



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

70

Editorial board

- Živko POPOVIĆ, PhD, Editor-in-Chief
University of Novi Sad, Academy of Arts)
- Aleksandar VASIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)
- Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
- Zoran ĐERIC, PhD
(Serbian National Theatre / University of Banja Luka, Academy of Arts)
- Katalin KAIČ, PhD
(Professor emeritus of the University of Novi Sad)
- Zoran MAKSIMOVIC, PhD
(Theatre Museum of Vojvodina)
- Ivana PERKOVIĆ, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
- Ira PRODANOV KRAJIŠNIK, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
- Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)
- Jernej WEISS, PhD (Slovenia)
(University of Ljubljana, Faculty of Philosophy)
- Jadwiga SOBCZAK, PhD (Poland)
(University of Lodz, Department of Slavic Languages)

NOVI SAD
2024

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

70

Уредништво

- др Живко ПОПОВИЋ, главни и одговорни уредник
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Александар ВАСИЋ, заменик главног и одговорног уредника
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
- др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Зоран ЂЕРИЋ
(Српско народно позориште / Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности)
- др Каталин КАИЧ
(Професор емеритус Универзитета у Новом Саду)
- др Зоран МАКСИМОВИЋ
(Позоришни музеј Војводине)
- др Ивана ПЕРКОВИЋ
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Ира ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Катарина ТОМАШЕВИЋ
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
- др Јернеј ВАЈС (Словенија)
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)
- др Јадвига СОПЧАК (Пољска)
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД
2024

МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику (CIP 78+792(082), ISSN 0352-9738, COBISS.SR-ID 16339202) покренут је 1987. године као часопис оријентисан претежно ка историјским, естетичким и теоријским проучавањима позоришне и музичке, као и филмске уметности. Објављују се искључиво оригинални научни радови – из театрологије, музикологије, етномузикологије, историје и теорије филма. Посебна пажња посвећена је питањима развоја ових уметности на простору Југоисточне и Средње Европе, претежно унутар културе Срба и других културом повезаних народа у региону. Зборник је отворен за ауторе различитог научног интересовања, за сараднике у земљи, из центара са територије бивше Југославије и из иностранства. Отворен је и према млађим сарадницима, којима се пружа прилика да своје прве радове објаве управо у Зборнику. Све радове који стигну у редакцију оцењују два стручна рецензента, а по потреби и више њих. Зборник се штампа на српском језику ћириличним писмом, са резимеом на енглеском. Рукописи које аутори пошаљу на једном од светских језика штампају се у оригиналу, са резимеом на српском. Садржаји часописа компонују се у три рубрике: 1. научне студије, 2. архивска грађа, мемоарски прилози, 3. прикази и некролози. Приликом утврђивања Садржаја Зборника, текстови су распоређени хронолошки и тематски, у зависности од материје коју сарадници обрађују. Прве две рубрике Зборника имају сажетке, кључне речи и резиме. Сви објављени текстови имају УДК број по међународној библиотечкој класификацији, а сваки број садржи именски регистар. Зборник излази редовно, два пута годишње у обиму од око 25 ауторских табака. Часопис доспева разменом у око 100 библиотеке у свету. Бесплатан приступ интернет издању у PDF формату омогућен је на сајту: <http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-za-scenske-umetnosti-i-muziku/>.

Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music (CIP 78+792(082), ISSN 0352-9738, COBISS.SR-ID 16339202) was launched in 1987 as a journal oriented mainly towards historical, aesthetic and theoretical studies of theatre, music, and film. Only original scientific works are published – in the fields of teatrology, musicology, ethnomusicology, and history and theory of film. Special attention is paid to the issues of the development of these arts in the regions of Southeast and Central Europe, predominantly within the culture of Serbs and other nations in the region linked through common culture. The Journal welcomes submissions from authors of broad scientific interests – domestic authors, as well as the authors from the countries of former Yugoslavia and from abroad. It also welcomes contributions from young

authors, who are given the opportunity to publish their first papers in the Journal. All papers are evaluated by two expert reviewers, and if necessary by more than two reviewers. The Journal is printed in Serbian language and Cyrillic script, with summaries in English. Manuscripts sent by authors in one of the world languages are printed in the original language, with a summary in Serbian. The Journal is divided into three sections: 1. scientific studies, 2. archival materials, memoir papers, and 3. reviews and necrologies. When determining the Contents of the Journal, the texts are arranged chronologically and thematically, depending on the topic being addressed. The first two sections of the Journal include abstracts, keywords, and summary. All published texts are assigned a UDC number according to the international library classification, and each volume contains an index of names. The Journal is published regularly, biannually, containing up to 25 author sheets. The Journal is exchanged with around 100 libraries in the world. Free online access to PDF version of the Journal is provided on the website: <http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-za-scenske-umetnosti-i-muziku/>.

САДРЖАЈ

CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др МИРЈАНА С. ЗАКИЋ и др САЊА Б. РАНКОВИЋ Процесуалност лазаричког обреда и извођење лазаричких песама у Подримљу . MIRJANA S. ZAKIĆ, PhD, and SANJA B. RANKOVIĆ, PhD Processuality of the lazarice rite and the performance of the Serbian Lazaric songs in Podrimlje	9 20
Др МАРИЈАНА В. ПРПА ФИНК Сценски језик глумице и прве редитељке у Српском народном позоришту Милке Марковић изражен кроз покрет MARIJANA V. PRPA FINK, PhD The stage language of the actress and first director at the Serbian National Theater, Milka Marković, expressed through movement	27 36
Др МАРИНА М. МИЛИВОЈЕВИЋ МАЂАРЕВ Српска комедиографкиња Љубинка Бобић MARINA M. MILIVOJEVIĆ MAĐAREV, PhD Serbian female comedialographer Ljubinka Bobić	37 52
Др МИЉАН М. ВОЈНОВИЋ Методологија тимског интерактивног рада у драмским уметностима на при- меру редитељског приступа Желимира Жилника MILJAN M. VOJNOVIĆ, PhD The methodology of team interactive work in the dramatic arts on the example of the directorial approach of Želimir Žilnik	53 70
МАРТА Р. ЈАНКОВИЋ Од <i>Ласџе</i> , <i>џроласџе</i> до „треш“ музике XXI века – промене у децјем урбаном музичком фолклору Србије од Другог светског рата до данас MARTA R. JANKOVIĆ From <i>Laste</i> , <i>prolaste</i> to “thrash” music of the 21 st century – changes in children’s urban musical folklore of Serbia from the Second World War to today	71 99
Др СОФИЈА М. КОШНИЧАР Теодоракис по Бижару – за интермедијалну антологију: <i>Seven Danses Grecques</i> Микиса Теодоракиса у изведби „Балета XX век“ и кореографији Мориса Бе- жара SOFIJA M. KOŠNIČAR, PhD Theodorakis by Béjart – for the intermedial anthology: <i>Seven Danses Grecques</i> by Mikis Theodorakis performed by “Ballet XX Vek” and choreographed by Maurice Béjart	103 130

Др ГОРАН Т. ГАВРИЋ	
Позориште и филмови у/о космосу: када фикција постане стварност	131
GORAN T. GAVRIĆ, PhD	
Theater and films in/about the cosmos: when fiction becomes reality	147

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др ДАВИД Д. ПОКРАЈАЦ, САША Б. СПАСОЈЕВИЋ, НИКОЛА П. ЗЕКИЋ и ИВАНА З. МИТИЋ	
Мијат Мијатовић, певач, адвокат и грађанин у свом времену	149
DAVID D. POKRAJAC, PhD, SAŠA B. SPASOJEVIĆ, NIKOLA P. ZEKIĆ and IVANA Z. MITIĆ	
Towards a biography of Miјat Miјatović, singer and lawyer	171
Др МИРОСЛАВ Б. РАДОЊИЋ	
Креативни искораци у репертоару Новосадског позоришта 2003–2023.	173
MIROSLAV B. RADONJIĆ, PhD	
Creative breakthroughs in the repertoire of the Novi Sad Theater 2003–2023	177

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Др BORIS SENKER	
Pronicljiv pogled u prošlost (Марина Миливојевић Мађарев, <i>Нови нарајини</i> . Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2023)	179
Др ЈАСМИНА П. ЈАНКОВИЋ	
<i>Српски композициони за клавир четвороручно</i> . Избор и редакција мр Весна Кр- шић и др Снежана Николајевић. Београд: Факултет музичке уметности, 2022. .	183
Др ИРА Д. ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК	
<i>Дрући Зборник Свејске тамбурашке асоцијације</i> . Нови Сад: Светска тамбу- рашка асоцијација, 2023.	189
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	191
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	197
РЕЦЕНЗЕНТИ	203

МИРЈАНА С. ЗАКИЋ и САЊА Б. РАНКОВИЋ

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности у Београду*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПРОЦЕСУАЛНОСТ ЛАЗАРИЧКОГ ОБРЕДА И ИЗВОЂЕЊЕ ЛАЗАРИЧКИХ ПЕСАМА СРБА У ПОДРИМЉУ**

САЖЕТАК: Рад је базиран на теренским истраживањима музичкофолклорног материјала српског становништва у Подримљу (Великој Хочи и Ораховцу, током 2022, 2023. и 2024. године), са фокусом на извођење лазаричког обреда у некадашњим и савременим околностима. Забележена етнографска грађа, заједно са поетским и музичким карактеристикама, сагледава се аналитички и компаративно у ширем дијахроничком луку у односу на писане изворе о овим песама у истом или непосредном територијалном окружењу, који датирају од краја XIX века. Посебна пажња посвећена је музичко-поетским обележјима лазаричког жанра, као његовим специфичним идентификаторима у одрживости ове праксе у актуелним животним условима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: лазарички обред, српске лазаричке песме, музичко-поетски жанровски означитељи, Подримље (Косово и Метохија).

Важну геополитичку тачку за историју и културу Срба на Косову и Метохији представља Призренска област која је позиционирана на југозападу Покрајине и подразумева град Призрен са Призренским пољем и два издвојена краја – Подримљем (Подримом), са леве стране Дрима, и Призренским Подгором који се налази под планинским обронцима Коца Балкана и Црнољеве (Радовановић 2008: 378–379). Ради се о пределу чија је српска музичка традиција, упркос етномузиколошким испитивањима која су до сада вршена, још увек недовољно расве-

* mira.zakic@gmail.com; sanjaetno@gmail.com

** Овај рад је настао на основу испитивања које је спроведено у оквиру пројекта *Испитивање српској музичкој наслеђа косовскојетохијској Подримља*, које је финансијски подржало Министарство културе Републике Србије на Конкурсу у области нематеријалног културног наслеђа у 2024. години.

тљена и недовољно позната широј јавности.¹ То се посебно односи на музичкофолклорно наслеђе Подрине и Призренског Подгора из којих се српско становништво готово иселило након НАТО бомбардовања Републике Србије 1999. године, а нарочито после организованог напада од стране албанске већине 17. марта 2004. године. Према подацима који су тренутно доступни, Срби у већем броју настањују искључиво Подриму, то јест сеоско насеље Велику Хочу и неколико улица у градском административном центру територије – Ораховцу, у коме доминира албански живаљ. Имајући у виду физичку угроженост Срба, а самим тим и богатог културног наслеђа које је део народног предања, ауторке овог рада су у више наврата током претходних неколико година бележиле певачку праксу овог подручја и установиле изузетну виталност лазаричког обреда.² Очуваност лазаричких опхода у „живој“ народној пракси становништва Подримља вредан је документ и значајна допуна у упису елемента, који је реферисао искључиво на одрживост „Лазарица у Сиринићкој жупи“ на Националној листи нематеријалног културног наслеђа Републике Србије (2012. године).³ Зато је током 15. априла 2022. непосредно праћено извођење обреда у Великој Хочи, док су октобра 2023. и у 2024. години спроведена опсежна испитивања и прикупљања етнографских и етномузиколошких података заснованих на сведочењима старијих мештанки које су у ранијем периоду учествовале у лазаричким поворкама. На тај начин су у оквиру квалитативног методолошког поступка базираног на посматрању са учествовањем (RELJA 2011: 179–180) добијени подаци вишеструких случаја који су омогућили даљу компарацију и систематизацију (Шевкушић 2008: 239–256).

¹ На назначеном простору до сада нису спроведена обухватна истраживања, већ се може говорити о парцијалним испитивањима чији су резултати објављени у оквиру појединих студија и радова, као и у аудио-формату (Васиљевић 1950; Стоиљковић 2016; Јалић Михаловић, Јовановић 2018). Музичку традицију Подримља и Подгора налазимо у записима Миодрага Васиљевића који су настали средином прошлог века (Васиљевић 2003), као и у мастер раду Милене Стоиљковић који је резултат посвећених теренских истраживања спроведених почетком овог века (Стоиљковић 2016).

² Поред лазаричког обреда и песама које се том приликом певају, забележени су и други жанрови од којих поједини живе искључиво у сећању старијег становништва, међу којима су велигданске, додолске, виноградарске, славске, свадбене и љубавне песме. Увидима у начин интерпретације вокалне традиције запажено је да је она базирана на једногласном певању, као и на новијем двогласном извођењу у паралелним терцама код мушкараца.

³ Вид. под бројем 22 на Листи нематеријалног културног наслеђа Републике Србије: <https://nkns.rs/cyr/elementi-nkns?page=2>

Сиринићка жупа и Подримље су једине две области настањене српским становништвом у којима се и даље одржава лазарички обред. Занимљиво је да се лазарички опходи бележе и на подручју Средачке жупе, о чему сведоче етномузиколошке студије (Јалић Михаловић, Јовановић 2018; Ранковић 2018), али су нестали са потпуним исељавањем Срба са овог простора почетком XXI века.

Резултати спровођених истраживања умрежени су са ранијим писаним сведочењима о лазаричком обреду у Подримљу (и његовом најближем територијалном окружењу – Призрену и насељима Подгора), у циљу дијахронијски обухватнијег и компаративног прегледа ове обредне процесуалности и пратећег певаног изражавања.⁴ Међу прве радове који доносе податке о лазарицама у Подримљу спада капитално дело Миодрага Васиљевића публиковано средином прошлог века, у коме је аутор забележио пример лазаричког певања у Великој Хочи (ВАСИЉЕВИЋ 2003: 276). Поред тога, етнографски подаци и текстови песама (без мелодијских примера) налазе се у оквиру различитих студија објављених од краја XIX века до данас (ЈАСТРЕБОВ 1889: 104–105; ЛАЗАРЕВИЋ ГОЛЕМОВИЋ 1957: 557–559; ЗЛАТАНОВИЋ 2004; ЈАСТРЕБОВ 2020: 127–128). Ради се о информацијама које нису увек најдиректније везане за Подримље, али су од изузетне важности јер се односе и на суседни Подгор и Призрен. Међутим, најреферентнији извор је свакако мастер рад студенткиње Катедре за етномузикологију ФМУ у Београду Милене Стоиљковић о српском певачком наслеђу призренско-подримског краја у коме се први пут бележе сви релевантни подаци о обреду на назначеној територији. Њена студија је резултат непосредног увида у очуваност лазаричке праксе коју је проучавала током 2013. и 2014. године кроз посматрање обреда и прикупљање етнографског материјала (СТОИЉКОВИЋ 2016: 16–24, примери бр. 1–6). Ова чињеница била је додатна мотивација да се у истраживањима ауторки рада (иако тек деценију касније) испита актуелна одрживост лазаричког обреда (и евентуалне његове трансформације) у иначе стално променљивој и нестабилној друштвенополитичкој ситуацији Велике Хоче и Ораховца.

Опис обреда на исцрпљеном штерену у прошлости и данас

На основу казивања старијих жена из Велике Хоче и Ораховца – некадашњих учесница у лазаричким опходима, може се реконструирати обредна процесуалност у периоду од Другог светског рата до данас.⁵ Овим пролећним поворкама у којим су, како се то каже у Хочи, „играле лазарице“ симболички је обележаван почетак привредне године у српском народном календару.⁶ Опходи сеоских домаћинстава

⁴ О извођењу лазаричких опхода на широј територији Косова и Метохије вид.: Ранковић, Закић 2017.

⁵ О томе су сведочиле: Добрила Витошевић (рођ. Кујунџић 1934. године у Ораховцу), Верка Ђуричић (рођ. Димић 1942. године у Великој Хочи), Божана Петровић (рођ. Мани-ташевић 1946. године у Великој Хочи), Љиљана Миџић (рођ. Лукић 1962. године у Великој Хочи), Смиља Шавелић (рођ. Ђуричић 1972. године у Великој Хочи), Оливера Радић (рођ. Гарић 1973. године у Великој Хочи; удата у Ораховцу).

⁶ Темпорални, акционални, персонални и поетски лазарички системи одражавају карактер опште плодности, елементе иницијације и брачне иницијативе, хтонске и лунарне

обављани су на Лазареву суботу, осам дана пре Ускрса, од поноћи до раних јутарњих часова, то јест до „саба зоре“ (свитања). У некадашњем прослављању овог празника у Хочи и Ораховцу учествовало је и до десет лазаричких поворки, са непарним бројем девојчица основношколског узраста (углавном од осам до петнаест година).⁷ Вишегодишње укључивање девојчица у лазаричке групе подразумевало је обавезу непарног броја година њиховог узастопног учешћа (три, пет или седам).⁸ Све су биле обучене у свакодневну гардеробу (некада народну ношњу и са опанцима или чизмицама на ногама), док су најважније личности – *лазар* и *лазарица*, посебно означаване одећом и додатном опремом. *Лазар* је девојчица која је растом виша од осталих и која је на себи носила кошуљу, јелек, минтак (уколико је хладно), димије, појас са заденутом марамицом, а на глави шешир окићен сезонским цвећем око читавог обода (јоргованом, перуником...). „Он“ је главни у поворци и у руци је носио „маћуг“/„мачуг“ – дрвени штап са дрвеним додатком у облику круга на једном крају (Велика Хоча), односно „буцало“/„бућку“ којом се мути масло (Ораховац). *Лазарица* је била одевена у белу кошуљу и требало је да буде „јетимче“, то јест дете које је сироче и нема оца.⁹ На то указују и речи Нене Мицић из Велике Хоче: „Ја сам рано остала без оца, што је око седам година, и код нас је био тад обичај који остала без оца он обично буде лазарица испод оног чаршафа. То је особа која је прекривена велом или белим чаршафом, не види се и обично су то била деца која су рано остала без родитеља“ (транскрипт интервјуа са Неном Мицић, 28. 10. 2023. године у Великој Хочи). На врху њене главе од чаршава формирана је „ћуба“ окићена такође сезонским цвећем (најчешће лалом, мушкатлама, јагликом).¹⁰ За разлику од *лазара* и других учесница, *лазарица* није учествовала у певању.

митологије, реликте аграрно-магијског рудимента и, по мишљењу неких научника, профилakse од змија (према: Зећевић 1973: 65–90; Костић 1982: 38).

⁷ Уп. са: Стоиљковић 2016: 17.

⁸ Исто.

⁹ Исто.

¹⁰ О очуваности лазаричких опхода у Призренском округу, у коме су учествовале „најсиромашније српске девојке“ и „удешавању“ њихових главних носилаца сведоче помени Ивана Степановича Јастребова (Иванъ Степановичъ Ястребовъ) из друге половине XIX века, у етнографској студији *Обичаји и њесме Срба у Турској (Обычаи и њѣсни турецкихъ Сербовъ*, публикованог у Петербургу 1886. године, у допуњеној верзији са текстовима – 1889. и први пут преведеног на српски језик 2020. године): „Обичај се састоји од тога да се на Лазареву суботу, рано ујутру, у једној кући окупљају девојке које су претходне вечери намериле да буду ‘лазарице’ и ту се дотерују. Једна од њих облачи се у мушко одело, око феса на глави везује мараму или шал, кити се цвећем, а у руке узима буздован који носи на десном рамену. Та девојка представља Лазара. Друга [Лазарица] облачи празничну одећу, али на главу ставља дувак [...], или, нпр. у Хочи прекрива лице белом марамом [...]. Она је такође сва у цвећу. Остале две-три девојке иду иза њих, у обичној одећи, с кошарикама у рукама где слажу дарове који се дају овој лутајућој глумачко-певачкој трупи. Лазар и Лазарица посећују



Сл. 1. Лазарице из Велике Хоче током опхода сеоских домаћинстава 15. 4. 2022. године

Лазаричке песме су учене од жена у оквиру породице (мајке, баке или старије сестре). Девојчице су текстове песама неретко записивале и увежбавале их две недеље пред Лазареву суботу код куће или у црквеним двориштима. Према речима Божане Петровић, то се радило кришом од мушкараца. Уочи опхода лазарице су обедовале посну вечеру (најчешће пасуљ, посну сарму, кувани кукуруз, сутлијаш на води и слично) и спавале у *лазареву* кући, а било је и примера о борављењу у дому неког од других мештана. Наиме, Верка Ђуричић је почетком

куће играјући уз песме“ (ЈАСТРЕБОВ 1889: 104–105; ЈАСТРЕБОВ 2020: 127–128). Ова импозантна студија Јастребова, знаменитог руског дипломате и етнографа, „представља прво обимније и поуздано писано сведочење о спровођењу лазаричког опхода“ и текстовима лазаричких песама на подручју Косова и Метохије (Закљич 2018: 12), као и западне Македоније (у Тетову и Дебру).

На континуирану одрживост лазаричког обреда у Призрену и околним селима све до 1999. године указују етнографски подаци етнолога Сање Златановић. У оквиру различитих појавности ових поворки са непарним бројем учесница истичу се „*Лазар* – девојка са придодатим мушким атрибутима (шешир, штап...) и *Лазарица* – девојка у свечаној женској одећи, покривеног лица“, док су „остале учеснице, певачице биле [такође] свечано одевене и украшене“ (Златановић 2004: 11). Према сећању старијих саговорница, лазарице су у Призрену „обилазиле искључиво српске куће“, док су у суседним селима „посећивале [и] куће Муслимана, где су биле богато дариване“ (Исто: 15).

Помени о некадашњем извођењу лазаричких опхода у Призренском Подгору базирају се на теренским истраживањима етнолога Јованке Лазаревић Големовић из 1948. године у Сувој Реци и Муштушту. Међу учесницама узраста до 14 година *лазар* је носио мушко одело и „штап“ (бућку за масло) у руци, а *лазарица* окићена такође разноврсним цвећем била је прекривена белим платном (Сува Река), или обучена као невеста са дуваком преко лица (Муштушту) (Лазаревић Големовић 1957: 557–559).

60-их година прошлог века заједно са својим другарицама лазарицама спавала у дому брачног пара, који је веровао да ће им се њиховим присуством услишити молба о дугожељеном потомству. Уверење да лазарице имају посебну моћ „да се роди“ одражавало се и у настојању жена да их додирну, „како би им све ишло од руке“. Након обредних припрема отпочињао је опход села после поноћи, почев од десне стране куће у којој су се лазарице окупљале. Путем нису певале, а долазак у комшијска домаћинства најављиван је „лазаровим лупањем маћуге/бућке три пута у велика дрвена врата“, после чега су их чланови домова примали у двориште. Након уводне песме домаћица или учеснице одређивале су ток поетско-музичких текстова. Према подацима из Ораховца, *лазар* је започињао први стих а у следећем су му се прикљичивале остале учеснице у једногласном групном извођењу, уз „тупкање у месту“ *лазара* и *лазарице*.

После поздравних жеља за напретком и благостањем домаћинства, исказаних у поетско-музичким садржајима, лазарице су дариване поклонима (брашном, јајима, пешкирима, чарапама...) у корпи („кофинће“ у Хочи), док би неки скупочени дар (новац или дукат) поклањан *лазару*. У ожалошћеним кућама није се певало, али су лазарице такође дариване. Завршетак опхода пропраћен је поделом дарова лазарица у кући *лазара* или у домовима других учесница.

О избегаваном могућем сусрету више лазаричких група како у Хочи тако и у Ораховцу, који је могао да резултира и непријатељским сукобима, сведоче речи Божане Петровић: „Ако чујемо глас да се пева овде, ми би у другу улицу отишле да се не сретнеш“ (транскрипт интервјуа са Божаном Петровић, 28. 10. 2023. године у Великој Хочи).

Сагласно изјавама казивачица, комунистички режим је од Другог светског рата све до 80-их година прошлог века забрањивао извођење лазаричког обреда, док је црква пружала подршку. Љиљана Мицић и Божана Петровић то потврђују говором да су као ученице сваке године добијале батине у школи након одржавања лазаричког опхода. „Сваке године правили смо лазарице, мада било забрањено, али ми смо, опет, упорност. Наши родитељи нису били чланови комуниста, патријархални људи: Ајде, децо, правите. Ја сам правила, али имали смо онда проблеме у школу. Кад би отишли у школу сутрадан, наше муке. Имали смо ученика кога би учитељ или наставник [...] одредио и он ишб и записивао сви који смо ишли у лазарице. И, сутрадан одма' је том истом ђаку наредио врбов прут [...] Он ти насече пуно, па скупиш прсте и онда овако по прсте те удара. И ја сам зарадила да ми чак нокат повредио и кад сам видела толико крвављење и он мало се као устегео. После на друге ученике мало смирио се, и мало мање батине [су] добиле [...] Знали смо код кога да идемо. Који су били комунисти нисмо ишли, а ова-

ко људи који нису били они су нас прихватили и даровали“ (транскрипт интервјуа са Божаном Петровић, 28. 10. 2023. године у Великој Хочи).

Извођење лазаричког обреда била је велика радост и част за девојчице које су радо прихватане у хочанским и ораховачким домовима. Оне су са нестрпљењем ишчекивале пролеће и време опхода који је за њих био најзначајнији догађај током године. Родитељи су их подстицали да учествују у лазаричком обреду, који је имао свој континуитет и у најтежим историјским и политичким условима. Међутим, након бомбардовања Србије и усложњавања политичке ситуације на Косову и Метохији (нарочито после 1999. године) дошло је до извесних промена у његовом одвијању.

Поетске и музичке карактеристике лазаричких њесама

Редослед поетско-музичких текстова у лазаричком опходу у складу је са хијерархијским поретком чланова домаћинства. Од уводне – „поздравне песме“ при уласку у двориште (пример бр. 1), следе песме намењене домаћину¹¹, домаћици (пример бр. 2), младенцима¹², момку (пример бр. 3), девојци (пример бр. 4), мушком¹³ и женском детету¹⁴, евен-

¹¹ „Ој, Лазаре, Лазаре,
кмет ми седи у столу,
а кметица у двору,
шије кмету кошуљу,
замрси се кончица,
искида се иглица,
оста кмету кошуља“ (мелодија као у примеру бр. 4).

¹² „Ој, Лазаре, Лазаре,
два се драга гледаше
на шарено ’гледало,
ко је личан, преличан,
најлична је невеста,
а још личан млад момак“ (мелодија као у примеру бр. 1).

¹³ „Ој, Лазаре, Лазаре,
има мајка јоргован,
нит’ је мајци јоргован,
нит’ је мајци детенце,
повива га, развива,
у свилене пелене,
позлаћене повоје,
и сребрне колевке“ (мелодија као у примеру бр. 4).

¹⁴ „Ој, Лазаре, Лазаре,
има мајка ружицу,
нит’ је мајци ружица,
већ је мајци ћерчица,
повива је, развива,
у свилене пелене,
у сребрне колевке,
позлаћене повоје“ (мелодија као у примеру бр. 4).

туално и другим субјектима¹⁵, до завршне – „поклонишке песме“, којом се уз окретање и наклоне *лазара* и *лазарице* наговештава даривање учесница (пример бр. 5). Текстови исте наменске предодређености интерпретирани од стране свих казивачица у Великој Хочи и Ораховцу забележени су у (готово) идентичном облику, што је резултат утемељености овог жанра на конвенцији представљања одређених објеката (појединачних чланова у оквиру опште идеје плодности). На постојаност ових поетских исказа (са њиховим варијантним видовима) указују како текстови лазаричких песама из подримског краја регистровани у протеклој деценији (Стоилковић 2016: прилог), тако и примери из Велике Хоче записани 1946. године (Васиљевић 2003: 276–277). У дијакхронијски ширем компаративном сагледавању евидентна је такође сродност са појединим лазаричким текстовима из суседног Призрена и насеља Подгора, бележеним крајем XIX и средином XX века (ЈАСТРЕБОВ 1889: 105, 107; ЛАЗАРЕВИЋ ГОЛЕМОВИЋ 1957: 561, 562; ВАСИЉЕВИЋ 2003: 272–273; ЈАСТРЕБОВ 2020: 128–132).

Различитости анализираних примера на поетском плану у вези су са постојањем уводног стиха „Ој, Лазаре, Лазаре“ у хочанским песмама, и, на другој страни, са интерполацијом рефрена је, Лазаре након првог стиха у двостиховном мелострофичном обликовању песама из Ораховца (исто позициониран рефрен ој, Лазаре среће се и у ранијим записима из Призрена – ВАСИЉЕВИЋ 2003: 272–273, или „после сваког стиха“ – ЈАСТРЕБОВ 1889: 105; ЈАСТРЕБОВ 2020: 128). У односу на поетске исказе „Окрени се, Лазаре // па се лепо поклони...“, пример бр. 5, као завршнице опхода домаћинстава у Великој Хочи и Ораховцу, готово

¹⁵ Поред ових, забележен је и текст намењен попу:

„Ој, Лазаре, Лазаре,
у попове дворове,
изникнаја зелен бор.
Лупише га сељани,
исекоше зелен бор,
направише попу стол.
Поп ми седи за столом,
а до њега Јелена,
она везе мараму,
да покрије икону,
и Свјатога Николу,
и Свјатога Лазара“ (мелодија као у примеру бр. 1),
као и дућанцији:
„Ој, Лазаре, Лазаре,
добро јутро дућане,
да нас лепо дарујеш,
лепим даром, дукатом,
Лазарици обоце,
а Лазару чизмице“ (мелодија као у примеру бр. 4).

идентичним текстом обележаван је завршетак сваке песме у Призрену и Муштушту (Подгор), када се, према речима Јастребова, „Лазар и Лазарица окрећу лицем у лице и наклоне једно другом“ (ЈАСТРЕБОВ 1889: 105; ЛАЗАРЕВИЋ ГОЛЕМОВИЋ 1957: 561; ВАСИЉЕВИЋ 2003: 272; ЈАСТРЕБОВ 2020: 128). Такви каденцијални самостални рефрени, заједно са стереотипним уводним стиховима и краћим рефренским интерполацијама, свакако су у функцији поетских идентификатора овог жанра. С тим у вези је и искључива заступљеност седмерачке метрике основног поетског текста, као специфичност лазаричког жанра на широј територији Косова и Метохије (ЗАКИЋ 2010: 130; БОВАН 2017: 65–70; РАНКОВИЋ, ЗАКИЋ 2017: 185; РАНКОВИЋ 2018: 335–338).

У поређењу са разноликом поетском синтагматиком у оквиру самог опхода, музички систем у записима из Велике Хоче и Ораховца је универзалнији и локално обележен. Истогласно извођење одликује: двостиховна мелострофична организација базирана на понављању првог мелостиха (у дословном виду – примери бр. 1–4 из Велике Хоче, или у измењеном облику – пример бр. 5 из Ораховца); дурска трикордална основа (примери бр. 1–3), или молска тетракордална (примери бр. 4 и 5); осцилаторна мелодика са гравитацијом ка средишњем тонском упоришту остварена поступним током (или са узлазним терцним скоком у иницијалном мотиву примера из Ораховца); доминација силабичног покрета. Идентична мелодијско-ритмичка обликованост садржана је у песмама из Велике Хоче интерпретираним од некадашњих и садашњих учесница у обреду (упоредити примере бр. 1, 2, 4 са примером бр. 3), што сведочи о доследном преносу ове музичке праксе у актуелном времену.

Забележене мелодије имају варијанте у скорашњим регистрованим лазаричким песмама из Велике Хоче и Ораховца (СТОИЉКОВИЋ 2016: примери у прилогу 1–6),¹⁶ а сродан им је и запис из Велике Хоче из средине XX века (ВАСИЉЕВИЋ 2003: 276).

У односу на некадашње извођење описаног лазаричког обрета, данас се опход домаћинстава у Великој Хочи и Ораховцу из безбедносних разлога практикује у петак увече („када падне први мрак“). Евидентан је знатно мањи број лазаричких поворки у парном или непарном саставу (две до три групе у Великој Хочи, једна у Ораховцу), у којима понекад учествују и дечаци, посебно у улози чаршавом покривене

¹⁶ Поједини мелостихови ових примера (бр. 1 и 4) садрже карактеристичан застанак након другог слога, какав се среће унутар трећег слога у лазаричким мелодијама из Сирињке и Средачке жупе (ЗАКИЋ 2010: 132). О овом прекиду мелодијског тока, као обележју лазаричког жанра и у другим крајевима југоисточне Србије, који подразумева „некореспондентност музичке и поетске сегментације и доприноси снажнијем музичком ефекту“, вид.: Исто; ЗАКИЋ 2009: 156–159.

лазарице која не мора да буде сироче.¹⁷ Приметна је такође и редукција текстова, у смислу изостанка комплетнијих музичко-поетских порука намењених свим члановима посеђиваних домова. Међу коментарима старијих учесница истиче се изјава Божане Петровић да се „раније певало лепше него данас“ и да сада деца убрзавају песме како би обишла што више кућа. Данашње лазарице дарују се углавном чоколадом и новцем, а ређе јајима и другим пољопривредним производима. Њихове поворке у Ораховцу прати службено лице – српски полицајац, с обзиром на присутну безбедносну бојазан због већинског албанског становништва.

Постојање истог музичког модела у приложеним записима из Велике Хоче извођеним од некадашњих и садашњих учесница (са подразумевајућим бржим темпом у актуелним опходима), као и њихова сродност са примерима у ширем дијахронијском луку, сведочи о континуираном току ових пролећних обредних поворки са садржаним мотивима опште плодности, иницијације и брачне иницијативе.

Закључак

На основу података који говоре о темпоралном, акционом и персоналном извођењу лазарица у Великој Хочи и Ораховцу, као и о евидентираним поетским и музичким карактеристикама, могу се констатовати елементи њихове посебности у односу на друге области у којима је обред забележен на територији Србије. Наиме, вечерњи обиласци домова до сада нису констатовани како на подручју Косова и Метохије (Закић 2010; Ранковић 2018), тако ни у другим крајевима Србије (Закић 2009: 144–194). Имајући у виду да се ради о обреду који треба да обезбеди плодност, садржаји поетске равни лазаричких песама на територији читаве Србије имају исту поруку различито уобличену. Већ је указано на сродност са текстуалним варијантама које су до сада запажене у оближњем Подгору и Призрену (ЈАСТРЕБОВ 1889: 105; ЛАЗАРЕВИЋ ГОЛЕМОВИЋ 1957; ВАСИЉЕВИЋ 2003: 272; ЈАСТРЕБОВ 2020: 128), а извесне сличности у структурисању седмерачки организованих стихова могу се успоставити и са песмама из Средачке жупе (ЛАЛИЋ МИХАЛЛОВИЋ, ЈОВАНОВИЋ 2018; РАНКОВИЋ 2018). Особеност лазаричких исказа из Велике Хоче и Ораховца свакако је одређена уводним синтаagmaма (Велика Хоча), односно припевним рефренима као означитељима жанра (Ораховац). На музичком плану, забележени примери немају мелодијских

¹⁷ Такви подаци добијени од недавних лазаричких учесница – Нене Мицић (рођ. Лукић 1986. године у Великој Хочи), Марије Мицић (рођ. Ђуричић 1990. године у Великој Хочи) и Милене Петровић (рођ. 2000. године у Београду), потврђени су и нашим директним праћењем лазаричког опхода у Великој Хочи, 2022. године.

еквивалената са претходно записаним песмама у оквиру читавог српског културног простора. Оваква појава не изненађује будући да се ради о жанру који је према досадашњим испитивањима у југоисточној Србији показао велику хетерогеност мелодијских модела (Закић 2009: 146). Поред тога, једногласно певање без антифоније, карактеристично за Подриму, представља интерпретативну карактеристику која је до сада запажена искључиво на територији Косова и Метохије (Закић 2010; Лалић Михалловић 2018; Ранковић 2018) и није особена у другим деловима Србије. Ова чињеница је очекивана будући да на подручју Косова и Метохије доминира једногласно извођење које се појављује као солистичко или групно.

На основу изнетих чињеница запажа се да је лазарички обред у Великој Хочи и Ораховцу жива пракса и специфичан сегмент нематеријалног културног наслеђа Републике Србије. Имајући у виду распрострањеност лазарица на ширем географском простору који гравитира Призрену, може се закључити да се ради о подручју на коме је локално српско становништво лазарички обред препознало као важан сегмент културног идентитета. Исељавање Срба из Метохије утицало је на сужавање ареала на коме се још увек могу видети лазаричке поворке, што захтева разматрање потенцијалних мера којима би се обезбедио њихов даљи континуитет у Великој Хочи и Ораховцу.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БОВАН, Владимир (прир.). *Анџолоџија српске народне лирике Косова и Метохије*. Београд: Завод за уџбенике, 2017.
- ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг А. *Југословенски музички фолклор I – Народне мелодије које се певају на Космеју*. Београд: Просвета, 1950.
- ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг А. *Народне мелодије с Косова и Метохије*. Београд: Београдска књига; Књажевац: Нота, 2003.
- ЗАКИЋ, Мирјана. „Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије.“ *Етномузиколошке дисертације* св. 1/2009. Београд: ФМУ, 2009.
- ЗАКИЋ, Мирјана. „Лазаричке песме из Сиринићке жупе.“ У: Питулић, Валентина (ур.). *Косово и Метохија у цивилизацијским ѿковима*. Књ. 2. Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини, 2010, 123–136.
- ЗАКИЋ, Мирјана. „Лазаричке песме у етнографској студији Ивана Степановича Јастребова ‘Обичаји и пјсни турецких Србовъ’.“ У: Питулић, Валентина, Бошко Сувајџић, Бранко Златковић, Дејан Ристић (ур.). *Савремена српска фолклористика V (Фолклорно наслеђе Срба са Косова и Метохије у словенском контексту)*. Београд: Удружење фолклориста Србије; Призрен: Богословија „Светог Кирила и Методија“ у Призрену; Нови Сад: Матица српска, 2018, 11–24.
- ЗЛАТАНОВИЋ, Сања. „У потрази за изгубљеним контекстом: лазарице у Призрену.“ У: Тасић, Никола, Биљана Сикимић (ур.). *Избегличко Косово. ЛИЦЕУМ 8*. Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу, 2004, 11–17.
- ЈАСТРЕБОВ, Иван С. *Обичаји и ѿсеме Срба у Турској (у Призрену, Пећи, Морави и Дебру)*. Нови Сад: Матица српска, 2020.

- Костић, Петар. „Лазарице у селу Сурлица (прилог разматрању порекла и суштине ћенских обредних поворки.“ *ГЕМ у Београду* књ. 46 (1982): 9–40.
- ЛАЗАРЕВИЋ ГОЛЕМОВИЋ, Јованка. „Лазарице у Призренском Подгору.“ *Гласник Етнoгpафској инститиуија САН* књ. II–III (1953–1954) (1957): 557–563.
- ЛАЈИЋ МИХАЛЛОВИЋ, Данка, Јелена Јовановић (ур.). *Музичка слика мултикултуралности 50-их и 60-их година XX века* (аудио-издање са пропратном књижицом). Београд: Музиколошки институт САНУ, 2018.
- РАДОВАНОВИЋ, Милован. *Косово и Метoхија (антирoјoгoгpафске, истoријскогoгpафске, гeмoгpафске и гeoпoлитичке основе)*. Београд: Службени гласник, 2008.
- РАНКОВИЋ, Сања, Мирјана Закић. „Дијахронијски преглед етногpафске грађе лазаричког обреда на територији Косова и Метoхије.“ *Косовско-метoхијски зборник* бр. 7 (2017): 265–280.
- РАНКОВИЋ, Сања. „Лазаричке песме Срба из Средачке жупе као идентитетски маркер: од обреда до сцене.“ У: Цицoвић САРАЛИЋ, Драгана, Вера Обрадовић, Петар Ђуза (ур.). *Традициoнално и савремено у уметности и образовању*. Косовска Митровица: Факултет уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, 2018, 326–340.
- СТОИЉКОВИЋ, Милена. *Српско ђевачко наслеђе призренско-подримској краја* (мастер рад у рукопису). Београд: ФМУ, 2016.
- ШЕВКУШИЋ, Славица. „Квалитативна студија случаја у педагошким истраживањима: сазнајне могућности и ограничења.“ *Зборник Инститиуија за ђевачкошкa испрaживања* 40 (2) (2008): 239–256.
- ЈАСТРЕБОВ, Иван С. *Обычаи и пѣсни на турецкихъ Сербовъ*. Второе издание. С. Петербургъ, 1889.
- RELJA, Renata. „Metodološke posebnosti suvremenog etnografskog istraživanja.“ *Titius* 4, 4 (2011): 179–193.
- ZEČEVIĆ, Slobodan. *Elementi naše mitologije u narodnim obredima uz igru*. Zenica: Muzej grada Zenice, 1973.

Mirjana S. Zakić and Sanja B. Ranković

Processuality of the lazariçe rite and performance of the Serbian lazariçe songs in Podrimlje

Summary

This paper discusses the performance of the Serbian lazariçe rite in Podrimlje, that is, in the settlements of Velika Noća and Orahovac, where the field research was conducted in 2022, 2023 and 2024. The results of the indicated research are linked with earlier written testimonies about the lazariçe rite in Podrimlje, as well as in neighbouring areas such as Prizren and Podgor. Bearing in mind the changing and unstable socio-political situation in this part of Metohija, the sustainability of the lazariçe rite in the contemporary moment was discussed with special reference to the transformations that occurred in the time dimension.

By comparing the current ritual processuality with information from the literature and tellings of the women who participated in the past in lazariçe processions, we can notice the continuity in its execution. However, certain changes that occurred in previous decades, especially after the bombing of Serbia in 1999, were also established. They manifest themselves in the change of time the ritual is held (Friday evening instead of Saturday in the early hours of the morning – after midnight), the number of lazariçe processions that go around the village and their composition, that is, the inclusion of boys who take on the

role of *lazarice*. Today's *lazarice* are usually given chocolate and money, while in the past they received eggs, flour, and other food products. In the predominantly Albanian environment, for security reasons, their processions in Orahovac are accompanied by an official – a Serbian policeman. Moreover, we can notice the reduction of the lyrics and acceleration of the singing tempo so that the *lazarice* can visit as many houses as possible. It is interesting that the melodic model in the researched area showed exceptional sustainability in its almost identical or variable manifestations.

Key words: *lazarice* rite, Serbian *lazarice* songs, music-poetic genre indicators, Podrimlje (Kosovo and Metohija).

МУЗИЧКИ ПРИМЕРИ

Пример бр. 1

Ој, Лазаре, Лазаре / Овде кућа богата

Љиљана Мицић (Велика Хоча)

♩ = 72

Ој, Ла - за - ре, Ла - за - ре, ов - де ку - ћа бо - га - та.

Ој, Лазаре, Лазаре,
овде кућа богата.

Ој, Лазаре, Лазаре,
овде кућа богата,
овде браћа живију,
овде нама казују:
Јетрице, китице,
почувај ми детенце,
док да идем у поље,
да соберем јагоде,
да наредим столове,
са' ће доћи Лазарке,
мало ће нам поседит',
много ће нам разредит'.

Пример бр. 2

Ој, Лазаре, Лазаре / Ој, Јелено, госпођо

Марџа Мишић (Велика Хоча)

♩ = 90

Ој, Ла - за - ре, Ла-за-ре, ој, Је - ле - но, гос-по-ђо.

Ој, Лазаре, Лазаре,
ој, Јелено, госпођо.

Ој, Лазаре, Лазаре,
ој, Јелено госпођо,
леп си пород родила,
све синове банове
само једну ћерчицу.
Јело, Јело, Јелице,
навези ми мараму,
да покријем икону,
и Светога Лазара
и Светога Илију.

Пример бр. 3

Ој, Лазаре, Лазаре / Има мајка јуначе

Група девојчица из Велике Хоче

♩ = 120

ОФ

Ој, Ла - за - ре, Ла-за-ре, и - ма мај- ка ју - на - че.

Ој, Лазаре, Лазаре,
има мајка јуначе.

Ој, Лазаре, Лазаре,
има мајка јуначе,
на долапу стојаше,
беле чоје ређаше
и Богу се мољаше:
Дај ми, Боже, што хоћу,
трепетљики јаглику,
црвенушу девојку!

Пример бр. 4

Ој, Лазаре, Лазаре / Ори, Вуко, девојко

Оливера Радић (Велика Хоча)

♩ = 60

The musical score is written on two staves. The first staff contains the melody for the first line of the song, and the second staff contains the melody for the second line. The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes.

Ој, Ла - за - ре, Ла - за - ре,
о - ри, Ву - ко, де - вој - ко.

Ој, Лазаре, Лазаре,
'ори, Вуко, девојко.

Ој, Лазаре, Лазаре,
'ори, Вуко, девојко,
улегни ми у луге,
испуди ми вукове.
Ја не могу испудит',
косе ми су дугачке,
'оће ми се размрсит',
на две китке, раскитке,
не могу их размрсит'.

Пример бр. 5

Дарујте га, Лазара

Добрила Витошевић (Ораховац)

♩ = 120

Да-руј-те га, Ла - за - ра, јe, Ла-за-ре, и ње-го-ву сес-три-цу.

*Дарујте га, Лазара, јe Лазаре,
и његову сестрицу.*

Дарујте га, Лазара,
и његову сестрицу.
Стан'те збогом из куће,
стан'те збогом из куће.
Окрени се, Лазаре,
па се лепо поклони,
да те лепо дарују,
дирем, дарем, дукатом,
позлаћеним шишлаком.

МАРИЈАНА В. ПРПА ФИНК

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

СЦЕНСКИ ЈЕЗИК ГЛУМИЦЕ И ПРВЕ РЕДИТЕЉКЕ У СРПСКОМ НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ МИЛКЕ МАРКОВИЋ ИЗРАЖЕН КРОЗ ПОКРЕТ

САЖЕТАК: Глумица Милка Марковић била је прва редитељка у Војводини, а касније у Југославији. Потиче из породице која је генерацијама била посвећена позоришту.

Милка Марковић представља значајну прекретницу у раду глумица у Српском народном позоришту. Уметнички развој ове глумице довео је до прилике да режира, односно да ствара целину представе, што је за време у ком је живела било искључива одговорност мушког дела ансамбла. Њено порекло и образовање, њен глумачки дар и одлучност да буде стваралац представе довели су је у ред редитељки. На основу сачуваних фотографија, на којима је Милка Марковић фотографисана у различитим улогама, могуће је анализирати сценски језик изражен кроз покрет.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милка Марковић, прва редитељка, Српско народно позориште, покрет.

Крштено име Милке Марковић је било Милица Максимовић (Панчево, 17/29. април 1869. – Нови Сад, 16. мај 1930). Отац Аксентије Максимовић био је композитор и капелник Српског народног позоришта. Мајка Софија Поповић Максимовић Вујић била је глумица Српског народног позоришта. Милка Марковић је први пут ступила на сцену као дете, 3. децембра 1874. године у улози Вилхелма у *Вилхелму Телу*. После завршене школе, у Народном позоришту у Београду је као глумица приправница остварила двадесетак улога. У Српско народно позориште вратила се 13. јула 1885. године, и у њему остала до смрти. Почетком XX века је због усавршавања глуме и режије обилазила европска позоришта (Беч, Минхен, Праг, Дрезден, Берлин, Келн, Мајнц, Париз, Милано, Рим, Напуљ, Венеција), у којима је гледала најпознатије глумце тога доба. Прву режију, *Љубав* И. Н. Потапенка, поставила је

* prpafink.m@gmail.com

2/15. новембра 1911. године у Српском народном позоришту, а као наша прва жена редитељ на сцени је остварила 16 режија. После Првог светског рата вратила се у Српско народно позориште и наставила да игра и да режира. Одликована је Орденом Светог Саве V реда. Била је свестрано образована, говорила је француски, немачки и мађарски језик, и са тих језика преводила драмску литературу. У Српском народном позоришту остварила је око 225 улога (<https://www.snpr.org.rs/enciklopedija/?p=6897>).

Режије које је остварила Милка Марковић су: *Авеџи, Голџоџа, Дивљуша, Заједнички живоџи, Карлова џеџика, Крадљиваџ, Љубав, Мамон, Морски џребен, О џуђем хлебу, Покојни Туџинел, Сеоска лола, Смрџи мајке Јуџовића, У новој кожи, Уријел Аџосџа и Хасанаџиниџа.*

Улоге које је остварила Милка Марковић су: Јованка (*Наџи сељаџни*), Ренеј од Ломенија (*Сџирелан*), Луиза (*Посланиџки аџџаџе*), Доротеја (*Наследџник*), Девојка, Грета (*Фаусџи*), Бланша Авојска (*Убиџа*), Магда (*Црна џеџа*), Гизела (*Мехуриџи*), Женика (*Злаџни џаук*), Мавилда (*Курџак и јаџње*), Мара (*Буњевка*), Јулка (*Проџекџија*), Корделија (*Краљ Лир*), Јула (*Војџички беџунаџ*), Милка (*Подвала*), Живана, Павлија (*Ђиго*), Зулејка (*Краљевџ Марко и Араџин*), Нора (*Нора*), Криста (*Јабука*), Јања (*Шокиџа*), Јованка (*Браџна сређа*), Хедвига (*Позориџно дело*), Марија (*Марија*), Љубиџа (*Зеџ*), Олга (*Псиџе*), Лола (*Брбљуџа*), Милка (*Максим*), Ела (*Корак у сџрану*), Евиџа, Ружиџа, Ракила (*Цџанин*), Божана (*Прибислав и Божана*), Ханела (*Ханела*), Анђео (*Враџара*), Катарина (*Мадам Сан-Жен*), Сидонија (*Фромон и Рислер*), Матилда (*Мрља која чистиџи*), Јудита (*Две љубави*), Анђеџија (*Девојачка клеџџва*), Софија (*Реџка сређа*), Јела (*Тако је морало биџи*), Теодора (*Цар џроводаџија*), Јованка (*Пучина*), Ђована (*Мона Вана*), Преџиоза (*Преџиоза*), Флорија-Тоска (*Тоска*), Франсиљон од Риверола (*Франсиљон*), Паула (*Неисџисани лисџи*), Комџиниџа (*Посеџа*), Герда (*Где је жена*), Аспасија (*Мраморна срџа*), Марта (*У долини*), Адријена (*Бабино леџо*), Леди Маргита (*Леџеза*), Настја (*На дну*), Квочковиџа (*Звони џређи џуџи*), Јудита (*Уријел Аџосџа*), Јелиџа (*Барон Фрања Тренк*), Анђеџија, Мајка Југовића (*Смрџи мајке Јуџовића*), Јела (*Повраџак*), Емина (*Зулумђар*), Стојанова сестра (*Јанковић Сџојан*), Сафо (*Сафо*), Грофиџа Блондина (*Каџ човек сџари*), Ирина (*Добросреџџник*), Олга (*Голџоџа*), Јела (*Ускочкиња*), Сеја (*Сузе*), Јулија (*Ромео и Јулија*), Меланија (*Одсудни џренуџи*), Марија Луџа (*Крадљиваџ*), Јованка (*Ђаво*), Марсељанка (*Леџа Марсељанка*), Жермена (*Трџовина је џрџовина*), Дарја (*Љубав*), Мерима (*Омер и Мерима*), Хелена (*Авеџи*), Госпођиџа Жувентова (*Адријана Лекувџер*), Љуба (*Беођрад некаџ и сад*), Сара (*Боџ освеџе*), Жозеџа (*Госџођиџа Жозеџа моја жена*), Синђа (*Два џванџика*), Маја (*Дуџе*), Вукосава (*Жениџџа Милоџа Обилића*), Флорета, Есмералда, Фаншета, Реналда (*Звонар*

Бојородичине цркве), Босиљка (Зигање Раванице), Дока (Зона Замфирове), Савета (Избирачица), Јелисавета (Јелисаветија, кнеиња црнојорска), Делфина (Какав оџац њакав син), Ана Дембијева (Кин), Ката (Кошијана), Пигмалијон (Леја Галаијеја), Адела (Ловугска сиротиња), Марија (Марија, кћи њуковније), Марија Стјуарт (Марија Сџуарџ), Мила (Мила), Порција (Млејачки њрџовац), Павка (Народни њосланик), Дора (Нарцис), Дездемона (Оџело), Антоанета (Париска сиротиња), Јелка (Пркос), Шајговица (Риђокоса), Ана (Ричард III), Иродијада (Салома), Милка (Сађурица и џубара), Босиљка, Јелка Чизмићева, Крадићка (Сеоска лола), Анђа (Сумњиво лице), Учитељица (Учишељица), Жоржета (Фернанда), Марија (Француско-џруски раџ), Офелија (Хамлеј), Хасанагиница, Мерима (Хасанаџиница), Алберкромбијева, Ебигаила, Војвоткиња (Чаџа воде), Софка (Чесџиџам), Стана (Чучук Сџана), Бароница (Шоља џеја) (<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=6897>).

О уметничким квалитетима Милке Марковић савременици су писали са искреним дивљењем: „Милка Марковићка била је образована и музикална жена. Много је путовала по Европи. Говорила је језике: енглески, француски, талијански, немачки и мађарски, и са француског и немачког превела је двадесетак позоришних комада, из којих је своје улоге креирала“ (Суботић 1930: 280–281).

О особености и способности Милке Марковић да гради разноврсност свог глумачког израза, као и промишљен и одмерен глумачки сценски језик, где елементи сценског израза „озаре позорницу“, писали су критичари: „О игри Милке Марковићке каже Милан Савић: ‘Она се поред живих образаца развијала самосвојно. Тако се онда она дизала па и подигла до оног степена глумачке висине, која је у савлађивању своје улоге а опет не у напуштању своје индивидуалности. Јасан говор и одмерена и прикладна мимика јесу обележје њеног приказа, а кад јој се у болу или одушевљењу расветле црте на лицу, нико и не мисли онда, да то лице није строго класично. Њена реч, њене очи, њено осећање озаре црте на том лицу, озаре позорницу, и ми долазимо опет до уверења, да класичност лица није уједно и услов, да је глумица и уметница’“ (Исто).

О игри Милке Марковић на премијери представе *Вечџи закон*, 20. новембра 1983. године, критичар пише: „Радо јој овде признајемо да је надмашила себе саму“ (Аноним 1893: 2).

О игри Милке Марковић у представи *Цџијанин* пише у критици: „Гђа Марковићка била је Ружа. И то ружа – без трња. Глумила је добро, певала своју песмицу с много осећаја, а чули смо од ње и један ‘ в о л т е р к и н к р и к ’, који је потпуно одговарао у оној прилици страсној циганској девојци“ (Аноним 1900: 2).

О способности глумице Марковић да у сложеним глумачким радњама изрази природност, критичар каже: „Гђа М. Марковићка уживела се у особине Матилдина карактера, тако, да је у свим еволуцијама и скалама била једнако природна и доследна“ (Ј. ХР. 1901: 234).

Такође, у листу *Застава* је објављен чланак о представи *Фроман и Рислер*, у ком се посебно наглашава значај стила игре Милке Марковић: „Гђа Марковићка има у својим улогама – стила, има онога што је код праве вештакиње главно“ (Аноним 1900: 2).

О улози Сидоније у истоименој представи критичар пише: „Гђа Марковићка добро је синтетизирала толике разноврсне црте женскога чудовишта, каквим је Доде замислио Сидонију. Нарочито бијаше дивна у оном призору, где Ђорђе хоће да јој истргне из руку своје писмо, и у призору, где неће да се до крајности понизи пред Фромоновицом“ (Ј. ХР. 1901: 207).

Глумица у улози Сидоније у представи *Фроман и Рислер* у седећем положају, тела заротираног у два правца, гради дејство на супротностима. Глава и ноге су заротиране на супротне стране. Руке савијене у лактовима су у супротним тензијама у односу на колена. Бели костим насупрот црним рукавима и црном плашту који проширује тело такође граде контраст. Коса проширује и издужује глумичину главу и гради ритам који је у хармонији са ритмом елемената на костиму.





Милка Марковић у улози Божане у представи *Прибислав и Божана* подигнутом десном руком држи бакљу. Ова радња одређује њен фокусиран поглед. Лева рука је спуштена поред тела и гради контраст десној руци. Тако хоризонталне линије на костиму граде контраст валовитим линијама огртача које одају меку енергију. Дуга коса проширује и уоквирује лице и потцртава снажан поглед глумице.



Милица Хацић и Милка Марковић у представи *Хеј Словени*. Милка је у стојећем положају са подигнутом руком и мачем у десној руци. У левој руци држи штит. Поглед је фокусиран, а руке и тело спремни како на напад, тако и на одбрану. Дуга коса и дуги рукави продужавају радњу и тело глумице, где контрастима боја и облика граде динамику. Милица Хацић је у лежећем положају са положеним штапом уз тело и држи га левом руком. Лице је мирно и очи су затворене. Дуга тамна коса покрива бели костим, а капа проширује главу наслоњену на десну руку. Тензије сукоба глумица засноване су на плесу супротности где је Милка Марковић у снажној радњи замахивања мачем, а Милица Хацић у радњи сценског одсуства. Ова супротност у њиховим радњама делује на гледаоца динамиком супротности.



У улози Офелије у представи *Хамлеј* Милка Марковић гради плес супротности на плану леве и десне половине тела. Лева рука је подигнута а десна благо одвојена од тела. На левој страни је венац од цвећа који издужује фигуру глумице и гради ритам на левој половини тела. На десној страни провидан костим проширује тело и одаје финоћу коју потцртавају руке. Прсти на рукама су благо раширени и лежерни, супротно продорном погледу.

Милка Марковић у улози Катарине, у представи *Магам Сан-Жен*, такође гради дејство на супротностима. Тело је у стојећем положају са главом благо заротираном у правцу погледа. Руке су симетрично постављене иза леђа, савијене у лактовима. Горњи део тела са шеширом



одражава анимус енергију, док доњи део тела са дугачким шлепом одражава анима енергију. Ритам горњег и доњег дела тела одражавају динамику супротности кроз коју лик Катарине делују на гледаоца.



Милка Марковић у улози Керистана у представи *Расџикућа*, подигнутим рукама благо придржава круну на глави. Тело је у опасној равно-

тежи, са ногама постављеним на површинама различите висине. Положај ногу и мале потпетице одражавају опасну равнотежу. Такође, корак који је направљен даје динамику радњи коју извршава рукама. Угаона инерција која је заступљена у савијеним лактовима проширује глумичино тело. Хаљина једноставног облика, са контрастима линија, даје лежерност њеном телу.



У улози Марије Стјуарт Милка Марковић ставом и позицијом тела одражава статичку равнотежу. Символ владавине – круна, која је на њеној глави, проширује њено тело. У десној руци је крст као симбол хришћанства. Он је благо подигнут и указује на хришћанско учење. Дуга хаљина која покрива под указује на њен висок друштвени положај али истовремено проширује њено тело. Осим што је коса уредно постављена, један прамен је спуштен напред, што указује на женственост владарке.

У улози Грете у *Фаусџу* Милка Марковић благо ротираном главом у правцу птице коју држи у рукама, погледом и осмехом одражава анима енергију. Њено лице, њен костим и птица су у хармонији. Валовита коса пуштена преко рамена издужује њену фигуру, док линија шишки уоквирује лице. Прстен, минђуше и крст на грудима дефинишу њен статус.



О представи *Мадам Сан-Жен* и снази израза у којима Милка Марковић гради сценски језик на супротностима, критичар је написао: „Госпођа Марковићка је овога вечера јако задовољила. Улога њена била је углавном безазлена (наивна). Но било је неколико трагичних тренутака. И баш у тим тренуцима била је много јача, но кад је играла безазлену девојку и жену“ (Аноним 1900: 2).

О хармоничности сценског израза глумице у истој представи, критичар бележи: „Видео сам више уметница у улози Мадам Сан-Жен, али отворено и искрено изјављујем овако шта добро замишљено и одлично изведено у свим моментима, еволуцијама и ниансама, као што је то био приказ гђе Милке Марковићке, нисам видео. Та улога као да је створена за њу. Она је једнако била природна и симпатична у моментима наивности, нежности, енергичности, пркоса и простодушности. Нигде није претерала, ниједну црту није сувише на штету друге истакла; све је у њеном приказу складна, хармонична, природна целина, како су писци и замислили ту улогу“ (Аноним 1901: 183).

Милка Марковић у свом представљању ликова гради сценски језик изражен и кроз покрет, на плесу супротности, односно на супротностима које граде динамику у изразу. Често је тај израз заснован на подигнутим рукама и предмету који држи у подигнутој руци продужава тело и чини радњу динамичном. Анимус енергија и анима енергија

су део њеног глумачког дејства. Такође, проширује тело и елементима костима. Њен поглед, који је фокусиран, гради одлучност у изразу.

Чињеница да је Милка Марковић била прва редитељка у Српском народном позоришту доводи ову глумицу у ред најзначајнијих уметница у оснаживању глумица тог времена.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Аноним. *Засјава*, 12. децембар 1893: 2.

Аноним. *Засјава*, 23. фебруар 1900: 2.

Аноним. *Засјава*, 1. јануар 1900: 2.

Аноним. *Засјава*, 22. јануар 1900: 2.

Аноним. „Мадам Сан-Жен.“ *Позоришће*, бр. 32 (1. децембар 1901): 183.

Ј. Хр. „Мрља што чисти.“ *Позоришће*, бр. 47 (26. децембар 1901): 234.

Ј. Хр. „Фромон и Рислер.“ *Позоришће*, бр. 38 (11. децембар 1901): 207.

Суботић, Каменко. „Милка Марковићка.“ *Лейопис Мајице српске*, књ. 324, св. 2–3 (мај–јун 1930): 280–281.

Захваљујем Архиву Српског народног позоришта, Позоришном музеју Војводине и Музеју позоришне уметности Србије на уступљеним фотографијама.

Marijana V. Prpa Fink

The stage language of the actress and first director at the Serbian National Theater, Milka Marković, expressed through movement

Summary

Actress Milica Milka Marković was also the first director in Vojvodina, among the Serbs, in Yugoslavia at the time. He comes from a family that has been devoted to the theater for generations. The numerous roles and directions she performed on the stage of the Serbian National Theater place Milka Marković among the exceptional theater creators of the end of the 19th and beginning of the 20th century, as evidenced by the preserved reviews published in the press of the time. Photographs of Milka Marković in different roles (before or after the performance) allow the analysis of movement based on principles such as: dance of opposites, expansion, rhythm, animus and anima energy, or biomechanical principles. Milka Marković's photographs, as well as the critical material written about her work, enable the interpretation of the stage language expressed through movement, of this exceptional theater artist.

Key words: Milka Marković, first director, Serbian National Theatre, movement.

МАРИНА М. МИЛИВОЈЕВИЋ МАЂАРЕВ
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

СРПСКА КОМЕДИОГРАФКИЊА ЉУБИНКА БОБИЋ**

САЖЕТАК: Комедије Јована Стерије Поповића, Косте Трифковића и Бранислава Нушића настале током XIX и у првој половини XX века су и у XXI веку живи део нашег позоришног репертоара. Љубинка Бобић је прва српска драмска списатељица која је имала више изведених комедија. Када је изведен први њен позоришни комад – *Наши манири*, оспоравали су јој ауторство, а када су изведена друга два – *Ойменово друштво* и *Породица Бло*, поредили су је критичари са Стеријом и Нушићем на њену штету. Овај рад се бави питањем доприноса Љубинке Бобић српској комедиографији и њеном односу према женским ликовима у комедији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Љубинка Бобић, драма, комедија, позориште, сатира.

Увод

У театролошким анализама српске драматургије XIX и XX века комедије Јована Стерије Поповића и Бранислава Нушића имају посебан статус јер су оне најживљи део позоришног репертоара и стална инспирација за нова тумачења. У светлу нових истраживања о улози уметница у развоју српске уметности XX века треба поставити питање да ли постоје, осим комедиографа, и комедиографкиње и каква је особеност њихових дела.

Прва комедија коју је написала жена и која је изведена највероватније је *Еманципована* Данице Бандић Телечки (праизведба 1896. године, СНП). Ова списатељица следи драматуршки узор Јована Стерије Поповића (*Покондирена ѿиква* и *Лажа и ѿаралажа*) и Косте Трифковића (*Избирачица*) и комички разобличава лажну еманципацију која

* marinamadjarev@yahoo.com

** Истраживање спроведено уз подршку Фонда за науку Републике Србије, бр. пројекта 1010, Историја и идентитет уметнице у српској модерној уметности – креирање извора за научну и уметничку транспозицију – АРСФИД.

је само маска за помодарство и чији је циљ скретање пажње на себе ради богате удаје. Лажној еманципацији ауторка супротставља истинску, коју одређује као способност жене да сама зарађује за живот и самостално одабере правог партнера. Даница Бандић Телечки је имала релативног успеха са *Еманципованом* – комад је изведен, а Матица српска је Даницу наградила са 200 круна. Ипак, након овог комада Даница Бандић Телечки није наставила да пише комедије.¹ Иако је била из позоришне породице (њен отац је био чувени глумац Лаза Телечки, а стриц управник СНП-а Риста Телечки), позориште није било њена главна преокупација. Завршила је за учитељицу и са успехом је писала приче и игре за децу.

Глумица Љубинка Бобић је прва комедиографкиња која је написала три комедије које су са успехом извођене²: *Наши манири* (Народно позориште, Београд 1935. године, и Позориште Дунавске бановине, Нови Сад 1936. године), *Ошмено друштво* (Народно позориште, Београд 1937. године) и *Породица Бло* (праизводба у Народном позоришту, Београд 1940. године и до 1980. године забележено је укупно 24 извођења).³ О Љубинки Бобић поводом њене најуспешније и најизвођеније комедије *Породица Бло* критичар *Времена* Станислав Винавер је написао следеће: „Она нема, наравно, ни опаке зле снаге Стеријине, ни доследне али блаже оштрине Нушићеве – она је површна и забавна“. Иако Винавер очигледно нема високо мишљење о комедији Љубинке Бобић, он не може а да на крају текста не примети да је публика „вриштала од смеха“ (Винавер 1940: 8). За нас је важно да критичар признаје да је њен комад релевантан за публику, што за комедију није мала похвала. Такође, за наше истраживање је важно и да је Винавер пореди са Стеријом и Нушићем. Иако поређење иде на штету комедиографкиње, то нас не спречава да проверимо да ли заиста постоје сличности између драматуршких поступака списатељице и два најпознатија комедиографа и да Љубинку Бобић сагледамо у контексту српске комедиографске традиције.

Критичар Душан Крунић слаже се са Винавером да је представа *Породица Бло* успешна код публике и на почетку критике даје следећу примедбу: „Породица Бло има: и оштрих опсервација, и пецкавих жаока и доброг позоришта у јефтином смислу“ (Крунић 1940). Дакле, Крунић се слаже са Винавером у оцени. Међутим, да бисмо добро одвагали тежину оптужбе за „добро позориште у јефтином смислу“, треба прочитати шта је исти критичар, Душан Крунић, написао поводом праизводбе Нушићеве *Госпође министарке*:

¹ Вид. *Театрослов*, одредница „Даница Бандић Телечки“.

² И две драме за децу – *Риста сјорискиа* и *Риста Робинзон*.

³ Детаљне информације вид. на: <https://teatroslov.mpus.org.rs/>

И својом новом комедијом г. Нушић ушао је у гомилу. Јер, са „Госпођом министарком“, г. Нушић је, поново, и небројени пут, отворио широм врата укусу масе и т. зв. широке публике. И овде, г. Нушић голица по табанима периферијски менталитет, и он, изгледа, и рачуна само на тај менталитет. Угађа томе менталитету, како то г. Нушић врло вешто уме, значи постићи највећу популарност и осигурати добар хонорар (Крунић 1929).

Данас је веома лако оспорити Крунићев став о једној од најпознатијих комедија Бранислава Нушића, али овај цитат нисмо издвојили да бисмо оспорили Крунићев критичарски кредибилитет и на тај начин покушали да „оправдамо“ Бобићку. Желимо да укажемо да је наша критика између два светска рата била у извесном спору са репертоаром Народног позоришта у Београду на коме су веселе и лаке комедије односиле превагу над делима са већим уметничким амбицијама.⁴ Однос према комедиографском опусу Љубинке Бобић део је тог ширег контекста.

У покушају да разумемо место Љубинке Бобић у историји српске комедиографије поредићемо њен драматуршки приступ са приступом Бранислава Нушића и Јована Стерије Поповића, како је то сугерисано у Винаверовој критици. У том поређењу позиваћемо се на репрезентативне студије о делу Бранислава Нушића (Јосип Лешић *Нушићеве смијех*) и Јована Стерије Поповића (Зорица Несторовић *Класик Стерија*) и чувени есеј о комедији Нортропа Фраја (Northrop Frye) *Миш и ролећа: Комедија*. Сматрамо да је то литература која ће нам помоћи да боље разумемо допринос прве савремене српске комедиографкиње развоју жанра комедије и на тај начин дамо јаснију слику о доприносу жена развоју уметности код нас.

Наци манири

У *Нацим манирима* Љубинка Бобић прати судбину паланачке миражцијке Јеле. На почетку комада Јела слуша радио, противи се захтеву мајке да се уда за грубог, али успешног комшију Перу кафецију и одлази на море, тј. ривијеру, да би постала део монденског света. На ривијери високо друштво у њој препознаје наивну, приглупу и просту провинцијалку. Грубо се поиграју са њом и опљачкају је. Мајка и Пера долазе да је спасу. Пера одбија да се њоме ожени јер је остала без новца, тј. мираза. Очајна мајка нуди Пери сву своју уштеђевину и кућу у којој живи. Пера пристаје и грубо одводи уплакану Јелу која последњи пут гледа море и каже: „Збогом снови (публици) Збогом фини манири“ (Бобић 1934: 115).

⁴ О овоме детаљно на више места пише Боривоје Стојковић у *Историји српској позоришња од средњега века до модерног доба*.

Лик Јеле је по свом карактеру близак ликовима Феме из *Покондирене ѿикве* и Живке из *Госѿође минисѿарке*. Све три су главни ликови у драми. Такође, све три имају јаку, опсесивну жељу да промене свој друштвени и културни статус, али због свог васпитања, образовања, друштвене и економске ситуације немају потенцијал да жељену промену спроведу. Зато се покушај промене у све три комедије завршава неуспешно па и несрећно за њих, а поучно за публику. Потреба да се поучи публика веома је присутна у комедији Љубинке Бобић тако да, слично као у Стеријиној *Покондиреној ѿикви*, можемо говорити о моралној драми чији су главни протагонисти заблудела личност, варалица и исцелитељ-резонер (Несторовић 2011: 100). Заблудела личност је Јела, варалица је акциона група око монденке Ивоне, а исцелитељи-резонери су Јелина мајка (која као лик и нема име већ се зове „Њена мајка“) и Пера кафеѿија.

Но, позиѿија лика Феме и Јеле у драматуршкој структури комада је различита. Зорица Несторовић Фему одређује као лик-препреку јер она настоји да задржи стечену позиѿију и супротставља се љубави кћери Евице. Јела није лик-препрека већ иницијатор драмске радње. За разлику од *Покондирене ѿикве* где Фема спречава своју кћи да се уда за онога за кога жели, Јела је та која је пошла у свет да себи нађе мужа и на тај пут је понела сопствени новац којим располаже на начин на који то чини Фема. Зато што је покретач радње Јела је ближа Живки из *Госѿође минисѿарке* коју Лешић дефинише као покретача комичке радње, односно „маска жене која је изгубила равнотежу“ (Лешић 1981: 114–117). Но, за разлику од Живке која како комедија одмиче полако губи примат у вођењу интриге, Јела је та која је доминантна од почетка до пред крај последње сцене када Пера попут *deus ex machina* упада у њен живот и одводи је назад у родни крај. Такође, Јела је од све три највише одмакла у својој намери. Фема и Живка су од почетка до краја комада везане за свој дом, док је Јела успела да отпутује, види море и учествује у животу света о коме је маштала. Зато што је најдаље отишла, Јела је и највише страдала. На крају *Покондирене ѿикве* брат убеди Фему да ако одустане од ноблеса на три године он ће је о свом трошку послати у Париз. Живка је дошла у прилику да постане министарка и макар накратко је осетила сласт власти. На крају комада она остаје без позиѿије „министарке“ и бива осрамоћена. Ипак, ако погледамо каква је судбина чека, Живка ће се сасвим извесно вратити у своју почетну позиѿију. Јела је на крају комада не само опљачкана већ ће и њена мајка остати без крова над главом и средстава за самосталан живот. Јели очигледно следује тежак живот поред грубог мужа. Зато Јела, за разлику од Феме која машта и Живке која се љутито обраћа публици, искрено плаче на крају комада.

Јела има још једну карактеристику која њу чини блиском Феми и Живки, а то је животна доб. Наиме, Јела има 40 година и по свој прилици би могла бити мајка монденки Ивони са којом покушава да се спријатељи. При томе је Јела невероватно инфантилна – она је потпуно неспособна да самостално располаже новцем, буни се против ауторитета мајке као тинејџерка и изузетно је наивна у разумевању међуљудских односа. Очигледан несклад између тога колико лик, по речима списатељице, има година и њене духовне зрелости чини Јелу мање уверљивим ликом од Живке и Феме. Постоје два могућа објашњења зашто је то ауторка урадила. Први је тај да је желела да публику што више отуђи од главне јунакиње како би она могла бити смешна. Јер, да је написала да Јела има 14 или евентуално 16 година (што би њеном психолошком профилу одговарало), она не би могла на тај начин да буде јунакиња комедије – драма о наивној и неискусној девојчици која је побегла од куће да би видела море и због тога настрадала пре би био сиж за мелодраму, а не за комедију. С друге стране, да Јела има друштвени статус одрасле жене у традиционалном друштву (удата и има децу) и да је ипак напустила кућу и породицу да би видела море, такође не би могла да буде јунакиња комедије већ мелодраме или грађанске драме. Једино тај несклад у души и телу главне јунакиње могао је да обезбеди да се публика смеје жени која је желела да види море. Но, поред наведених разлога мислимо да постоји још један чисто практично-позоришни. Лик Јеле је играла глумица Жанка Стокић која се прославила улогом Живке министарке – лик који у својим тежњама има сличност са Јелом. Жанка и Бобићка су заједно играле на праизведби *Госпође министарке*. Бобићка је играла Раку, а касније у зрелим годинама и Живку. Бобићка је знала да Жанка уме да одигра лик просте жене која се покондири. Такође је знала да публика воли да Жанку Стокић гледа у таквој улози. Сигурно је и то био добар аргумент да јој се та улога и додели и прилагоди њој – Јела је и по физичком опису (крупнија жена) одговарала Жанки Стокић.

Остали ликови у комедији *Наши манири* веома су слабо развијени и строго у функцији радње. Јелина мајка се може одредити као „маска патријархалне оданости“. Овакве маске појављују се и код Стерије (Станија у *Београду некад и сад*) и код Нушића (Павка у *Народном јослану*, Анђа у *Сумњивом лицу*...). Увек је то старија патријархална жена која од свих (па и мушких) ликова брани традиционалне вредности. Јелина мајка се појављује само на почетку и на крају комада и у својој пасивности је у ствари веома налик трговцу Неши (*Београд некад и сад*) који је дозволио да се ситуација у кући отме контроли попуштајући залуђености главне јунакиње. Међутим, иако веома пасивна, она такође доживи промену јер из позиције особе која је ипак колико-толико

господар своје куће и ужива слободу постаје директно зависна од Пере кафеције. Она се практично жртвује да њена ћерка не би сасвим изгубила место у својој заједници. По тој спремности на потпуно жртвовање и самопотирање она је различита од Станије која ипак само придикује.

Лик Пере кафеције је најближи лику Митра из *Покондирене ѿшкве* и има исту функцију у заплету – онај који даје поуку и освешћује главну јунакињу. Међутим, с обзиром на то да је овом лику остављено мало простора, списатељица га је учинила мање стварним резонером, а више грубом силом здравог разума која, као што смо рекли, долази у стилу *deus ex machina*, чиме се имплицитно указује да правог решења и нема. За разлику од *Покондирене ѿшкве* где су ликови који имају функцију „варалица“ (пре свега Ружичич) отерани, у *Нашим манирима* ликови који имају функцију варалица (Ивона и њено друштво) једноставно изгубе интересовање за Јелу и одлазе. Уместо да се комедија заустави у тачки „замрзавања“ или да Јела сама схвати своју грешку и врати се кући, Бобићка уводи Перу и Мајку и њих двоје одводе Јелу као дете. Ни у једном тренутку Пера и акциона група коју предводи Ивона се не сусрећу и једина њихова тачка сусрета је Јела.

Момци и девојке са ривијере окупљени око Ивоне су акциона група налик на друштво из монденског клуба у *Мисѿер долару*, комаду који је Нушић написао 1932. године, дакле три године пре овог комада. Међутим, за разлику од акционе групе из *Мисѿер долара* који су жртве интриге, овде је акциона група активна у улози варалице. По томе су ближи акционој групи фамилија из *Ожалошћене ѿородице*, али нису ни приближно тако добро дефинисани, што је и логично имајући у виду да је фокус на Јели, а не на акционој групи. Сви ликови осим Јеле су уопштено приказани и готово ништа о њима не знамо. Не знамо много ни о Јелином односу спрам мушкараца, осим да жели да се уда и да је свесна да новцем себи може купити мужа каквог жели. Није до краја јасно каквог мужа Јела жели и зашто уопште жели да се уда, осим зато што тако треба. По томе је Јела много ближа својој мајци него Ивони која слободно ступа у везе са мушкарцима. Међутим, за ауторку Иволина сексуална ослобођеност не произлази из тога што је еманципована, већ зато што је хладна, блазирана и размажена богата девојчица/девојка за коју су људи играчке.

Комедија *Наши манири* је релативно једноставне структуре. Она нема до краја развијену структуру АБА типичну за класичну комедију – реалан свет, свет хаоса, повратак у реалан свет. Реалан свет је на почетку дат само у назнакама, а повратак се само наслућује док је фокус на хаосу. Ситуација хаоса се састоји у томе што Јелу убеди да купи нешто гардеробе, промени фризуру, узме часове плеса, а жиголо јој покупи остатак новца. Брзина којом новац нестане сугерише да Јела у

ствари и није имала много новца. Она није богата наследница као Ивона већ скромна девојка жељна великог света и лепих манира. Зато је тема овог комада покондиреност, то јест жеља јунакиње да буде оно што не може бити, а заплет је усредсређен на превару, односно привођењу разуму покондирене особе. С тим у вези *Наши манири* су по својој структури ближи фарси него класичној комедији у којој је борба заљубљеног пара важан део заплета.

Када *Наше манире* упоредимо са *Еманципованом*, видимо да обе списатељице у фокус своје комедије стављају женске ликове који су активни од почетка до краја комада. Главни комички потенцијал се види у карактеру покондирене жене, односно у уверењу да се опонашањем спољашње манифестације еманципације не може достићи унутарња еманципација.

И у наредним комадима Љубинке Бобић покондиреност је главна тема, с тим што су њени јунаци представници богатог тј. високог друштва.

Оймено грушћиво (безазлена комедија у три чина и пет слика)

Поводом премијере *Ойменој грушћива* у Народном позоришту новинар који се потписао иницијалима Ж. В. написао је следеће:

Када би Љубинка Бобић сваким својим комадом толико напредовала колико је коракнула од „Наших манира“ до „Отменог друштва“ она би после пет-шест комада постала светска класа. [...] „Отмено друштво“ има низ сцена које би могао да потпише Нушић (Ж. В. 8. 5. 1937).

Заиста, драматуршки напредак од *Наших манира* до *Ойменој грушћива* је очигледан: радња и односи су сложенији, а број ликова већи. Ако Лепосаву, главну јунакињу *Ойменој грушћива*, посматрамо у односу на Јелу из *Наших манира*, можемо рећи да је она тамо где је Јела желела да буде, али је брзо морала да одступи. Лепосава је део тзв. отменог друштва, али суштински, ствар је у томе да је њен муж Коста јако богат у односу на просек средине из које су обоје потекли. Новац им даје углед и, што је много важније, могућност да се, за разлику од Јеле, понашају како желе и да због тога не сносе озбиљне последице. Јунаци *Ойменој грушћива* су прва генерација богаташа и они су задржали многе навике и начин обраћања нижих друштвених слојева и тај несклад је основа комичног. Покондиреност је комичка тема *Ойменој грушћива* и то је главна веза са *Нашим манирима*.

Заплет комада је знатно сложенији него у *Нашим манирима* и у кратким цртама изгледа овако: Коста Тодоровић, лиферант, сумњичи

своју жену Лепу да има љубавника. Истовремено, он има љубавницу. Бојећи се да му та ситуација не угрози пословни углед (и тиме смањи финансијску добит) и истовремено се надајући да ће му љубавничина породица помоћи својим друштвеним везама да увећа добит, он одлучује да се разведе од Лепе и узме љубавницу за жену. Лепа на то одмах пристаје јер је и њој досадио Коста, а и заљубљена је у монденског Ђоку. Коста и Лепа се преко адвоката брзо договоре око „накнаде“ за развод, али не могу да се договоре колико „вреди“ дете и коме треба да припадне. Зато дете (ћерка Милеса) постаје средство за међусобно уцењивање и прогањање преко суда и новина. Коста брзо увиди да му нова породица не може донети жељене контакте и да је са њим због новца. Истовремено, Лепа схвати да је Ђока са њом такође само због новца који добија на име издржавања од бившег мужа. Њих двоје се сете поука које им је давала старата мајка, „покајнички“ закључе да дете треба да има оба редитеља, „отпусте“ нове партнере и обнове брак. Малој Милеси, коју су до тада одбацивали и шиканирали, обећају да ће бити бољи родитељи.

У *Ойменом друшћиву*, као и у *Нашим манирима*, ауторка кроз комедију говори о моралу и зато ликови задржавају исте функције – заблудела особа, резонер и варалица. Међутим, овде су те три функције као и нушићевске маске много сложеније распоређене. Поново се појављује лик мудре старе мајке Милеве. Лик Костине мајке обједињује у себи и маску патријархалне оданости али донекле и маску позитивних принципа, „лице које не жели да уђе у игру, јер му покретачке вриједности нису ни циљ ни амбиција“ (LEŠIĆ 1981: 111). Лик Милеве стоји по страни од интриге и коментарише сулуде поступке сина и снаје. Стога можемо да кажемо да је овај лик и нека врста резонера. Девојчица Милеса у комаду има функцију „жељеног добра“ – око старатељства над дететом боре се муж и жена. Међутим, Милеса није пасивна већ, напротив, својим сталним провокацијама ремети планове варалица и на крају доприноси да се заблуделе особе (отац и мајка) врате у окриље породице.

Остале две важне функције – заблудела личност и варалица, много су сложеније подељене у овом комаду него у претходном. Ликови Ђоке (мондена и Лепосавиног љубавника), Секе (друга жена), гђе Јовановић (мајка Секина), Бебе (монденка и другарица Лепина) и адвоката Милана Лазаревића имају функцију варалица, иако се стално представљају као активни помоћници који ће помоћи главним јунацима да дођу до тако жељене отмености. Суштински, иако се представљају као помоћници, сви ови ликови су и противници главних јунака јер желе оно што Коста (и његова жена) имају, а то је новац. Међутим, зато што немају стварну моћ (немају свој новац, политичке и социјалне контакте

и сл.) и упућени су на главне јунаке, Ђока, Сека, гђа Јовановић и Беба су у инфериорном положају у односу на главне јунаке и суштински припадају групи комичких типова познатих као чанколизи, то јест ласкавци (као Сара и Ружичич у *Покондиреној њикви*). Делимичан изузетак од ове групе је адвокат Милан који има функцију активног помагача коју су у класичној комедији имали лукаве слуге. Он креира заплет око развода и једино ће он од свих наведених ликова у овој групи изаћи са некаквим финансијским добитком, али неће суштински угрозити Костино богатство, већ ће наставити „верно“ да му служи.

Најкомплексније улоге имају главни ликови – Коста (лиферант и муж) и Лепосава (супруга). Њих двоје су заблуделе личности, јер се обоје заносе идејом да ће вештачким калемљењем господских манира постати пуноправни чланови отменог друштва. Истовремено њих двоје су и варалице, јер се међусобно варају и на крају преваре и оне ликове који су њих покушавали да преваре. Важно је истаћи да је код Љубинке Бобић управо отац породице онај који је заблудела личност и по томе је она веома слична Нушићу, код кога су у низу комедија „главе породице“ они који су „заблудели“ (*Сумњиво лице*, *Народни њосланик*, *Др*). Коста је најближи овим ликовима које Леших назива „маском власти и новца“. Он има новац који желе варалице, али оно што он заиста жели је да задржи дете и то је суштински једино што га повезује са Лепосавом. Лепосава је поново пример „маске жене која је изгубила равнотежу“, с тим што је она од свих женских ликова које носе ову маску отишла најдаље – вара мужа и развела се. Њен једини пандан код оба писца је Рина из *Покојника*. Но, за разлику од Рине која се не каје за своја недела и нема децу, Лепосава, када схвати да је Ђока жели само због новца, одустаје од својих дотадашњих амбиција и покајнички се враћа детету, то јест улози мајке и жене. Због тога је крај ове комедије делимично и сентименталан, али не сасвим, јер ипак ово није комедија о борби за љубав већ о превари, тј. брачном неверству и отимању новца. С тим у вези жанровски и овај комад је близак водвиљу који је врста фарсе.

У свету у коме живе Коста и Лепосава новац је једина вредност. Једино добијање и губитак новца, а не љубави, могу изазвати истинско узбуђење код ликова. У том свету, нико, па ни дете, није невин. Сви играју прљаву игру у којој се зна победник – онај ко уме да зграби највише, а то је Коста који се издаје за модерног човека широких схватања, а суштински је брутални и безобзирни простак. То инсистирање да је за свет у коме живе јунаци новац једина вредност, ову комедију Љубинке Бобић приближава позним Нушићевим комедијама *Др* и *Покојник*. Оно што је слично комадима *Др*, *Покојник* и *Ойменово друштво* је уверење главног јунака да се све може купити новцем. Тако, на пример,

у 14. појави првог чина комедије *Др Живота* своме рођаку и сараднику Благоју објашњава да је све на продају – савест, поштење и девојачка част. У комаду *Ойменово друштво* у 10. појави првог чина Коста о новом браку говори као занимљивом пословном подухвату у коме ће он „дуплирати капитал“ (Бобић 2003: 37). Оно што је новина у односу на Нушића и Стерију јесте лик разведене жене. Кроз лик Лепосаве у другом чину Љубинка Бобић приказује позицију разведене жене. Друштво је не третира на исти начин као разведеног мушкарца и сматра је неморалном:

ЛЕПОСАВА: [...] По чему сам ја неморална? Он је знао кад је јурио за мном да сам ја још дете, да њега не волим, да је жеља мојих родитеља да га узмем. Мени нису импонирале његове паре, али импонирале су мом оцу. – Ја сам била послушно дете, данас би ја другачије поступила! Ја неморална, а оно што са својим парама постиже, то је лепо и у том не види нико ништа неприродно! Он је уважени господин, који има права да ради све што му се свиди! (Бобић 2003: 60)

Из овог кратког монолога можемо да закључимо да је Лепосава нови тип жене која не постоји ни код Стерије ни код Нушића – жене која критички разматра сопствену позицију у друштву и као таква блиска је јунакињама проблемских комада. Била је послушна девојчица, њен брак са Костом део је финансијских трансакција њеног оца и мужа и сада она покушава да промени своју позицију у друштву. Но, Лепосава није јунакиња грађанске драме као Нора, већ комедије. Тренутак освешћености само је један моменат у другом чину. До краја комада она, када схвати да као распуштеница неће моћи да се уда за човека кога воли јер нема довољно новца, она прагматично одлучује да се врати мужу. За разлику од Јеле која је буквално одведена назад, Лепосава се сама враћа у патријархалну породицу и покајнички обећава детету да ће бити добра мајка. Неверство мужу је највећи могући грех за жену у традиционалном друштву. Бранислав Нушић је у својим мелодрамама жестоко кажњавао прељубнице – главна јунакиња у *Тако је морало бићи* се убија на крају комада, а јунакињи *Пучине* умире дете. Лепосава, будући да је јунакиња комедије, пролази без тако драстичне казне али заједно са својим мужем доживљава комички *anagnorisis* тако да су Лепосава и Коста истовремено и љубавни пар чијим се спајањем завршава комедија и они који су највећа препрека љубави. Нортроп Фрај пише:

Понајпре, кретање у комедији обично је кретање од једне врсте друштва према другој. На почетку комада опорбењачки ликови доминирају друштвом у којему се комад догађа, а публика у њима препо-

знаје узурпаторе. На завршетку комада оно средство заплета које зближава јунака и јунакињу узрокује да се око јунака искристализира ово друштво, а тренутак у којем се догађа да кристализација јесте точка разрешења радње, комичко препознавање *anagnorisis* или *cognitio* (FRYE 1979: 186).

Ойменово друштво има сложенију структуру од *Наших манира*, али нема сасвим заокружену структуру АБА типичну за комедију. На почетку комада гледамо успон варалица који ометају породични живот захтевом да породица прихвати манире отменог друштва (препуштање бриге о детету гувернантама и провођење времена на монденским забавама и у љубавним интригама). Средина комада је време хаоса када се дешава двоструки развод. На крају комада заљубљени (брачни) пар доживљава комичко препознавање. Оно што Бобићку битно разликује од Нушића је што она никада не поставља питање одакле Кости новац и не пише о вези између капитала и политике, што је окосница последње Нушићеве комедије *Покојник*. Љубинка Бобић је боље од Нушића поставила лик „жртве“. У *Ойменовом друштву* то је дете, а не одрасли мушкарац као у *Покојнику*. Да је била спремна да ситуацију доведе до краја, као што је то учинио Нушић у *Покојнику*, *Ойменово друштво* би била оштра сатира у форми трагикомедије. Поднаслов „безазлена комедија у три чина и пет слика“ можда је био заштитни параван јер су се неки виђенији ондашњи грађани препознали у комаду. Тражили су начин да комад буде забрањен, али је *Ойменово друштво* изведено са великим успехом код публике.

Породица Бло

У својој најпознатијој драми *Породица Бло*, Љубинка Бобић се поново бави критиком покондирености нових београдских богаташа. У овом комаду заплет је најближи класичној комедији – неразумна особа која има толику моћ да „нагна велик дио друштва из комедије да пристане на њену опсесију“ (FRYE 1979: 192) супротставља се правој љубави. Језички каламбури су успешније изведени него у претходне две комедије и најближи су нушићевском хумору. Језик, карактери јунака и сложеност заплета чине *Породицу Бло* Бобићкиним најуспешнијим делом.

Комад почиње тако што чланови породице Бло седе у салону и разговарају са потенцијалним кандидатом за зета. На основу манира рекло би се да се породица Бло успешно адаптирала на захтеве отменог друштва. Оно што их одаје је чињеница да у београдском салону воде конверзацију на лошем француском. Током првог чина ауторка нам

даје драмски портрет породице Бло и најављује главни покретачки мотив заплета. Сазнајемо да су они често ишли у Париз, да у Паризу чак имају и стан, али да су сада спречени да оду у свој вољени Париз јер су „одсечени од Европе“ и вероватно је „опасно“ путовати (Бобић 2003: 14 и 15). Година је 1940, нацисти су окупирали Француску и у току је Други светски рат. Но, тај рат није рат породице Бло. Они говоре француски у својој кући, диве се монденском животу у Паризу, али њих не брине судбина града Париза, већ то што не могу да уђу у свој стан. Тиме Љубинка Бобић показује две међусобно зависне особине ових ликова које их препоручују за јунаке комедије. С једне стране изузетна ускогрудост – ништа што прелази оквире њихове интересне зоне њих не занима. С друге стране тежња да се представе као осећајне особе широких схватања и културе.

Радња комада је усредсређена на удају кћери Косаре – Коко, која је размажена и каприциозна монденка. Удаја је добро одабран мотив зато што је типичан за заплет комедије. С друге стране, један од главних циљева жене у традиционалној породици је да се уда и роди децу, а Косара се издаје за еманциповану, слободоумну особу која одбацује традиционални положај жене. Међутим, Косарина еманципација сеже само донде докле сеже популарна француска култура чији је она конзумент, а која у суштини промовише традиционалне односе између полова. Стога Косара сања о мужу који ће бити као јунаци које игра француски глумац Жан Габен (Jean Gabin). Човек који би се њој допао морао би се према њој односити као Жан Габен према својим изабраницама. Он је мора у нападу страсти снажно шчепати, а у жару љубавне свађе ударити јој шамар када му у дискусији понестане других аргумената. Зато што живи у заблуди око тога ко је она заправо, Косара – Коко је истовремено и она која треба да се уда и она која је препрека удаји. По тим својим карактеристикама она је блиска Катарини из *Укроћене њоройаги*.

Породица Бло је не само традиционална већ и меркантилна, те брак јединице и мезимице Коко треба да буде и успешна финансијска трансакција. И док ћерка сања о Жану Габену, родитељи преко личних контаката и проводацијке трагају за младожењом. Да не би љутили своју каприциозну кћи, родитељи су измислили шифру за заинтересоване кандидате – „дошли смо да купимо вилу“. На тај начин ћерка се изједначава са некретнином и одатле следи низ комичких неспоразума. Трговинско-брачна комбинаторика оца Јаблана (Бло) и мајке Нате (Нини) и њихова погрешна процена самих себе чини да се око породице окупи неколико ликова који у заплету комада имају функцију варалица и чанколиза. То су два кандидата за женидбу који се представљају као чланови богатог друштва, а у суштини су ловци на мираз – Хаџи

Ђорђевић и Дипломата. Уз њих иде и Кума Цаја, проводацијка која преноси трачеве, неумерено хвали свог кандидата и камчи ситне услуге. Циљ групе варалица је да преко удаје дођу до новца. Будући да постоје два кандидата за женидбу, ова група не наступа јединствено.

Насупрот њих су ликови који представљају праве, традиционалне вредности. То су старамажка, то јест Јабланова мајка коју породица шиканира јер их подсећа на то ко су и одакле су. Она има функцију резонера. Други важан лик је инжењер Светозар Илић Тоза, традиционално васпитан и вредан младић родом из Пожаревца. У односу на претходне комаде овај има највише различитих комичких маске и њихових варијација: жене које су изашле из равнотеже – мајка и ћерка; маска власти и новца – отац; маска патријархалне честитости – Тоза, бака и рођаци; маска особе која пати од сврбежа језика – проводацијка; маске активних и пасивних помагача и маска собарице.

Цео први чин списатељица је искористила да нас упозна са ликовима и њиховим међусобним односима. Услед неспоразума родитељи и Коко помисле да је Тоза кандидат који је дошао по препоруци Кума Цаје. С обзиром на манире а ла Жан Габен Косари се допадне Тоза и он је изазове да демонстрира своју слободу и „побегне“ са њим. У другом чину Тоза и Косара су у Белом Потоку. Косара је у авантуру ушла са идејом да се понаша као јунакиња из мелодраме. Сусрет са селом и сељацима враћа је у реалност традиционалног српског друштва – бекство од куће са непознатим мушкарцем и одлазак у његову кућу без пратње је скандал који дефинитивно угрожава част девојке, то јест њену вредност на тржишту удавача. Ту ситуацију Тоза користи да је преваспита, то јест да јој на српско-габеновски начин укаже ко је она и где припада. На крају чина долазе отац и мајка да „спасу“ углед и кћер. Но, испоставиће се да се девојци свиђа српска верзија Жана Габена. То уочи отац и једва дочека да скине са себе маску nobl господина.

У трећем чину мајка је спремила свечану вечеру за потенцијалног супруга који се лажно представља као Дипломата, а највероватније је жиголо у потрази за новцем. Отац и Тоза долазе пијани и својим манирима упропаштавају вече. Са њима долазе Чика Милован из Белог Потока кога Јабланова мајка препознаје као драгог и цењеног рођака. Долази и Натин рођак Лала, који подсећа Нату ко је и одакле је. Након низа комичних дијалога сви, осим Нате, прелазе на Тозину страну. Косара се преоблачи и постаје пристојна девојка у једноставној хаљини и са цветом у коси. Мајка Ната одбија да прихвати промену, али она остаје усамљена у својој тежњи – венчање Тозе и Косаре је извесно, на радост оца, баке, рођака и собарице.

Породица Бло има сасвим развијену структуру АБА – увод у коме видимо почетну ситуацију и односе, хаос и борба у другом чину и

успостављање новог, здравијег и практичнијег друштва у трећем чину. Иако је структура сложена, интрига се и даље врти око лица у заблуди, резонера и варалице као и у претходна два комада. Лица у заблуди су чланови породице Бло. Варалице су ликови који покушавају да их задрже у заблуди ради личне користи. Функција резонера је такође подељена на неколико ликова. Главни резонер је Јабланова мајка која негодује због накарадног живота њеног сина и његове породице. То за има функцију онога ко породицу приводи разуму. Чика Милован и Лала су они који коментаришу заврзламу и помажу да се породица врати правим вредностима. Иако је Јаблан отац породице, најјачи отпор повратку на традицију пружа мајка Ната. Она једина до краја истрајава у својој заблуди и стога је главни представник покондирености. Насупрот њој стоји њена свекрва, Јабланова мајка. Занимљиво је нагласити да поново, као и у *Нашим манирима*, најупорнији носилац традиционалних вредности је женски лик без личног имена, који је именован само на основу функције – мајка Јела у *Нашим манирима*, односно Јаблан у *Породици Бло*. Главни идејни сукоб – традиционалне вредности насупрот новим вредностима, одвија се превасходно између женских ликова. Ово сматрамо веома значајним јер указује да традиционална култура која се сматра примарно патријархалном у ствари стоји на пристанку и активној подршци жена. Зато у овом комаду преокрет настаје када ћерка-удавача Косара из табора мајке пређе у табор баке. Мушки ликови су ту да подрже ову трансформацију, али она се превасходно тиче женског идентитета, што није без значаја, будући да је комад писала жена.

Закључак

За разлику од Молијера који у *Грађанину ѿлемићу* представља мушки лик као оног ко би да се представља као оно што није, Стерија, Нушић и Љубинка Бобић сматрају да је то карактеристика женских ликова. Али док су се Стерија и Нушић темом покондирености бавили ипак спорадично, она је главни предмет интересовања Љубинке Бобић. Можемо чак рећи да је она према својим женским ликовима много суровија него Стерија и Нушић. Јелу из *Наших манира* грубо одводе, а Косару у *Породици Бло* „кроте“ као Катарину у *Укроћеној ѿройади*. Томе се публика смејала у њеним представама. Бранислав Нушић на кога се угледала Љубинка Бобић био је конзервативан. Нарочито је био нетрпељив и ругао се женским удружењима која се боре за права жена (*УЈЕЖ*), настоје да се баве друштвено корисним радом (представнице обданишта у *Др*) или замишљају да би могле да имају некакву власт (*Министарка у Госпођи министарки*). С друге стране,

Бранислав Нушић помаже својој ћерки Гити Предић да самостално води Родино позориште. Прва управница једног београдског позоришта, Гита Предић, сарађује са глумицом и комедиографкињом Љубинком Бобић.

Да ли списатељицу Љубинку Бобић можемо сматрати конзервативном? Њен живот и професионални развој били су сушта супротност томе. Она је била успешна и као глумица и као драмска списатељица и зарађивала је за самосталан живот и сама себи бирала партнере. У свим њеним комадима значајну улогу у развоју радње имају женски ликови. За разлику од Нушића, код кога су женски ликови веома често сасвим упућени на мушке, она се у својим комадима много више бави односом жена према женама (однос мајка – ћерка, снаја – свекрва, однос две другарице). Међутим, у свом виђењу и друштва и комедије Љубинка Бобић никада не доводи у питање културолошки круг који је заједнички и њој и Нушићу, већ, напротив, својим комедијама даје за право публици. По Нортропу Фрају то и јесте особина жанра комедије која разрешење тражи у публици (FRYE 1979: 187). Еманципација жене, ако о томе можемо говорити у контексту рада Љубинке Бобић, тиче се еманципације која не доводи у питање традиционалну заједницу и по томе је она слична Даници Бандић Телечки. Можемо ли тражити више од прве српске комедиографкиње, имајући у виду да она пише у друштву у коме жене немају право гласа, а пред законом су често изједначаване са малолетним лицима?

ЛИТЕРАТУРА

- Бобић, Љубинка. *Наши манири*. Београд: „Нова штампарија“, 1939.
- Бобић, Љубинка. *Отмено друштво*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2003.
- Бобић, Љубинка. *Породица Бло*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2003.
- ВИНАВЕР, Станислав. „Породица Бло.“ *Време*, бр. 6559 (24. 3. 1940): 8.
- Ж. В. „‘Отмено друштво’ од Љубинке Бобић“, 8. 5. 1937. <<https://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?id=189377>> 24. 3. 2024.
- Крунић, Душан. „Бранислав Ђ. Нушић: ‘Госпођа министарка’.“ *Правда*, бр. 140 (27. мај 1929): 3.
- Крунић, Душан. „Љубинка Бобић Породица Бло: поводом једног писма.“ *Правда*, бр. 12746 (26. април 1940).
- Несторовић, Зорица. *Класик Сџерија*. Београд: Чигоја, 2011.
- Театрослов <<https://teatroslov.mpus.org.rs/>>
- FRYE, Northorp. *Anatomija kritike*. Zagreb: INTRO „Naprijed“, 1979.
- LEŠIĆ, Josip. *Nušićev smijeh*. Beograd: Nolit, 1981.

Marina M. Milivojević Mađarev

Serbian female comedigrapher Ljubinka Bobić

Summary

In theatrical analyzes of Serbian dramaturgy of the 19th and 20th centuries, the comedies of Jovan Steria Popović and Branislav Nušić have a special status because they are one of the liveliest parts of the theater journalist's journalist and a constant instance. In the light of new research on the role of art in the development of Serbian art of the 20th century, the question should be asked whether was there any woman that wrote the comedy, and what was the peculiarity of her works. Ljubinka Bobić is the first Serbian female playwright who had several performed comedies. When her first theater piece, *Naši maniri* (*Our manners*), was performed, her authorship was contested, and when the other two, *Otmeno društvo* (*Classy Company*) and *Porodica Blo* (*Family Blo*), were performed, critics compared her to Sterija and Nušić, to her detriment. This paper explores Ljubinka Bobić's contribution to Serbian comedy and her treatment of female characters in comedy. This research is part of the project "History and Identity of the Female Artist in Serbian Modern Art – ARSFID", Identities program. The project was supported by the Science Fund of Serbia.

Key words: Ljubinka Bobić, drama, comedy, theater, satire.

МИЉАН М. ВОЈНОВИЋ

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

МЕТОДОЛОГИЈА ТИМСКОГ ИНТЕРАКТИВНОГ РАДА У ДРАМСКИМ УМЕТНОСТИМА НА ПРИМЕРУ РЕДИТЕЉСКОГ ПРИСТУПА ЖЕЛИМИРА ЖИЛНИКА

САЖЕТАК: У драмским уметностима развијени су разноврсни методолошки обрасци и приступи којима се служи иницијатор и креатор процеса, најчешће редитељ, у успостављању ефикасне тимске реализације дела. Такав је поступак комплексан и захтева систематично вођење процеса од избора теме, креирања приче, окупљања продуктивне екипе, успостављања функционалне радне динамике односно својеврсне креативне тимске кохезије до ефикасне реализације. Користећи се парадигмом специфичног филмског језика редитеља Желимира Жилника, у овом раду описаћемо неке од кључних елемената који одликују вођење креативног тимског процеса на филму. Докудрама као посебан филмски жанр коме, по карактеристичним методолошким елементима, припада Жилников рад, потврђен је и инспиративан пример *ојвореној* драмског поступка који за основу приче користи документарни садржај, што је честа иницијална основа у савременим и позоришним и филмским или телевизијским трендовима. Функционалност управљања креативним потенцијалом једне групе – филмског тима, у великој мери је пресудан фактор у достизању успешног дела. Аналитички дискурс овог рада базиран је на комуниколошким и социодрамским елементима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: методологија тимског рада, професионална етика, креативни процес, интеракција, докудрама, социодрама.

Увод

Човек као социјално биће своје потенцијале развија у интеракцији са другима, најчешће унутар неформалних или формалних група којима припада. У комуникологији је група дефинисана као сфера удружи-

* vojmilns@gmail.com

вања људи ради остваривања заједничких интереса путем међусобне интеракције. Да би се остварила функционална интерактивност унутар једне групе, неопходно је да буду заступљени одређени међусобно зависни фактори: кохезивност, постојање свести сваког члана о заједничком циљу, усвојени систем вредности и норми понашања, јасна подела и прихватање улога сваког члана у односу на циљ као и осећање групног идентитета сваке индивидуе унутар групе (према Томić 2003: 69). У зависности од видова група разликују се базичне особине и квалитети ових фактора. Поред бројних неформалних постоје формалне групе у које се убрајају и оне професионалне, унутар којих специфичан циљ диктира и специфичну професионалну поделу улога. Таква радна, процесна група може да се дефинише као тим. „Чланови тима су високо-међузависни и њихова индивидуалност може доћи до изражаја само у оквиру њихових улога у тиму“ (NENNET 1996 у: SUŠA 2009: 111).¹ Функционалност тима је детерминисана тимском динамиком чију успешност одређује степен искоришћености посебних *вештина и њихових* *вођених* *акција* сваког члана као и њиховог синхронизовања у *синергичну* акцију, што све заједно у великој мери зависи од улоге вође тима (према Томić 2003: 71).² У овом раду за општи предмет истраживања означено је *вођење колективног уметничког процеса* у драмским уметностима. У уметничком процесу, ако је систематично вођен, интеракција доводи до креативне синергије. Синергијски ефекат проистиче из синхронизованог садејства двоје или више људи који могу узајамно побољшати личне квалитете или их допунити (прев. аут. према REBBER, REBBER 2001: 732).³

Будући да је процес стварања дела у драмским уметностима увек колективни чин,⁴ важан, а често и пресудан, фактор успешности реализације јесте квалитетан тимски рад. Вођење колективног процеса у драмској делатности подразумева систематичност, успостављање оптималне кохезије и кооперативности унутар тима, као и креативне – стваралачке синергије. Питер Брук (Peter Brook) у својој капиталној театролошкој студији *Празан њросџор*, разматрајући различите видове креирања неког новог сценског дела, подржавајући колективни процес

¹ Тимови су специјална врста групе. Сви тимови су групе, док се, разумљиво, све групе у организацији не понашају као тимови. Оно по чему се тимови издвајају су њихово чланство и (добровољна) сарадња и рад на остварењу циљева групе – тима.

² У општој комуниколошкој категоризацији стилова руковођења распознајемо: аутократско, лесе фер, демократско и колективно.

³ Синергично – 1. генерално, радити заједно, кооперативно; 2. заједничко функционисање, у комбинацији, у правцу јединственог (уједињеног) циља.

⁴ Чак и када се ради о суженим формама као што је, на пример, инсценирање монодраме у позоришту, у процес рада су поред глумца укључени и остали важни делатници који из својих поља подупиру креирање дела. Често у таквом процесу учествују: редитељ, драматург, сценограф, дизајнери светла и звука и др.

као одважни чин добре воље целе позоришне групе према садашњости, истиче заједнички подухват писаца и глумца Шекспировог краљевског театра (Royal Shakespeare Theatre) окупљених око теме рата у Вијетнаму: „Колективно дело, под условом да је група богата (квалитетна), може бити много богатије од дела које је продукт слабог индивидуализма“ (Брук 1995: 37–38).

Кључна улога у формирању продуктивног тимског рада у драмском процесу припада идејном носиоцу, односно иницијатору процеса. То место обично преузима редитељ, али исто тако ту улогу може да има и писац-драматург, глумац, продуцент...⁵ Ако говоримо о аутентичним ауторима који иницирају и воде читав процес, онда можемо увидети да сваки од њих има свој посебан приступ, који у великој мери зависи од садржаја којим се бави, професионалности и етичности које инволвира у тимски рад, као и од контекста продукцијских услова. Поред класичнијих приступа, у којима доминирају детерминишући елементи као што су у позоришту: драмски текст, унапред и детаљно разрађена редитељска концепција, припремљена сценографија и друго, или прецизан сценарио и књига снимања, унапред одређени објекти снимања на примеру филма, постоје и другачији – *ошворени* приступи какве, рецимо, налазимо код *исшираживачкој њозоришћиа* у коме је екипа окупљена око неке идеје или теме, а сва креација се догађа *њоком њроцеса*. Дела одређених представника савремених позоришних редитеља могу да сведоче о применљивости методолошког оквира интерактивног рада са глумачким ансамблом и свим осталим стручним сарадницима у креативном процесу настајања сценског израза. Такав се редитељ препушта експерименту креирања идејних редитељских решења искључиво обрадом аутентичних исказа и искустава (исповести) глумца, стварајући интеракцију у групи: „треба осјетити моментум, која је горућа тема, шта је у ваздуху. Наћи тему која тумачи вријеме и свијет у којем живимо... потом треба пронаћи гдје се крије драма у човјеку“ (LJEŠEVIĆ 2012 у: VOJNOVIĆ 2016: 123–124).

У филмском стваралаштву тако у низу разноврсних формата постоји и документарно-играни жанр, најчешће означаван као докудрама или докуфикшн (docufiction).⁶ У креирању оваквих, документарно-играних садржаја, тежиште је на *сњонњаном* развоју дела. Будући да су такви процеси веома комплексни јер се заснивају на недовољно пред-

⁵ На примеру телевизијске продукције којом у последњим деценијама преовлађују ТВ серије, улога иницијатора и вође пројеката се означава новијим термином – *креаџор серија*, који све поузданије постаје и засебан професионални профил.

⁶ Стратегија докудрамског поступка би се могла дефинисати као *комбиновање индексичности садржаја са фикционалном разрадом њуџем реконструкције сњварних догађаја*.

видивом току, они представљају инспиративан и садржајан предмет за истраживање управљања тимским креативним процесом. Да би колективни драмски процес био ефикасан, неопходни су функционално структурирање групног рада и јасна издиференцираност улога сваког члана.⁷ У том смислу неопходна је улога самог вође – водитеља процеса, која, по дефиницији, углавном припада редитељу. Питер Брук у осврту на позоришни процес наглашава: „Већ најмање пола века, преовлађује мишљење да је позориште целина у којој би сви елементи требало да теже спајању – то је довело до појаве редитеља“ (Брук 1995: 42).

У овом раду ћемо на примеру аутентичног филмског приступа нашег реномираног докудрамског редитеља Желимира Жилника представити неке од елемената процеса из његових радова који илуструју делотворну праксу тимског креирања филмске нарације. Опредељење за поступак сагледавања тимског креативног рада у аналогiji са овим аутором настало је из опсежнијег истраживања аутора овог рада под називом *Корелација концепција психодраме и социодраме са редитељским методом Желимира Жилника* (2016) у ком се изнад многих аналитичких увида пре свега истиче: јединствени етички, људски моменат Жилниковог односа према сарадницима који карактерише суштину његове филмске мисије: „Ја у томе што радим имам нека правила којих се стриктно држим... имам једно правило... ако ме питаш за кога заправо ја те филмове снимам... ја те филмове снимам пре свега за екипу учесника и за екипу која ми помаже“ (Жилник у: Војновић 2016: 289); а у складу са овим Жилник истиче значај колективног рада на креацији филма, у чему и лежи срж његове ауторске оријентације: „Филм би по мени требало да буде један заједнички посао којим би требало и сви чланови екипе да се поносе, а са друге стране сви су тако и дубоко везани јер, једноставно, заједно учествују у том процесу и не могу бити елиминисани“ (Жилник у: Војновић 2023).

Овај је рад поткрепљен истраживачком грађом критичких и теоријских студија аутора које су се бавиле анализом Жилниковог филмског језика. Рад се ослања и на истраживачке увиде у оквиру докторске дисертације аутора овог рада у коју су укључени и ауторови интерјуву са редитељем као и анализа селектованих дигиталних записа инсерата из Жилникових филмова. За разлику од преовлађујућих студија о Жилнику које су превасходно анализирале његов аутентичан филмски језик, истраживање у овом раду базирано је на самом процесу ауто-

⁷ Понекад је у таквом процесу чак и отворено питање улога у групи – тиму, и диференцијација је препуштена спонтаном току, а често су чланови групе већ одређени, на пример, глумци, писац, редитељ, сценограф, композитор, сниматељ итд.

ровог рада са филмском екипом. Представљени аналитички прикази имају за циљ да на примеру наведене ауторске парадигме у области филма укажу на важност и делотворност стварања кооперативног тимског рада у процесу стварања једног дела у области драмских уметности. У складу са компонентом етичности која је увек предуслов за групни рад, циљ вођења групног, тимског процеса у пољу уметности је достизање *креативности* која продукује делотворан и аутентичан уметнички израз. У новије време све је више истраживања у областима психологије, социологије, теорије уметности и др. посвећених проучавању феномена *креативности*. Образлажући свој термин *Sirious Creativity*, Едвард де Боно (Edward Charles Francis Publius de Bono)⁸ истиче сложеност процеса достизања креативности уводећи концепт *латералној мишљења* у оквиру којег је развио читаву теорију креативности: „Пресецање образаца⁹ је оно што сам назвао латералним размишљањем“¹⁰ (De Bono 1995: 14). Овај аутор нуди технике које су усмерене у правцу преламања (избегавања) уобичајених, научених образаца размишљања да би се достигла креативност, а пракса у групном уметничком процесу нам указује на тврдњу да добро *усмерено вођење креативности* доводи до нових, оригиналних образаца које у коначном продукту често називамо *језиком његове* или *есетом* филма и сл.

Примери креативности тимској садејствија у филмској методологији Желимира Жилника

Докудрама је специфичан филмски жанр који се, као што је горе наведено, заснива на комбиновању документарног и играног садржаја. У већини радова Желимира Жилника, који, по својим методолошким карактеристикама у целини или у појединим сегментима, припадају овом жанру,¹¹ можемо пронаћи илустративне примере за делотворну и креативну интеракцију унутар филмске екипе, што може да се огледа

⁸ Едвард де Боно, малтешки физичар и психолог (1933–2021).

⁹ У психодрами се ови обрасци означавају као „културне конзерве“ – научени и уврежени начини размишљања, реаговања.

¹⁰ Cutting across patterns is what I have called Lateral thinking (прев. аут.).

¹¹ У студији под насловом *Рефлексивности докудраме на примеру аутобиографског филма Желимира Жилника*, према варијаблама репрезентацијских и референцијалних особина редитељског израза ауторка Ања Ивековић Мартинис (2013: 73–74) даје релевантну категоризацију Жилникових филмова: 1. фикционални играни филмови; 2. фикционални играни филмови са елементима докудраме и документарног филма; 3. докудраме са елементима документарног филма; 4. документарни филмови са елементима докудраме; 5. поједини филмови су мешавина више елемената те се могу сврстати у неколико наведених категорија.

у сегментима као што су: 1. докудрамски развој сценарија; 2. избор *прошајониста* и *профилисање улога*; као и 3. *редитељско креирање синтeze техничке екипе филма са прошајонистима у аушеничном миљеу дешавања* *ириче*.

Примери за интерактивни развој сценарија у методологији Желимира Жилника

За разлику од класичног приступа изради филма који подразумева унапред разрађен план снимања, Жилникова методологија се преваходно заснива на *отвореном процесу*: идентификовању теме,¹² затим, сходно теми и дешавањима коју она укључује, препознавању и одабиру протагониста и свих људи који су важни и адекватни за спровођење такве филмско-истраживачке акције.¹³ Упоређујући свој метод са неком класичном продукцијом, Жилник напомиње: „у таквим жанровима и у таквој структури, сигурно је постављено рационално планирање неког очекиваног финалног ефекта, по неком прорачуну... шеми... мене та врста ствари не интересује... то, кад бих ја видео *шему* мог будућег филма конкретно пре него што бих га почео, ја бих рекао – људи, за то нисам потребан ја, ви направите тај филм, ја сам прошао већ кроз њега док сам направио шему. Оно што мене магнетски привлачи је да волим да окупљам екипу и да излазим на терен, то је заправо: неизвесност, то је ризик и то је један заједнички подухват те две ствари у интеракцији, с једне стране са околностима, а онда финално, највише са учесницима“ (ŽILNIK у: VOJNOVIĆ 2016: 286). Описујући своју методологију у филмовима за које плански није имао ниједну припремљену страницу сценарија, што корелира, на пример, са психосоциодрамским методом,¹⁴ Жилник описује пут којим га води *истинчано осећање дискрејног исмајрања* развоја ситуација и линија сукоба које, као целовиту слику, постулира пре него што уђе у конкретан поступак снимања. Метод је заснован на томе да редитељ у условима контролисане импровизације обезбеђује увођење личних, реалних прича протагониста (садржаја из њихових социјалних околности односно њихових представа о важним

¹² Код овог аутора је то увек нека интригантна, актуелна односно „горућа“ друштвена тема.

¹³ Одабир целе стручне филмске екипе је процес који аутор паралелно спроводи.

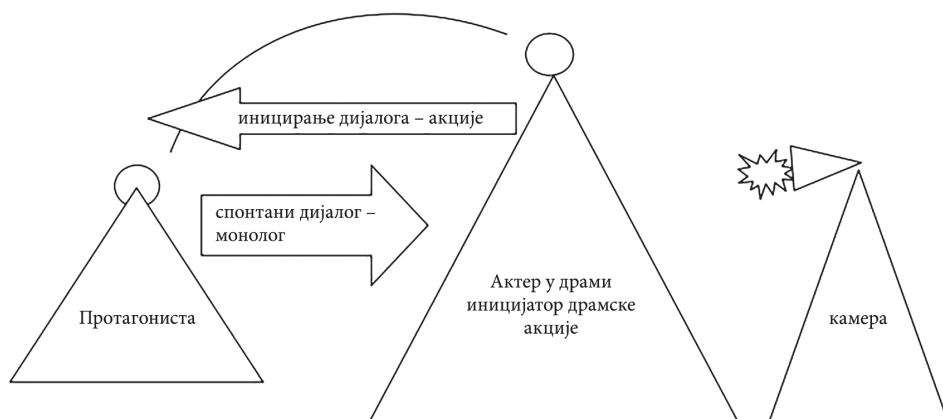
¹⁴ У психодрами (и из ње изведеној групној форми – социодрами), која је узета за парадигму анализе Жилникове методологије у докторској дисертацији аутора овог рада (VOJNOVIĆ 2016), важи правило да протагониста заједно са осталим актерима, члановима психодрамске групе, *сјонјано* одиграва своје доживљаје, ситуације, проблеме... слободно, на принципу „овде и сада“, не знајући исход одиграване ситуације. Редитељ-водител психодраме је по страни и на основу тог развоја дешавања на сцени, посебним техникама усмерава радњу заједно са протагонистом.

психолошким садржајима), што је аналогно психодрамском поступку *реконструисања догађаја из живојих одабраних пројекционисања*. „Та технологија би могла да се упореди са групом људи у сценаристичкој замци који из ње излазе тек након неприметног слагања разних ситуација у радњи“ (JONČIĆ 2002: 82). У оваквом поступку комбиновања *репрезентацијској садржаја и референцијалности* (аналитичке варијабле према IVEKOVIĆ-MARTINIŠ 2013) отвара се простор за чврсту интеракцију између редитеља и актера која продукује сценаристичка решења.

Дакле, код Жилника процес креирања приче као и удруживање са протагонистима и филмском екипом тече спонтано. „Никад нисам почињао са неким унапред задатим методама или неком другом мотивацијом, сем да око теме која ме занима, пронађем причу и пронађем учеснике... како би се, у комуникацији са протагонистима а потом и са гледаоцима, та тема могла на изванредан начин да изложи“ (ŽILNIK у: VOJNOVIĆ 2016: 281). Тако је у процесу настајања филма *Сћара машина* (1989) све почело од идентификовања важне „горуће“ друштвене теме (демонстрације на улицама Новог Сада 1988. године). Тражећи услове за своје филмско истраживање ове теме, стигао је до ТВ Љубљане, уз чију подршку и започиње рад на документарно-фикционалној филмској причи. Под утиском тог дешавања на улицама и друге средине (Словеније), где је требало да започне процес, асоцијативно долази до аналогне и сликовите приче. За протагонисту је одабрао новинара Марија Огринца, кога је познавао одраније и учинио му се визуелно тачним за носећу улогу. Кренули су у „авантуру“ стварања сценарија. Из *интеракције* са протагонистом формира сиже за тај сценарио „у ходу“ који почиње тако што „Огринц (сада у филмској улози) после конфликта и отпуштања из његове медијске станице, пролази кроз земљу (СФРЈ), обилазећи зборове антибирокуратске револуције“ (Исто: 284). У тој фази дефинисања основне радње филма, Жилник у интеракцији са главним јунаком долази до сценаријских решења. После дуже размене асоцијација, ставова о тој теми, као и њихових личних искустава међусобно су усагласили идеје да филм буде о *човеку који иуиује кроз десетак градова у којима се дешавају демонстрације, није се не задржава, а да превозно средство буде мојор (давнашња жеља пројекционисања је била да вози мојор)*. Ова интеракција редитеља и протагонисте довела је до основне линије сценарија форме својеврсног *роуд мувија* (Road movie). „Ја немам ништа против да је такав процес, заправо, подложен тим разноврсним утицајима елемената из наших живота“ (ŽILNIK у: VOJNOVIĆ 2016: 285) – закључује Жилник.

Дакле, истрајавајући у својој методолошкој оријентацији садејства индексичности (реалних, документарних околности) с једне, и фикционалне надградње, с друге стране, Жилник је у свим докудрамским

радовима градио причу-сценарио заједно са својим актерима (натуршчицима). Потврду оваквог поступка можемо наћи у већини других његових остварења. Пример који, рецимо, сеже из Жилникове немачке фазе¹⁵ јесте рад на филму *Zachiwew (Antrag, 1974)*, где аутор, упознавши причу једног грчког гастарбајтера који би желео да његови родитељи побегну од тадашњег репресивног режима у Грчкој и преселе се у Немачку, у интеракцији са протагонистом измаштава догађај у коме он тражи од непознатог немачког грађанина да му напише *zachiwew*. У овом сценаристичком решењу, на основу кога се потом развило дешавање филма, учача се поступак иницирања стварне потребе конкретне личности (лика) за остваривањем тога циља у реалности које је преточено у аутентични докудрамски дијалог. У процесима снимања свих филмова немачке фазе који се баве питањем *iasiwarbajttera* аутор се, због констелације тадашњих друштвених околности, служио методом *oibworenoj snimaња* унутар одабране групе, где је у *инијерацији* са учесницима бележио ток и развој садржаја (сценарија у развоју).¹⁶



Сл. 1. Интервју – драмски дијалог у документарно-играној структури (Volnović 2016: 9)

За разлику од претходног примера где је интеракција била са једним протагонистом, у филмовима као што су *Пог зашћићиом државе* и *Расћанак (Unter denkmalschultz и Abschied, 1975)*, аутор се постављао у улогу *iasiwnoј iосмайтрача* (племенита редитељска манипулација)¹⁷

¹⁵ Филмски опус Желимира Жилника је категоризован у неколико фаза: 1. аматерски филмови; 2. ангажовани филмови; 3. немачки филмови (1973–1976); 4. документарне ТВ драме (1977–1990); 5. надреализам, пародија, ангажованост (1985–1988); 6. филмови деведесетих (1993–2000); 7. фаза двехиљадитих до данас. (Према Јончић 2002: 30–139.)

¹⁶ Теме одвајања од породице, борба за посао, смештај, услови и др.

¹⁷ Попут психосоциодраматичара који се стављају у улогу члана групе да би покренуо сценско истраживање и тиме обезбедио реалитет одигравања.

и креативна интеракција се преселила на *џруџу џроџаџонисџа*. Снима-тељ (Андреј Поповић) као равноправни члан креативне групе у садејству са редитељем и групом бележио је дешавања из којих су произашли делотворни филмски записи. „У Немачкој је већ било неколико стотина хиљада југословенских гастарбајтера а долазили су и нови. Осећао сам се као један од њих“ (ЏИЛНИК у: ЋУРЋИЋ и сар. 2009: 108). Продубљивањем своје методе, на пример, у ТВ фази (осамдесетих), Жилник, усмеравајући слободан развој сценарија, активније делује у тој интеракцији са групом протагониста не дозвољавајући учесницима да усвајају текст сценарија, који је у изворној форми у неким драмама постојао, подстичући их да буду „имперсонатори својих изобличених социјалних улога... промотери сопствених аутобиографија“ (ЈОНЋИЋ 2002: 80). Ову методологију интер-активног развоја сценарија можемо описати поступком у ком се отварају *слободне* драмске линије које се у монтажи потом уобличавају према критеријуму одабира најкреативнијих дејстава. Дакле, интерактивни развој сценарија се одвија на елипси *џодсџиџај* (садржајем и од стране редитеља) – *сџонџаносџи* (*акџера*) – *креатџивни одџвор*.

На примеру вођења процеса у ТВ серијалу *Вруће џлаџе* (1987) мо-жемо уочити како се ова интензивна интеракција аутора са протагони-стима развија у форму сценарија. Сви ангажовани аматери у серији (три епизоде: *Турнеја*, *Сесџире сџиџу* и *Чика би да се бори са џиџанскоџ бика*) одигравали су своје сопствене улоге из живота (социјалне улоге) или улоге неке блиске особе из личног животног окружења путем самопре-зентације и из ње изведених дијалогских форми, са циљем да се њихове унутрашње драме преточе у драмску акцију. Жилник је заправо креирао сценарио подстакнут њиховим причама и групном интеракцијом.



Сл. 2. *Вруће џлаџе*, троделна ТВ серија, 1987.
(<<https://www.zilnikzelimir.net/sr/vruce-plate>> 5. 6. 2023)

Креативни ток развоја сценарија који је иницирала група актера након пређашње Жилникове иницијативе, евидентна је у процесу рада на филму *Стара школа капитализма* (2009). Ову екипну интеракцију, која је резултирала креативним развојем до документарног филма су, поред бројног састава – који је чинио будућу протагонистичку групу, сачињавали и сви остали радници-штрајкачи. „И тако смо направили три документарца у ‘Шинвозу’ у ‘БЕК-у’ и у ‘Југоремедији’ у Зрењанину... ја сам са њима наставио да се дружим, као што се и иначе дружим са много тих својих јунака... и кажу ми – немој да се растајемо, ова прича коју смо радили није комплетна“ (ŽILNIK у: VOJNOVIĆ 2016: 219).



Сл. 3. *Стара школа капитализма*, 2009.
(<<https://www.zilnikzelimir.net/sr/stara-skola-kapitalizma>> 5. 6. 2023)

Према иницијативи радника даљи развој приче је био оријентисан око теме нерегуларности приватизације предузећа и тако прерастао у докуфикцију (комбинација индексичног и фикционалног садржаја).¹⁸ Овакав колективни сценаристички ангажман довео је до поступка мерења интерперсоналних односа у групи (социометрија¹⁹) усмерен питањима: Ко је одговоран за овакву позицију радника? Који је прави начин борбе за радничка права? Да ли се треба борити мирним путем, тражећи своја права кроз законом предвиђене институције или грубљим, радикалним средствима? Какву улогу сваки појединац има унутар

¹⁸ Овакав поступак корелира са поступком метода социодраме у ком је прва фаза *социометријско мерење* групне динамике и интерперсоналних односа која та група емитује унутар себе, као и односа према некој другој групи. У филму *Стара школа капитализма* та друга група су замишљени будући послодавци.

¹⁹ Принцип мерења интерперсоналних односа у групи које предиктује социодрамску акцију.

формиране групе? Социјализам или капитализам? На иницијативу редитеља групна, тимска динамика на крају је резултовала дугометражним докудрамским филмом. Интервенција коју је заправо Жилник учинио у продубљивању приче је отварање социодрамске равни учесницима у којој на фиктиван начин у синергији на сцени могу да испоље своја хтења и да се боре за своја права. Душан Радуновић у својој студији „A Case Study of The Most Beautiful Country in the World“ издваја ову Жилникову карактеристику: „Тешко би било наћи формулу која би прикладније обухватила етос филмског стварања Желимира Жилника него да је то тражење права да ‘искључени’ проговоре као и оснаживање оних који немају ‘квалификације да владају’, односно омогућавање ‘неквалификованим’ приступ политичкој и свакој другој друштвеној власти“²⁰ (RADUNOVIĆ 2023: 122).

Жилников ињтерактивни рад са акћерима у њроцесу њоделе улоја и њрофилисања филмских ликова

Када говоримо о раду са глумцима на филму, код Жилника је и овај аспект веома специфичан и у основи кореспондира са докудрамским правилима. Одабрану тему Жилник оријентише око аутентичних личности које, ако поседују задовољавајући перформативни потенцијал и пристану на игру, постају актери филма: „Снимамо са људима који желе да буду снимљени... који прихватају да сарађују јер осећају да је то снимање, односно тај запис, једна платформа где могу да се изразе... то је прва ствар, а друга ствар коју ја са овим великим искуством имам, као и моји сниматељи, снимамо са људима који имају ту перформативну способност да заправо искомунуцирају своја осећања, своја знања, своју ситуацију, тако да уствари те њихове емоције, или некад њихове укусе, могу да пренесу, прво нама, па гледаоцима“ (ŽILNIK у: VOJNOVIĆ 2016: 289–290).

Ово ауторско становиште прати *еѡичко* правило кога се аутор доследно придржава, а то је садејство са актерима путем консултовања и *заједничке анализе* снимљеног материјала. Жилник наглашава да, када направи прву радну монтажу, не крије те снимке од учесника, него, обично након вечере, гледају све што су током дана снимали: „много је важније да се они са тим сложе него да им ја то кријем... важно ми је да они (протагонисти) – Пирика, Вјеран – Мерилинка, Дика и други²¹

²⁰ „It would be hard to find a formula that encapsulates more aptly the ethos of Želimir Žilnik’s filmmaking than the reclamation of the right to speak of the excluded and empowering of those without ‘qualification to rule’, that is, enabling the ‘unqualified’ to gain access to political and every other social power.“ (прев. аут.).

²¹ Пирика – *Пирика на филму*, 2013; Мерилинка – *Marble Ass*, 1995; Дика – *Тако се калио челик*, 1988.

то прихватају и да осећају да су том алатком, тим филмским медијем добили једно додатно средство изражавања“ (Исто).

У процесу рада на филмовима у којима доминира ауторска технологија редитељског истраживања *аутибиографских садржаја* протагониста, интерактивно са њима самима, као што су *Комедија и трагедија Боре Јоксимовића* (1977), *Болест и оздрављење Буге Бракуса* (1980), *Вера и Ержика* (1981), *Драгољуб и Бојдан: сторуја* (1982), *Прво тромесечје Павла Хромића* (1983), *Станимир силази у траг* (1984), или *Пирика на филму* (2013) и др., развојем сцена и преласком у простор фикције, ови аутентични ликови из живота (натуршчици) задобијају и нове особине, односно изведене нове карактеристике (сада филмских ликова).

Тако је, на пример, Пирика (Пирика Чапко, *Пирика на филму*, 2013), гледано из перспективе развоја драмског лика, од скромне жене са друштвене маргине, преко личног садржаја – жеље да уживо ступи у контакт са својом ћерком и преко других паралелних дешавања, у развоју филмске приче еволуирала у својеврсну *филмску звезду*, *што је утицало на испољавање сасвим нових емоција и особина лика*. У настојању да комбинује играни поступак са документарним елементима, Жилник у интензивној интеракцији са протагонисткињом компонује њену дирљиву филмску исповест: „Портрет Пирике у сопственој животној улози“ (VOJNOVIĆ 2016: 235).



Сл. 4. *Пирика на филму*, 2013. (VOJNOVIĆ 2016: 234, преузето са <http://www.port.rs>)

У контексту истраживања у овом раду важно је истаћи процес у коме је Жилник на основу интервјуа са протагонисткињом осетио да аспект суочавања актерке са својом снажном унутрашњом (психолошком) тежњом за сусретом са ћерком која живи у иностранству и коју дуго није видела, представља најзбудљивију тачку (драмску кулми-

нацију) око које је оформљена главна радња филма. „И сад када смо се ми срели после четрдесет година²², она ми је о свом животу испричала веома драматичне ствари, али ствари у којима се она показала и храбром и одлучном и спремном на све ризике, али је увек имала и једну тугу, каже – једино ћерка“ (ЖИЛНИК у: VOJNOVIĆ 2016: 235), желела је сусрет са њом. У маниру аналогном *психодрамском принципју* да актеру који изражава неку снажну жељу редитељ пружа прилику да изрази и одигра ту своју тежњу на сцени.²³ Дејство овог филма је у његовом врхунцу било чак и катарзично. На саму протагонисткињу је деловао веома позитивно, њен потоњи живот је постао испуњен новим и богатим односима са људима, донео јој је ново самопоуздање. „Филм јој је у томе помогао, али помогла јој је у крајњој линији и њена иницијатива. Ја сам имао обзира“ (Жилник у: VOJNOVIĆ 2016: 239). На овом примеру уочавамо значај и етичност уметничке интерактивне сарадње који поред уметничког продукује и личне сатисфакције учесника.

У појединим Жилниковим филмовима игране структуре овакав методолошки поступак одлази и корак даље. Пример је филм *Тако се калио челик* (1988), у коме, будући да поред професионалних глумца одређене улоге играју и натуршчици, аутор у интеракцији са једним од њих – Миленком Павићем (улога Дике, директора фабрике) расправљајући о интригантној теми – аутократичности и осиноности неких директора и детектујући снажан потенцијал бунта и критике према тој категорији од стране глумца (Миленка), долази до одлуке да протагониста своје пориве изрази играјући самог директора.²⁴ Подстичући његову страст борбе са претпостављенима, развијао је лик *Дике директора* од пуког чиновника на положају који издаје наредбе до изразито острашћеног аутократе у наступима беса према побуњеним радницима и испољавања његове личне рањивости али и импресивне перформативне снаге.

Репрезентативан пример за Жилниково вођење групног, интерактивног методолошког поступка избора протагониста можемо уочити, рецимо у процесу снимања, у контексту сценаристичког колективног развоја поменутог филма *Стара школа кинијализма*. Након вишемесечног упознавања и дружења кроз три снимљена документарца, као што је у претходном поглављу описано, на предлог групе радника

²² Пирика је као дете играла у филмовима *Пионери малени ми смо војска права, свакој дана ничемо ко зелена права* (1968) и *Рани рагови* (1969).

²³ У психодрами је овакав поступак означен као *surplus reality* – надограђена, надомештена стварност).

²⁴ Овакав поступак би био еквивалентан поступку замене улога у психодрами, када у интеракцији на сцени редитељ пружа шансу протагонисти да доживи неку ситуацију из супротне улоге.

развила се даља филмска прича, најпре тако што су желели да својим захтевима супротставе другу страну – новопечене послодавце:

Редитељ: *Како да нађемо ње цијекуланије, ја не можец ии њих сада иронаћи?*

Радници: *Хајде, наћи ћемо некога ко ће да их ира ... ие разне цијекуланије, а који су ии неки иријашељи, мали иривредници... ал већ иројали и они... (ŽILNIK у: VOJNOVIĆ 2016: 292).*

Продужетак преговора је довео до дубљег сагледавања стања и односа унутар екипе радника као и односа групе са претећом страном будућих послодаваца. У интензивној вишедневној расправи унутар оформљене екипе филма издиференцирано је више страна (група улога) које су обједињене главним драмским сукобом: 1. групе у улози „жртва“ спроведеног процеса приватизације (оштећени радници и њихове породице); 2. групе у улози „прогониоца“ – привредника који су приватизовали предузећа, оставивши раднике без плате и будућности; 3. улоге „пристрасних судија“ – представника власти; 4. групе „спасилаца“ – припадника политичких бораца за социјална права угрожених слојева друштва; 5. групе „гласа разума“ – ликова који преиспитују идеолошку основу и девијације које таква акција може да рефлектује.

Најпре је Жилник са екипом направио низ пробних снимака импровизованих сцена и потом је окупио све актере и остале заинтересоване раднике у сали позоришта у Турији, да би заједно гледали и коментарисали те снимке: „Направићемо пробно снимање. Ја ћу вам дати неке мале задатке, а ми ћемо онда гледати на телевизијском екрану, па ће сви рећи – ево овај је погодио, а овај није погодио тај задатак који смо му дали... сад ми њему верујемо да је у тој ситуацији“ (ŽILNIK у: VOJNOVIĆ 2016: 224). На тај начин, редитељ је заправо формирао групу која ће у међусобној интеракцији и подели утисака²⁵ доносити одлуке о расподели улога и профилисању ликова. Жилник је водио тај процес допуштајући да се отворе сви коментари, узвици и опсервације.

*Пример Жилникове редитељској креирања синџезе
техничке екипе филма са иројатонистима
у ауџеничном миљеу дешавања ириче*

Поступак припреме за снимање филма којим се Жилник води у својој методологији је да након одабира теме и истраживања на терену, често креира амбијенте у којима се технички део филмске екипе

²⁵ Пандан налазимо у психосоциодрамској методологији која користи технику поделе утисака унутар групе-тима да би се дошло до објективног расуђивања (sharing) (VOJNOVIĆ 2016).

интегрише на одређени начин са аутентичним миљеом групе одабраних протагониста-натуршчика у јединствену креативну целину. Тако је, на пример, истражујући тему гусиљских младића који масовно напуштају Југославију крајем осамдесетих година одлазећи у Америку (филм *Бруклин–Гусиње*, 1987) и њихове потребе да се врате накратко у земљу ради женидбе, најпре истражио обичаје и амбијент тог малог места у Црној Гори на Плавском језеру, да би потом довео филмску екипу и укључио је у збивања свадби и других ритуала и обичаја тамошњих мештана са циљем да се обезбеди спонтаност идеја за спровођење снимања. Удруживањем учесника у филму аутор је заправо креирао социодрамску сцену у којој у реализацији филма сваки члан врши своју улогу, било да она припада радњи испред или иза камере.²⁶

Методолошки елементи у процесу рада на филму којима Жилник креира аутентичну докудрамску структуру својих сцена, садржани су у, за њега карактеристичним, поступцима импровизовања ситуација из живота протагониста, помоћу којих, једном врстом *ошвореној сценарија* са основним смерницама радње, кроз иницијалне дијалоге неоптерећене детаљима, отвара простор за развој доживљаја и акције самих актера (натуршчика), чиме производи утисак документарности и драмске конструкције у исто време. Ако се позовемо на Паџетову анализу (PAGET 2004: 199) односа документарних и играних кодова унутар Жилникове докудраме у којој истиче да одређене секвенце у филмовима јасно репрезентују документарни садржај, можемо поткрепити тезу овог рада тиме да аутор вешто користи интеракцију са протагонистима у којој им ослобађа пут за спонтано изражавање дешавања из живота. Те ситуације, креиране према пажљиво уваженим околностима из живота протагониста, омогућују резултат *новој одговора на ситаре ситуације или адекватној одговора на нове ситуације* (принцип спонтаности у психодрами) – управо према принципу психодраме која у групној верзији делује као социодрамско вођење групе. Тако су сцене наступа устанка у сремском селу Јаску (*Устаник у Јаску*, 1973) редитељским решењима комбиноване са играним деловима, на пример исповестима актера на столици и сл. У низу његових филмова уочавамо широку палету илустративних примера, као што је описана аутентична емоција носилаца народноослободилачког устанка у Јаску и учесника у филму, проистеклих из поступка *ирикривеној интјервјуа*²⁷, у тренуцима уласка у реконструисану сцену у реалном екстеријеру тих историјских

²⁶ У кадру су улоге протагониста а иза камере су сви укључени сарадници подршке снимања: фотографија, дизајн тона, светла, организација итд.

²⁷ Уобичајени докудрамски поступак у коме аутор подстиче питањима акцију актера у кадру.

дешавања. У раду на овом филму, иницирани редитељским индикацијама да причом и експресијом дочарају сопствену борбу у рату, актери су се „трудили да дају што стварнију слику догађаја, одбацујући апстрактна и аналитичка размишљања о прошлости која би дискредитовала сам чин глуме“ (Јончић 2002: 65).

Закључак

На примеру филмске методологије нашег реномираног докудрамског ствараоца Желимира Жилника можемо се уверити у важне аспекте и делотворност примене тимске интерактивности у функцији вођења процеса и креирања дела у драмским уметностима. Разлажући кључне елементе вођења таквог процеса, који се по приступу разликује од класичног, на примерима сегмената као што су: развој сценарија, избор протагониста, подела улога, профилисање филмских ликова као и редитељско креирање синтезе техничке екипе филма са протагонистима у аутентичном миљеу дешавања приче, у овом смо раду илустровали и образложили аутентичан методолошки приступ креативног вођења колективног, тимског процеса стварања филмског дела као модуса у драмским уметностима. Корелирајући овакав приступ са примењеним социодрамским методом као једним од базичних области систематичног истраживачког групног рада, настојање анализе у овом истраживању је било да с једне стране истакне важност колективног приступа у креирању сценског дела као и да нагласи битне вештине вођења таквог процеса, а с друге, да доведе у корелацију Жилников специфичан приступ комбиновања документарног (индексичног) и играног (фикционалног) садржаја са тимском интерактивношћу у креирању филма. Овај рад, ослањајући се на доминантна теоријска и практична упоришта из театрологије и филмологије, заснива се на становишту да даља истраживања на пољу колективног, тимског рада у драмским уметностима могу да дају велики допринос развоју уметничких стратегија нових аутора као и укључивања оваквих методолошких образаца у образовни систем драмских уметника.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Брук, Питер. *Празан њрсојор*. Београд: Лапис Радослава Миленковића, 1995.
Вољновић, Миљан. Интервју са Желимиром Жилником, аудио-запис, Нови Сад: 2023.

DE BONO, Edward. "Serious creativity." *The Journal for Quality and Participation* (Sep. 1995).
ЋУРЧИЋ, Branka, Branislav Dimitrijević, Marina Gržinić, Pavle Levi, Jurij Meden, Dominika Prejdova. *Za ideju – protiv stanja, analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Ž. Žilnika*. Novi Sad: Playground produkcija, 2009.

- IVEKOVIĆ-MARTINIS, Anja. „Refleksivnost dokudrame na primjeru dugometražnog opusa Želimira Žilnika.“ *Hrvatski filmski ljetopis* (2013): 57–80.
- JONČIĆ, Petar. *Filmski jezik Želimira Žilnika*. Beograd: Studentski kulturni centar, 2002.
- PAGET, Derek. “Codes and Conventions of Dramadoc and Docudrama.” In: ALLEN, Robert C., Annette Hill. *The Television Studies Reader*. London: Routledge, 2004.
- RADUNOVIĆ, Dušan. “Dissensus and the Politics of Transnationalism in the Cinema of Želimir Žilnik: A Case Study of The Most Beautiful Country in the World.” *Studies in Eastern European Cinema* 14:2 (2023): 121–136. <<https://doi.org/10.1080/2040350X.2021.2014091>>.
- REBER, Arthur S., Emily S. Reber. *The Penguin Dictionary of Psychology*. London: Penguin Books, 2001.
- SUŠA, Budislav. *Menadžment ljudskih resursa*. Novi Sad: Cekom books d.o.o., 2009.
- TOMIĆ, Zorica. *Komunikologija*. Beograd: Čigoja štampa, 2003.
- VOJNOVIĆ, Miljan. *Korelacija koncepta psihodrame i sociodrame sa rediteljskim metodom Želimira Žilnika*, doktorska disertacija. Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti, 2016.

ФИЛМОГРАФИЈА

- Усїанак у Јаску*, сценарио и режија: Желимир Жилник, Панфилм, СФРЈ, 1973.
- Захїев (Анїраї)*, сценарио и режија: Желимир Жилник, Alligator films, СР Немачка, 1974.
- Под зашїиїом гржаве (Unter denkmalschultz)*, сценарио и режија: Желимир Жилник, СР Немачка, 1975.
- Расїанак (Abschied)*, сценарио и режија: Желимир Жилник, Alligator films, СР Немачка, 1975.
- Комедија и їраїедија Боре Јоксимовића*, сценарио и режија: Желимир Жилник, ТВ Нови Сад, СФРЈ, 1977.
- Болесїи и оздрављење Буге Бракуса*, сценарио и режија: Желимир Жилник, ТВ Нови Сад, СФРЈ, 1980.
- Вера и Ержика*, сценарио и режија: Желимир Жилник, ТВ Нови Сад, СФРЈ, 1981.
- Драїољуб и Боїдан: сїруја*, сценарио и режија: Желимир Жилник, ТВ Нови Сад, СФРЈ, 1982.
- Прво їромесечје Павла Хромища*, режија: Желимир Жилник, сценарио: Желимир Жилник и Мирослав Мандић, ТВ Нови Сад, СФРЈ, 1983.
- Сїанимир силази у їрад*, сценарио и режија: Желимир Жилник, ТВ Нови Сад, СФРЈ, 1984.
- Вруће їлаїе (ТВ серија)*, режија: Желимир Жилник, сценарио: Желимир Жилник и Љубомир Бечејски, ТВ Нови Сад, СФРЈ, 1987.
- Бруклин–Гусиње*, сценарио и режија: Желимир Жилник, ТВ Београд, СФРЈ, 1988.
- Тако се калио челик*, режија: Желимир Жилник, сценарио: Желимир Жилник и Бранко Андрић, Тера филм, Нови Сад, СФРЈ, 1988.
- Сїара машина*, сценарио и режија: Желимир Жилник, ТВ Љубљана, 1989.
- Сїара школа кайїиїализма*, сценарио и режија: Желимир Жилник, Playground продукција, Нови Сад, Србија, 2009.
- Пирика на филму*, сценарио и режија: Желимир Жилник, Playground продукција, Нови Сад, Србија, 2013.

Miljan M. Vojnović

**The Methodology of Interactive Teamwork in the Dramatic Arts –
the Example of the Director’s Approach by Želimir Žilnik**

Summary

This paper deals with the topic of managing the collective process of work creation in the dramatic arts. Since the dramatic performance processes are almost always a collective act, in theatre and film studies, as well as in the testimonies of contemporary drama creators, various methodological patterns and approaches are described, which are used by the main creator and process initiator, most often the director, in establishing an effective team realization of the work. Such a procedure is complex and requires systematic management of the process – choosing a topic, creating a story, gathering a productive team, establishing a functional work dynamic, i.e. a kind of creative team cohesion all leading to effective realization. The analytical discourse of this paper is based on communicative and sociodramatic elements. On the example of the specific film approach of the director Želimir Žilnik, the analysis in this paper focuses on the important methodological elements that characterize the creative team process management on film as a representation of the dramatic arts. Želimir Žilnik’s works with their specific methodological elements belong to docudrama as a special film genre. Žilnik’s method represents an inspiring example of an open dramatic procedure that uses documentary content as the basis of the dramatic story. Finally, the paper shows how functional management of the creative potential of a group, i.e. the team that creates a work of art such as a film, contributes to the special quality of the realized film.

Key words: teamwork methodology, professional ethics, creative process, interaction, docudrama, sociodrama.

МАРТА Р. ЈАНКОВИЋ

Универзитет у Београду, Факултет музичке уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paperОД ЛАСТЕ, ПРОЛАСТЕ ДО „ТРЕШ“ МУЗИКЕ ХХІ ВЕКА
– ПРОМЕНЕ У ДЕЧЈЕМ УРБАНОМ МУЗИЧКОМ
ФОЛКЛОРУ СРБИЈЕ ОД ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА
ДО ДАНАС**

САЖЕТАК: Овај рад разматра врсту и интензитет дијахронијских промена које су се, од Другог светског рата до данашњег тренутка, одвијале у децјем свету и децјој култури Србије, посебно у децјем градском фолклору. Да би се истражила ова јединствена развојна линија, обављено је теренско истраживање у које је било укључено седам особа различитих профила и узраста, које потичу из урбане средине, конкретно из Београда, а које су у свом професионалном ангажману на разне начине долазиле у додир са децјим фолклором. Кроз биографске податке и сећања интервјуисаних личности приказан је хронолошки преглед заступљених примера децје фолклорне музике, али и указано је на начине на које глобални културни обрасци преузимају примат над децјим музичким репертоаром.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: децји фолклор, градска традиција, *Ласџе*, *џроласџе*, децји репертоар, неприкладна музика за децу.

Моје интересовање за проучавање децјег фолклора проистекло је из увида у бројне аудиовизуелне записе доступне на интернету и друштвеним мрежама, на којима деца изводе популарне песме које нису намењене њима и које су веома неадекватног садржаја. Кључни повод за писање овог рада јесу велике промене које се уочавају у статусу српског децјег фолклора данас, али и децје музике уопште, посебно у градској средини.

Цивилизацијске промене које су после Другог светског рата обухватиле све аспекте живота неизоставно су довеле до трансформација

* martamara2000@gmail.com

** Рад је настао као реализација сопственог теренског истраживања за потребе семинарског рада на четвртој години ОАС-а (академске 2022/2023. године), на Катедри за етномузикологију и етнокорологију Факултета музичке уметности у Београду, под менторством др Сање Радиновић, ванредног професора.

у дечјој култури, па тако и дечјем музичком фолклору. Ове промене све су интензивније и дубље како се примичемо нашем времену. Тако се може констатовати да су се у протеклих неколико деценија одвијала два супротстављена модификациона процеса. С једне стране, распад Југославије подстакао је бивше републике да се окрену музичком фолклору као важном обележју националног идентитета. Од тог тренутка, музички фолклор се интегрисао у институционални оквир, улазећи у образовни систем, где су отворени одсеци за традиционално певање и свирање,¹ и формиране бројне етно групе са циљем изражавања националне освешћености путем музике већ у раном дечјем узрасту. У исто време, присутан је супротно оријентисан деградирајући талас, веома агресивно спровођен, који долази из међународног окружења, а потиче од глобалистичких циљева разарања традиционалних друштва и њихових вредности.² Тај притисак на дечју популацију посебно је изражен последњих неколико деценија, а спроводи се на много начина: кроз одузимање васпитног ауторитета родитељима и наставницима, популаризацију LGBTQ+ агенде, рану сексуализацију деце која се отворено спроводи и у педагошким установама, фаворизовање туђих и дечјем узрасту непримерених културних образаца, итд.³ У том светлу се могу видети и музичка такмичења као што су „Пинкове звезде“, „Неки нови клинци“, „Ја имам таленат“ и друга, у којима деца наступају имитирајући певање и понашање одраслих, чиме се она истржу из детињства и одвајају од традиционалног дечјег света. Усмеравање деце ка глобалној култури довело је до тога да је место дечје музике заузела популарна. С лаким и интуитивним приступом интернету и друштвеним мрежама, деца су изложена различитим медијима који им презентују и намећу неадекватан музички садржај. Поред тога, савремени начин живота довео је до чињенице да се данашња деца не забављају и не социјализују као раније, да су изолована од стварности, затворена у „сигурне“ зидове предшколских и школских установа, а у ствари препуштена сама себи и интернету.⁴ У одређеној мери за то су

¹ Године 1995. у Музичкој школи „Мокрањац“ у Београду основан је први Етномузиколошки одсек, који је касније преименован у Одсек за традиционалну музику.

² Насиље међу децом које је постало свакодневица и трагични догађаји по школама, посебно онај од 3. маја 2023, јесу недвосмислен и драстичан израз губљења везе са традиционалним вредностима и културом.

³ Очигледност ове агенде показује и чињеница да се супротно мишљење не може наћи на мејнстрим медијима, и да се критика целе ситуације проналази једино у суженом алтернативном простору као што су приватне интернет телевизије, као и у малом броју научних радова.

⁴ На интернету и друштвеним мрежама као што су Instagram и TikTok, често се могу видети видео-снимци које деца самостално снимају, изводећи песме и плесове неприкладне за њихов узраст, чије текстове и садржај често не разумеју, а све то најчешће без знања,

одговорни и родитељи који не проводе довољно времена са својом децом, некада из објективног недостатка времена узрокованог суочавањем са изазовима немилосрдних приватних послодаваца, али често и из komodитета или подлагања непотребним материјалистичким жељама. Последица свега је поменута индивидуализација, која је допринела стварању дистанце међу генерацијама и губљењу контакта са домаћом културом и традиционалним вредностима (MUTALIHOVNA 2020: 211). С тим у вези, важно је напоменути да је овај процес присутан не само у нашој средини већ и на глобалном нивоу, те да о сличним појавама у својим радовима говоре педагози, дечји психијатри, културолози и други (Cf. ТИМИ 2005; Божиловић 2014; MUTALIHOVNA 2020).

Имајући у виду све наведено, основни циљ овог рада јесте да из етномузиколошке перспективе покаже врсту и интензитет дијахронијских промена које су се, од Другог светског рата до данашњег тренутка, одвијале у дечјем свету и дечјој култури Србије, посебно у дечјем градском фолклору. Да би се истражила ова специфична развојна линија, обављено је теренско истраживање у које је било укључено седам особа различитих профила које потичу из урбане средине, конкретно из Београда, а које су у свом професионалном ангажману на разне начине долазиле у додир са дечјим фолклором. Током теренског истраживања коришћене су различите технике прикупљања података, као што су аудио, видео и фото бележење, док је основна метода испитивања била полуструктурирани интервју. Сви интервјуи спроведени су у првој половини 2023. године,⁵ а информанти су биле следеће особе: Богданка Боба Ђурић (рођ. 1938), Димитрије О. Големовић (рођ. 1954), Милијана Беба Гајић (рођ. 1967), Биљана Крекић (рођ. 1971), Мила Ђачић (рођ. 1982), Ива Пажин (рођ. 1999) и Марија Миловановић (рођ. 2001).

* * *

Свест стручне јавности о важној улози музике у развоју детета очитује се на више начина, а пре свега кроз институционализовану везу музичког фолклора и педагогије, као и кроз досадашња истраживања дечјег фолклора домаћих и страних етномузиколога.

Музика има изузетан значај у развоју деце, како на когнитивном тако и на друштвеном нивоу. Као универзални елемент дечје игре, она има важну улогу у остваривању интеракције детета са вршњацима, пружајући им могућност да усвоје културне аспекте друштва у којем одрастају (WANG 2015: 1). Кроз песму и плес деца се приближавају свету

провере и допуштења родитеља. У свега неколико кликова, овакви снимци достижу широке народне масе и често постају изразито популарни („вирални“), и као такви служе за подсевање и потенцијално касније искоришћавање припадника најмлађе генерације.

⁵ Тачније, од 4. јануара до 28. маја 2023. године.

који их окружује и на тај начин развијају осећај припадности свом окружењу (BJERKVOLD 2005: 72).

У интеракцији са својим вршњацима и одраслима, деца апсорбују све оно што чују и виде у свом свакодневном животу, дајући томе нови смисао и значај, иако та искуства нису увек специфично креирана за децу (WANG 2015: 1).⁶ С тим у вези, када је музика у питању, важно је разумети да деца нису само заинтересована за дечје песме већ, према мишљењу норвешког професора музике Јана Руара Бјеркволда (Jon-Roar Bjørkvold), она са огромним животним апетитом уживају и у текстуално и музички компликованим песмама (BJERKVOLD 2005: 105). Бјеркволд такође напомиње да такве песме чине део дечјег музичког репертоара и да су потребне деци ради истраживања сопствене стварности (BJERKVOLD 2005: 105). Сличног мишљења је и етномузиколог Кетрин Марш (Kathryn Marsh), која сматра да популарна и друга музика коју деца усвајају путем медија не утичу негативно на дечји репертоар. Бирајући материјал из медија и користећи га на своје начине, деца настављају процес преноса музичког искуства кроз усмену предају, као што је то случај са традиционалном музиком (MARSH 2008: 168).

У бројним истраживањима истакнут је и значај фолклорне музике у одрастању. Према речима Кристине Плањанин Симић и Весне Карин, „вредност дечије свакодневне интерпретације фолклора не може се поредити ни са једном другом људском делатношћу у каснијем периоду живота. Сви елементи, као и фактори који прате дечије стваралаштво утичу на психофизички, интелектуални и емоционални развој детета, као и на његову интелигенцију“ (PLANJANIN-SIMIĆ, KARIN 2018: 249). Кроз традиционалне дечје песме и плесове у предшколском и раном школском узрасту, деца развијају: ритам, динамику, снагу извођења, оријентацију у простору, експресивност и емоционалност у покретима, осећај корелације између тонова и покрета, креативност, као и здравље тела (PLANJANIN, LAZOVIĆ 2019: 179). Осим тога, он припрема децу „да уче на најприроднији, слободнији и опуштенији начин, у групи вршњака“ (PLANJANIN-SIMIĆ, KARIN 2018: 239). Недвосмислено, дечји фолклор важан је за „прилагођавање групној дисциплини, естетском осећају и снази воље“ (MINGAZOVA, SULTEEV 2014: 429), а доприноси и националном јединству. Фолклорна музика не само да погодује развоју емпатије и идентитета ученика већ и обогаћује музичку педагогију. Научно проучавање народних песама из различитих култура подстиче разноликост и разумевање, али развија и суштинске музичке и културне вредности (VUKIĆEVIĆ i dr. 2016: 167).

⁶ Један од задатака, некада баки, а данас васпитача, јесте да младе нараштаје васпитавају у духу традиционалних вредности и да их правилно усмеравају, како не би подлегли „прихватању разних помодарских и квази уметничких утицаја“ (VUKIĆEVIĆ i dr. 2016: 169).

Образовање као кључна карика друштвеног кретања и напретка, „може усмерити појединца ка правим вредностима и успоставити стабилан систем вредности“ (VUKIĆEVIĆ i dr. 2016: 179). Управо кроз музику као васпитно средство може се утицати на процес формирања личности детета и његове социјализације (VUKIĆEVIĆ i dr. 2016: 172). У том контексту, традиционалну музику прво треба приближити сфери дечјег интересовања, а затим, „кроз различите усмене и слободне активности упознати децу са културним наслеђем, развијајући истовремено и потребу за очувањем и неговањем тог наслеђа“ (VUKIĆEVIĆ i dr. 2016: 167).⁷ За тај вид деловања предвиђен је предмет Народна традиција у вртићком и предшколском узрасту. Међутим, иако је група васпитача (VUKIĆEVIĆ i dr. 2016) указала на значај традиционалних песама у раном дечјем узрасту, новим *Основама програма предшколског васпитања и образовања „Године узлећа“*, представљеним 2019. године, није предвиђено бављење традицијом, па самим тим ни учење традиционалних песама. У процесу успостављања новог програма по којем ће функционисати предшколске установе пропуштена је сарадња са етномузиколозима или музичким педагозима. Премда се аутори нових *Основа* позивају на вишеперспективно усаглашавање и комуникацију са стручњацима из разних области (BRENESELOVIĆ PAVLOVIĆ 2020: 49), изостављају се стручњаци из света музике који би им указали на значај традиционалне музике у раном развоју деце.

Стање традиционалних песама у основним и музичким школама може се пратити преко ограниченог броја доступних извора. У светлу овога, релевантна су и новија истраживања која је спровела група педагога, а тичу се заступљености традиционалних песама у уџбеницима из предмета Музичка култура за прва три разреда основне школе. Проучавајући наставне планове и програме и поредећи их са уџбеницима, Ристивојевић и Свалина уочавају да се аутори уџбеника ослањају на сугерисан избор песама, али да је број примера мањи него што је препоручено (Ристивојевић, Свалина 2022: 71). Слично томе, Димитрије О. Големовић износи интересантан аспект разматрања учења традиционалних песама у музичкој школи. Он наглашава важност учења ових песама у контролисаном окружењу, примењујући аналитички приступ који се фокусира на карактеристике напева. Овиме се, према Големовићу, избегавају грешке које могу да се јаве при слободном учењу народних песама (Големовић 2020: 150).

⁷ На педагошком плану, васпитачи и наставници имају важан задатак у преносу и очувању дечјег музичког фолклора. Педагошка улога јесте да, између осталог, различите фолклорне аспекте интегришу у своје наставне планове и програме и омогуће деци да се повезују са својим културним наслеђем, развијају музичке способности, али и разумеју значење музике у друштвеном контексту.

Будући да представља важан део културног наслеђа, односно идентитета једног народа, проучавање дечјег фолклора има велики значај и у нашој средини, мада му до сада није поклоњено довољно пажње. У етномузиколошким радовима, ова област обухвата неколико битних аспеката. На основу доступних извора, може се увидети да су се аутори, и домаћи и страни, до сада посветили следећим питањима: анализирању структуралних одлика; разматрању културног контекста дечјег фолклора; изналажењу начина на који музички развој детета кореспондира са општим музичким развојем човечанства; представљању аспекта музичке педагогије у традиционалној култури.⁸ Чињеница да у српској, па и југословенској етномузикологији, проучавање дечјег фолклора није добило адекватну пажњу, највероватније проистиче из уверења да је дечји фолклор преједноставна музичка форма, што га чини мање изазовним за домаће истраживаче. Ипак, у збиркама етномузиколога могу се наћи примери дечјих традиционалних песама. Чини се да, према постојећим изворима, пионирски рад на ову тему датира с почетка XX века, из времена када је Владимир Р. Ђорђевић (1869–1938) известио стручну јавност о дечјим народним музичким инструментима и стварао своје чувене певанке за школску омладину (Cf. ЂОРЂЕВИЋ 1904; 1909; 1922; 1928). У Србији је у својим теренским истраживањима већу пажњу бележењу дечјих традиционалних песама посветио Димитрије О. Големовић (Cf. ГОЛЕМОВИЋ 1987; 1990; 1997), док је Марија Думнић детаљније разматрала метроритмичку структуру специфичну за певано дечје стваралаштво, изражену кроз дечји ритмички систем интегрисан у вокалне облике деце и оне намењене деци (Cf. ДУМНИЋ 2014). Кристина Плањанин Симић је такође била ангажована на плану истраживања дечјег фолклора, првенствено на подручју Војводине (Cf. PLANJANIN-SIMIĆ 2016; 2018; 2019). Ова тема нашла је свој пут и у семинарским радовима студената на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду.⁹ Интердисциплинарно повезивање дечјег фолклора и педагогије недавно је утемељио *Зборник са педагошкој форуму сценских уметности*, у коме се, између осталог, промишља о томе како се знање и умеће дечјег фолклора преноси или се преносило на младе генерације (Cf. ПЕТРОВИЋ 2022).

Васпитавање низа генерација на основу нашег музичког фолклора одвијало се на различите начине. Кроз развојни пут седам одабраних

⁸ Вид. попис коришћених извора на крају рада. Посебно подсећамо на данас већ класичан текст Курта Сакса (1881–1959), у коме је аутор своје излагање о стилевима мелодија окончао закључком да се у онтогенетском музичком развоју људске јединке очитује филогенетски музички развој човечанства (Cf. SAKS 1980: 29–45).

⁹ Углавном је реч о почетничким радовима са прве године основних академских студија (ОАС), којих има доста, али нису од посебног значаја да би били појединачно наведени.

личности које су у свом професионалном ангажману на разне начине долазиле у додир са дечјим фолклором, биће представљена ова дијахроничка перспектива промена у дечјем музичком фолклору у урбаном окружењу Србије, а пре свега у Београду, од Другог светског рата до данас. С тим у вези, важно је напоменути да су све особе посматране као припадници разних генерација, те да ће бити представљене од најстаријих до најмлађих. У покушају расветљавања начина на који је дечји музички фолклор живео у градској средини, поред активности особа које су биле интервјуисане, биће уважени и њихови ставови и процене промена током назначеног периода.



Сл. 1. Богданка Боба Ћурић

Најстарији испитаник била је **Богданка Боба Ћурић**, особа која је читав радни век провела у контакту са децом и са дечјим фолклором, пре свега са народном игром и песмом. Током свог, вишедеценијског професионалног деловања, имала је значајан утицај на дечју популацију, као и на развој дечјег културног живота у Београду. Кроз организовање бројних манифестација, радионица, концерата и других културних догађаја намењених деци, Боба Ћурић је допринела популаризацији и очувању традиционалних дечјих плесова и песама. Поред тога, знање су јој преносиле неке од најкомпетентнијих личности у области уметности које су је подучавале не само о аспектима фолклора којима се

бавила са децом већ и о сцени и култури уопште. Као неко ко је био дете током Другог светског рата, она је понудила значајне податке и о тадашњем стању дечјег музичког и плесног фолклора.

Богданка Боба Ђурић (девојачко Антоновић, од оца Властимира и мајке Олге), рођена је 28. јула 1938. године у Београду. Паралелно са основном школом, потом и гимназијом, ишла је у Балетску школу при Народном позоришту. Након завршетка средње школе, наставила је образовање на Филозофском факултету у Београду, где је студирала историји уметности и етнологију.

Радни век је започела 1958. године као професионални играч и певач у Државном ансамблу народних игара и песама „Коло“, као прва школована плесачица. У том својству провела је наредних дванаест година, а након тога, 1970. године, добила је место у Дому пионира Београда, данашњем Дечијем културном центру Београда. За период од двадесет година, колико је радила у Дому пионира (1970–1990), Богданка Боба Ђурић се на више начина посветила раду са децом. Најпре је била ангажована у Драмском студију на култури покрета деце, а исте године (1970) основан је Студио за народну уметност, јединствен у то доба, намењен деци и просветном кадру који ради са децом.¹⁰ У том смислу, Б. Ђурић је имала задатак да учествује на концертима и приредбама, припремајући програме за наступ. Након њеног одласка из Дома пионира 1990. године, Студио за народну уметност престао је да функционише због недостатка новца и људи који би ту радили. Ипак, Боба Ђурић је за двадесет година рада остварила изузетне резултате у раду са децом и допринела побољшању програма и услуга доступних деци у Дому пионира.

Боба Ђурић је аутор представе под називом *На млађима вук осџаје*, која је преименована у *Нама у наслеђе осџавили људи*. То је прва дечја фолклорна представа, а премијерно је изведена на Вуковом сабору у Тршићу. За ту делатност добила је награду Најбољима за рад са најмлађима. Поред осамнаест семинара о народним играма које је одржала у Дому пионира, уз помоћ сарадника основала је и Клуб љубитеља народне уметности. За то су нарочито били заинтересовани просветни радници који су доводили своје ученике у Клуб.¹¹ У сарадњи са коле-

¹⁰ Пошто је Студио био намењен деци различитог узраста, направљена је подела на ону млађег, средњег и старијег узраста. Са сваком групом радила је два пута месечно, а поред тога издвојила је најталентованију децу и оформила ансамбл „Чигра“.

¹¹ Једна од активности биле су изложбе, попут: *Луџка, дечија фолклорна играчка*, где су деца, на основу знања својих баки и мајки, правила лутке од материјала из природе, *Народни дечији инструменти*, *Вез и чийка на дечијем народном оделу*. Боба Ђурић је успоставила добар однос са наставницима, па је у оквиру општег програма Дома пионира организовала *Ведру пионирску среду*, дан када су се ученици из многих београдских школа упознавали са дечјим традиционалним плесовима и песмама у Дому.

гиницом Јеленом Вујошевић, оснива Смотру дечијих изворних група Југославије, коју касније преузима Савез аматера, те је Смотра преименована у Фестивал дечијих ансамбала народних игара Југославије (потом само: Србије).

Након завршетка рада у Дому пионира, 1993. године, на предлог Министарства културе, Богданка Боба Ђурић постала је директорка Државног ансамбла народних игара и песама „Коло“, и ту је функцију обављала наредних девет година. Она истиче да се залагала за популаризацију народних игара и да је доста радила на томе да народна игра постане обавезан предмет у основном школском образовању. За своју целокупну делатност награђена је престижним наградама, попут Награде за животно дело ансамбла „Коло“, те Награде „Олга Сковран“, такође за животно дело.

Рано детињство Богданке Бобе Ђурић било је обележено ратним дешавањима, те у том периоду није постојало специјалних прилика за дечје музицирање. Када је ситуација дозвољавала, са својим вршњацима играла се на улици тако што су правили представе за родитеље. Нажалост, због старости, Боба Ђурић није била у могућности да изведе, нити да се сети појединачних дечјих песама из тог периода. С обзиром на то да је њен отац био глумац у Народном позоришту (Властимир Антоновић, 1986–1973), Б. Ђурић је често одлазила на представе, тако да је баш у позоришту стицала укус и знање о уметности, које јој је остало за цео живот. Поред поменутих културних активности, специфично је то да су се у стану породице Антоновић окупљали глумци и музичари.¹² На репертоару су биле оперске арије и шлагери, које је Боба Ђурић често слушала, као и изводила са њима. Другачији репертоар усвајала је на славским окупљањима,¹³ када је чувени Властимир Павловић Царевац (1895–1965) са својим оркестром изводио музику која је била актуелна.

Током школовања, Богданка Боба Ђурић изводила је партизанске песме националноослободилачке тематике, које су служиле за промовисање идеологије комунистичке власти. Партизанске песме су се певале на различитим културним националним манифестацијама, као што су празници, параде, пионирски и омладински скупови, друштвени догађаји, приредбе у школама, и сл.

¹² Неформални састав чинили су: Владимир Чавка (1900–1984, офталмолог и професор на Клиници за очне болести у Загребу и на Медицинском факултету у Београду, пријатељ породице Антоновић) који је свирао виолину, Бранко Дрда Ђорђевић (1896–1975, српски филмски и позоришни глумац, такође кућни пријатељ породице) који је певао и Властимир Антоновић који је певао, свирао клавир, виолину и гитару.

¹³ Током периода комунизма у Југославији славе су обележаване скоро тајно, у приватним домовима, у ограниченом кругу породице и пријатеља, јер је комунистичка власт званично забранила верске светковине.

Богданка Боба Ђурић се са традиционалним дечјим сеоским песмама упознаје тек 1970. године, када у оквиру Дома пионира добија задатак да оснује Студио за народну игру и да децу подучава традиционалним плесовима и песмама. Да би дорасла задатку, месецима је учила традиционалне плесове од Љубице Јанковић (1894–1974), која се трудила да јој пренесе све своје знање. Оно што је од ње научила приказивала је млађим генерацијама дуги низ година, најпре кроз рад Студија, а затим и кроз семинаре за народну игру, који су били намењени деци. Боба Ђурић је издвојила следеће ставке из репертоара за децу: партизанске песме; корачнице; бројалице; игралице; њушкалице; гегалице; колања. Од песама поменула је: *Љуљу, љуљу, љушке, Сонце је слободно, Угри киша*, а од плесова: *Коло заштрајмо, коло њартизанско, Козарачко коло, Чачак, Моравац, Коленике, Паун њасе, Јежоле, Скаче њаун у коло, И околу салаџа*,¹⁴ *Коло воденично* итд.¹⁵ Трудила се да народни репертоар пренесе баш онако како ју је томе научила Љ. Јанковић.

На основу казивања Бобе Ђурић може се закључити да дечји фолклор у периоду Другог светског рата, као и непосредно након његовог завршетка, није био на завидном нивоу управо због ратних дешавања и немогућности дечјих дружења и музицирања. Могућа су била спонтана окупљања у кућним условима, где су се изводили арије, шлагери, као и градска народна музика, али то није било намењено деци, већ одраслима.

Када су у питању дечје активности у данашњем времену, Боба Ђурић напомиње да деца изводе песме и плесове који не одговарају њиховом узрасту, често не разумевајући њихово значење и садржај. Такође, она истиче да, осим у јавном представљању, при културно-уметничким друштвима деца често изводе кореографије и плесове одраслих, што такође сматра штетним за развој деце.

Као што је већ напоменуто, Богданка Боба Ђурић је током свог професионалног деловања имала значајан утицај на дечју популацију у Београду током више деценија, са значајним утицајем на развој дечјег културног живота у граду. Њено дугогодишње ангажовање у Дому пионира допринело је томе да се деца кроз плес и музику приближе традиционалним културним вредностима Србије и региона, а да истовремено развију и своје креативне и друштвене вештине. Путем орга-

¹⁴ Боба Ђурић сматра да је песма *И околу салаџа* измењена и да први стих треба да гласи *И околу салаџа*, јер је према њеној интерпретацији песма пореклом из Војводине. Постоје и наговештаји да песма може потицати из загребачког насеља Шалата, те да носи назив *И околу Шалаџа*, мада је ово незванична информација. С тим у вези вид. и <https://zadovoljna.nova.rs/beba-i-porodica/pesmicu-okolo-salata-smo-svih-ovih-godina-pevali-pogresno/> (приступљено: 15. 4. 2024).

¹⁵ Већина извођеног репертоара сачувана је у пропратним књижицама са семинара.

низовања бројних дечјих манифестација, радионица, концерата и других културних догађаја, Боба Ђурић је допринела популаризацији и очувању понајвише традиционалних дечјих плесова и песама. Њен рад се може посматрати као део ширег процеса ревитализације и очувања културне баштине код деце, као и развоја нових креативних форми у раду са децом. Утицај Бобе Ђурић на дечју популацију у Београду је био значајан, а њено име се данас повезује са многим генерацијама деце која су прошла кроз Дом пионира и друга места где је она организовала своје активности. Такође, њен рад и ангажовање утицали су на развој бројних уметника, музичара и других креативних личности које су наставиле да се баве дечјим фолклором.



Сл. 2. Димитрије Големовић и Марта Јанковић

Наредна личност која се квалификовала као изузетан саговорник за овај рад јесте **Димитрије О. Големовић**, који је пружио слику о свом детињству у Београду током 1960-их година. Будући да је одрастао на Чукарици, некадашњој крајњој периферији Београда, његово детињство било је готово сеоско, а поред тога он је особа која је током читавог радног века на разне начине била посвећена раду са децом. Своју несвакидашњу љубав према деци исказао је кроз истраживачки

рад, стваралачки подвиг (опере за децу, од којих је једна готова, а неколико у поступку израде; дечји хорови; збирка песама за децу; две ТВ серије), као и кроз учествовање у многим манифестацијама за децу.

Димитрије О. Големовић рођен је 3. априла 1954. године у Београду. Студирао је на Факултету музичке уметности у Београду, где је магистрирао (1978) и докторирао (1987) из области етномузикологије. Од 1979. до 2019. био је запослен на Факултету музичке уметности (од 2002. године у звању редовног професора). Више од двадесет година био је шеф Катедре за музикологију и етномузикологију, касније Катедре за етномузикологију, проректор на Универзитету уметности у Београду (од 2009. до 2015. године) и гостујући професор на Музичкој академији у Бањалуци (од оснивања 1998. до 2015. године). Бавио се проучавањем традиционалне музике, сакупивши на хиљаде народних мелодија широм Србије, БиХ и Црне Горе, међу којима је мноштво оних из домена дечјег фолклора или фолклора за децу. Аутор је 123 научна рада, од тога 17 монографија из области етномузикологије, као и две документарне телевизијске серије за децу. Истиче се и као композитор, највише окренут вокалној музици инспирисаној фолклором. Из његовог опуса издвајају се дечји хорови, *Усџаванка за мајку* и *Месећ*, као и опера „за децу и одрасле који нису заборавили да су и сами некада били деца“, под називом *Дечак који се ничеџа није бојао*. Као саговорник, Големовић је пружио увид у шире аспекте дечје музике, те је поред градског и сеоског фолклора указао и на компоновану музику која чини неизоставан део дечјег музичког репертоара.

Димитрије О. Големовић је до своје четврте године живео код Вуковог споменика, а од четврте до четрдесет осме на Чукарици. Дечје активности током одрастања подразумевале су: игру са другом децом, прављење инструмената од природних материјала (капица од жира, пиштаљка од врбе, пуцаљка од зове), и друго. Живот на Чукарици током 1960-их година није се пуно разликовао од живота на селу. Репертоар који подразумева извођење дечјих песама, према речима Димитрија О. Големовића, изводиле су девојчице, док су се дечаци забављали прављењем дечјих инструмената. Оно што је заједничко извођењу оба пола биле су бројалице, које су се певале/рецитовале пре игара жмурике, јурке, и слично. Неке од њих су *Ен, ден, дину*¹⁶ и *Еџи, њеџи, њеџ*.¹⁷ Важне податке о репертоару девојчица из истог периода дала је сестра Димитрија О. Големовића Надежда Витас (рођ. Големовић, 31. маја 1955), која се укључила у интервју путем телефонског позива. По њеном ка-

¹⁶ Ен, ден, дину, / сава рака тину, / сава рака тика така, / елем, белем, буф, / триф, траф, труф, / Америка буф.

¹⁷ Еџи, пеџи, пеџ, / ја сам мали зеџ, / ти си мала препелица, / еџи, пеџи, пеџ.

живању, девојчице су училе непосредно, једна од друге, на улицама или на одморима у школи, а изводиле су следеће дечје игре праћене песмом: *Једно дејте мало, Шиц, миц, Миџика, Јелечкиње-барјачкиње, Иде маца око њебе, Ја сам сџари чика, Берем, берем њрожђе, Поњава, њоњава, Каг се Циџа зажели медених колача, Ринџе, ринџе, раја, У шумици зека сеџи, сџи, И околу салаџа, Ласџе, њроласџе, Колариџу, Паниџу.*

Дечји репертоар из 1960-их година подразумевао је и партизанске песме учене у школи (неке од њих су: *По шумама и њорама, Партизан сам, њим се дичим*), које су извођене у оквиру различитих манифестација, приредби, дочекивања и испраћања маршала Тита, као и других службених дешавања.¹⁸

Прилике за дечје музицирање током назначеног периода подразумевале су окупљање „на улици“, играње на одморима у школи, непосредно музицирање, као и учествовање у школским приредбама. Репертоар је, као што је наведено, био богат, а жанровски се разликују бројалице, песме уз игру и дечје песме.

Големовићева велика љубав према деци читовала се и у томе што је деценијама у улози Деда Мраза забављао децу запослених на ФМУ-у. Поред тога, његов целокупан професионални период био је обележен стварањем за децу – осим већ поменутих композиција и дечјих ТВ серија, аутор је и једне књиге прича за децу, *Тијани за лаку ноћ*. Такође, деца су честа тема на фотографијама које је направио и објавио као илустрације у својим етномузиколошким публикацијама. Његов утицај на дечје музицирање може се сагледати и кроз рад на такмичењима, као што је нпр. Фестивал хорова деце и младих Србије (ФЕДЕХО), где се изводе његове композиције, повремено и као обавезан програм. Осим на овом фестивалу, Д. Големовић је учествовао и на Вокалном етно фестивалу младих (ВЕФ), као члан жирија. Када се размотри специфично детињство које је било готово сеоско, ова личност се квалификује као изузетан саговорник за тему која се обрађује у текућем раду.

Димитрије О. Големовић сматра да дечје стваралаштво данас није нестало и да и даље живи међу децом, понајвише у школи. Истиче важност компоновања за децу, као и одговорност коју носи композитор при стварању садржаја који треба да конзумирају најмлађи.

Као неко ко више од тридесет година гради своју вансеријски успешну професионалну праксу васпитача у Предшколској установи „Чукарица“ у Београду, и ко може да пружи релевантне податке о данашњем стању дечјег музицирања у предшколским установама,

¹⁸ У том периоду почиње и развој медија, а најистакнутији био је радио, који је продуковао и радио-драме за децу, те су на тај начин деца у значајној мери долазила до примерених културних садржаја.

Миљијана Беба Гајић се издвојила као личност са којом је неизоставно требало обавити квалитетан разговор.



Сл. 3. Миљијана Беба Гајић

Рођена је 28. јуна 1967. године у Смедереву. Мастерирала је као васпитач на Учитељском факултету у Београду, а данас ради као педагошка саветница и васпитач. Детињство је проводила слободно, играјући се на улици, у дворишту, у парку, природи, на селу, ливади, пољани, игралиштима, спортским теренима, и др. Играла се са браћом и сестрама, децом из улице и из краја, и са њима, кроз игру, учила песме и игре које су биле неизоставни део сваког облика дружења. Поједине песме усвојила је и од васпитачице и учитељице, као и у Културно уметничком друштву „Абрашевић“, које је похађала у детињству. Дечје песме певала је до своје четрнаесте године, а данас их користи у раду са децом. Напомиње да није постојала посебна прилика за дечје музицирање, сем приредби у школи које су се редовно одржавале.

Репертоар који памти био је богат, а чиниле су га следећи примери: *Таџи, ѿаџи, ѿанана, Геја, јеја, јеиџа, Џуџу, џуџу на коњу, Ђиха, ђиха, Ринје, ринје, раја, Иџи, иџи, иџи, Иде маџа око ѿебе, Пусџи, ѿужу, ројове, Берем, берем ѿрожђе, Коларићу, Панићу, Под оном ѿором зеленом,*

Вишњиочица род родила, Зелени се, јајого, Како се шїа раги, Сийна је киша њадала, На крај села, Киша њада, Ја њосејох лубенице, Ја њосејох лан, У Милице, у Милице, У Будиму їраду, Ласїе, їролазе, Царе, царе, Окош, бокош. Традиционалне песме учила је у породици од браће и родитеља, као и у фолклорној секцији. Примери које је издвојила су: *Седи Ђира на врх сламе, Хајд, њоведи весело, Банаћанско коло, Тавала, шавала, Дивна, Дивна, Ој, Дого, Доголе.*

Према сазнањима Бебе Гајић, традиционалне дечје песме и игре се данас врло мало употребљавају у раду са децом у вртићу и школи. Васпитачи их користе током свакодневних активности или приредби за родитеље, „желећи да код деце развију љубав и свест за очување наше традиције и обичаја“.¹⁹ Свакако, једна од омиљених активности деце предшколског узраста је слушање и певање веселих дечјих песама. Васпитачи подстичу излагање деце разним мелодијама, пружајући им прилику да се забаве и уживају, при чему им истовремено помажу да развију основне музичке вештине.

Током свог вишедеценијског рада у предшколским установама, Беба Гајић на следећи начин описује промене које су се догодиле у вези са традиционалним песамама у васпитању деце у вртићима:

У својој породици сам имала искуство са фолклором, а такође сам била активна на фолклорној секцији. Овај део мог живота био је веома значајан и трајао је, отприлике, до моје четрнаесте године. Као васпитач, знам да су године 1999. и 2000. биле од пресудног значаја за фолклор. Међутим, од 2008. године интересовање је опадало, а од 2019. године када су донете *Нове основе*, немамо ни методику музичког, тако да је то на неки начин искључило музику, али и отворило врата за индивидуални приступ и могућност да се унесу сопствена знања и идеје.²⁰

На почетку њеног рада, репертоар коме је учила децу подударало се са оним који је она усвајала у детињству. Тачније, све до 2019. године, он се није знатно мењао. Од песама се у том контексту издвајају: *Ринїе, ринїе, раја, Иде маца око шїебе, Пустїи, їужу, роїове, Берем, берем їројшје, Коларићу, Панићу, На крај села жуїа кућа, Вишњиочица род родила, Како се шїа раги, У Милице гуїе їреїавице, Зелени се, јајого, Киша њада, їрава расїе.* Ван тога, догађа се да деца певају и песме које су научила у играоницама, на прославама за децу или путем медија (*Рам, зам, зам, Ајкула, I like a move it*), али се њихово практиковање у вртићу не подржава. Данашњи родитељи су, према речима саговорнице, „заузети свакидашњим обавезама и немају став поводом

¹⁹ Транскрипт интервјуа са Милијаном Бебом Гајић, Београд, 28. мај 2023. године.

²⁰ Исто.

традиционалне музике у вртићима. Обично деци код куће пуштају познате дечије песме са Јутјуба или ЦД-а²¹. Ово нам указује на чињеницу да родитељи нису упознати са значајем традиционалних песама у развоју деце.

На основу свог знања и искуства, Беба Гајић је истакла да фолклорна музика деци помаже да: развијају слух, осећај за ритам; упознају сопствене вокалне способности; разумеју свет око себе и проналазе своја лична искуства, традицију; допринесе развоју свести и очувању културне баштине; развијају интелект, когнитивне, вербалне и моторичке способности; уче о развоју социјалних вештина, емпатије; стићу самопоуздање; развијају машту; подстићу креативност. Деца уче како да дешифрирају музику и изграде ментални организациони систем, како би памтила музику коју слушају. Слично као што развијају говор, малишани развијају своје музичке вештине, опонашајући и памтећи ритам и тон песме док тапшу или певају у ритму музике. Иако се музика најчешће повезује са осећањем задовољства и уживања, не треба занемарити ни њену васпитну функцију. Значајну улогу у проширивању музичких способности детета имају најпре родитељи, а затим васпитачи који су у транзицији први са којима се дете после породице сусреће, а касније ту улогу преузимају учитељи, школа, медији, али и цело друштво.

Свесна свих предности и благотворности које дечја музика, поготово традиционална, има на развој деце, Беба Гајић се труди да делује из позиције моћи и да подстакне и своје колеге да више користе дечји фолклор у свом раду. Ипак, новим *Основама програма предшколског васпитања и образовања „Године узлећа“* није предвиђена употреба традиционалних мелодија у раду са децом. Иако се истичу значај игре у вртићком узрасту и вера у капацитете деце предшколског узраста да активно учествују у свом развоју, прекинута је она кључна спона између света деце и света одраслих која се успостављала путем фолклора. „Деца су се кроз традиционалне песме спрема за рад, за живот, родитељи су им преносили топлину дома, оно што је са колена на колена преношено. Бака није могла да погрешно васпита, јер је преносила животна знања.“²²

Упркос напретку науке, инжењерства и технологије, као и све вишем животном стандарду, проблеми деце која данас одрастају тежи су него икада пре. Период детињства сада нема јасне границе, а разлике између света деце и света одраслих се губе. Традиција не налази место у новом контексту и изумире. Одрасли су се одвојили од деце

²¹ Исто.

²² Исто.

када је њихова љубав постала превише заштитничка и прерасла у културу страха. Деца су за то време изолована од стварности, затворена у „сигурне“ зидове предшколских и школских установа, интерната, игралишта, играоница и дечјих соба. Заједнички живот, комуникација и размена постали су ретки међу генерацијама, на обострану штету. Међу њима нема чак ни толико елементарног мешања да се традиционални облици пренесу са старијих на млађе.



Сл. 4. Марта Јанковић и Биљана Крекић

У низу саговорника, јавља се још један васпитач који током свог детињства, а потом и рада са децом, има карактеристично музичко искуство. **Биљана Крекић** рођена је 8. јуна 1971. године у Београду. Дипломирала је на Вишој педагошкој школи у Београду и од 1996. године ради као васпитач у Предшколској установи „Чика Јова Змај“ на Вождовцу. Детињство је проводила у Београду, повремено и у Смедереву, а до поласка у Основну школу „Ђура Даничић“ похађала је вртић. Њена најранија музичка сећања везана су за дане у вртићу, у којем се играла са вршњацима и учила песме од васпитачица. Поред тога, 1970-их година, Биљана Крекић и деца њеног узраста окупљали су се на улицама и у дворишту школе, правећи представе. Песме које су тада изводили биле су: *Кад си срећан*, *Друјарска*, *Друјарство*, *Деца су украс*

свеїа; уз игру са ластишем певали су *Ема, есеса, Пийи Дуїа Чараїа*. У складу са политичким дешавањима 1970-их и 1980-их година, најчешће прилике у којима су деца музицирала биле су школске приредбе, на којима је извођен различит репертоар. Посебне приредбе организоване су за пријем ђака првака у редове „Титових пионира“, када су интерпретиране партизанске песме (нпр. *Партизанка Мара*). Важна је била и институција школских хорова, у којима су деца такође изражавала своју музикалност.

Репертоар деце тога периода одражавао је градску традицију, укључујући и фолклоризоване компоноване песме, као и партизанске. Васпитачи су имали пресудну улогу у преношењу знања о музици на децу и формирању њиховог раног музичког укуса. Прилике за музицирање биле су представе, приредбе музичког карактера, хорови у школама.

Као неко са дугогодишњим искуством у раду са децом, Биљана Крекић је пружила увид у стање дечјих песама од 1996. године, када је почела да ради, до данас. У раном периоду њеног васпитачког деловања, репертоар којем је подучавала децу био је ослоњен на онај који је и она сам изводила док је била дете. То су биле песме које су својим садржајем (текстом) прилагођене деци: *Шири, шири, весели њешикири, Арачињем барачкиње, Ласїе, њроласїе, Ивин воз, Миш је добио їриї, Разболе се лисица, Ишли смо у Африку, Крокодилчиї звани Гена, Била мала Кукунка, Кад си срећан, Најлеїца мама на свеїу, Шума блисїа, шума њева, Шайуїање, У њој їори расїе дрво*. Иако је годинама репертоар остао истоветан, Биљана Крекић и њени сарадници трудили су се да се стално обогаћују, те су одлазили на семинаре и предавања на којима су музички сарадници подучавали васпитаче о коришћењу музичких инструмената, извођењу дечјих песама и плесова, и др. Поред тога, од васпитачке управе добијали су литературу коју је требало пратити у раду. Збирка *Традиционалне њесме и иїре* Наде Јабланов била је једна од обавезних, и њу су, према речима саговорнице, користили до 2019. године. Песме из ове збирке примењиване у васпитачком процесу биле су: *Дуње ранке, Ја њосејах лубенице, Ја бргом, а девојка долом, Девојчица брашно сеје, Коленике*.

Премда је технологија убрзала промене у медијима и начину на који деца конзумирају музику, васпитачи се и даље труде да децу подучавају дечјим песмама. Ипак, у дечји репертоар данас улазе песме одраслих које почињу да преовладавају, при чему васпитачи остају немоћни. Према увиду саговорнице као васпитача, у данашње доба деца више не проводе време играјући се на одморима у школи, у школском дворишту, у парку или на улици. Могући узрок тога јесте „свемир“ дигиталне технологије и неограничени приступ садржајима које деца

усвајају. Често се дешава да деца изводе песме које им не приличе, неприкладног садржаја, које нису намењене њима. Учестало је да деца вртићког узраста изводе песме које су популарне на интернету, попут *Мики*, *Милане* певачице Вере Матовић, *Мали љаук* Ере Ојданића, као и низ сличних песама певача новије генерације. То што деца конзумирају такву музику може се повезати са музичким укусом родитеља који не прилагођавају музички садржај деци. Ипак, позитивно је укључивање деце у различите фолклорне ансамбле у којима се изводе традиционални плесови, попут недавно поменутих (*Дуње ранке*, *Коленике* и сл.), што може допринети побољшању самопоуздања, комуникативности и дечјем дружењу.



Сл. 5. Мила Ђачић

Стање у дечјем музичком фолклору током 1980-их и 1990-их година представила је **Мила Ђачић** кроз разговор о свом детињству и одрастању. У професионалном раду она је са својим ученицима постигла изванредне резултате у области образовања и васпитања, што је потврђено бројним наградама и признањима на разним такмичењима. Добитница је награде Златни виолински кључ за 2017. годину, награда Најбољи едукатор Србије и Најбољи наставник региона, коју додељује Асоцијација најбољих наставника бивше Југославије за 2019. годину.

Тренутно ради као наставница музичке културе у Основној школи „Свети Сава“ у Врчину, а оснивач је и председник непрофитабилног Удружења Serbia Global Art Team, које се бави едукацијом младих, као и реализацијом културних и образовних пројеката. Такође, члан је Удружења наставника музичке културе и аутор уџбеника за Музичку културу за трећи разред основне школе. У оквиру основне школе у којој је сада запослена, на њену иницијативу објављен је музички албум традиционалне музике, што је уједно први и једини пример такве врсте у нашој педагошкој пракси.

Мила Ћачић рођена је 31. јануара 1982. у Београду. Дипломирала је на Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду 2009. године. Детињство је провела у Београду, а дуги период њеног одрастања био је праћен ратним дешавањима која су утицала на све аспекте живота, па самим тим и на музичке активности. Без окупљања на улицама, у школским двориштима или парковима, деца током ратова из 1990-их нису имала могућности путовања, одласка, нити било каквог јавног представљања. Активности у оквиру основне или музичке школе подразумевале су приредбе и интерне часове у самој школи који су одржавани једном годишње, а деца су усвајала музички садржај од наставника и школских вршњака. Партизанске песаме, до тада неизоставан део репертоара у свим школама, нагло су престале да се изводе 1990. године, у време почетка распада СФРЈ. Такође, велики утицај на музички репертоар деце имали су медији, који тада почињу убрзано да се развијају. У то време телевизија је била главни извор музичких новитета, мада није била отворена према младим гледаоцима, односно благонаклона према садржајима за децу. Ипак, деца су примала, прихватала и изводила све што им је било понуђено, од новокомпонованих и поп песама попут хитова Леле Брене, до електронске и рок музике, која је такође нашла свој пут до екрана. Похађање музичке школе представљало је предност, јер су на тај начин деца имала прилику да се упознају са вршњацима из различитих општина, слушају и изводе музику коју друга деца конзумирају, као и да усвајају садржај и репертоар који се обрађује у музичким школама.

Традиционалне дечје песме извођене су највише у вртићу, а понека од њих, у аранжираном издању, могла се наћи на репертоару школског хора.²³ Од 1995. године дешавају се промене на политичкој сцени, почиње да јача националних дух, што је индиректно подстакло и отварање

²³ Осим тога, током 1990-их година, елементи фолклорног звука били су присутни само у музици појединих популарних састава, попут етно-цезерског Владе Маричића, бенда „Балканске жице“, ансамбла Горана Бреговића и сл.

Етномузиколошког одсека у Музичкој школи „Мокрањац“ (који је похађала и Мила Ђачић, од 1997), као места где се институционално негују национална свест и култура.

У вртићком и предшколском периоду, контакт са медијима је деци релативно ограничен, те она тада претежно усвајају вредности које им преносе њихови васпитачи. Овакав начин функционисања делимично се продужава и током прве две године основне школе, с тим што деца тада добијају сопствене телефоне, а тиме и неограничен и неконтролисан приступ различитим садржајима, често крајње неприкладним. Медији у великој мери формирају културу, креирајући садржај који постаје популаран и пријемчив за најмлађе генерације.

Музичирање деце данас, осим у школама и на фестивалима,²⁴ може се чути у многим приликама, али је питање коју врсту музике данашња деца изводе. Наиме, она репродукују музику коју су чула и научила од других, или коју су самостално истражила на доступним веб-сајтовима. Док је 1990-их година телевизија била водећи извор стране музике, данас су то друштвене мреже (Јутјуб, Тик-ток, Инстаграм, и др.). Међутим, садржај и текст који се тамо пласирају непримерени су, што важи и за контекст у којем се такве песме појављују. Ипак, деца усвајају такве примере јер су популарни.

Мила Ђачић забринута је пред опасношћу да дечје традиционалне песме, као и друге, изумру, уколико се са њима не буде поступало на адекватан начин. Најчешће се дешава да такве песме буду замењене композицијама савремених аутора дечје музике, или песмама забавног карактера. Наставници музичке културе често имају само један час недељно, што је премало за било какав дубљи рад. Прилике за дечје музичирање у школи подразумевају и приредбе које се одржавају два пута годишње, за дан школе и за празновање Светог Саве, што је опет недовољно да би деца дугорочно и адекватно неговала дечје песме. У међувремену, медији се не фокусирају на пласирање програма музичког

²⁴ Стожери неговања компоноване дечје музике су фестивали који се одржавају у оквиру Дечијег културног центра Београда, а то су ФЕДЕХО, ДЕМУС и ФЕДЕМУС. Уметници и организатори музичких фестивала за децу су Марина Прокић, организатор, и Снежана Деспотовић, диригент дечјег хора РТС-а. Захваљујући њиховом раду, дечја музика је присутна на РТС-у. Услови учествовања на наведеним фестивалима подразумевају извођење дечјих песама, а под синтагмом „дечје песме“ подразумевају се оне творевине које су прихватљивог текстуалног садржаја. Одговарајуће песме су оне са темама о другарству, љубави, школском животу, савременим друштвеним проблемима, као што је нпр. критика насиља у школама. Тематски комплексније популарне песме могу изводити ученици седмог и осмог разреда основне школе. Осим певања, кроз рад ових фестивала, тачније ФЕДЕМУС-а, негује се и дечје стваралаштво, при чему деца компоњују музику уз помоћ својих наставника. Значај фестивала препознало је и Министарство просвете, које овој манифестацији даје валидност. У недостатку садржаја у самом наставном процесу, наставници често користе победничке песме с тих фестивала, којима се тако „продужава живот“.

стваралаштва за децу, нити на дечју традиционалну музику, већ на популарну музику која за њих није увек прикладна. На такмичењима која су медијски испраћена, попут „Пинкових звезда“, деца имају прилику/шансу да искажу своје музичке способности, али организатори не обраћају довољно пажње на примереност садржаја песама које се у тим приликама изводе.

Као особа која је одрасла током 1980-их и 1990-их година, Мила Ђачић дала је драгоцене информације о музицирању деце, приликама за дечје музичко изражавање, као и о општем стању које карактерише то да деца нису била у већој мери подстакнута на музичке активности. Кроз свој ентузијазам и посвећеност деци, Мила Ђачић се, у оквиру Удружења наставника, залаже за повратак дечјих песама у јавни простор и за подстицање деце да изражавају себе кроз музику и изводе оно што им приличи. Њено дугогодишње искуство, утицај на музички живот деце, познавање функционисања дечјих фестивала, као и преношење традиционалних песама млађим генерацијама кроз часове музичке културе, учинили су то да и Мила Ђачић буде изузетно драгоцен извор информација за ово саопштење.



Сл. 6. Ива Пажин

Како је изгледало детињство током 2000-их година сазнали смо из интервјуа са **Ивом Пажин**, која је уз то пружила и репрезентативне податке о функционисању алтернативне музичке наставе за најмлађи узраст, као и увид у то шта деца слушају и изводе данас.

Ива Пажин рођена је 11. октобра 1999. године у Београду. Дипломирала је на Катедри за музикологију ФМУ у Београду 2022. године и тренутно је студент мастер студија Примењених истраживања музике на истом факултету. Поред тога, већ две године ради као музички сарадник и педагог у Музичкој радионици „Чаробна фрула“.

Егзистенцијални услови у Београду на почетку XXI века пружили су повољну атмосферу за безбрижно одрастање. Најранија музичка сећања Иве Пажин везана су за Предшколску установу „Лане“ на Звездари и за њено дружење са вршњацима. Дечје песме учила је од својих васпитачица или од родитеља код куће, а издвојила је следеће примере као омиљене: *Миш је добио њриј, Веверица није њишица, Тајин музичар, Иде маца око њебе, Тихо, ноћи, моје златно сјава*, као и низ песама у извођењу Бранка Коцкице.

На крају сваке школске године, деца у вртићу су учествовала у приредбама, где су изводила песме којима су их научили васпитачи. Раних 2000-их година, деца су се окупљала на улицама да би се играла нпр. ластиша или јурке, не изводећи посебне песме том приликом. Од другог разреда основне школе, Ива Пажин је похађала Музичку школу „Владимир Ђорђевић“, где је научила песме попут *Пекарчића, Ресаво, вого ’лагна, Девојчица брашно сеје* и других, којима је циљ постављање интонације. Касније у свом одрастању, Ива Пажин долазила је у контакт са другим музичким жанровима, попут популарних песама које су се нашле на њеном телефону, а потом и на репертоару који је изводила са вршњацима.

Репертоар из 2000-их година указује на присуство градског фолклора, изражен кроз фолклоризоване ауторске песме за децу као што је нпр. *Ивин воз*. Сеоске традиционалне песме нису биле уобичајени део програма, мада су се поједини примери могли наћи у садржају за ниже музичко образовање, попут песме *Ресаво, вого ’лагна*.

Музичка радионица „Чаробна фрула“, у којој је запослена Ива Пажин, посвећена је музичкој едукацији деце од рођења до седам година, односно до поласка у основну школу. Запослени у „Чаробној фрули“ обављају улогу педагога и музичког сарадника, пружајући музичку наставу у вртићима – дакле, на местима где иначе раде васпитачи. У свом раду посебну пажњу посвећују одабиру квалитетних песама и прилагођавању њиховог садржаја дечјем узрасту, те разјашњавању значења текста. Радионице су организоване на основу уговора са приватним и/или државним вртићима и одржавају се два пута недељно од по пола сата по вртићу. Деца су различитог узраста, стога је програм прилагођен њиховим могућностима. Старија и средња јаслена група обрађују песме о животињама, док средња група ради програм по књижи *Дан Вере Миланковић*, која је за „Чаробну фрулу“ написала збирку

песама о свакодневним дечјим активностима. Деца у старијој групи обрађују програм „Музичко путовање“, чији је циљ да се песмом представи нека одређена земља. У том контексту, када је у питању Србија, изводе се нумере као што су *Ирале се делије*, *Банаћанско коло* и *Ойа, цуја, скочи*, које су и једини контакт са традиционалним песмама наше земље. Старија деца обрађују и програм „Мали музичар“, који садржи познатије компоноване песме, као што су *Веверица није њишца*, *Миш је добио ириј*, *Телефонијада*, *Тайин музичар*, *Деда, deđa, deđa* и друге. Предшколци се упознају са музиком из филмова, као што су нумере *Иза дује*, *За Београд*, *До вам жели добар дан*, *Димничар* и друге. Програм је подложен променама, те су поменуте нумере овде наведене само ради илустрације. На крају сваке школске године полазници радионице приређују наступ, на којем изводе песме научене на часовима.

Радећи у вртићу као музички сарадник и долазећи у свакодневни контакт са децом узраста до седам година, Ива Пажин учила је да се деци ван вртића, али и од појединих васпитачица, нуде песме које нису прикладне за њихову доб. Она сматра да такве песме, које неретко промовишу насиље, треба да представљају извор забринутости и за родитеље и за професионалце у образовном систему.



Сл. 7. Марија Миловановић

У групи наших испитаника, **Марија Миловановић** је најмлађа. По природи ствари, она није могла да пружи широку дијахронијску перспективу, што ипак не умањује њен значај, јер је својим „инсајдерским“ увидом успешно представила садашње стање дечјег музичког фолклора у Београду.

Марија Миловановић рођена је 9. јануара 2001. године у Београду. Тренутно је студент четврте године Основних академских студија на ФМУ у Београду, на Одсеку за музичку теорију. М. Миловановић прошла је кроз бројна и разноврсна искуства у свом детињству у Београду. У парку на Ташмајдану најчешће је уживала у играма као што су жмурке, јурке, сакривање, скакање на трамболинама, прескакање вијаче и ластиша. У вртићу је учествовала у играма које укључују покрете, нпр.: *Иде маца око тебе, Ласије, йроласије, Арачкиње, барачкиње*. Од песама које је научила издвајају се: *Ал' је леј овај свети, Таши, шаши, шанана, Лейширићу, шаренићу, Каг си срећан, Деца су украс светиа, Разболе се лисица, У светиу йосији једно царсйво, Заклео се бумбар*. На улици се дружила са комшијом и са њим изводила игре *црвене рукавице, кликера* и *зујалице*. Још пре уписа у Музичку школу „Мокрањац“, почела је да свира клавир, а подучавала ју је њена бака, која је била школован музички педагог. Она јој је певала и успаванке, што су најчешће биле песме *'Ајде, Кајо, 'ајде, злайо* и *Разјранала јрана јорјована*. Музикалност у одрастању исказивала је и у музичкој школи, где је учила песме које служе постављању интонације и користе се у настави солфеђа, а неке од њих су: *Пекарчић, У круї, йрамо валцер ја и друї, Ресаво, водо лагна, Фабрика бомбона*.

Најчешћа прилика за дечје јавно музицирање биле су приредбе у школи, где су се изводиле и популарне песме (нпр. песма са Евровизије 2010. године, немачки представник), али и интерни часови и приредбе у музичкој школи. Поред тога, код куће је слушала и усвајала музику са носача звука и телевизије, а у њеном сећању остала је музика „Рокенрол за децу“, песме Бранка Коцкице и „Гилета и Жилета“. Касније, Марија Миловановић је певала у црквеном хору „Свети Сава“ и у хору у музичкој школи. Фолклор је такође имао важну улогу у њеном одрастању, пружајући јој самопоуздање и прилику да упозна пријатеље и традиционалне плесове. Међу дечјом популацијом у периоду око 2010. године (па и данас) било је изузетно популарно и пожељно учествовати на јавним такмичењима, као што су „Пинкове звездице“, на којима деца изводе песме писане за одрасле, а чији садржај и значење често не разумеју. У данашње време, деца изводе песме попут *Baby Shark* и *Мама воли бебу*, које представљају музичко стваралаштво за децу.

На основу приложене табеле (вид. прилог бр. 1), може се у сажетом виду сагледати дечји музички репертоар за период од Другог светског рата до данас, реконструисан на основу сећања интервјуисаних личности. Приметно је да су највиталнији примери, заступљени у скоро свакој генерацији, управо они који се уче у вртићу: *Ласџе, њроласџе, Иге маџа око њебе, Арачкиње, барачкиње, Таџи, ѡаџи, ѡанана* и др. Осим тога, уочљиво је да се код старијих саговорника јављају само традиционални примери дечјег фолклора, док се већ од краја 1970-их година примећује пад интересовања за њих и увођење компонованих дечјих песама у репертоар.²⁵ Реч је о ауторским поетско-музичким творевинама, које су највише стварали и изводили познати певачи дечјих песама, нпр. Драган Лаковић, Миња Субота и Бранко Коцкица, а на стихове наших најистакнутијих песника, попут Јована Јовановића Змаја, Бранка Радичевића, Душка Радовића, и других. Такве песме пласиране су на фестивалима за децу, у музичким емисијама и на грамофонским плочама, те су веома брзо фолклоризоване, постале и остале саставни део дечјег музичког репертоара све до данашњих дана.

Слабљење заступљености фолклорних напева може се повезати са педагошком праксом, која се мењала кроз време. Истиче се једна веома јасна ситуација поводом овог питања пре Другог светског рата, када је Владимир Ђорђевић, подржан од Министарства просвете, сакупио и приредио неколико веома значајних певанки. Посебно се издваја она намењена деци у целој Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца (Сф. ЂОРЂЕВИЋ 1928), која је заснована и на музичком фолклору, а активно се употребљавала у настави дуги низ година (RADINOVIĆ, GOLEMOVIĆ 2020: 22–23). Из тога се види да је у међуратном периоду пуно пажње било посвећено коришћењу фолклорних напева у педагогији, те да су примери који су нашли место у песмарицама пажљиво бирани, како би, путем текстуалног садржаја, зрачили патриотизмом и афирмисали опште људске вредности код омладине тога времена (RADINOVIĆ, GOLEMOVIĆ 2020: 23).

Други светски рат представљао је тачку прелома у дотадашњем односу према фолклору. Иако су у послератном раздобљу, по узору на совјетски модел, фолклорни плесови и музика народа и народности СФРЈ неговани у стилизованом виду кроз рад државних ансамбала и

²⁵ Значајно је истаћи да се музички репертоар интервјуисаних особа развијао кроз време, али је остао и релативно константан, тако да се идентични примери могу приметити у различитим генерацијама. Као што је раније наглашено, одабир ових личности био је стратешки, како би се као репрезентативни обележили појединци са дубоким разумевањем и ангажманом у дечјем фолклору. Промене се највише истичу у случајевима „обичних“ грађана, који нису у тој мери освешћени или упознати са значајем фолклора, а којима се намећу и нуде глобалистички културни обрасци, што се показало (и тек ће се показати) као веома проблематично.

мноштво културно-уметничких друштава, и често били пласирани у јавном простору, почев од послератног периода дечји фолклор у урбаној средини Србије све више губи своју ранију физиономију, што свакако има везе и са чињеницом да се државна идеологија окреће ка идејама културног јединства југословенске нације у настајању. Поред тога, у овом периоду, зарад промовисања комунистичких вредности и тековина, наложена је интеграција партизанских песама у готово сваки облик музичког изражавања, те су тако поменуте песме укорењене и у репертоар „Титових пионира“. Када је дошло до распада СФРЈ 1990-их година, веза са националним фолклором је обновљена, али на другачијој идеолошкој подлози – са идејом српства у основи свега тога. Упркос том таласу израженом кроз интересовање за фолклор првенствено код тинејџерске омладине и разних музичких етно састава, у данашње време приметан је сасвим обрнут процес у оквиру школских и предшколских установа. На основу садржаја *Основа програма ђреп-школској васпийићања и образовања „Године узлећа“*, у коме се залаже за то да деца сама усмеравају начин на који ће се развијати (*Službeni glasnik RS*, 2019), стиче се снажан утисак да се заправо ради на атомизацији друштва и преображају за који се не зна куда води, што у суштини кореспондира идејама глобализације (Стојадиновић 2021: 86). Примањем таквих глобалних културних образаца прихвата се све оно што је мејнстрим, а што се рефлектује и на дечји музички репертоар, тако што деца изводе наметнуту неприкладну „треш“ музику. Из свега тога очигледно је да се две друштвене струје, поменуте у уводу, на том месту укрштају и сукобљавају. С једне стране, у образовне институције се, преко Министарства просвете, умешала глобалистичка политика, што се одражава и на смањену употребу фолклорних мелодија у педагошком раду. С друге стране, оно што повремено успева да се пробије на површину јесте оснивање етномузиколошких одсека, као и етно састава, који се налазе у сфери интересовања дела шире јавности – пре свега оног родољубивог, национално освешћеног и национално мотивисаног корпуса становништва Србије. Сходно свему наведеном, неизбежно се намеће питање: Да ли заиста због целе ове ситуације губимо корене и везу са сопственом културом и традицијом, и да ли ће ускоро неки други облици музичког изражавања потпуно скрајнути наше дечје традиционално музичко наслеђе, и у сеоској и у градској средини? Тачан одговор се не може са сигурношћу дати, као што се не могу предвидети потенцијални изазови које овакав развој у данашњим све турбулентнијим околностима може да донесе. У сваком случају, остаје нада да ова веза неће бити потпуно изгубљена све док постоје они који ће се ангажовати у одбрани и одржавању наших традиционалних културних вредности.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БОЖИЛОВИЋ, Никола. „Глобализација културе и нови идентитетски обрасци.“ *Социолошки преглед* 48, 4 (2014): 531–548.
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О. *Народна музика шишњовоужичкој краја*. Београд: Етнографски институт Српске академије наука и уметности у сарадњи са Завичајним музејом, Титово Ужице, 1990.
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије. „Да ли традиционални облици народног музицирања треба и могу да се уче у музичкој школи?.“ У: *Зборник радова двадесет четвртог педагошког форума сценских уметности „Фолклор у музичкој педагозији“*. Ур. Милена Петровић. Београд: Факултет музичке уметности у Београду, 2022, 138–151.
- ДУМНИЋ, Марија В. „Дечји ритмички систем у песмама српског вокалног наслеђа.“ У: *Промишљања традиција: фолклорна и лијерарна исцртавања: Зборник радова уосвећен Мирјани Дрндарски и Ненаду Љубинковићу*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2014, 449–461.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р. *Збирка дечјих песама*. Јагодина, 1904.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р. *Збирка одабраних песама (У један, два, три и четвори ласа, за школску омладину)*. Јагодина, 1909.
- РИСТИВОЈЕВИЋ, Ана, Весна Свалина. „Заступљеност народних песама у уџбеницима предмета Музичка култура у Републици Хрватској и Републици Србији: анализа уџбеника за прва три разреда основне школе.“ У: *Зборник радова двадесет четвртог педагошког форума сценских уметности „Фолклор у музичкој педагозији“*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду, 2022, 63–76.
- СТОЈАДИНОВИЋ, Миша. „Култура и глобализација – изазови очувања идентитета у савременом друштву.“ У: *Зборник радова Центра за сцраиешке пронозе*. Београд, 2021, 71–106.
- BJERKVOLD, Jun-Ruar. *Nadahnuto biće: dete i pesma, igra i učenje kroz životna doba*. Sa norveškog prevela Mirna Stevanović. Beograd: Plato, 2005.
- BRENESELOVIĆ PAVLOVIĆ, Dragana. „Godine uzleta: participativni model uvođenja novih osnova predškolskog vaspitanja i obrazovanja.“ U: *Zbognik radova sa susreta pedagoga „Padagoški (p)ogledi“*. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu – Institut za pedagogiju i andragogiju, 2020, 47–54.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р. „Некоји дечји народни музички инструменти.“ *Sv. Cecilija* 5 (1928): 201–205.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р. „*Pjesmarica*. Jugoslovenske narodne popijevke za osnovne škole. Sabrao i uredio Antun Dobronić. Zagreb, Nakladom Pokrainske Uprave za Hrvatsku i Slavoniju.“ *Muzički glasnik* 12 (1922): 8.
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О. *Народна музика Подриња (народна музичка и играчка традиција Подриња)*. Сарајево: Књижевна задруга „Другари“, 1987.
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије О. *Етномузиколошки огледи*. Београд: Библиотека XX век, 1997.
- MARSH, Kathryn. *The musical playground: Global tradition and change in children's songs and games*. OUP USA, 2008.
- MINGAZOVA, Liailia, Rustem Sulteev. “Tatar and English Children’s Folklore: Education in Folk Traditions.” *Western Folklore* Vol. 73, No. 4 (2014): 410–431.
- MUTALIBOVNA, Aminova M. “The Impact of Globalization on National Culture and Its Protection Problems.” *International Journal on Integrated Education* Vol. 3, No. 12 (2020): 210–212.
- „Основе програма предшколског васпитања и образовања – Године узлета.“ *Службени гласник РС*, бр. 88/1/ и 27/18 и други закони. Београд: МПНТР, УНИЦЕФ и ИПА.
- ПЛАНЈАНИН-СИМЋ, Кристина. “The influence of non-musical factors upon textual modifications in countings.” *Studii de știință și cultură* Volumul XII, Nr. 3 (2016): 191–204.
- ПЛАНЈАНИН-СИМЋ, Кристина, Vesna Karin. “The exceptions in the rhythm of children’s folklore in Serbian part of Banat.” *Bulletin of the Transilvania University of Braşov – Special Issue Series VIII: Performing Arts* vol. 11(60), No. 2 (2018): 239–250.

- PLANJANIN-SIMIĆ, Kristina, Mihaela Lazović. "Children's folk art and movement rhythmic games as a regional feature for the development of the tourism potential." *Knowledge, International Journal* Vol. 31. No. 6 (2019): 1797–1802.
- RADINOVIĆ, Sanja, Dimitrije O. Golemović. "Vladimir R. Đorđević's Contribution to Serbian Musical Folkloristics." *Musicology* 29 (2020): 15–33.
- SAKS, Kurt. *Muzika starog sveta na istoku i zapadu*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1980, 29–45.
- TIMIMI, Sami. "Effect of globalisation on children's mental health." *Bmj* 331 (2005): 37–39.
- VUKIĆEVIĆ, Nataša, Irena Golubović Ilić, Vladimir Stanojević. „Predškolsko vaspitanje u funkciji očuvanja narodne tradicije u savremenom društvu.“ U: *Zbornik radova: Savremeno predškolsko vaspitanje i obrazovanje: izazovi i dileme*. Jagodina: Fakultet pedagoških nauka univerziteta u Kragujevcu, 2016: 167–182.
- WANG, Jui-Ching. "Games Unplugged! *Dolanan Anak*, Traditional Javanese Children's Singing Games in the 21st-Century General Music Classroom." *General music today* National Asosiation of music education, 2015: 1–8.

Интернет извори:

- <https://www.youtube.com/watch?v=GAm2Cgvvivos&ab_channel=Agelast> 9. 9. 2023.
- <<https://www.youtube.com/watch?v=XFC5SVCstzQ&pp=ygUgc2HFoWEgYm9yb2pldmnEhyBkZWNhIGkgdGVsZWZvbmk%3D>> 9. 9. 2023
- <<https://www.youtube.com/watch?v=ENDKxBJX4wM&pp=ygUgc2HFoWEgYm9yb2pldmnEhyBkZWNhIGkgdGVsZWZvbmk%3D>> 9. 9. 2023. <<https://www.youtube.com/shorts/xT1JZVF8g4>> 9. 9. 2023. <<https://www.youtube.com/shorts/jpVir4AudGI>> 9. 9. 2023.
- ><https://zadovoljna.nova.rs/beba-i-porodica/pesmicu-okolo-salata-smo-svih-ovih-godina-pevali-pogresno/>> 15. 4. 2024.

MARTA R. JANKOVIĆ

From *Laste*, *prolaste* to “thrash” music of the 21st century – changes in children's urban musical folklore of Serbia from the Second World War to today

Summary

This paper examines the type and intensity of diachronic changes that took place in the children's world and children's culture of Serbia, especially in children's urban folklore, from the Second World War to the present moment. In order to investigate this unique development line, a field research was carried out in which seven persons of different profiles and ages were involved, who come from an urban environment, specifically from Belgrade, and who in their professional engagement in various ways came into contact with children's folklore. Through the biographical data and memories of the interviewed persons, a chronological overview of the examples of children's folk music is shown, but also the ways in which global cultural patterns take precedence over the children's musical repertoire are pointed out.

Key words: children's folklore, town tradition, *Laste*, *prolaste*, children's repertoire, inappropriate music for children.

Прилог

Особе	Боба Ђурић	Димитрије О. Големовић	Милијана Гајић	Биљана Крекић	Мила Ђачић	Ива Пажин	Марија Милова- новић
Песме	Партизанске песме	Партизанске песме	Партизанске песме	Партизанске песме	Партизанске песме	Песме Бранка Коцкице	Песме Бранка Коцкице
	<i>Коло воденично</i>	<i>Ласије, њроласије</i>	<i>Ласије, њроласије</i>	<i>Ласије, њроласије</i>	Песме Драгана Лаковића	<i>Миш је добио њриј</i>	<i>Ласије, њроласије</i>
	<i>Паун њасе</i>	<i>Иде маца око њебе</i>	<i>Иде маца око њебе</i>	<i>Најлејца мама на свеју</i>	Песме Миње Суботе	<i>Иде маца око њебе</i>	<i>Иде маца око њебе</i>
	<i>Коленике</i>	<i>Једно гејше мало</i>	<i>Геја, геја, гејца</i>	<i>Коленике</i>	Песме Бранка Коцкице	<i>Пекарчић</i>	<i>Пекарчић</i>
	<i>Језоле</i>	<i>Јелечкиње-барјачкиње</i>	<i>Ђиха, њиха</i>	<i>Арачиње барачкиње</i>	Песме Лепе Брене	<i>Тихо ноћи моје злайо сјава</i>	<i>Арачиње барачкиње</i>
	<i>И около салаца</i>	<i>И около салата</i>	<i>Таши, њаши, њанана</i>	<i>Девојчица брачно сеје</i>		<i>Девојчица брачно сеје</i>	<i>Таши, њаши, њанана</i>
	<i>Љуљу, љуљу, љушке</i>	<i>Берем, берем њрожђе</i>	<i>Берем, берем њрожђе</i>	<i>Ивин воз</i>		<i>Ивин воз</i>	<i>Заклео се бумбар</i>
	<i>Угри кица</i>	<i>Коларићу, Панићу</i>	<i>Коларићу, Панићу</i>	<i>Шајуњање</i>		<i>Ресаво водо 'ладна</i>	<i>Ресаво водо 'ладна</i>
		<i>Ен, ден, дину</i>	<i>Тацун, њацун, њанана</i>	<i>Кад си срећан</i>		<i>Тајин музичар</i>	<i>Кад си срећан</i>
		<i>Ринће, ринће, раја</i>	<i>Ринће, ринће, раја</i>	<i>Деца су украс светиа</i>		<i>Веверица није њишица</i>	<i>Деца су украс светиа</i>
		<i>Поњава, њоњава</i>	<i>Пусњи њужу ројове</i>	<i>Разболе се лисица</i>			<i>Разболе се лисица</i>
		<i>Шиц, миц, Миџика</i>	<i>Ја њосејах лубенице</i>	<i>Ја њосејах лубенице</i>			<i>Ал' је леј овај свети</i>
		<i>Ја сам сњари чика</i>	<i>Вињњиџица род родила</i>	<i>Била мала Кукунка</i>			<i>У круј њтрамо валцер ја и друј</i>
		<i>Еџи, њеџи, њеџ</i>	<i>Како се џија ради</i>	<i>Шума блисња, џума њева</i>			<i>Разџанала џрана јорјована</i>
		<i>Кад се Цња зажели мегдених колача</i>	<i>Сњија је кица њадала</i>	<i>Ема, есеса</i>			<i>У свеју њосњоји једно царсњво</i>
	<i>У џумици зека сеџи, сњи</i>	<i>Иџ, иџ, иџ</i>	<i>У њој њори расње дрво</i>			<i>Лејњирићу џаренићу</i>	

Песме			На крај села	Ици смо у Африку			Фабрика бомбона
			Кица њада	Миц је до-био триј			
			Цуцу, цуцу на кољу	Друтарсџво			
			Зелени се, јаџодо	Шири, щири, весели њеџкири			
			Ја њосејах лан	Дуње ранке			
			У Милице, у Милице	Ја брдом, а девојка долом			
			У Будиму їраду	Крокодилчић звани Гема			
			Царе, царе				
			Окощ бокощ				
			Ђира седи на врх сламе				
			Хајд, њоведи весело				
			Банањанско коло				
			Тавала, њавала				
			Дивна, Дивна				
		Ој, Додо, Додоле					

СОФИЈА М. КОШНИЧАР

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ТЕОДОРАКИС ПО БЕЖАРУ –
ЗА ИНТЕРМЕДИЈАЛНУ АНТОЛОГИЈУ:
SEVEN DANSES GRECQUES МИКИСА ТЕОДОРАКИСА
У ИЗВЕДБИ „БАЛЕТА XX ВЕК“ И
КОРЕОГРАФИЈИ МОРИСА БЕЖАРА**

САЖЕТАК: У раду се доноси кроки-преглед балетског стваралаштва Микиса Теодоракиса с посебним освртом на његову свиту за соло бузуки и оркестар *Dances Grecques* (1977) коју је посветио Морису Бежару. Бежар ју је, у синергистичком креативном дијалогу са Теодоракисом – надахнуто оваплотио у јединствен балетски бисер под „миксованим“ називом *Mikis Theodorakis – Ελληνικοί Χοροι (Seven Dances Grecques) Maurice Béjart “Ballet of XX century”*. Тај балет је у нашем културном простору мање познат јер га је засенио Теодоракисов балетски спектакл *Грк Зорба* који је, између осталог, прославио и ансамбл Балета СНП-а широм бивше Југославије и трајно обележио културноуметнички простор овог поднебља. Рад поентира аспекте уметничког проседа који је Морис Бежар применио у обликовању балетског бисера *Seven Dances Grecques* чије је инспиративно упориште пронашао у интермедијалном и инертекстуалном дијалогу модерних плесних стилова са изворним античким грчким плесовима, старогрчким фолклором и узусима класичног античког позоришта.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Mikis Theodorakis Ελληνικοί Χοροι (Seven Dances Grecques)* – *Maurice Béjart “Ballet of XX century”*, балет, режија, кореографија, модерна плесна лексика, антички грчки плесови, старогрчки фолклор.

* grinja@sbb.rs

** Текст је настао у знак сећања на Микиса Теодоракиса (Μίκης Θεοδωράκης), поводом тридесетогодишњице премијере његовог балета *Грк Зорба* (1. децембра 1994) у СНП-у, којој је присуствовао и сам Теодоракис, затим двадесетогодишњице од када је, 2004. године, Скупштина града Новог Сада Микиса Теодоракиса прогласила за почасног грађанина, као и у сусрет стогодишњици његовог рођења (1925). Рад је настао у оквиру пројекта Одељења Матице српске за сценске уметности и музику *Књижевности у конјекстиу савремених сценских и друшких визуелних уметности* (потпројекат „Сценски плес у светлу неосинкретизма и интермедијалности: интеракција са литературом и другим уметностима – театарски синтетизам као мултимедијални метатекст“).

Пролејомена

Богат стваралачки опус Микиса Теодоракиса обухвата знатан број сценских облика, међу којима је и неколико балета: *Грчки карневал* (*Eliniki Apokria*, 1953) – балетска свита (оркестарско-перформативни материјал); *Le Feux aux Poudres* (1958); *Les Amants de Teruel* (1959; балетско-перформативни материјал); *Елекѿра* (1963); *Danses Grecques* (1977) – свита за соло бузуки и оркестар, сценски реализована као *Mikis Theodorakis – Ελληνικοί Χοροι (Seven Danses Grecques) – Maurice Béjart “Ballet of XX century”* (1980). Ту је и неколико верзија балета на тему Зорбас: *Балет Зорбас у 23 сцене* (партитура); *Зорбас* (оригинална верзија) – перформативни материјал; *Алексис Зорбас (Грк Зорба)* (1987/88, праизведба 6. августа 1988. године у Арени у Верони, Италија, дириговао Микис Теодоракис).

Извођачко право верзије *Алексис Зорбас (Грк Зорба)* Теодоракис је поконио Балету Српског народног позоришта у Новом Саду, и она је прославила овај балет и балетски ансамбл СНП-а широм бивше Југославије (премијерна извођења: 1. 12. 1994, СНП, велика сцена „Јован Ђорђевић“, Нови Сад; 3. 12. 1994, Центар „Сава“, Београд). *Грк Зорба* је десетак година, континуирано, суверено владао плесном сценом СНП-а, а доживео је и веома успешан „повратак“ (премијерна обнова 8. октобра 2016, ансамбл Балета СНП-а). Као ретко када, публика и критика су биле јединствене и одушевљене чарима и енергијом овог комплетног спектакла (Кошничар 1994). Ако се у новијој историји СНП-а по нечему памти његова балетска сцена, то је свакако *Зорба*,



Сл. 1. Лево: Занос оживљавања сопствене партитуре: диригује Микис Теодоракис (извор: <https://en.wikipedia.org/wiki/Mikis_Theodorakis#/media/File:Mikis_Theodorakis_Fabrik_070004.jpg>, 12. 9. 2022); десно: Последње Теодоракисово дириговање, 19. јун 2017. (извор: Профимедиа <<https://www.kurir.rs/zabava/pop-kultura/3759165/mikis-teodorakis-srbijapodrska-bombardovanje>>, 10. 9. 2022).

који је, на неки начин, постао и његов заштитни знак. О *Зорби* је све кључно до сада већ речено. Не желећи да се понављамо, тежиште разматрања постављено је на, у културној јавности, засенчени Теодоркисов балетски бисер – *Seven Danses Grecques*.

Микис Теодоракис (1925–2021) и Морис Бежар (1927–2007)¹ припадници су исте генерације, савременици и пријатељи. Обојица слободумни, пацифисти, геопланетарни борци за људска права, слободу и демократију, снажне личности, интелектуалци и уметнички бардови; при томе, обојица на таласу комплементарне, синергијске уметничке оригиналности и креативности.



Сл. 2. Морис Бежар: експресија покрета (извори: < <https://www.discogs.com/artist/1381082-MauriceB%C3%A9jart>>; <<https://totemdancegroup.com.ua/ru/moris-bezhar-biografija/>>, 16. 9. 2022).

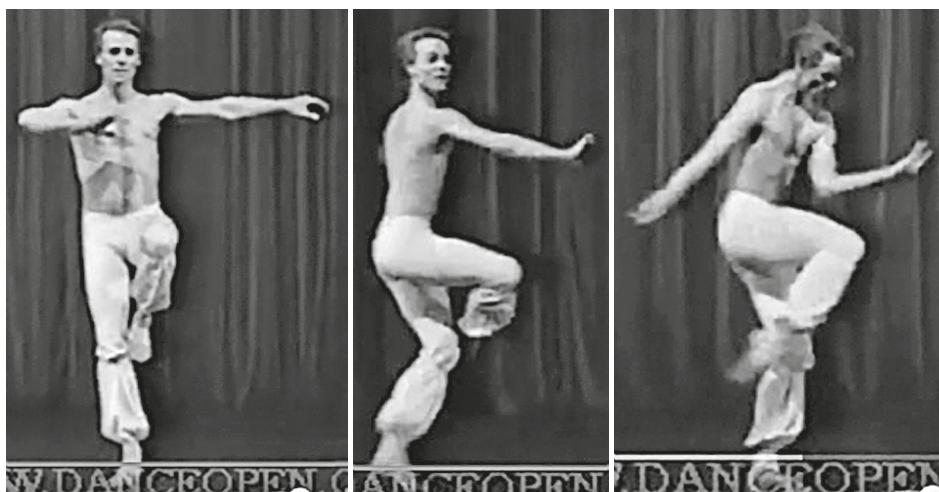
Обојица су лично оставила значајан уметнички траг и на просторима бивше Југославије, партиципирајући нпр. на фестивалима уметности, попут Дубровачких љетних игара. Њихова дела су извођена и на уметничким сценама широм бивше Југославије. Ерос, као свеопшти зов живота и виталности, протејски је продро не само у музичко стваралаштво Микиса Теодоракиса већ и у Бежаров балетски опус – указујући да су музика и плес дубоко иманентни животу и да о њему сведоче на најснажнији и најфасцинантнији начин. Инспирисан снагом ероса у Теодоракисовој музици, Бежар ствара, по форми, врло специфично балетско дело на музику седам грчких Теодоракисових игара, под миксованим називом *Mikis Theodorakis – Ελληνικοί Χοροί (Seven Danses Grecques) – Maurice Béjart “Ballet of XX century”* – потписујући ком-

¹ Морис Бежар (Maurice Béjart, право име Maurice-Jean Berger) 1960. у Бриселу је основао балетску трупу „Балет XX века“ („Ballet du XX^{ème} Siècle“) која је у међународној комуникацији најпознатија под називом „Ballet of XX century“. Под тим именом функционисала је до краја јуна 1987, када је, такође у Бриселу, одржала своју последњу представу. Трупу је, потом, Бежар „реконструисао“ – добила је ново име: „Béjart Ballet Lausanne“, а шест месеци касније почеле су њене прве пробе (према: TRUSKINOVSKAYA 2023).

плетну кореографију, сценографију, костим и режију. Задатак у овом раду је да се одговори на питање зашто је ових седам Теодоракисових грчких игара Бежарово кореографско и редитељско ремек-дело. У тражењу тог одговора примењен је иманентни истраживачко-методолошки приступ; техником деконструкције уметничког текста анализирани су структура овог балета и примењени Бежаров уметнички проседе.

Лична карија балетиа

Теодоракис је своју свиту за соло бузуки и оркестар *Ελληνικοί Χοροί – Danses Grecques* (1977) посветио Морису Бежару. Бежар ју је, готово у ходу, већ наредне године, с великим кореографским и редитељским заносом, али и респектом према Теодоракису, сценски, првобитно реализовао као солистички балет *Mikis Theodorakis – Ελληνικοί Χοροί (Danses Grecques)*. Приказиван је на великој међународној турнеји 1978. године и то у супериорној, сјајној изведби балетског солисте Лакиса Карнезиса (Λάκη Καρνέζη).



Сл. 3. Салистички плес Лакиса Карнезиса у заносу извођења *Ελληνικοί Χοροί – Danses Grecques* (извор: <https://www.youtube.com/watch?v=Ds2_bfqN5qs>, 14. 9. 2022).

Међутим, раскошан инспиративан потенцијал Теодоракисове свите учинио је да Бежар своју кореографску идеју надгради и развије је за цео свој ансамбл. Тако је, у синергијском раду Теодоракиса и Бежара – настао балетски бисер *Mikis Theodorakis – Ελληνικοί Χοροί (Seven Dances Grecques) – Maurice Béjart “Ballet of XX century”* (1980). Виртуозно се користећи техникама интертекстуалног и интермедиијалног ди-

јалога, Бежар је створио специфичан балетски колаж у форми сценског омнибуса² који, на наративном плану, обједињује и заокружује слике из свакодневице традиционалног грчког живота под сјајем медитеранског колорита. Балет је извело 36 врхунских плесача: 18 женских и 18 мушких чланова ансамбла „Балета XX век“.

Аутентично је и веома атрактивно постављен за изведбу у версајском Врту поморанци; приказиван је на многобројним турнејама, а посебно се памти његова изведба 19. јуна 2014. године у Врту поморанци, када је свечано отворен Версајски фестивал, управо посвећен двојници великана музике и игре – Микису Теодоракису и Морису Бежару. Балет је тада снимљен и сачуван као антологијски бисер, а снимак је настао као копродукцијски пројекат: Телевизије Француске, TV MEZZO, Wahoo production, Chateau de Versailles Spectacles, Fondation Maurice Béjart и Foundation Béjart Ballet Lausanne. У овој продукцији, балет траје 37:24 минута, а изведен је као једночинка.

За потребе овога рада (понајпре као визуелна подршка вербалном тумачењу и исказу у раду) непосредно је коришћен видео-запис помену-те верзије Бежаровог балета под називом *Mikis Theodorakis – ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ (Seven Danses Grecques) – Maurice Béjart “Ballet of XX century”*, <<https://www.youtube.com/watch?v=NurPeO9h7K8>> (12. 9. 2022); <<https://www.youtube.com/watch?v=tZxF2ngMcnk>> (8. 6. 2023); <https://www.youtube.com/watch?v=lp2jlyXw_1c> (8. 6. 2023). Та балетска верзија је уједно и извор визуелних цитата из балета који је у средишту пажње у овом раду.

Сценографија – њредуслов разумевања идеје Бежаровој њриказа

Бежар је испоштовао изворни дух грчког сценског представљања које је Теодоракис најрадије примењивао када год је то било могуће.³ Респектујући тај дух, Бежар, сценографски, балет поставља у версајском врту с идејом да, стилизовано, прикаже извођачки простор класичног грчког театра:

- зграда Оранжерије (L’Orangerie) са Вртом поморанци је у функцији сценског бекграунда (позадина сцене);

² Омнибус (лат. *omnibus* – свима, за све) – вишезначни појам који има своје место и у теорији уметничких жанрова; форма која садржи колажну, мотивско-тематски заокружену „збирку“ мањих целовитих сегмената једног аутора или више њих, са истом или сродном тематиком. Дакле, различите епизоде оквирно могу спајати општа тема, место или време радње, ликови, актери, аутор уметничких предлогака итд. (Клаић 1982: 972; Омнибус 2018).

³ Многобројна су спектакуларна Теодоракисова дириговања сопственим делима на отвореном, под ведрим небом, као и у орхестрама античких позоришта широм Грчке.

- пространи просценијум, као плесни подијум, у позадини је оивичен стилизованим ниским зидом са централним пролазом који повезује просценијум са позадином сцене;
- у залеђу просценијума, иза „зида“, а у предњем делу сцене, симетрично, лево и десно, налазе се два стилизована шатора у обједињеној функцији: гардеробе, одморишта и заклона за плесаче који у датом тренутку немају улогу на сцени (управо је то првобитна функција сцене у античком театру).

На тај начин Бежар, у духу постмодернистичког концепта, максимално користи амбијенталне потенцијале контекста Врта поморанци у обликовању естетске поруке. Нарација балета, по узусима класичног грчког театра, обухвата временски распон од раног сумрака до блиставе ноћи, а све се одвија под отвореним небом (Сл. 4, 5, 6).



Сл. 4. и 5. L'Orangerie је један од најатрактивнијих делова вртова и паркова версајског дворца (Les Jardins et Parc du Château de Versailles). Версајски вртови тематизују сунце као основни мотив, а све у славу Луја XIV, Краља Сунца. Зграда Оранжерije са Вртом поморанци (у жардињерама су минијатурна стабла поморанци из свих крајева света, а доминирају она из Португалије, Шпаније и Италије), као краљевски воћњак, има више од хиљаду стабала агрума, те стабла шипка, палми и олеандера (JAMSHED 2022).



Сл. 6. Оранжерija у функцији сценографије Бежаровог балета (извор: <<https://www.youtube.com/watch?v=NurPeO9h7K8>>, 12. 9. 2022).

Основна идеја и сценографија балетског спектакла

Балет *Seven Danses Grecques* садржи осам кључних делова, а постављен је у 12 кроки колажираних сценских слика (симболично: дванаестомесечни годишњи циклус) са основном идејом да изрази пуноћу доживљавања животног ероса, да експресионистички визуализира емотивну димензију и кључне мотиве Теодоракисових грчких лирских песама које су инспирисане елементарном енергијом грчког етоса, медитеранског пејзажа, пре свега мора, и човекове свакодневице у загрљају с природом. Кључни плесно-наративни делови овог колажног балетског омнибуса су:

- Στα περβόλια (*In the orchards – У воћњацима*),
- Παραπονο (*Complaint – Жалба*),
- Ροδιά τετρακλῶνη (*Pomegranate tree – Дрво нара*),
- Να 'χατ'αθανάτο νερό (*If I only had the water of eternal life – Када бих само имао воду вечне животице*),
- Ησούν καλός (*You were good – Био си добар*),
- Σαββατοβράδυ (*Saturday night – Субота увече*),
- Διότι δεν συνεμορφώθη (*Because I did not conform – Зато што се нисам слајао*),
- Κλείσ' το παραθυρό (*Close the window – Затвори прозор*) (Бежар 2014).

Управо називи кључних делова балета са мотивима из свакодневног живота, искуствено блиских сваком човеку па и извођачима овога балета, упућују на јаке експресивне потенцијале плесача и сценских слика, као и на могућност да се реципијенти са лакоћом живе и доживе присност са сценским приказом – „обрисима грчке свакодневице“. При томе, називом првог сегмента – *У воћњацима*, Бежар прави и формалну везу и естетско „сидриште“ са ширим сценским контекстом одигравања представе у Врту поморанци.

Бежар и његови плесачи желе, пре свега, да реципијенту пренесу своје експресије, свој доживљај животног ероса, док су обриси наративног слоја (слика животног контекста и импресионистичка потка) – доследно у другом плану, тек овлаш маркирани на асоцијативној мрежи која, готово невидљиво, као најфинија, сјајна паучина, структурира укупан сценски приказ.⁴ Експресију свакодневице и искуствену бли-

⁴ Бежар акценат ставља на нефабуларни, фрагментаристички, „каледоскопски“ тип нарације коју одликују експресивност и колажно исијавање фрагмената извесне целине. Наиме, по Јурију Михајловичу Лотману (Юрий Михайлович Лотман), нарација као „ток казивања“ ма којим језичким видом (природнојезички-вербални, иконички...) може бити (превасходно) фабуларног или (превасходно) нефабуларног типа. Фабуларна нарација: казивање чији се садржај одликује логички заокруженим догађајем уоквиреним почетком и крајем; сегменти тог казивања увек могу бити реконструисани по хронолошки-логичном

скост са елементарним, са животом у присном загрљају с природом – снажно истичу прва и последња слика балета које су у функцији поминутог пролога и епилога. Разумевање природе поставке балета (у нефабуларном кључу) – важно је за укупно разумевање сценског приказа.

Бежар – маестро режије у духу старогрчког театра

Бежар сценски приказ уоквирује на принципима класичног грчког представљања – прологом и епилогом, који отварају и затварају балетску представу. Они су плесно и музички/акустички идентични, а разликује их једино доба дана када се, у реалном времену, одвијају на сцени: пролог се реализује у касно послеподне или рано предвечерје које ствара исти угођај и атмосферу као свитање, рађање јутра. Епилог је темпиран тако да се одвија у време надолажења ноћи. Дакле, на тај начин, Бежар симболично маркира Аристотелов принцип одвијања класичне старогрчке театарске представе (чија нарација, по правилу, обухвата време од свитања до заласка сунца).

Основни акустички мотив пролога и епилога је уједначен – спокојан шум морских таласа проузрокованих плимом и осеком. Тај мотив Бежар користи као кључно обележје елементарне, хармоничне здружености човека и природе на грчком приобаљу. Оригиналност Бежарове слике надолазеће плиме или наступања осеке огледа се у потпуно новом начину представљања тих појава. Бежар кретање плесача, који експресивно дочаравају таласе, заснива на принципима механике флуида, конкретно таласа воде, потпуно мимоилазећи њихово досадашње уобичајено миметичко опонашање. Он визуализира суштину тога кретања: талас настаје осциловањем сваке појединачне честице (молекула) воде (односно плесача) „навише-наниже“, дуж вертикалне осе. У складу с тим, а на Теодоракисов миметичко-документаристички шум плимских таласа, Бежар изванредно инвентивно користи један од основних сиртаки-корака да тај талас плесно представи: сваки хориста се засебно креће „осцилујући“ се горе-доле, по вертикали, крупним, изразито лаганим искораком (*slow motion*), дочаравајући,

„ланцу“ одвијања догађања, без обзира на то којим су редоследом испричани, односно без обзира на позицију коју имају у сужејној мрежи наративног ткива текста. Нефабуларну нарацију одликује нелинеарна презентација фрагмената и колажа из извесне целине чији је задатак да у „асоцијативним исијавањима“ ствара експресивни низ слика који није обележен логичко-хронолошком уређеношћу и нужно не излаже заокружен догађај/догађаје (Лотман 1975; Бал 1995, 2000; Кошничар 2013). Нпр.: балет *Грк Зорба* има изражену фабуларну нарацију. Такву нарацију има већина балета класичног балетског репертоара, док се савремени плес оријентише на нефабуларну нарацију са доминантом у експресивности доживљаја и импресивности слика.

изузетно ефектно, мирне, уједначене таласе наступајуће плиме или осеке. Већ том сликом постаје јасно да ће уметничка снага и лепота представе бити у њеној оригиналности, једноставности, хармоничној спрези природе и етоса; у плесној синергији и спрези елемената изворних античких и грчких фолклорних народних плесова и њихове „обраде“ у духу савремене „бежаровске“ лексике.



Сл. 7. Јутарњи „таласи“ плиме најављују живост свакодневице
(извор: <<https://www.youtube.com/watch?v=NurPeO9h7K8>>, 12. 9. 2022).



Сл. 8. Вечерњи „таласи“ најављују смирај дана
(извор: <<https://www.youtube.com/watch?v=tZxF2ngMcnk>> 8. 6. 2023).

На ексїресивним обрисима нарације о свакодневици

Безар стилизованом лексиком заснованом на пантомими старогрчког мима, синергији модерне плесне лексике и плесне лексике инспирисане традиционалним грчким плесовима, скицира обресе догађаја из свакодневице уз доминантну експресију играча. Тако, након пролога, следе кроки-обриси прве хорске, идиличне слике јутарњег буђења и разигравање дана: народ-хор се разбуђује уз музику милозвучног бузукија (асоцира на звуке китаре) а потом се свако хвата свакодневног посла и улази у ритам дана уз звуке живахне, разигране фруле/флауте (*syrinx*/аулос). Следе наизменичне слике: мушкарци у паровима одлазе на море да рибаре, бацају мреже, извлаче морске плодове, веселе се богатом улову. Младићи и девојке у воћњаку и засадима смокве, поморанце и маслине, беру плодове. Жене обављају уобичајене домаћичке послове: чисте, перу, простиру одећу да се суши, љуљају децу... У смирај дана рибари се са уловом враћају са мора својим ближњим; младићи се између себе друже, надмећу се у борилачким вештинама, удварају се девојкама. Док се спушта сумрак, девојке и младићи играју ради забаве и удварања. Рађају се љубави и најављују веридбе и венчања. Идиличан смирај дана указује на крај уобичајене свакодневице и цикличност њеног животног ритма који се понавља већ хиљадама година на обалама грчког Средоземља. Пратећи Теодоракисово поштовање виталистичког и оптимистичког тона музике грчког етоса, и код Безара доминира атмосфера снажне позитивне енергије, идиличности, хармоније и усклађености етоса са природом. Теодоракис у *Песмама* преплиће два доминантна звука: бузукија (који се, пореклом, везује за античке жичане инструменте лиру и китару) и фруле (пандан античком аулосу). Уз хармонично преплитање старогрчких мелодијских линија и звуке та два основна инструмента (који се јављају и солистички али и у оркестарском формату) колажно се преплићу и Безарове сценске слике. Управо у складу са основним карактеристикама античке старогрчке инструменталне музике китаристике и аулетике⁵, Безар је женски принцип – плес солисткиња и женског дела ансамбла, доминантно везао за звуке бузукија, док је звуке сиринкса доследно везао

⁵ Инструментална музика античке Грчке класификована је у *аулетџику* и *киитаристџику*. Аулетика означава музичке облике који настају свирањем на аулосу (од грчког глагола *auleo* – дувати) – дувачким инструментима (*syrinx* – цев, трска, свирала). Дрвене свирале су свирале од трске, једноцевне или двоцевне (диаулос – врста данашњих двојница); „панова фрула“ – везују се за одистичку, веселу, полетну музику. Китаристика је свирање на китари, жичаном инструменту, варијанти лире. По Орфеју и његовом тужном, носталгичном свирању на лири док трага за својом Еуридиком китаристика се везује за орфичан, сентименталан, меланхоличан, носталгичан, жалостив тон (ILIĆ PUHARIĆ 2021).

за мушки принцип. Управо је тај моменат и визуелно дочаравао хармонизовану спрегу и складан „дијалог“ мушко-женског принципа.

Бежарова ѿлесна лексика и кореоѿрафија

У овом балету Бежар основни плесни код заснива на концепту синергијске интеграције модерних плесних техника са оживљавањем (плесне) традиције (*revival movement – vival dance*). Према Нахачевском, путем *revival movement*-а сугерише се веза са културом плеса у прошлим временима на одређеном културном простору, односно у конкретним националним ентитетима (NANASHEWSKY 2006).

Наиме, Бежар изванредно креативно прати фолклорну нит Теодоракисових *Иѿара* и на кореографском плану обликује модеран кореолексички систем инспирисан старогрчким и традиционалним фолклорним плесовима. Бежар промишља и успоставља лексичко-кореографски вокабулар и плесну реторику на основу изванредног познавања укупне историографије античког и старогрчког плеса и театра, као и етнографских, музичких и плесних карактеристика традиционалног грчког наслеђа. Бежар, баш као и Теодоракис, добро зна да уметност уопште, па тако и музика и балет, сублимирају и естетски оваплоћују народну (грчку) духовност, етос, животни стил и обичаје као и све битне ситуације из живота појединца и заједнице. Стога је инспирисан и богато надахнут плесном лексиком античких народних и театарских плесова као и традиционалних народних грчких плесова новије грчке историје. Основне карактеристике тих плесова фрагментарно су сачуване и забележене ликовним средствима на античким фрескама, вазама и другој керамици, на мозаицима и рељефима (GAVELA 1978; ILIĆ PUHARIĆ 2020), али и дескриптивно, нпр. у грчкој књижевности⁶.

Елементе античке и традиционалне плесне лексике Бежар креативно трансформише до новог квалитета у коме су „сливено“ обједињени елементи знатног броја најпознатијих старогрчких плесова. Кореограф те елементе у појединим плесним деоницама синергијски удружује са шпиц техником у женском плесу. Тако се у Бежаровој кореографији јасно запажају елементи театарских плесова (емелија, кордак и сикинис)⁷,

⁶ На пример, о природи живљих, виртуозних плесова пева и Хомер у *Oguseju*, и то на више места: „Sve čudo me motreći hvata: ... njih dvojica uzmu igrati ... dō tāmnih oblākā sve skačući ... saviv se natrag, od zemlje skočivši uvis ... Onda igrati uzmu po zemlji ... oba sitno izmjenjujuć noge ... (НОМЕР, веб, стр. 94: VIII пјевање. В. Коло; пјевање; плесаћи; стихови 234–384; избор из стихова 370–384). Или: „Opreme se i žene, i pjevač uzme božanski / Formingu šuplju i ōn tad u sviju pobudi želju / Da se zapjeva slatko i igra zaigra divna / Veliki tutnjati dom Odisejev stane od noga / Kōliko igrahu ljudi i žene l'jepih poјāsā“ (НОМЕР, веб, стр. 276: XXIII пјевање. С. *Odisej naređuje svirku i ples*, стихови 111–152; избор стихова 133–147).

⁷ Свака од три врсте старогрчких позоришних представа класичног доба имала је свој плес. Трагедију карактерише емелија (лат. *emmelia*) која је извођена у спорим ритмовима

ритуално-церемонијалних плесова (борилачко-ратнички плесови, плес велова, плес каријатида⁸, плесова у славу венчања и рођења, оргијастички плесови) али и старих плесова примењиваних у процесима и на јавним свечаностима.

Од античких борилачких плесова Бежар је користио елементе Пировог плеса (*pyrrhus/pyrrhic*), али без употребе реквизите – оружја, у комбинацији са неколико ратничко-војничких традиционалних народних плесова (хасапико – виртуозни плес сличан руским козачким плесовима; солистичка слобода преузета је из војничког плеса зеибекика са високим, „увинутим“ скоковима и преплитањем ногу).



Сл. 9. Плесно надигравање с елементима кордака, Пировог плеса и сиртакија (извор: <<https://www.youtube.com/watch?v=tZxF2ngMcnk>>, 8. 6. 2023).

(врло одмерен плес, са елегантним, широким покретима, а доминирао је леп рад руку). У комедијама је извођен кордак, захтеван плес у смислу потребне извођачке вештине јер је пун живахности, брзог темпа, скокова, окретаја, преплитања ногу; кордак је, у складу са духом представе, био необуздан и непристојан, са брзим чучњевима и скакањем „штиклама у небо“, плесач је извртао стомак, ударао се у пете и задњицу, скакао, ударао се у прса и бутине, лупао ногама. У сатирским играма (сатирска драма) извођен је плес сикинис/сикинида – „сатирски плес“, а играли су га сатири појединачно и у хору. Засићен акробатским елементима, сикинис је надмашио кордак у бестидности – био је пун ласцивних покрета, карличних трзаја и других изразито еротских телесно-кинетичких, копулативних сигнала.

⁸ На пример, плес велова и плес каријатида су играни у живљем ритму од емелије, али је и у њима задржана елеганција покрета, нарочито руку. Занимљиво је да су у античком контексту плесачице у плесу каријатида прве користиле поменућу технику „плеса на шпицу“ да би појачале утисак лепршавости велова.



Сл. 10. Плесно надигравање с елементима кордака, Пировог плеса, хасапика и сиртакија (извор: <<https://www.youtube.com/watch?v=tZxF2ngMcnk>>, 8. 6. 2023).



Сл. 11. Плесно надигравање с елементима кордака, Пировог плеса, хасапика и сиртакија (извор: <<https://www.youtube.com/watch?v=tZxF2ngMcnk>>, 8. 6. 2023).

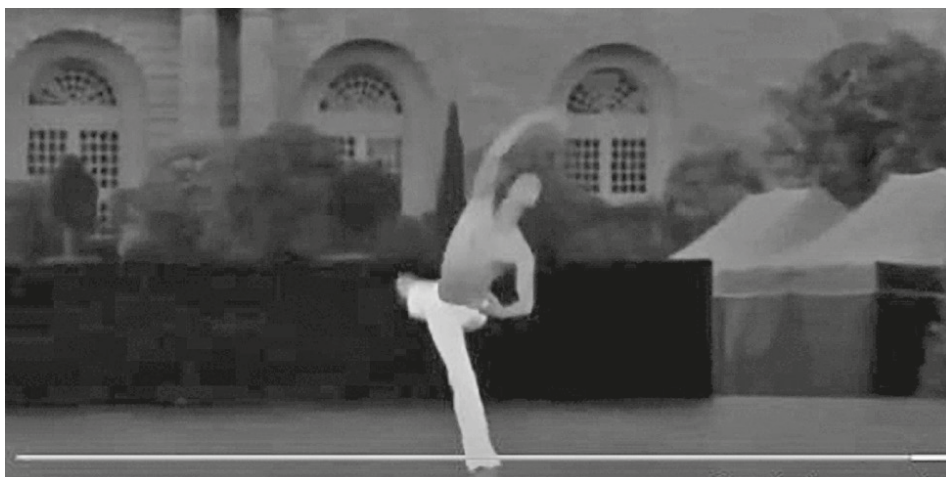
Бежар у постављању кореографије за овај балет као да се инспирише сачуваним писаним дескрипцијама добрих карактеристика виртуозних, нарочито живљих и извођачки „захтевнијих“ старогрчких плесова⁹,

⁹ На пример, Хомер у *Одисеји* бележи да су у ратничким играма мушкарци галопирали скачући с једне ноге на другу; тада су се правили разни војнички покрети и комбинације – „нападали“ су се у равним линијама, затварали се у заједнички круг, скакали у групама, клечали итд. Код њега су забележени и описи венчања које је такође било праћено плесом, песмама и одређеним ритуалима. Овако Хомер описује процесију венчања: „[...] Тамо се изво-

и надахнуто их уграђује у свој кореографско-лексички вокабулар. Техника тих старогрчких плесова изграђена је, на пример, на еверзији ногу, што подразумева увртање и извртање ногу у зглобовима кука, колена, стопала било „упоље“ било „напоље“ – по потреби. Нпр. комични плес – ниподисмо, захтевао је велику вештину у скоковима јер је грациозно опонашао скакање дивљих коза.



Сл. 12. Виртуозни елементи ниподисма у комбинацији с елементима сатирског плеса и кордака (извор: <https://www.youtube.com/watch?v=lp2jlyXw_1c>, 8. 6. 2023).



Сл. 13. Виртуозни елементи ниподисма у комбинацији с елементима сатирског плеса и кордака (извор: <https://www.youtube.com/watch?v=lp2jlyXw_1c>, 8. 6. 2023).

де невесте из ходника и спроводе градским улицама обасјане блиставим, сјајним лампама, а свадбене песме се певају на кликове. Младићи плешу у хорovima, између њих се чују весели звуци лире и фруле [...]“ (ХОМЕР 2000).

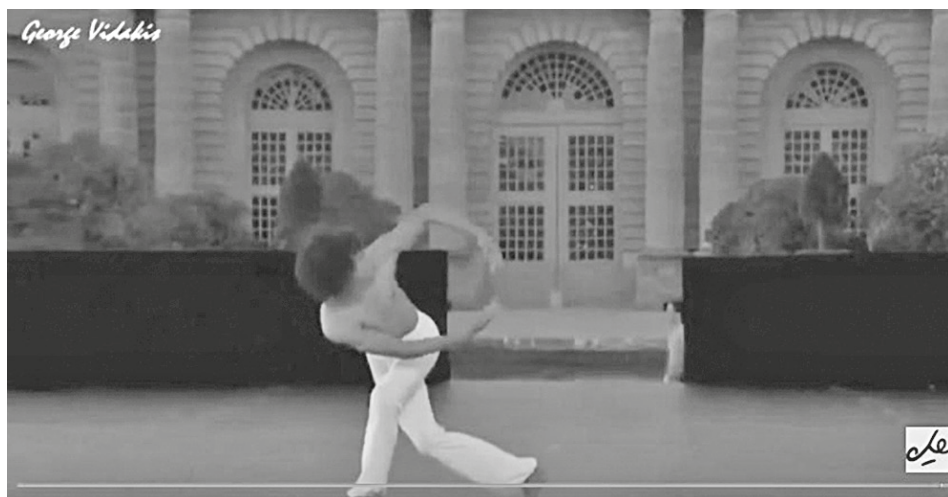


Сл. 14 и 15. Увећани инсерти слика 12 и 13
(извор: <https://www.youtube.com/watch?v=lp2jlyXw_1c>, 8. 6. 2023).

За потребе виртуозних плесова вежбани су разни скокови. Велика пажња посвећивана је вежбању: вештине „оштрог окрета тела у равни окомитој на ноге“; карактеристичне технике у грчким „живљим“ плесовима: савијање руке под правим углом према горе. Такође, Бежар успоставља техничко-естетску везу са сложеним стандардом игре рукама у старогрчким плесовима – (*хирономија*)¹⁰.

Наредни инсерти из видео-записа (сл. 16–26) доносе упечатљив избор секвенци из балета у којима до пуног изражаја долазе Бежарове надахнуте комбинације и преплитања модерног плесног израза са плесним елементима старогрчких театарских и традиционалних народних плесова: кордака, сикиниса, сатирског плеса, ратничког и, њему сродног, Пировог плеса; плеса каријатида, плеса велова (без велова) и емелије; хасапика, зеибекика са високим увијеним скоковима и бравурозним преплитањем ногу и руку. Инсерти сведоче о вештинама еверзија ногу, скокова, као и о надахнутој примени богатог асортимана елемената из опсега хирономије.

¹⁰ Хируномија (грч. *cheironomia*) – кретање руку по извесним правилима; наука о реторском кретању рукама, о беседничкој гестикулацији (део мимике).



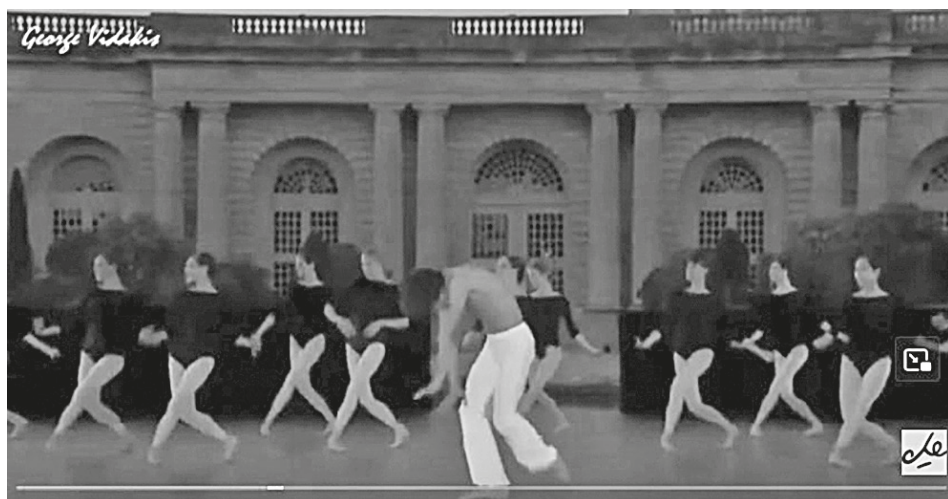
Сл. 16. (извор: <https://www.youtube.com/watch?v=lp2jlyXw_1c>, 8. 6. 2023).



Сл. 17. (извор: <https://www.youtube.com/watch?v=lp2jlyXw_1c>, 8. 6. 2023).



Сл. 18. (извор: <https://www.youtube.com/watch?v=lp2jlyXw_1c>, 8. 6. 2023).



Сл. 19. (извор: <https://www.youtube.com/watch?v=lp2jlyXw_1c>, 8. 6. 2023).



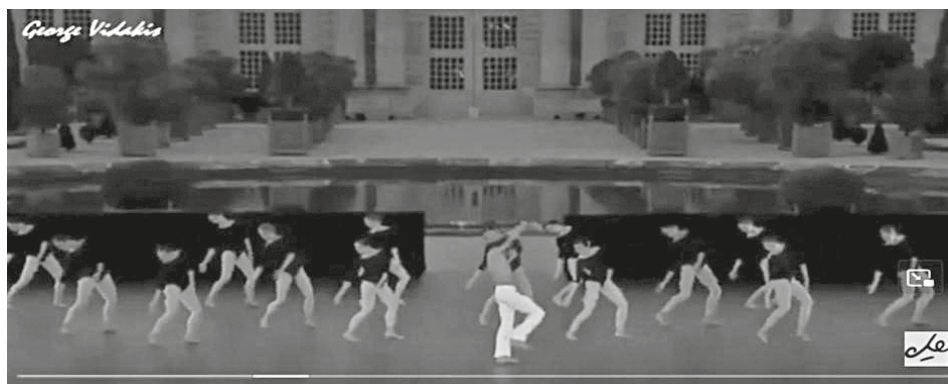
Сл. 20. (извор: <https://www.youtube.com/watch?v=lp2jlyXw_1c>, 8. 6. 2023).



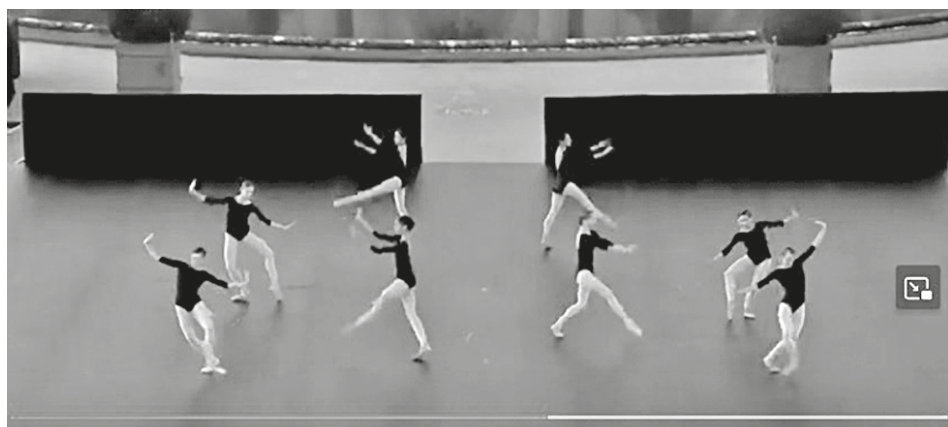
Сл. 21. (извор: <https://www.youtube.com/watch?v=lp2jlyXw_1c>, 8. 6. 2023).



Сл. 22. (извор: <https://www.youtube.com/watch?v=lp2jlyXw_1c>, 8. 6. 2023).



Сл. 23. (извор: <https://www.youtube.com/watch?v=lp2jlyXw_1c>, 8. 6. 2023).



Сл. 24а. (извор: <<https://www.youtube.com/watch?v=N8WbhH67LVo>>, 7. 8. 2023).



Сл. 24б. (извор: <<https://www.youtube.com/watch?v=N8WbhH67LVo>>, 7. 8. 2023).



Сл. 25. (извор: <<https://www.youtube.com/watch?v=tZxF2ngMcnk>>, 8. 6. 2023).



Сл. 26. У духу емелије, плеса каријатида и плеса велова
(извор: <https://www.youtube.com/watch?v=lp2jlyXw_1c>, 8. 6. 2023).

За основу групних/хорских игара, како мушког тако и женског дела ансамбла – Бежар користи један од главних грчких музичко-плесних ритмова – сиртос (*sirtos* – међусобно се вући, надвлачити), који инвентивно комбинује са елементима сиртакија¹¹. Заправо, сиртаки

¹¹ На духовном и идејном плану „сиртаки у колективно несвесном плоди распуклину дерта“ а у његовим „покретима и музици вечито су заробљени: крила душе која би да полети и тврди живот на посној, шкртој земљи од које се одлепити не може“ (Кошничар 1994).

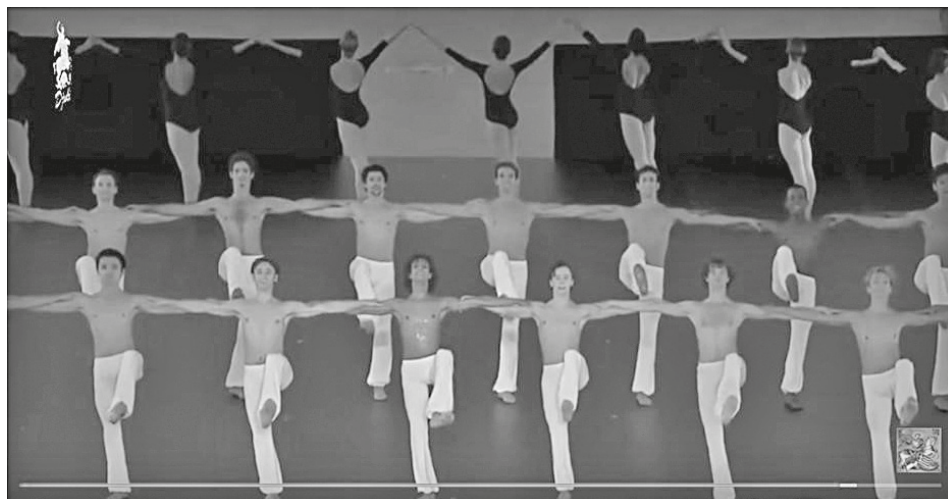
је мешавина сиртоса и хасапика – комбинује разнолике покрете: споре и брзе, оштре и глатке, „клизајуће“ кораке са наглашеним, као „заустављеним“, за подлогу „зелепљеним“ стопалом које се „тешко“ одиже од подлоге, са интензивним скоковима који се нагло „лепе“ за подлогу и богатим покретима руку. Овај плес се назива и *зорбас*.



Сл. 27. У ритму сиртоса и сиртакија
(извор: <<https://www.youtube.com/watch?v=tZxF2ngMcnk>>, 8. 6. 2023).



Сл. 28. У ритму сиртоса и сиртакија
(извор: <<https://www.youtube.com/watch?v=tZxF2ngMcnk>>, 8. 6. 2023).



Сл. 29. У ритму сиртакија
(извор: <<https://www.youtube.com/watch?v=tZxF2ngMcnk>>, 8. 6. 2023).



Сл. 30. У ритму сиртакија
(извор: <<https://www.youtube.com/watch?v=tZxF2ngMcnk>>, 8. 6. 2023).



Сл. 31. У ритму сиртакија
(извор: <<https://www.youtube.com/watch?v=tZxF2ngMcnk>>, 8. 6. 2023).



Сл. 32. Омамљујућег, веселог, свадбарског духа, сиртос у комбинацији
са сиртакијем крунисао је завршницу Бежаровог балета
(извор: <<https://www.youtube.com/watch?v=tZxF2ngMcnk>>, 8. 6. 2023).

* * *

Имајући у виду назначене инспиративне потенцијале које иманентно садрже како Теодоракисова балетска партитура *Seven Danses Grecques* (балканско-медитеранско акустичко озрачје, тематика из свакодневног живота нама блиског етоса) тако и „агрегат“ аутохтоног изворног грчког плеса у синергији са модерним плесним вокабуларом и изразом својственом Бежаровом „читању“ поменутог балета – верујем

да ће овај балетски бисер, настао у тандему Теодоракис–Бежар, пронаћи свој креативни пут у новим сценским интерпретацијама и на домаћој балетској сцени.

ПРИЛОГ

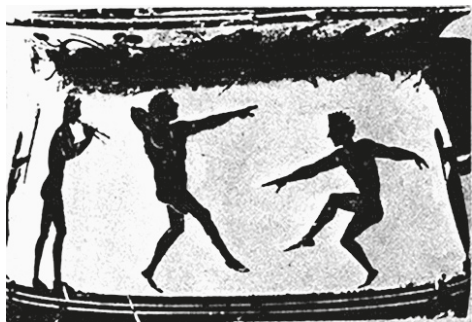
Ради потпунијег увида у Бежарову маестралну креативну надградњу аутентичних античких старогрчких плесних образаца и изворних народних грчких фолклорних плесова у синергији са савременим плесним изразима, у овом прилогу налазе се фотографије са приказима плесних мотива на античкој старогрчкој керамици, пре свега вазном сликарству, на фрескама, рељефима и другим одговарајућим артефактима, као и фотографије савремених фолклорних грчких плесова чије је елементе Бежар уградио у свој балетски израз:



Плес сатира. На првој слици сатири и хетере у ритму кордака; на другој сатира, приликом плеса са хетером свира на диаулосу (Илић РУНАРИЋ 2021).



Плес емелеја (лево) и плес велова (десно) (Илић РУНАРИЋ 2020, веб).



Слика сатира. Лево: скачући плесачи у ритму кордака, крај VI века старе ере (GAVELA 1978: [398]); десно: плес сатира у ритму кордака, вазно сликарство, прва половина V века старе ере (GAVELA 1978: [399]).



Пиров ратнички плес (GAVELA 1978: [396]).



Свирачи на аулосу (диаулос, врста „двојница“) по обичају су пратили и „под ногу“, свирали живахну музику подстичући плес сатира (GAVELA 1978: [407], [408]).



Уз живахну музику диаулоса (Илић PUHARIĆ 2020, веб; GAVELA 1978: [408]).



Китара, најчешћа пратња за плес емелеја и друге плесове у смиреном ритму (Музика АНТИКЕ 2017, веб).

Из савременог грчког фолклорног плесног фонда:



Сиртос, сиртаки/зорбас (GRČKI PLESIVI 2020, веб).



Хасапико и зеибекико (GRČKI PLESOVI 2020, веб).

ЛИТЕРАТУРА

- АНТИЧКИ ПЛЕС <<https://hermes-studio.ru/bs/living-room/osnovnye-tendencii-razvitiya-tanca-drevnei-grecii-drevnegrecheskii-tanec-antichnaya-horeografiya-grecii.html>> (23. 1. 2017)
- АНТИЧКИ ГРЧКИ ИНСТРУМЕНТИ <<https://www.zanimljivamuzika.com/2010/11/muzika-antic-koj-grckoj/>> (23. 1. 2017)
- КОШНИЧАР, Софија. „Браво ‘Зорба’.“ *Полиџика* 3. 12. 1994: 27.
- КОШНИЧАР, Софија. „Вештине с текстом: манипулисање наратолошким јединицама у функцији варирања и адаптирања приповедног текста.“ *Мејодички вугици* бр. 4 (2013): 7–33.
- МУЗИКА АНТИКЕ. *Облици сџароџрчке музике* <<https://www.zanimljivamuzika.com/2011/01/oblici-starogrckke-muzike/>> (26. 01. 2017)
- ОДИСЕЈА: испричано према Хомеру. Кратка проза. Нови Сад: Светови, 2000.
- ОМНИБУС <https://sh.wikipedia.org/wiki/Omnibus_film> (6. 9. 2020)
- ПЛЕС АНТИЧКЕ ГРЧКЕ. Старогрчки плес <<https://hermes-studio.ru/bs/living-room/osnovnye-tendencii-razvitiya-tanca-drevnei-grecii-drevnegrecheskii-tanec-antichnaya-horeografiya-grecii.html>> (18. 5. 2019)
- АТОМИМЕ. Parkovi i vrtovi Versaja <<https://bs.atomiyme.com/parkovi-i-vrtovi-versaja/>> (16. 9. 2022)
- БЕЈАРТ, Maurice. *Mikis Theodorakis – ЕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ (Seven Danses Grecques) – Maurice Béjart “Ballet of XX century”* <<https://www.youtube.com/watch?v=NurPeO9h7K8>> (12. 9. 2022); <<https://www.youtube.com/watch?v=tZxF2ngMcnk>> (8. 6. 2023); <https://www.youtube.com/watch?v=lp2jlyXw_1c> (8. 6. 2023).
- BAL, Mieke. „Naracija i fokalizacija. Prilog teoriji pripovednih instanci.“ *Reč* br. 8 (april 1995): 71–82.
- BAL, Mieke. *Naratologija – teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2000.
- CLARKE, Mary, David Vaughan. *The Encyclopedia of Dance & Ballet*. London: Pitman Publishing, 1977.
- GAVELA, Branko. *Istorija umetnosti antičke Grčke*. Beograd: Naučna knjiga, 1978².
- GRČKI PLESOVI <<https://hr.puntomarinero.com/greek-dances-sirtaki-hasapiko-zeybekiko/>> (6. 9. 2020)
- НОМЕРОВА ОДИСЕЈА. Preveo i protumačio Tomo Maretić. Zagreb: eLektire.skola.hr. Dostupno na <https://jaimamsanucionica.weebly.com/uploads/4/3/3/1/43319547/homer_odiseja.pdf> (20. 2. 2023).
- ILIĆ PUHARIĆ, Lada. *Nova akropola: Izvor plesa* <<https://nova-akropola.com/lijepe-umjetnosti/umjetnost/izvori-plesa/>> (6. 9. 2020)
- JAMSHED, Rajan V. *Vrtovi Versaillesa* <<https://thebettervacation.com/hr/pala%C4%8Da-Ver-sailles-vrtovi/>> (4. 10. 2022)

- KLAIĆ, Bratoljub. „Omnibus.“ U: *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1982, 972.
- LOTMAN, Jurij M. “The Discrete Text and the Iconic Text: Remarks on the Structure of Narrative.” *New Literary History* vol. VI/2 (winter 1975): 333–338.
- MALAMUD, Taneka. *Music and art history. Umetnost starog veka*
<<https://historiaemusicae.wordpress.com/2017/02/01/umetnost-starog-veka/>> (8. 11. 2020)
- NAHACHEWSKY, Andriy. “Shifting Orientations in Dance revivals: from ‘national’ to ‘spectacular’ in Ukrainian Canadian Dance.” *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 43/1 (2006): 161–178.
- TRUSKINOVSKAYA, D. *Biografija Maurice Béjart*
<<https://nowonline.ru/bs/moscow-and-mo/biografiya-morisa-bezhara-moris-bezhar---odin-iz-vydayushchih-sya/>> (14. 9. 2023)

Sofija M. Košničar

**Theodorakis by Béjart – for the intermedial anthology: *Seven Dances Grecques*
by Mikis Theodorakis performed by “Ballet XX Vek” and choreographed
by Maurice Béjart**

Summary

The paper presents a brief overview of Mikis Theodorakis’ ballet work with special reference to his suite for solo bouzouki and orchestra, *Danses Grecques* (1977), which he dedicated to Maurice Bejart. Béjar, in a synergistic creative dialogue with Theodorakis, embodied it into a unique ballet masterpiece under the “mixed” title: “Mikis Theodorakis – Ελληνικοί Χοροί (Seven Dances Grecques) – Maurice Béjart – Ballet of XX century”. That ballet, however, is less well-known in our cultural space because it was overshadowed by Theodorakis’s ballet spectacle “Zorba the Greek”, which, among other things, made the Ballet ensemble of Serbian National Theater famous throughout the former Yugoslavia and permanently marked the cultural and artistic space of this region. The paper points out the aspects of the artistic approach applied by Maurice Bejart in shaping the ballet masterpiece “Seven Dances Grecques”, whose inspirational foothold he found in the intermedial and intertextual dialogue of modern dance styles with original ancient Greek dances, ancient Greek folklore and the norms of classical ancient theater.

Key words: “Mikis Theodorakis – Ελληνικοί Χοροί (Seven Dances Grecques) – Maurice Béjart – Ballet of XX century” – ballet / direction / choreography / modern dance lexicon / ancient Greek dances / ancient Greek folklore.

ГОРАН Т. ГАВРИЋ

Факултет савремених уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПОЗОРИШТЕ И ФИЛМОВИ У/О КОСМОСУ: КАДА ФИКЦИЈА ПОСТАНЕ СТВАРНОСТ

САЖЕТАК: Позоришне представе које би се изводиле у свемиру за сада су само фикција, али то не значи да оне у неком тренутку неће постати реалност. Поред позоришних елемената прилагођених за овакву врсту извођења (који су, наравно, и најбитнији у целој причи), свемирски туризам би могао такође да одигра значајну улогу, и то у организационом смислу. Позоришни стручњаци и радници ангажовани на пројектима у космосу суочили би се са бројним проблемима и изазовима, и то пре свега у погледу крајње специфичног простора који треба савладати и учинити га приступачним за глумце и публику. Филмови о космосу су добар пример да фикција може постати стварност – будући да се већ сада снимају филмске сцене и у свемиру – те тако и основа и подстрек за развој космичког театра.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: космички театар, филмови о космосу, свемирски туризам, стварни позоришни простор, филмска фикција.

Увод

Услови који владају у свемиру нису налик онима на Земљи, па би тако и читава организација у позоришту подлегла неким потпуно другачијим правилима. Ако изузмемо комплексност целог процеса припрема позоришне представе на Земљи, а потом и превоза позоришне екипе до одређене тачке у космосу где ће она бити изведена, кључно питање је на који начин би је публика гледала. С обзиром на то да би присуствовање гледалаца у свемиру подразумевало велике организационе проблеме, и да би они највероватније могли да буду довезени само до одређене тачке, пренос, и то по могућству уживо, испоставља се као практично главна опција. У мањем броју случајева би они могли да се шетају у свемиру попут астронаута, већ би пре били смештени у неком објекту и из њега, попут гледалаца у подводном театру који

* goran.gavric@fsu.edu.rs

су на сувом и одвојени стакленим зидом (и ту се мање очекује да би гледаоци ронили под водом), са безбедне позиције лагодно посматрали представу.

У том случају би глумци највероватније изводили своје улоге у отвореном свемиру, јер би у супротном њихова затвореност у неком од објеката додатно појачала већ ионако присутну физичку баријеру између извођача и гледалаца. Овде би били присутни велики проблеми: мимика, гестикулација, покрети, уопштено речено, транспарентност глумачког израза који остаје прикривен под гломазношћу космонаутског одела, и пре свега кациге. У другој варијанти, у којој би гледаоци (а и публика) били смештени у неком објекту, поменути велики проблем би у знатној мери био отклоњен. Тешкоће би једино биле наглашене у погледу кретања глумаца који не би могли да се померају као на земљи и контролишу своје покрете, али би свакако дошле до изражаја све предности кретања у бестежинском стању.



Сл. 1. Астронаут у свемиру

Свемирски туристички као прва позоришна публика у космосу

Када је реч о потенцијалном извођењу позоришних представа у космосу, засигурно би се и позоришни израз прилагођавао новом позоришном жанру, који би онда сходно свим факторима, почев од специфичности простора за извођење, додатно развио једну потпуно јединствену позоришну форму у већ јединственим оквирима. Једна од могућности која постоји када је реч о превозу публике до тзв. космичке позорнице јесте и преко свемирског туризма, односно летелица које се користе у те сврхе. „Свемирски туризам“ се може дефинисати као било која комерцијална активност која пружа јавности искуства путовања у свемир, посматрања Земље из свемира, бестежинског стања, лансирања ракете и онога што су само астронаути доживели. Ове активности укључују суборбиталне летове као кратке екскурзије до ивице Земљине атмосфере и назад; путовање до ниске Земљине орбите или орбиталне летове, укључујући дужа остајања у орбиталним станицама и параболичке летове у специјално опремљеном авиону, како би се искусили кратки периоди бестежинског стања (CLOPPENBURG 2005: 191).

У поређењу са другим туристичким предузећима, туризам повезан са свемиром, као комерцијална активност, јесте у свом зачетку. Међутим, чињенице показују да је индустрија свемирског туризма већ већа него што већина људи схвата. Данашњи свемирски туристички летови су у тзв. раној пионирској фази, што значи отприлике један или двоје туриста годишње. На пример, Сојузови летови до Међународне свемирске станице коштају око 20 милиона долара и трају оквирно 10 дана (GOENLICH 2007: 214). У априлу 2001. Денис Тито (Dennis Tito) био је први свемирски туриста, а за њим су то следили Марк Шутлворт (Mark Shuttleworth) у априлу 2002, Грег Олсен (Gregory Olsen) у октобру 2005, Ануше Ансари (Anousheh Ansari) у септембру 2006, Чарлс Симоњи (Charles Simonyi) у априлу 2007. и марту 2009, Ричард Гериот (Richard Garriott) у октобру 2008. и Гај Лалиберте (Guy Laliberté) у септембру 2009. и 2020. године, сви преко руског програма Сојуз.

Корени свемирског туризма сежу још у 1980-е године када су бројне организације покушавале да иницирају његов настанак и развој, али су велики трошкови највише кочили напоре да он можда раније заживи. Два термина повезана са свемирским путовањем су у употреби: „јавно свемирско путовање“ и „персонални свемирски лет“, при чему се први односи на већи број путника а други на практично једног. Проблем код групних свемирских путовања јесте максимална висина на којој би се обављали комерцијални туристички летови. Тако је компанија британског милијардера Ричарда Брансона (Richard Branson) Вирџин галактик планирала да 2020. године по цени од 250.000 долара

организује летове за 700 путника у летелици „SpaceShipTwo“, а то је само 80 километара изнад Земљине површине. Брансон већ дуже време покушава да створи нову индустрију, али да притом демократизује доминантно владин бизнис свемирског летења отварањем граница за комерцијалне астронауте, научнике и, пре свега, туристе. Међутим, пробни лет од 31. октобра 2014. године његове летелице „SpaceShipOne“ који се завршио погибијом једног од два пилота Мајкла Олсберија (Michael Alsbury), показао је да у космичкој индустрији ствари ретко иду по плану. Након те несреће је Брансон обећао да ће захваљујући свемирском програму Вирџин галактика милиони људи једног дана добити шансу да оду у свемир (вид. SEEDHOUSE 2015).



Сл. 2. Летелица „SpaceShipOne“

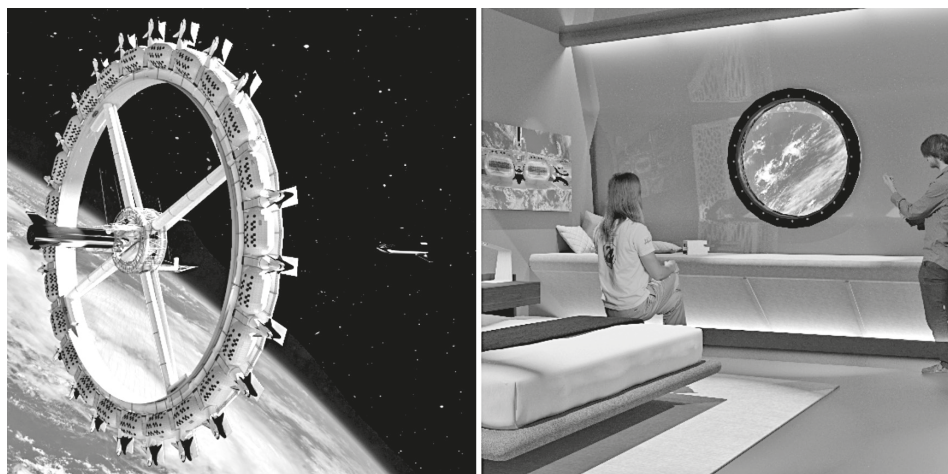


Сл. 3. Летелица „SpaceShipTwo“

Разматрајући ове летове у контексту њихове имплементације у тзв. космичком театру, јавио би се проблем у погледу дефинисања простора, и у складу с тим и врсте позоришта. С обзиром на то да је званично усвојено да свемир почиње на 100 километара од површине мора – Карманова линија је на тој висини, и она представља разграничење између Земљине атмосфере и свемира – може се расправљати о томе да ли би се у том случају представе извођене на висини поменутих туристичких летова могле назвати космичким. И код ових, али и персоналних свемирских летова, постоји реална опасност, и туристи ће стога морати да прихвате ризик по здравље, па чак и сопствени живот. Ипак, постоји нада да ће се ти ризици у будућности свести на минимум, пре свега због самих туриста, али касније и због потенцијалног утицаја и користи од оваквих летова за развој космичког театра.

Још један пројекат који би могао да послужи као инспирација за тзв. космички театар јесте изградња хотела (свемирске станице) у свемиру Фондације Гејтвеј, планиране да буде завршена 2027. године. Посебно је занимљиво што се ради о објекту великих димензија у облику

точка, 190 метара у пречнику, са максималним капацитетом до 450 људи, а то је управо нешто што би било потребно у случају већег броја гледалаца у космичком театру. Такође, ова свемирска станица ће непрестано ротирати и тако стварати вештачку гравитацију сличну оној на Месецу, и то би могло да послужи као модел и можда најбезболније решење за публику, али и за саме извођаче. Будући да ће на тај начин боравак бити много удобнији од оног у Међународној свемирској станици, али и у било којем свемирском броду, вероватно би се и у имплементирању у космичком театру ова идеја показала као најбоља и најизводљивија (уп. Гонд 2019). У тренутној фази свемирске мисије се изводе само на годишњем нивоу; оне су веома скупе и морају се планирати годинама унапред. Стога је свемирски туризам још увек привилегија ултрабогатих, објава луксузног начина живота и хиперконзумеризма (вид. BILLINGS 2006).



Сл. 4. Хотел (свемирска станица) Фондације Гејтвеј

Ово се првенствено односи на персоналне свемирске летове, који коштају између 20 и 30 милиона долара, за боравак од недељу до две дана. Гледајући из перспективе исплативости, али и обезбеђивања што је могуће веће функционалности у датим условима, групни свемирски летови би били свакако боља варијанта. Наравно, тренутна цена од 250.000 долара по путнику која се помиње је превисока, али би требало узети у обзир чињеницу да ће се она временом сигурно спуштати како би се привукао већи број путника.¹ Овај принцип би омогућио и већем

¹ Истински потенцијал за свемирски туризам у наредним деценијама неће остати на једном или два лега годишње, за 20 милиона долара по путовању, него на пружању широког спектра услуга са различитим нивоима цена (ГОЕНЛИСН 2007: 214).

броју гледалаца у космичком театру да присуствују представама, јер би и у њему у будућности цена карата могла да се значајно спусти. Када говоримо о начинама на које би позоришна публика гледала космичке представе, пренос уживо је најбоља варијанта – и то не само због сложене процедуре и великих трошкова у превозу, обитавању у свемиру, али и претходној обуци гледалаца – него и због могућности да неупоредиво већи број гледалаца, стотине милиона, па и милијарде, посматра представу уживо. Додуше, сви ти велики трошкови различитих сегмената једне космичке представе би могли, као и у свемирском туризму резервисаном само за оне најбогатије, да се надоместе продавањем карата (не само за превоз већ и за саму представу) и тако поврате уложена средства, али и оствари добит.

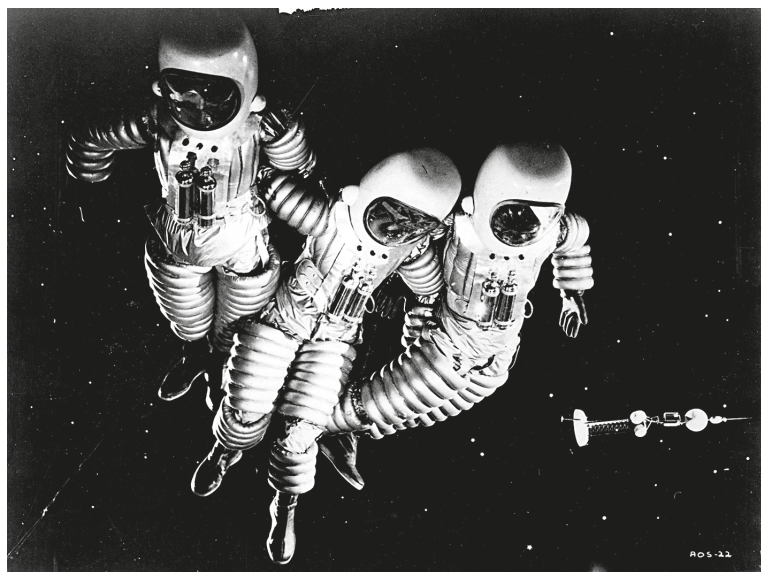
Такође, интернет би можда у том погледу могао да одигра и још значајнију улогу од телевизије, јер се на њему већ увелико, свакога дана у одређеним интервалима, преносе уживо снимци из свемира. У питању је телевизија NASA-е која сваког дана нуди неки видео-садржај уживо са Међународне свемирске станице, као и репортаже уживо значајних догађаја попут лансирања шатла и свемирских шетњи. Уколико би овакви интернет канали са преносима уживо били профитабилни, а то значи да се довољним бројем гледалаца обезбеде претплата или услуге засноване на рекламама, то би такође и у космичком театру био ефикасан начин да се покрију трошкови организовања представе, али и знатно смање цене карата (уп. SIMPSON, GREENFIELD 2012: 23–24).

Филмови о космосу као инспирација за позоришће

Када правимо паралелу између космичког и подводног театра, можемо увидети једну кључну сличност, и то ону која се односи на позоришни и филмски простор. Наиме, еволуција космичког театра може попримити идентичне форме које су присутне и у подводном театру, где су подводне сцене снимане недуго након настанка филма. Иако је позориште настало много пре филма, оно га још увек није надвладало у подводној форми, а исто се дешава и у космичком театру. Тако се већ увелико снимају филмови са сценама у космосу, и оне су се временом све више технички усавршавале. То подразумева како се дошло до тог нивоа да ће се такве сцене у не тако далекој будућности снимати и у свемиру, иако ће то носити са собом велике трошкове.

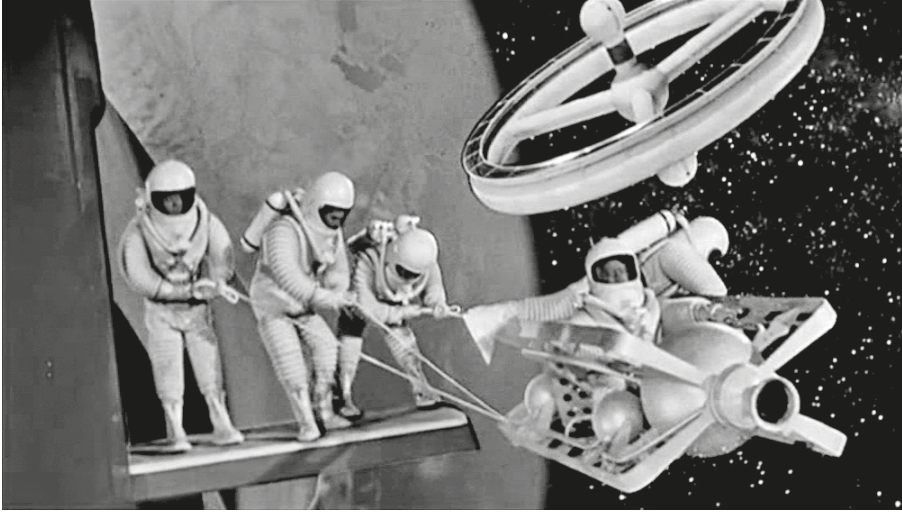
Међутим, постоји једна разлика у односу на подводни театар, а то је чињеница да су практично тек 1960-их година, након првог лета у свемир, сцене снимљене у космосу почеле да колико-толико реално опонашају окружење у свемиру. То је сасвим и логично, јер се пре првог лета веома релативно мало знало о условима који владају у космосу, док

су се, с друге стране, прва ронилачка звона појавила већ у XVI веку.² Дакле, кроз дужи временски период пре настанка филма стекли су се сви услови да подводне сцене заживе у њему, без готово било каквих потешкоћа и фаза асимиловања. Супротно, филм је претходио више од пола века првом директном сусрету човека са космосом, тако да су у складу с тим и филмски ствараоци поред до тада познатих чињеница морали да употребљавају и машту како би дочарали нешто што није искушено. Тако је у филму *Краљица свемира* (*Queen of Outer Space*, 1958) Едварда Берндса (Edward Bernds) приказано лансирање ракете, а познато је да је прва ракета која је досегла свемир на висини од 189 километара била немачка V-2 ракета у јуну 1944. године; први Спутњик је Совјетски Савез лансирао скоро годину дана пре снимања овог филма, 4. октобра 1957. године, када је и послат први вештачки сателит у орбиту Земље. А у филму *Загађајак: свемир* (*Assignment: Outer Space*, 1960) Антонија Маргеритија (Antonio Margheriti) астронаутска сива одела јако личе на тело Мишелиновог гуменог човека, маскоте чувеног француског произвођача гума, а сами космонаути преко пилотске кациге и кисеоничке маске додатно стављају на главу врло незграпну дугуљасту кацигу када излазе из свемирског брода у отворени свемир.



Сл. 5. Астронаути из филма *Загађајак: свемир*

² Још је Аристотел описао како су војници Александра Великог 332. године пре. н. е., када су чистили дно луке Тир, користили примитивно ронилачко звоно направљено од обичног дрвеног бурета које су стављали на главу, а испод је остајао ваздушни цеп који им је омогућавао дисање под водом (AERTS 1994: 33).



Сл. 6. Астронаути из филма *Освајање свемира*

У овом случају се види да је непознавање изгледа космонаутског одела утицало на то да оно делује помало надреално, али истовремено и наивно и немаштовито уз додатак већ познате пилотске кациге. Интересантно је и да у филму *Пројекат Месечина* (*Project Moon Base*, 1953) Ричарда Талмаџа (Richard Talmadge) астронаути имају сличне дугуљасте кациге, а још је интригантније да су у њему приказани слетање и изградња база на Месецу у будућности 1970. године, дакле годину дана након стварног слетања на Месец. Проблем је, ипак, тај што човек на Месецу осећа само 17% гравитационе силе у односу на ону на Земљи, а у филму се јасно види да космонаути ходају нормално у окружењу филмског студија. Филм *Освајање свемира* (*Conquest of Space*, 1955) Бајрона Хескина (Byron Haskin) нуди знатно бољи приказ бестежинског стања у којем се налазе астронаути у отвореном свемиру (врло је слична претходним дугуљаста кацига), а и на Марсу, где су они касније слетели, врло коректно је приказано њихово кретање које се иначе, за разлику од оног на Месецу, мање разликује од земаљског, будући да је гравитациона сила на Марсу за 62% слабија него на Земљи (на Месецу је чак за 83% слабија, и стога су и неприроднији покрети). Такође је и у филму *Марсовац: сјасилачка мисија* (*The Martian*, 2015) Ридлија Скота (Ridley Scott) добро искоришћена ова научна чињеница, па тако и главни лик Марк Ватни (Мет Дејмон – Matt Damon) не скакуће без икаквих напора на Марсу – на којем је сам преживео 560 марсовских соларних дана, пронашавши начин да створи додатни кисеоник, воду и узгаја поврће, иако је имао залихе за још само 28 дана – као што би то чинио да је на Месецу.



Сл. 7. Марк Ватни на Марсу, кадар из филма *Марсовац: сјасилачка мисија*



Сл. 8. Кадар из филма *Мисија на Марс*

За разлику од поменутих „студијских“ филмова из 1960-их година, *Марсовац* је сниман у Вади Руму (Долина месеца), подручју у јужном Јордану, у којем се налазе различити пустињски предели: уски кањони, природни лукови, вртоглаве литице, клизишта и пећине, а боје варирају од јарко црвене до свих нијанси браон. У овом подручју су снимани и филмови *Мисија на Марс* (*Mission to Mars*, 2000) Брајана де Палме (Brian de Palma), *Последњи дани на Марсу* (*The Last Days on Mars*, 2013) Руаирија Робинсона и *Црвена планета* (*Red Planet*, 2000) Ентонија Хофмана (Antony Hoffman). У *Мисији на Марс* коришћене су камере причвршћене на дизалице, али и жице на које су глумци били закачени, слично као на позоришној сцени, и тако се кретали као да су у бестежинском стању у свемирској станици. Иако је снимљен четири године након првог лета у свемир, филм *Побуна у свемиру* (*Mutiny in Outer Space*, 1965) Хуга Грималдија (Hugo Grimaldi) и Артура Пирса (Arthur Pierce) нуди веома лоша решења када је реч о потпуно нереалном свемирском броду и свемирској станици у облику точка, где је потпуно

видљиво да је у питању макета малих димензија; чини се као да сусреће са потпуно новом тематиком оживљава стару технику са макетама која је коришћена код студијских филмова у првим деценијама XX века, што показује недостатак инвентивнијих техничких решења.

Свемирска станица се појављује само накратко у неколико наврата, а потенцијални нови проблеми са веродостојнијим приказом сцена у свемиру су колико-толико отклоњени стављањем нагласка на унутрашњост станице; поред ракете чији је приказ најприближнији реалном, кретање астронаута у отвореном свемиру у једној сцени, који има одело и кацигу налик онима из филма *Загањак: свемир*, није најбоље урађено, али се опет види намера да се оно на основу познатих чињеница што тачније прикаже. Астронаутска одела почињу да много више личе на она права тек у филму *Зелена слуз (The Green Slime, 1968)* Кинџија Фукасакуа, али кретање космонаута на астероиду који прети да уништи Земљу одвија се као оно са уобичајеном гравитацијом, у простору филмског студија. Редитељ Џон Стерџес (John Sturges) у свом филму *Заробљеници свемира (Marooned, 1969)* користи аутентични снимак једног од лансирања ракете „Сатурн V“, коју је NASA користила између 1966. и 1973. године и наменски је конструисала за летове на Месец пројекта Аполо. Занимљиво је да овај филм, који је урађен по истоименом роману Мартина Кејдина (Martin Caidin) из 1964. године, помало злокобно наговештава оно што ће се стварно догодити у мисији „Аполо 13“ из 1970. године, када су се три астронаута суочила са недостатком кисеоника.

Један од филмова из 1960-их година сличне тематике, који притом значајно одскаче од набројаних у погледу уметничких квалитета, јесте ремек-дело Стенлија Кјубрика (Stanley Kubrick) *2001: Одисеја у свемиру (2001: A Space Odyssey, 1968)*. Постоје теорије, а чак се наводно и сам Кјубрик поверио недуго пре своје смрти пријатељу, да су снимци слетања на Месец 20. јула 1969. године и шетње чланова мисије „Аполо 11“, прво Нила Армстронга (Neil Armstrong) а потом и Едвина База Олдрина (Edwin Buzz Aldrin), заправо његових руку дело и стога лажни. С друге стране, и Кјубрикова биографија јасно показује да су његова пребивалишта у време када се претпоставља да је снимао лажну мисију „Аполо“ била добро позната. Он је био заузет снимањем *Одисеје* од 1964. до 1968. године, и онда се усредредио на претпродукцију *Најолеона*, који никада није завршио због распада Уједињених уметника и снимања *Паклене њоморанџе (A Clockwork Orange, 1971)*. Чувен по својој опсесивној пажњи да представи композицију и кинематографију, и по спором темпу продукције, Кјубрик једноставно није могао да има времена да режира десетине сати снимка шетње по Месецу потребних за покривање шест слетања на Месец (остављајући по страни проблем

како их лажирати 1960-их година са технологијом визуелних ефеката) (ATTIVISSIMO 2013: 247).

Без обзира на то што се филм не заснива искључиво на космичким сценама, већ су и они сегменти који се одвијају на планети Земљи такође веома важни, може се рећи да су оне испред свог времена у техничком погледу. То и не чуди ако је познато да је Кјубрик био међу првим редитељима који је почео да употребљава стедикем,³ и то у филму *Исијавање* (*The Shining*, 1980) када она прати дечака Денија (Дени Лојд – Danny Lloyd) док се вози својим трициклом кроз ходнике хотела.⁴ У чувеној сцени *Огусеје*, како се шатл приближава кружној свемирској станици која се окреће с циљем да генерише своју сопствену гравитацију, тако и он почиње да се окреће као да је укључен у плес са станицом на мелодију Штраусовог (Richard Strauss) валцера са саундтрека (TELOTTE 2006: 46). Интересантно је и да се и у овом Кјубриковом филму могу пронаћи нека техничка решења која би могла да се даље надограђују у тзв. космичком театру, па би тако и стварање гравитације окретањем свемирске станице већих димензија, попут оног хотела Фондације Гејтвеј, омогућило већем броју гледалаца да прате представу без проблема које проузрокује нулта гравитација.

У заплету филма Андреја Тарковског *Соларис* (*Solyaris*, 1972) Крис Келвин (Донатас Банионис – Donatas Banionis) шаље Хари (Наталија Бондарчук – Natalya Bondarchuk) на мали ракетни брод, који више личи на неку играчку а не озбиљно свемирско превозно средство. Међутим, у комбинацији са аутентичним космонаутским оделом и кацигом смештеним у близини, ова мала ракета постаје снажно метафоричко средство. Стивен Дилон (Steven Dillon) сматра да осећања мучења и очаја становника свемирске станице бивају притиснута и спљоштена неумољивом тежином времена: „Оно што нам *Соларис* пружа као модел је другачији начин разумевања и осећања односа синематског одсуства и присуства. Уместо психоаналитичке идентификације, *Соларис* наглашава егзистенцијалну самоћу“ (DILLON 2006: 12). Продуцент Алберт Броколи (Albert Broccoli) и редитељ Луис Гилберт (Lewis Gilbert) покушали су да остваре свемирску стварност у филму *Операција Свемир* (*Moonraker*, 1979), па су тако позвали астронауте сличне онима који су летели у свемир у совјетским и америчким мисијама, обучене у типична модерна свемирска одела и опремљене персоналним погонским јединицама, као што су оне тестиране у првој америчкој свемирској

³ Стедикем је измислио 1970-их година Герет Браун (Garrett Brown).

⁴ У *Огусеји* је створио један од првих „покретних сетова“ где је камера смештена на стази свемирског брода, који је у стварности „точак“ пречника 45 стопа. Камера је била смештена на стази и изгледало је да прати Дејва (Кир Дјулеј – Keir Dullea) како цогира око обима станице, док је заправо цогирао у месту и то је био сет који се померао (вид. ВОАКЕ 2006).

станици Скајлаб. Свемирска возила овде нису фантастични уређаји неке имагинарне и удаљене будућности него симулирани амерички свемирски шатлови, а град у свемиру није велика свемирска колонија са пољима, планинама и дрвећем, већ свемирска станица „доле на Земљи“, по свој прилици налик оној коју ће изградити Руси у следећој деценији (вид. BURGESS 1979: 984). Пред крај филма је приказана јединствена свемирска битка, прва у историји филма, у којој се прави астронаути боре прса у прса у вероватној ситуацији, користећи опрему тога времена.

Успешно су снимљене и сцене у којима је много људи оперисало у бестежинском стању у исто време, и то такође по први пут. Коришћени су каскадери, радио-контролисани модели и инертни модели, а проблем је био створити осећај реда и реалности како су групе астронаута напуштале шатлове или свемирске станице због активности у околном свемиру. Експлозије урађене помоћу специјалних ефеката су заједничке у данашњим филмским сликама, али оне производе дим који се диже изнад експлозије (као што се очекује на Земљи унутар атмосфере), и они често стварају пламен који је пожељан у већини земаљских сцена. С обзиром на то да су ови ефекти непожељни у свемирским сценама, мајстор визуелних ефеката Дерек Медингс (Derek Meddings) је у *Оперирацији Свемир* користио неколико нових техника како би развио свемирске експлозије, као и модификације општим методама. Ово је укључивало технику светлосног омотача која се шири фрејм по фрејм, и употребу хемијских бомби бачених ноћу са високих кула уз пуцање одоздо. Иначе је велики проблем у свемирским сценама тај што дим треба да нестане брзо након експлозије, а потребно је организовати и да се све крхотине распадне реалистично и равно као у стању нулте гравитације (вид. BURGESS 1979: 987).

Велика промена се догодила са филмом *Ајоло 13* (*Apollo 13*, 1995) Рона Хауарда (Ron Howard), јер је у њему „свемирска станица“ практично постала филмски студио.⁵ Наиме, неке од сцена унутар *Ајоло 13* снимане су у авиону КС-135, такође познатом као „Vomit Comet“, који лети параболички.⁶ Авион је коришћен да симулира бестежинско стање за око 20 секунди у обуци астронаута. То је изведено прављењем екстремних скокова са 36.000 стопа. Редитељ је сместио филмски сет унутар авиона, где су глумци могли да изводе акробације и изговарају

⁵ Идеје за друге употребе приватних орбиталних станица укључују телевизијске и филмске студије, истраживачке лабораторије, станице за производњу агрокултура, станице здравствене заштите нулте гравитације, хотеле и забавне паркове (CLOPPENBURG 2005: 191).

⁶ Корак даље би представљало снимање филмова у самом свемиру, што би могло ускоро и да се догоди. Наиме, Том Круз (Tom Cruise) у сарадњи са компанијом „Space x“ Илона Маска (Elon Musk) планира да снима филм на висини од 250 миља у свемирској станици, која ће орбити око Земље једном на сваких 90 минута.

своје текстове без разрађивања сета. Током снимања, једанаест глумаца и посада летели су горе-доле четири недеље (ТНОРРЕ 2009: 180).

У филмовима XXI века са свемирском тематиком почела је да се, поред визуелних ефеката, све више користи компјутерски генерисана слика (CGI). Томе је претходило неколико филмова с краја XX века, у којима су се све интензивније користили компјутерски ефекти. Анђела Ндалијанис (Angela Ndaljanis) наглашава како почетна сцена филма *Контакт* (*Contact*, 1997) Роберта Земекиса (Robertt Zemeckis) дословно (барем у визуелним терминима) чини да се гледалац изгуби у простору: „Компјутерски ефекти стварају илузију најдужег zoom-out снимка у историји филма тако што камера путује увек споља кроз бесконачан простор, континуирано измештајући свој центар, са планете на планету, соларног система на соларни систем“ (NDALIANIS 2004: 155–156).⁷ У филму *Аг асџра* (2019) Џејмса Греја (James Gray), за космичке сцене, нарочито оне у отвореном свемиру, коришћен је у великој мери CGI. Тако је у једној од почетних сцена, где се главни лик, астронаут Рој Мекбрајд (Бред Пит – Brad Pitt), најпре пење а потом и пада са Међународне свемирске антене смештене у космосу, ова техника употребљена за генерисање простора на основу слика које су направљене из бројних различитих углова. Још бољи пример је филм *Гравитација* (*Gravity*, 2013) Алфонса Куарона (Alfons Cuarón), који је у потпуности урађен у филмском студију помоћу CGI-а. Занимљиво је да се након серије филмова са овом тематиком који су рађени ван студија сада неки од њих враћају у унутрашњи простор, попут оних са почетака из 1950-их и 1960-их година; разлика је, ипак, та што је у њима уместо студијске сценографије и реквизита коришћена компјутерски генерисана слика.

У *Гравитацији*, где се појављују практично само два лика, медицински инжењер Рајан Стоун (Сандра Булок – Sandra Bullock) и ветеран астронаут Мет Ковалски (Џорџ Клуни – George Clooney) (други само

⁷ Ово путовање кроз универзум коначно открива своју варљивост када камера зумира споља да би открила људско око. Очигледна визија спољашњег простора је коначно изложена као она карактеровог унутрашњег простора. У оба случаја, међутим, интересовање за бесконачно се задржава. Zoom-out снимак је употребљен и у филму *Коначни хоризонт* (*Event Horizon*, 1997) Пола В. С. Андерсона (Paul W. S. Anderson). У једној секвенци, камера (или компјутерски ефекат подражава кретање камере) фокусира се на поглед фигуре кроз прозор. Фигура изгледа као да виси наопачке, али док се камера извлачи, она такође ротира и поново центрира посматрачев поглед на онај који обухвата већи поглед на свемирску станицу који укључује додатне фигуре виђене кроз прозоре и смештене у углове другачије од оног оригиналне фигуре. Поново, камера зумира споља, и како ротира, обезбеђује чак дужи снимак станице. Тако она наставља, док ова вртоглава архитектура моћи вида открива масивну полицентричну и лавиринтску структуру свемирске станице, која је смештена унутар безграничног простора. Све време, то је гледаочева перспектива, или прецизније, гледаочево чулно ангажовање које постаје интегрално са успехом ових синематских спектакала (NDALIANIS 2004: 155–156).

на почетку филма, а још њих петоро само путем гласова), све сцене, осим завршне, одигравају се у свемиру, и то у бестежинском стању. Оне су урађене тако што су ова два глумца, пре свега Булокова, закачени за жице, и под водом, изводили покрете који симулирају нулту гравитацију. Ови покрети подсећају на оне из позоришта, где се глумци неретко помоћу жица подижу и спуштају, лебде, лете и крећу се у различитим правцима итд. Посматрајући искључиво кроз призму ове технике за кретање глумца, тзв. космичко позориште би могло да постоји и у земаљским условима, односно у простору стандардног позоришта. Ипак, овај, као и друге претходно разматране позоришне жанрове одређује пре свега простор (а самим тим и стварно кретање у њему), а то је у овом случају космос. На почетку филма Рајан и Мет сервисирају свемирски телескоп Hubble, али наједанпут у свемиру почињу да лете крхотине од руских сателита које су Руси сами разнели, и притом уништавају њихов амерички свемирски брод „Explorer“. Пошто немају чиме да се врате на Земљу, план је да Рајан и Мет одшетају до Сојуза па потом и до кинеске свемирске станице Тиангонг помоћу које би се спасили. Међутим, не успевају да се ухвате за Сојуз, Рајанина лева нога се упетљава у уже, Мет се држи за њено уже, али одлучује да се откачи јер би у супротном уже које једва држи Рајанину ногу пукло и обоје не би преживели. Овако он нестаје у бесконачном свемиру и жив је све док му не нестане кисеоника, а Рајанова охрабрена његовим даљим бодрењем и давањем упутстава док још функционише аудио-контакт између њих двоје, успева да се спаси и спусти на Земљу.



Сл. 9. Сандра Булок на сету под водом, филм *Гравитација*



Сл. 10. Купер са колегама астронаутима испред летелице „Инџуранс“, кадар из филма *Међузвездани*

И у филму *Свемирски каубоји* (*Space Cowboys*, 2000) Клинта Иствуда (Clint Eastwood), Вилијам Хок (Томи Ли Џоунс – Tommy Lee Jones) нестаје у свемиру након што се одлучио на самоубилачку мисију (смртно је болестан и остало му је само још осам месеци живота, а и најбољи је пилот у целој посади) – како би одлетео заједно са руским сателитом, чији су пројектили били усмерени на шест градова у САД, ван Земљине орбите – и тако спасао десетине милиона живота; у последњој сцени он лежи мртав са погледом усмереним на Земљу, након што му је нестало кисеоника. Ове завршне сцене подсећају на самоубилачку мисију Драгана Живадинова коју он планира да изведе 2045. године у склопу пројекта, односно представе *Noordung*, и на тај начин поднесе жртву у име уметности. Занимљиво је и да у филму пензионисани астронаут Френк Корвин (Клинт Иствуд) окупља чланове своје бивше екипе Дедал и сва четворица имају неке здравствене проблеме, а и Живадинов ће у години одласка у космос имати чак 85 година (под условом да их доживи, чему се сви надамо), и сигурно барем неке здравствене проблеме довољне да га угрозе на свемирском лету. У филму *Међузвездани* (*Interstellar*, 2014) Кристофера Нолана (Christopher Nolan) опстанак човечанства је доведен у опасност због начина живота људи којим су довели до уништења равнотеже у природи, те стога пилот NASA-е Купер (Мејџу Маконахи – Matthew McConaughey) одлучује да прође експери-

менталном летелицом „Инджуранс“ кроз црвоточину која орбитира око Сатурна, и покуша да пронађе планете погодне за живот.

Поставља се сада питање, у контексту тзв. космичког театра, да ли ће можда у некој далекој будућности људи заиста угрозити својим понашањем и начином живота планету Земљу, па ће из тог разлога кренути у потрагу за новим просторима за живот на неким другим планетама. И да ли би у том случају космички театар остао као једина могућност позоришног извођења, или би људи настојали да спасавају најпре своје животе и задовоље само примарне потребе? Чини се да је и у земаљским оквирима позориште, нажалост, све мање потреба и духовна храна. Ипак, можда космички театар у будућности заживи (и барем неко време опстане) баш из супротних, можемо чак рећи елитистичких побуда, оних које доносе толико жељени профит.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- AERTS, W. J. “Alexander the Great and Ancient Travel Stories.” In: MARTELS, Zweder von (ed.). *Travel Fact and Travel Fiction: Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing*. Leiden – New York – Köln: E. J. Brill, 1994, 30–38.
- ATTIVISSIMO, Paolo. *Moon Hoax: Debunked! Dispelling Doubts About the Moon Landings, Celebrating Courage and Ingenuity*. Morrisville, North Carolina: Lulu.com, 2013.
- BILLINGS, Linda. “To the Moon, Mars, and Beyond: Culture, Law, and Ethics in SpaceFaring Societies.” *Bulletin of Science Technology & Society*, 26(5) (2006): 430–437.
- BOAKE, Terri M. “Architecture and Film: Experiential Realities and Dystopic Futures.” *Architecture and Film*, Proceedings of the Association of Collegiate Schools of Architecture Annual Meeting, 2006.
- BURGESS, Eric. “The Making of Moonraker: Facts Behind the Fiction. *Moonraker: Bonding Fact with Fiction in Space*.” *New Scientist*, Vol. 82, No. 1160 (1979): 984–988.
- CLOPPENBURG, Jürgen. “Legal Aspects of Space Tourism.” In: BENKÖ, Marietta, Kai-Uwe Schrogl (eds.). *Space Law: Current Problems and Perspectives for Future Regulation*. Utrecht: Eleven International Publishing, 2005.
- DILLON, Steven. *The Solaris Effect: Art & Artifice in Contemporary American Film*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- GOEHLICH, Robert A. “Space Tourism.” In: CONRADY, Roland, Martin Buck (eds.). *Trends and Issues in Global Tourism 2007*. Berlin – Heidelberg – New York: Springer-Verlag, 2007.
- GOHD, Chelsea. “Yes, the ‘Von Braun’ Space Hotel Idea Is Wild. But Could We Build It by 2025?.” <<https://www.space.com/gateway-foundation-von-braun-space-station.html>> 2019.
- NDALIANIS, Angela. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge–Massachusetts–London: The MIT Press, 2004.
- SEEDHOUSE, Erik. *Virgin Galactic: The First Ten Years*. Heidelberg: Springer – Chichester: Praxis Publishing, 2015.
- SIMPSON, Wes, Howard Greenfield. *IPTV and Internet Video: Expanding the Reach of Television Broadcasting*. New York – London: Focal Press, 2012.
- TELOTTE, J. P. “The Gravity of 2001: A Space Odyssey.” In: KOLKER, Robert (ed.). *Stanley Kubrick’s 2001: A Space Odyssey. New Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2006, 43–55.
- THORPE, Andrew M. *The Commercial Space Station: Methods and Markets*. Bloomington: AuthorHouse, 2009.

Goran T. Gavrić

Theater and films in/about the cosmos: when fiction becomes reality

Summary

The conditions that prevail in space are not like those on Earth, so the entire organization in the theater would be subject to some completely different rules. If we exclude the complexity of the entire process of preparing a theater performance on Earth, and then transporting the theater crew to a certain point in the cosmos where it would be performed, the key question is how the audience would watch it. Given that the presence of spectators in space itself would entail major organizational problems, and that they could most likely only be brought to a certain point, transmission, preferably live, turns out to be practically the main option. In a smaller number of cases, they would be able to walk in space like astronauts, but rather they would be placed in and out of an object, like spectators in an underwater theater that are on dry land and separated by a glass wall (given that it's less expected that the spectators would dive under water), watched the performance comfortably from a safe position. In that case, the actors would most likely perform their roles in an open space, because otherwise their confinement in one of the buildings would further strengthen the already existing physical barrier between the performers and the audience. Big problems would be present here: mimicry, gesticulation, movements, generally speaking, the transparency of the actor's expression which remains hidden under the bulkiness of the cosmonaut suit, and above all the helmet. In the second variant, in which the spectators (and the audience) would be housed in some facility, the main problem mentioned above would be eliminated to a large extent. The difficulties would only be emphasized in terms of the movement of the actors themselves, who would not be able to move like on earth and control their movements, but all the advantages of moving in a weightless state would certainly come to the fore. When it comes to the potential performance of theatrical pieces in the cosmos, the theatrical expression would certainly adapt to the new theatrical genre, which would then, according to all factors – starting with the specifics of the performance space – additionally develop a completely unique theatrical form in an already unique framework. One of the possibilities that exists when it comes to transporting the audience to the so-called cosmic stage is also through space tourism, i.e. the spacecraft used for these purposes.

When we draw a parallel between cosmic and underwater theater, we can see one key similarity, which is related to theater and film space. Namely, the evolution of the cosmic theater can take on identical forms that are present in the underwater theater, where the underwater scenes were filmed shortly after the film was created. Although the theater was created long before the film, it has not yet surpassed it in an underwater form, and the same thing happens in the cosmic theater. Thus, films with scenes in space are already widely shot, and they have become more and more technically perfected over time. This implies that it has reached such a level that in the not too distant future such scenes will be filmed in space itself, although this will entail great costs. However, there is one difference compared to the underwater theater, and that is the fact that practically only in the 1960s, after the first flight into space, scenes filmed in space began to imitate the environment in space as realistically as possible. This is quite logical, because before the first flight relatively little was known about the conditions prevailing in space, while, on the other hand, the first diving bells appeared already in the 16th century. Therefore, during a long period of time before the film was created, all the conditions

were met for the underwater scenes to come to life, without almost any difficulties and stages of assimilation. On the contrary, the film preceded the first direct encounter of man with the cosmos by more than half a century, so in accordance with that, the filmmakers had to use their imagination in addition to the facts known so far, in order to conjure up something that had not been experienced.

Key words: space theater, space movies, space tourism, real theater space, film fiction.

ДАВИД Д. ПОКРАЈАЦ, Природно-математички факултет, Универзитет у Нишу
САША Б. СПАСОЈЕВИЋ, независни истраживач, Београд
НИКОЛА П. ЗЕКИЋ, независни истраживач, Подгорица
ИВАНА З. МИТИЋ, Завод за ургентну медицину, Ниш
Стручни рад / Professional paper

МИЈАТ МИЈАТОВИЋ: ПЕВАЧ, АДВОКАТ И ГРАЂАНИН У СВОМЕ ВРЕМЕНУ

САЖЕТАК: У овом истраживању разматрају се живот и рад Мијата Мијатовића (1887–1937), српског адвоката и певача. Коришћењем штампаних и електронских извора систематизовани су Мијатовићева биографија, и приватни и професионални живот, и употпуњена је празнина у стручној литератури. Сумирали смо његово учешће у Првом светском рату, професионалну адвокатску каријеру, а посебно учешће у Солунском процесу. Делимично смо расветлили његову везу с јавним личностима и учешће у корупционашкој афери „Нашичка“ А. Д., као и њен могући утицај на Мијатовићев живот. Укратко смо размотрили Мијатовићево музичко образовање и каријеру као једног од најплоднијих српских уметника по броју снимљених грамофонских плоча до 1941. године. Истакли смо Мијатовића као типичног представника више средње класе и проблематизовали смо међузависност његовог друштвеног положаја и уметничке каријере.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Мијат Мијатовић, певач, српска народна музика, српски адвокати, период 1887–1937.

Увод

Мијат Мијатовић је од оних личности Београда и Југославије између два рата за које се колоквијално истиче да су „ушле у легенду“. Припадао је кругу певача који су имали друге основне професије, а певање им је било „драга забава или узгредно и допунско занимање“ (КНЕЖЕВ 1987: 65). Био је један од најплоднијих „снимајућих“ уметника из овог периода у Србији с преко 170 снимака објављених на грамофонским плочама, према истраживању Лајић-Михајловић, Покрајац и др. (2022). Такође, имао је веома плодну концертну каријеру којој су посебну пажњу посветили Миловановић, Спасојевић и др. у истраживању „Јавни наступи Мијата Мијатовића: од интимне рибље вечере до Ројал Алберт хола“ (Миловановић, Спасојевић и др. 2023).

Мијатовић је препознат као најрепрезентативнији вокални солиста у градској музици у Србији међуратног периода, а грађанска, тј. средња, класа као примарни конзумент тога жанра (DUMNIĆ-VILOTPJEVIĆ 2019: 69, 98, 106, 327). Културолошке феномене забаве у Србији у међуратном периоду, с посебним акцентом на Београд, разматрала је Јована Бабовић у монографији *Metropolitan Belgrade, Culture and class in interwar Yugoslavia* (BAVOVIĆ 2018). Међутим, ова монографија пре свега обухвата забаву *иносцраної* порекла, према тези да је популарна култура имала централну улогу у формирању „европејске“ средње класе у међуратном Београду. Но, чини се да ауторка превиђа да потреба за културом, у овом случају средње класе у Београду и Србији између два рата, не потиче само од културолошких аспирација већ и од културолошких традиција. Урбана музика у периоду између два светска рата у Београду управо се може сматрати амалгамом културних утицаја који потичу са „Истока“ (дакле, у овом случају, традиције) и „Запада“, тј. модерних утицаја (вид. DUMNIĆ-VILOTPJEVIĆ 2016; 2019).

Обрађујући тему идентификације публике и извођача, Фиске (FISKE 2010) наглашава значај успостављања емоционалних веза публике и извођача популарне музике. Према његовим увидима, публика гради такве везе неговањем способности да се разумеју емоције, мотиви и искуства извођача, и да се, према томе, и на одређени начин успостави идентификација. Због тога, да би се разумела популарност Мијата Мијатовића у међуратном периоду, важно је истражити његову биографију, порекло и друштвене факторе који су могли утицати на његову певачку каријеру и на његову популарност. С друге пак стране, суштина биографског метода је усредсређеност на разумевање друштвених феномена кроз призму индивидуалних животних прича (БРАНКОВИЋ 2014). Документовањем Мијатовићеве биографије, што је превасходни циљ у овом раду, настојимо не само да допринесемо бољем разумевању овог специфичног певача већ и његове класе и друштва у којем је живео.

Недостатак директних извора, фрагментарност информација, непотпуност биографских података и системски фактори (мањак систематизованих и организованих архивских података), објективна су ограничења за свеобухватно биографско истраживање и анализу Мијатовићевог живота и каријере. Уз доступне податке из матичних књига рођених и умрлих, значајан биографски извор јесте натпис на Мијатовићевој породичној гробници. Сам Мијатовић није оставио иза себе познату мемоарску или дневничку грађу, не постоје аудио-снимци његових интервјуа, а изузетно су ретки и његови интервјуи штампаним медијима.¹

¹ Пронашли смо само један интервју под називом „Код Мијата Мијатовића“ у часопису *Недељне илустрације* бр. 51 (1927): 14–15.

Сачувано је само неколико краћих написа (на полеђини фотографија) за које претпостављамо да их је писао Мијатовић. Мијатовићеве фотографије налазимо у приватним и јавним архивима, или пак у дневној или илустрованој штампи, али често недостају метаподаци (локација, датирање, имена присутних особа). Доступан је и филмски материјал (видео-запис) у коме Мијатовић пева песму „Другар ми се жени“.² Примарна архивска грађа³ садржи сразмерно мало података који се директно тичу Мијатовића, његовог живота, или каријере, или је пак због стања организованости архивске грађе⁴ претраживање веома отежано. Мијатовића нема у већем делу старије и новије лексикографије (Станојевић 1926; Petrović, Težak 1928; Šamšalović 1936; Krleža 1955; Plavša 1972; Šentija 1979; Благојевић, Биџали-Мерин и др. 1986; Љушић 2008). Биографска одредница из *Muzičke enciklopedije* (Milošević 1974) непрецизна је (нетачно наводи Мијатовићев датум рођења!⁵) и изразито је непотпуна, нпр. не спомиње Мијатовићеву (иначе, изузетно богату) активност снимања грамофонских плоча. Роксанда Пејовић у *Leksikonu jugoslavenske muzike* (Pejović 1984) тај недостатак исправља, укратко спомињући и Мијатовићеве радијске и концертне наступе. Више детаља о сачуваним снимцима (око четрдесет наслова) садржи одредница из *Српској биографској речника* (Думнић 2014), али и она изоставља друштвени контекст Мијатовићеве биографије (нпр. његово порекло и сл.). Мемоарска и монографска грађа других аутора, када и спомиње Мијатовића, чини то узгред, што омогућава да се сазнају поједини детаљи (који су из разних разлога били занимљиви ауторима мемоарске литературе) о његовом животу управо у једном ширем, социјалном контексту, али с друге стране не пружа систематични увид у његов животопис.⁶ Сећања Мијатовићевих савременика

² Филм нама непознатог аутора, најављиван у штампи као „први тонфилм у коме пева севдалинке г. Мијат Мијатовић“, први пут је приказан у Београду 24. јануара 1933. у биоскопу „Корзо“, као што се види из „Огласа биоскопа *Корзо*“, објављеном у листу *Правда* од 24. јануара 1933. Мијатовић пева највероватније уз пратњу оркестра Паје Тодоровића (поређењем оркестарске пратње у овом снимку и снимку песме „Другар ми се жени“ с плоче Z2120 Едисон Бел Пенкала), који је наступао у Загребу, па претпостављамо да је филм могао бити снимљен у том граду крајем 1932. године, када је настао и снимак са споменуте плоче.

³ Консултовали смо стручњаке из Државног архива Србије, Историјског архива Београда, Архива Српске академије наука и уметности, а потом смо ступили и у контакт с Војним архивом Министарства одбране Републике Србије и Архивом Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

⁴ Део фондова Архива града Београда дигитализован је и јавно доступан, али руком исписиване матичне књиге рођених – умрлих нису и индексирани. Вид. и коментар о доступности архивске грађе у Думнић-Вилотијевић 2019: 110.

⁵ Наводи се 20. јул 1937.

⁶ У овом раду су коришћени подаци из мемоара Малколма Бера *Slouch Hat* (1935), Милана Стојадиновића *Ni rat ni pakt: Jugoslavija između dva rata* (1963), Димитрија Кнежева *Београд наше младости: записи о Београду 1918–1941* (1987), Тадије Пејовића *Моје uspomene*

и познаника Павла Богатинчевића и Милице Калајџић сачувана су на снимцима радио и телевизијских емисија.⁷ У недостатку осталих извора, као изузетно значајна грађа намећу се разни чланци, текстови и новински огласи из дневне и илустроване штампе и службених листова. Томе доприноси делимична доступност ове грађе (нпр. дневни листови *Време*, *Правда*, *Полиџика*) у дигитализованом облику, често претраживе и на основу кључних речи. На овај начин могуће је проналажење чланака, а нарочито краћих форми (огласа, читуља и др.), који би иначе могли остати непримећени.⁸

Биографија Мијаїа Мијаїовића

Мијат Мијатовић рођен је 3. фебруара 1887.⁹ у Београду, где је и умро 25. јуна 1937. године.¹⁰ Крштен је 8. фебруара 1887. у Вазнесењској

i doživljaji 1892–1919 (1980) и Драгослава Смиљанића *Sećanje na jednu diktaturu* (1960), као и дела Дејвида Макензија *The Exoneration of the Black Hand, 1917–1953* (1998), Видоја Голубовића *Механе и кафане сџарої* *Београда* (2007) и Звонимира Кулунџића *Politika i корупција у краљевској Југославији* (1968).

⁷ Снимци сећања емитовани у емисији из серијала *Ког два бела ђолуба* Првог програма Радио Београда, ауторке Дубравке Стаменковић, први пут емитована 2. марта 1990. <<https://www.youtube.com/watch?v=sahtSgYqskI>>, приступљено 9. марта 2024, и у телевизијској емисији *Мијаїово злаїно ђро*, која је први пут емитована 27. јула 1985, сачувана у Програмском архиву РТС-а: <<https://www.youtube.com/watch?v=BY3F8y0hHIA>> 5. 3. 2024. Радијске и телевизијске емисије новијег датума, нпр. *Из музичке ризнице* Међународног радија Србија (2008), *Од злаїа јабука* (емитована 1. августа 2005. на Радио Београду 2), *Звучни архив века* РТ Војводине (12. октобра 2013) и *Завештина* Радио Хита (30. септембра 2007), уз сарадњу Саше Спасојевића, битне су за популаризацију рада Мијата Мијатовића и старих звучних записа, али не доприносе значајно употпуњавању фактографије.

⁸ Као илустрацију наше методе, наводимо изворе коришћене за утврђивање основних биографских података Мијата Мијатовића и његове породице. У монографији *Из сџарої Зајечара, родови и ђородице, ђраћевине и рагови* (Вељковић 2002), наводе се детаљи о породици Лаловић из Зајечара. Подаци о смрти Милована Мијатовића пронађени су у Матичној књизи умрлих Вазнесењске цркве за 1893. годину, страна 163, редни број 211 (Историјски архив Београда). Натписи на гробу Мијата М. Мијатовића на Новом гробљу у Београду пружају податке о годинама рођења и смрти појединих чланова породице, а коришћени су и подаци Јавног комуналног предузећа „Погребне услуге“ Београд (приватна комуникација са Снежаном Крстановски, 25. март 2024). Подаци о каријерама Милована Мијатовића, Илије Пчелара и Јована Богојевића прикупљени су из *Календара са џемаїизмом* Кнежевине / Краљевине Србије. Остали коришћени извори су новински огласи из времена аустроугарске окупације и касније, читуље, новински чланци, књига *Поуке и обавештења: (чланци и расправе из сугђива и админисџрације)* (Калајџић 1912), службене одлуке и укази, импресум листа *Правда* и звучни запис сведочења Милице (Аделаиде) Калајџић, забележен у поменутој емисији *Ког два бела ђолуба*.

⁹ Датум је наведен према јулијанском календару. У XIX веку, разлика између јулијанског и данас важећег грегоријанског календара је 12 дана, а повећала се на 13 дана у XX веку. Дана 14. јануара 1919. по јулијанском календару исти престаје да важи у Србији: сви датуми до овога у овом раду наведени су по јулијанском, а касније по грегоријанском календару.

¹⁰ Судаћи по наслову и датуму чланка „Синоћ је умро Мијат Мијатовић, омиљени певач народних песама, нераздвојан од Београдског боемског живота“, из листа *Правда* од 27. јуна 1937, могло би се погрешно закључити да је Мијатовић умро 26. јуна 1937. Уочимо,

цркви у Београду, а кум му је био Михаило Сарић, окружни начелник у пензији из Београда.¹¹ На основу укрштања података из разних извора,¹² произлази да је Мијат Мијатовић био шесто дете мајке Јелене, рођена Лаловић (Зајечар, 1855. – 1. март 1927), и оца Милована (Кнић, 1846? – Београд, 8. јул 1893). Отац Милован Мијатовић имао је каријеру судског чиновника, судије и адвоката у Ваљеву, Смедереву, Зајечару (где је вероватно и упознао будућу супругу Јелену и оженио се), Туприји и Београду. Мијат Мијатовић је имао сестру Милеву (р. 1878; година смрти непозната) и браћу Александра (р. 1881; непозната година смрти) и Војислава (1883–1928). Породица је славила славу Св. Петка (Параскева). Због контекста нашег рада и разматрања друштвених фактора потенцијално значајних за биографију Мијата Мијатовића, наводимо и податке које смо установили о његовој широј породици. Њу чине, између осталих, Стана Ј. Богојевић, рођена Лаловић (1845–1913), пратетка Мијата Мијатовића,¹³ и Аделаида (Цаца) Калајџић (1895–1973), највероватније Милевина кћерка. Стана и Јелена потичу из породице имућних зајечарских велетрговаца, с могућим цинцарским или јужно-србијанским пореклом. Стана Богојевић била је удата за Јована Богојевића (Рготина, 1830–1915), службеника Министарства финансија и краткотрајног власника листа *Правда*. Аделаида Калајџић је била супруга Свевлада Калајџића (умро 1931), државног службеника¹⁴, сина Димитрија (отац Стојадин) Калајџића (1863–1927), такође каријерног државног чиновника по разним местима у Србији и у Београду.¹⁵ Претпостављамо да је део шире породице и Дафина Пчелар¹⁶ (непозната година рођења – 1890), у чијем су гробу сахрањени Мијат Мијатовић, његова мајка и други чланови породице.

Нема егзактних података о првој адреси Мијата Мијатовића у Београду. На основу података о цркви у којој је крштен, кварта (Врачарског) где је умро његов отац те породичног предања¹⁷, претпостављамо

међутим, да се у истом броју новина наводи и биоскопски програм за 26. јун 1937, па се, по свему судећи, ради о специфичном датирању овог издања (које носи датум један дан *након* излажења), а не о погрешци.

¹¹ Матична књига рођених Храма Светог Вазнесења Господњег, књига 21, стр. 83, текући број 27. Дигитални репозиторијум Историјског архива Београда.

<<https://www.digitalni.arhiv-beograda.org/>> 10. 12. 2021.

¹² Видети фусноту 8.

¹³ Сестра Николе Лаловића, отац Мијатове мајке Јелене.

¹⁴ Старешина 8. београдског кварта, а пре тога поглавар среза трстеничког и парафинског.

¹⁵ Службовао је, између осталог, као полицијски писар у Лозници, председник општине у Смедереву, срески и окружни начелник у Лесковцу и Врању.

¹⁶ Удова Илије Пчелара, такође каријерног судског чиновника и судије у Крагујевцу, Неготину, Књажевцу и Београду.

¹⁷ Дејан Јаковљевић (даљи Мијатовићев потомак), приватна комуникација 15. марта 2023.

да је детињство провео у улици Кнеза Милоша те да је похађао основну школу на Западном Врачару (данашња ОШ „Петар Петровић-Његош“).¹⁸ Најстарији прецизни подаци о адреси указују да је Мијатовић с мајком живео у згради у власништву свог рођака Јована Богојевића, на углу ул. Милоша Великог и Војводе Миленка.¹⁹ У каснијем добу, наводе се, било као приватне адресе или адресе његове адвокатске канцеларије, Скопљанска 1, те Краља Милана, Теразије 14, мезанин.²⁰ На потоњу адресу Мијатовић се сели почетком фебруара 1929. По нашим подацима, кућу у Никодима Милаша 12, у којој и умире, купује средином новембра 1935.²¹

Након положене матуре 1906,²² Мијатовић уписује Правни факултет. Сачувана је фотографија, датирана 4. јуна 1909, на којој је, како се наводи, „Мијат Мијатовић, правник 1. година“, с колегама студентима права (Стеван Валтер, Ђорђе Ковачевић, Ненад Ђорђевић и др.).²³ Такође, како је најављено у новинском чланку „Позориште: Слепи миш“, у листу *Полићика*, „Мијатовић, студент из љубави“, наступао је у оперети *Слепи миш* 29. марта 1908. Два дана касније, *Полићика* је известила о овој представи, похваливши наступање Мијата Мијатовића.²⁴ У истој

¹⁸ На основу „Распореда за извозњу ђубрета из вароши“, објављеног у *Београдским ошћинским новинама* 10. августа 1888, тадашња улица Милоша Великог налазила се у Врачарском кварту. Школа на Западном Врачару, која се спомиње у *Годишњаку Ошћинске трада Београда: за 1905*, била је, према наводима на сајту Основне школе „Петар Петровић-Његош“, на локацији северног дела дворишта у ул. Ресавска 61, у Београду, у непосредној близини наведене локације Мијатовићевог стана у Милоша Великог 40. <<http://osppnjegos.edu.rs/o-skoli/>> 7. 3. 2024.

¹⁹ Податак о адреси мајке Јелене Мијатовић појављује се у рубрици „Мали огласи“ *Београдских новина* (26. јул 1916), и на разгледници насловљеној на њу, датираној 14. августа 1918. (копија у поседу аутора), а иста адреса је наведена и у читуљи поводом њене смрти (*Полићика*, 2. 3. 1927). У „Адресару адвоката“, у одељку „Државна надлештва и друштвене установе“ (наведено у Суворин 1922: 107), Мијатовић се појављује на две адресе: Милоша Великог 40 и Војводе Миленка 9. Подаци о власништву зграде су из „Азбучног списка улица“ (Суворин 1922: 33, 142).

²⁰ Према „Азбучном списку становника“ (Суворин 1922: 70), огласима у листовима *Време* (1926; 1927; 1929) и тексту „Састав Београдске адвокатске коморе“, *Бранич* 1. 7. 1929.

²¹ На овој локацији је поседовао и телефонски број (Министарство ПТТ 1936: 117). У ТВ емисији *Мијатјово златно ђрло*, први пут емитоване 27. 7. 1985. (*Недељна борба*, 27–28, 1985, стр. 10), сачуване у Програмском архиву РТС-а, селидба се објашњава лекарским саветима да се смањи фреквенца ноћних седељки. <<https://www.youtube.com/watch?v=BY3F8y0hNIA>> 5. 3. 2024.

²² Матуранти београдских гимназија 1906, у жељи да сачувају успомену на свог другара Мијата Мијатовића, положили су 1000 динара за издржавање штићеника Домова слепих (како је и објављено у листу *Правда* од 24. 12. 1937). Истакнимо, међутим, да, према подацима Драгане Митрашиновић из Историјског архива града Београда, (приватна комуникација, 1. децембар 2021), у документацији Прве мушке гимназије у Београду није пронађено да је ту школу похађао Мијатовић.

²³ Саша Спасојевић, приватна колекција.

²⁴ „Господин Мијат Мијатовић, који је овога пута играо Алфреда, учитеља певања, као студент из љубави, певао је врло добро, нарочито нежније ставове, у којима се истицао

оперети Мијатовић је наступио и 4. новембра 1910. у Опери на Булевару Жарка Савића.²⁵

Нажалост, нема података о Мијатовићевом дипломирању,²⁶ али на основу његове касније каријере (између осталог чланства у Адвокатској комори) закључујемо да је студије успешно окончао. Испрва је постављен за судског писара, а затим је радио при Министарству правде.

Можемо претпоставити²⁷ да је Мијатовић служио шестомесечни²⁸ војни рок у Школи резервних официра у Крагујевцу у периоду од маја 1912. до новембра 1913,²⁹ или у првој половини 1914. године. За сада нема доказа да је учествовао у балканским ратовима.³⁰ За време Првог светског рата он се са српском војском повукао преко Албаније. Из тог периода потичу и подаци о његовој кореспонденцији са породицом преко окупаторских *Београдских новина*³¹, и наступима у Солуну и околини 27. октобра 1916, 10. децембра 1916. и 13. априла 1918. године

његов врло пријатни, благ тенор. За човека, који први пут на позорници, пред великом публиком, пева овакву, за почетника, доста тешку, партију, ово се... мора сматрати као успех. Што се тиче игре, о њој се за сада још не може говорити, прво, што и сама улога није ни од какве важности, а друго, што се од првог ступања нема права богзнашта очекивати. Кад господин Мијатовић буде престао играти из љубави, и ако се буде одомаћио на позорници, онда ће, разуме се, бити сасвим друга ствар“; уп. *Позориште: „Слеји миц“ и њако даље* 1908: 3.

²⁵ Уп. Турлаков 2002: 171; *Позоришне вестии. Ојера* 1910: 3.

²⁶ Према подацима Гордане Вукасовић (Центар за информације, Државни архив Србије; приватна комуникација, 20. јануар 2022), увидом у постојећу евиденцију студената Правног факултета Универзитета у Београду, установљено је да нема досијеа Мијата Мијатовића.

²⁷ На основу познатих датума његових концертних наступа у периоду пре Првог светског рата (Миловановић, Спасојевић и др. 2023), вероватног периода студирања, те датума снимања грамофонских плоча почетком марта 1910, јуна 1910. и јула 1911. (Лалић-Михалловић, Покралац и др. 2022).

²⁸ Према поменутој књизи Милана Стојадиновића (Stojadinović 1963: 55) и наредбе објављене у *Службеном војном листу* из 1912, војни рок за „ђаке-војнике“ са положеним испитом за резервне официре трајао је шест месеци. С обзиром на то да је Мијатовић био резервни официр, закључујемо да је служио кадровски рок управо пола године и као артиљерац (попут др Милана Стојадиновића) вероватно у Крагујевцу. Установљавање тачног датума промоције Мијата Мијатовића у официрски чин могуће је детаљним претраживањем *Службеног војног листа* за 1913. и прву половину 1914, који нам, нажалост, нису били доступни у дигитализованом облику.

²⁹ На фотографији из Архива Српске академије наука и уметности (Архив САНУ, бр. 14197/9), са патирица славе Музичког друштва „Суз“ децембра 1913, може се у доњем десном углу препознати Мијатовић, те можемо закључити да у том тренутку није био у војсци, али је судећи по релативној краткој коси, из ње можда управо био дошао.

³⁰ У „Списку картона персоналних података официра, подофицира и војних чиновника“, из периода Краљевине Југославије (Војни архив Министарства одбране Републике Србије) није пронађен досије Мијата М. Мијатовића.

³¹ Из огласа у рубрици „Нестали и кореспонденција“ у *Београдским новинама* (1916), сазнајемо да Мијат Мијатовић, арт. потпоручник, јавља мајци Јелени Мијатовић да су он и брат Александар здрави и распитује се за брата Воју, сестричину Цацу и (вероватно рођаку) Мицу. Јелена Мијатовић одговара да су она и Воја здрави а Мица и Цаца у Трстенику, и више пута моли за новчану помоћ.

(Миловановић, Спасојевић и др. 2023). Мијатовића на Солунском фронту спомиње и мемоарска литература.³²

Млади правник, још увек судски писар, резервни потпоручник Мијатовић је учествовао у Солунском процесу 1917. године као бранилац пуковника Милана Гр. Миловановића. Према објављеним записницима с процеса, у извештају *Тајна њеврајна орјанизација: извештај са ѡрејреса у Војном суду за офшцире у Солуну ѡ белешкама вођеним на самом ѡрејресу* (1918: 389–390, 460–461), одбрану је засновао на праву клијента на слободу мишљења и протока идеја и недостатку доказа о умешаности организације „Црна рука“ (којој је Миловановић припадао) у организацију атентата на тада престолонаследника Александра Карађорђевића. Неизвесно је колико је Мијатовићева одбрана могла утицати на исход процеса који се, на основу историографске литературе (ЃАЃИНОВИЋ 2016) може окарактерисати као монтиран.³³ Такође, потпуно је нејасно да ли је његов каснији боравак у Француској могао бити нека врста награде (потекле од власти) за кооперативно држање на процесу. Наиме, на основу података изнетих у научном чланку „Јавни наступи Мијата Мијатовића: од интимне рибље вечере до Ројал Алберт хола“ (Миловановић, Спасојевић и др. 2023), Мијатовић је 9. фебруара 1919. наступао у Паризу, а на основу указа престолонаследника Александра Карађорђевића (ФАОБр. 56175)³⁴, већ наредног дана (10. фебруара 1919) одликован је Орденом Светог Саве петог реда. За овај период можемо везати и Мијатовићево, највероватније неформално,³⁵ музичко образовање код проф. Хетика (Amédée-Landély Hettich, 1856–1937) на Народном конзерваторијуму у Паризу, споменуто, између осталог, и у новинама *Ново доба* у рубрици „Градска хроника“ (4. августа 1920).

Мијатовић се у Београд враћа не касније од октобра 1919, како се наводи у чланку „Јавни наступи Мијата Мијатовића: од интимне рибље

³² Тако Бер спомиње Мијатовића као део окружења пуковника (касније генерала) Стаје Стајића (Burr 1935), док се Стојадиновић присећа Мијатовићевих интерпретација (Stojadinović 1963: 121).

³³ У вези са истим процесом, ваља напоменути податак који саопштава Макензи (MacKenzie 1998: 25), позивајући се на индиректно сведочење пуковника Милорада Радовановића Коче, о покушају пуковника Петра Живковића, једног од организатора процеса, да сексуално напаствује младог Мијатовића док је овај још био студент. Да ли је овакав (евентуални) догађај могао утицати на касније понашање Мијата Мијатовића као адвоката одбране и уопште његов став према процесу, можемо само нагађати.

³⁴ „Одликовања“, *Службени војни лист*, 12. 7. 1919: 589.

³⁵ На основу наше комуникације са Софи Леви (Sophie Lévy), Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (5. априла 2022), Мијатовићево име се не ѡјављује у листама бивших студената Конзерваторијума нити у његовој архиви. Дакле, могуће да је, пред сам крај Првог светског рата или одмах након њега, Мијатовић, евентуално, био повремено слушаалац на часовима (или је пак код проф. Хетика узимао приватне часове), али не и формално студент.

вечере до Ројал Алберт хола“ (Миловановић, Спасојевић и др. 2023). Није познато у ком тренутку је пензионисан као секретар суда. Нема га у списку адвоката у Београду (Манакин 1922: 30), сачињеном вероватно по стању из 1921, али се већ 1922. наводи у „Адресару адвоката“ (Суворин 1922: 107). Према већ споменутом сећању Милице Калајџић, Мијатовић је био угледан адвокат који се пре свега бавио већим парницама и интервенцијама код министара. Местимични трагови његове адвокатске праксе могу се пронаћи у оновременој штампи; рецимо, на основу огласа у листу *Време* (1929) може се закључити да је радио као управник стечајне масе, а у чланку у листу *Политика* (1925) спомиње се и као адвокат у приватној кривичној тужби.

О политичком опредељењу Мијата Мијатовића немамо директних података, али је упадљиво да је међу његовим пријатељима или познаницима (наведеним у нашем раду), велик број истакнутих чланова ондашње Народне радикалне странке, владајуће током већег дела његовог активног живота (Петрановић 1988). Мијатовић се доводи у везу с преговорима око уласка Стјепана Радића у тадашњу (радикалску) власт и био је присутан, међу другим „високим званицама“, у свечаном возу поводом отварања пруге Загреб–Сплит 25. јула 1925, што је био догађај од великог државног и политичког значаја, како је и представљен у чланку „Првим директним возом од Загреба до Сплита јуче је свечано отворена Личка пруга“ у *Времену* (26. јула 1925). Из чланка који наводи Кулунџић, произлази да је Мијатовић био повезан с новинаром Владимиром Ристовићем, уредником провладиног листа *Јединство*, убијеном у Загребу (5. августа 1928), а блиском тадашњем председнику владе Вељи Вукичевићу (Кулунџић 1968: 160–161). Као особу веома блиску тадашњој власти Мијатовића идентификује и летак Комunistичке партије *Lumperaj kod Borče*, вероватно из 1925, како је наведено у зборнику (Митрашинић, Пробуља 1971: 49–50).

Веома занимљива је Мијатовићева уплетеност у тада чувену напичку аферу, коју детаљно обрађује Кулунџић (1968). Судаћи према изјави др Николе Никића, једног од оптужених у процесу поводом афере, као и сведочењу самог Мијатовића пред Варошким судом у Београду, он је и сам био укључен у корупцију. Након тзв. „политичке вечере“ одржане 21. фебруара 1933, на којој су били присутни потпредседник Народне скупштине др Коста Поповић и неколицина посланика, политичара и особа повезаних с фирмом „Нашичка“ А. Д.,³⁶ Мијатовић

³⁶ По чланку из *Политике*, „У шаливом тону, уз вице и задиркивања, београдски адвокат и певач севдалинки г. Мијат Мијатовић описао је фамозну политичку вечеру код др. Велизара Јанковића“ (1. септембар 1935), присутне на вечери је Мијатовић на Суду окарактерисао речима „Све сам го лопов!“

је на препоруку свог школског друга и пријатеља, тада већ бившег министра правде др Драгутина Којића, такође учесника афере, примио „хонорар“ од 60.000 тадашњих динара³⁷ од Адолфа Шлезингера, једног од оптужених. Према Мијатовићевом сведочењу, ова сума је исплаћена као надокнада за његову интервенцију у Народној скупштини, након које предлог закона (који није био у Шлезингеровом интересу) није усвојен. Решењем Председништва Адвокатске коморе 1935. године Мијатовић је избрисан из именика адвоката. Да ли је његово учешће у овој афери могло утицати на престанак његовог рада као адвоката и могуће погоршање његовог здравственог стања, можемо само претпостављати.

Мијатовићев друштвени живот одвијао се на типичним стециштинама тадашње више средње класе, као што су „интимне вечере“ приређене у част дипломата, вечере адвоката и судија, чајанке и банкети поводом отварања сликарских атељеа, на којима се, како сумирају Милановић, Спасојевић и др., појављује у друштву књижевника (Бранислав Нушић, Сима Пандуровић), музичара (др Милоје Милојевић) и министара (Божа Максимовић, др Нинко Перић, проф. др Лазар Марковић, др Милан Стојадиновић³⁸) (Миловановић, Спасојевић и др. 2023). На фотографији са славе Музичког друштва „Суз“ из 1910.³⁹ налазе се уз Мијатовића (с надимком Чупа) др Михаило Петровић Алас, Тихомиљ Марковић, тадашњи гувернер Народне банке, Ђорђе Биба, трговац, сувласник компаније „Јефта Павловић и комп.“ и потоњи организатор једног од снимања грамофонских плоча (ROTARI KLUB BEOGRAD 2012)⁴⁰, и други. Напоменимо да су, за разлику од Мијатовића, горенаведена лица с фотографије, а и други његови познаници или пријатељи (нпр. певач Рудолф Ертл, др Драгутин Којић, Станислав Бинички, Стеван Мокрањац), били масони или ротаријанци.⁴¹ Међу

³⁷ Према табели наведеној у истраживању *URSSJ i rad komunista u njemu, ujedinjeni radnički sindikalni savez Jugoslavije i rad komunista u njemu 1929–1940*, knjiga druga (CAZI 1978: 15), просечна месечна плата државног чиновника 1933. била је око 2100 динара.

³⁸ Уочимо да су ови, а и многи други Мијатовићеви познаници, најчешће његови приближни вршњаци и често рођени у провинцији: нпр. Божа Максимовић је рођен 1886. у Книћу, дакле земљак Мијатовићевог оца (СТАНОЈЕВИЋ 1926: 653).

³⁹ Како је истакнуто на полеђини фотографије сачуване у Фонду фотографија Завичајног одељења Библиотеке Града Београда (бр. инвентара 1909). Варијанта фотографије налази се у Архиву САНУ бр. 14188/6. Са др М. П. Аласом Мијатовић се појављује и на фотографијама сачуваним у Архиву САНУ, бр. 14197/9 из 1913. и бр. 14197/1 (највероватније 1930. године) (Думнић 2018). У Архиву САНУ налази се и фотографија Мијата Мијатовића (бр. 14563-II-6-02) с натписом „Мија-Мијат Мијатовић у Карлсбаду, од Милета Лакића“.

⁴⁰ По подацима у дискографији (Лалић-Михалковић, Покрајац и др. 2022), ради се о сесији у којој је 9. априла 1929. снимљено шест песама објављених на плочама АМ2107 – АМ2109 фирме „His Master’s Voice“, чији је заступник у Београду била фирма „Јефта Павловић и комп.“.

⁴¹ На основу приватне архиве Бр. Бранка Рогошића, декана Масонске духовне академије Балкана, ложа „Истина“ ВНЈС, и према „Краткој хронологији развоја Слободног Зидар-

Мијатовићевим пријатељима и познаницима наводе се и адвокат Обрад Симић, министар др Никола Никић⁴², Андоновић, Тадић (извор не наводи имена) и Радиша Николић.⁴³

Мијатовић је био познат по боемској природи и „бескрајним ноћним седељкама“ у Скадарлији (боемска улица у Београду) и на местима окупљања ондашњег „џет-сета“: Ауто-клубу, Боб-клубу и Џокеј-клубу, како наводе Световски (1926а) у *Београдској хроници*, Кнежев (1987: 63) у *Београду наше младости*, те чланак „Весело бдење у Џокеј клубу у очи православне 1928. г.“ у *Недељним илустрацијама* од 22. јануара 1928. Био је радо виђен гост већег броја кафана.⁴⁴ Финансијска ситуација несумњиво је омогућавала Мијатовићу живот на доста високом нивоу. Судаћи по тексту „У шаљивом тону, уз вицевице и задирицавања, београдски адвокат и певач севдалинке г. Мијат Мијатовић описао је фамозну политичку вечеру код др. Велизара Јанковића“, из листа *Полиџика* (1935), поседовао је аутомобил (којих је у Београду од око 350.000 становника било по тексту из *Времена* само неколико хиљада). Обичавао је да проводи летњи одмор у бањама у којима је боравио и по неколико недеља, о чему сведоче „Пословне вести“ објављене у листу *Време* (12. јул 1927).⁴⁵ Поред многих путовања везаних за концертну делатност (вид. Миловановић, Спасојевић и др. 2023), постоје и подаци који указују да је путовао у приморске градове.⁴⁶

Подаци о емотивном животу Мијата Мијатовића су веома недостатни. Поједине референце Мијатовића представљају као бонвивана

ства у Србији (1785– 2015)“. <<https://www.vls.rs/328-2/>> 1. 1. 2022; <<https://vmls.org.rs/istorijat-slobodnog-zidarstva-u-srbiji/?lang=sr>> 22. 3. 2024, као и текстова: КНЕЖЕВ 1987: 271–272; МАРИЋ, КОСИЋ Б. Г.; ROTARI KLUB BEOGRAD 2012.

⁴² Касније умешан у „нашичку аферу“.

⁴³ Уколико претпоставимо да се ради о припадницима Мијатовићеве (и Никићеве) друштвене класе, који су морали бити познати читаоцима новина, можда је овде реч о инж. Радиши Николићу, шефу техничке полиције Александру Андоновићу и директору Трговачко-индустријске банке Александру Т. Тадићу, које спомињу и други оновремени новински чланци, нпр. „Ко је похарао благајну Речне пловидбе“, *Време* 3. 2. 1929; рубрика „Пословне вести“, *Време* 7. 2. 1929; чланак „Коме је фирма Хофхер и Шранц давала мито“, *Правда* 29. 5. 1932.

⁴⁴ Голубовић, Смиљанић и Томашевић те Павле Богатинчевић у наведеној радио-емисији Дубравке Стаменковић помињу разне кафане: „Борча“, „Дрина“, „Petit Paris“, „Bums keller“, „Вардар“, „Црна ружа“, „Триглав“ и „Слобода“, и бифее „Код Милановића“ и „Жупа“ (SMILJANIĆ 1960; ТОМАШЕВИЋ 1972; ГОЛУБОВИЋ 2007: 142–143, 342).

⁴⁵ Према телевизијској емисији *Мијатово златно трло*, циљ посета бањи била је редукција телесне масе под лекарском контролом. До нас је дошло писмо написано руком на полеђини једне Мијатове фотографије у коме се он јавља Цаци из хотела „Карлтон-Маријанбад“ и у коме наводи да је тамо једини Србин. Нажалост, записи „Mariebader Curliste“ који би документовали присуство Мијатовића у овој бањи, нису нам били доступни.

⁴⁶ Фотографија са острва Крк, у Хрватској, на којој је Мијатовић са неидентификованом женском особом (приватна колекција аутора); новински чланак „Београдски свет“ у *Недељним илустрацијама* (1928) који указује да се Мијатовић „са извесним друштом ‘изгубио’ у Ници“, у Француској, пред карневале.

(Световски 1926б). На доступним фотографијама⁴⁷ видљиво је присуство разноликог женског друштва. Последњих десет година свог живота провео је са својом дружбеницом⁴⁸ или супругом Зорицом, коју спомињу и новински чланци (Томашевић 1972). Уз ову Мијатову животну партнерку, о којој немамо подробнијих података,⁴⁹ анегдотски се везују и песме „Зорица“ и „Зоруле“ са Мијатовићевог репертоара.

На основу истражених извора може се закључити да се јавност интересовала за Мијатовићев рад и живот. Чланак „Код Мијата Мијатовића“ у *Недељним илустрацијама* (1927), уз најаву најновијих Мијатовићевих плоча – „Edison Bell Penkala“ – говори о музици коју Мијатовић приватно слуша (укључујући и ондашњи репертоар популарне музике) и његовом ноћном животу. Мијатовић је тема шaljивих чланака, карикатура и бројних анегдота (вид. Комарчић 1911: 92; KULUNDŽIĆ 1968: 157; Томашевић 1972). Анегдоте и сећања савременика⁵⁰ описују га као хедонисту, екстровертну и друштвену особу, познату по способности да се с људима лако повеже и да створи пријатељске односе. У друштвеним окружењима, попут кафана, имао је склоност да друге, поред наступа и певања, забавља и својим причама. Био је наклоњен шaljivosti и хумору, али је поседовао и дозу неконвенционалности и склоност необичним поступцима.

Корпулентна телесна фигура, видљива на фотографијама, телесна маса од 135 кг, мали раст (MULALIĆ b. g.: 166) и гурманска исхрана вероватно су допринели Мијатовићевом лошем здравственом стању и следствено томе смрти. Након периода смањене физичке активности (у септембру 1936. већ дуже време није певао, а од новембра те године није излазио из куће), дошло је до „занемоћалости“ и првог срчаног удара у априлу 1937. Уследили су симптоми попут губитка везе с околином, ћутљивости, утонолости у сан, убрзаног, тешког и испрекиданог дисања, немогућности препознавања блиске особе (супруге) и везаност за постелу, о чему је извештавано у чланку „Београд и не слуги да је његов омиљени Мијат Мијатовић, наш одлични певач народних песама, тешко и безнадежно оболео”, објављен у листу *Правда* од 26.

⁴⁷ Нпр. фотографија бр. 14197/1 из Архива САНУ (Думнић 2018: 117).

⁴⁸ Телевизијска емисија *Мијатово златно трло*.

⁴⁹ У поседу аутора налази се копија дописне карте датиране 27. маја 1935, потписане именом „Зорица“ и послате Даринки Антић у Београд, у којој се говори о некаквој интервенцији код неименоване особе (приватна комуникација са Дејаном Јаковљевићем, 15. март 2023). Даринка Антић (сестра Јаковљевићеве прабабе) и Мијат Мијатовић били су у даљим родбинским везама. У карти се спомиње и Зоричина „објава за пут“, одакле би се могло закључити да је можда била у радном односу. Нажалост, презиме и ближи идентитет Зорице и даље остају непознати.

⁵⁰ Павле Богатинчевић, Милица Калајџић, наведена радио-емисија.

јуна 1937. Мијатовић, кога су на самрти лечили др Арновљевић и др Алфандари,⁵¹ умро је од склерозе погоршане срчаном маном, заправо од кардиоваскуларне болести која је довела до срчаног и можданог удара, „не повративши се свести после четвородневне борбе у тешким мукама“.⁵² Сахрањен је 26. јуна 1937. на Новом гробљу у Београду⁵³ уз присуство великог броја пријатеља и поштовалаца и војне почасте⁵⁴ као резервни капетан прве класе.

Мијатовић као уметник

Тачна природа Мијатовићевог музичког образовања није позната. Као ученик гимназије упознао се са основама нотног певања.⁵⁵ Како се наводи у интервјуу „Код Мијата Мијатовића“ (1927), он је, као *сопран*, певао у гимназијском хору од трећег разреда гимназије.⁵⁶ На основу документације Музичке школе „Мокрањац“⁵⁷ утврђује се да Мијатовић *није уписан* у каталог оцена 1899–1910, те је вероватно није ни похађао. Истакнимо, међутим, могућност да је узимао приватне часове музике код људи блиских круговима у којима се кретао (нпр. Мировска Бинички). На основу чланка „Синовац Карла Лемла, председника ‘Универзала’, једног од највећих филмских предузећа у Америци, допутовао је у Београд ради пласирања ‘тон филма’“, у листу *Време* (1. јул 1929), као и једне фотографије на којој се Мијатовић види са гитаром, претпостављамо да је свирао овај инструмент. Као члан Академског певачког друштва „Обилић“ наступао је у Солуну, Новом Саду,

⁵¹ Вероватно проф. др Војислав Арновљевић (1895–1989), кардиолог и редовни члан САНУ. Идентификација другог лекара није сигурна – може се радити о др Јаши Алфандарију, интернисти, или др Исаку Алфандарију, неурологу. Специјализације лекара несумњиво потврђују да је Мијатовић боловао од кардиоваскуларних и неуролошких болести.

⁵² По тексту „Синоћ је умро Мијат Мијатовић, омиљени певач народних песама, нераздвојан од Београдског боемског живота“, у листу *Правда* од 27. јуна 1937.

⁵³ Опело је одржано у Цркви Св. Николе на гробљу, уз посмртни говор Обрада Симића и даћу у бифеу „Жупа“.

⁵⁴ По наведеном сећању Милице Калајџић (која је присуствовала сахрани) и фотографијама приказаним у емисији *Мијатово златно трло*. У емисији Калајџић погрешно наводи Мијатовићев чин „резервног мајора“, а заправо се, према читуљи у *Службеном војном листу* од 16. јула 1937, ради о чину капетана прве класе.

⁵⁵ По „Распису Министарства просвете и црвених послова“ у *Просветном гласнику* (1885), нотно певање је у гимназијама предавано са два часа недељно. Према *Државном календару Краљевине Србије* (1898), нотно певање предавали су у београдским гимназијама Стеван Мокрањац и Јосиф Маринковић.

⁵⁶ Како се наводи, уз „госпођу Бартош, Љубицу Бркић, Наду Јовановић и Рокнићеву“. Можда се ради о супрузи др Николе Бартоша, тадашњег адвоката, Петри Рокнић (1888–1940), супрузи Николе Рокнића, једног од управника Привредне банке, те др Љубице Бркић, лекарки.

⁵⁷ Историјски архив града Београда, комуникација са Драганом Митрашиновић (1. децембар 2021).

Скопљу, Петрограду итд.⁵⁸ Био је и члан Београдског певачког друштва (хоровође Стеван Мокрањац и Хинко Маржинец) и његовог Управног одбора (КОМАРЧИЋ 1911: 8), а са Друштвом певао је на концертима у Београду, те на неколико турнеја по државама у суседству тадашње Србије (МИЛОВАНОВИЋ, СПАСОЈЕВИЋ и др. 2023). Мијатовић је сарађивао и с Музичким друштвом „Суз“ (РЕЈОВИЋ 1980: 37–38; ДУМНИЋ 2018).

У колективној меморији Мијатовић је запамћен, пре свега, као интерпретатор бројних снимака на грамофонским плочама. Током два периода, 1910–1911. и 1927–1932, остварио је барем 175 снимака⁵⁹ (86 разних снимљених песама), за компаније „Edison Bell Penkala“, „His Master’s Voice“, „Columbia, Homocord“, „Odeon“, „Pathé“ и „Gramophone Concert Record“ (ЛАЛИЋ-МИХАЛЛОВИЋ, ПОКРАЈАЦ и др. 2022). Репертоар укључује народне песме из Босне, јужносрбијанских крајева, Македоније, и ауторске песме српских и страних аутора, уз клавирску пратњу или пратњу народних оркестара. Тачно порекло Мијатовићевог несумњивог интересовања (и талента) за интерпретацију песама из јужних крајева (данашња Јужна Србија и Северна Македонија) не знамо. Претпостављамо да су могући корени овог интересовања у (до краја непоtvrђеном) даљем пореклу (по женској линији) његове породице из тих области и раној изложености овом репертоару који је могао интерпретирати женски део породице (мајка или рођака Стана Богојевић). Сматрамо да је изузетно занимљива чињеница да је већину својих снимака Мијатовић остварио у годинама (1927, 1928) када је остао без два блиска члана породице (мајка и брат).

Подаци о тиражу или броју продатих грамофонских плоча за сада нису пронађени, али о популарности посредно сведочи изрека „где је грамофона, ту је Мијата“, наведена у тексту „Наше друштво“ у листу *Време* (14. јануар 1932), као и често помињање његових плоча у новинским чланцима (ЈАКОВЉЕВИЋ 1928), као што је, примера ради, текст „Ђурђев-дански мотиви“ објављен у листу *Време* 7. маја 1931. Анализа објављених програма Радио Београда у периоду 1932–1933. године указује на то да су снимци Мијата Мијатовића били најизвођенији снимци народне музике са грамофонских плоча – више од 10% свих емитовања у 1933. години (ПОКРАЈАЦ, СПАСОЈЕВИЋ и др. 2023). Детаљнија анализа емитовања снимака Мијата Мијатовића на програму Радио Београда у међуратном периоду предмет је посебне студије.

⁵⁸ Вид. МАЈДАНАЦ, РАДОЈЧИЋ 2005: 71, 80, 85, 91; ПЕЈОВИЋ 2007: 644.

⁵⁹ Уз снимке побројане у дискографији (ЛАЛИЋ-МИХАЛЛОВИЋ, ПОКРАЈАЦ и др. 2022), пронађен је и *Све се кунем и њреклињем*, матрични број Вк 2665 I Δ, на варијанти плоче НМV АМ830. Плоча се налази у колекцији др Ивана Мирника, а преснимак је доступан на www.youtube.com/watch?v=m014gTmCMSQ (5. 3. 2024).

Закључак

Према дисертацији Јелене Ђуреиновић (Ђуреиновић 2013), формирање и јачање средње класе у Србији у другој половини XIX и почетком XX века комплексан је процес којем су допринели урбанизација, образовање, стварање нових пословних могућности и радних места, као и политичке и друштвене промене. Као што је показано у нашој студији, животописи Мијата Мијатовића (као и чланова његове шире породице) на свој начин репрезентују биографије типичних мушких припадника више средње класе у Србији у овом периоду: од миграција у престоницу, преко школовања, до ангажовања на пословима које је друштвени развој захтевао и диктирао (државна служба, адвокатура, лобирање), а кроз прилагођавање новим друштвеним односима (од краткотрајног периода демократије у преткумановској Србији, до нових могућности, али и ограничења која је пружала Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, односно Краљевина Југославија). Мијатовићев животопис, међутим, наговештава и декаденцију и суноврат ове класе, која је доживела свој крах након промене режима 1944–1945, и која, ни после (ре)успостављања капиталистичког друштвеног система (после 1990), није успела да се рестаурише.⁶⁰

Мијат Мијатовић је био омиљени Београђанин, радо приман гост на журевима и седељкама. Био је образовани припадник више средње класе и бавио се угледном професијом. Као представник средње класе, који је успео да свој музички талент оствари и да се у животном стандарду издигне изнад просека своје класе, био је логичан узор конзументима музике коју је интерпретирао, а који су припадали његовој класи.⁶¹ Уочимо да, према *Споменици Радио Београда А. Д.*, око две трећине претплатника Радио Београда у периоду 1932–1933. године припада средњој или вишој класи (трговци, приватни чиновници, државни чиновници, адвокати, лекари, професори, учитељи, инжењери, официри). Због овога не би ни требало да чуди да је у овом истом периоду, а на основу резултата презентованих у истраживању „Data science for quantitative research of phonograph records radio broadcasting“ (Покрајас, Спасојевић и др. 2023), управо Мијатовић највише пута емитован извођач народне и националне музике са грамофонских плоча на програму тадашњег Радио Београда.

⁶⁰ О промени Мијатовићевог друштвеног положаја индиректно сведоче и његове адресе (од приближавања центру, у зениту његове каријере, до одласка на периферију, при крају живота).

⁶¹ Веома је занимљива анегдота која садржи саркастичан коментар на његову славу, приписана самом Мијатовићу, наведена је у чланку „Благо онима који ‘за пример’ служе“ (*Време*, 14. 1. 1937).

Друштвене околности и сопствени друштвени статус Мијатовићу су несумњиво пружили могућност да се образује, укључујући и музичко образовање. Средина у којој се кретао, односно београдски престонички миље с почетка XX века, омогућили су да учествује у разним певачким друштвима и у њима има контакте са уметничком елитом (Мокрањац, Бинички). Паралелно, студирао је и сусретао се с људима који су били или ће касније постати део политичке и друштвене елите (новинар Обрад Симић, министри др Којић и др Никић, гувернер Народне банке Тихомиљ Марковић, председник владе др Стојадиновић, професор Универзитета др Михаило Петровић Алас). Велики број Мијатовићевих, нарочито „политичких“, пријатеља били су његови вршњаци и пореклом из провинције, којима је он као рођени Београђанин (и при томе музикалан и популаран у друштву) могао импонирати. Овакви контакти су могли да му, у каснијем периоду живота, не само пруже могућност за разне пословне прилике (адвокатско заступање, интервенције) већ и за промоцију његовог талента и уметничког рада. Преко неких од њих (Ђорђа Биба) могао је имати приступа снимањима грамофонских плоча или добити прилику за концертно наступање или усавршавање. Томе је свакако допринело и Мијатовићево учешће у Првом светском рату, посебно концерти пред највишим српским великодостојницима на Солунском фронту, и патриотски моментум након успешно оствареног уједињења највећег дела јужнословенских народа. Помало је изненађујући податак о Мијатовићевом учествовању у Солунском процесу: као релативно млад тридесетогодишњи судски писар, с тек неколико година искуства, био је бранилац у комплексном, политички интонираном суђењу. Ово може указати на постојање његових, већ у то време, веома снажних веза са особама блиским владајућим структурама, али и на недостатак адекватних (и искуснијих) правника и адвоката у датом тренутку.⁶²

Са гледишта Мијатовића-уметника, његова адвокатска каријера била је само начин да се приуште средства за несметано бављење музиком као хобијем, те да се за тај хоби (заправо појавни облик хедонизма, који је Мијатовић несумњиво испољавао кроз свој живот), прискрби неопходна инфраструктура и придобије публика. С друге стране, постоји и супротан утицај, Мијатовићеве певачке каријере (и музичког талента) на његову основну професију: на скуповима елите, певачка умећа користио је да би својим пријатељима или пословним партнерима омогућио постизање финансијских или политичких циљева.

⁶² Како се види из записника суђења током Солунског процеса (1918: 3–4), међу заступницима одбране се појављују и један адвокат и председник суда, али и архитекта, професор српског језика и неколико активних официра вансудске струке.

Можемо тврдити да је Мијатовић оставио неизбрисив траг у интерпретацији музике коју је певао и снимао. Према нашем истраживању, Мијатовић је значајан зато што је као музички писмен тенор у интерпретацију унео дисциплину и чистоту, али, за разлику од бројних школованих музичара (оперских певача), у његовим интерпретацијама народне музике нема ригидности и емоционалне дистанце.⁶³ Даље, Мијатовић је био несумњиво популаран и веома агилан у снимању свог музицирања на грамофонске плоче, чиме је допринео томе да његове интерпретације допру до шире публике. Његов репертоар, начин интерпретације, учестало извођење народних напева и њихових обрада у клавирској пратњи, дају нам за право да га назовемо типичним примером споја традиционалног и модерног, што опет, на свој начин, одсликава социјалну класу којој је припадао, њено порекло и стремљења.

Можемо поставити јасну антипаралелу између Мијатовића, популарног интерпретатора у међуратном периоду, као представника *šaga* растуће грађанске класе, и неког типичног певача фолк музике седамдесетих година XX века, представника класе „урбаних сељака“, коју карактеришу знатно мања друштвена моћ, образовање и способност и спремност на урбанизацију (вид. Божиловић 2011). Насупрот једном таквом фолк певачу, који пева о свом родном селу и чезне за њим, Мијатовић је *урбани* интерпретатор који живи и креће се искључиво у урбаном миљеу.

Аутори су свесни да је ова студија пионирски покушај. У будућности, дигитализација (заједно с технологијама за препознавање текста) расположивог библиотечког материјала, те потенцијална нова истраживања примарних историјских извора (на пример сачуваних архивских фондова издавача грамофонских плоча, адвокатских комора или државних органа), неминовно ће довести до употпуњавања података наведених у овом раду. Посебно би занимљиво било истражити утицаје Мијатовићевог породичног порекла и детињства на његов психолошки профил. У том смислу, веома занимљива тема је положај жена у Мијатовићевом окружењу: од доминирајућег (нпр. позиционирање имена на надгробном споменику на породичној гробници указује на изразиту супремацију женског дела породице), до изузетно

⁶³ Уп. нпр. извођење Живојина Томића *Мијатовке (Послала ме стари мајка)* (матрица Vse568 плоча 1088-F Columbia <www.youtube.com/watch?v=vhzXxnDnlyg> 13. 3. 2024, и снимак Мијата Мијатовића исте песме (*Послала ме стари мајка*, НМV матрица Bk 2255 I <www.youtube.com/watch?v=JFyh5ууурZ4> 13. 3. 2024). Напоменимо да се овде јасно очитује разлика између Томића, конвенционалног оперског певача, и Мијатовића који, иако с примесама бел канта, у гласу ипак има пуно више „народног“, укључујући и његов карактеристичан и јединствен вибрато.

потчињеног (оличеног у непознавању презимена и даље судбине Зорице, Мијатовићеве животне сапутнице). Потом, занимљиво би било даље истражити порекло Мијатовићеве склоности ка интерпретацији јужносрбијанских и македонских севдалинки. Такође, сматрамо да ова студија може да служи као полазна тачка за будућа истраживања када је реч о међузависности друштвених чинилаца и Мијатовићеве каријере извођача и уметника. Коначно, била би занимљива и компаративна студија која би анализирала односе, сличности и разлике између Мијатовићеве каријере и уметничког успеха и каријера других урбаних певача из међуратног периода који су, мада припадници једне касније генерације, попут њега имали значајне наступе и каријере, а при томе нису били професионалци (нпр. Урош Сеферовић, Раша Раденковић или Милан Тимотић).

ЗАХВАЛЕ

Аутори желе да захвале анонимним рецензентима, уредништву Зборника, те следећим личностима за помоћ и пружене информације: др Данка Лајић Михајловић, др Марија Думнић Вилотијевић, др Ивана Медић и др Ивана Весић (Музиколошки институт САНУ), др Наила Церибашић и др Жељка Радовиновић (Институт за етнологију и фолклористику у Загребу), др Ивана Башић (Етнографски институт САНУ), Мирослав Јовановић (Архив САНУ), Гордана Вукасовић и Бојана Фемидић (Државни архив Србије), Слободан Мандић и Драгана Митрашиновић (Историјски архив Београда), Никола Милутиновић (Историјски архив „Тимочка крајина“ Зајечар), Снежана Крстановски (ЈКП „Погребне услуге“, Београд), Софи Леви (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris), др Мирјана Стошић (Факултет за медије и комуникације у Београду), Стефан Стаменковић (Установа културе „Ћуприја“), Валентино Манић (Дом културе Бабушница), Горан Тршњак (Правни факултет Универзитета у Београду), Наташа Рил (Библиотека града Београда), бр. Бранко Рогошић (Масонска духовна академија Балкана, Београд), др Ивана Симић, Душан Михалек, Јелена Јанић Љубисављевић, Дамир Имамовић, Спасо Секулић, Саша Продановић, Дејан Јаковљевић, Љилја Рокић, Паулина Дамњановић, Горан Пелевић, др Атина Пападопулу и Александар Којић Шане.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- „БАЈАДЕ. Причице и анегдоте из Пашићјевог живота.“ У перо их ухватио и од заборава сачувао Никац од Ровина. 33. Пашић и Мијат. *Балкан* 15. 6. 1922: 1.
- „БЕОГРАД ИМА 380000 СТАНОВНИКА СА 2530 ПУТНИЧКИХ И 582 ТЕРЕТНА АУТОМОБИЛА. ПОСЛЕДЊЕ ТРИ ГОДИНЕ БЕОГРАД ЈЕ ДОБИО 1500 НОВИХ МОТОРНИХ ВОЗИЛА.“ *Време* 19. 5. 1938: 6.

- „БЕОГРАД И НЕ СЛУТИ ДА ЈЕ ЊЕГОВ ОМИЉЕНИ МИЈАТ МИЈАТОВИЋ, НАШ ОДЛИЧНИ ПЕВАЧ НАРОДНИХ ПЕСАМА, ТЕШКО И БЕЗНАДЕЖНО ОБОЛЕО.“ *Правда* 26. 6. 1937: 6.
- „БЕОГРАДСКЕ ВЕСТИ.“ *Време* 23. 8. 1926: 5.
- „БЕОГРАДСКИ СВЕТ.“ *Недељне илустрације* 19. 2. 1928: 3.
- „БЛАГО ОНИМА КОЈИ ‘ЗА ПРИМЕР’ СЛУЖЕ.“ *Време* 14. 1. 1937: 2.
- БЛАГОЛЕВИЋ, БОРИСЛАВ, ОТО БИХАЉИ-МЕРИН И ДР. (УР.). *Мала енциклопедија Просветиа*. Том 2: Југославија–К–Пн. Општа енциклопедија. Београд: „Просвета“, 1986⁴.
- БРАНКОВИЋ, СРБОБРАН. *Мејодологија друшћивених истраживања*. Београд: Завод за уџбенике, 2014.
- ВЕЉКОВИЋ, СТЕВАН. *Из сѝарої Зајечара, рогови и ѝородице, ѝрађевине и радови*. Зајечар: Народни музеј – Културно-просветна заједница Зајечар, 2002.
- „ВЕСЕЛО БДЕЊЕ У ЦОКЕЈ КЛУБУ У ОЧИ ПРАВОСЛАВНЕ 1928. Г.“ *Недељне илустрације* 22. 1. 1928: 9.
- Годишњак Општине града Београда: за 1905*. Београд: Штампарија Д. Димитријевића, 1906, 92.
- ГОЛУБОВИЋ, ВИДОЈЕ. *Механе и кафане сѝарої Беоѝрага*. Београд: Службени лист, 2007.
- „ДЕБЕЛИ ШИРОМ ПРЕСТОНИЦЕ, УЈЕДИНИТЕ СЕ: У БЕОГРАДУ ЈЕ ОСНОВАН КЛУБ ДЕБЕЛИХ ЉУДИ.“ *Време* 11. 11. 1932: 9.
- Државни календар Краљевине Србије: за годину 1898*. Београд: Државна штампарија 1898.
- ДУМНИЋ, МАРИЈА. „Мијатовић, Мијат“. У: Попов, Чедомир, Бранко Бешлин (ур.). *Срѝски биоѝрафски речник*. Том 6 (Мар–Миш). Нови Сад: Матица српска, 2014, 403–404.
- ДУМНИЋ-ВИЛОТИЈЕВИЋ, МАРИЈА. *Звуци носѝаљѝје: Истѝорија сѝароѝрагске музике у Србији*. Београд: Чигѝа штампа – Музиколошки институт САНУ, 2019.
- „ЂУРЂЕВ-ДАНСКИ МОТИВИ.“ *Време* 7. 5. 1931: 4.
- „ЗА ПОКОЈ ДУШЕ СЕВДАЛИЈЕ МИЈАТА.“ *Време* 28. 6. 1937: 12.
- „ИЗ АДВОКАТСКЕ КОМОРЕ.“ *Бранич* бр. 7/8 (1935): 385.
- Извештај Истражног одбора Народној скупштини поводом извршног извиђања по делу оптужбе кабинета Јована Авакумовића*. Београд: Народна скупштина, 1893.
- „ИМПРЕСУМ.“ *Правда* 22. 10. 1908: 4.
- „ИСКАЗ ПРИЛОГА ФОНДУ СВЕТОГ САВЕ.“ *Срѝски Сион* 21. 4. 1902: 12.
- ЈАКОВЉЕВИЋ, МИЛИЦА. „Г-ђа Жанка и њен бунгалов.“ *Недељне илустрације* 23. 9. 1928: 12–13.
- Југословенска кинотека*. Разгледнице старог српског филма (Едиција пионири филма 8). Београд: Југословенска кинотека, 2009.
- КАЛАЉИЋ, ДИМИТРИЈЕ. *Поуке и обавешѝења: (чланци и расѝраве из судѝива и администрације)*. Београд: Штампарија Ђорђа Мунца и М. Карића, 1912.
- Календар са шематизмом Књажества Србије: за 1857 годину*. Београд: Државна штампарија, 1857, 35.
- Календар са шематизмом Србскога књажества: за 1863 годину*. Београд: Државна штампарија, 1863, 20.
- Календар са шематизмом Књажества Србије: за годину 1867*. Београд: Државна штампарија, 1867, 21.
- Календар са шематизмом Књажества Србије: за годину 1874*. Београд: Државна штампарија, 1874, 21.
- Календар са шематизмом Књажества Србије: за годину 1875*. Београд: Државна штампарија, 1875, 22.
- Календар са шематизмом Књажества Србије: за годину 1882*. Београд: Државна штампарија, 1882, 40.
- Календар са шематизмом Краљевине Србије: за годину 1885*. Београд: Државна штампарија, 1885, 39.
- Календар са шематизмом Књажества Србије: за просту годину 1871*. Београд: Државна штампарија, 1871, 26.
- Календар са шематизмом Књажества Србије: за преступну годину 1872*. Београд: Државна штампарија, 1872, 21.

- КАЛЕНДАР СА ШЕМАТИЗМОМ КЊАЖЕСТВА СРБИЈЕ: ЗА ПРОСТУ ГОДИНУ 1877. Београд: Државна штампарија, 1877, 30.
- КНЕЖЕВ, ДИМИТРИЈЕ М. *Београд наше младоси. Записи о Београду 1918–1941*. Уредили и припремили за штампу Зоран Д. Кнежев и Андрија Кондић. Чикаго – САД: Штампарија George Radonic SA, 1987.
- „Код Мијата Мијатовића.“ *Недељне илустрације* бр. 51 (1927): 14–15.
- КОМАРЧИЋ, МИЛ.[ИВОЈЕ] Л. *На Адрију...: са Београдским њевачким групићом кроз Босну, Херцеговину, Црну Гору и Далмајинско Приморје. Пућничке белешке*. Београд: Електрична штампарија С. Хоровица, 1911.
- „КОМЕ ЈЕ ФИРМА ХОФХЕР И ШРАНЦ ДАВАЛА МИТО.“ *Правда* 29. 5. 1932: 11
- ЛАЈИЋ-МИХАЛЛОВИЋ, ДАНКА, ДАВИД ПОКРАЈАЦ, САША СПАСОЈЕВИЋ. „Грамофонске плоче певача Мијата Мијатовића (1887–1937): од (ре)конструкције дискографије ка студијама снимљене музике“. *Музикологија* бр. 32 (2022): 41–81.
- „ЛИЧНЕ ВЕСТИ.“ *Време* 11. 9. 1927: 9.
- ЉУШИЋ, РАДОШ (УР). *Енциклопедија српског народа*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- МАЈДАНАЦ, БОРО, МИЛЕНА РАДОЈЧИЋ (ПРИР.). *Обилић. Академско њевачко групићво „Обилић“ 1884–1941. Документи, сећања, коменџари*. Београд: Историјски архив Београда, 2005.
- „МАЛИ ОГЛАСИ.“ *Београдске новине* 26. 7. 1916: 6.
- МАНАКИН, ВИКТОР. *Алманах: Краљевина Срба, Хрватџа и Словенаца 1921–1922*. Загреб: Комисионална наклада Хрватског штампарског завода, 1922.
- МАРИЋ, МИЛОШ, ВАСИЛИЈЕ КОСИЋ. *Инвенџар сумарно-аналићички АЈ-100. Масонске ложе у Јуџославији 1919–1940 (1872–1958)*. Београд: Архив Југославије [б. г.], 38.
- „МИЈАТ МИЈАТОВИЋ ВЕЃ ДУГО НЕ ПЕВА.“ *Време* 19. 9. 1936: 9.
- МИЛОВАНОВИЋ, МИЛАН, САША СПАСОЈЕВИЋ, НИКОЛА ЗЕКИЋ, ДАВИД Д. ПОКРАЈАЦ. „Јавни наступи Мијата Мијатовића: од интимне рибље вечере до Ројал Алберт хола.“ *Зборник Мајџице српске за сценске уметносџи и музику* бр. 68 (2023): 39–60.
- МИНИСТАРСТВО ППТ. *Краљевина Јуџославија, Министарсџво џошџа, џелеџрафа и џелеџфона, Телефонски именик, дирекџија Београд, 1936*. Београд: Југословенско новинарско удружење, секџија Београд, 1936.
- „НАРЕЂЕЊЕ ФЂЂР. 4978.“ *Службени војни лист* 18. 6. 1912: 273–274.
- „НАШЕ ДРУШТВО.“ *Време* 17. 12. 1931: 2.
- „НАШЕ ДРУШТВО.“ *Време* 23. 12. 1931: 2.
- „НАШЕ ДРУШТВО.“ *Време* 14. 1. 1932: 2.
- „НЕСТАЛИ И КОРЕСПОНДЕНЦИЈА.“ *Београдске новине* 23. 9. 1916: 3.
- „НЕСТАЛИ И КОРЕСПОНДЕНЦИЈА.“ *Београдске новине* 25. 10. 1916: 4.
- „ОГЛАС БИСКАПА КОРЗО.“ *Правда* 24. 1. 1933: 5.
- „ОГЛАСИ.“ *Београдске новине* 16. 7. 1916: 9.
- „ОДЛИКОВАЊА.“ *Службени војни лист* 12. 7. 1919: 589.
- „ПАРАДОКСИ У СЕЗОНИ ПЛАЖА И ГРАМОФОНА.“ *Правда* 16. 7. 1928: 5.
- ПЕЈОВИЋ, РОКСАНДА. „Музичко извођаштво: концертни музички живот до Другог светског рата.“ У: ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, МИРЈАНА. *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 644.
- „ПОЗОРИШНЕ ВЕСТИ. ОПЕРА.“ *Правда* 4. 11. 1910: 3.
- „ПОЗОРИШТЕ. СЛЕПИ МИШ.“ *Полићика* 29. 3. 1908: 3.
- „ПОЗОРИШТЕ. СЛЕПИ МИШ И ТАКО ДАЉЕ.“ *Полићика* 1. 4. 1908: 3.
- „ПОСЛОВНЕ ВЕСТИ.“ *Време* 12. 7. 1927: 7.
- „ПОСЛОВНЕ ВЕСТИ.“ *Време* 7. 2. 1929: 9.
- „ПРВИМ ДИРЕКТНИМ ВОЗОМ ОД ЗАГРЕБА ДО СПЛИТА. ЈУЧЕ ЈЕ СВЕЧАНО ОТВОРЕНА ЛИЧКА ПРУГА.“ *Време* 26. 7. 1925: 1.
- „ПРИЛОЗИ. ВЕЛИКИ ДОБРОТВОР ШТИЉЕНИКА ДОМА СЛЕПИХ У ЗЕМУНУ.“ *Правда* 24. 12. 1937: 17.
- „ПРОДАЈА ИМОВИНЕ СТЕЦИШНЕ МАСЕ ОВД. ФИРМЕ ЂОНОВИЋ И ТАСИЋ.“ *Време* 16. 12. 1929: 8.

РАДИО А. Д. БЕОГРАД, 1929–1939 [СПОМЕНИЦА ПОВОДОМ ДЕСЕТОГОДИШЊИЦЕ РАДИО БЕОГРАДА, А. Д.]. Београд: б. и., 1939.

„РАСПИС МИНИСТАРСТВА ПРОСВЕТЕ И ЦРКВЕНИХ ПОСЛОВА П.БР 1207.“ *Просвећени гласник* 15. 2. 1885: 68.

„РАСПОРЕД ЗА ИЗВОЖЊУ ЂУБРЕТА ИЗ ВАРОШИ.“ *Београдске ошћинске новине* 10. 7. 1888: 183–184.

„РЕЗЕРВИСАНО НЕ МОРА ДА ЗНАЧИ БЕСПЛАТНО.“ *Време* 15. 7. 1936: 2.

„СА БЕОГРАДСКОГ ДНА.“ *Полиџика* 7. 11. 1925б: 5–6.

„САВРЕМЕНИЦИ У КАРИКАТУРИ.“ *Време* 25. 12. 1928: 7.

„САСТАВ БЕОГРАДСКЕ АДВОКАТСКЕ КОМОРЕ.“ *Бранич* 1. 7. 1929: 169–175.

СВЕТОВСКИ, М[иодраг Михајловић]. „Монденска хроника“. *Реч и слика* 1. 6. 1926: 157–159.

СВЕТОВСКИ, М[иодраг Михајловић]. „С Мери Пикфорд и Дуглас Фербанксом, од Прага до Карлових Вари у салон-вагону.“ *Време* 30. 7. 1926: 4.

„СВЕЧАРИ.“ *Време* 26. 10. 1928: 7.

„СИНОВАЦ КАРЛА ЛЕМЛА, ПРЕДСЕДНИКА ‘УНИВЕРЗАЛА’, ЈЕДНОГ ОД НАЈВЕЋИХ ФИЛМСКИХ ПРЕДУЗЕЋА У АМЕРИЦИ, ДОПУТОВАО ЈЕ У БЕОГРАД РАДИ ПЛАСИРАЊА ‘ТОН ФИЛМА’.“ *Време* 1. 7. 1929: 6.

„СИНОФ ЈЕ УМРО МИЈАТ МИЈАТОВИЋ.“ *Време* 26. 6. 1937: 6.

„СИНОФ ЈЕ УМРО МИЈАТ МИЈАТОВИЋ, ОМИЉЕНИ ПЕВАЧ НАРОДНИХ ПЕСАМА, НЕРАЗДВОЈАН ОД БЕОГРАДСКОГ БОЕМСКОГ ЖИВОТА.“ *Правда* 27. 6. 1937: 6.

„СЛУЖБЕНИ ГЛАСНИК.“ *Мале новине* 26. 1. 1889: 3.

„СЛУЖБЕНИ ГЛАСНИК.“ *Мале новине* 8. 2. 1889: 3–4.

„СЛУЖБЕНИ ДЕО.“ *Полиџијски гласник* 27. 6. 1903: 202.

СТАНОЈЕВИЋ, Станоје. *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка*. II књига: И–М. Загреб: Библиографски завод, 1926.

СУВОРИН, А. (ур.). *Цео Београд. Адресно-информациона књига за Београд, Земун и Тојичи-дер*. Београд: Књижара „Руска мисао“ Ј. Зверјева, 1922.

ТАЈНА ПРЕВРАТНА ОРГАНИЗАЦИЈА. *ИЗВЕШТАЈ СА ПРЕТРЕСА У ВОЈНОМ СУДУ ЗА ОФИЦИРЕ У СОЛУНУ ПО БЕЛЕШКАМА ВОЂЕНИМ НА САМОМ ПРЕТРЕСУ*. Солун: Штампарија Велика Србија, 1918.

ТОМАШЕВИЋ, Радован. „Како пролази слава. Тужна прича краљице севдаха.“ *ТВ Новостии* бр. 404 (22–29. 9. 1972): 17.

„ТРГОВАЧКО-ИНДУСТРИЈСКА БАНКА, БЕОГРАД.“ *Народно благаосићање* бр. 4 (2. 3. 1929): 19.

ТУРЛАКОВ, Слободан. *Из музичке прошлости Београда*. Београд: Ауторско издање, 2002.

„У БЕОГРАДУ СЕ СНИМА ЗА ГРАМОФОН ШЕЗДЕСЕТ НАШИХ НАРОДНИХ ПЕСАМА.“ *Полиџика* 1. 4. 1929: 5.

„У ВЕЗИ СА НАШИЧКИМ ПРОЦЕСОМ У ОСЕКУ: САСЛУШАЊЕ БИВШЕГ МИНИСТРА ПРАВДЕ Г. ДР. ДРАГУТИНА КОЈИЋА.“ *Време* 26. 7. 1935: 5–6.

„У ШАЉИВОМ ТОНУ, УЗ ВИЦЕВЕ И ЗАДИРКИВАЊА, БЕОГРАДСКИ АДВОКАТ И ПЕВАЧ СЕВДАЛИНКИ Г. МИЈАТ МИЈАТОВИЋ ОПИСАО ЈЕ ФАМОЗНУ ПОЛИТИЧКУ ВЕЧЕРУ КОД ДР. ВЕЛИЗАРА ЈАНКОВИЋА.“ *Полиџика* 1. 9. 1935: 6.

„УБИСТВО ВЛАДИМИРА РИСТОВИЋА У ЗАГРЕБУ.“ *Правда* 6. 8. 1928: 1.

„УМРО ЈЕ МИЈАТ МИЈАТОВИЋ.“ *Полиџика* 26. 6. 1937: 7.

„ЧИТУЉА.“ *Време* 8. 8. 1931: 7.

„ЧИТУЉА.“ *Полиџика* 2. 3. 1927: 11.

„ЧИТУЉА.“ *Службени војни лист* 16. 7. 1937: 869–870.

ВАВОВИЋ, Jovana. *Metropolitan Belgrade, Culture and class in interwar Yugoslavia*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018.

„BANKET U POČAST RADIĆEVIN POSLANIKA.“ *Sušački novi list* br. 123 (19. 5. 1925): 1.

BURR, Malcolm. *Slouch Hat*. London: George Allen & Unwin, 1935.

SAZI, Josip. *URSSJ i rad komunista u njemu, ujedinjeni radnički sindikalni savez Jugoslavije i rad komunista u njemu 1929–1940*. Knjiga druga. Zagreb: „Radničke novine“, 1978.

- DUMNIĆ-VILOTHJEVIĆ, Marija. "The establishing of a professional folk orchestra in the interwar period in Belgrade." In: MELLISH, Liz, Nick Green, Mirjana Zakić (eds.). *Music and dance in Southeastern Europe. New scopes of research and action*. Fourth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe Held at Petnica Science Center, Republic of Serbia, 24 September – 1 October 2014. Belgrade: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe – Faculty of Music, University of Arts, 2016, 127–133.
- DUMNIĆ, Marija. "Mihailo Petrović Alas and music." U: MIJAJLOVIĆ, Žarko (ur.). *Mihailo Petrović Alas. The founding father of the Serbian school of mathematics*. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts 2018, 113–118.
- DUMNIĆ-VILOTHJEVIĆ, Marija. "Urban folk music and cultural influences: Labels for narodna muzika (folk music) in Serbia in the twentieth century." In: DUMNIĆ-VILOTHJEVIĆ, M., I. Medić (eds). *Contemporary Popular Music Studies*. Proceedings of the 19th International Conference of the Association for the Study of Popular Music (Kassel, Germany, 26–30. June 2017). Wiesbaden: Springer VS (Series: Systematische Musikwissenschaft), 2019, 39–50.
- DUREINOVIĆ, Jelena. *Stvaranje srednje klase u Srbiji (1878–1914)*. Doktorska disertacija. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2013.
- FISKE, John. *Understanding Popular Culture*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2010.
- GAČINOVIĆ, Radoslav. „Solunski proces, politički obračun sa srpskim patriotskim pokretom.“ *NBP. Nauka, bezbednost, policija: žurnal za kriminalistiku i pravo* br. 2 (2016): 123–138.
- „GRADSKA KRONIKA.“ *Novo doba* 4. 8. 1920: 3.
- KRLEŽA, Miroslav (ur.). *Enciklopedija Jugoslavije*. Tom 6: Maklj–Put. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1965.
- KULUNDŽIĆ, Zvonimir. *Politika i korupcija u kraljevskoj Jugoslaviji*. Zagreb: „Stvarnost“, 1968.
- „LUMPERAJ KOD BORČE.“ U: PROBUJLA, Subhija, Veselin Mitrašinić (ur.). *Građa o djelatnosti KPJ u Bosni i Hercegovini 1921–1941*. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1971: 49–50.
- MACKENZIE, David. *The Exoneration of the Black Hand, 1917–1953*. New York: Columbia University Press, 1998.
- MILOŠEVIĆ, Predrag. „Mijat Mijatović.“ U: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija*. Tom II: Gr–Op. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974, 579.
- MULALIĆ, Mustafa. *Jugoslovenska mekamska muzika istočnog područja*. Tom I. Rukopis. Sarajevo: Historijski arhiv Sarajevo [b. g.].
- [PEJOVIĆ, Roksanda]. „Mijatović, Mijat.“ U: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Leksikon jugoslavenske muzike*. Knj. 2: Me–Ž. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984, 8.⁶⁴
- PEJOVIĆ, Tadija. *Moje uspomene i doživljaji 1892.–1919*. Druga knjiga. Beograd: [b. i.], 1980. <http://elibrary.matf.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/2698/T_Pejovic_knjiga2.pdf> 30. 3. 2024.
- PETRANOVIĆ, Branko. *Istorija Jugoslavije 1918–1988*. Knj. 1: *Kraljevina Jugoslavija: 1914–1941*. Beograd: „Nolit“, 1988.
- PETROVIĆ, I. M., D. Težak (ur.). *Ko je ko u Jugoslaviji*. II izdanje. Beograd: Jugoslovenski godišnjak – Zagreb: Nova Evropa, 1928.
- PLAVŠA, Dušan (ur.). *Enciklopedijski leksikon mozaik znanja*. Tom 12: *Muzička umetnost*. Beograd: „Interpres“, 1972.
- POKRAJAC, David Donald, Saša Spasojević, Nikola P. Zekić. "Data science for quantitative research of phonograph records radio broadcasting." In: *Proc. 16th TELSISKS*, Niš, Serbia, (2023): 234–243.
- ROTARI KLUB BEOGRAD. *Monografija Rotari kluba Beograd*. Beograd: Rotari klub Beograd, 2012.
- SMILJANIĆ, Dragoslav. *Sećanje na jednu diktaturu*. Beograd: „Rad“, 1960.

⁶⁴ Ауторство је потврђено у: Роксанда Пејовић, *Биографија и библиографија*, Београд: Факултет музичке уметности, 2007: 31.

- STOJADINOVIĆ, Milan. *Ni rat ni pakt: Jugoslavija između dva rata*. Buenos Aires: El Economista, 1963.
- ŠAMŠALOVIĆ, Gustav (ur.). *Leksikon Minerva: praktični priručnik za modernog čovjeka*. Zagreb: „Minerva“, 1936.
- ŠENTIJA, Josip (ur.). *Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda*. Tom 5: L–Nigh. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1979.

ИЗВОРИ СА ИНТЕРНЕТА

- ВЕЛИКА ЛОЖА СРБИЈЕ ШКОТСКОГ РЕДА ДРЕВНОГ И ПРИХВАЋЕНОГ. <<https://www.vls.rs/328-2/>> 1. 1. 2022.
- ВЕЛИКА МАСОНСКА ЛОЖА СРБИЈЕ. <<https://vmls.org.rs/istorijat-slobodnog-zidarstva-u-srbiji/?lang=sr>> 22. 3. 2024.
- ДИГИТАЛНА БИБЛИОТЕКА ГРАДА БЕОГРАДА. <<https://digitalna.bgb.rs/jsp/RcWebBrowseCollections.jsp>> 10. 12. 2021.
- ДИГИТАЛНА БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ. <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/>> 10. 12. 2021.
- ДИГИТАЛНА НАРОДНА БИБЛИОТЕКА СРБИЈЕ. <<https://digitalna.nb.rs/>> 10. 12. 2021.
- ДИГИТАЛНИ РЕПОЗИТОРИЈ ЗНАНСТВЕНЕ КЊИЖНИЦЕ ДУБРОВАЧКИХ КЊИЖНИЦА. <<https://zdur.dkd.hr/>> 10. 12. 2021.
- ДИГИТАЛНИ РЕПОЗИТОРИЈ ИНСТИТУТА ЗА ЕТНОЛОГИЈУ И ФОЛКЛОРИСТИКУ. ДИСКОГРАФ. <<https://repositorij.dief.eu/a/?pc=i&id=108929>> 7. 12. 2021.
- ДИГИТАЛНИ РЕПОЗИТОРИЈУМ ИСТОРИСКОГ АРХИВА БЕОГРАДА. <<https://www.digitalni.arhiv-beograda.org/>> 10. 12. 2021.
- УНИВЕРЗИТЕТСКА БИБЛИОТЕКА „СВЕТОЗАР МАРКОВИЋ“ БЕОГРАД. ПРЕТРАЖИВЕ ДИГИТАЛИЗОВАНЕ ИСТОРИСКЕ НОВИНЕ. <<http://www.unilib.rs/istorijske-novine/pregled>> 10. 12. 2021.
- КОД ДВА БЕЛА ГОЛУБА, АУТОРКА ДУБРАВКА СТАМЕНКОВИЋ, РАДИО БЕОГРАД 1, ПРВО ЕМИТОВАЊЕ 2. 3. 1990. <<https://www.youtube.com/watch?v=sahtSgYqskI>> 9. 3. 2024.
- МИЈАТОВКЕ (ПОСЛАЛА МЕ СТАРА МАЈКА) (МАТРИЦА Vse568), ПЛОЧА 1088-F Columbia. <www.youtube.com/watch?v=vhzXxnDnlyg> 13. 3. 2024.
- МИЈАТОВО ЗЛАТНО ГРЛО, ЕМИСИЈА ТЕЛЕВИЗИЈЕ БЕОГРАД ИЗ 1985, АУТОРИ НИНОСЛАВ МИЛЕНКОВИЋ, БОЖИДАР ПАНТИЋ И МИХАИЛО ВУКОБРАТОВИЋ, ПРВО ЕМИТОВАЊЕ 27. 7. 1985. <<https://www.youtube.com/watch?v=BY3F8y0hHIA>> 7. 5. 2021.
- ПОСЛАЛА МЕ СТАРА МАЈКА, НМV МАТРИЦА Bk 2255 I. <www.youtube.com/watch?v=JFyh5yuypZ4> 13. 3. 2024.
- СВЕ СЕ КУНЕМ И ПРЕКЛИЊЕМ, НМV МАТРИЦА Bk 2665 I Δ. <www.youtube.com/watch?v=m0l4g-TmCMSQ> 5. 3. 2024.

David D. Pokrajac, Saša B. Spasojević, Nikola P. Zekić, Ivana Z. Mitić

Towards a biography of Mijat Mijatović, singer and lawyer

Summary

This study delves into the life and work of Mijat Mijatović (1887–1937), a notable Serbian lawyer and singer. Beyond simply cataloging biographical details, our aim is to provide a deeper understanding of the society in which Mijatović lived, particularly focusing on the upper middle class. Due to the scarcity of primary documents directly associated with Mijatović, we meticulously synthesized information from secondary sources, including periodicals, newspapers, journals, and oral histories collected from contempo-

raries. Mijatović hailed from an affluent family in the interior regions of Serbia. He spent his formative years in the capital of Serbia, surrounded by families of similar status, many of whom were also involved in civil service. His privileged background enabled him to pursue a university degree in law while also nurturing his passion for music, leading to his involvement in choral societies and performances. Leveraging his social connections, Mijatović not only advanced in his legal career but also gained access to prestigious venues for his musical pursuits and recording ventures. His circle of acquaintances extended beyond the realm of music, encompassing prominent figures such as composers Stevan Mokranjac and Aleksandar Binički, as well as future prime ministers, cabinet members, scholars of the Serbian Royal Academy, and influential figures in the financial sector. During World War I, Mijatović served as a reserve military officer, concurrently participating in charitable concerts while stationed at the Salonica Front. Despite his junior position, he assumed the role of a defense attorney during the Salonica Process. Following the war, Mijatović possibly pursued further musical education under Amédée-Landély Hettich in Paris before returning to Serbia to resume his legal practice and recording pursuits, which had commenced as early as 1910. Remarkably, the peak of his recording career coincided with personal tragedies—the loss of his mother and brother—propelling him to become one of the most prolific Serbian recording artists of his time, with 175 recorded sides. In his later years, Mijatović enjoyed widespread popularity through radio broadcasts and his extensive discography, although public performances dwindled, limited mostly to intimate gatherings and private soirées. He led a lifestyle typical of affluent hedonists, culminating in his twilight years spent with his partner, Zorica. However, his involvement in the Nasicka, Inc. corruption scandal likely led to his disbarment and an untimely end to his illustrious career and life. Further research is warranted to delve into the psycho-social dimensions of Mijatović's life and career, as well as to conduct comparative analyses with other middle-class Serbian amateur singers from the inter-war period.

Keywords: Mijat Mijatović, Performing artist, Serbian folk music, Serbian lawyers, Period 1887–1937.

МИРОСЛАВ Б. РАДОЊИЋ
директор Стеријиног позорја
Стручни рад / Professional paper

КРЕАТИВНИ ИСКОРАЦИ У РЕПЕРТОАРУ НОВОСАДСКОГ ПОЗОРИШТА 2003–2023.

САЖЕТАК: Репертоарска политика Новосадског позоришта у претходних двадесетак година обележена је изузетним креативним искорацима на плану интригантне позоришне естетике, жанровске разноврсности, ангажманом врхунских редитеља и одабиром релевантних, уметнички вредних драмских текстова. Уз огроман допринос талентованог глумачког ансамбла, овај театар профилисао се као једна од најзначајнијих позоришних кућа на просторима бивше Југославије, па и шире.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Новосадско позориште, репертоарска политика, позоришна естетика.

Промишљена репертоарска политика, пажљив одабир драмских текстова и редитеља, константно јачање ансамбла довођењем младих глумаца са Академије уметности у Новом Саду, само су нека од доминантних обележја рада Новосадског позоришта у претходних двадесетак година. Не чуди, стога, оцена стручне, али и најшире публике, да се овај театар профилисао као један од најбољих у Србији, па и у целом региону. О томе сведоче десетине награда на најзначајнијим фестивалима у нашој земљи и иностранству. Неколико је разлога зашто је то тако. Најпре, неопходно је истаћи студиозан, темељан и свеобухватан систем школовања на новосадској Академији, где будући глумци развијају особен приступ у суочавању са захтевним изазовима које комплексна позоришна уметност подразумева, што је, пре свих, заслуга Ђерђа Херњака. Већ на испитним представама студената глуме на мађарском језику уочљиви су специфична енергија, посвећеност и огроман ентузијазам ових младих људи, што се, на сву срећу, види и у њиховом каснијем професионалном ангажману. Други, подједнако битан аспект јесу отвореност Новосадског позоришта ка најразличитијим естетикама и изразу и апсолутна спремност за истраживање и

експеримент. При томе, увек се води рачуна о афинитетима публике, не у смислу подилажења њеном укусу, већ првенствено о деценијама негованом и изграђеном гледалачком сензибилитету. Не мање битна јесте жанровска хетерогеност репертоара која се креће од суптилних тумачења античких трагедија, савременог приступа домаћој и иностраној драмској класици, раскошних мјузикала, урнебесно смешних комедија, све до интригантног булеварског позоришта у свом најбољем издању.

Ако говоримо о ентузијазму, маштовитости, необузданој разиграности који красе ансамбл Новосадског позоришта, можда је најбоља потврда за такве утиске виђена приликом прославе три деценије њиховог постојања. Тада је на Малој сцени одиграна представа-омаж трима легендарним остварењима насталим крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година XX века. Реч је о *Ујка Вањи*, *Вишњику* и *Три сесџре* Чехова у режији Ђерђа Харага. Педесетак срећника који су одгледали ово истинско ремек-дело, на минијатурној сцени са луткама, у иронично-духовитом, необично конципираном својеврсном дијалогу са поменутиим Чеховљевим комадима, остали су једини сведоци несвакидашњег позоришног догађаја. Наиме, представа је одиграна само то вече, а на инсистирање нас неколицине из публике да је реч о врхунској уметности битефовског карактера, учесници су само скромно захвалили и истакли да нису имали амбиције да ураде репертоарску представу, већ да се „поиграју“ нечим што је у историји театра записано већ тада златним словима.

Иако је тема овог кратког прегледа ограничена на период од 2003. до 2023, подразумева се да је и у ранијим годинама било озбиљних креативних искорака у репертоару Новосадског позоришта. Подсетићемо само на неколико представа с почетка XXI столећа. Зачудно, инвентивно и хипнотишуће *Прийићомљавање* према текстовима Јаноша Сиверија, у режији Кинге Мезеи, уз перфектно осмишљен сценски покрет Габора Нађпала и мистично-бајковиту музику Силарда Мезеија, са маестралним глумачким ангажманом Арона Балажа, Кристе Сорчик, Габора Нађпала, Атиле Мађара, Атиле Сабоа, Едит Фараго и Кинге Мезеи. Наредну сезону уметнички је суверено зачинио Брехтов *Добар човек из Сечуана* у режији Шандора Жотера, као одличан пример доследног читања једног од најзначајнијих драмских аутора XX века. Представа која је дефинитивно обележила целу деценију, без икакве сумње, јесте фасцинантни *Пац* по мотивима грандиозног *Карневала* Беле Хамваша у изврсној режији Кинге Мезеи. У то време, неколико месеци након премијере *Паца*, директор позоришта је Шандор Ласло (у јулу 2022. долази на место директора уместо Кароља Вичека), драматург Ката Ђармати, а у глумачком ансамблу су: Едит Фараго, Ирена Абрахам, Силвија Крижан, Терезија Фигура, Кинга Мезеи, Мелинда

Шимон, Ливија Банка, Криста Сорчик, Атила Гириц, Атила Мађар, Арон Балаж, Матијаш Пасти, Золтан Пушкаш, Атила Немет, Иштван Кереси и Андор Ковач Немеш. Неретко, потпомогнути су студентима глуме са новосадске Академије, што је постала готово редовна пракса и у будућем период. Претходно поменута жанровска разноврсност и спремност на изазове неконвенционалног израза, истраживање позоришне естетике и форми, врло су уочљиви у мјузиклима, које су више него успешно реализовали на сцени. Пре свега, односи се то на *Чикаџо* по тексту Фреда Еба и Боба Фосија, музика Џон Кандер, у режији Виктора Нађа из сезоне 2002/03, *Роки хорор шоу* Ричарда О' Брајана, истога редитеља (сезона 2007/08) *Виолиниста на крову* Џозефа Стајна и Џерија Бока, у режији Атиле Береша, спектакуларној копродукцији са Српским народним позориштем (2015/16), али и жанровско-стилски комплексној, само условно речено оперети, *Ојера Ултима*, по Бомаршеовим делима *Севиљски берберин* и *Фићарова женидба*, коју је редитељски уобличио Кокан Младеновић у сезони 2012/13. Без обзира на то што је Новосадско позориште превасходно драмски театар, захваљујући импресивним вештинама и уметничко-креативним потенцијалима ансамбла, остварени су високи естетски дometи и у мјузиклима.

Када је реч о кадровској структури, важној за нормално функционисање куће, након Шандора Ласла, на место директора у једном кратком периоду 2013. долази Ката Ђармати, која је до тада неколико година обављала и функцију уметничког директора, а потом је главни човек Новосадског позоришта све до 2023. био Валентин Венцел, а уметнички директор Роберт Ленард. Промене на руководећим местима нису значиле прекид са дотадашњим репертоарским опредељењима, напротив, континуитет је и даље остао препознатљива компонента у раду овог teatra. У међувремену, ансамбл је стално освежаван новим снагама, па су тако, између осталих, чланови постајали: Агота Ференц, Емина Елор, Андреа Јанкович, Габријела Црнкович, Данијел Хуста, Понго Габор, Томаш Хајду, Данијел Гомбош, Золтан Ширмер, Роберт Ожвар, Арпад Месарош, а стални редитељ је Золтан Пушкаш. Десили су се, наравно, и неминовни одласци, а позориште су напустили Криста Сорчик, Ката Ђармати, Габор Нађпал и још неколико важних глумаца, али се то није осетило у квалитету представа које су се нашле на репертоару. А, он је заиста био разнолик, узбудљив и изразито занимљив. Кинга Мезеи, надграђујући редитељску поетику из *Пац* ствара још једну бриљантну представу – *Via Italia*, на основу дела Иштвана Домонкоша, у сценској адаптацији Кате Ђармати и редитељке. Недуго потом, у сезони 2007/08, Шандор Ласло поставља на сцену *Португал* Золтана Егересија, једну од тада најдугочечнијих, са преко 50 извођења. Трагикомедија са елементима апсурда о јунацима са друштвених

маргина, чија је радња смештена у крчми, изазвала је велику пажњу и стручне и најшире публике. Већ смо поменули веома успешне копродукције Новосадског позоришта, у које се убраја и сарадња са Народним позориштем Републике Српске из Бањалуке и Атељеом 212 из Београда, чији је резултат *Седам и њо* Мирослава Момчиловића, у режији Даријана Михајловића, црнохуморна, савремена комедија са изузетним глумачким остварењима из 2011. године. Редитељ који је оставио неизбрисив траг у овом позоришту, а од ове године је и директор, Андраш Урбан са представама *Marat the Sade* по тексту Петера Вајса *Проџон и убисџиво Жана-Пола Мараа, у извођењу болесника душевне болнице у Шераниџону њо замисли Маркиза де Сага* (2012), о феноменима друштвене моћи и манипулација; *Неоџланџа* инспирисана истоименим романом Ласла Вегела и реалним животом у драматизацији Кате Ђармати и Урбана, потресна, катарзична прича о граду, његовим житељима, турбулентној историји, злочинима, идеолошким заблудама и судбинама појединаца (2014); *Хасанаџиница* Љубомира Симовића (2018), у драматуршкој адаптацији Ведране Божиновић, као особен поетички крик о насиљу над женама и последицама трагичног неспоразума удахнуо је препознатљиву, еруптивну стваралачку енергију у већ одавно формиран особен естетски координатни систем Новосадског позоришта.

Књижевна и драмска класика нарочито су заступљене у репертоару овог театра. *Мајсџор и Марџариџа* Михаила Булгакова, редитеља Шандора Ласла, велика ансамбл представа обележила је сезону 2010/11, као уосталом и *Розмерсхолм* Хенрика Ибзена, у режији Анке Браду, која проблематизује вечно актуелна, егзистенцијална питања о неминуности смрти, феноменима морала, политике и религије (сезона 2012/13). Веома занимљива и уметнички провокативна је *Елекџира комџлекс* из 2015. године, компилација дела Данила Киша, Еурипида и Есхила, у адаптацији Душана Јовановића и Кате Ђармати и режији госта из Словеније, о томе да ли је све у животу судбински предодређено или је могуће да човек сам проналази свој пут. Дејан Пројковски је у карактеристичном, визуелно раскошном и глумачки разиграном маниру, на сцену поставио *Ану Кареџину* Лава Н. Толстоја 2019, која је врхунска у сваком појединачном сегменту, што се може констатовати и за Шекспировог *Ричарда III*, са бриљантним Арпадом Месарошем у насловној улози из 2022. године. Савремени европски и домаћи аутори такође су више него присутни на репертоару Новосадског позоришта. Једног од њих, сада већ класика књижевности XX века Петера Естерхазија, режирао је Никита Миливојевић 2017. године. *Мала мађарска џорноџрафија*, заснована на истоименом роману, као и још два прозна дела мађарског аутора, *Harmonia caelestis* и *Исџрављено издање* прого-

ворила је о болним питањима у вези са породичном прошлошћу дубоко прожетом идеолошко-политичким контекстом претходног столећа. *Поморанџина кора* Маје Пелевић, режија Кокан Младеновић из 2009, врло брзо је стекла статус култне и радо гледане представе, што се поновило са *Фомом о бициклизистима* на основу романа Светислава Басаре, у режији Роберта Ленарда (2016) и бриљантној *Сељачкој опери* Беле Пинтера коју је режирао Атила Керестеш 2020. године. Да се озбиљно размишља о најмлађој генерацији аутора, сведочи представа *Блудни дани Курајџи Цонија*, по роману Филипа Грујића, у драматизацији Димитрија Коканова, режија Јована Томић, на тематском и стилском плану блиска поетици Џека Керуака, неконвенционална прича о одрастању, урађена у копродукцији са Стеријиним позорјем 2021. године.

На крају субјективног осврта на нека од најзначајнијих остварења Новосадског позоришта у претходних двадесет година, морамо споменути једно блиставо ремек-дело, ауторски пројекат Кинге Мезеи *Пиуф марше* о животу и стваралаштву Едит Пјаф. Апсолутни позоришни догађај премијерно је изведен 2015. као копродукција са Позориштем „Деже Костолањи“ из Суботице.

ЛИТЕРАТУРА

Годишњак позоришта Србије. Нови Сад: Стеријино позорје, свеске 2002/03–2021/22.

Miroslav B. Radonjić

Creative breakthroughs in the repertoire of the Novi Sad Theater 2003-2023

Summary

The repertory policy of the Novi Sad Theater in the past twenty years has been marked by exceptional creative strides in terms of intriguing theater aesthetics, genre diversity, the engagement of top directors and the selection of relevant, artistically valuable dramatic texts. With the enormous contribution of the talented acting ensemble, this theater has become one of the most important theater houses in the area of the former Yugoslavia and beyond.

Key words: Novi Sad theater, repertory policy, theater aesthetics.

PRONICLJIV POGLED U PROŠLOST

(Марина Миливојевић Мађареv, *НОВИ НАРАТИВ*. Нови Сад:
Позоришни музеј Војводине, 2023)

Čitanje knjige *Novi narativ* Marine Milivojević Mađarev kojoj je središnja tema, kako ju je autorica podnaslovom odredila, „odnos prema nacionalnoj istoriji u dramskim delima u Srbiji na kraju 20. veka“, priziva u sjećanje razmišljanja već pomalo zaboravljenih sociologa i antropologa kazališta, primjerice Jeana Duvignauda i Victora Turnera, koji su, svaki na svoj način i svaki na svojim primjerima, zagovarali sličnu, ako ne i istovjetnu osnovnu tezu, a ta je da dramska književnost i kazalište cvjetaju u razdobljima prigušenih, potisnutih lomova u društvu, rasapa starih sustava vrijednosti, promjenama u odnosu moći te nerijetko i proturječnih traženja ili pokušaja nametanja novih sustava i odnosa, u razdobljima kad se tek slute krize što će u budućnosti izbiti i kad se dramski i kazališni umjetnici javljaju, percipirani pokatkad i kao osobenjaci, koji zloguko predviđaju i prikazuju određene „tektonske poremećaje“ što još nisu izazvali promjene na površini.

Premda se izravno ne poziva na njih – ali poziva se na niz drugih relevantnih teoretičara i povjesničara kazališta – Marina Milivojević Mađarev piše iznimno zanimljivu knjigu o takvim vremenima, takvim dramatičarima i takvom kazalištu. Piše o fazama lomova i krize u društvenim i umjetničkim dramama, kako bi rekao Turner, odnosno o anomijama, kako bi rekao Duvignaud, tijekom posljednjih dvaju desetljeća prošloga stoljeća. U prvom, kratkom, ali veoma važnom dijelu „Uvoda“, naslovljenom „O razlozima pisanja ove knjige“, precizno određuje i koje su je promjene, prije svega u interpretaciji povijesti, potaknule na pisanje o srpskim povijesnim dramama u osamdesetim, dakle prijelomnim, godinama te za koga je i s kojom svrhom piše. U osamdesetim godinama, smatra važnim istaknuti, ne samo da su se počele otvorenije dovoditi u pitanje ocjene povijesnih zbivanja koje su prevladavale od kraja Drugoga svjetskog rata i uspostave Federativne Narodne, odnosno Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, nego je i u „teatrološkom okviru“ došlo do promjena. Promijenila se, naime, znanstvena paradigma jer je, zahvaljujući prijevodima teoretičara poput Patricea Pavisa, Anne Ubersfeld, Manfreda Pfistera, Erike Fischer-Lichte

i drugih, semiotika/semiologija kazališta postala dominantnim pristupom. Posebnu pozornost posvećuje s jedne strane tomu kako je kazalište u osamdesetim godinama određivano u njima samima, kad se ponajviše raspravljalo o pitanju postoji li u Jugoslaviji ili ne postoji „političko kazalište“ u Melchingerovu smislu, a s druge strane tomu kako se kazalište osamdesetih sagledavalo s distance od jednoga ili dva desetljeća i koje su se promjene ne samo u kazalištu nego i u njegovu društveno-političkom kontekstu dogodile u devedesetima. (Bit promjena na neki način sažima se u činjenici da Simovićovo *Čudo u Šarganu* 1976. na Sterijinu pozorju nije dobilo nagradu za najbolji dramski tekst, a da je ta „nepravda ispravljena“, kako piše u citiranu obrazloženju, dodjelom nagrade 1993.) Autorica se, naposljetku, odlučuje govoriti ne o „političkom kazalištu“, nego o „angažmanu u dramskoj formi“ na tragu promišljanja koje je Selenić još 1965. ponudio u istonaslovnoj knjizi, jednom od kapitalnih djela onodobne teatrologije i dramaturgije, a prihvaćanjem Andersonova određenja nacije kao „zamišljene zajednice“, najavljuje da joj je nakana ovom knjigom razumjeti „kako srpski dramski pisci zamišljaju istoriju svoje ‘zamišljene zajednice’, ko u komadu ima funkciju adresanta i adresata, kako se razvija *feedback* između publike i pozornice [...] i kako se menja dramska naracija o ‘zamišljenoj zajednici’ tokom jednog od najdinamičnijih perioda u savremenoj istoriji Srbije“. Valja napomenuti da je u cijelom tekstu kao, moglo bi se reći, najrelevantniji znanstveni rad za temu koja je u autoričinu fokusu prisutna knjiga Marte Frajnd *Istorija u drami – drama u istoriji* (1996.).

Netom navedenu nakanu Marina Milivojević Mađarev ostvaruje u šest poglavlja koja su redom posvećena: (1) srednjovjekovnoj povijesti i narodnoj epici kao inspiraciji u osamdesetim godinama; (2) dramama o 19. stoljeću i početku 20. stoljeća; (3) Prvom svjetskom ratu u kazalištu osamdesetih godina; (4) problematiziranju Drugoga svjetskog rata, revolucije i žrtava Informbiroa; (5) promijenjenim viđenjima Drugoga svjetskog rata, socijalističke revolucije i Informbiroa te (6) posebnim temama (drame o kazalištu, dramsko portretiranje Albanaca) i analizi Radulovićeve drame *Golubnjača*. Pročitavši pomno impresivan korpus dramskih tekstova objavljenih i/li izvedenih u razdoblju koje je obuhvatila svojim istraživanjem, uz malobrojne iznimke nedostupnih drama, i podsjećajući, kad je to potrebno, na teorijska i metodološka načela koja je iznijela u „Uvodu“ te na teatrologinje i teatrologe na koje se pritom pozivala, autorica s jedne strane svojim čitateljima nudi živo pisane, kompetentne, pregledne i argumentirane interpretacije povijesnih drama, kao i njihovih izvedaba, sagledavajući ih svagda u njihovu iznimno turbulentnu povijesno-političkom kontekstu, i osvrće se redovito na njihovu onodobnu recepciju u kazališnoj kritici, među selektorima kazališnih festivala, prije sviju Sterijina pozorja, pa i žirijima za nagrade na tim festivalima, a s druge strane, što i smatram njezinim najvažnijim, izvornim

znanstvenim doprinosom povijesti suvremene srpske dramske književnosti i srpskoga kazališta i najvećom vrijednošću njezina rukopisa, ispisuje taj naslovni „novi narativ“, odnosno svojoj čitateljskoj publici daje prikaz srpske povijesti, da tako kažem, dramski ispričovijedane i scenski oživotvorene iz vremena velikih „tektonskih poremećaja“ na nacionalnoj, društvenoj, političkoj, književnoj i kazališnoj sceni i zaokupljene određenim razdobljima, od srednjega vijeka do sredine 20. stoljeća, koja su također bila obilježena sličnim „tektonskim poremećajima“. Ne drži se, pritom, neke nametnute, krute sheme, nego na drame o svakom od odabranih razdoblja srpske povijesti primjenjuje njima primjeren postupak. Tako, recimo, drame s temama preuzetim iz srednjega vijeka i usmene epike – Kosovska bitka, čija se obljetnica obilježavala u osamdesetima, i mit o Kosovu tu su na prvom mjestu – prikazuje sukladno odnosu autora prema tom povijesnom događaju, propitkujući je li riječ o afirmaciji mita ili njegovoj ironizaciji. Kad je o 19. stoljeću riječ, autorica se, uz nezaobilazno razmatranje odnosa mita i povijesti, pri razvrstavanju tekstova u skupine opredjeljuje i za kriterij žanra. Drame o Prvom svjetskom ratu dijeli pak na one u kojima je junak narod, one koje se bave sudbinom pojedinaca, i one koje, poput posebno istaknute Kovačevićeve drame *Sveti Georgije ubiva aždahu*, u središte postavljaju i pojedinca i narod. U poglavlju o dramama što problematiziraju Drugi svjetski rat, revoluciju i sukob s Informbiroom, a implicite i pitanjem o političkim teatru u sedamdesetim i osamdesetim godinama, prvo se bavi djelima Aleksandra Popovića, potom trima dramama koje se zasnivaju na „filmskoj dramaturgiji“, te, naposljetku, trima dramama u kojima se događa „historijski zaokret“ od prijašnjeg pristupa temi Drugoga svjetskog rata i revolucije, a taj zaokret, smatra autorica, „jasno govori o atmosferi koja je vladala u srpskom društvu tokom devedesetih godina 20. veka (naročito u beogradskom intelektualnom krugu)“.

U poglavlju „Dve posebne teme i jedno drugačije tumačenje“ autorica, objasnivši svoje razloge, odstupajući od podjele drama u skupine ovisno o povijesnom razdoblju koje se u njima tematizira te govori o dramama koje se bave, prvo, kazališnim pitanjima, napose pitanjem o odnosu kazališta i društva, kazališta i vlasti te kazališta i pojedinca u različitim razdobljima i, drugo, „dramskim portretom Albanca“ u vrijeme rastućih međunacionalnih tenzija na Kosovu, ali i u cijeloj Jugoslaviji, a posebno izdvaja dramu *Golubnjača* te daje svoj sud o tomu zašto je ona u vrijeme nastanka, objavljivanja i izvedbe bila percipirana kao krajnje kontroverzna i nudi njezino drukčije tumačenje, naime tumačenje koje, ne izmještajući dramu iz njezina netom spomenuta društvenog i povijesnoga konteksta međunacionalnih tenzija na početku osamdesetih godina, pronalazi i sličnosti između onoga što bismo danas nazvali govorom mržnje i vršnjačkim nasiljem prikazanim u Radulovićevoj drami i prikaza istovjetnih ili veoma sličnih odnosa u dramama

Spašeni nedavno preminulog Edwarda Bonda i *Klasni (Razredni) neprijatelj* Nigela Williamsa. Ukazuje pritom na to da se posezanje za mitovima i mitskom prošlošću, kao i pojava agresivnoga nacionalizma, javlja u siromašnim zajednicama, ne samo materijalno siromašnim, koje ne shvaćaju uzroke svojega stanja, ne vide izlaz iz njega pa krivnju za to pronalaze u drugima i drugačijima, što drži jednom od ključnih, ali zanemarenih činjenica. Sjajno izvedena analiza i interpretacija *Golubnjače* ne ostaje samo na zajedničkim crtama, nego ističe i posebnost Radulovićeve drame, a ta je „odnos prema precima kao prema reprezentantima nacionalnog“. Uzgred i s malo više slobode rečeno, ova je sintagma sažetak i bit odnosa dramatičara prema nacionalnoj povijesti u djelima što pripadaju istraženom korpusu, dakako u autoričinu argumentiranom tumačenju tog odnosa.

Valja zaključno napomenuti da je Marina Milivojević Mađarev svojim analizama i tumačenjima obuhvatila sve dramske tekstove i predstave relevantne za temu njezina istraživanja, bez obzira na to jesu li one, prema sudu onodobne književne i kazališne kritike i njezinoj današnjoj kritičkoj prosudbi, umjetnički vrijedne ili to nisu, ali ipak u svakom razdoblju izdvaja barem poneki tekst i poneku predstavu kojoj posvećuje posebnu pozornost zbog njegove/njezine umjetničke vrijednosti. Obuhvatnost, analitičnost, odmjenost i konstantno provjeravanje vlastitih stavova i uvažavanje stavova drugih, vrline su ovoga izvornog znanstvenog rada koji je izniman doprinos povijesti dramske književnosti i teatrologije i koji će, kao što to pokazuju pitanja otvorena u zaključnom poglavlju, pitanja o mjestu i ulozi drame i kazališta u društvenim i političkim previranjima, sukobima, promjenama mentaliteta i svjetonazora („odustajanje od Jugoslavije“, kako to precizno formulira), zasigurno biti poticaj za nova istraživanja srpske i ne samo srpske dramske književnosti s kraja 20. i početka 21. stoljeća.

Boris Senker

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
boris.senker@gmail.com

СРПСКИ КОМПОЗИТОРИ ЗА КЛАВИР ЧЕТВОРОРУЧНО.
Избор и редакција мр Весна Кршић и др Снежана Николајевић.
Београд: Факултет музичке уметности, 2022.

Збирку композиција под насловом *Српски композициони за клавир четвороручно*, приређивачи мр Весна Кршић и др Снежана Николајевић намениле су свирању на клавиру у четири руке. Збирка је настала као резултат полувековног заједничког свирања у клавирском дуу ових двеју музичарки, пионира у овом сегменту клавирске уметности, не само у Београду и Србији већ и на целокупном простору бивше Југославије. Искуство које су стекле педесетогодишњим заједничким свирањем и наступањем на концертима и фестивалима како у земљи тако и на многобројним концертима и турнејама у иностранству, као и знања и искуства из својих матичних професија, били су од непроцењивог значаја за конципирање овакве збирке.

Снежана Николајевић је музиколог, музичка критичарка, пијанисткиња – камерни музичар, дугогодишња уредница за класичну музику у Телевизији Београд / Радио-телевизији Србије, професорка на Катедри за музику у медијима на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу и Факултета музичке уметности у Београду, где је предавала предмете из области Музика и медији. Студирала је на Музичкој академији у Београду на три одсека: клавир, соло певање и музикологија, на којој је и магистрирала и докторирала. Као музиколог објавила је девет књига и преко хиљаду музичких критика и текстова у београдским дневним листовима и музичким часописима.¹

Весна Кршић, музички теоретичар, педагог, пијанисткиња и виолисткиња, дипломирала је на Музичкој академији / Факултету музичке уметности у Београду на клавирском и теоријском одсеку и магистрирала из области методике наставе солфеђа, где је потом била редовни професор.

¹ Ово су наслови књига С. Николајевић: *Сајућник кроз камерну музику, Класици модерне музике, Либрејистички постојак Пејтра Коњовића, Клавирски дуо као одраз опште еволуције музике, Музика као дођај, Екран српске музике, Музика и телевизија – умеће и/или умећности, Мозаик сећања – Зоран Хрисић, Александар Вујић – од А до Ш* (у коауорству са др Бранком Радовић).

Обе ауторке су учествовале на многим домаћим и интернационалним научним скуповима и објавиле низ књига, монографија и стручних радова из својих области, и заједно неколико редакција збирки композиција за клавирски дуо. Све то улива поверење у то да је и њихова најновија заједничка збирка *Српски композициони за клавир четвороручно* стручно издање и у приређивачком погледу и у избору композиција и њихових стваралаца.

Трећи елемент, не мање битан, који је утицао на конципирање ове збирке, поред искуства на концертном подијуму и стручности у музичком и теоријском погледу, био је лични однос овог клавирског дуа с композиторима заступљеним у овој збирци. Као својим дугогодишњим колегиницама у културнопросветним и медијским установама, а пре свега због пријатељства која датирају још из школских дана и студија, многи композитори су клавирском дуу Снежана Николајевић – Весна Кршић са уважавањем и поверењем посвећивали своја дела.

Не треба занемарити ни чињеницу да је Снежана Николајевић још од 1979. године била уредница у Телевизији Београд и да њен уреднички рукопис и потпис носе многе значајне серије: *Рађање српске музичке културе*, *Музичко писмо*, *Моје музичко искуство*, *Моја музика*, *Пијанистица*, *Зашто волише Шопена*, *Лейџа духовна академија*, *Свејска премијера*, као и популарне серије *Субојом увече* и *Недељом увече*, које су се емитовале од 1990. до 2016. године, у којима је уредница на приступачан и допадљив а опет озбиљан начин, строго водећи рачуна о квалитету, популаризовала уметничку музику, рачунајући на широки гледалачки аудиторијум. Како је избор ауторки ове збирке био на српским композиторима, то бисмо нарочито издвојили два серијала – најпре циклус *Рађање српске музичке културе*, у којем је замисао уреднице била да се прикаже историјски развој српске уметничке музике од њеног стварања у XIX веку, по узору на европске школе са елементима националне традиције, па до оних аутора који су обележили српско композиторско писмо током XX века, под утицајем модернизма; а онда и серијал *Свејска премијера*, који је презентовао нова, премијерно изведена остварења савремених српских и иностраних, тада младих, аутора, у циљу њихове афирмације и информисања наше музичке и културне средине. Многи од композитора представљених у наведеном серијалу нашли су се и у овој збирци.

Збирка *Српски композициони за клавир четвороручно* садржи једанаест композиција које је написало седам композитора, намењених свирању на једном клавиру у четири руке, што је и најчешћа варијанта ансамбла клавирског дуа, претежно због техничких могућности концертних простора. У већини случајева наилазимо само на један клавир, док су два клавира права реткост и везују се за репрезентативне кон-

цертне сале, па су се ауторке определиле за ову, употребљивију варијанту. У збирци се налазе следећи аутори и композиције – наводимо их према редоследу појављивања у издању: Зоран Христић, *Фолк ѿокаѿа* и *Руфурија*; Иван Јевтић, *Три комага*; Светислав Божић, *Сан Госѿодара Свеѿлосѿи*; Аница Сабо, *Diantus*; Вера Миланковић, *Градином цвеће цвеѿало*, *Извор вода извирала*, *Борјанко*, *Борјанке*, *Сењачка рајсодија*; Александар С. Вујић, *Срѿско коло*; Михаило Живановић, *Пуѿи око свеѿа*.

На почетку издања налази се „Реч редактора“, коју потписују оба приређивача. Оне нас најпре уводе у историјат ансамбла клавирског дуа, указујући на чињеницу да се однос према овом ансамблу у прошлом веку значајно променио. Иако су и до тада најзначајнији композитори писали за овај састав, у последњих стотину година интересовање композитора и пијаниста за овај састав повећало се, најпре зато што је из кућног музицирања оно прерасло у концертно, те је постало „цењени вид музичког стваралаштва и извођаштва“, и што је нашло примену у педагогији, као популаран камерни састав. Таквим светским трендовима у музици приклонили су се и наши композитори, инспирисани све већом популарношћу овог ансамбла међу младим пијанистима и њиховим педагозима, али и међу зрелим музичарима и публиком.

У овој збирци су објављене композиције настале у последњих пет деценија, а које су ауторке „са успехом изводиле у разним приликама и срединама“; неке од њих су њима и посвећене.

Зоран Христић је оба дела из ове збирке посветио ауторкама. У заглављу прве композиције *Фолк ѿокаѿа* налази се следећа посвета: „У време буђења пролећа 1994, овом Токатом обнових многа сећања која посвећујем Снежани и Весни“, док у заглављу друге, *Руфурија*, стоји посвета: „Снежани и Весни за праву ‘свирку’“. *Фолк ѿокаѿа* је прерада композиције из раног Христићевог стварања, док је *Руфурија* ефектна минијатура из његовог последњег стваралачког периода (2018). Обе композиције су базиране на фолклорним елементима, што се огледа како у наслову, тако и у неправилним ритмовима: 5/8 и 9/16 (2+3+2+2), као и честим променама ритма (7/32, 10/32, 9/32, 12/32, 4/16, 2/8) и брзом и ефектном темпу (*Furioso energico*).

Снажан фолклорни елемент налазимо и код Александра С. Вујића, у његовом *Срѿском колу* (1985), које постоји и у аранжманима за друге саставе. Иако је већи део композиције у такту 4/4, Вујић прелази у неправилне, фолклорне ритмове (5/4, 7/4). У складу с карактером композиције ознака за темпо гласи *весело*.

За разлику од претходних аутора, композиторка Вера Миланковић је инспирацију нашла у нашој традиционалној народној песми; њено композиторско писмо је једноставније и прозачније фактуре и мир-

нијег и уједначенијег ритма и метра (3/4, 9/8, 6/8). У збирци се налазе њене четири композиције, од којих су три настале према записима нашег еминентног мелографа Миодрага Васиљевића: *Градином цвеће цвећало* (околина Ниша; 1994); *Извор вода извирала* (песме из Пљеваља; 1998); *Борјанко, Борјанке* (околина Кичева; 1994). За четврту композицију – *Сењачку райсодију* (1995), композиторка је надахнуће нашла у свом окружењу, „надахнута звиждуком којим се моје сењачко друштво дозивало пред полазак на дуге шетње“. Првобитно, *Сењачка райсодија* је била један од ставова клавирске свите *Добро ѿеміеровани свині* (1978), али се изводи и самостално, као клавирска минијатура. Она постоји и у верзијама за клавир и гудачки оркестар, клавирски трио, клавир четвороручно и за два клавира. У овом делу наилазимо на призвуче цеза, као и у композицији *Пуї око свейіа* (1985) Михаила Живановића.

Три комада за клавир академика Ивана Јевтића и *Diantus* Анице Сабо примери су најмодернијег музичког израза у овој збирци. *Три комада* су део циклуса *Клавирска музика за чейіири руке*, насталог као поруцбина клавирског дуа Љупке Хаџигеоргијеве и Жење Караљове (1977), за фестивал „Охридско лето“. Касније ће се с успехом наћи и на репертоару дуа Николајевић–Кршић. Композиција се састоји од три става (брзи – лагани – брзи); према речима композитора „надахнуто је српским фолклором“.

Композиторско писмо академика Светислава Божића заснива се такође на нашој традицији, али претежно духовној. Композиција *Сан Госіодара Свейіосіи: Посвећено усіомени на Николу Теслу* (1994), базирана на традиционалним византијским мотивима, одише миром и хармонским складом, са неуобичајеним описним назнакама у партитури за интерпретацију: „Као талас пред рађање материје“, „Мирно али интензивно изнутра донети овај садржај“, „Постепено убрзавати до новог звучног хоризонта“, „Болно, али веома промишљено и са дистанцом“, „Романтичарски, али кроз динарских брда сећање“.²

Треба нагласити да је редакција увек полазила од уртекста и уносила (тамо где је било потребно) ознаке које ће олакшати разумевање музичке идеје и проналажење најпогоднијих техничких захвата.

Збирка не представља хрестоматију, нити антологију било које врсте, већ је реч о одабраним композицијама којима ће сваки пијаниста, односно сваки клавирски дуо, прићи у зависности од својих склоности и својих техничких могућности. На крају уводног излагања

² Пијанисти Јасмина Јанковић и Саша Николић извели су ову композицију у верзији за два клавира, на концерту под називом *Срїска духовна музика за ілас и клавир*, у Коларчевој задужбини, 20. јануара 2008. године. Концерт је више пута емитован на Другом програму РТС-а, уз додатну визуализацију (спот) за сваку изведену композицију.

редакторке су изразиле наду „да ће уз ову разноврсност стилских елемената, одабране композиције и својим пијанистичким, техничким и музичким захтевима бити приступачне и занимљиве великом броју пијаниста“, дакле од ученика средњих музичких школа и студената музичких факултета и академија, до уметника на концертном подијуму.

Томе ће допринети и допадљив дизајн који је реализовала мср Неда Несторовић, као и висок квалитет издања у целини, за који се као издавач побринуо Факултет музичке уметности (главна и одговорна уредница проф. др Гордана Каран).

Овим музичким издањем ауторке настављају свој зацртани пут очувања и популаризације дела српских композитора, у свом извођачком домену камерне музике (клавирски дуо), у жељи да обједине и сачувају од заборава сасвим ретка дела српских композитора писана за састав клавирског дуа, тј. за клавир у четири руке.

Др Снежана Николајевић и мр Весна Кршић су не само приређивачи и редактори већ и идејни творци и извођачи композиција из овог издања, те су сходно томе уприличиле концертну промоцију, која је одржана 14. фебруара 2023. у Легату Јосипа Славенског у Београду. На концерту у Галерији САНУ, одржаном 23. фебруара исте године, имали смо прилике да се упознамо с већином дела из ове збирке у њиховој интерпретацији.

* * *

Снежана Николајевић и Весна Кршић музицирају у клавирском дуу више од пола века. Од првог студентског наступа (1968) и првог целовечерњег реситала у Дому омладине (1969), континуирано наступају на једном или на два клавира. На њиховом репертоару се налазе дела у временском и стилском распону од раног барока до савремених аутора. Начиниле су редакције низа композиција за клавирски дуо, написале бројне текстове и држале семинаре о литератури за клавирски дуо и о аспектима интерпретације. Магистарска теза С. Николајевић насловљена је *Клавирски дуо као одраз ошћиве еволуције музике*, а В. Кршић је објавила рад „Клавирски дуо као облик наставе камерне музике“.³ Наступале су на солистичким концертима и са оркестрима у Србији, Хрватској, Македонији, Црној Гори, Француској, Мађарској, Израелу, Румунији, САД. Биле су чланице жирија на националним и међународним такмичењима за клавирски дуо (Jeunesses musicales, Београд; ARD, Минхен; и Prix Italia, Асизи). Снимци дуа објављени су

³ Магистарска теза С. Николајевић објављена је 1990. године у издању Удружења композитора Србије. Поменути рад В. Кршић изашао је 1988. у седмом броју часописа *Тонов* што га издаје Хрватско друштво гласбених и плесних педагога у Загребу.

на неколико LP плоча и четири компакт-диска у издању ПГП РТС-а и Факултета музичке уметности. Клавирски дуо Снежана Николајевић – Весна Кршић добитник је награде Удружења музичких уметника Србије за најбољи концерт 2009. године, као и награде за животно дело 2023. године.

С обзиром на овако богато искуство и допринос ових двеју музичарки, као неуморних пропагаторки музичке уметности на концертном, педагошком и медијском пољу, што је утицало на образовање генерација младих музичара, а што је намера и замисао и овог музичког издања, било би и корисно и значајно да ауторке сачине и збирку дела српских композитора за два клавира, намењених концертним просторима са два клавира. Тиме би заокружиле репертоар српских аутора намењен камерном ансамблу клавирског дуа.

Јасмина П. Јанковић
jankojasmin@mts.rs

ДРУГИ ЗБОРНИК СВЕТСКЕ ТАМБУРАШКЕ АСОЦИЈАЦИЈЕ.

Нови Сад: Светска тамбурашка асоцијација, 2023.

Светска тамбурашка асоцијација, као институција која окупља професионалце али и љубитеље тамбурице широм планете, последњих година, поред живе тамбурашке праксе, озбиљну пажњу посвећује и научним аспектима бављења овим традиционалним инструментом. Један од резултата у овом смислу представља други по реду зборник Светске тамбурашке асоцијације објављен 2023. године. У њему су штампани радови чија је тачка сусрета тамбура истраживана из различитих визура. Распоред ових текстова организован је тако да се пође од ширег контекста неговања тамбуре и тамбураштва, а затим да се расветле различити уже стручни аспекти везани за њих, као што су педагогија, композиторско стваралаштво и медијска афирмација.

Зборник почиње текстом Александра Антуновића „Упис тамбурашке праксе у Национални регистар нематеријалног културног наслеђа Републике Србије“ у којем се објашњава сложен процес озваничења тамбуре као елемента нематеријалног културног наслеђа наше државе. Наредна два прилога – „Аспекти школске и ваншколске едукације у тамбурашкој пракси“ Јулијане Баштић и Милице Лерић, те „Неформална едукација тамбураша у Војводини“ Бојана Тренкића, усмерени су на проблематику подучавања и учења тамбуре у нас. Интересовања Игора Кудељњака у раду „Унапређење ауторских капацитета тамбурашке музике“ и Дејана Петковића у раду „Аранжирање и оркестрирање тамбурашке музике у Војводини“ тичу се музичког стваралаштва за тамбуру, како оног оригиналног, тако и обрада које су важан допринос литератури за овај инструмент. Занимљив и до сада у нас мало истражен научни простор заузима рад Аготе Виткаи Кучера под називом „Употреба гласа у тамбурашкој музици“ у којем ауторка анализира здравствене потешкоће с којима се сусрећу певачи-свирачи тамбуре. Данило Нинковић пак у свом прилогу „Тамбурашка музика у медију фестивала“ даје поглед на положај тамбуре у медијском простору, фокусирајући се пре свега на фестивал као важан, ако не и пресудан, медиј за промоцију и афирмацију тамбуре. Коначно, у тексту Бора Војиновића „Умеће израде тамбурашких инструмената“ детаљно је описан процес

градње тамбуре у којем се огледа не само професионални однос према теми већ и дубока лична мотивација да се она трајно забележи.

Радови у овом зборнику сведоче о раскошној интердисциплинарности којом се може приступити тамбури, тамбурашкој музици и контексту у којем се она негује. Они су важан допринос научној мисли посвећеној тамбури као инструменту који је уткан у културу Војводине, али и у много шири географски простор. Заслуге за објављивање ове публикације припадају председнику Асоцијације др Јовану Пејчићу, као спиритус мовенсу свих њених активности, Покрајинском секретаријату за високо образовање и научноистраживачку делатност који је обезбедио финансијска средства, али и свима онима који су део велике заједнице посвећених свирача, певача и истраживача тамбуре.

Ира Д. Проданов Крајишник
Универзитет у Новом Саду,
Академија уметности
iraprodanovkrajisnik@gmail.com

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Абрахам, Ирена 174
Александар Велики (Αλέξανδρος) 137
Алфандари, Исак 161
Алфандари, Јаша 161
Андерсон, Бенедикт (Benedict Anderson) 180
Андерсон, Пол Вилијам Скот (Paul William Scott Anderson) 143
Андоновић, Александар 159
Ансари, Ануше (Anousheh Ansari) 133
Антић, Даринка 160
Антоновић, Властимир 78, 79
Антоновић, Олга 78
Антуновић, Александар 189
Аристотел (Αριστοτέλης) 110, 137
Армстронг, Нил (Neil Armstrong) 140
Арновљевић, Војислав 161
Артс, Вилем Јохан (Willem Johan Aerts) 137
Ативисимо, Паоло (Paolo Attivissimo) 141
- Бабовић, Јована 150
Балаж, Арон (Balázs Áron) 174, 175
Бандић Телечки, Даница 37, 38, 51
Банионис, Донатас (Donatas Banionis) 141
Банка, Ливија (Livia Banka) 175
Бартош, Никола 161
Басара, Светислав 177
Башић, Ивана 166
Баштић, Јулијана 189
Бежар, Морис (Maurice Béjart) 103–130
Бер, Малколм (Malcolm Burr) 151, 156
Береш, Атила (Béres Attila) 175
Берндс, Едвард (Edward Bernds) 137
Берцес, Ерик (Eric Burgess) 142
Биба, Ђорђе 158, 164
Билингс, Линда (Linda Billings) 135
- Бинички, Мирослава 161
Бинички, Станислав 158, 164
Бихаљи Мерин, Ото 151
Бјеркволд, Јон-Роар (Jon-Roar Bjørkvold) 74
Благојевић, Борислав 151
Бобић, Љубинка 37–52
Бован, Владимир 17
Богатинчевић, Павле 152, 159, 160
Богојевић, Јован 152, 153, 154
Богојевић, Стана рођ. Лаловић 153, 163
Божиловић, Никола 73
Божиновић, Ведрана 176
Божић, Светислав 185, 186
Бок, Џери Луис (Jerry Lewis Bock) 175
Бомарше, Пјер Огистен Карон де (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais) 175
Бонд, Едвард (Edward Bond) 182
Бондарчук, Наталија Сергејевна (Наталья Сергеевна Бондарчук / Natalya Bondarchuk) 141
Боук, Тери М. (Terri M. Boake) 141
Браду, Анка (Anca Bradu) 176
Бранковић, Србобран 150
Брансон, Ричард (Richard Branson) 133, 134
Браун, Герет (Garrett Brown) 141
Бреговић, Горан 90
Бренеселовић Павловић, Драгана 75
Брехт, Бертолт (Bertolt Brecht) 174
Бркић, Љубица 161
Броз, Јосип Тито 83
Броколи, Алберт Ромоло (Albert Romolo Broccoli) 141
Брук, Питер (Peter Brook) 54, 55, 56
Булгаков, Михаил Афанасијевич (Михаил Афанасьевич Булгаков) 176
Булок, Сандра (Sandra Bullock) 143, 144

- Вајс, Петер (Peter Weiss) 176
 Валтер, Стеван 154
 Ванг, Ђуи Чинг (Jui-Ching Wang) 73, 74
 Васиљевић, Миодраг А. 10, 11, 16, 17, 18, 186
 Вегел, Ласло (Végel László) 176
 Вельковић, Стеван 152
 Венцел, Валентин (Vencel Valentin) 175
 Весић, Ивана 166
 Вилијамс, Најџел (Nigel Williams) 182
 Винавер, Станислав 38, 39
 Витас, Надежда рођ. Големовић 82
 Виткаи Кучера, Агота 189
 Витошевић, Добрила рођ. Кујунџић 11, 26
 Вичек, Карољ (Vicsek Károly) 174
 Војиновић, Боро 189
 Војновић, Миљан М. 53–70
 Вујић, Александар 183, 185
 Вујошевић, Јелена 79
 Вукасовић, Гордана 155, 166
 Вукићевић, Наташа 74, 75
 Вукичевић, Веља 157
- Габен, Жан (Jean Gabin) 48, 49
 Гаврић, Горан Т. 131–148
 Гајић, Милијана Беба 73, 84, 85, 86, 100
 Гађиновић, Радослав 156
 Гериот, Ричард Аллен (Richard Allen Gariott) 133
 Гехлих, Роберт Александер (Robert Alexander Goehlich) 133, 135
 Гилберт, Луис (Lewis Gilbert) 141
 Гириц, Атила (Giricz Attila) 175
 Год, Челси (Chelsea Gohd) 135
 Големовић, Димитрије О. 73, 75, 76, 81, 82, 83, 96, 100
 Голубовић, Видоје 152, 159
 Гомбош, Данијел (Gombos Daniel) 175
 Греј, Џејмс (James Gray) 143
 Грималди, Хуго (Hugo Grimaldi) 139
 Гринфилд, Хауард (Howard Greenfield) 136
 Грујић, Филип 177
- Дамњановић, Паулина 166
 Де Боно, Едвард (Edward Charles Francis Publius de Bono) 57
 Де Палма, Брајан (Brian de Palma) 139
 Дејмон, Мет (Matt Damon) 138
- Деспотовић, Снежана 91
 Дивињо, Жан (Jean Duvignaud) 179
 Дилон, Стивен (Steven Dillon) 141
 Дјулеј, Кир Атвуд (Keir Atwood Dullea) 141
 Доде, Алфонс (Alphonse Daudet) 30
 Домонкош, Иштван (Domonkos István) 175
 Думнић Вилотијевић, Марија 76, 150, 151, 158, 160, 162, 166
- Ђармати, Ката (Gyarmati Kata) 174, 175, 176
 Ђачић, Мила 73, 89, 90, 91, 92
 Ђорђевић, Бранко Драга 79
 Ђорђевић, Владимир Р. 76, 96
 Ђорђевић, Ненад 154
 Ђуреиновић, Јелена 163
 Ђурић, Богданка Боба рођ. Антоновић 73, 77, 78, 79, 80, 81, 100
 Ђуричић, Верка рођ. Димић 11, 13
- Еб, Фред (Fred Ebb) 175
 Егереси, Золтан (Egeresi Zoltán) 175
 Елор, Емина (Elog Emina) 175
 Ертл, Рудолф (Rudolf Ertl) 158
 Естерхази, Петер (Esterhazy Peter) 176
 Есхил (Αἰσχύλος) 176
 Еурипид (Εὐριπίδης) 176
- Живадинов, Драган 145
 Живановић, Михаило 185, 186
 Живковић, Петар 156
 Жилник, Желимир 53–70
 Жотер, Шандор (Zotter Sándor) 174
- Закић, Мирјана С. 9–26
 Зекић, Никола П. 149–172
 Земекис, Роберт Ли (Robert Lee Zemeckis) 143
 Зечевић, Слободан 12
 Златановић, Сања 11, 13
 Зорица, животна сапутница Мијата Мијатовића 160, 166
- Иберсфелд, Ан Едвиг (Anne Edwige Ubersfeld) 179
 Ибсен, Хенрик (Henrik Ibsen) 176
 Ивековић Мартинис, Ања (Anja Iveković Martinis) 57, 59
 Имамовић, Дамир 166
 Иствуд, Клинт (Clint Eastwood) 145

- Јабланов, Нада 88
 Јаковљевић, Дејан 153, 160, 166
 Јаковљевић, Милица 162
 Јанић Љубисављевић, Јелена 166
 Јанковић, Велизар 157, 159
 Јанковић, Јасмина П. 183–188
 Јанковић, Љубица 80
 Јанковић, Марта Р. 71–102
 Јанкович, Андреа 175
 Јастребов, Иван Степанович (Иванъ Степановичъ Ястребовъ) 11, 12, 16, 17, 18
 Јевтић, Иван 185, 186
 Јовановић, Душан 176
 Јовановић, Јелена 10, 18
 Јовановић, Јован Змај 96
 Јовановић, Мирослав 166
 Јовановић, Нада 161
 Јончић, Петар 59, 60, 61, 68
- Кереси, Иштван (Körösi István) 175
 Калајџић, Аделаида Џаца 153
 Калајџић, Димитрије 153
 Калајџић, Милица 152, 157, 160, 161
 Калајџић, Свевлад 153
 Калајџић, Стојадин 153
 Карађорђевић, Александар 156
 Каралова, Жења 186
 Каран, Гордана 187
 Карин, Весна 74
 Карнезис, Лакис (Λάκης Καρνέζης) 106
 Кандер, Џон Харолд (John Harold Kander) 175
 Кејдин, Мартин (Martin Caidin) 140
 Керестеш, Атила (Keresztes Attila) 177
 Керуак, Џек (Jack Kerouac) 177
 Киш, Данило 176
 Кјубрик, Стенли (Stanley Kubrick) 140, 141
 Клопенбург, Јирген (Jürgen Cloppenburg) 133
 Клуни, Џорџ (George Clooney) 143
 Кнежев, Димитрије М. 149, 151, 159
 Ковач Немеш, Андор (Kovács Nemes Andor) 175
 Ковачевић, Душан 181
 Ковачевић, Ђорђе 154
 Којић, Александар Шане 166
 Којић, Драгутин 158
 Коканов, Димитрије 177
 Комарчић, Миљивоје 160, 162
 Коњовић, Петар 183
- Косић, Василије 159
 Костић, Петар 12
 Коцкица, Бранко вид. Милићевић, Бранко 100
 Кошничар, Софија М. 103–130
 Крекић, Биљана 73, 87, 88, 100
 Крижан, Силвија 174
 Крлежа, Мирослав 151
 Крстановски, Снежана 152, 166
 Крунић, Душан 38, 39
 Кршић, Весна 183–188
 Куарон Ороско, Алфонсо (Alfonso Cuarón Orozco) 143
 Кудељњак, Игор 189
 Кулунџић, Звонимир 152, 157, 160
- Лазаревић Големовић, Јованка 11, 13, 16, 17, 18
 Лајић Михајловић, Данка 10, 18, 19, 149, 155, 158, 162, 166
 Лакић, Миле 158
 Лаковић, Драган 96, 100
 Лалиберте, Гај (Guy Laliberté) 133
 Лаловић, Никола 153
 Лаловић, породица из Зајечара 152
 Ласло, Шандор (László Sándor) 174, 175, 176
 Леви, Софи (Sophie Lévy) 156, 166
 Ленард, Роберт (Róbert Lénárd) 175, 177
 Лепа Брена 90, 100
 Лерић, Милица 189
 Лешић, Јосип 39, 40, 44, 45
 Лотман, Јуриј Михајлович (Јуриј Михайлович Лотман) 109
 Луј XIV (Louis XIV) 108
- Љушић, Радош 151
- Мађар, Атила (Magyar Attila) 174, 175
 Мајданац, Боро 162
 Макензи, Дејвид (David MacKenzie) 152, 156
 Маконахи, Метју (Matthew McConaughey) 145
 Максимовић, Аксентије 27
 Максимовић, Божа 158
 Манакин, Виктор 157
 Мандић, Слободан 166
 Манић, Валентино 166
 Маргерити, Антонио (Antonio Margheriti) 137

- Маретић, Томо 129
 Маржинец, Хинко 162
 Маринковић, Јосиф 161
 Марић, Милош 159
 Маричић, Влада 90
 Марковић, Лазар 158
 Марковић, Милка 27–36
 Марковић, Тихомиљ 158, 164
 Марш, Кетрин (Kathryn Marsh) 74
 Матовић, Вера 89
 Медић, Ивана 166
 Мезеи, Кинга (Mezei Kinga) 174, 177
 Мезеи, Силард (Mezei Szilárd) 174
 Мелхингер, Зигфрид (Siegfried Melchinger) 180
 Месарош, Арпад (Mészáros Árpád) 175, 176
 Мијатовић, Александар 153, 155
 Мијатовић, Војислав 153, 155
 Мијатовић, Јелена рођ. Лаловић 153, 154, 155
 Мијатовић, Мијат 149–172
 Мијатовић, Милева 153
 Мијатовић, Милован 152, 153
 Миланковић, Вера 93, 185
 Миливојевић, Никита 176
 Миливојевић Мађарев, Марина М. 37–52, 179–182
 Милићевић, Бранко Коцкица 93, 95, 96
 Миловановић, Марија 73, 94, 95, 100
 Миловановић, Милан 149, 155, 156, 157, 158, 162
 Милојевић, Милоје 158
 Милошевић, Предраг 151
 Милутиновић, Никола 166
 Мирник, Иван 162
 Митић, Ивана З. 149–172
 Митрашиновић, Драгана 154, 161, 166
 Михајловић, Даријан 176
 Михајловић Световски, Миодраг 160
 Михалек, Душан 166
 Мицић, Љиљана рођ. Лукић 11, 14, 22
 Мицић, Марија рођ. Ђуричић 18, 23
 Мицић, Нена рођ. Лукић 12, 18
 Младеновић, Кокан 175, 177
 Мокрањац, Стеван Стојановић 158, 161, 162, 164
 Молијер, Жан Батист Поклен (Jean-Baptiste Poquelin Molière) 50
 Момчиловић, Мирослав 176
 Мулалић, Мустафа 160
 Нађ, Виктор (Nagy Victor) 175
 Нађпал, Габор (Nagypál Gábor) 174, 175
 Нахачевски, Андриј (Andriy Nahachewsky) 113
 Ндалијанис, Анђела (Angela Ndalianis) 143
 Немет, Атила (Németh Attila) 175
 Несторовић, Зорица 39, 40
 Несторовић, Неда 187
 Никић, Никола 157, 159
 Николајевић, Снежана 183–188
 Николић, Радиша 159
 Николић, Саша 186
 Нинковић, Данило 189
 Нолан, Кристофер Едвард (Christopher Edward Nolan) 145
 Нушић, Бранислав 37, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 50, 51, 158
 О’Брајен, Ричард (Richard O’Brien) 175
 Огринц, Марио 59
 Ожвар, Роберт (Oszvár Róbert) 175
 Ојданић, Ера 89
 Олдрин, Баз / Едвин Јудин Олдрин Млађи (Buzz Aldrin / Edwin Eugene Aldrin Jr.) 140
 Олсбери, Мајкл Тајнер (Michael Turner Alsbury) 134
 Олсен, Грегори Хамонд (Gregory Hammond Olsen) 133
 Павис, Патрис (Patrice Pavis) 179
 Павић, Миленко 65
 Павловић, Властимир Царевац 79
 Павловић, Јефта 158
 Пажин, Ива 73, 92, 93, 94, 100
 Пандуровић, Сима 158
 Пападопулу, Атина (Αθήνα Παπαδοπούλου) 166
 Пасти, Матијаш 175
 Паџет, Дерек (Derek Paget) 67
 Пејовић, Роксанда 151, 162
 Пејовић, Тадија 151, 162
 Пејчић, Јован 190
 Пелевић, Горан 166
 Пелевић, Маја 177
 Перић, Нинко 158
 Петковић, Дејан 189
 Петрановић, Бранко 157
 Петровић, Божана рођ. Маниташевић 11, 13, 14, 15, 18

- Петровић, Милена 18
 Петровић, Михаило Алас 158, 164
 Пинтер, Бела (Pintér Béla) 177
 Пирс, Артур (Arthur Pierce) 139
 Пит, Бред (Brad Pitt) 143
 Пјаф, Едит (Édith Piaf) 177
 Плаваша, Душан 151
 Плањанин Симић, Кристина 74, 76
 Покрајац, Давид Д. 149–172
 Понго, Габор (Pongó Gábor) 175
 Поповић, Александар 181
 Поповић, Андреј 61
 Поповић, Јован Стерија 37, 38, 39, 40, 41, 46, 50
 Поповић, Коста 157
 Поповић Максимовић Вујић, Софија 27
 Потапенко, Игњатиј Николајевић (Игнатиј Николаевич Потапенко) 27
 Предић, Гита 51
 Проданов Крајишник, Ира Д. 189–190
 Продановић, Саша 166
 Пројковски, Дејан 176
 Прокић, Марина 91
 Прпа Финк, Маријана В. 27–36
 Пушкаш, Золтан (Puskás Zoltán) 175
 Пфистер, Манфред (Manfred Pfister) 179
 Пчелар, Дафина 153
 Пчелар, Илија 152, 153
- Раденковић, Раша 166
 Радиновић, Сања 71, 96
 Радић, Оливера рођ. Гарић 11, 25
 Радић, Стјепан 157
 Радичевић, Бранко 96
 Радвановић, Милован 9
 Радвиновић, Жељка 166
 Радовић, Бранка 183
 Радовић, Душко 96
 Радојчић, Милена 162
 Радоњић, Мирослав Б. 173–178
 Радуловић, Јован 180, 181, 182
 Радуновић, Душан 63
 Ранковић, Сања Б. 9–26
 Ребер, Артур (Arthur Rebber) 54
 Ребер, Емили (Emily Rebber) 54
 Реља, Рената (Renata Relja) 10
 Рил, Наташа 166
 Ристивојевић, Ана 75
 Ристовић, Владимир 157
 Рогошић, Бранко 158, 166
- Рокић, Љиља 166
 Рокнић, Никола 161
 Рокнић, Петра 161
- Сабо, Аница 185, 186
 Сабо, Атила (Szabó Attila) 174
 Савић, Милан 29
 Сакс, Курт (Curt Sachs) 76
 Сарић, Михаило 153
 Свалина, Весна 75
 Секулић, Спасо 166
 Селенић, Слободан 180
 Сенкер, Борис (Boris Senker) 179–182
 Сеферовић, Урош 166
 Сивери, Јанош (Sziveri János) 174
 Сидхаус, Ерик (Erik Seedhouse) 134
 Симић, Ивана 166
 Симић, Обрад 161, 164
 Симовић, Љубомир 176, 180
 Симоњи, Чарлс (Charles Simonyi) 133
 Симпсон, Вес (Wes Simpson) 136
 Скот, Ридли (Ridley Scott) 138
 Смиљанић, Драгослав 152
 Сорчик, Криста 174, 175
 Спасојевић, Саша Б. 149–172
 Стајић, Стаја 156
 Стајн, Џозеф (Joseph Stein) 175
 Стаменковић, Дубравка 152, 159
 Стаменковић, Стефан 166
 Станојевић, Станоје 151, 158
 Стерцес, Џон Елиот (John Eliot Sturges) 140
 Стоилковић, Милена 10, 11, 12, 16, 17
 Стојадиновић, Милан 151, 155, 156, 158, 164
 Стојадиновић, Миша 97
 Стојковић, Боривоје С. 39
 Стокић, Жанка 41
 Стошић, Мирјана 166
 Субота, Миња 96, 100
 Суботић, Каменко 29
 Суворин, Алексеј Сергејевић (Алексеј Сергеевич Суворин) 154, 157
 Суша, Будислав 54
- Тадић, Александар Т. 159
 Талмац, Ричард (Richard Talmadge) 138
 Тарковски, Андреј Арсенијевић (Андреј Арсеньевич Тарковский) 141
 Тарнер, Виктор (Victor Turner) 179
 Телечки, Лаза 38

- Телечки, Риста 38
Телот, Џеј Пол (Jay Paul Telotte) 141
Теодоракис, Микис (Μίκης Θεοδωράκης) 103–130
Тимими, Семи (Sami Timimi) 73
Тимотић, Милан 166
Тито, Денис Ентони (Dennis Anthony Tito) 133
Тодоровић, Паја 151
Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 176
Томашевић, Радован 159, 160
Томић, Живојин 165
Томић, Зорица 54
Томић, Јована 177
Торп, Ендру (Andrew Thorpe) 143
Тренкић, Бојан 189
Трифковић, Коста 37
Тршњак, Горан 166
Турлаков, Слободан 155
- Ћурчић, Бранка 61
- Урбан, Андраш (Urbán András) 176
- Фараго, Едит (Faragó Edit) 174
Фемић, Бојана 166
Ференц, Агота (Ferenc Ágota) 175
Фигура, Терезија (Figura Terézia) 174
Фиске, Џон (John Fiske) 150
Фишер-Лихте, Ерика (Erika Fischer-Lichte) 179
Фоси, Боб (Bob Fosse) 175
Фрај, Нортроп (Northrop Frye) 39, 46, 47, 51
Фрајнд, Марга 180
Фукасаку, Кинџи (Fukasaku Kinji) 140
- Хајду, Томаш (Haidu Tomasz) 175
Хамваш, Бела (Hamvas Béla) 174
- Хараг, Ђерђ (Harag György) 174
Хескин, Бајрон Конрад (Byron Conrad Haskin) 138
Хаџигеоргијева, Љупка 186
Хаџић, Милица 32
Херњак, Ђерђ (Hernyak György) 173
Хетик, Амеди Луј (Amédée-Louis Hettich / Amédée-Landély Hettich) 156
Хомер (Ὅμηρος) 113, 115, 116
Хофман, Ентони (Antony Hoffman) 139
Христић, Зоран 183, 185
Хуста, Данијел (Husta Daniel) 175
- Церибашић, Наила 166
Црнкович, Габријела 175
- Чавка, Владимир 79
Чапко, Пирошка Пирика 63, 64, 65
Чехов, Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 174
- Џоунс, Томи Ли (Tommy Lee Jones) 145
- Шавелић, Смиља рођ. Ђуричић 11
Шамшаловић, Густав (Gustav Šamšalović) 151
Шевкушић, Славица 11
Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 176
Шентија, Јосип (Josip Šentija) 151
Шимон, Мелинда (Simon Melinda) 174
Ширмер, Золтан (Sirmér Zoltán) 175
Шлезингер, Адолф (Adolf Schlesinger) 158
Штраус, Рихард (Richard Strauss) 141
Шутлелорт, Марк Ричард (Mark Richard Shuttleworth) 133
- Реџистар сачинила*
Татјана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

Редакција *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику* прима оригиналне радове за рубрику СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ; СЕЋАЊА, ГРАЋА, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Аутор је обавезан да поштује научне и етичке принципе и правила приликом приреме рада, у складу са међународним стандардима. Предајом рада аутор гарантује да су сви подаци у раду тачни, како они који се тичу самога истраживања, тако и подаци о литератури која је коришћена, те наводи из литературе.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику, и одмах поред, у загради, превод фусноте на енглески језик.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

Комплетно упутство *Библиографска њарениџеза и Цитирана лиџераџура* су у прилогу.

Све радове слати у електронској верзији на CD-у или електронском поштом а истовремено и у штампаном примерку на адресу Уредништва:

Весна Гајић, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

E-mail: vgajic@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

У Зборнику се примењују искључиво правила Правописа Матице српске.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. ili rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи);

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (нотни примери, фотографије, цртежи, табеле,...) објављују се црно-бели са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на CD-у квалитетно снимљене, резолуција 300 тачака.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више њих.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Уз примерак одштампаног зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своје име и презиме, научно звање, институцију у којој је запослен и њено седиште, своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. Презиме аутора наводи се у изворном облику и писму. На пример:

(Ивић 1986: 128) за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
јединицу:

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(Ивић 1986: за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
128–130) јединицу:

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду, одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986: за библиографску Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
128, 130) јединицу:

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(MURPHY 1974: 95) за библиографску MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.
јединицу:

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напомени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (MURPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напомени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн за библиографску Ивић, Павле, Иван Клајн, Митар Пешикан, Брани-
и др. 2007) јединицу: слав Брборић. *Српски језички љруичник*. 4. изд.
Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; Стевановић 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, презет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према).

„Усменост“ и „народност“ бугарштина Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

Цитирана лијерајура

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лијерајура*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абecedном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абecedним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф).

Цитирана лијерајура наводи се према стандарду за цитирање Матиче српске (МСЦ):

Монографска љубликација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора, име и презиме другог аутора. *Наслов књије*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој њприроди и језичком развипкју: линџисџичка испиџивања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском џишању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Моноџрафска џубликаџија са корџоративним ауџором:

Комисија, асоџијаџија, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

Београдска филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

Бугаршџице. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференџије:

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у испиџорији, науџи, књижевностии и умейностии*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Моноџрафске џубликаџије са више издавача:

Палибрк-Суџић, Несиба. *Руске избелџице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

Ђорђевић, Љубица. *Библиоџрафија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фотиоџијско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књије*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

Соларић, Павле. *Поминак књижески*. Венеџија, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натосевић“, 2003.

Секундарно ауџорсџиво:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Радовановић, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ: Службени гласник, 1996.

Јовановић, Слободан (ур.). *Народна библиоџека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Рукојис

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукојиса* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

Николић, Јован, *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилој у серијској њубликацији:

Прилој у часојису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часојиса* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Летјојис Мајице срјске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилој у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљакић, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полијика* 21. 12. 2004: 5.

Монојрафска њубликација досјујна он-лине:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d>> 02. 02. 2002.

Прилој у серијској њубликацији досјујан он-лине:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов њериодичне њубликације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилој у енциклоједији досјујан он-лине:

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклоједије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15. 12. 2008.

Рецензенти *Зборника Маџице српске за сценске уметности и музику* 70/2024

Димитрије Големовић
Петар Грујичић
Богдан Ђаковић
Јелена Јовановић
Данка Лајић Михајловић
Милена Лесковац
Марија Маглов
Зоран Максимовић
Наташа Марјановић
Мелита Милин
Ива Ненић
Вера Обрадовић Љубинковић
Georgia Petroudi
Живко Поповић
Срђан Радаковић
Сања Радиновић
Giorgos Sakallieros

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: 021/420-199, 6615-038
e-mail: vgajic@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Matica srpska Journal of Stage Arts and Music
Published semi-annually by Matica Srpska
Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice Srpske 1
Phone: 381 21 420-199, 6615-038
e-mail: vgajic@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 70/2024 закључило 22. маја 2024. године
За издавача: проф. др Драган Станић, председник Матице српске
Стручни сарадник Одељења: Весна Гајић
Преводилац за енглески језик: Оливера Кривошић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник Катарина Томашевић. – 1987, 1–. – Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987–. – 24 cm

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућили су
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Министарство културе Републике Србије