Оливера Младеновић, *Коло у Јужних Словена*, Етнографски зборник, Београд, 1973, 110.

⁷ Исто, 94–99.

Као што је композитор моделирао, тако је и Маргарита Фроман, према сценској потреби, очистила кораке од неких вишкова украса или додала међукорак. Ипак је *Отридска легенда* деловала аутентично, јер је цело тело играча ритмизовано, што је једна од основних одлика нашег народног израза.

Димитрије Парлић је био не само први носилац главне улоге, већ и драгоцен сарадник кореографа. Он је изванредно познавао македонски и јужносрбијански фолклор и засигурно утицао на кореографију балета.⁸ Зато и сам Парлић ради своју, нову верзију *Отридске легенде* 1966. г. Он жели да овај балет приближи савременом гледаоцу, али и да истражи могућности даље стилизације народних мотива. Интересантно је било посматрати и анализирати како Парлић преузима кола из верзије играње 1947. године: код њега женски солисти и ансамбл играју на шпикама балетских патика (на пример “Грлицу” или завршно коло на крају балета). Пошто су акценти у музици на доле, када се играло на целом стопалу та се хитрина и снага тако и постизала. У зависности од балетских патика, трајање корака и акценат на горе у извесној мери су изменили сам корак. Мотив који је већ коришћен и донекле стилизован, кореограф даље ослобађа неких елемената, али задржава битну структуру. У солистичким деоницама он више користи балетску лексику с којом комбинује фолклорни мотив или знак, тако да се користи принцип балетизације фолклора. Већ тада је цитат био легитиман однос новијих остварења. Тако на почетку I чина Парлић разлаже, докомпонује елементе, да би их касније сакупио, цитирао и створио ново дело. Модернизацијом сцене и костима познати сликар Мило Милуновић доприноси новој визуелној експресији.

Стога, после забране извођења и паузе од неколико година, Парлић поново ради *Отридску легенду* 1984. године. Он враћа оригинални либрето и интегралну музику, али лута између нађене стилизације и даље балетизације фолклора.

После *Отридске легенде* из 1947. године јавља се на сцени Народног позоришта у Београду ново домаће балетско дело. Димитрије Парлић 1951. кореографише *Лицитарско срце* Крешимира Барановића. Модел за овај балет композитор је нашао још 1924.

⁸ Према казивању Оскара Данона.

у *Петрушки* Игора Стравинског. Кореограф Парлић развија богату играчку палету унутар лепршаве, сановите и у исто време једноставне приче. Он се ослања пре свега на загорски фолклор. Композиција кола као затвореног, типичног за то поднебље, затим раздвајање у двојке, тројке, четворке и архитектура простора дају аутентични привид. Структуралност мотива, грађених на дрмежу, поскоцима, дизању и пребацивању играчица и ударање ногу играча, задржавају суштинске одлике фолклора. И у овом балету Парлић је користио метод обраде елемената, уткивајући их у веће делове композиција. Очигледна је сличност поступка рада са фолклорним елементима као у *Отридској легенди* 1947. године.

Владимир Логунов је 1979. направио нову верзију *Лицитарског срца*, али је употребио имитативни, општи модел, који се балетизује. Добиле су се различене, непрепознатљиве форме.

Почетак балетизације фолклора у Београду почео је после рата новим приступом Пие и Пина Млакара у *Баволу на селу* Франа Лотке 1957. године. Некада блиски експресионизму, Млакареви обрађују фолклорне теме и у споју са балетом траже нове синтезе. Подигли су протагонисткињу на прсте балетских патика и додали корацама карактер и мотиве наших народних игара. Материјал је пружио могућност духовитог кореографског поигравања.

Пиа и Пино Млакар поново долазе у Београдски балет да 1978. године креирају своју визију *Отридске легенде*. Иако су се већ успешно бавили стилизацијом наших народних игара у *Баволу на селу*, материја којој су приступили није им била блиска. Недостатак чвршћег односа и концепта везаног за фолклор, балет и савременост (и њихово међусобно прожимање) – резултирало је бледом, наивном представом.

Даља истраживања фолклора и модернизма наш велики кореограф Димитрије Парлић сублимира 1962. године у *Симфонијском триптихону* Петра Коњовића. За овај балет, који је иначе играчки део опере *Коштана* (I чин), Парлић налази оригинални пут за ново третирање и коришћење фолклорних тема, мотива и елемената. Први пут може се говорити о модерном приступу, тј. инкорпорирању фолклорних мотива у балет. Парлић је успео да креативно одухотвори, али и да разоткрије невидљиво у играма јужне Србије. Ако је и задржао општу форму кола, надигравања и соло

деоница, аутор у језику балета синтетизује елементе фолклора и модерну технику игре. Мекано прелажење с ноге на ногу, еластични и сливени коради смењују се са динамичким јаким деоницама. Мушки принцип се огледа у високим скоковима скупљених ногу у коленима, са окретима, доскоцима у чучањ. Сваки приступ кораку и његово разрешење је необично у споју. Сам корак као елемент гради се од најмањег дела модела. Како је и нов корак мотивисан, можемо говорити о новом знаку. У *Симфонијском триптихону* знак је инкорпориран у сам језик дела. Неуобичајено коришћене руке, шака, ногу и бокова ипак у себи носи препознатљивост потиснутог, а пуног ероса. У тренуцима сучељавања мушког и женског принципа, еротика експлодира у отворен изазов, у коме су рески покрети бедара у исто време и знак и означено. Ослобађајући се изворности, а схватајући дух и традицију врањског поднебља, Парлић ритмички беспрекорно третира синкопе у музици и телесно их изражава у пуној динамици.

Унутрашњу поетику дела надоградили су солисти и ансамбл балета. Јованка Бјегојевић је унела и своје познато драмско осећање за интерпретацију. Носиоци распламсалог темперамента били су Катарина Обрадовић и Жарко Пребил. *Симфонијски триптихон* Димитрија Парлића остаје јединствен у нашој балетској уметности као еклатантан пример успешне инкорпорације елемената фолклора у нов, савремен језик.

Бранко Марковић је био велики познавалац свих наших народних игара. Направио је много играчких кореографија користећи те теме. Године 1974. у Народном позоришту је кореографисао *Симфонијско коло* Јакова Готовца. Користио је архитектуру простора и изворне кораке нашег фолклора, али је у исто време желео да побегне од традиционалног. Излаз је нашао у балетском омекшавању извођења. Тиме је изгубио оштрицу аутентичности, па је таква стилизација отишла ка балетизацији.

После ове кратке анализе можемо издвојити неколико слојева. Како је наш фолклор богатији у техници ногу него у рукама, наши кореографи су тако и стилизовали кораке. Када су приступили балетизацији, рукама су давали елементарне позиције са фолклорно препознатљивим финесама. Честа је и инкорпорација мотива и елемената фолклора у лексику балета. Кореографи су се више или мање бавили идеализацијом форми фолклорних мотива

или елемената, зависно од тога колико је аутор ближе или даље од модела.

Већина балета рађена је по формалним принципима и сукцесивно су пратили конвенцију. Са друге стране, Димитрије Парлић је постигао да драмски ток буде материјализован у телу, у покрету и кореографији. И зато је *Симфонијски триптихон* Димитрија Парлића јединствен и најуспешнији пример у коме се спајају фолклорни знаци у све компоненте кореографског језика и смисла путем унутрашње хармоније и експресије.

Jelena Šantić

INCORPORATION OF FOLK ELEMENTS IN THE CHOREOGRAPHY OF DOMESTIC BALLET COMPOSERS

Summary

Bearing in mind that ballet authors use folk motives and elements in different ways, they create more or less authentic forms depending on the degree of manner and style, as well as how close or distant they are from the original matter. Until now we recognize several methods and possibilities of the incorporation of motives of folk origin into ballet works:

- when the choreographer uses the larger original source assembly, the national folk dance, and performs it entirely on the stage; the work receives a new, authentic meaning;
- certain authors use original folk composition structures of space and the changes that occur only in some elements of dance; they can either be stylized, or a new language is applied.

The style of the newborn work depends on the way in which the elements of dance have been connected and combined. In the folk source it relies on rhythm, metrics and on stressing certain steps, as well as on historical heritage.

- The step in choreography may be stylized in many ways so as to maintain its entity, character and structure, but may be changed in fragments.
- The rejection of some elements in motives is also considered as stylization.
- "Balletization" appears when basic or stylized elements of folklore become bound with the lexis of ballet, and when ballet can not prevail.
- The imitative model appears when steps are invented with the aim of imitating folklore.
- Contemporary choreographers, inspired by folk elements, use sublimated elements in search for the essential meaning of the step. In such a case, the sign as a form of communication maintains its primary meaning.

The rich folk heritage in Yugoslavia was a challenge for our ballet artists. Margarita Froman's choreography of Stevan Hristić's *The Legend of Ohrid* was accepted with loud cheering in 1947. She incorporated the original motives of folklore from Macedonia and other regions, into a reflection of national music.

A new version of this ballet was done by Dimitrije Parlić in 1966, who was willing to approach the contemporary public/audience, as well as to investigate the new possibilities of further stylization of national motives. He used ballet lexis in combination with stylized elements, so that we can speak here about the "balletization" of folklore.

Further research of folklore and modernism was realized in 1961, in Dimitrije Parlić's *Symphonic Triptycon* (composed by P. Konjović). For the first time we recognize a modern approach, the incorporation of folk elements into a ballet, and it may therefore be considered as the unique and the most successful example in which folk signs become incorporated into all the components of the choreographic sense and language through inner harmony and expression.

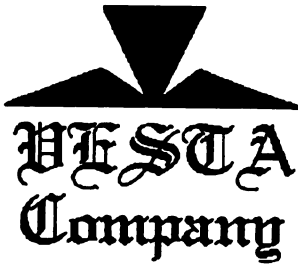
UNIVERSITY OF MICHIGAN



3 9015 06322 2662



11000 Beograd; Dobračina 27; Tel/Fax: 381 11/62 92 09



SOROS FOND
JUGOSLAVIJA



ITV COMMUNICATIONS

★Aleksandar B.D. Balašković
Slogos musicText
ORDO Ag CIAO

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

792.5/.8 (497.11)(091)(082)

СРПСКА музичка сцена: зборник радова са
научног скупа одржаног од 15. до 18. децембра
1993. године поводом 125. годишњице Народног
позоришта / приредиле Ана Матовић ... [и др.];
главни и одговорни уредник Надежда Мосусова;
[превод резимеа на енглески језик Ранко Иванчевић].

- Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995
(Земун: Галеб).

- 510 стр.: илустр.; 24 цм.

На спор. насл. стр.: Serbian Music Stage. -

Тираж 600. - Summaries.

ISBN 86-80639-01-X

1. Матовић, Ана 2. Мосусова, Надежда

78.071 (497.11)(091)(082)

а) Народно позориште (Београд). Опера - Зборници

б) Сценска музика - Србија - Зборници

ИД= 39123212

