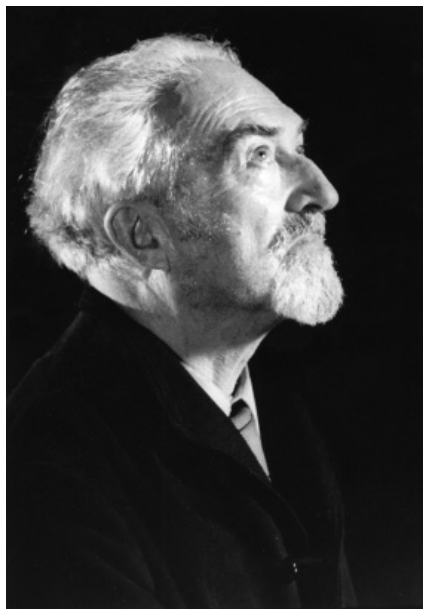


О УКУСИМА СЕ РАСПРАВЉА
ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ
(1901–1985)

Тематски зборник



Издавачи

Музиколошко друштво Србије
Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду,
Катедра за музикологију

За издавача

Мр Ана Котевска

Уреднице

Др Соња Маринковић
Мр Јелена Јанковић-Бегуш

Рецензенти

Др Димитрије Стефановић, академик САНУ, Београд
Др Драгана Јеремић Молнар, редовни професор ФМУ, Београд
Др Бранка Радовић, редовни професор ФИЛУМ, Крагујевац

Превод и лектура текстова на енглеском

Др Ивана Медић

Припрема за штампу

Душан Тасић

Издавање зборника подржало је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја
Републике Србије

ISBN 978-86-87757-08-0 (МДС)
COBISS.SR/ID 256687116

О УКУСИМА СЕ РАСПРАВЉА
ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ
(1901–1985)

Тематски зборник

Уреднице

Соња Маринковић
Јелена Јанковић-Бегуш

Музиколошко
МЛС
друштво Србије



Београд
2017

РЕЧ УРЕДНИКА

Тематски зборник *О укусима се расправља. Павле Стефановић (1901–1985)*, доноси прво свеобухватно и интердисциплинарно сагледавање изузетно свестране личности Павла Стефановића – музичког писца, теоретичара и естетичара музике и уметности уопште, активног учесника у културном животу Југославије пре и после Другог светског рата и неуморног промотера савремене уметности. Ово издање окупља прилоге најзначајнијих српских музиколога, професора и сарадника Универзитета уметности у Београду, Универзитета у Новом Саду, Универзитета у Бањој Луци, истраживача Музиколошког института Српске академије наука и уметности, али и стручњака из других области хуманистике, које је својим деловањем покривао Павле Стефановић. Стога чланци у овој монографији покривају широк опсег тема и методолошких приступа, у распону од музикологије, историје уметности, теорије књижевности и теорије позоришне уметности, до анализе Стефановићевог рада на Радио Београду и у окриљу Универзитетске библиотеке у Београду.

С обзиром на примарну делатност Музиколошког друштва Србије, Катедре за музикологију Факултета музичке уметности и Секције музичких писаца Удружења композитора Србије, који су заједничким снагама припремили ову монографију за објављивање, највећи део књиге анализира деловања Павла Стефановића у области музичке критике, есејистике и естетике музике. Еминентни стручњаци из Србије дали су свој допринос сагледавању овог, вероватно најзначајнијег аспекта Стефановићевог рада. Питањима естетике музике бавили су се др Мирјана Веселиновић-Хофман („Појам музичког укуса у написима Павла Стефановића”), др Мишка Шуваковића („Естетичка теорија социјалистичког модернизма. Студија случаја: Павле Стефановић”), др Немања Совтић („Ирационализовани марксизам у естетици Павла Стефановића”) и др Предраг Ђоковић („Павле Стефановић о естетици и интерпретацији ране музике”). Стефановићеве разноврсне написе о музици обрадили су др Соња Маринковић („Написи Павла Стефановића у часопису *Музика*”), др Милан Милојковић („Хроника односа друштва и музике – написи о музици Павла Стефановића у домаћим часописима /1950–1970/”), др Роксанда Пејовић („Павле Стефановић, апологет модерне музике у Београду у другој половини XX века”) и др Весна Микић („Павле Стефановић и електронска музика: чекајући хуман(истичк)у синтезу”). Допринос Стефановића промоцији савремене српске и југословенске музике анализирале су мр Ана Котевска („Павле Стефановић и Југословенска музичка трибина у Опатији: од проактивног оснивача до реактивног хроничара и верног промотера”) и др Мелита

Милин („Павле Стефановић и Љубица Марић – једно значајно поглавље новије историје српске музике”), док су деловање Стефановића на Радио Београду посматрали Ивана Стефановић („Павле Стефановић између писаног текста, импровизације и (ауто)интерпретације”), мр Ђорђе Малавразић („Високи модернизам у етеру: Павле Стефановић као стваралац и слушалац радио-емисија”) и др Ивана Медић („Павле Стефановић и трибина *Музика данас/Музичка модерна* Трећег програма Радио Београда”).

Значајно интердисциплинарно проширење овој примарно музиколошкој визури пружају радови који разматрају Стефановићево врсно познавање широког поља савремене српске уметности. Из области визуелних уметности, монографија нуди поглед др Ирине Суботић („Ликовна интересовања Павла Стефановића”). По једна студија разматра Стефановићево прозно стваралаштво (др Марко Недић: „Књижевни радови Павла Стефановића”), његово виђење модерне драме (др Ксенија Радуловић: „Павле Стефановић: идеја модерног у драми и позоришту после Другог светског рата”) и његов мање познат, али не мање значајан рад на пољу библиотекарства (др Гордана Стокић Симончић: „Павле Стефановић – библиотекар Универзитетске библиотеке у Београду”).

Последњи сегмент зборника представља попис објављених текстова Павла Стефановића, који је приредила мр Јелена Јанковић-Бегуш. Захваљујући бризи Иване Стефановић о пребогатој очевој заоставштини, зборник је обогаћен и раритетним документима и фотографијама из породичне архиве. Немали број радова евоцира и личне успомене Стефановићевих млађих савременика, оживљавајући на тај начин сећање на аутора, филозофа, интелектуалца и хуманисту.

Зборник је посвећен успомени на проф. др Роксанду Пејовић (1929–2018).

Соња Маринковић и Јелена Јанковић-Бејуш

ПОЈАМ МУЗИЧКОГ УКУСА У НАПИСИМА ПАВЛА СТЕФАНОВИЋА

Мирјана Веселиновић-Хофман*

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за музикологију

Сажетак: Феноменолошко-епистемолошко тумачење музичког укуса које је Павле Стефановић изложио у оквиру генерално марксистичке филозофске оријентације својих есеја о музици, указује нам на то да је музички укус темељни и осовински појам његових естетичких рефлексја. Јер Стефановићева теоријска експликација тог појма умногоме условљава али истовремено и обухвата тумачење неких других, исто тако важних категорија естетике музике као што је и музички укус. Тако се његова размишљања о тим категоријама одвијају примарно у сфери проблематике укуса који, стога, у његовом дискурсу нужно успоставља односе међусобних преклапања и прожимања са тим категоријама. На који начин и у ком смислу се то код Стефановића манифестује, објаснићемо у овом раду на примеру међусобне зависности која је у његовим написима спроведена између музичког укуса, разумевања музике и њеног вредновања. Али са настојањем да покажемо да при томе управо музички укус дејствује као основни генератор и 'модератор' тих сложених релација.

Кључне речи: Павле Стефановић, музички укус, разумевање музике, вредновање музике, музикологија

Мада само један текст у збирци есеја *Ум за тоном*¹ Павла Стефановића на коју се у овом раду ослањам² носи у свом наслову реч *укус*,³ може се утврдити да је појам укуса темељна категорија Стефановићевих естетичких рефлексја. Његово схватање укуса као категорије варијабилне у психолошком, друштвеном и естетско-естетичком смислу подразумева да је о њој,

* mvesel@eunet.rs

¹ Pavle Stefanović, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986.

² Љубазношћу композиторке Иване Стефановић, имала сам увид и у неколико Стефановићевих текстова у рукопису.

³ Реч је о тексту *Visoka funkcija muzičkog ukusa* (1957), у P. Stefanović, нав. дело, 91–95.

као таквој, не само могуће него и нужно расправљати. Стефановићева размишљања о укусу одвијају се у оквиру генерално марксистичке филозофске поставке, уз важну заступљеност феноменолошко-епистемолошке визуре.

Сматрајући да музика настаје, опстаје и свој смисао, значење и вредност остварује једино у друштву, Стефановић стоји на становишту да друштвени контекст истовремено може да храни, подстиче композиторову стваралачку имагинацију, али и да је знатно спутава. И то пре свега својим доминирајућим укусом као друштвено и идеолошки обојеном и озваниченом моделу преференција, зато што, по његовом мишљењу, већина стваралаца обично настоји да удовољи том укусу, чиме му се, наравно, и потчињава. На разне начине и различитим интензитетом му се супротставља мањина, мада Стефановић сматра да она при том само „троши своје надахнуће у жаловим отпорима”.⁴ Овде, међутим, не треба заборавити да друштвени укус као једна сложена појава не мора бити и једнообразан, јер чак и као глобално такав обухвата различите индивидуалне светове. Сем тога, уз друштвено доминирајући укус, у једном културном окружењу егзистира и друштвено субординиран укус који такође претпоставља духовну различитост.

У сваком случају, креативан рад композитора суштински је повезан са композиторовим друштвеним окружењем и његовим званичним укусом било да га композитор заступа или му се противи и, уопште, са свеколиким цивилизацијским обележјима тог окружења.⁵ Та обележја се, наиме, преламају кроз индивидуалну емоционалну и мисаону призму композитора утичући на његово укупно животно искуство укључујући и музичко, искуство које се онда, према Стефановићу, претапа у композиторове „безидејне, арабескне тонске структуре”.⁶ Стефановић, дакле, схвата композиторски субјект као друштвено биће које припада одређеној култури и њеним моралним вредностима,⁷ које је у тој култури формирано, у чијем

⁴ Исто, 91.

⁵ „Управо, удео интегралне свесне људске личности, удео читаве стварности како се и колико се она одразила у субјективној свести оног људског појединца који је, на посебном стручном подручју делатности, музички стваралац, дакле композитор, управо удео тог општег животног искуства, животног сазнања, осећања и стремљења, у уметничком делу једног композитора, у његовом специфичном музичком делању, у његовом искључиво тонском производу и остварењу – није ни очевидан, ни јасан, ни опште признат” (упор. Павле Стефановић, Преображавање општег животног искуства у специфично тонске слике. (Оглед из психологије музичког стваралаштва). Фрагмент од три странице текста из рукописне заоставштине Павла Стефановића, s. a, 3).

⁶ P. Stefanović, нав. дело, 1986е, 62.

⁷ „Ја говорим, делама и слушама као друштвено биће, и мој лични укус – хтео ја то или не – аутентични је податак о унутрашњем лику, о тежњама, жељама, потребама, расположењима и схватањима бар једног, макар и ужег круга људи, оног круга којем,

окружењу ствара и коју својим делом свесно и/или несвесно, директно и/или индиректно заступа у свим распонима друштвене и уметничке комуникације. Композитор је, дакле, субјект који музичким средствима испољава своје лично животно поунутрење друштвене стварности. А о којим је средствима и поступцима при томе реч, зависи од композиторовог личног избора, односно од тога која су од њих погодна за реализовање његових стваралачких замисли, што умногоме зависи од тога која од њих припадају композиторским световима чије су му емоционална и мисаона стваралачка клима духовно блиске.

У сваком случају, композитор се, у односу на званични друштвени укус, може понашати као опортуниста, свесно се прилагођавајући владајућој страни избегавањем сваког конфликта са њом, дакле намереним приклањањем њеним естетичким и уметничким ставовима и интересима; као конформиста, који све то чини првенствено због недостатка личне храбрости, профилисаности и постојаности личног гледишта; али се може понашати и као одважни стваралачки заступник сопственог укуса несаслагасног са оним друштвено доминирајућим. Ипак, у ту опозитну слику морамо укључити и извесност могућности да индивидуална уметничка естетика буде природно, дакле неопортуно и неконформистички сагласна са водећим естетичким назорима друштвене средине у којој се остварује.

Испитивање тих (нарочито опозитних) друштвено-естетичких позиција музичких стваралаца јесте за Стефановића „специфичан проблем музичке естетике”,⁸ у чијем фокусу стоји управо питање музичког укуса „како композиторовог тако и личног музичког укуса *њејовој* (подв. М.В.Х.) задовољног, естетским уживањем прожетог слушаоца”.⁹

Стефановић аксиоматски и резолутно истиче како ћемо се „сви сложити” са тим да је музички укус „изоштрени људски смисао за уочавање”¹⁰ чисто музичких и структуралних чинилаца музичког тока,¹¹ подупирући ту мисао подсећањем да је „још млади Маркс у *Економско-филозофским*

по свом умном и моралном кроју, ма и нехотице, припадам и за који сам везан. На исти начин је и биће уметника (...) потенцијално обухваћено у његовој конструкторској агилности на сређивању и распоређивању, сукцесивном низању и симултаном груписању тонова, садржано и обухваћено у оној његовој особеној делатности коју он, такође нехотице, испуњава својим личним укусом, што у ствари, значи својом аутентичном људском емоционалношћу (...)” (P. Stefanović, нав. дело, 1986а, 283).

⁸ P. Stefanović, нав. дело, 1986в, 92.

⁹ Исто.

¹⁰ Исто, 93.

¹¹ Он ту наводи „смисао за уочавање” одлика ритма, мелодије, полифоне фактуре, боје, облика и структуре „већ створених или остваривих, тонских формација” (уп. Исто).

рукойисима из 1844. године писао да тек музика буди смисао за музику”.¹² Из овог би се у први мах могло закључити да је овде посредни поистовећивање музичког укуса са индивидуалним квалитетима музичке перцепције, са чим се вероватно ипак не бисмо сви могли сложити. Али из укупног Стефановићевог промишљања види се да је он под поменутиим „смислом за уочавање” имао заправо у виду различитости индивидуалних музичких преференција тј. музичког укуса, те се „смисао за уочавање” и музички укус доимају као две међусобно обухватне категорије; свака од њих је допунска димензија оне друге. Стефановић је прихватио „смисао за уочавање” као ’почетну’ индивидуалну, урођену психолошку одлику субјекта, али ослојену особинама субјекта које су стицане, развијане и мењане током општег и музичког образовања субјекта, његовог савладавања општих и музичких знања, као и искуства са музиком – извођачког, слушачког, аналитичког. Али и особину формирану у зависности од „читав[ог] животн[ог] искуств[а]”¹³ субјекта, његовог емотивног и мисаоног, као и укупног животног универзума. Стефановић, наиме, полази од тога да сваки слушацац има извесну предиспозицију за реаговање на тон па тиме и на тонска обликовања,¹⁴ и то и у случају када је тај слушацац композитор, музичар, и онда када није; када је само један „неуки слушацац музике”.¹⁵ При том реаговању на један музички ток, слушацац у њему трага пре свега за звуком из свог сопственог окружујућег света, звуком који је асоцијативно утиснут у његово сећање попут емоционалних и мисаоних трагова.¹⁶ Слушалац, дакле, у музици тражи и чује оно што препознаје као део свог личног слушачког и, уопште, животног знања и што, из тог разлога, може и да разуме.¹⁷ И то без обзира на различитост друштвено-историјског контекста у којем је настала музика коју слуша, и оног, у којем он ту музику слуша. Јер

¹² Исто.

¹³ Исто, 94.

¹⁴ Уп. Р. Stefanović, нав. дело, 1986ђ, 46.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Овде је реч о „везивању доживљајних вредности музичке уметности за сам живот, за свеукупну стварност око нас и за све остале делатности људске свести, поготово ако нас музичка збивања подсећају на оне вредности нашег сазнајног и доживљајног (емотивно обојеног) животног искуства које (вредности) остављају за собом неиздирисиви траг егзистенцијалног значаја” (Р. Stefanović, нав. дело, 1986ђ, 16).

¹⁷ „Он, неуки слушацац музике, све ако и није чуо ову или ону дубоко садржајну, значајну, веома мисаону и за друге осећајно неодољиву музику, чуо је свет у којем живи, чуо је безбројне звуке света, звуке и шуме, ударе, пучње и громове, можда и крклања и јаукања самртника, можда и онај кипећи, снажни, ведри и весели жамор народних свечаности, звучни вид празновања и прослављања идеја и идеала који су од милиона људи, и од њега самог, тражили жртве, залагања, самопрегорне напоре и муке људске” (Р. Stefanović, нав. дело, 1986ђ: 46–47).

друштвено-историјски услови у којима је настајала нпр. Моцартова музика битно су различити од оних у којима живи данашњи слушалац.¹⁸ А ни ти уопштено речено савремени услови нису једнаки у свакој средини чак ни на простору саме Европе. Међутим, Стефановић се овде не усредсређује на проблемски специфичнију диференцијацију и разраду питања удела историјских различитости тих друштвених контекста у процесу слушалачке рецепције, дакле на стање у којем вековима удаљене цивилизације, чак и оне са једног географског простора, ипак нису исте, а по многим елементима можда ни сродне. Додуше, он узима у обзир „разноликост музичких језика света”,¹⁹ али и том питању – као и овом претходном – приступа феноменолошко-епистемолошки, ослањајући се на хуманизам као претпостављено цивилизацијско заједништво отелотворено у европској музици. Тиме Стефановић прекорачује своју естетичку ангажованост у југословенском културалном амбијенту непосредно после Другог светског рата, и заправо ослобађа и артикулише латентни феноменолошко-епистемолошки потенцијал те своје ангажоване естетичке мисли.

Својим тумачењем укуса ипак имплицирајући да је за музички укус примарно одговоран укупан животни амбијент субјекта – и унутарњи и спољашњи, као и свеукупност његовог искуства са музиком, Стефановић је индивидуални музички укус који је, дакле, генерално објаснио као лични 'систем' музичких преференција субјекта, дефинисао метафорички двоструко и реципрочно: као *јединствено* музичког укуса композитора и слушаоца. При томе је укус композитора протумачио као „чудесни (...) 'трансформатор' у (...) комплексном механизму наше свести у којем се обавља преображавање интегралног животног искуства у специфично тонске слике”;²⁰ а укус слушаоца, као „селектор[а] у којем се одиграва преображавање аудитивних чулних осета и опажаја у емоционалне доживљаје и преко ових у сазнајне процесе на вишем ступњу”.²¹

¹⁸ Та различитост контекста је вероватно и нагнала Гарија Томлинсона да у свом образлагању и заступању „одлучног историзовања музичког казивања” наместо „блиског читања нота”, утврди како бисмо тим методом са лакоћом открили па тиме и отклонили заблуду о томе како је свет неких композитора попут, рецимо, Моцарта, нама близак (уп. Gary Tomlinson, *Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer, Current Musicology* (53), 1993, 18–24; и Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, њоетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 25–26). Треба овде имати у виду да Томлинсон ову тврдњу не истиче у 'апсолутном' смислу, већ полемички расправљајући о значају друштвено-историјске перспективе у тумачењу музике.

¹⁹ Уп. Р. Stefanović, нав. дело, 1986г, 101–105.

²⁰ Р. Stefanović, нав. дело, 1986в, 94.

²¹ Исто.

Дефинишући тако музички укус из два угла – два смера! – Стефановић обухвата и изоштрава питање својеврсног кружења и сталног обнављања, варијабилности музичког укуса, што се све заправо одвија између два 'нивоа' свести: оног, који се у унутарњем свету једног субјекта (музичког ствараоца) трансформише у његове композиције (у циљној тачки у њихове аудитивне 'слике'!), и оног који проистиче из доживљаја преферентно селекованих аудитивних 'слика',²² у свету другог субјекта (слушаоца). Тако оба 'нивоа' успостављају релацију са друштвеним контекстом: први ниво означава иницијално место одвајања од тог контекста на путу ка његовој стваралачкој трансформацији, ка његовом музичком поунутрењу, а други, место 'враћања' том контексту, али путем и у облицима његове емотивно-когнитивне рецепције посредоване управо тим аудитивним 'сликама'. Представићемо тај процес на следећи начин:

интегрални живот, свест →	<u>трансформатор</u> →	музичка целина (запис, звук)
музичка целина (запис, звук) →	<u>селектор</u> →	доживљај – свест

Могли бисмо, дакле, утврдити да је музички укус за Стефановића један индивидуално и друштвено условљен и формиран систем музичких преференција, чија је суштина у животности, 'дисању', варијабилности садржајних чинилаца композитне категорије трансформатор-селектор.

Укус, дакле, условљава поетичке одлуке композитора, његова естетичко-стилска упоришта и усмерења, односно избор средстава којима он преображава укупност бивања себе у стварности, у стварност у себи и из себе, на тај начин музички артикулишући и 'ослобађајући' свој животни, осећајни и идејни универзум, а тиме изазивајући и подстичући рецептивни одазив слушалаца на музику коју им је понудио.

Тако схваћен, музички укус је за Стефановића осовински појам неких од најосетљивијих естетичких питања музике, међу којима су, рецимо, разумевање и вредновање.

На пример, 'механизам' разумевања музике, у смислу разумевања „васцелог потенцијалног смисла 'звучних арабески' одређеног структурног

²² Овде треба имати у виду да је и категорија те селекције променљива, будући да је умногоме зависна од услова у којима или под којима се неки музички ток слуша – нпр. почев од тренутног расположења слушаоца и његове концентрисаности на сам аудитивни чин и сам звучни ток, до акустике простора у којем се тај чин одвија.

типа”,²³ Стефановић заснива – и кроз све своје естетички усмерене текстове доследно спроводи! – на процесу „слушања са разумевањем” као виду својеврсног саучествовања, резонирања субјекта који перципира/реципира музику са субјектом који је перципиран/реципиран, дакле субјектом као објектом – тј. субјектом *чија* се музика перципира/реципира. Суштину тог ’механизма’ Стефановић, дакле, уочава у личном доживљају и личном откривању, увиђању духовне сродности између субјекта-перципијента/субјекта-реципијента и музичког ствараоца као објекта перцепције и рецепције, и то било да је посредник композитор као субјект или слушалац као субјект. У темељу те сродности унутарњих светова стоје, опет, ’системи’ индивидуалних преференција субјекта, његових индивидуалних допадања и недопадања, условљени како појединачним урођеним естетско-естетичким предиспозицијама, тако и њиховим развијеним и/или модификованим усмерењима. А ова су формирана путем едукативних али и на разне друге начине друштвено посредованих музичких и ванмузичких сазнања, пракси и искустава.

Тај естетско-естетички слој субјекта који називам стеченим,²⁴ ’вођен’ је окружујућим животним контекстом,²⁵ дакле припадношћу субјекта одређеном друштвено-економском, идеолошко-политичком, моралном, образовном, уопште културалном, цивилизацијском макро и микросвету. Ипак, колико год да је цивилизацијски оквир важан услов духовног сродства као генералне претпоставке блискости преференција стваралачког и слушалачког субјекта, а тиме и разумевања, тај оквир за Стефановића није једносмерни агенс личног музичког укуса. О томе најбоље могу да посведоче бројне ситуације несагласности између личног укуса субјекта који припадају истој генерацији, цивилизацијској равни, који су, „деца истог доба и истог културног поднебља, дакле са истим културно-историјски насталим условностима њихових европских општих појмова, истих елементарних моралних ставова и са истим естетичким ’наслеђем’ (...)”.²⁶

²³ P. Stefanović, нав. дело, 1986е, 79.

²⁴ Више о мом тумачењу односа између укуса као урођене и стечене категорије субјекта, које донекле резонира са Стефановићевим виђењем, в. у: Mirjana Veselinović (=Веселиновић-Хофман), *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 118–131.

²⁵ Овде узимам у обзир и чињеницу да друштвено и културално окружење у којем се субјект формира и у којем проводи свој животни и радни век не мора бити увек исто. Прецизније, да се процес формирања субјекта и његовог деловања као зрелог, формираног субјекта може током његовог живота одвијати и у различитим, чак и у сваком смислу опозитним друштвеним срединама и цивилизацијским амбијентима, што Стефановић не разматра као посебно питање.

²⁶ P. Stefanović, нав. дело, 1986е, 79.

Оно што, значи, пресудно опредељује индивидуални музички укус у улози 'водича' и 'регулатора' разумевања јесте процес који се одвија, као што сам раније истакла, управо на 'повратној', кружној путањи субјективних процеса музичкој трансформисања емоционалне и мисаоне климе одређеног цивилизацијског амбијента, и субјективних процеса њихове слушалачке рецепције. А управо се на тој путањи, на путу од индивидуалне перцепције музичког звука, тј. од чулног осета као емоционалног 'окидача' личних сећања и асоцирања на свеукупни трезор сопственог музичког и ванмузичког искуства, успостављају – или не успостављају! – вибрације сродничке блискости и разумевања.²⁷

Другим речима, основни смисао нашег разумевања музике јесте у откривању, препознавању духовног света њеног аутора у нама самима, али и у проналажењу и 'идентификовању' нашег у њему, што у крајњој линији не би било могуће без сродности музичког укуса између субјекта као слушаоца и субјекта као објекта. Зато ће Стефановић и рећи: „Мој композитор (...) мој је истомишљеник”.²⁸

Но овај исказ индиректно укључује и појам вредновања, будући да се, за Стефановића, са истомишљеником не деле само идеали и идеје, естетски и естетички афинитети, осећајне и мисаоне фреквенције, а тиме и разумевање, него и вредносни критеријуми. И то управо зато што су они суштински прожети са тим идеалима, идејама, афинитетима и разумевањем, у основи – са појмом укуса. Моја би разрада овог ишла још и ка томе да, попут укуса, и ти критеријуми имају своје психолошке изворе и условности, као и своје друштвене узроке, те да, као и укус, могу бити и урођени и стечени. Као урођени, органски су слој урођеног укуса, а као стечени (изоштрени, 'допуњени', рашчлањени...) они су слој стеченог укуса, и попут њега формиран под утицајем вредносне хијерархије која доминира у култури односне средине.

И мада је проблем вредновања као посебно естетичко питање сажето експлициран само на једном месту у збирци Стефановићевих есеја,²⁹ мисао о вредновању је у њима латентно присутна готово у свакој његовој рефлексiji о укусу. Али је, наравно, делатна, сасвим отворена и у његовим критичким приказима. Иако у њима, генерално гледано, аксиолошку предност ипак добија музика „духовног сродника”, она је – као и било која

²⁷ Исто, 78. Такође, уп. P. Stefanović, 1986д, 31–34; 1986ђ, 40–53; 1986л, 120–126.

²⁸ И даље: „Ми се препознајемо по горчини и опорости осмејка, који се сасвим лепо да трансформисати у тонску слику, и који ја, са целом његовом мисаоном позадином, препознајем у њој. Ми симболично пружамо један другом руку по вери и нади у идеале који нас покрећу и који су нам – откривам то у звучној структури једног камерног или симфонијског става – заједнички” (P. Stefanović, нав. дело, 1986д, 89).

²⁹ P. Stefanović, нав. дело, 1986л, 120–126.

друга, као, уосталом, и њено извођење – увек процењивана из угла врсног znalца најосетљивијих нијанси музичке стилистике, који ненаметљиво и надахнуто остварује своју сложену образовну мисију.

Будући да сматра да музика у свом историјском развоју следи законитости своје аутономне логике,³⁰ без обзира на то што се та њена иманентност „прилагођав[а] у свакој историјској епоси хуманом духу и карактеру саме те епохе”,³¹ Стефановић истиче да сва аутономна питања музике (пре свега музичких средстава и начина њиховог композиционо-техничког процесуирања) постају заправо „питања разумљивости и прихватљивости еволуције музичког језика”.³² Тиме, као и самом својом критичарском праксом, Стефановић имплицира одговарајуће знање као важан критеријум вредновања³³, али га спецификује индиректно, односно кроз указивање на елементе који по његовом мишљењу недостају нашој музичкој критици. Као што су, на пример, одговарајући аналитички приступ и рационализовање „хуманог 'програма' звучне структуре”.³⁴

Све то указује на чињеницу да као систем преференција, као трансформатор-селектор, укус нема у Стефановићевим размишљањима само статус 'чистог' допадања или недопадања, већ у себи носи и разлоге за то допадање или недопадање, одобравање или негодовање, прихватање или одбијање, разумевање; односно, садржи аргументе за аксиолошко 'степеновање'. Због тога бисмо и могли закључити да је појам укуса Стефановићева главна *естетичка* лајтмисао.

Спровођена на *тематски* полифоно услојен начин а при томе узрочно-последично густо изаткана, та мисао је тематски и разложива. Али свака од тих тема које се издвајају или се могу наслутити у Стефановићевим размишљањима, дакле поводом којих и око којих се његов дискурс покреће и бокори – а овде је била реч о разумевању и вредновању – заправо је једна од могућих трансформација теме укуса и његовог тумачења. То и јесте разлог што свака од тема које су у већој или мањој мери, експлицитно или имплицитно предмет Стефановићеве рефлексije, нужно подстиче расправу о укусу као постаменту кључних питања музике у Стефановићевом естетичком говору.

³⁰ Односно, да их следи „сасвим независно од економских, социјалних или политичких прилика (...) у било којој земљи (осим тамо где постоје баш политичко-идеолошке а не специфично музичке сметње природном и нормалном току те еволуције музичког језика)” (Р. Stefanović, нав. дело, 1986ж, 309).

³¹ Р. Stefanović, нав. дело, 1986ж, 312.

³² Р. Stefanović, нав. дело, 1986ж, 351.

³³ Уп. П. Стефановић, нав. дело, 1986и: 358–366)

³⁴ Р. Stefanović, нав. дело, 1986к, 368.

ЛИТЕРАТУРА

- Burdije, Pjer, *Distinkcija. Društvena kritika suda*, prevod sa francuskog Kornelija Nikčević, Podgorica, CID, 2013.
- Кесеровић, Александра Н., *Извори естетичкој ілегитиміи Павла Стефановића и његова методологија анализе музичкој дела*, магистарски рад (необјављен), ментор проф. др Милан Дамњановић, Београд, Факултет музичке уметности, 1993.
- Kivy, Peter, *The Logic of Taste: The First Fifty Years*. In: *Aesthetics: A Critical Anthology*. George Dickie and Richard Sclafani (ed.). New York, St. Martin's Press; reprinted as chapter 13 of the second edition of *The Seventh Sense – Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, pdf, 1977; 2003.
- Korsmeyer, Carolyn, *Taste: Modern and Recent History*, In *Encyclopedia of Aesthetics*. Michael Kelly (ed.), Vol. 4. New York – Oxford, Oxford University Press, 1998, 360–362.
- Mattick, Paul, *Survey of Thought*, In: *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly (ed.). Vol. 1. New York – Oxford, Oxford University Press, 1998, 297–300.
- Пејовић, Роксанда, *Комплексно посматрање музике: Павле Стефановић. Драгунин Голубишки*. Музиколошке студије – Монографије, свеска број 13, Београд, Катедра за музикологију – Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, 2012.
- Prohić, Eleonora, Pavle Stefanović. *Skica za portret*, *Zvuk* (2), 1989, 23–29.
- Stefanović, Pavle, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986.
- Stefanović, Pavle, *O Orfeju i povodom Orfeja Igora Stravinskog*, u isti, *Um za tonom*. Beograd, Nolit, 1986a, 264–292 (из *Књижевност*, 6, 1953).
- Stefanović, Pavle, *Idejni smisao muzike*, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986b, 87–90 (из *Полиџика*, 12. VIII 1957).
- Stefanović, Pavle, *Visoka funkcija muzičkog ukusa*, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986v, 91–95 (из *Полиџика*, 25. VIII 1957).
- Stefanović, Pavle, *O raznolikosti muzičkih jezika sveta*, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986g, 101–105 (из *Полиџика*, 22. IX 1957).
- Stefanović, Pavle, *Osetiti i razumeti*, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986g, 31–34 (из *Књижевне новине*, 1957, бр. 49).
- Stefanović, Pavle, *Ton i misao*, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986d, 40–53 (Предавање одржано на Радничком универзитету у Сарајеву, 8. XII 1958).
- Stefanović, Pavle, *O uslovima razumevanja muzike*, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986e, 54–86 (из *Izraz*, 2, Sarajevo, 1959).
- Stefanović, Pavle, *Jedno doba traži svoj ozvučeni lik*, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986ž, 293–313 (из *Књижевност*, 6, 1965).
- Stefanović, Pavle, *U susret novom muzičkom humanizmu: glad Kžištofa Pendereckog za novim zvukom*, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986z, 350–357 (Емисија Трећег програма Радио Београда, 1967).
- Stefanović, Pavle, *Nešto o muzičkoj kritici*, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986i, 358–366 (Емисија Трећег програма Радио Београда, 1968).
- Stefanović, Pavle, *Šta je muzika*, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986j, 11–20 (из *Treći program Radio-Beograda*, knj. 25, 1975).
- Stefanović, Pavle, *Krug sporazumevanja. Sadašnji trenutak naše muzike*, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986k, 367–370 (из *Pro musica*, 100, 1979).
- Stefanović, Pavle, *Doživljaj muzike kao psihološki proces*, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986л, 120–126 (из рукописних бележака, s. a.) .

- Стефановић, Павле, Преображавање општег животног искуства у специфично тонске слике. (Оглед из психологије музичког стваралаштва). Фрагмент од три странице текста из рукописне заоставштине Павла Стефановића, s. a.
- Шуваковић, Мишко, Естетика музике XX века у Србији. Део II: Неиманентна и иманентна естетика музике, *Нови звук* (15), 2000, 127–142.
- Tomlinson, Gary, Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer, *Current Musicology* (53), 1993, 18–24.
- Townsend, Dabney, Taste: Early History, In: *Encyclopedia of Aesthetics*. Michael Kelly (ed.). Vol. 4. New York–Oxford: Oxford University Press, 1998, 355–360.
- Veselinović (=Veselinović-Hofman), Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Веселиновић (=Веселиновић-Хофман), Мирјана, Павле Стефановић: Ум за ѿоном, *Зборник Мајице срјске за сценске уметности и музику* (2), 1987, 235–237.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, ѿоетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Volpe, Galvano de la, *Istoriја ukusa*, prevod na srpski Vesna Kilibarda, Beograd, Beogradski izdavačko-grafički завод, 1979.
- Wacquant, Loïc, Bourdieu, Pierre: Artistic Field, In: *Encyclopedia of Aesthetics*. Michael Kelly (ed.), Vol. 1, New York – Oxford, Oxford University Press, 1998, 300–302.

Summary

THE NOTION OF MUSICAL TASTE IN THE WRITINGS OF PAVLE STEFANOVIĆ

Mirjana Veselinović-Hofman

A phenomenological-epistemological interpretation of musical taste, which Pavle Stefanović exposed within the generally Marxist philosophical orientation of his essays on music, reveals the category of musical taste as an essential and axial notion of his aesthetic reflections. It means that his theoretical understanding of that notion largely causes, and thus at the same time comprises, the interpretation of some other, equally important categories of the aesthetic of music. Hence, his considerations of those categories occur primarily in the problem sphere of taste which, therefore, in Stefanović's discourse inevitably overlaps and interweaves with these categories and remains inseparable from them.

The way in which this is manifested in Stefanović's writings is explained here from the aspect of mutual interdependence among the issues of musical taste, understanding of music and efforts to evaluate them. It shows that musical taste itself plays the role of the main generator and moderator of the interdependence of those issues. Thereby, musical taste is regarded as an individually and socially generated system of musical preferences, the essence of which lies in the dynamism, 'breathing' and variability of the elements 'covered' by a complex circling process between the creator of the music, the created music and the recipient's experience with the music. This process is designated here as the *transformer-selector* relationship.

Keywords: Pavle Stefanović; musical taste; understanding of music; evaluation of music; musicology

ЕСТЕТИЧКА ТЕОРИЈА СОЦИЈАЛИСТИЧКОГ МОДЕРНИЗМА СТУДИЈА СЛУЧАЈА: ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ

Мишко Шуваковић*

Универзитет Сингидунум, Београд
Факултет за медије и комуникације

Сажетак: У овој краткој студији бавим се контекстима естетичког рада Павла Стефановића. Указао сам на два битна контекста. Први контекст је контекст иманентно постављене естетике модернизма. Иманентно постављена естетика модернизма се заснива на кретању од чулног ка концепту, од доживљаја ка знању, тј. од естетског догађаја ка естетичком дискурсу. Други контекст је контекст сасвим специфичне редефиниције модернизма у условима југословенског социјализма. Југословенска естетика у периоду после Другог светског рата до распада СФРЈ-а, обухвата различите националне и интернационалне филозофске школе те, чешће, индивидуалне праксе. У југословенској естетици се одигравао не-тако-спор еволутиван процес одвајања од доминантног *језіра* реал-марксистичке филозофије унутар реалног, тј. касније, самоуправног социјализма од касних педесетих до осамдесетих година XX века. Процес естетичког одвајања од марксизма као доминантног тј. хегемонског и контролног дискурса може се именовати „социјалистичким естетизмом” и, затим, „социјалистичким модернизмом у естетици” у односу на филозофију и у односу на науке о уметностима. Парадоксални термин „социјалистички модернизам” указује да се у оквиру реалног социјализма као револуционарне праксе модернистичког класног прогреса појављује у једном историјском тренутку потенцијалност развоја *као западног модернизма*, а то значи модернизма који у самоуправном социјализму добија своју унутрашњу аутономију и спољашњу функцију. Унутрашња аутономија је означавала да се у подручјима различитих друштвених пракси поступно дозволила могућност иманентног развоја естетичких, филозофских, научних или уметничких пракси на начин западног *рада* без непосредног партијског валоризовања. А, спољашња функција је значила декларативно признавање и позивање на *партијскости* и *револуционарне традиције* као критеријум припадности или оданости задатим идеалитетима или *брендovima* самоуправног социјалистичког друштва. У атмосфери транзиције социјализма појавило се и питање односа марксистичке филозофије и естетике према другим филозофским и естетичким школама, пре свега, тада још актуелним егзистенцијализмом, феноменологијом и настајућим структурализмом. Питање тог односа није било само

* miodragsuvakovic@gmail.com

техничко питање естетичке теорије и теорије компаративне књижевности, односно, наука о уметностима (музикологије, театрологије, филмологије, наука о ликовним уметностима), већ и питање о „телеологији европског ума” у контексту националне социјалистичке културе.

Критичко и естетичко деловање Павла Стефановића показује да пракса писања унутар социјалистичког модернизма омогућава неизвесно и критичко посредовање између филозофског, естетичког и критичко-научног мишљења и рецепције посебних „невербалних” уметности (сликарства, скулптуре, балета, музике). Његов хуманистички критички захват вођен је идеалима еманципације, иновације, људскости и европског идентитета. Питање повесног смисла виталног уметничког стварања и чулног афекта самог новог дела представља егзистенцијални изазов на који је Стефановић храбро и недвосмислено указао.

Кључне речи: Павле Стефановић, естетика модернизма, СФРЈ, социјалистички модернизам, пракса писања, критика

Естетика, музика, реализам: потенцијалност

*Неки њисци – велики, осредњи и мали –
исјисују, ња њрејисују и њоново исјисују.
Ја куцам директно у њисаћу машину.¹*

Постоји *нешто* у естетском што узбуђује, и што се, затим, преноси у естетичко! Кретање од чулног ка концепту – од појаве до теоретизације и од опажања до узбуђења покреће причу о модерној естетици, па и естетици Павла Стефановића.

То „узбудљиво” у перцептивном, телесном или интелектуалном и, пре свега, у списатељском смислу је *нешто* што се може пронаћи између (а) *афектације*² која се одваја од уметности и на начин чулне привлачности тражи у филозофији аутономно смисаоно *шело* и, свакако, (б) ејзенштајновске *атракције* која се са делујуће монтаже слика преноси на агресивно³ изводљиву монтажу феномена (чулних удара), концепата (логоцентрични вектор мишљења) и монтажу текстова (хибридни апаратус писма). У појму *феномен* се крије потенцијалност монтаже тако разнородних чинилаца као што су чулни удар, логоцентрични вектор мишљења и хибридни апаратус писма. Данашњи појам „феномен” води порекло од глагола *phainesthai*, што

¹ Павле Стефановић, У дугим ноћима / Бића из писаће машине (1979), *Есеји*, Београд, Нолит, 1982, 228.

² Жил Делез и Феликс Гатари, Перцепт, афект и појам, *Шта је филозофија?*, Сремски Карловци, ИК Зорана Стојановића, 1995, 206.

³ S. M. Ajzenštajn, Montaža atrakcija, *Montaža / Atrakcija (Eseji o filmu)*, Београд, Nolit, 1964, 29.

значи: показати се; *phainómenon* стога каже: оно што се показује, нешто што се показује, што је откривено.⁴ Феномени, зато, јесу укупност онога што се на светло дана може изнети. Учинити видљивим/чујним и повезати, додајмо, са нашим потенцијалностима предочавања и потенцијалностима разумевања у сложености живота.

Размак између феномена, концепта и текста, нужно се успоставља као *празнина* која измиче и феномену и концепту и тексту, а опет и концепт и текст бивају повезивани управо антиципаторским или негативном потенцијалношћу тог што је ту-празно изван концепта и текста указујући на феномен. Павле Стефановић је, у овом смислу, записао о открићу свакодневних звукова:

„Станујем неколико десетина метара од једне раскрснице. Стрмом улицом на махове прогми трамвај, попречном камиони, мотоцикли и сва друга возила која нису везана за шине. Њихови разне дебљине, потковани и од танке излизане коже, тапкају и шуште, разуме се у оба правца координатног система. Говор људи зачињава звучно манифестовање постојања и кретања поменутих предмета, а већ они многобројни инцидентални шумови, она разноврсна трескања и ударања, она многа повремена крчања, шкрипања и гребања која одасвуд лебде у ваздуху великог градског насеља и која продиру у отворене прозоре свих варошких станова – допуњују и у овоме појединачном случају звучну слику стварности, изаткану из многобројних звучних извора, исходишта појава материјалног света, који дејствују на људски орган чула слуха. За нормалне, недефектне људе сазнање стварности тече, наравно, у нераздрживом мешању чулних сензација слуха и вида и свих осталих чула, али и онда се не може одрицати да свеукупна стварност звучи, да се природа и људска делатност у њој врло много чују.”⁵

Као што је филмски редитељ Ђига Вертов неким филмом-есејем *Човек с филмском камером*⁶ повезао саму реалност модерног града са сликом *самом*, тако је Стефановић описом звукова вароши повезао саму реалност модерног града са звучним *гоћањем самим*.

Другим речима, показује се – на начин битне онтологизације модерног човека или модерног времена у коме се формира човек савремености – да слика (Вертов) показује-себе-на-себи-самој, односно, звук (Стефановић) показује-себе-на-себи-самом. То је *језиро* потенцијалности по себи и за себе

⁴ Martin Hajdeger, Pojam fenomena, Milan Damnjanović (ur.), *Fenomenologija*, Beograd, Nolit, 1975, 270–271.

⁵ Pavle Stefanović, Stvarnost zvuči (Prvi nacrt za jednu moguću 'teoriju' promena muzičko-jezičkih prototipova), *Tragom tona*, Sarajevo, Svjetlost, 1958, 56.

⁶ Annette Michelson, *Čovek s filmskom kamerom: od mađioničara do epistemologa*, *Filosofska igračka*, U izboru autorke i Pavla Levija, Beograd, Samizdat B92, 2003, 221.

нема пуноћу ствари, пре је празнина, мада се око њега граде појавности модерне уметности било да је реч о филму, музици, сликарству, скулптури, прози итд. Тематизација модалитета⁷ појединачне потенцијалности уметничког дела, било које уметности, постаје важнија од тематизације саме постојеће потенцијалности која јесте без обзира на модалитете. Потенцијалност произлази из појединачног, а не из општег! Око ове филозофске схеме се креће Стефановићева фасцинација естетиком као теоријом уметности и узбуђењем коју уметност доноси у стварности живота својим пројективним моћима. Он је једном приликом записао:

„Ипак, и можда упркос свему реченом, ја бих се усудио да повучем разлику између човековог постојања и његовог испољавања свести о том постојању, па бих зато рекао, просто и једноставно, да је егзистенција један непрекидни бол и јад, зачињен повремено разгаљивањем и увесељавањем, а да је уметност – исповест о тој неједнакој и вазда неуравнотеженој клацкалицы између бола и радости, задовољства и сумора, наде и безнадежности. Што се ипак, тиче пријема, схватања, разумевања, осећања, и усвајања уметничких творевина, ја бих рекао да та активност није ништа друго до одгонетање општег у појединачном, апстрактног у конкретном, унутарњег у спољашњем, скривеног смисла у појавно оствареним сликама.”⁸

Ово кретање од *појединачној* ка *општем*⁹ указује се као гест модерних уметника, културалних актера, саучесника и мислилаца/писаца о модерној уметности у социјалистичкој Југославији, који су у друштвеном преображају реалсоцијалистичког револуционарног друштва у самоуправно социјалистичко друштво видели потенцијал открића питања и могућности одговарања на изазове тада покренуте и убрзане савремености. Могу се – тада и ту – издвојити ексцесне појаве индивидуалних трансгресија смисла и места у модерности, тачније, теоријске индивидуалне праксе које су прекорачивале границе бирократизоване модерности код филозофа или теоретичара као што су: Душан Пирјевац у Словенији, Матко Мештровић и Дарко Колибаш у Хрватској, Димитрије Башичевић Мангелос у Хрватској и Србији, те Павле Стефановић и Радомир Константиновић у Србији. Ако је реч о музици, ту треба споменути и писање композитора као што су Милко Келемен, Дубравко Детони, Драгутин Гостушки или Владан Радвановић.

⁷ Giorgio Agamben, *On Potentiality, Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, Stanford, Stanford University Press, 2000, 179.

⁸ Павле Стефановић, Три суштинске новине у нашој уметности (У којем се нашем савременом уметничком остварењу налази заметак или чак потпуни израз садржајно новог? /Анкета часописа Израз/) (1958), *Есеји*, Београд, Нолит, 1982, 116.

⁹ Упоредити са идејама Матка Мештровића изнесеним у књизи: *Od pojedinačnog ka općem*, Zagreb, Mladost, 1967.

Социјалистички модернизам: значај модерности у филозофији и естетици

Југословенска естетика у периоду после Другог светског рата до распада СФРЈ-а, обухвата различите националне и интернационалне филозофске школе те, чешће, индивидуалне праксе. У југословенској естетици се одигравао не-тако-спор еволутиван процес одвајања од доминантног *језїра* реал-марксистичке филозофије¹⁰ унутар реалног, тј. касније, самоуправног социјализма од касних педесетих до осамдесетих година XX века.

Процес естетичког одвајања од марксизма као доминантног тј. хегмоног и контролног дискурса може се именовати „социјалистичким естетизмом”¹¹ и, затим, „социјалистичким модернизмом у естетици” у односу на филозофију и у односу на науке о уметностима. *Социјалистички модернизам* у естетици је, заправо, захват обнове хуманистичког естетичко-филозофског модернизма у реалном социјализму са свим бочним или ексцесним дивергенцијама, контрадикцијама и ревизијама. Социјалистички модернизам јесте једна изузетна појавност друге самоуправне социјалистичке Југославије.

Парадоксални термин „социјалистички модернизам” указује да се у оквиру реалног социјализма као револуционарне праксе модернистичког класног прогреса појављује у једном историјском тренутку потенцијалност развоја *као западної модернизма*, а то значи модернизма који у самоуправном социјализму добија своју унутрашњу аутономију и спољашњу функцију. Унутрашња аутономија је означавала да се у подручјима различитих друштвених пракси поступно дозволила могућност иманентног развоја естетичких, филозофских, научних или уметничких пракси на начин западног *рада* без непосредног партијског валоризовања. А спољашња функција је значила декларативно признавање и позивање на *їарїїјносїї* и *револуционарне їрадициїе* као критеријум припадности или оданости задатим идеалитетима или *брендовима* самоуправног социјалистичког друштва. У атмосфери транзиције социјализма појавило се и питање односа марксистичке филозофије и естетике према другим филозофским и естетичким школама – пре свега, тада још актуелном егзистенцијализму, феноменологији и настајућем структурализму. Питање тог односа није било само техничко питање естетичке теорије и теорије компаративне књижевности, односно, наука о уметностима (музикологије, театрологије, филмологије, наука о ликовним уметностима), већ и питање о „телеологији европског

¹⁰ Jovan Popović, Idejnost daje krila talentima, *Umetnost* (1), Beograd, 1949, 3–9; Boris Zihlerl, Друштвена улога уметности, *Braničevo* (4), Požarevac, 1957, 52–65.

¹¹ Sveta Lukić, Socijalistički estetizam. Jedna nova pojava (1963), *U matici književnog života*, Niš, Gradina, 1983, 68–69.

ума” у контексту националне социјалистичке културе. Тај процес је био заснован на преобликовању марксизма у неколико упоредних линија традиционалног европског високо-естетизованог хуманизма,¹² те еманципацији марксистичке филозофије потенцијалним развојем кроз феноменологију и, пре свега, егзистенцијализам, чије проблематизације ће водити ка критици хуманизма¹³ хајдегеровског или хеременеутичког смера и, касније, ка критици и, још касније, обнови хуманизма, односно, националних филозофија у осамдесетим и деведесетим годинама XX века. Паралелно овој хуманистичкој линији одвијала су се хибридна кретања радикализације и отварања марксизма или новолевичарског приступа марксизму у *praxis filozofiji*¹⁴ и блиским дешавањима у естетици (Данко Грлић,¹⁵ делимично Милан Дамњановић¹⁶) у касним шездесетим и раним седамдесетим годинама.

Случај Павла Стефановића

Критичко и естетичко деловање Павла Стефановића показује да пракса писања омогућава неизвесно и критичко посредовање између филозофског, естетичког и критичко-научног мишљења и рецепције посебних „невербалних” уметности (сликарства, скулптуре, балета, музике). Да ли је у питању близина мишљења и писма у „књижевности”, или је у питању ширење модернистичке хегемоније једне теоријске дисциплине, тј. науке и теорије књижевности која је у модерној Југославији и Србији била теоријски доминантна, у друге уметничке, научне и филозофско естетичке домене? Проблем се може поставити на начин на који Жак Дерида (Jacques Derrida) суочава књижевност и филозофију:

„Шта је књижевност? И пре свега, шта значи ’писати’? Како то да чињеница писања може проузроковати питање ‘шта јесте?’ и чак ‘шта то значи?’ Другим речима, [...] када и како један упис постаје књижевност и шта се појављује када се то деси? Чему и коме захваљујући? Шта узима место између филозофије и књижевности, науке и књижевности, политике и књижевности, теологије и књижевности, психоанализе и књижевности?”

¹² Danko Grlić, *Estetika IV – S onu stranu estetike*, Zagreb, Naprijed, 1979; i Danko Grlić, *Odabrana djela 1–4*, Zagreb i Beograd, Naprijed i Nolit, 1988.

¹³ Dušan Pirjevec, *Svet u svetlosti kraja humanizma*, *Treći Program (1)*, proleće, 1969, 151–177.

¹⁴ Korčulanska ljetna škola (temat), *Praxis (1)*, Zagreb, 1971, 31–113; Miladin Životić, *Socialism and Mass Culture*, *Praxis (2–3)*, Zagreb, 1965, 318–328.

¹⁵ Danko Grlić, *Umjetnost u svijetu tehnike*, *Zašto*, Zagreb, Razlog – Studentski centar sveučilišta u Zagrebu, 1968, 99–113.

¹⁶ Milan Damjanović, *Estetika i razočarenje*, Zagreb, Praxis, 1970.

... Питање је двоструко инспирисано у мени жељом која се односи на извесне нејасноће: зашто, коначно, упис тако фасцинира мене, преокупира ме, води ме? Зашто сам ја тако фасциниран књижевним уписом?”¹⁷

Ова питања се могу поставити и на следећи начин: зашто фасцинира однос књижевности, филозофије, сликарства, скулптуре и музике? Зашто је однос филозофије сликарства, скулптуре и музике могућ тек преко књижевности и преко њених трагова и уписа у материјалну производњу писма? Један од могућих одговора гласи: зато што уметности и филозофија морају да пређу „заступнички” праг писма тј. писања, а то је праг књижевности. Замисао „заступања” како је овде изречена указује да се књижевност – писмо – не појављује као арбитар у односу уметности и филозофије, већ као заступник (адвокат, агент) који уписе музике у филозофију предочава посредством писања: моћи коју књижевност обећава. Тада књижевност – књижевно писање и потенцијал писања у случају критичког и естетичког рада Павла Стефановића – није дисциплина унутар уметничке производње, већ тактички или интервентни жанр тумачења који означитељски поредак писма тумачења поставља као чулни потенцијал разумевања одзива естетичара/критичара на изазов појединачног дела унутар уметности. Афекти и атракције писмом које покреће одзив критичара/естетичара на уметничко дело могу се у случају Стефановића описати Грлићевим модернистичким и хуманистичким захтевом:

Сивило мноштва естетских концепција и знанствених рецепата, школа, праваца и програма покрило је тако и задње заметке наше властите радости и наше властите креативне моћи туђим декорацијама, дескрипцијама, домишљањима, експертизама и директивама, и под теретом књига, интерпретација, знанствених, идеолошких или чак политичких амбиција, готово да се сасвим притајила она интимна непоновљива, властита, ни од кога диригирана и управо стога тако битно човјекова човјечност умјетничког. Па ипак она је вјечна, неуништива.¹⁸

Стефановић је зато себе као писца видео у дијалогу који је у бити пракса писања и суочење са речима на месту појаве:

„Сва су, просто казано, делићи и отпаци самог мог сопственог бића, из даље и ближе прошлости, заборављена и напуштена бића. Она не јемче ни за своје доба, ни за своје место у мени. Она то и не могу чинити, јер су искуцане речи, јуче, данас, ноћас, сад.

¹⁷ Нав. према: David Carroll, *Paraesthetics. Foucault, Lyotard, Derrida*, New York, London, Methuen, 1987, 83.

¹⁸ Danko Grlić, *Neki temeljni problemi suvremene estetike, Contra dogmaticos*, Zagreb, Praxis, 1971, 49.

Нису, дакле аутентична бића. Ако с њима и нисам у свему споразуман и сагласан, то је зато што са самим собом нисам увек ни споразуман ни сагласан. Но кад су већ настала, та вербална бића, те искуцане речи, морам се потрудити да их колико-толико разумем, можда и прихватим. Њих, своје једино добро: речи, речи, речи!”¹⁹

Није он без разлога зато уметничку и музичку критику редефинисао као „једну посебну врсту списатељске делатности”:

„Као закључак, намеће нам се овде једна парадоксална формулација правог стања ствари у специјалистичкој списатељској области о којој је овде била реч: музичка критика може да доспе до извесног вишег квалитета само у случају када престане да буде оно што по свом претенциозном имену јесте. Саздана искључиво од речи о музици и музичарима, она се успиње на ниво супериорнијег квалитета – или када и сама постаје *уметничко дело*, или када се трансформира у *научну творевину*”.²⁰

С друге стране, однос између критике и невербалних уметности се конципира као однос између продукције и потрошачевог одзива на ту продукцију, односно, на њене продукте, преко којих се продукција детерминисе као смисаона – значењска – продукција. Овде се говори о продукцији и продуктима као формулацијама порука и о порукама, значи говори се о емпиријском нивоу, где се формулација манифестује као продукција, а порука као продукт. Реч је о односу потрошња-превазиђена вредност и успостављена-нова вредност. Тако се уметност, уметничка дела, могу укључити у комуникациони модел с *feed back*-ом. Ова концепција, поставља критику као *feed back* уметничком делу или уметничкој пракси посредством критичког писма.²¹ При томе, говор критике је и изведбени „говорни-чин” који отворено преузима, на свој ризик, намеру да даје посебно значење делу и аргументује плуралитет одзива на дело.²² То је онај момент када – дело постаје објект дискурзивног плетења тумачења и тумачењима кроз време и простор. На пример, могу се упоредити ове тезе са Стефановићевим радио-предавањима о симфонијској музици. Он предавањима успева да постави битни троугао кога граде иманенција индивидуалног слушања/доживљаја музике, теза о самосталности и независности музичког језика (музиколошка перспектива) и теза о условљености музичког израза и

¹⁹ П. Стефановић, У дугим ноћима..., нав. дело, 229.

²⁰ Pavle Stefanović, Nešto o muzičkoj kritici (1968), *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 366.

²¹ Braco Rotar, Efekt 'umetnost' – uzajamna artikulacija diskursa (o) 'umetnosti', *Treći program* (23), 1974, 400–401.

²² Навод речи Ролана Барта (Roland Barthes) у спису Filiberat Menne, *Kritika kritike, Dometi* (7-8-9), Rijeka, 1981, 53.

музичке уметности „читавом духовном климом друштвеног амбијента у којем музика одређеног типа и карактера својеврсно одражава потребе, расположења, циљеве, кризе и унутарње противуречности тога друштва”²³ (социолошка перспектива).

Критика је *друштвена пракса* која делује између институција производње и институција размене у модерним друштвима узимајући у обзир интересе, вредности, али и идентификационе узорке *оба света*, тј. уметности и културе. Она није једноставни одзив на непознато/тајанствено, друго/страно или уметност/музика/нетранспарентно. Реч је о одзиву којим се интервенише у конституисању *атмосфере* или *дискурса* на основу кога ће бити могућа економска и, свакако, чулна размена, те тиме и рецепција, тј. усвајање уметности/музике, посебно, оне нове²⁴ и до тада непознате модерне уметности и музике. Уметност се указује као неразлучиви спој статуса са естетском и економском вредношћу уметности. С друге стране, критика је и *feed back* друштва и културе преко критичара на аутономни свет уметности и, тиме, на уметника. Критичар посредством критике исказује не само истину или вредност уметности за културу и друштво, већ и утиче на свет уметности у име јавног мњења. Модерна критика се заснивала на саморазумљивости споја или преклапања *сваког* и *вредности* уметности.

Филозоф, естетичар, критичар и писац Павле Стефановић је успоставио дискурс унутар есејистичког суочења и пресецања филозофског мишљења и књижевног писања о уметности: књижевности, музици, ликовним уметностима, експерименталним ликовним праксама и театру. Критички и естетички рад Стефановића се развијао од ангажоване естетике музике настале у оквиру замисли социјалног реализма пред Други светски рат, преко заснивања увида у модерне²⁵ уметности и музику, до отворене и неконзистентне *феноменологије музичког дела* пред крај живота.²⁶

²³ Pavle Stefanović, Predavanje: Penderecki, Bergamo, Kelemen, Gorecki, *Putevima simfonije / Radijska predavanja*, Beograd, RTS, 2009, 242.

²⁴ Упоредити са Pavle Stefanović, U susret novom muzičkom humanizmu: Glad Kžištofa Pendereckog za novim zvukom (1967), *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 350–357.

²⁵ Pavle Stefanović, O nedovoljnosti modernog duha u muzičkim delima naših savremenih kompozitora / Povodom drugog radiofestivala jugoslovenske muzike (1954), *Tragom tona*, Sarajevo, Svjetlost, 1958, 89–124.

²⁶ О естетичком делу Павла Стефановића видети: Eleonora Prohić, Pavle Stefanović. Skica za portret, *Zvuk* (2), 1989, 23–29, као и Aleksandra N. Keserović, *Izvori estetičkog gledišta Pavla Stefanovića, i njegova metodologija analize muzičkog dela*, Magistarski rad (neobjavljen), mentor prof. dr Milan Damnjanović, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1993; те Miško Šuvaković, Kritika, metakritika, kritika kritike, dekonstrukcija kritike, *Projeka(r)t* (7), 1996, 28–34.

Стефановићеве приступе уметностима је могуће идентификовати као:

1. *естетичке*, када се бави основним и суштинским питањима о уметностима, пре свега о музици, на пример, питањима о дефинисању музике као уметности, питањима о разлици доживљаја и разумевања музике, питањима сазнајних вредности музике, итд,
2. *историјске*, када се бави историјским идентификацијама естетичких проблема уметности и музике, или историјским идентитетима и концептима деловања музичара, и
3. *критичке*, када се бави идентификацијама актуелности или савремености уметности и музике, те дискурса (и институција) о уметностима и музици.

Стефановић у крајњим инстанцама свог естетичко-критичког расправљања уметности и музике указује на темељни парадокс, а то је суочење укуса као израза моћи суђења; епистемолошких захтева као приступа разумевању уметности и музике њеним дијалектичким односом са људским светом; и неизрецивог као стваралачког чуђења „пред” музиком и новим у уметности. Назначени драматични парадокс обележава суштинске одлике хуманистичког доживљаја и предочавања музике, а на плану писања указује се на хетерогени хоризонт есејистичке слободне и еманциповане продуктивне расправе о уметностима и музици.

Замисао социјалистичког модернистичког хуманизма се у Стефановићевим списима о музици и, шире, уметностима²⁷ указује троструко:

1. као обраћање *људском* остварено посредством музике и уметности,
2. као обраћање европској модерној традицији мишљења унутар које се уметност „центрира” према људској мери и моћи, и
3. као само-обраћање и само-рефлексија индивидуалности која се отвара афекту и атракцији уметности/музике.

Његов хуманистички критички захват вођен је идеалима еманципације, иновације, људскости и европског идентитета. Његов глас се јавља на крају социјалистичког реализма и у време успостављања доминације *социјалистичког модернизма* у југословенском уметничком простору.²⁸ Појам „југословенски уметнички простор” подразумева географско подручје и политичко окружење у којем се одвијао у исти мах полицентрични и децентрализовани заједнички уметнички живот *групе Југославије* (1945–1991). Полицентрични и децентрализовани зато што се састојао од више култу-

²⁷ Pavle Stefanović, *Tragom tona*, Svjetlost, Sarajevo, 1958; *Eceju*, Београд, Нолит, 1982; и *Um za tonom*, Београд, Нолит, 1986.

²⁸ Ješa Denegri, Inside or Outside Socialist Modernism? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970, in Miško Šuvaković, Dubravka Đurić (eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge MA, The MIT Press, 2003, 172.

ралних средина, некадашњих република претходне државе које су сада postale самостални државни субјекти и њихових главних градова. Обједињени и заједнички зато што је обједињавање тог живота било повезано са бројним персоналним и институционалним спојама међу многим актерима на тадашњој вишенационалној југословенској уметничкој сцени. Појам „југословенски уметнички простор”, према, на пример, Јеши Денегрију, није нужно водио напуштању засебности и специфичности националних културних средина нити је захтевао њихово поништавање у име неког унитарног концепта југословенске уметности, али због чињенице да је био смештен у границама једне и исте државе, тај је уметнички простор густо испреплетен непрекидним и свакодневним везама, разменама, контактима, како између самих уметника, тако и између организатора уметничког живота, водитеља галеријских и музејских установа, критичара и сарадника у културним рубрикама масовних медија, дакле свих најважнијих чинилаца тадашњег домаћег света уметности или система уметности.

А, „социјалистички модернизам” је претпостављен као услов модерне уметности у социјалистичким условима. Извесно је да се не би покренули ни нови културни и уметнички процеси да није дошло до генералне промене политичког курса, нити би релативно брзо и за свега неколико година знатно изменили ситуацију на уметничкој сцени и у складу с тим преобразили целу уметничку климу. Али та измена, према Денегријевом мишљењу, ипак није обављена једино из политичких разлога и интереса, него је у томе пресудну улогу имала сама уметничка продукција, која је убрзо испунила простор сцене другачијим садржајима и изражајним језицима. Овај сложени политички, друштвени, културни и уметнички процес водио је ка једном новом типу уметничког рада, различитог од социјалистичког реализма, буржоаског реализма и умереног или високог модернизма између два светска рата. Реч је о променама које су биле истовремено поновно откриће и развој аутономије уметности у условима централизоване власти и њене културне политике.

Павле Стефановић је, за разлику од већине критичара социјалистичког модернизма који су тежили умереним верзијама модернизма и политички неутралном естетском формализму, указао на битан критички искорак из „важећег канона”, на пример, пишући о ликовним, визуелним или експерименталним уметницима као што су модернистичка скулпторка Олга Јеврић,²⁹ неоконструктивистичка тенденција група ЕХАТ 51³⁰ или концеп-

²⁹ Pavle Stefanović, *Ispovest i poruka jednog savremenog vajara, Umjetnost* (7–8), Zagreb, 1958.

³⁰ Jerko Denegri, *Izložba četvorice slikara EXAT-a u Beogradu, ožujak-travanj 1953, Umjetnost konstruktivnog pristupa. Exat 51 Nove Tenedencije*, Zagreb, Horetzky, 2000, 94–97.

туалистичка појава Група ОНО.³¹ Стефановић је био спреман – заиста, на јединствен начин у српској култури социјалистичког модернизма – да пред новим и неочекиваним уметничким делима, створеним за ново време, постави радосна, али тешка и фундаментална естетичка, филозофска и људски искуствена питања: о смислу и дејству нове уметности. Питање повесног смисла виталног уметничког стварања и чулног афекта самог новог дела представља егзистенцијални изазов на који је Стефановић храбро и недвосмислено указао.

ЛИТЕРАТУРА

- Agamben, Giorgio, *On Potentiality, Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, Stanford, Stanford University Press, 2000.
- Ajzenštajn, S. [Sergej] M. [Mihajlović], *Montaža atrakcija, Montaža / Atrakcija (Eseji o filmu)*, Beograd, Nolit, 1964, 29–31.
- Grlić, Danko, *Umjetnost u svijetu tehnike, Zašto*, Zagreb, Razlog – Studentski centar sveučilišta u Zagrebu, 1968, 99–113.
- Grlić, Danko, *Neki temeljni problemi suvremene estetike, Contra dogmaticos*, Zagreb, Praxis, 1971, 34–49.
- Grlić, Danko, *Estetika IV – S onu stranu estetike*, Zagreb, Naprijed, 1979.
- Grlić, Danko, *Odabrana djela 1–4*, Zagreb i Beograd, Naprijed i Nolit, 1988.
- Damnjanović, Milan, *Estetika i razočarenje*, Zagreb, Praxis, 1970.
- Делез, Жил & Гатари, Феликс, Перцепт, афект и појам, *Шта је филозофија?*, Превела с француског Славица Милетић, Сремски Карловци, ИК Зорана Стојановића, 1995, 206.
- Denegri, Jerko [=Ješa], *Izložba četvorice slikara EXAT-a u Beogradu, ožujak-travanj 1953, Umjetnost konstruktivnog pristupa. Exat 51 Nove Tenedencije*, Zagreb, Horetzky, 2000, 94–97.
- Denegri, Ješa, *Inside or Outside Socialist Modernism? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970*, In: Miško Šuvaković, Dubravka Đurić (Eds.), *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, Cambridge MA, The MIT Press, 2003, 170–209.
- Životić, Miladin, *Socialism and Mass Culture*, *Praxis* br. 2–3, 1965, 318–328.
- Ziherl, Boris, *Društvena uloga umetnosti, Braničevo* br. 4, 1957, 52–65.
- Keserović, Aleksandra N, *Izvori estetičkog gledišta Pavla Stefanovića, i njegova metodologija analize muzičkog dela*, Magistarski rad (neobjavljen), mentor prof. dr Milan Damnjanović, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1993.
- Korčulanska ljetna škola (temat), *Praxis* (VIII, 1), 1971, 31–113.
- Lukić, Sveta, *Socijalistički estetizam. Jedna nova pojava* (1963), *U matici književnog života*, Niš, Gradina, 1983, 68–69.
- Menne, Filiberat, *Kritika kritike, Dometi* (VIII, 7-8-9), 1981, 53.
- Meštrović, Matko, *Od pojedinačnog ka općem*, Zagreb, Mladost, 1967.

³¹ Pavle Stefanović, *Grupa OHO*, Katalog izložbe *Grupa OHO*, Beograd, Galerija Doma omladine, 1969.

- Michelson, Annette, *Čovek s filmskom kamerom: od mađioničara do epistemologa, Filozofska igračka*, U izboru autorkе i Pavla Levija, Beograd, Samizdat B92, 2003.
- Pirjevec, Dušan, Svet u svetlosti kraja humanizma, *Treći program* (1), 1969, 151–177.
- Popović, Jovan, Idejnost daje krila talentima, *Umetnost* (I, 1), 1949, 3–9.
- Prohić, Eleonora, Pavle Stefanović. Skica za portret, *Zvuk* (2), 1989, 23–29.
- Rotar, Braco, Efekt 'umetnost' – uzajamna artikulacija diskursa (o) 'umetnosti', *Treći program* (23), 1974, 400–401.
- Stefanović, Pavle, *Tragom tona*, Sarajevo, Svjetlost, 1958.
- Stefanović, Pavle, Stvarnost zvuči (Prvi nacrt za jednu moguću 'teoriju' promena muzičko-jezičkih prototipova), *Tragom tona*, Sarajevo, Svjetlost, 1958, 56–61.
- Stefanović, Pavle, O nedovoljnosti modernog duha u muzičkim delima naših savremenih kompozitora / Povodom drugog radiofestivala jugoslovenske muzike (1954), *Tragom tona*, Sarajevo, Svjetlost, 1958, 89–124.
- Stefanović, Pavle, Ispovest i poruka jednog savremenog vajara, *Umjetnost* (7–8), 1958.
- Stefanović, Pavle, Grupa ОНО, Katalog izložbe *Grupa ОНО*, Beograd, Galerija Doma omladine, 1969.
- Стефановић, Павле, *Есеју*, Београд, Нолит, 1982.
- Стефановић, Павле, У дугим ноћима / Бића из писаће машине (1979), *Есеју*, Београд, Нолит, 1982, 228–229.
- Стефановић, Павле, Три суштинске новине у нашој уметности (У којем се нашем савременом уметничком остварењу налази заметак или чак потпуни израз садржајно новог? / Анкета часописа Израз/) (1958), *Есеју*, Београд, Нолит, 1982, 113–132.
- Stefanović, Pavle, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986.
- Stefanović, Pavle, Nešto o muzičkoj kritici, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 358–366.
- Stefanović, Pavle, U susret novom muzičkom humanizmu: Glad Kžištofa Pendereckog za novim zvukom (1967), *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 350–357.
- Stefanović, Pavle, Predavanje: Penderecki, Bergamo, Kelemen, Gorecki, *Putevima simfonije / Radijska predavanja*, Beograd, RTS, 2009.
- Hajdeger, Martin, Pojam Fenomena, u: Milan Damjanović (ur.), *Fenomenologija*, Beograd, Nolit, 1975, 270–271.
- Carroll, David, *Paraesthetics. Foucault, Lyotard, Derrida*, New York, London, Methuen, 1987.
- Šuvaković, Miško, Kritika, metakritika, kritika kritike, dekonstrukcija kritike, *Projeka(r)t* (7), 1996, 28–34.

Summary

AESTHETIC THEORY OF SOCIALIST MODERNISM.

CASE STUDY: PAVLE STEFANOVIĆ

Miško Šuvaković

In this short study I deal with the contexts of aesthetical work of Pavle Stefanović. I point to two important contexts.

The first context is the context of the immanently set aesthetics of modernism. This immanently set aesthetics of modernism is based on the movement from sensory phenomena to concepts, from experience to knowledge, i.e. from aesthetic event to aesthetic discourse.

The second context is the context of a highly specific redefinition of modernism within the conditions of Yugoslav socialism. Yugoslav aesthetics in the period after World War II to the dissolution of the SFRY encompassed different national and international philosophical schools and, often, individual practices. In Yugoslav aesthetics, a not-so-slow evolutive process of separation from the dominant *core* of real-Marxist philosophy took place within the frames of real socialism and, later, self-governing socialism, from the late 1950s until the 1980s. This process of separation from Marxism as the dominant, i. e. hegemonic and controlling discourse, can be called 'socialist aestheticism' and, subsequently, 'socialist modernism in aesthetics' in relation to philosophy and in relation to art sciences.

The paradoxical notion of 'socialist modernism' indicates that within real socialism, as a revolutionary practice of a modernist class progress, a potentiality occurs at a particular historical moment for the development *as Western modernism*, meaning as modernism that retains its internal autonomy and external function within the self-governing socialism. Internal autonomy meant that a possibility of immanent development of aesthetical, philosophical, scientific or artistic practices in the manner of Western *labour* –without the necessity for immediate valorisation by the Communist Party – was gradually allowed. The external function signified the declarative acknowledgement or reference to the *Party* and to the *revolutionary traditions* as a criterion of belonging to or being faithful to the prescribed idealities or *brands* of the self-regulating socialist society. In the atmosphere of transition of socialism a question of the relationship between the Marxist philosophy and aesthetics towards other philosophical and aesthetic schools (above all, towards still current existentialism, phenomenology and the emerging structuralism) was posed. The question of this relationship was not just a technical question of the aesthetical theory and of the theory of comparative literature or humanistic sciences (musicology, teatrology, filmology, fine arts theories), but also the question about the 'teleology of European mind' within the context of the national socialist culture.

The critical and aesthetical work of Pavle Stefanović demonstrates that the practice of writing within the socialist modernism enables the uncertain and critical mediation between the philosophical, aesthetical and critical-scientific thought and the reception of the particular 'non-verbal' arts (painting, sculpture, ballet, music). His humanistic critical action is driven by the ideals of emancipation, innovation, humanity and European identity. The question of the historical meaning of vital artistic creation and of the sensory affect of a new oeuvre itself represents the existential challenge which was singled out by Stefanović, bravely and unequivocally.

Key words: Pavle Stefanović, aesthetics of modernism, SFRJ, socialist modernism, practice of writing, critic

ЛИКОВНА ИНТЕРЕСОВАЊА ПАВЛА СТЕФАНОВИЋА

Ирина Суботић*

Историчарка уметности

Сажетак: Павле Стефановић је интензивно учествовао у ликовном животу Београда и Југославије, пратио изложбе и бавио се ликовном критиком и есејистиком, углавном од почетка педесетих до краја седамдесетих година XX века – управо у време преломних дешавања када се изграђивао најпре модернизам након строгог социјалистичког реализма, а онда и нова уметничка пракса с неконвенционалним визуелним идејама и изложбеним поставкама. Као естетичар, Стефановић је с великим интересовањем и разумевањем пратио ликовну сцену, препознавао нове појаве и вредности, залагао се за синкретизам и синестезију уметности и давао пуну подршку младим ствараоцима – О. Јеврић, члановима група ЕХАТ 51 и ОХО, М. Вуковићу, А. Ц. Јеремићу, М. Маскарелију, М. Нешићу и др. Објављивао је своје текстове о ликовној уметности у Београду, Сарајеву, Загребу. Изнет је пример првог Дома омладине Београда са којим је Стефановић интензивно сарађивао.

Кључне речи: Павле Стефановић, Олга Јеврић, Матија Вуковић, Марио Маскарели, ЕХАТ 51, ОХО, ликовна критика, синкретизам уметности, синестезија, Дом омладине Београда

У богатој заоставштини коју је оставио за собом, Павле Стефановић је сачувао и једну малу публикацију која на 32 стране приказује делатност Омладинске галерије у Београду између марта 1957. и марта 1958. године.¹ Као прва Омладинска галерија у нашој земљи, тадашњој Југославији, била је у саставу тек основаног Дома омладине Београда на Обилићевом венцу број 4, а публикација је издата поводом прославе прве годишњице њеног рада.² У почасном одбору за прославу биле су најугледније личности

* irinasubotic@sbb.rs

¹ Изд. Omladinska galerija, Dom omladine Beograda, Obilićev venac 4, Beograd 1958. (из породичне архиве Стефановић). Најлепше захваљујем Ивани Стефановић без чије помоћи и уступања сачуване богате заоставштине Павла Стефановића не бих успела да комплетирам овај текст.

² У иницијативном одбору за оснивање Дома омладине почетком 1957. године били су, између осталих, Александар Костић, Коста Васиљковић и Миодраг Гајић Гаја, који

тога времена, како из области политике и друштвених активности, тако и из света уметности и културе: Иво Фрол, секретар Комисије за културне везе с иностранством, Вељко Петровић, директор Народног музеја, Сретен Стојановић, вајар, професор Ликовне академије, академик и ректор Београдског универзитета, Ђорђе Поповић, сликар и критичар, Латинка Перовић, члан Централног комитета Народне омладине Југославије, Миливоје Иванишевић, управник Дома омладине Београда и Радоје Стефановић, члан Градског комитета Народне омладине Србије. Предговор за публикацију написао је Предраг Пеђа Милосављевић, један од најугледнијих и најомиљенијих ликовних стваралаца и тада и касније, уметник осведоченог грађанског духа и укуса. Он с усхићењем, у апотеози младости, честита први рођендан и говори о новој институцији културе која „жели да окупи и прослави младост у уметности”. Не с мање ентузијазма пише свој текст и Ђорђе Поповић, сликар и критичар, који помиње да се ова Омладинска галерија појавила у Београду у тренутку када се осећа „полетан успон ликовних уметности”. Он истиче да Галерија плански припрема ликовни програм, прихвата и спроводи серију изложби и мада су „просторије најпогодније за мање изложбе, самосталне или групне”, она је својим програмом активно и најпозитивније допринела уметничком, па самим тим и „друштвеном животу престонице”.³

У оквиру овог Дома омладине, поред Галерије која је једина била активна и током лета, функционисали су Београдско омладинско позориште, Литерарна трибина, једини нон-стоп биоскоп у граду, Клуб Међународног пријатељства који је одржавао везе с омладином из 38 земаља. Ту су били

ће касније бити драгоцени сарадник Модерне галерије (преименоване 1965. у Музеј савремене уметности).

³ Извештај о раду наводи, поред других података, да је за годину дана приређено 20 изложби са 26.000 посетилаца, 5 изложби ван галерије са 30.000 посетилаца, 5 предавања са 400 и 4 разговора са 500 слушалаца, 29 колективних посета изложбама; било је 150 излагача и око 1000 експоната; о изложбама пишу угледни критичари – Павле Васић, Павле Стефановић, Зоран Павловић, Ђорђе Поповић, Зорица Мутавџић, Александар Костић. Галерија је припремила и изложбе познатих југословенских уметника за иностранство (тако су у Чехословачкој излагали С. Ђелић, С. Боднаров, Л. Вујаклија, Ј. Циуха, Љ. Иванчић, С. Кондоски, Ф. Кулмер, З. Прица, М. Б. Протић, Ф. Слана, Е. Муртић, М. Станчић, Л. Возаревић, Б. Петровић, Д. Цамоња, И. Кожарић, М. Поповић и др), затим изложбе репродукција највећих стваралаца, филмских плаката, наивних сликара и вајара, студената Ликовне академије али и историје уметности, чак и гимназијалаца, а за 1. мај – изложбе радова београдских радника и сл. Изложбу ученика Јована Бијелића отворио је сам Бијелић, а Радио Београд емитовао приказ Ђорђа Поповића да је она и „документ и естетски доживљај... Делује топло, интимно, испуњава своју хуману сврху”, и да је Омладинска галерија једина у граду која није комерцијализована, већ ради по свом плану и систему.

смештени и редакција омладинског месечног листа *30 дана заједно* (за који је Павле Стефановић писао), састављена од младих сарадника, затим Клуб за филмску културу, Фото-клуб, Дописни омладински универзитет као општејугословенска институција посвећена разним областима науке, уметности и спорта. Поред живе излагачке делатности, одржавани су разговори о филмовима, слушале су се плоче, приређивале интернационалне забавне вечери, организоване су екскурзије... Принцип рада је био волонтерски: све се обављало бесплатно, а уметници-излагачи остављали су по једно своје дело за колекцију Дома омладине.⁴

Поред тога што је значајно и занимљиво у ком амбијенту је Павле Стефановић био активан када је писао своје драгоцене текстове из области ликовне уметности током, крајем педесетих година али и касније, и у којој је мери давао подршку тој младој установи, није сувишно, верујем, подсетити се београдске културне атмосфере тога времена, пуне елана и оптимизма, на примеру само једне, тек основане установе намењене младима чији би се програм рада могао сматрати парадигматичним за културну политику тога времена. Било је то време спремно за отварања ка новим искуствима, жељно промена и уношења савремених идеја у културну сцену која се још увек опорављала и од страха рата и од строгости револуционарног догматизма. Реч је, дакле, о великом нагласку на подршци и популаризацији модерне и савремене уметности, како у институцијама културе тако и у радним колективима, и у писаним медијима, јединим (сем радија!), па зато и вишеструко релевантним модусима комуникације.

Павле Стефановић је говором на отварању изложбе *Пролеће београдских уметника* 17. априла 1958. године,⁵ нагласио да је – захваљујући „идеалној разноврсности” програма – Омладинска галерија „јединствена по полету и самоуверености”. Истовремено је потврдио свој теоријски *credo*: „Естетска концепција коју већ годинама браним: да заједничка (људска и животна) идејна суштина свих уметности, упркос изражајно-језичким

⁴ Веома успешни почеци делатности Дома омладине одмах су искоришћени за истицање потребе да се обезбеде бољи услови за рад. И доиста – већ средином шездесетих година, у самом центру Београда, у Македонској улици, подигнута је импозантна модернистичка зграда у којој се до данас одвијају разноврсни и квалитетни програми и чије смо зачетке видели 1957. године – мада се, због нашег пословичног недостатка културе сећања, тај континуитет не цени и не истиче, већ упорно наводи да Дом омладине Београда постоји од 1964, или се обележава завршетак зграде 1966. <http://www.domomladine.org/o-nama/>.

⁵ Излагали су познати, али и тада млади уметници: П. Милосављевић, П. Палавичини, Р. Стијовић, П. Лубарда, Ђ. Поповић, Ј. Бијелић, П. Васић, М. Бајић, М. Димитријевић, Н. Граовац, А. Челебоновић, М. С. Петров, С. Сандић, А. Луковић, М. Србиновић, М. Б. Протић, В. Стојић, А. Бешлић, О. Јанчић, О. Галовић Протић, А. Кумрић. Једна изложба угледних уметника била је посвећена њиховим младалачким радовима.

различитостима међу појединим гранама уметности, представља и чини једину базу релативне универзалности уметности, једини могући темељ за успостављање унутарњег духовног општења између оних који уметност 'праве' и оних који је асимилују". И скромно се ограђујући, он наглашава своју примарну професиону опредељеност: „Чињеница да ликовни омладинци не само прихватају но и иницијативно захтевају уводну реч једног естетичара који није из њиховог ужег 'фаха', употпуњује концепцију о суштинском јединству свих уметности новом, анексном формулом, да реч-две о потенцијалном идејном смислу било које језичке специфичности свега неколико постојећих уметности одговара потребама аматера колико и професионалаца, гледалаца колико и градитеља”.⁶

Ова формулација омогућила је Павлу Стефановићу пуну аутономију у односу на тада актуелну ликовну критику и истовремено испољавање богатства асоцијација и ширине приступа које је ретко који ликовни критичар имао. И више од тога: за разлику од каснијих времена и потоњих генерација када ће се поједини теоретичари, образовани у области филозофије, естетике или социологије, лако, смело и често неаргументовано упуштати у тумачења и вредновања уметничких дела и комплетних опуса ликовних и визуелних уметника, углавном без адекватног инструментарија, познавања опште ситуације или конкретних уметничких стимулуса карактеристичних за ликовност, Павле Стефановић је непогрешиво осећао уметност свога времена, нове импULSE које је ново време иницирало и истовремено помно трагао за заједничким особеностима свих уметности, свих стваралачких подстрека и „латентног постојања идеја”.

Павле Стефановић је посебно истицао континуитет (а не дисконтинуитет) у уметничком стваралаштву и наглашавао да је битно установити „надовезивање специфичних ликовних изражајних средстава нашега доба на огромно богатство тог истог језика у протеклим временима”. То се односило чак и на сасвим радикалне појаве какве су биле поставке загребачке групе ЕХАТ 51, поводом отварања њихове изложбе у београдској галерији Графички колектив 1953. године. Стефановић на отварању ове изложбе говори, а потом и објављује,⁷ да је „природно и логично надовезивање на

⁶ Текст отварања је објављен под насловом: Pavle Stefanović, *Zajednička suština svih umetnosti, 30 dana zajedno. Omladinski mesečni list*, (I, 5–6), мај–јуни 1958, 14. У истом броју, о истој изложби пише приказ и К.[оста] Васиљковић.

⁷ Pavle Stefanović, *Reč na otvaranju avangardne izložbe zagrebačkih umetnika EXAT 51 u Beogradu*, 29. marta 1953, *Umetnost i kritika*, Beograd, (I), 24. мај 1953, и касније: *Krug izložbom. Uvodna reč na otvaranju izložbe zagrebačkih umetnika Ivana Picelja i Aleksandra Srneca u ULUS-ovoj galeriji*, објављен делимично у *Književnim novinama* (27), 28. oktobra 1956, а у целини и са ауторовим допунама под називом *Nefiguralno slikarstvo, Vidici* (V, 24–25), januar–februar 1957.

вековну праксу” и да слике ових уметника успостављају „везу између света нових ритмова линија и површина, нових визуелних сензација склада и несклада с једне стране, и света слободног, специфично ликовног одражавања тих елементарних трансформација визуелног фонда стварности, с друге стране, све то без посредничке функције предметне одређености темата”. И када је након три године поново писао о члановима групе ЕХАТ, Павле Стефановић је констатовао да је Београд сада био „зрелији” да прими ову врсту уметности чија је особеност да не подражава ниједну тенденцију, већ с импозантном озбиљношћу и доследношћу тежи упрошћености ликовног језика. Стефановић то пореди с апстрактном музиком која је њему блиска а која такође рачуна на синкретизам уметности.

Неки од разлога што су уметници ЕХАТ-а били блиски Стефановићу леже свакако у чињеници да је њихово стваралаштво „одговарало клими послератне обнове”, „синтези уметности” и „предлогу укључења уметника у потребе материјалне производње” као интегративних процеса тадашње југословенске друштвено-политичке и културне ситуације⁸ – што су биле премисе на којима су млади ствараоци али и теоретичари видели актуелне уметничке тенденције.

И читаву деценију касније, када су се у великој мери промениле уметничке парадигме, Павле Стефановић је непогрешивим осећајем и великом емоцијом препознавао, разумевао и прихватао нове појаве какве је, на пример, представљала група ОХО. Он пише текст „Маргиналије поводом једне изложбе словеначких младића”,⁹ одржане у пет сегмената сада већ у новој галерији Дома омладине Београда, у Македонској улици, током новембра и децембра 1969. године, где су неklasичне уметничке експонате чинили индустријски и занатски предмети ван уобичајене, практичне намене и примарне функционалности. Готово у усхићењу Стефановић пише да су ти предмети „дефункционализовани, обезсврховљени, сами за себе, сами по себи, постављени у нове међусобне односе; осмехивао сам се од среће: били су ликовне метафоре. Тихо, нечујно, ненаметљиво, говорили

⁸ Жења Denegri, Geometrijske tendencije u hrvatskoj umetnosti šeste decenije, у: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*. Serija: Jugoslovenska umetnost XX veka, Beograd, Muzej savremene umetnosti, jul-septembar 1980, 89.

⁹ Павле Стефановић, Маргиналије поводом једне изложбе словеначких младића (рукопис у породичној архиви). Текст је прочитан на Трећем програму Радио Београда 27. децембра 1969. а објављен је, са одређеним изменама и допунама, у збирци *Есеји*, Београд, Нолит, 1982, 287–292. Објављени су разговори са члановима групе ОХО, емитовани у два наврата 24. јануара и 7. фебруара 1970, под називом *Članovi grupe ОНО, Treći program (II, 1)*, зима 1970, 225–235 (без навођења ко је с члановима групе разговарао; по свој прилици, реч је о Павлу Стефановићу; из породичне архиве Стефановић).

без гласа и шума о законитостима света, о гравитацији Земље, шест пута већој но што је она на Месецу, о маси у простору, узајамном дејству сила, о елементарним принципима геометрије, о свету старијем но што смо сви ми живи и трајнијем но што је сав живи живот у васељени, у њезином времену и простору, о чему ми (овоземаљци) нешто мало знамо, мало више мислимо да знамо а највише – ништа не знамо”.¹⁰

Уз документарне филмове и разговоре, дискутовало се поводом ове серије изложби о самој суштини, о питањима која су с променама у свим областима делатности – а поготову у ликовној уметности – доводила у сумњу традиционалне поставке, изазивала неспоразуме, па и сукобе у схватањима: Да ли је то уметност? Шта је уметност? Иако су поједини учесници негирали да то јесте уметност, Павле Стефановић је јасно изнео своју дефиницију која указује на његов однос према синтези, али и синестезији уметности: „Уметност је све оно што је људским напором и хтењем створено, саздано, уобличено, оформљено, конструисано, структурирано, направљено, измишљено, што хоће и стреми да није само оно што само собом јесте, већ и нешто друго, шире, дубље и апстрактније но то што јесте, нешто духовније од своје материјалне идентичности и аутентичности, с оне стране чула којима је изнесено и показано, изван слика којима је показано и саопштено... Свако исказивање човекове мисли и осећајности у којем облици и видови тог исказивања престају бити оно што сами по себи јесу и постају видљива, чујна, опипљива, мирисна. Па чак и лизива (густативна) знамења неких духовних стања и напона, појавни симболи људске суштине”.¹¹ И мада „ни штап ни тег нису уметнички продукти ни дело маште и визије”, Стефановић опажа да је распоред ових индустријских и занатских предмета у простору изложбене сале – „чин мисли, маште и визије човекове”.

Као одјек расправа вођених средином педесетих година између заступника прогресивнијих и традиционалнијих ставова о савременим кретањима у уметности и култури, посебно у књижевности, сарајевски часопис *Израз* је спровео анкету о често постављаном питању „Шта је модерно и гдје га видите?”. На то питање Павле Стефановић одговара 21. јануара 1957. године расправом о појму слободе, правде, стремљења истини, светлости идеала, као и односа према свету и смрти... Као сјајан познавалац модерних токова пре свега у музици, он, разумљиво, заступа становиште да модерно одговара савременом човеку, да треба схватити да се смисао

¹⁰ И. Стефановић, Маргиналије..., *Есеји*, нав. дело, 289.

¹¹ Исто, 288. Ови ауторови ставови су већ раније (1957) били исказани у НИИН-овој анкети, што говори да се није радило о површном и случајном, већ добро промишљеном и разрађеном ставу о синестезији – тачније о укључивању свих чула ради потпунијег естетског доживљаја. Уп. М. Е. [Maks Erenrajh], *Jedan trenutak sa Pavlom Stefanovićem*, NIN, 23. јул 1957, 10.

за уметност мења и да се те промене одвијају негде брже а негде спорије. Цитира Ролана Барта који сматра да је уметност нашег времена „слеђена, челична, на нултом степену” изражавања, за шта је криво наше време, тачније лоше, погрешно – „невреме”. Стефановић остаје, ипак, веран својим активистичким ставовима када истиче да „модерна уметност треба и увек је била револуционарна, покретачка, критичка...” Он својим оштрим и прецизним оком модерно види у нашој уметности – у музици Љубице Марић, у песмама Васка Попе и Миодрага Павловића, у текстовима Радомира Константиновића, сликама Марија Маскарелија, печеној глини и бронзи Олге Јеврић и глуми Љубе Тадића.¹²

Стефановића занима и проблем уметничких организовања у групе и, у вези с тим, едукативна улога уметности.¹³ Помиње групе *Шесћорица*, *Децембарску*, *Групу 57*, *Данас*, и тумачи да су разлози за то у друштвеној ситуацији, јер влада „светско невреме века” па „уметници реагују на конкретне ситуације, прилике и неприлике”, и то одражава узајамно разумевање уметника груписаних по „естетској целисходности”. Притом, сваки уметник остаје појединац, али Стефановић са извесном тугом констатује да су изгубљени контакти између посетилаца и стваралаца, па предлаже утопијски пројекат близак популистичким ставовима у које се некад веровало да имају правог едукативног смисла, а то је да се „сликама наших савремених уметника 'оките' сви градови, сва здања, сви пасажи” како би се свачијем укусу омогућио естетски доживљај.

Павле Стефановић има посебан афинитет према савременој скулптури, пре свега према раду Олге Јеврић, али он открива и друге младе уметнике који почињу каријеру педесетих година.¹⁴ Гаји нежан однос према врхунској вајарки каква је била Олга Јеврић, „чудесно лепа и дивна жена”, „идол моје психоаналитичке, фреудистичке подсвести”, пише Стефановић. Имао је посебна, ексклузивна осећања („Одано, срдечно, шашаво”... „ваш ондашњи, давнашњи и доживотни...”). Дивио се њеним интелектуалним висинама и знању, њеној музичкој образованости, а посебно је ценио њену уметност, велику индивидуалност и, како је писао, „особни вид платонске

¹² Павле Стефановић, Шта је модерно и где га видите (одговор на анкету часописа *Израз*) (1957), *Есеји*, Београд, Нолит, 1982, 112.

¹³ Pavle Stefanović, О уметничким групама. Да, формирање нових група, али..., *Vidici* (VI, 36–37), октобар–новембар 1958..

¹⁴ Pavle Stefanović, Одговор на анкету: У којем се нашем савременом умјетничком остварењу налази замјетак или чак потпун израз садржајно новог?, *Израз*, Сарајево, том II, (IV, 7–8), 1958, 75–93. Аутор тада наводи у књижевности Слободана Новака, у вајарству Олгу Јеврић и у музици Љубицу Марић. Уп. Pavle Stefanović, Исповест и порука једног савременог вајара, *Умјетност*, бр. 7/8, 1958 (прештампано у: *Пројекта(р)т*, бр. 7, јул 1996, 35–37).

идеје”. Између осталог, волео је начин на који су „животни подаци стварности продрли у дела савременог вајара у свом такорећи ’чистом’ виду” и како је дошло до „тоталног осамостаљивања и аутохтоности ’нефигуралне фигуре’”. Истиче Олгину намеру да „изрази опште кроз појединачно па се зато бавила портретом у почетку: правила је личности а не главе”. Стефановић пише о Олгиним скулптурама у неколико наврата, а комуницира путем писама која не прикривају емотивност, називајући је „стваралачким генијем”.¹⁵

У јуну 1954, у време када је је Божа Илић, тада још увек сматран за изузетног представника званичне социјалистичке уметности, имао своју изложбу у Великој сали Уметничког павиљона „Цвијета Зузорић”, у Малој сали је један млади непознати вајар, Матија Вуковић, доскорашњи столар, изложио двадесетак својих скулптура, углавном „гипсаних и земљаних”. Њихову експресивну моћ Павле Стефановић¹⁶ је одмах, међу првим критичарима, препознао: „Из њих бије страшна и чудесна мирна снага – деформације људских ликова и телеса, снага једне истине и једне аутентичности постојања живих бића која се тек у пластичности (свешћу и руком) моделираног мртвог материјала открива и обелодањује”. Вуковићева дела пуна деформитета била су подстрек Стефановићу за критичко размишљање о традиционалном појму лепога али и у актуелној уметности, о снази експресивности и интензитету живота као супституцији класичног схватања лепога, с посебним нагласком на чињеници да овај млади вајар „не психологизира”, не користи алегорику или симболику, већ захваљујући његовој вајарској „мисли” – „лепота извире из вулканског језгра интензитета самог живота”.

Другу самосталну изложбу Матије Вуковића у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић” 1960, са преко 40 дела отворио је Павле Стефановић¹⁷ говором у којем такође препознајемо трагање за вредностима модерне уметности кроз налажење континуитета у „латентно мисаоно-осећајном набоју”, у – истовремено хипермодерном али и о прастаром људском питању – „нераздруживости живота и смрти”, како пише Стефановић, односно „смрти посред живота” као филозофско-поетске инкарнације. Стефановић у Матијином делу види „доследно јединствену поетску преокупа-

¹⁵ Рукопис говора са отварања самосталне изложбе Олге Јеврић, белешке и писма уметници у периоду између јануара 1958. и августа 1970. (из породичне архиве Стефановић). В. такође: Павле Стефановић, Исповест и порука једног савременог вајара (1958), *Есеји*, нав. дело, 277–282

¹⁶ Павле Стефановић, Вајарски старт Матије Вуковића, *Књижевне новине*, (23), 17. јуни 1954, 7.

¹⁷ Павле Стефановић, Унутарња тема вајара Матије, Београд, 10. септембар 1960. Текст говора на отварању изложбе (без осталих података; из породичне архиве Стефановић).

цију”, „невино аутентичан, ретко искрен, на прадревним људским импулсима заснован уметнички рад”. Историја уметности је потврдила ове рано исказане, сигурне Стефановићеве ставове и Матију Вуковића сврстала у наше најаутентичније и најснажније ствараоце друге половине XX века.

На сличан начин Стефановић оцењује и Милију Нешића,¹⁸ тада такође младог, још неафирмисаног уметника, осведоченог најпре у дисциплинама цртежа, графике и слике, а касније потврђеног својим доследним варирањем увек актуелних тема у низу покретних скулпто-рељефа под називом *Мргалице*. Павле Стефановић пише да је „његов пут приступања сликарству најздравији и најприроднији, људски пут” и с узбуђењем, готово исповедним тоном, констатује поводом Нешићевих радова на папиру тушем да му је „на души и топло и хладно”, пошто је препознао емотивност којом уметник црта животиње у болу, када женка изгуби младунче и када је обузме самоћа, јад, беспомоћност, осећање трагичности постојања – што Нешић верно преноси кроз атмосферу својих радова, констатује Стефановић, дајући им тако не само хуману већ и хуманистичку димензију, критичару тако блиску.

Карактеристичан Стефановићев приступ ликовној проблематици уочава се у чињеници да је он најчешће писао о уметницима са чијом поетиком се могао идентификовати, у великој мери због могућности компаративног анализирања било с литературом или са музиком. Није осећао потребу да пише редовно и о свима. Није инсистирао (само) на анализи дела најуспешнијих или најпознатијих стваралаца свога или ранијих времена. Ту препознајемо Стефановића-естетичара, теоретичара уметности и медија, znalца али и суверено осетљивог естету који је – ослобођен уобичајених ускостручних омеђености – слободан да развија и износи свој аутентични суд и став. Тако су у фокусу његових интересовања били Марио Маскарели и Александар Јеремић Цибе, према којима је, очевидно, гајио дубока пријатељства и разумевања.

О Марију Маскарелију је писао поводом отварања шесте уметникове изложбе априла 1956. године у галерији УЛУС-а¹⁹ када, још једном, акрибично, готово аутоиронично себе назива „не-стручњаком” истичући да „није ризично” када он отвара изложбу јер се ради о етаблираном, познатом и цењеном сликару. Оно што Стефановић истиче у Маскарелијевом

¹⁸ Pavle Stefanović, Nešić, *Vidici*, (VII, 48), decembar 1959, s. p. Стефановић је дао подршку и младом вајару Милуну Видићу, у предговору за каталог његове самосталне изложбе у Дому омладине Београда, децембра 1972 – јануара 1973.

¹⁹ Аноним [Вест о отварању с фотографијом], *Večernje novosti*, Beograd, 12. april 1956; текст говора на отварању: Pavle Stefanović, Mario Maskareli, *Vidici*, (IV, 22–23), april–maj 1956, 8–9. П. Стефановић пише и о сликару Драгану Добрићу предговор за каталог уметникове самосталне изложбе у Малој галерији у Зрењанину, фебруара 1973.

стваралаштву јесте естетски доживљај његових предела, њихово „интуитивно поимање” и „непосредно доживљене емоције” које отварају процесе „слободне и набујале асоцијације”. У том контексту он помиње Матиса, Груневалда и Ел Грека, као и Париз, ту велику светску метрополу у којој је Маскарели доживео свет модернизма: „Одавде је однео у Париз осећање, традицију, а занат тамо избрусио”. Павле Стефановић води теоријско-филозофску расправу о чињеници да је у данашње време превазиђено питање садржаја односно сижеа уметничког дела и то у свим уметностима, истичући потребу да се укаже на нову структуру дела. Марио Маскарели је у том смислу својим личним стилем, сматра Стефановић, постигао „универзализацију, хуманизацију па и интернационализацију свога града”, попут Босне Иве Андрића. У том контексту он синкретички и смело пореди Маскарелијеве композиције са Камијевим описима сунца и врелине – алудирајући, по свој прилици, да су оба уметника – и Ками и Маскарели – животно била везана за море и сунце Југа.

Поводом изложбе графика и цртежа Александра Цибета Јеремића у београдском Графичком колективу од 11. до 20. фебруара 1968. године, Павле Стефановић је одржао предавање²⁰ праћено одломцима из Осме симфоније Густава Малера. То је била прилика да пореди Цибетова дела, посебно два експресивна Малерова портрета, „најличнијег и најгласнијег музичког ствараоца свих времена”, како је написао у предговору каталога ове изложбе Рашко Димитријевић, са доживљајем музике. Та веза две уметничке дисциплине била је посебно блиска Стефановићу, као, уосталом и Цибету који је на изложби у Графичком колективу приказао линорезе и дрворезе, посвећене уметниковој опсесивној теми везаној за музику, концерте, оркестре – веће и камерне, за слушаоце, извођаче и композиторе.

Павле Стефановић је у више наврата говорио и писао о Густаву Малеру, о особеностима његовог музичког стила, карактера, језика, композиционе технике, емотивног елана, потенцијалне мисаоности и идејности, дакле читаве унутарње климе око Малеровог музичког опуса, тако да је поређење са Јеремићевим делима било логично и на изванредан начин очекивано. Са аспекта компаративне естетике, Стефановић²¹ пише да Јеремићева дела изгледају „веома амбициозно (такорећи дрско) особена”, „незаобилазно чудна, смела, својеврсно оригинална”. Необична су и по томе што изгледају као да нуде не само гледање већ и слушање, и више од тога, констатује Стефановић: „С обзиром на чињеницу да су неки од изложених

²⁰ Информација о предавању објављена је у рубрици: Одабрано за идућу недељу. Изложбе, *Полиџика*, Београд, 17. фебруар 1968. Назначен је назив изложбе (мада то каталог изложбе не наводи): Александар Јеремић Цибет – „Музичке графике”, Галерија Графички колектив, Београд, 11-20. фебруар 1968.

²¹ Сачуван рукопис предавања с белешкама (из породичне архиве Стефановић).

ликовних предмета снабдевени и извесним одговарајућим текстовима, као да желе... да буду у машти посетиоца изложбе примљени, асимилзовани, рецимо чак и доживљени као унутарње психолошке субјективне слике, као представе изазване у свестима читалаца поетским текстом неког цитата, текстом из неког поетског дела”. У том смислу Стефановић сматра да Јеремић транспонује у своја графичка дела музичку уметност и да кроз то провејава и „есенцијална евокација песничке уметности”. То су ликовна остварења с темом музичке уметности – „музика као остваривање звучних визија, музика као људска активност извођења њених замисли, хтења и расположења, музика као радиност оних који је презентирају: човека-виолинисте у акцији, камерне групе свирача у акцији, слушалаца музике у часу и стању своје унутарње, духовне концентрације при слушању музике”.

На други начин Павле Стефановић пише о Владану Радовановићу, члану мултимедијалне и интермедијалне групе уметника *Медиа*ла, познатом по својим аудио-воко-визуелним конструкцијама, *иййазонима* и раним примерима коришћења нових електронских средстава. У тексту „’Празвук’ Владана Радовановића”²² Стефановић истиче „мисаоност, делотворност и осећајност бића”, али и поставља на високу лествицу композиторов допринос у смислу „савремене музичке уметности света ’вечном’ питању хуманог, идејно-емоционалног односа уметничке стваралачке свести човекове према просторима и варљивим (релативним) временима који је окружују, спутавају и ослобађају”.

У социјалистичкој Југославији питање аматеризма је често било на дневном реду не само политичких структура, већ и теоретичара, стваралаца и критичара, углавном с позитивним предзнаком којим су се стимулисале активности људи без формалног образовања и то у свим уметничким дисциплинама, без граница, као одраз освојене слободе израза, креативности нације и препознавања аутохтоних вредности потеклих од народа. У том смислу и Павле Стефановић даје свој обол времену када пише о аматерском ликовном стварању, при чему непогрешиво оцењује и истиче успешност Мира Главуртића, такође члана *Медиа*ле, који је пре тог излагања у Котору углавном био познат по својим текстовима.²³

У једном од својих теоријских написа Павле Стефановић расправља о историјском догађају какав је била битка на Сутјесци 1943. године и о могућностима транспозиције тог страшног искуства у уметност.²⁴ Иако се

²² Павле Стефановић, Празвук Владана Радовановића, *Pro Musica*, Beograd, (28), 1968, 7.

²³ Павле Стефановић, Реч о аматерском ликовном стварању, *Сиварање*, (XIII, 9) септембар 1958, 733–735.

²⁴ Pavle Stefanović, Sutjeska i umetnost, *Mozaik, Časopis za umetnost i industrijsku estetiku* (9), 1958, 8–13, 51–52 – готово у целини посвећен 15-годишњици битке на Сутјесци.

не говори изричито о ликовној уметности, може се претпоставити да је подстрек за овај текст Стефановић добио од оновремених честих манифестација посвећених Народноослободилачкој борби, било с аутентичним радовима уметника-партизана или савременијих виђења уметника нових генерација, рађених у духу тзв. *социјалистичкој модернизма*.

Павле Стефановић пише да је „та страхотна битка елементарне људске алтернативе”, вођене под нељудским условима 12. и 13. јуна 1943. године, значила „пропаст или опстанак, уништење или пробој кроз обруч непријатељевог племена”, и да су се о њој исплели „легендарна предања, митови и епоси” јер је она схваћена као „општељудска тема, савладавање патње, болова, мука и страдања”. Прави „балкански пакао”. И да – разумљиво – она буди посебне уметничке реакције у свим дисциплинама. У том смислу аутор пледира да се оствари „историјска, психолошка, социолошки нужна и естетски логична трансформација тог догађаја”. Он се залаже за дубље емоционално трансформисање теме, истичући да су његова размишљања „чисто теоретска и уопштавајућа, у мисаоној зони друштвене психологије и теорије уметности у њеним најширим могућим оквирина”, као и да је тема битке на Сутјесци питање моралне снаге јер је она „била превазилажење појединачних, индивидуалних потреба хтења и интереса, вечита људска тема у свим уметностима”, а кроз ту транспозицију могу се читати „многе лепоте и дивоте самопрегора, самозаборава, жртве и превазилажења личних потреба и интереса, у име неких вредности које је саткала човекова савест да би надјачала појединчеву смрт и пропаст”. Веома истанчаним анализама Павле Стефановић пише да је „у истинском уметничком делу немогуће идентификовати документативну аутентичност и конкретност порекла датих слика” јер су уметници преплављени „неограниченим приливом емоционално-мисаоних стања”. Другим речима, „конкретне слике не понављају и не подражавају некоји од реалних догађаја”; такође, „[д]оживљавање аутентичних или легендарно митологизираних података о битки на Сутјесци, има увек отворену стазу и у области музике и апстрактног сликарства или вајарства”. Теме Стефановић јасно дефинише, па и брани ствараоце од тада честих критичких оцена да кроз њихова дела није могуће прочитати или доживети на јасан, препознатљив (читај: реалистички, миметички) начин тај важан историјски догађај. У његовом ставу је посебно наглашено да је нужно поштовати разлике и специфичности које постоје у различитим медијима језика и других уметничких дисциплина – било да је реч о поетском, ликовном, тонском или плесном делу, како помиње аутор. Тај „емотивни тонус” и „идејни смисао”, иако су транспо-

новани у многим радовима, по мишљењу Павла Стефановића – без спомињања било ког имена или дела – имају потенцијал да овековече Сутјеску не „само у њеном политичком, војничком, социјалном и етичком значају”. Другим речима – аутор као да очекује да ће тек савремени (или неки будући) уметници имати снаге да најпотпуније одразе „њену унутарњу силу, саму њену суштину”.

Та вера у моћ, смисао и значај савремене уметности, која провејава из текстова Павла Стефановића, чита се и у интервјуу који је с њим за *НИН* водио Макс Еренрајх 1957. године.²⁵ Стефановић каже да „свака снажна, дубоко садржајна модерна уметност (чак и упркос уметниковим евентуалним чисто 'формалистичким' тенденцијама), мени открива његово осећање и схватање живота, стварности света у којем се ми (он и ја) налазимо”. Зато му је најближа и најприснија модерна уметност, а „међу њеним варијантама баш она која је надахнута осећањима и схватањима којима сам и сам преокупиран”, како изјављује. Бави се „свим постојећим”, али и оним које ће, данас-сутра, „растеретити акумулацију чулних сензација (природне базе свих уметности) са тзв. водећих чула, вида, слуха. Духовно зрачење свих античких, митских девет муза данас, у веку нуклеарних реактора и атомских експеримената, потребује проширење на подручја тактичних, ольфакторних и густативних осета. И ова три запостављена, закржљала чула могу бити основа једне систематизације, уопштених симбола, која је почетак сваке уметности. Будућност ће их сигурно изградити”. Сматра да је Хизмансов херој у роману *Уз воду* први наговештај те уметности будућности, „која лагано надлази, као тиха поплава људских потреба”.²⁶ Био је велики поборник синкретизма и синестезије у уметности.

Најзад у два теоријска текста објављена у *Књижевним новинама* исте, 1957. године,²⁷ Стефановић инсистира на емотивном приступу у доживљају уметничког дела: „Није довољно, није одлучујуће да разумемо” – пише он. И мада се у његовом тексту помиње само музика, он се јасно залаже „за присно, интимно усвајање” кроз „емотивно реаговање”, што подразумева и друге уметности: „Прави уметник – стваралац ићи ће некомпромисно за звездом своје унутарње вокације, али драма његове истраживачке и проналазачке индивидуалности” одлучиће о његовој судбини, напорима и трагањима – што говори о емотивном, спонтаном и дубоко импулсивном

²⁵ М. Е. нав. дело, 10.

²⁶ Занимљиво би било установити да ли је Павле Стефановић тада знао да су у одређеним уметничким круговима, као што су нови реалисти, флукусовци или патафизичари, такви експерименти с мирисом и укусом такође рађени у то време?

²⁷ Pavle Stefanović, *Razumeti i osetiti I*, *Književne novine* (48), 9. avgust 1957, и *Osetiti i razumeti II*, *Književne novine* (49), 23. avgust 1957 (прештампано у: Pavle Stefanović, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 28–30 и 31–34).

приступу. Дакле – о индивидуалном чину како стварања тако и доживљаја, што је у великој мери значило храбри искорак у односу на тенденцију позитивистичког, објективног просуђивања и рецепције.

Надам се да ће ова публикација допринети да Павле Стефановић добије правично место међу критичарима и писцима о нашој ликовној уметности, јер је његово високопозиционирано место у нашој естетици, књижевности и музичкој сцени одавно обезбеђено. Имајући у виду многе пионирске написе Павла Стефановића, његову сигурност у вредновању појединих нових појава и младих ликовних стваралаца, огромно, енциклопедијско знање које је великодушно користио настојећи да утиче на ниво културе, формирања укуса, образовања и информисаности, сигурна сам да би без њих – наш културни живот педесетих и шездесетих година прошлог века, а у великој мери управо ликовни живот тог времена, били далеко сиромашнији и блеђи. Сем спорадичног помињања значаја који су његови текстови имали, о њему као критичару још није дата целовита слика, и зато сматрам објављивање ове колективне монографије значајним и драгоценим.²⁸

* * *

На крају, осећам потребу да искажем лична, наталожена и неизбледела сећања на многе сусрете с Павлом Стефановићем, међу старима и међу младима, у дугом периоду, на концертима, предавањима, књижевним вечерима или отварањима изложби, када смо са задовољством сретали и слушали, тог топлог, драгог znalца естетике, филозофије, музике, литературе, ликовности... Откривао нам је многе видике и уметничке „тајне” својим благим, понекад дрхтавим гласом али уверљивим, сигурним, непомућеним ставовима. Дивили смо се његовој ерудицији, волели његов младалачки ентузијазам, размишљали колико се идеја, знања, интелигенције и ангажованости нашло у том крхком телу, захваљујући тако снажном духу који је искрено и дубоко, до краја живота, веровао у вредности и смисао уметничког стварања, посебно модерног, савременог, актуелног израза.

²⁸ Зоран Маркуш укључује Павла Стефановића у „шири круг уметника и интелектуалаца разних профила” (уз Пеђу Милосављевића, Мићу Поповића, Борислава Михајловића-Михиза, Драгана Јеремића, Дејана Медаковића, Зорана Поповића) који се „јављају прилозима, есејима, чланцима или повременим критикама и заслужни су за ниво критичког расуђивања и оријентацију наше уметности шесте деценије”. Уп. Zoran Markuš, *Likovna kritika u Srbiji šeste decenije*, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*. Serija: *Jugoslovenska umetnost XX veka*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, jul-septembar 1980, 56.

ЛИТЕРАТУРА

- Аноним [Вест о отварању с фотографијом], *Večernje novosti*, 12. april 1956.
- Аноним, Одабрано за идућу недељу. Изложбе. Александар Јеремић Цибе – Музичке графикае, *Полиџика*, 17. фебруар 1968.
- Denegri, Ješa, Geometrijske tendencije u hrvatskoj umetnosti šeste decenije, u: *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*, Serija: Jugoslovenska umetnost XX veka, Beograd, Muzej savremene umetnosti, jul–septembar 1980.
- Е.[ренрајх], М.[акс], Један тренутак са... Павлом Стефановићем, *НИН* (VII, 337), 23. јун 1957, 10
- Markuš, Zoran, Likovna kritika u Srbiji šeste decenije, u *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*. Serija: Jugoslovenska umetnost XX veka, Beograd, Muzej savremene umetnosti, jul–septembar 1980.
- Omladinska galerija* (Beograd, Dom omladine Beograda), 1958.
- Stefanović, Pavle, Reč na otvaranju avangardne izložbe zagrebačkih umetnika EXAT 51 u Beogradu, 29. marta 1953, *Umetnost i kritika* (1), 24. maj 1953.
- Stefanović, Pavle, Mario Maskareli, *Vidici* (IV, 22–23), april-maj 1956, 8–9.
- Stefanović, Pavle, Krug izložbom. Uvodna reč na otvaranju izložbe zagrebačkih umetnika Ivana Picelja i Aleksandra Srneca u ULUS-ovoj galeriji, *Književne novine* (27), 28. oktobar 1956, 6–7.
- Stefanović, Pavle, Nefiguralno slikarstvo, *Vidici* (V, 24–25) januar–februar 1957.
- Stefanović, Pavle, Razumeti i osetiti, *Književne novine* (48), 9. avgust 1957, 7.
- Stefanović, Pavle, Osetiti i razumeti, *Književne novine* (49), 23. avgust 1957, 7, 9.
- Stefanović, Pavle, Zajednička suština svih umetnosti, 30 dana zajedno. *Omladinski mesečni list* (I, 5–6), maj–juni 1958, 14.
- Stefanović, Pavle, Odgovor na anketu: U kojem se našem savremenom umjetničkom ostvarenju nalazi zametak ili čak potpun izraz sadržajno novoga?, *Izraz* (II, 7–8), 1958, 75–93.
- Стефановић, Павле, Реч о аматерском ликовном стварању, *Стварање* (XIII, 9) септембар 1958, 733–735.
- Stefanović, Pavle, Sutjeska i umetnost, *Mozaik, časopis za umetnost i industrijsku estetiku* (9), 1958, 8–13, 51–52.
- Stefanović, Pavle, Ispovest i poruka jednog savremenog vajara, *Umjetnost* (7/8), 1958. Пре-штампано у: *Projeka(r)t* (7), jul 1996, 35–37.
- Stefanović, Pavle, Nešić, *Vidici* (VII, 48), decembar 1959.
- Стефановић, Павле, Унутарња тема вајара Матије, Београд, 10. септембар 1960. Текст говора на отварању изложбе Матије Вуковића (без осталих података; из породичне архиве Стефановић).
- Стефановић, Павле, „Празвук” Владана Радовановића, *Pro Musica* (28), 1968, 7.
- [Stefanović, Pavle], Članovi grupe ОНО, *Treći program*, god. II, br. 1, zima 1970, 225–235.
- Стефановић, Павле, Маргиналије поводом једне изложбе словеначких младића (рукопис; из породичне архиве Стефановић).
- Stefanović, Pavle, O umetničkim grupama. Da, formiranje novih grupa, ali..., *Vidici* (VI, 37–38), oktobar–novembar 1958.

Summary

PAVLE STEFANOVIĆ'S INTERESTS IN VISUAL ART

Irina Subotić

Pavle Stefanović contributed actively to the art scene of Belgrade and Yugoslavia, particularly with his essays and reviews of artists' works and art exhibitions since the beginning of the 1950s until the end of the 1970s. It was an especially important period for the establishment of modernism in Yugoslavia, after rigid Socialist Realist doctrine was abolished due to the break up with Soviet Union in the late 1940s. Particularly important was Stefanović's support to young artists of the time such as Olga Jevrić, members of the group EXAT 51 from Zagreb, as well as Matija Vuković, Aleksandar Cibe Jeremić, Milija Nešić and others. Pavle Stefanović followed with great interest and understanding new phenomena, recognizing immediately unconventional visual ideas, new art practices and discovering intrinsic values that appeared during the 1960s and 1970s: for example, the activities of the members of the group OHO from Ljubljana and their sensibility towards a radical change of the meaning of ordinary, everyday objects when displayed in exhibition halls. Stefanović's texts were published in Belgrade, Sarajevo, Zagreb and he was considered to be an important member of intellectual circles, who contributed to the early reception of new media and new concepts in art. Thanks to his exceptional knowledge and his skills to express and define remarkable aspects of contemporary creativity, his theoretical, aesthetical and educational writings also contributed greatly to raising the overall level of our culture, to the understanding of new artistic currents and helped young artists in their careers. Our cultural life would have been much poorer without Stefanović's sincere belief in the importance of art, and in that respect it was very significant that he was among the first theoreticians who appreciated all modern expressions and phenomena, supporting at the same time the syncretism in arts and synaesthesia in creativity. His original idea was that our aesthetic impressions could become complete only if all our senses were activated – including taste and smell. It is interesting to mention that similar ideas appeared simultaneously in various art circles in Europe and the rest of the world such as Fluxus, New Realists or Pataphysics. It is unknown to us if Pavle Stefanović was acquainted with the experiments abroad, or those were his independent ideas. A particular attention in this text is paid to the early activities of the first Belgrade Youth Center in the late 1950s which serves as a good example of a vivid cultural policy of Belgrade and Yugoslavia at that moment.

Key words: Pavle Stefanović, Olga Jevrić, Matija Vuković, Mario Maskareli, EXAT 51, OHO, art criticism, art sincretism, sinaesthesia, Belgrade Youth Center

У ТРАГАЊУ ЗА ЖАНРОМ – КЊИЖЕВНИ РАДОВИ ПАВЛА СТЕФАНОВИЋА

Марко Недић*

Сажетак: Књижевно дело „естетичара музике” Павла Стефановића, есеји, прозна књига *Гаврило Кужељ* и аутобиографска проза, тумачено је у контексту модерних књижевних кретања времена у којем је настало. П. Стефановић је у есејима о српским и страним писцима XX века модерност прозног текста, еманципацију од фабуле као коначног смисла уметничког дела, од линеарне приче и класичне композиције, узимао за основу свога става о књижевности и примењивао га у прозној књизи *Гаврило Кужељ*. Његов основни поетички став односио се на потребу прожимања објективног естетског критеријума у настанку књижевног дела, с једне стране, и субјективног, интуитивног разлога и доживљаја уметничке творевине, с друге стране. Зато је у *Гаврилу Кужељу* и на плану жанра ишао неконвенционалним путем, остварујући га и као могућни роман и као приповедачку збирку, наглашавајући његову мозаичку композицију, аутобиографску мотивацију, двоструку нараторску перспективу и специфичну синтаксу.

Кључне речи: проза Павла Стефановића, *Гаврило Кужељ*, аутобиографска исповест, есеји, поетички ставови, роман, збирка приповедака, барокна синтакса

Поред три књиге музичких критика, есеја и студија, Павле Стефановић је у оквиру своје књижевне делатности објавио једну прозну књигу (*Гаврило Кужељ*, Београд, Нолит, 1974) и једну књигу есеја (*Есеји*, Београд, Нолит, 1982), као и једну аутобиографску исповест (у књизи *Са њисцима и о њисцима међурајним* Драгољуба С. Игњатовића, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1992). За ствараоца његовог интелектуалног и поетичког формата, то је ипак било мало да би се ондашњој књижевној јавности наметнуо као незаобилазно књижевно име и, што је такође важно, као активна личност тадашњег књижевног живота, што би му омогућило трајнију критичку и читалачку рецепцију. Гледано, међутим, из доцније, из данашње перспективе, то је сасвим довољно да се уоче кључне особине

* markonedic@gmail.com

његове прозе и есеја и да се открије њихова веза с тадашњим поступцима у наративној прози и у есејистици посвећеној књижевности.

Иако је читавог живота волео музику и већ од младости писао музичке критике, а после Другог светског рата поред критика и студије и есеје, и тиме стекао глас једног „од наших најзначајнијих, ако не и најзначајнијег критичара и естетичара музике”, како је, поводом обележавања стогодишњице Стефановићевог рођења, написао Јован Христић,¹ он је пре свега другог желео да буде писац, и дубоко је жалио што то није, односно што не може трајније да се посвети књижевности. У исповести коју је 1972. године забележио Драгољуб С. Игњатовић за један од тадашњих пројеката Института за књижевност и уметност, дакле две године пре објављивања књиге *Гаврило Кужељ*, сасвим отворено је, између осталог, изјавио: „Активно бављење музичком критиком свег живота ме је давило. Јер то, познавање музике, споредно је у мом животу. Ја сам приповедач, али недореченог талента, уског!”² Том приликом је, такође отворено и често са извесном дозом парадокса, говорио и о много чему другом. Да је заиста приповедач, и то довољно дореченог талента да се може рећи да то јесте, у који он, међутим, у таленат, није у потпуности веровао, показао је и у тој исповести и у јединој својој прозној књизи и њеној сложеној садржини и исто тако сложеним осталим поетичким одликама.

Које су то одлике његове прозе које су изазивале читалачку и критичарску недоумицу тадашње културне јавности? Да би се наговестила рецепцијска представа о прози *Гаврило Кужељ*, потребно је нагласити да је у нашој културној јавности тога времена, а у том погледу није се ништа битније променило ни данас, био укорењен став да је за једног ствараоца довољна једна стваралачка оријентација, и да је самим тим активно бављење неком другом врстом делатности сличне, поготово различите природе, ремећење уобичајеног хоризонта очекивања културне јавности и непотребно нарушавање већ изграђене представе о одређеном ствараоцу. Павле Стефановић је у том времену био признат као веома цењен музиколог и естетичар и врстан есејиста на различите теме стваралаштва, међу њима посебно на књижевне, и свако искакање из већ прихваћене шеме о њему представљало је неку врсту огрешења према јавности која је изградила такав став.

Чак је у неку руку и његово интересовање за књижевне теме и писање есеја о књижевности и књижевницима такође представљало ремећење прећутно утврђених правила понашања, али с обзиром да се у есејима о књижевности готово редовно дотицао и осталих уметности, нарочито њи-

¹ *Полијтика*, 7. април 2001.

² Уп. Драгољуб С. Игњатовић, *Са њисцима и о њисцима међурајним*, Марко Недић (ур), Београд, Институт за књижевност и уметност, 1992.

хове модерне варијанте, то му није узимано за превелики грех. Међу књижевницима је посебно била наглашена представа о њему као поузданом есејисти и естетичару и појава његове књиге прозе *Гаврило Кужељ* схваћена је од једног дела конзервативне књижевне јавности као нека врста вишка у његовом стваралаштву.

Вероватно зато, када је објављен *Гаврило Кужељ*, није ни било, осим краћих новинских информација, озбиљнијих критичких и медијских реговања на њега. Једини озбиљнији критички текст написао је Предраг Протић у *Лейпцигу Мајице српске*, а тек након седамнаест година Раде Кузмановић је у *Трећем програму* Радио Београда објавио свој познати есеј о тој књизи, који је досад, поред интерпретације Радомира Константиновића поглавља из *Гаврила Кужеља* „Човек не бира лице, бира маску”, својевремено емитоване на Трећем програму, бесумње најаналитичнији текст о тој прози.

Други разлог мањег интересовања ондашње културне јавности за Стефановићеву прозу од оног које је она по својим поетичким одликама бесумње завређивала много је важнији од првог и произишао је из сфере књижевног живота у тадашњем Београду и медијских одјека на њега. У том времену су, наиме, у жижи медијског интересовања, поред једног броја старијих приповедача, романсијера и песника, пре других били писци двеју актуелних прозних оријентација, на једној страни симболичко-поетске прозе, којој су припадали Данило Киш, Мирко Ковач, Борислав Пекић, Бранимир Шћепановић, Филип Давид и други аутори сличног наративног проседеа, а на другој припадници такозване стварносне прозе или прозе новог стила, међу којима су најактивнији били Видосав Стевановић, Мирослав Јосић Вишњић, Милисав Савић, Мома Димић и нешто старији Драгослав Михаиловић, Живојин Павловић, Слободан Селенић и други, а између те две стилске оријентације налазио се тада свеприсутни и неприкосновени Миодраг Булатовић. У таквој ситуацији у медијима, па ни у књижевној критици, практично није ни било места за друге ауторе, посебно га није било за оне који по много чему нису били слични поменутиим именима. А такав је у књизи *Гаврило Кужељ* био управо Павле Стефановић. Тиме се долази до наговештаја основа његове наративне поетике у тој књизи, књизи специфичне прозне имажинације и по много чему неконвенционалног стилског израза.

Наговештај такве књиге он је већ назначио у својим есејима. Наиме, пре објављивања књиге *Гаврило Кужељ* њен аутор је објавио низ есеја књижевне природе у којима се дотицао и својих естетичких и поетичких схватања књижевности, која су у доброј мери била у непосредној вези с његовом ауторском прозом. Основни естетички став односио се на потребу спајања, прожимања објективног естетичког и естетског критеријума у настанку и доживљају књижевног и сваког другог уметничког дела, с једне

стране, и субјективног, интуитивног, емотивног разлога и доживљаја уметничке творевине, с друге. У том смислу је – због „презасићености”, „преморености” старим облицима испољавања књижевне садржине,³ при чему се то пре свега односило на нашу реалистичку, миметичким средствима исписивану прозу првих деценија после Другог светског рата – разумљиво и његово подразумевано залагање за модерну уметност и књижевност, у којој су коституисана оба та критеријума, и интуитивно-емотивни и објективно-естетски. У таквој, новим морфолошким средствима оствариваној књижевности у други план структуре долазила је књижевна тема, књижевни ликови, такозвана порука књижевног текста, дакле много чега од онога што је чинило основу стандардног књижевног израза. „Еманципација од фабуле, теме, радње, заплета, као коначног смисла уметничког дела”,⁴ постала је, како је сматрао Стефановић, једна од природних последица модерне књижевности. Зато се основно значење новог књижевног текста, према његовом мишљењу, налазило пре свега у „емоционалној *тензији* датих уметничких слика, у филозофско-поетској клими те емоционалне тензије, у потенцијално присутном уметниковом животно-филозофском ставу, који надире из емоционалне атмосфере његовог дела”.⁵

Стефановићева проза се готово у потпуности ослањала на ове и сличне естетичке ставове и поетичке премисе. Она је у нужној мери била ослобођена „фабуле, теме, радње, заплета”, у њој се субјективни ауторов доживљај, његова „емоционална тензија” која зрачи из текста, преносила на читаоца и на његове читалачко-рецепцијске могућности, с којима је морала бити сагласна да би била оптимално прихваћена. Такве ставове Стефановић је формулисао и у есејима о нашим и страним ауторима, о Црњанском, Андрићу, Винаверу, Миодрагу Павловићу, народној поезији, Шекспиру, Фокнеру, Бекету, Камију и другим писцима, увек наглашавајући нужност прожимања модерних захтева књижевне еволуције и традицијом потврђених књижевних и уметничких вредности. Слични естетички ставови налазе се и у његовим есејима и студијама посвећеним музици, ликовним уметностима, позоришту. Ако због своје „веома широке филозофске ерудиције” у музичким критикама и студијама, као ни у написима посвећеним другим уметностима није био „резонер”, није био „дидактичар” и „догматичар”, како је још 1966. закључила Стана Ђурић-Клајн,⁶ он то није могао бити ни у есејима у којима је говорио о књижевности, па самим тим ни у својој

³ Павле Стефановић, *Есеји*, Београд, Нолит, 1982, 80

⁴ Исто, 92.

⁵ Исто, 158.

⁶ Стана Ђурић-Клајн, *Есеји о уметности*, Српска књижевност у сто књига, Нови Сад – Београд, Матица српска, Српска књижевна задруга, 1966, 192.

прози, која је пре свега другог била аутентичан израз и спој његове емоционалне и интелектуалне стваралачке личности.

Павле Стефановић очигледно је из тих разлога желео да напише, тачније да објави књигу која ће бити другачија од књига осталих писаца које су се појављивале у том времену. То му је олакшала и чињеница што је *Гаврила Кужеља* писао у различитим временима, највероватније као самосталне, већ у први мах отворене и међусобно неусловљене структуралне и значењске целине, које, иако замишљене као могућна „наративна серија о седам смрти Гаврила Кужеља”, како је у једном есеју сам изјавио,⁷ ипак настајале независно једне од других, али притом не прекидајући до краја могућне међусобне везе. Намеру да његов *Гаврило Кужељ* не буде сличан тадашњим прозним остварењима он је посредно најавио не само у есејима већ ју је потврдио и у самој књизи, у поглављу „Човек не бира лице, бира маску”, у тренутку у којем његов јунак и наратор, пријатељ Гаврила Кужеља, преузимајући његову „маску”, дотичући се „мале девијације од централне теме” поглавља и „композиционе, стилистичке грешке” у причи, како сам запажа, помало иронично и аутокритички означено, каже: „па добро, шта је с тим (с том девијацијом – МН), јесмо ли у класицизму, да све мора бити складно и уравнотежено, бар на крају, у фази разрешења, да мора доминирати фамозни ’златни пресек’” (214). Павле Стефановић није тражио „златни пресек”, није га ни нашао, није желео норму и конвенцију, није тежио спољашњој равнотежи текста, већ је настојао да је евентуално наговести у њему самом, у његовом, односно у свом емоционалном и интелектуалном доживљају пренетим у текст, у лексику и синтаксу наратора или главног лика, и у њихову потребу да стварност посматрају и исказују искључиво на свој начин.

Аутор *Гаврила Кужеља* то је остварио у већини планова књижевног рукописа. На први поглед најочљивије на плану жанра, који у његовој прози у исти мах има одлике и романа и књиге приповедака. *Гаврило Кужељ* има тринаест композиционих целина, условно речено тринаест романескних поглавља, или, такође условно речено, тринаест приповедака. Стефановић, међутим, није желео да његова књига буде роман у стандардном значењу тог појма, али није желео ни да буде књига засебно означених приповедака. У књизи постоји главни јунак, Гаврило Кужељ, који из поглавља у поглавље, из приче у причу, пошто често има улогу наратора у првом лицу, постаје централни лик текста, без обзира што се повремено наратор, који у трећем лицу говори о њему, у понеком поглављу појављује у осамостаљеној улози, потискујући тиме Кужеља у други садржински и значењски план.

Према доминацији главног лика књиге у свим њеним композиционим

⁷ П. Стефановић, *Есеји*, нав. дело, 55.

целинама, то би, дакле, био роман. Додуше, нестандартан, веома неконвенционалан роман, роман отворене структуре и значења. С друге стране посматрани, неки делови таквог романа постају праве мале, засебне, не само композиционе него и садржинске и жанровске целине. То су пре свега три, може се рећи, потпуно самосталне приповетке, три стандардне приче – „Велика дизалица”, „Брачни механизам Гаврила Кужеља” и „Челични јорган”, а семантичку, па и жанровску самосталност поседују и нека друга поглавља ако се посматрају ван контекста књиге. Према тим особинама, проза *Гаврило Кужељ* била би књига приповедака, али приповедака које се налазе у склопу веће, заједничке композиционе целине. Реч је, дакле, о посебној врсти приповедака, о венцу приповедака блиском форми и значењу романа. Такве књиге су шездесетих и седамдесетих година објављивали многи српски прозаисти, од Борислава Пекића и Данила Киша до Видосава Стевановића, па чак и неки старији приповедачи (Иво Андрић у *Кући на осами*, Ерих Кош у *Кући број 25*, Светлана Велмар Јанковић у *Дорћолу* и други аутори). У тим књигама унутрашње јединство је постигано или преко истих ликова који пролазе кроз различите, самостално формулисане догађаје, или преко истог хронотопа који служи као кључни конструктивни елеменат тих књига.

Павле Стефановић се, међутим, и другим средствима одвајао од романескне структуре свога дела. То је показивао на неколико начина. Најпре распоредом поглавља, односно композицијом књиге. Наиме, његова условно речено романескна прича само донекле прати хронолошку линију догађаја, а роман, па макар био и модерно компонован, ипак поштује такву хронологију. Друго поглавље књиге, које је у фабулативном смислу заправо прво, и које је дошло после поетским ритмом оствареног увода, говори о догађајима из детињства и о доживљају детињства главног јунака, дечака Гаврила Кужеља, у том поглављу његовог наратора. На крају књиге, у поглављу „Трагајући за унуком”, реч је о истом времену детињства и истом простору, али сада описаним у трећем лицу, из перспективе наводног објективног сведока, Гавриловог друга из школе, другостепеног наратора књиге. Иако је реч о већини истих ликова, описани догађаји не завршавају се на исти начин. У последњем поглављу, за разлику од другог, у једној сцени обојеној психолошкофантастичним значењем, нестаје и сам Гаврило Кужељ, који је у доцнијем времену, односно у претходним поглављима имао улогу главног лика књиге.

Непоштовање хронолошког тока и логички изведених међусобних веза међу ликовима и догађајима сасвим је у складу са ауторовим схватањем изреченим на једном месту у књизи да треба „учтиво” избегавати „сваку уметност пресликавања стварности” јер „она заглупљује” (191). Зато се у трећем поглављу његове књиге и може говорити о ослобођењу Београда у

јесен 1944. године, да би се у шестом говорило о савезничком бомбардовању тога града у пролеће исте године. Измене хронолошке природе могу се прихватити као ауторово право да предност даје ономе што захтева, тачније што омогућава логика модерно пројектованог жанра, у овом случају сасвим слободног ауторског доживљаја и приповедачког и романескног жанра.

На сличан и жанровским конвенцијама неоптерећен начин аутор се односи и према неким чињеницама везаним за сам лик Гаврила Кужеља. У једном случају његов јунак живи у планинској варошици као архивски службеник, да би у другом случају у Београду био „избеглица са четворочланом породицом” (60), затим чиновник једног, па другог, па трећег министарства, односно „дугогодишњи канцелиста уставне и неуставне краљевине, канцелиста домаћих и окупационих власти одасвуд срезане Србијице, канцелиста републичког и послератног федеративног поретка” (96), или да би, као пасионирани фото-репортер у пензији „новинско-издавачког предузећа *Проклијика*” у Београду (184, 189), путовао у Боку Которску и о томе доцније написао наводни путопис „Дуд под дубом – дуб без дуда”, у ствари засебну приповедачку целину, чак и есеј, „чардак ни на небу ни на земљи”, како за тај жанр Стефановић каже у есеју „Гонилац и гоњени”.⁸ Кужељ је такође у једном случају „живео самачким, момачким, чиновничким животом” (104), у другом је био у краткотрајном браку (219), а у трећем у браку који је трајао двадесет година (149). Затим се у једном моменту помиње „Кужељев четврти најмлађи син-мезимац” (55), да би се на другом месту и у другом поглављу нагласило да је био без деце (160), итд. Павле Стефановић се такође, у поглављу „Опасносна утензилија Гаврила Кужеља”, у једној епизоди доследно одриче могућног заплета класичног типа који није у складу с његовом ауторском замишљу о отвореном значењу и облику свог дела, па тако започети сусрет с непознатом девојком у мрачном склоништу за време бомбардовања нагло прекида, не настављајући га ни доцније. Све то указује на ауторову намеру да његова проза не буде миметичка слика познате стварности ни познате књижевне структуре, већ нешто потпуно супротно од тога.

Аутор зато с разлогом оставља неразјашњеним и неке догађаје који додирују жанр фантастике, као што се дешава у поглављима/причама „Велика дизалица”, „Челични јорган” или у последњем поглављу књиге с насловом „Трагајући за унуком”, у којем загонетно нестају у небу и Гаврило Кужељ и његов деда, који је на почетку књиге изненада умро и необјашњиво се у истом поглављу за извесно време подигао из мртвих. Жанр фантастике у прва два случаја може се објаснити субјективном представом самог

⁸ Исто, 35.

главног лика која постепено добија значење наративне хиперболе, док се у трећем случају, као код Андрића у „Летовању на југу”, ради о класичној прози (поетско-психолошке) фантастике, која такође може добити одлике модерне хиперболе.

Аутор књиге *Гаврило Кужељ*, дакле, сасвим свесно се дистанцирао од сличности са уобичајеним романескним жанром и у садржинском и у композиционом смислу. Али он се исто тако дистанцирао и од уобичајене представе о књизи приповедака, посебно третманом њеног главног лика. Иако је наизменично мењао нараторску перспективу, преносећи је са Гаврила Кужеља на његовог друга из гимназије, и обрнуто, Стефановић је у оба случаја задржавао сличан ауторски однос према главном лику. Већ од прве реченице књиге, у поглављу које носи индикативан наслов за карактер главног лика – „Ја сад незадовољно кућам или пропустио сам” – реченице која гласи „Пропустио сам толико једноставних и простих ствари, толико дозвољених и забрањених поступака, толико изненадних спонтаних гестова и наоко ништавних подвига, које сам безбројно пута могао извршити у току дугог и углавном јаловог живота...” (7) – наговештен је његов духовни и психолошки портрет, односно његов противречни карактер и животна неоствареност, а такође је наговештена и субјективна перспектива из које се одвија прича и стилски поступак којим се она остварује. И у деловима које излаже сам и у онима које формулише његов пријатељ, Гаврило Кужељ је представљен као лик који је често у свакодневном животу обичног чиновника ироничан и самоироничан, пародичан, критичан и самокритичан. И у једном и у другом случају он је образован и пасиван интелектуалац, који је завршио правни факултет иако је само архивиста, он познаје грчку културу, класичне и савремене светске писце, асоцијативан је, инспиративан, повремено хумористички и пародијски расположен, изнад свега је незадовољан властитим једноличним животом, својом неоствареношћу, својим страхом, прилагодљивошћу реалној друштвеној и политичкој ситуацији, независно од тога да ли је она окупациона или револуционарна, он је личност свесна своје маске, без које не би могла да постоји. Таква личност прави је пример романескног лика.

Управо да то не би био до краја, Павле Стефановић је реметио унутрашње јединство свог јунака, његову противуречну природу и његову изразиту индивидуалност. Реметио их је више спољашњим него унутрашњим елементима, највише несагласношћу између појединих чињеница из његовог живота. Али их ипак променом наративне перспективе, и поред почетне разлике у интонацији, доцније није битније реметио зато што се Кужељев пријатељ, други наратор у књизи, готово у потпуности идентификовао с његовом личношћу, преузимајући од ње не само лексику, начин размишљања и закључивања, него и његову синтаксу, његову психологију, поглед на свет.

Зато је било сасвим очекивано да и други наратор у књизи, као и сам Кужељ, буде ироничан према њему и према стварности, чак и према себи самом, наглашеније према Кужељевим „интроспекцијама” и „узалудничарском самопосматрању” (154), да открива скривене асоцијативне везе међу појавама, да буде критичан према Кужељевом писању, као што је и сам Кужељ ироничан и самокритичан према њему. Не чуди, дакле, када и један и други наратор започну игре речима по асоцијативном звучном принципу, Кужељ у блажем облику, други наратор чак и са надреалистичком мотивацијом ристићевског или матићевског типа: „именица, странпутица, окосница, придеглица, избеглица, мученица, све у једном мушком лицу, све у једном људском бићу, друг у јелу, друг при пићу, Обилићу сиви птићу” (190); „Буди мој, буди крој, буди спој, буди слој, буди број, буди лој” (191); „Весело срце Кужељу преде” (91); „пут уклет, кудељаст, кужељаст и кљаст, из чије се затворене, годинама залетоване, годинама занитоване линије он дуго и дуго није могао ишчупати” (100) и друге. Прелазак из нараторове наизглед објективне перспективе, која је све само не објективна, на перспективу лика зато је сасвим природан и готово не приметан. То је тако зато што и један и други лик – јер Кужељев друг из гимназије повремено добија активну улогу у тексту – имају исти стил, сличну врсту реченице, сличну синтаксу. То је веома дуга, разуђена, сложена, асоцијативна, ритмична реченица, с доста понављања појединих везивних појмова, реченица „елиптично барокна”, како у рецензији за *Гаврила Кужеља* каже Радомир Константиновић, с чијом реченицом је, посебно у његовим есејима, као и с реченицом Павла Угринова из његове средње фазе, из *Елемената* и *Сензација*, и реченицом Боре Ћосића из понеких књига, Стефановићева реченица, која је формирана најмање две деценију пре Константиновићеве, Угриновљеве и Ћосићеве, веома слична.

То је заправо реченица асоцијативно-есејистичког типа, „чардак ни на небу ни на земљи”, с доста интелектуалних и психолошких појмова у себи, реченица која у једном току српске прозе педесетих и шездесетих година претходног века није била ретка. Она је код Стефановића мотивисана његовом стилском доследношћу, функционалним везама међу њеним деловима, подтекстуалним хумором и иронијом, тражењем излаза из њеног неизвесног тока повратком на почетне појмове и одговором на њих. Његов стил, његова синтакса припадају зато оном типу српске књижевности који је Света Лукић, у књизи истог наслова, назвао „интелектуалном прозом”, која је заправо есејистичка проза, која је у XX веку, поред лирске прозе, представљала једну од најфункционалнијих новина модерне наративне књижевности.

Таква Стефановићева реченица такође је мотивисана и духовним и психолошким портретом самог Гаврила Кужеља, његовом несигурношћу,

послушношћу, потиштеношћу, сталним оклевањем и одлагањем праве одлуке, прилагодљивошћу, расејаношћу, скепсом, хумором. Она је истовремено знак његове потребе да дугом реченицом, којом и сам потајно пише, одлажући њен крај, некако исплива из трајних проблема с којима се суочава, да нађе логичан излаз из њих, као и да мноштвом појмова означи мноштво садржаја у својој интелектуализованој и ерудицијом оптерећеној богатој свести. То је реченица веома блиска фокнеровској или чијој другој реченици тока свести, која је из оног синтаксичког облика у којем је формирана и у којем се одвијала у свести Гаврила Кужеља, односно његовог творца, без већег напора и сасвим природно преношена у књижевни текст.

Таква реченица само повремено је пресеца на индивидуализованим говором књижевних ликова другачијег интелектуалног или језичког израза, као што је то био монолог једног београдског ђубретара у поглављу „Три канте, три канте”, или монолог рибара Мате у поглављу „Велика дизалица”, али они, поред илустрације друштвеног и социјалног времена, у првом случају, и извесног фаталистичког наговештаја, у другом, не могу да поремете доминантни синтаксички систем Стефановићеве прозе. Такву реченицу стога има и Кужељев гимназијски друг, алтернативни наратор књиге. Њу најчешће има и Павле Стефановић у есејима и музичким студијама и критикама. Зато се сасвим природно прихвата чињеница да аутор при крају књиге максимално приближава та два лика своје прозе, лик Гаврила Кужеља и његовог гимназијског друга, видећи Кужеља као маску, као његовог двојника, и обрнуто (210, 216). Зато је и био лак прелазак из унутрашње перспективе, психологије и синтаксе једног лика у перспективу, психологију и синтаксу другог.

Приближавање је условљено још једном важном чињеницом. Она се односи на мотивацију документарне, биографске и аутобиографске природе. Наиме, Гаврило Кужељ је, према сведочењу самог аутора у неколико есеја („И Бановић Страхиња дочекује Нову годину”, „Велика и мала трчања”, „Лахор изнад речи”, „Човек не бира лице, бира маску”), у којима открива и понеке детаље аутобиографске природе који су ушли у прозне текстове, заиста постојао као реална личност и Стефановићев пријатељ, да ли под тим или другим именом није толико ни битно. Садржински део тог пријатељства једним делом се сигурно нашао у Стефановићевој књизи. То, међутим, с обзиром на ауторов став о нужности преобликовања и стилизације документарних чињеница у уметничке „лахором изнад речи” као оптималним резултатом естетске стилизације реалних животних чињеница и њиховог прерастања у уметничко значење, није пресудно утицало на Кужељеве покушаје декства и дистанцирања од стварности и на истовремено и стално прилагођавање њеном току. Важно је да су ликови тројице протагониста Стефановићеве прозе – Гаврила Кужеља, његовог гимназиј-

ског друга као другог наратора и самог аутора пројектованог у помињању исповест готово као књижевни лик – веома блиски по многим психолошким и карактеролошким особинама. Стефановићев аутобиографски исказ од око педесет стандардних страница у књизи *Са њисцима и о њисцима међурајним* у суштини је његова исповест о детињству, породици, свом оцу, мајци, својим пријатељствима, а највише је то исповест о њему самом, његовој личности, психологији, животној филозофији, погледу на уметност и књижевност.

Стога је, када се прочита та исповест, аутопројекција у прози *Гаврило Кужељ* сасвим извесна. Посредно објашњавајући свој наративни поступак речима самога наратора, које нису далеко од стварног ауторског гласа, на једном месту се помало двосмислено каже: „Скривао сам се иза њега, тог мог измишљеног Кужеља, годинама, исповедао сам се у његово недужно и честито име” (190). Исповедање у име измишљеног Кужеља, не онаквог какав је био у стварности већ онаквог с каквим се, до извесне мере, захтевима сасвим отвореног књижевног облика идентификовао сам аутор, својим важним садржинским слојем извирало је из аутобиографске или фингиране аутобиографске мотивације. Иако таква мотивација није пресудна за пуно књижевно функционисање ове књиге као једног од индикативних остварења тадашње, поетички веома разуђене српске прозе, јер је аутобиографска подлога опште место сваке књижевности, управо захваљујући њој постала је још значајнија особена структура, поетика и унутрашња неконвенционална тензија књиге.

Такође је постала видљивија и њена потенцијална рецепцијска функција, и то управо она функција коју је могла имати а ипак је није до краја имала у ондашњој српској књижевности. Може се само жалити што Павле Стефановић није написао још неку прозну књигу, којом би потврдио своју наративну поетику и свој слободни, отворени и ненормирани стваралачки став, што није у поетичком смислу, после јасног наговештаја у првој књизи, новом књигом уобличио свој наративни систем, па макар тим системом, посматраним заједно с *Гаврилом Кужељем*, формирао и неки видљиви „златни пресек”, од којег је као писац бежао. Или је није написао управо зато да тај далеки идеални пресек не би постао остварени циљ?

ЛИТЕРАТУРА

- Ђурић-Клајн, Стана, *Есеји о уметности*, Српска књижевност у сто књига, Нови Сад – Београд, Матица српска, Српска књижевна задруга, 1966.
 Стефановић, Павле, *Гаврило Кужељ*, Београд, Нолит, 1974.
 Стефановић, Павле, *Есеји*, Београд, Нолит, 1982.
 Стефановић, Павле, *Са њисцима и о њисцима међурајним*, Марко Недић (ур.), Игњатовић, Драгољуб С., Павле Стефановић, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1992.

Summary**IN PURSUIT OF A GENRE – LITERARY WORKS OF PAVLE STEFANOVIĆ***Marko Nedić*

The literary opus of the ‘aesthetician of music’ Pavle Stefanović – his essays, the book *Gavrilo Kuželj* and his autobiographic prose, has been interpreted in the context of the literary currents that were modern at the time of its creation. In his essays about Serbian and foreign writers of the 20th century, Pavle Stefanović based his appreciation of literature on the modernity of literary prose, on its emancipation from fabula (as the ultimate meaning of an art work) and from linear story-telling and classical composition, and he implemented this critical stance in his own book of prose, *Gavrilo Kuželj*. His fundamental poetical attitude, on the one hand, referred to the need to permeate the objective aesthetic criterion in the creation of a literary work, and on the other hand, to the subjective, intuitive reasons and experience of the artistic creation. This is why in his book *Gavrilo Kuželj* he took a non-conventional route in terms of genre, realizing it both as a possible novel and as a book of stories, highlighting its mosaic composition, autobiographical motivation, double narrative perspective and specific syntax.

Key words: Pavle Stefanović’s prose, *Gavrilo Kuželj*, autobiographical confession, essays, poetical attitudes, novel, book of stories, baroque syntax

ВИСОКИ МОДЕРНИЗАМ У ЕТЕРУ: ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ КАО СЛУШАЛАЦ И СТВАРАЛАЦ РАДИО-ЕМИСИЈА

Ђорђе Малавразић*

Радио Београд

Сажетак: Везујући се својим афинитетима за нову музику, апстрактно сликарство и прекретничку поезију Васка Попе и Миодрага Павловића, Павле Стефановић осведочио се у периоду после Другог светског рата као аутентична личност српског високог модернизма. Он је једно време (1948–1954) био запослен на месту коментатора озбиљне музике у Радио Београду и, мада се понекад јавно сажаљевао због „чиновничке природе” овог ангажмана, то су биле године велике акумулације, из које ће проистећи његове најзначајније књиге есеја. Увек у сукобу са конзервативном уређивачком политиком, он је програм станице дојио духом савременог доба и упорно се залагао за репертоар са већим избором дела модерних композитора. О зиду пред којим се налазио говори неколико његових необјављених коментара о дилемама уређивања.

У корак са временом ишао је радио-драмом *На оштрој ивици* (ране седамдесете), замишљеном над осећајем апсурда и пропадљивом егзистенцијом. Као радијски стваралац светских видика и плодне ерудиције, највише се исказао у монументалном ауторском циклусу *Пућевима симфоније* (1959–1960), реализованом са музичким примерима. А као префињени слушаалац радија огласио се први пут једном развијеном рефлексijом поводом емисије у којој је Радио Београд, 1952. године, представио оперу Ђан Карла Менотија *Медијум*. Врхунац ове линије коментарисања било је реаговање, у есеју бујног, бриљантног стила, на трећепрограмско вече приређено Милошу Црњанском *in memoriam* (1977).

Модерни радио и модернистички Стефановић код нас су се мимоишли за деценију-две. Он је деловао у време преовлађујућег програмског сивила и заробљених медијских могућности. Ипак, успео је да и у таквим околностима оствари вредне продоре и одржи, за време које ће уследити, нит креативног радио-мишљења.

Кључне речи: Павле Стефановић, високи модернизам, Радио Београд, историја радија, послератна култура, музички програм радија, музичка критика и естетика

* djordjemalavrazic@gmail.com

Прву половину педесетих година прошлог века код нас су битно обележили, остварујући модернистички преврат, Васко Попа и Миодраг Павловић у поезији, Радомир Константиновић у романописању и есеју, композитори Љубица Марић и Душан Радић, нефигурални вајар Олга Јеврић и апстрактни сликари и архитекте загребачке групе ЕХАТ 51, чији су радови били излагани у Београду. Осим радикализма естетске концепције, све ове ствараоце повезује околност да је новину и модерни сензибилитет у њиховим делима понајбоље уочио, протумачио и подржао Павле Стефановић. Као личност филозофског образовања и ерудитске културе, са најдубљим ослоном у музици, он је свој афинитет према великом авангардном раскиду исказивао још од раних тридесетих да би, достигавши критичарску зрелост кад и наши послератни модернисти, продужио ту нит беседе све до краја животног пута. При томе је увек слободно прелазио из музичког домена у поља књижевног, ликовних уметности, позоришта, глуме, плеса и радиофоније, па га многи оправдано сматрају апостолом модернизма. Писао је он, истина, зналачки и благонаклоно, сабирајући вредности, и о разноликим традиционалнијим испољавањима креативности, рецимо код Петра Коњовића, Михаила Лалића и глумца Миливоја Живановића, али је управо овде, на путу савременог и модерног, био главни правац његовог деловања и залагања.

Такав ангажман има ауру историјске позитивности. Додуше, Иво Андрић је писао: „Борити се за превласт једне поетике исто је што и борити се за превласт једног годишњег доба”.¹ Међутим, у случају српског модернизма није била посредни борба за превласт него, бар у почетку, за егзистенцијални удисај и право на слободан живот и опстанак. Власт је трајно била склона једино уметничким модусима што су блиски здраворазумском мишљењу, те тиме и отворени за пропагандно саопштавање идеја.

Модернизму је, међутим, било потребно теоријско објашњавање не само због отпора у политичкој сфери, конзервативној критици и делу уметничког сталежа, то јест међу ствараоцима друкчијих поетика, него и због једне изворне тешкоће у самој ствари. Било је неопходно, наиме, растумачити како то да високи модернизам природно проистиче из целе историје уметности кад његова остварења, већ самим изгледањем, изазивају недоумицу да ли уопште припадају класи уметничких објеката. Ту је Павле Стефановић био на свом правом терену. Пред пословичним узвиком протеста: „Ово више није уметност!” кад се гледалац суочавао са концептуалним радовима или слушалац са композицијама од конкретних, натуралних шума, он је налазио естетички валидне одговоре показујући, развијеном анализом, да се у време послератног, високог модернизма појам визуелне

¹ Nav. prema: Gojko Božović, *Svetska književnost iz Srbije, Polja* (LV, 462), 2010, 130.

уметности проширио на поље изразито менталних пројеката и да музика данас обухвата, потенцијално, цели звучни свет, а не једино тоном саздане пределе. Разумљиво, ознака *високи модернизам* односи се углавном на педесете и шездесете године прошлог века и окупља под својом надстрешницом мноштво различитих истраживачких праваца, који сви негирају реалистичку парадигму – неки и саму референцијалност – и афирмишу реалитет медија и материјала уметности, инсистирајући посебно на моментима естетске самосвести и интроспекције.

Код нас рани сусрет акустичког медија и модерне уметности најпотпуније обележавају књижевна имена Љубомира Мицића и Станислава Винавера. У послератном периоду, већ од педесетих, на чело овог специфичног кретања долазе Радомир Константиновић, Василије Поповић и Павле Стефановић, поборници нових струјања у књижевности, позоришту и музици, сви једно време запослени у Радио Београду, односно у његовом Литерарном, Драмском и Музичком одељењу.

У окриљу Радио Београда

По свему судећи, први ангажман Павла Стефановића у Радио Београду уследио је убрзо после ослобођења земље. Било му је поверено да, у својству спољњег сарадника, води новоосновану Говорно-хорску секцију Радио Београда и тако, у другим условима, продужи делатност коју је био започео још 1936–7. године, за време Шпанског грађанског рата. Тада се он, наиме, посвећивао хорској рецитацији међу радништвом, у оквиру Културно-уметничког друштва „Абрашевић”, паралелно са Војиславом Вучковићем, који је сценско казивање поезије увежбавао са студентима, на Београдском универзитету.

Ово своје животно раздобље називао је најсветлијим и сећао га се у многим интервјуима и текстовима, па и у позном, бриљантном есеју „Милош Црњански као рецитатор”, написаном 1977. године поводом емисије коју је Трећи програм Радио Београда посветио великом писцу *in memoriam*. Обраћајући се епистоларно уредници Радмили Глигић у свом јединственом, фламбоајантном стилу, Стефановић је и ту подсетио да се „у једном периоду свог живота бавио хорским рецитацијама, па зато и проучавањем законитости уметничког говорења и рецитовања”.²

Но, најисцрпнији извор података о томе како је конкретно изгледао тај период свакако је дуги Стефановићев интервју са новинаром Радио

² Pavle, Stefanović, Tri pesnikova vokala: e, i, a (Miloš Crnjanski kao recitator), *Treći program* (38), leto 1978. Такође: Павле Стефановић, *Есеји*, Београд, Ноллит, 1982, 225.

Београда Милорадом Кецманом из 1979. године.³ Из тог дијалога, који је новинар водио са циљем да се жанр хорске рецитације можда поново актуализује, као што је било и покушаја да се обнови ношење партизанских блуза, сазнајемо да су се Стефановићеве вежбе са радницима аматерима одвијале у просторијама Радничке коморе, данашње зграде „Ђуро Салај”. Он је раднике револуционаре обучавао да поезију говоре усклађено. Дириговао је њиховим саставом у класичном смислу речи – покретима руку давао је ознаке ритма и темпа и издвајао поједине гласове или групе гласова у први план.

У то време Стефановић је наизглед мирни, повучени библиотекар, али познат политичкој полицији и повезан са Комунистичком партијом, чији ће члан, за врло кратко време, постати тек 1949. године – да се задржи дуже, није му дозволио његов вечно дунтовни дух. Колико је био аутентични левичар, може се наслутити и по неким политичким напоменама, којима је допуњавао своје веома студиозне стручне критике, објављиване уочи рата у угледним музичким часописима. На пример, када је 1938. године у Београду гостовала Франкфуртска опера, он је написао позитиван осврт, сразмерно величини самог музичког догађаја, али уз коментар колико је мучно сазнање да је сва та гломазна и скупа машинерија покренута искључиво у циљу слављења Трећег рајха, и то у исто време док се у Немачкој немилице спроводи велика чистка у култури.⁴

Но, вратимо се емисији Милорада Кецмана, из које црпемо два важна податка о послератном периоду. Први је да је Павле Стефановић приступио вођењу Говорног хора Радио Београда са знатним амбицијама. Тежио је да уведе полифонију у студијско (и сценско) говорење стихова и припремао је тезе за теорију нове уметничке врсте која би се звала хорско или колективно рецитовање. Други је податак да су оци Радија доста брзо укинули Говорно-хорску секцију Куће, уз образложење да она више не одговара потребама времена.

Стефановић је увек коментарисао ту одлуку са извесним жаљењем. Међутим, ма колико било непопуларно одобравање да се нешто укида у култури, чини се да је ова одлука руководства радија била оправдана и да се заиста радило о превазиђеној изражајној (и пропагандној) форми. Уосталом, после престанка те мисије отвориле су се веће креативне могућности за самог Стефановића.

Наиме, 1948. године, он је напустио Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић” и добио пуно запослење у Радио Београду. Као *коменџа*-

³ Снимак Г 002020-07, Тонски архив Радио Београда.

⁴ Гостовање Франкфуртске опере у Београду, *Музички гласник* (VIII, 6), јун 1938, 119–122.

иор озбиљне музике по звању, могао је да даље развија своју јавну позицију критичара-музиколога и да, до извесне мере, утиче на изглед музичког репертоара станице. Чинио је то залагањем за програм који ће у већој мери представљати најзахтевније музичке тенденције, модерну музику и дела савремених композитора, домаћих и страних.

Напоменимо да је Стефановић, тако поступајући, имао сјајног претходника у међуратном Радио Београду – музичког коментатора и уредника Рикарда Шварца који је серијама чланака, објављиваних на странама часописа *Радио Београд* и *Звук*, ангажовано доказивао вредности нове музике и далекосежност културног подвига Шенберга (Schoenberg) и Стравинског. Његова замисао била је да би програм станице углавном требало да чини нова музика, док би се дела класичног репертоара, до краја исцрпена безбројним слушањима, емитовала само у врхунским извођењима. Но, у стварности, он је могао осетно мање да утиче на конкретни репертоар Радио Београда од, рецимо, Петра Крстића и Михаила Вукдраговића. Ни он ни Стефановић нису никад добили прилику да се искажу као главни музички уредници Радио Београда.

До краја ауторске, ексклузивно његове, биле су на радију Стефановићеве критике и беседе. Једно од важних предавања, у организацији Удружења композитора Југославије, одржао је у камерном, студијском простору Радио Београда 30. јануара 1953, приликом обележавања десет година од смрти композитора, диригента и музиколога Војислава Вучковића, предратног секретара Музичког одељења Куће. Експлицитно је хтео да избегне контрастирање Вучковићевог авангардног компоновања и његових конзервативно марксистичких естетичких ставова. Међутим, нешто од тога се морало задржати у савесном приказу развоја музиколога који је 1936. упознавао нашу средину, предавањем на Коларцу, са иновативним, четврттонским системом Алојза Хабе (Hába) да би се касније приклонио схватању Тодора Павлова о музици као субјективној слици објективне стварности и, последично, средству пропаганде. Но, Стефановић је у целини радио финим потезима, са много нијанси, тако да његов портрет убедљиво осликава човека иза спомен-плоче у холу Радио Београда.⁵

Што се критика тиче, у њима је била неизоставна компонента естетичког просуђивања вредности. У саму могућност и сврху аксиолошке делатности Стефановић није сумњао. Наслов његовог каснијег есеја *О критеријумима вредности и уметничкој дела* довољан је да појмимо ауторову приврженост мишљењу да се о укусима, супротно популарној изреци, да расправљати, јер за тумачење и вредновање естетских остварења, ма колико тајновитих, ипак постоје извесна објективна или бар интерсубјективна мерила.

⁵ Павле Стефановић, Војислав Вучковић као естетичар, *Књижевности* (VIII, 4), април 1953, 334–342. Такође: Павле Стефановић, *Ум за шоном*, Београд, Нолит, 1986, 251–263.

Међу музичким критикама нарочиту пажњу победује осврт на прво београдско извођење опере *Медијум* Ђан Карла Менотија [*The Medium*, Gian Carlo Menotti], јер је реч о примерку једне у међувремену ишчезле врсте догађаја. Наиме, ово савремено дело премијерно је емитовано преко Радио Београда са грамофонских плоча 17. јула 1952. године. Може нам се учинити да је Стефановић претеривао пишући у рецензији да је то емитовање било „изузетан догађај”, далеко „актуелнији и савременији него што би била ма која обнова Вердија из предратног репертоара Београдске опере”.⁶ Али, питање је шта је тада могло бити изузетно у Београду. Сетићемо се, можда, асоцијативно, како Рјепин и његова жена Нађа, јунаци *Романа о Лондону*, леже до главе покривени у својој хладној, изнајмљеној лондонској соби и са муком налазе на лошем апарату пренос преко Радио Милана новог отварања *Скале*, маја 1946. године. Но, то је био, у директном давању, симболични чин обнове европске културе и обнове целог света после ратних разарања, нешто у чему се морало учествовати, па макар и испрекиданим хватањем концерта издалека. Да ли је београдски живот почетком педесетих био толико сиромашан да слушање, путем радија, грамофонских плоча са урезаном савременом опером, значи врхунски доживљај? Одговор је потврдан: да, ако ћемо судити према податку да је и Станислав Винавер, у својој редовној рубрици у штампи, објавио критички приказ исте музичке радио-емисије.⁷

Стефановић је истакао приговор да музика на радију по правилу није предмет осврта и коментара. Међутим, проблем је заострио Андреја Прегер објављујући, септембра 1953, у петнаестодневном листу *Ревиија*, текст под полемички интонираним насловом *Зашто критика ћути о радио-извођењима?* Његова полазна тачка било је просуђивање да би радио, као чинилац који осетно утиче на српску и југословенску музичку културу, морао бити и сам тема разматрања и вредновања, а не појава која се узима таква каква јесте.

Прихвативши се да и сам одговори на Прегерово питање, Стефановић је написао две верзије коментара *Наша музичка критика и музичке емисије радио-станица*, од којих је другу прочитао на програму у уобичајеном трајању од осам минута, како је мастилом назначено на маргини сачуваног текста. Према том кратком, луцидно промишљеном саставу, расположења, емоције, дух и атмосферу нашег доба најбоље изражавају савремене композиције, доста присутне на радију. Међутим, музичке рубрике главних штампаних медија склоније су да држе страну традиционалним присту-

⁶ Pavle Stefanović, Povodom jedne savremene opere. Menotijev *Medijum*, *Um za tonom*, нав. дело, 223.

⁷ Станислав Винавер, Меноти на Радио Београду, *Република* (352), 29. јул 1952, 3.

пима него прокаженом модернизму, који се по правилу не коментарише и не припушта у концертне дворане. Осим тога, пише Стефановић, радио је по својој природи у могућности да емитује многа остварења која готово никад нећемо чути на концертима: Бахове пасије, Берлиозов реквијем, велике ораторијуме... Када би се музички писци и бавили програмом радија, што не чине, било би упутније да пре емитовања аналитички осветле мислилачку суштину тих значајних дела него да накнадно вреднују начин на који су она изведена.⁸

Стефановић готово истовремено пише чланак *Музика над смрћу борца револуционара*, скрупулозну анализу музичког програма Радио Београда током пет дана општенародне жалости поводом смрти Бориса Кидрича у септембру 1953. године. Са извесном мером политичке безазлености, он се овог посла подухватио самоиницијативно, без ичијег благослова. Да се уопште постављало питање квалитета, текст би несумњиво био објављен – можда би редактора збунила само преиграна формулација да је Кидричев одлазак „изванредан скок из квалитета живљења у нов квалитет смрти”. Међутим, садржај дана жалости по обичајној пракси је био коментарисан само на руководећем медијском и политичком нивоу, па је ситуација у којој се неки интелектуалац слободно прихвата таквог задатка једноставно била системом непредвиђена. Не питајући се шта у хијерархизованом друштву коме приличи, а шта не, Стефановић је наставио да се чуди и на полеђини текста оставио оловком исписану напомену: „Дао сам ’Нину’. Тамо су одбили. Прерађен, (тј. проширен на признање свим радио-станицама у земљи) овај чланак сам послао Нарпјед-у, у Загреб. Оданде ме нису удостојили ни одговора”⁹.

После читања Стефановићеве анализе садржаја, трајно похрањене у фијоку, могуће је, између осталог, извући закључак да су емисије поводом националних дана жалости најконзервативнији део програма, какав почетком педесетих такав и данас. У њему једна врста озбиљне музике осваја огромни простор, запоседа непрегледно велике туђе територије, а при томе губи слободу и постаје функционализована, ванестетска ствар.

Епизода са необјављеним освртом на музички програм поводом Кидричеве смрти, можда више него радни успеси, издваја Павла Стефановића из његове свакодневне новинарске средине као непотпуно асимилваног, ка идеалима узнесеног интелектуалца. Управо тако га је видео књижевни историчар Миодраг Поповић, запослен кад и он у Радио Београду, само у Литерарној редакцији. У књизи сећања *Познице* Поповић пише да је Стефановића доживљавао као „космополитског бунтовника на тлу сељач-

⁸ Из рукописне заоставштине.

⁹ *Музика над смрћу борца револуционара*, анализа садржаја. Из рукописне заоставштине.

ке Србије” и „човека нашег поднебља који је стремио врховима светске културе”.¹⁰

Али, ствари за Стефановића нису у Радио Београду увек текле глатко и безпроблемски, као што би се могло помислити. Из *Позница* сазнајемо да је он, мада коментатор озбиљне музике по звању, био и сарадник на књижевним емисијама, за које је бирао прикладну музику са плоча. Једном се десило да се Марија Црнобори, тада млада глумица у успону, нетактично умешала у његов посао. Инсистирала је да литерарни текст, који ће она читати, а то је била прича о судбини двоје заљубљених на историјском фону индонежанског устанка против холандских завојевача, прати мелодија по њеном укусу. Павле је прво покушао да јој докаже како та мелодија говори нешто сасвим различито од текста. Затим је дошло до дуже препирке и он је, повређен, напослетку дохватио прву плочу што му се нашла при руци и пустио музику по избору случаја, уистину несагласну са осећајним тоном штива.

Сведочећи о овој размирици, Миодраг Поповић одмах прелази на закључак:

„Павле је свакако грешио кад је говорио да га потискују због оца, окупаторског сарадника. Не због оца, због њега самог гурали су га у страну. Даровит човек, врсни музиколог, писац који отворено казује шта мисли – то је био смртни грех који му нису праштали и због кога су му лепили етикете. У књижевним круговима сматрали су га за музичара. Музичари су затварали пред њим врата својих институција зато што није имао завршену музичку академију или бар неку од музичких средњих школа”.¹¹

Заправо, можемо претпоставити, бар због лаке повредљивости, да се Павле Стефановић у Радио Београду повремено осећао нелагодно, као неко кога држе испод његовог стварног ранга вредности. Ипак је он већ био угледно име у култури, беседник на отварању најинтересантнијих изложби у граду, истакнути предавач на Коларцу и учесник многих трибина, познат као вешт ретор и бриљантан писац. Изразити књижевни таленат показивао је у уметничкој прози, али и у сваком тексту ма које, па и најсувље интелектуалне врсте. А, понајпре, поседовао је не само супериорну музичку компетенцију већ и ретку способност да креативно мисли о музици, што га је сврставало у први ред људи посвећених финој материји звука. Укратко, радило се о интелектуалцу који је могао и више него што су у Радио Београду од њега свакодневно тражили.

¹⁰ Миодраг Поповић, У литерарном одељењу станице: *Познице*, Београд, Просвета, 1999, нав. према: *Књижевност и радио*, зборник, прир. Ђорђе Малавразић, Београд, Радио Београд, 2004, 96–97.

¹¹ Исто, 96.

Међутим, као што је у свом препознатљивом стилу једном написао Енрико Јосиф, „јака реч није Стефановића убила већ га је уздигла!”¹² Стефановић је принципијелно и углавном позитивно оцењивао програм Радио Београда, налазећи у њему значајан коректив нашег укупног музичког живота. Његов главни критеријум био је при томе однос према данашњој и модерној уметности. По том мерилу, радио је био једна од ретких светлих тачака на великом затамњеном своду, јер је доносио не само класична већ и савремена, па и одважна остварења, домаћа и страна. Стефановић је то констатовао речима: „Програми радио станица сервирају, све чешће и све смелије, музичка дела која би морала бити предмет естетичког испитивања”.¹³

Насупрот томе, о умртвљености самог музичког стваралаштва говори већ полемички наслов осврта на извођење композиција Душана Радића и Енрика Јосифа у марту 1954. године: *Два сева муње у нашој музичкој жабокречини*.¹⁴ Још је разорнији и ближи средишту проблема наслов расправе *О недовољности модерног духа у музичким делима наших савремених композитора*, написане поводом Другог радио-фестивала савремене југословенске музике. На тој манифестацији су композитори, према Стефановићу, доста користили „познате изражајне формуле музичког језика”, а било је мало новог и *нечувеног*. Бујни, речити Стефановић приметиће да би Владан Радовановић, тада млади композитор, рекао: *нечујно*.¹⁵

У овом низу беспштедних преиспитивања, није добро прошао ни Музиколошки институт САНУ, пре свега због занемаривања потребе да се изграђује музичка естетика. Стиче се утисак, оцењује Стефановић, да је то „у најбољем случају архивска установа за скупљање фолклорне музичко-историјске грађе”.¹⁶ Београдска опера, опет, показује „потпуну неспремност да решава проблем извођења савремених оперских дела”, па је стање њене репертоарске политике „управо жалосно”.¹⁷ Организатори јавних музичких приредби ретко приређују концерте са делима савремених стваралаца, а музичка критика се клања носиоцима државног ордења и клизи по површини ствари.¹⁸ Вест о смрти „можда и највећег композитора данашњице Сергеја Прокофјева (...) једва [је] (...) измуцана у нашој

¹² Енрико Јосиф, Павлу Стефановићу на његов дан, *Књижевне новине*, 8. мај 1971.

¹³ Наша музичка критика и музичке емисије Радио Београда, радио-коментар, 12. септ. 1953. Из рукописне заоставштине.

¹⁴ Павле Стефановић, Два сева муње у нашој музичкој жабокречини (Вече композитора Душана Радића и Јосифа Енрика), *Књижевне новине* (11), 26. март 1954.

¹⁵ Pavle Stefanović, *Tragom tona*, Sarajevo, Svjetlost, 1958, 114.

¹⁶ Pavle Stefanović, Prilog problematiki jedne zanemarene nauke, у исто, 12.

¹⁷ Pavle Stefanović, Povodom jedne savremene opere, у *Ум за ѿоном*, нав. дело, 222.

¹⁸ Pavle Stefanović, Nešto o muzičkoj kritici (1968), у *истио*, 364.

штампи”.¹⁹ У таквим тамним дојама видео је Павле Стефановић наш музички живот средином педесетих, а делом и касније, *in continuo*. Његове продорне и кредибилне анализе отварале су се закључку да је радио, због ширине репертоара и релативне отворености према новом, објективно био савезник модернизма, рука помоћи и подршке.

Сумирање радио-каријере: поглед унатраг трагом тона

Средином 1954. године престало је запослење Павла Стефановића у Радио Београду. Цео период овог професионалног дављења он је са луцидном самоиронијом прокоментарисао у необјављеној скици *Разговор ђред микрофоном*, подстицајној за размишљање о међуиграма радија и модернизма. Још се, дакле, захваљујући препорукама за читање Павлове кћери Иване Стефановић, појављују „дића из писаће машине”, како је своје тек откуцане, такорећи живе, топле, новорођене творевине, зачете у духу, називао сам аутор. Користећи старинску фигуру самоумањења, којим се окајава грех писања у првом лицу, он је у поменутом исповедном штиву *ђпризнавао* да је шест пуних година био „службеник Радио Београда”, „намештеник са пристојном месечном платом” коју је зарађивао „пseudомузиколошким чиновниковањем”.²⁰ Но, после овог троструког варирања теме о бирократској, некреативној природи односнога посла, следи признање да је из те дневно принудне активности проистекао свежањ есеја и да су за аутором године озбиљне акумулације, која ће на крају донети и књигу из области музичке естетике, код нас више него дефицитарне.

Стефановић је овде први пут дао битну мисао свог будућег естетичког дела. То је рефлексија о музици као мисли без појмова и емоцији без суза и смеха. Музика је, дакле, не пуки поредак тонова – звучна арабеска према Ханслику – него и експресивно значење и трећа гносеолошка моћ, различита од чисто дискурзивне и чисто чулне врсте сазнања. Док је Стравински, на пример, сматрао да музика ништа не изражава, Стефановић у њој налази особену мисаоност, која није појмовног, логичког типа, и особену емоционалност, која по правилу не изазива телесне реакције слушаца као осећања у стварном животу.

Ова концепција, која ће бити разрађена у књизи *Tragom тона* 1958. године, има општетеоријски карактер и не привилегује ниједан посебни естетски стил, правац или развој. То је важно приметити зато што *Разговор ђред микрофоном* садржи и један фиктивни дијалог, настао фебруара

¹⁹ Pavle Stefanović, Menotijeva opera *Konzul*, (1953), у *Um za tonom*, нав. дело, 236.

²⁰ Павле Стефановић, *Разговор пред микрофоном*, 3. Из рукописне заоставштине.

1954, за који је Стефановић, поведен платоновском традицијом, срочио и питања и одговоре. Рекло би се да две формулације овде заслужују нарочито задржавање пажње. У првој аутор констатује, непомирено, да „наше доба уопште, а наша југословенска друштвена целина поготову, не усваја свој музички израз”. Теодор Адорно би на овом месту вероватно рекао да се тим неусвајањем одбацује болна самоспознаја, јер у дисонанцама нове музике одзвањају дисонанце објективитета, а наш аутор, конгенијално или као добар читалац, тврди готово исто: „Уверен сам да стварно преобиље дисонанца у савременој музици произлази из тешких 'дисонанца', из дубоких противречности саме друштвене стварности нашег превратног, револуционарног доба”.²¹

Другом критичком формулацијом Стефановић устврђује да се наши композитори сувише ослањају на „стереотипне формуле музичког језика прошлости”. Треба напоменути да он не мисли да би такво стање ствари требало споља мењати у корист авангарде. Он само жели ослобађање пригушених савремених тенденција, јер за њих веже проговор бића, и залаже се за ново и модерно као за нешто што је данас миноризовано, ускраћено и на маргину потиснуто. Пишући једном каснијом приликом о музици такозване тоталне организације, Стефановић доводи ствари до апсурда да би их од апсурда одбранио: „Мислим, сем тога, да музику уопште не треба пропагирати. Довољно је да је дозвољено изводити је, да није забрањена, као идеологија супротна владајућој или као претерана порнографија, па ће свака крпа наћи закрпу, као што је суха, интелектуална, формалистичка и конструктивистичка, ружна, то јест не-лепа, серијална музика нашла мене и ваљда још понеког сличног мени”.²²

Из година радијског „надничења” проистекла је драгоценa књига из области естетике музике *Tragom tona*. Музика је ту дефинисана као чудесни „говор” без речи, сав од тонских слика, које ништа не приказују, не понављају и не подражавају, него искрсавају из уметникове маште и животне оријентације, из његовог доба, искуства, сазнања, осећања и погледа на свет. Те слике производе будно, луцидно, максимално усредсређено стање свести, које и јесте особена семантичност музике. Динамика између засићења перцепције и *плагги за новим* (Стефановићев фреквентни термин) стална је, и не дозвољава понављање „испробаних и друштвено освојених изражајних формула”, као код Чајковског.²³

Појављивање књиге *Tragom tona* дефинитивно је учврстило Павла Стефановића у највишем креативном рангу. Можда најзначајнија била је пози-

²¹ Исто, 5.

²² P. Stefanović, *Um za tonom*, nav. delo, 154.

²³ P. Stefanović, *Tragom tona*, nav. delo, 76.

тивна критика сарајевско-загребачког аутора Ивана Фохта (Focht), који је педесетих година имао углед водећег марксистичког естетичара музике у југословенским оквирима. Управо крајем педесетих он се радикално мењао у неоформалисту, који сматра да је сва музика у слуху, у партитури, и да јој није потребно извођење да би била музика. Код њега ће избити у први план мишљење да се о модерној музици може говорити само са онтолошког становишта, јер је она једно ново биће, које ништа не значи и не означава, него напосто јесте. Али, независно од могућих слагања или размимоилажења у приступу, Фохт је уочио вредност Стефановићевог текста, кохерентан развој његових теза и моћ решавања главних естетичких проблема, са којима је теоретичаре двадесетог века суочила нова уметност.²⁴

Да ли је Стефановићево становиште било марксистичко? Ретки знаци ове идеолошке припадности временом су отпали а да у свему, што је заиста ретка појава за то доба, није било смишљеног тактизирања и кетманске дволикости. Једноставно, Стефановићев аутентични рукопис – он сам – био је друкчији него што су, бар извесно време, хтела његова уверења. Остао је оригиналан и апартан, без корених теоретичарских преображаја, посебно оних који би били зависни од наглих политичких заокрета у партији и друштву. Код њега се зато може говорити само о марксистичкој естетици и критици у покушају, у раним назнакама које се нису примиле ни оставиле дубљег трага.

Симфонија радија и музикологије

Помало парадоксално, најбољи период сарадње Павла Стефановића са Радио Београдом отворио се тек пошто је престала његова професионална везаност за ову звучну кућу. Врх најпродуктивније фазе сарадништва био је монументални циклус музиком илустрованих предавања *Пућевима симфоније*, који је био премијерно емитован 1959–1960, а затим репризиран у проширеном, заправо ка нашим данима продуженом издању 1964–1965. године. Први програм као место емитовања (тек покренути Други канал био је у то време забавно-популарни), петомесечно трајање серије, вечерњи термин предавања и њихов велики број (22, односно 26), а надасве углед предавача и знатна тежина теме – све је указивало на посебност радиофонског догађаја, коју ће дефинитивно потврдити време. Наиме, када је деценијама касније, 2009. године, Радио-телевизија Србије пренела ова предавања на хартију, у облик књиге, Стефановићево промишљање историје симфонијске форме наишло је на похвалне осврте данашње генера-

²⁴ Ivan Focht, Pavle Stefanović: „Tragom tona”, *Izraz* (7–8), 1958, 101–104.

ције критичара и музиколога, посебно студиозне када су посредни текстови Соње Маринковић и Ане Котевске.²⁵

Из специфичног угла који је овде одабран, чини се неопходним одговорити на питање по чему би се Стефановићев приступ жанру симфоније могао евентуално сматрати модернистичким. Рекло би се, пре свега по инсистирању на медијској чистоти сваке уметности и само њој својствених изражајних средстава. У том погледу егземпларна је формулација нашег есејисте да није могуће „примарни језички елемент једне од уметности редуцирати на одговарајући изражајни основ било које друге уметности”.²⁶

Управо у доба модернизма, трагање за уметничким у уметности, за чистом есенцијом естетског, до које се долази одбацивањем свих ванестетских елемената, добило је систематски карактер. Тако је и Стефановић захтевао од истраживача, који би желео да приступи музици, то јест специфичности музичког језика, да мисаоно елиминише све облике њеног здруживања са поезијом, сликарством и позориштем и да стави у заграде, из методолошких разлога, и соло песму, кантату и оперу. При томе опстаје у разматрању само чиста, инструментална музика, а међу њеним врстама симфонија, пре него свита и соната, јер је то тешка, разубеђена и емоционално-мисаоним потенцијалом богата форма.

Ове тезе могу да заведу читаоца да унапред замисли шему развоја према којој кретати се путевима симфоније значи, заправо, успињати се једним јединим путем – одбацујући успут сав баласт ванмузичког – до врха апсолутне музике. Међутим, Стефановић је на конкретном материјалу често показивао, сасвим супротно, да су продори програмских елемената понекад били продуктивни, јер су преображајем изнутра, превођењем неспецифичног књижевног материјала на специфично музички језик, проширивали могућности симфонизма. Исто тако, стилски периоди који би завладали после повлачења таласа програмских симфонија и симфонијских поема нису сами по себи морали да буду погоднији од претходних за самосвојну музичку креативност. Укратко, Стефановић је пажљиво проучавао уметност као сваки пут друкчије кретање, у којем не постоје априорни вредносни предзнаци ни коначни стадијум. Његов модернизам није био прогресистички – ако стварне повезаности модернизма и идеје прогреса у уметности уопште и има изван полемичког дискурса антимодерниста.

²⁵ Sonja Marinković, *Pogovor*, u Pavle Stefanović, *Putevima simfonije*, Beograd, RTS, 2009, 253–261; Ана Котевска: Павле Стефановић: *Путевима симфоније*, *Нови звук* (36), 2010, 178–182. Енгл. издање: Ana Kotevska: Pavle Stefanović: *Putevima simfonije [The Roads of the Symphony]*, Belgrade, RTS, *Opredmećeni zvuk [Reified Sound] Series*, 2009, 271, translated by G. Kapetanović, *New Sound* (36), 2010, 179–182.

²⁶ Павле Стефановић, *Јединство у разноврсности уметничких слика*, *Есеји*, нав. дело, 149.

Конкретну и електронску музику, које су настале средином прошлог века, Павле Стефановић је представио слушаоцима Радио Београда у последњем предавању циклуса *Пућевима симфоније*, двадесет шестом. Својим говором и избором звучних примера он је доказивао да је реч о „музици највиших захтева”, чија је појава „историјски логична, природна и нормална”.²⁷ Чак је конкретни и електронски звук назвао најважнијим обнављањима музичког језика после атоналног експресионизма, додекафоније и серијалне методе компоновања. Помињао је, можда недовољно упадљиво, и везаност конкретне и електронске музике за медиј радија, а она је, заправо, била толико велика да се о овим правцима говорило као о специфично радиофонској музици.

У позној епистоли Арсенију Јовановићу поводом емитовања његовог телевизијског филма *Врџови њредџаћа*, који је био сав окупан звуцима стварности, Стефановић просуђује да је конкретизам био „највиши домет модерне музике”²⁸ око половине века. Наравно, било је и пре, у акустичким радовима футуриста и кунструктивиста и, посебно, иновативних филмских редитеља Дзиге Вертова и Валтера Рутмана (Ruttman), праксе увођења неартикулисаног звука у област музике. Зато праву димензију догађањима у доба високог модернизма даје тек језгровита, сјајно погођена Стефановићева формулација да је била реч о „*преображају музике из само њонске уметности у (...) инџејрално звучну уметности*”.²⁹

Чини се веома значајним још једно Стефановићево запажање, исказано на радију: компоновањем у конкретном и електронском звуку слабе се мелодијско и хармонско начело, а отварају огромне могућности нових ритмичких, динамичких и тембризационих ефеката. Ово треба држати на уму, јер искуством слушања као да долазимо до спознаје да се одметничка струја конкретизма, наизглед непремостиво удаљена од тонске парадигме, релативно брзо и лако интегрисала у главни музички ток, као да јој је циљ и било достизање највећих класичних квалитета другим путевима и средствима. Над магијом стваралаштва можда је, у извесном смислу, превагнула мађионичарска вештина да се необичним, куриозитетним материјалом постижу исте вредности као и тоновима. Но, свакако, компоновање дела од шумних манифестација света и данас има важно место у медију радија и, посебно, истраживачким радиофонским серијама чији је збирни међународни облик окупљања група Европске радиодифузне уније (EBU) под називом *Ars acustica*.

²⁷ Р. Stefanović, *Putevima simfonije*, нав. дело, 252, 250.

²⁸ Павле Стефановић, Арси Јовановићу – уместо писма (1980), *Есеји*, нав. дело, 306.

²⁹ Р. Stefanović, *Nešto o muzičkoj kritici, Um za tonom*, нав. дело, 364.

Трећи и Драмски програм

Као поета-естетичар, Стефановић је деценијама најплодније сарађивао са Трећим програмом Радио Београда, установом која је од оснивања, 1965. године, по неписаном концепту, подржавала модернистичке тенденције у уметности и друштвеној мисли, а при томе измицала сваком мењању сопствених, релативно конзервативних медијских одлика. На овом таласу Стефановић је пласирао своје најзрелије и најважније музиколошке текстове, који су затим штампани у часопису *Трећи програм*.

Из целине Стефановићевих наступа на Трећем програму издваја се, извесним обележјима кампање у добром смислу речи, циклус емисија *У сусрет новом музичком хуманизму*. У њему је аутор 1967. године представио слушаоцима седам модерних пољских композитора, за које се често говорило да су, иако проноснирани модернисти, успели да избегну замкама техницизма и антихумане равнодушности пред моралним поразима света. (То су били Витолд Лутославски /Lutoslawski/, Казимиерж Сероцки /Serocki/, Владимирж Котовски /Kotowski/, Тадеуш Берд /Berd/, Бохуслав Шефер /Schaeffer/, Хенрих Горецки /Górecki / и Кжиштоф Пендерецки.) Већ у уводу серије Стефановић је разоткрио своју битну намеру: показати да модерна уметност у целини није једино заокупљена формално-техничким проблемима сопствене конституције него је, напротив, „у својој сржи и основи управо хуманистичка, човечна, људска, човекова”.³⁰ Код седам пољских композитора та суштина се можда само очигледније исказивала и лакше уочавала него код неких других значајних експериментатора.

У ствари, овде се у подтексту одговарало на главну и најдуготечнију тачку оптужнице против модерне уметности: да је претерано хладна, церебрална, рационална, антиемоционална, антипсихолошка, конструисана, антиљудска. У социјалистичко доба, такве квалификације су имале додатну, идеолошку тежину.

Стефановић је у многим ситуацијама спремно одбацивао овај приговор, истичући вредности повезане са духовном климом овог времена. Рецимо, поводом стваралаштва Љубице Марић писао је да је ту у питању „хуманизам новог реда”, јер оно јесте објективистички дистанцирано и антиромантично, али и дубоко мисаоно, истинољубиво и „увек окренуто трајним и крајњим питањима света”.³¹ Нови музички хуманизам и нову осећајност модерног доба наш аутор је, дакле, доводио у нераскидиви однос са одређеним структуралним карактеристикама превратничких остварења. Исто тако је, 1958. године, реаговао на аргумент о наводној хладноћи

³⁰ Pavle Stefanović, U susret novom muzičkom humanizmu. Glad Kžištofa Pendereckog za novim zvukom, *Um za tonom*, нав. дело, 351.

³¹ Ивана Стефановић, *Љубица Марић и Павле Стефановић*, 7.

Орфеја Игора Стравинског, изнет у освртима у *Борди*, *Полиџици* и *Ревизији*. Увек аналитичан, он је констатовао да је велики композитор уистину „одбацио сваки симболизам и свако психологизирање музиком”, али зато да би аутентичну људску емоционалност трансформисао у дело.³²

Објективну дистанцираност модерне уметности Стефановић је налазио код песника Миодрага Павловића, баш као и код Љубице Марић. Зато није необично што је његовој трећепрограмској „кампањи” у прилог новом музичком хуманизму претходила „кампања” под називом *Неки видови човечности у новој поезији*. Стефановић је, наиме, 1957. године приредио низ књижевних вечери у Београду и неколико других градова Југославије управо о тој теми. На овим соареима редовно је представљао Миодрага Павловића, који је уистину био најближи такозваној објективној поезији Валерија и Елиота. Из исте генерације бирао је још неизоставно Васка Попу, а од предатних песника Растка Петровића и Станислава Винавера.

Нова музика није само формални плес тонова него и нова људска изражајност – то је став који је Павле Стефановић истрајно заступао до краја животног пута, па и позно, 1982. године, када се гласом и беседом појавио у радиофонском делу Иване Тришић *Оно мало чећа се сећам*, узносећи хуманизам *Тренодије* Кжиштофа Пендерецког. Дело је следеће године овенчано наградом *Prix Italia* на истоименом, по старини и угледу првом радио-фестивалу света.³³

У радиофонски опус Павла Стефановића улази и једна његова оригинална драма за гласове – *По ошћрој ивици*.³⁴ Дело је било снимљено и емитовано 1971. године. Ивана Стефановић се тада први пут појавила као музички сарадник на стварању једне радиодрамске емисије, Зоран Јерковић је дизајнирао звук, а радне белешке које је редитељ Бода Марковић начинио оловком на маргини куцаног текста, поред појединих реплика: Бардолф, Зоран, Цига, Раде, Марко, Неда, Маца, Бранко... сведоче да је била окупљена и одлична дружина глумаца. Нажалост, снимак је изгубљен, а са њиме и на траку утиснута уметничко-културна вредност.

У радио-драми је Павле Стефановић, иначе, обрадио исти мотив као и у поглављу *Педагошка тема* из романа *Гаврило Кужељ*. Он је у неколико интервјуа говорио да га је потресни детаљ из сопственог детињства подстакао да уметнички приђе трауми коју доживљава главни лик ових остварења, дечак по имену Павле. Композицију покреће нагла смрт Павловог

³² Павле Стефановић, О Орфеју и поводом Орфеја Игора Стравинског, *Књижевности* (6), 1953, 564–577.

³³ Снимак ДР 2621, Тонски архив Радио Београда.

³⁴ Павле Стефановић, *По ошћрој ивици: радио-драма у седам чујних слика*. Из рукописне заоставштине.

деде, честитог лекара, добротинитеља, филантропа, који је у свакодневном животу, односу према ближњима и обављању свог позива сушто оличење хуманости. Дечаков шок изазван је бруталним појединостима које прате брзи процес дединог телесног распадања, нарочито тешким смрадом што се све јаче шири око надутог мртваца.

Тема се може схватити као религијска, и опет је у фокусу интересовања проблем хуманизма. Шта је било са дедином филантропском душом и његовим великим земаљским заслугама? Сетићемо се, можда, асоцијативно, огромног разочарења Аљоше из *Браће Карамазових*, кога заувек рањава сазнање да се у сваком погледу примерни и савршенству блиски старац Зосима после смрти није посветио, о чему свирепео говори чињеница да је почео да трули и несносно заудара. Не само Аљоша, сви монаси очекивали су да он буде Богом откривен и благословен. Каква би онда требало да буде њихова нада и нада обичних грешника?

Ноћу, после посмртних обреда и сахране, Павлов деда се некако усправља и тумара по кући као хрпа костију и мяса, лишена смисла и сврхе. Аутор, дакле, преокреће усађену нам представу – није душа бесмртна, него тело, без ње, задржава и после смрти, бар још неко време, способност хаотичних трзаја. Својствено модернизму, писац нас позива на преиспитивање свих вредности и оставља у свету без трансценденције.

Трансценденција, није ли то заправо могућност да ми и данас будемо понети виртуозним стилем Павла Стефановића и дубином умних и емоционалних светова које је овај велики српски интелектуалац својом речју изградио?

ЛИТЕРАТУРА

- Božović, Gojko, *Svetska književnost iz Srbije, Polja (LV, 462)*, mart-april, 2010, 128–133.
- Винавер, Станислав, Меноти на Радио Београду, *Република (352)*, 29. јул 1952, 3.
- Јосиф, Енрико, Павлу Стефановићу на његов дан, *Књижевне новине*, 8. мај 1971.
- Котевска, Ана, Павле Стефановић: *Пућевима симфоније*”, *Нови звук (36)*, 2010, 178–182. Енгл. издање: Kotevska, Ana, Pavle Stefanović: *Putevima simfonije [The Roads of the Symphony]*, Belgrade, RTS, *Opredmećeni zvuk [Reified Sound] Series*, 2009, 271. Translated by Goran Kapetanović. *New Sound (36)*, 2010, 179–182.
- Marinković, Sonja, Pogovor, u Pavle Stefanović, *Putevima simfonije*. Beograd, RTS, 2009.
- Малавразић, Ђорђе (прир.), *Књижевности и радио*. Зборник. Београд, Радио Београд, 2004.
- Поповић, Миодраг, У литерарном одељењу станице, *Познице*, Београд, Просвета, 1999.
- Стефановић, Ивана, Љубица Марић и Павле Стефановић, 2009, http://www.ivanastefanovic.com/text/Ljubica_Maric_i_Pavle_Stefanovic.pdf. Такође објављено у: Деспих, Дејан и Мелита Милин, *Простори модернизма: ојус Љубице Марић у контексту*

- музике њеној времена. Зборник радова са научног скупа. Београд, Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, 2010 .
- Стефановић, Павле, Гостовање Франкфуртске опере у Београду, *Музички гласник* (VIII, 6), јун 1938, 119–122.
- Stefanović, Pavle, Povodom jedne savremene opere. Menotijev *Medijum*, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 218–223.
- Стефановић, Павле, Војислав Вучковић као естетичар, *Књижевност* (4), 1953, 334–342.
- Стефановић, Павле, Два сева муње у нашој музичкој жабокречини (Вече композитора Душана Радића и Јосифа Енрика), *Књижевне новине*, (I, 11), 25. март 1954, 7.
- Stefanović, Pavle, *Tragom tona*, Sarajevo, Svjetlost, 1958.
- Стефановић, Павле, О *Орфеју* и поводом *Орфеја* Игора Стравинског, *Књижевност* (6), 1953, 564–577.
- Stefanović, Pavle, Tri pesnikova vokala: e, i, a (Miloš Crnjanski kao recitator), *Treći program* (38), leto 1978.
- Стефановић, Павле, *Есеји*, Београд, Нолит, 1982.
- Stefanović, Pavle, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986.
- Stefanović, Pavle, *Putevima simfonije*, Beograd, RTS, 2009.
- Focht, Ivan, Pavle Stefanović: „Tragom tona”, *Izraz* (7–8), 1958, 101–104.

Summary

HIGH MODERNISM IN THE ETHER: PAVLE STEFANOVIĆ AS THE LISTENER AND AUTHOR OF RADIO BROADCASTS

Ђорђе Малавразић

Attaching his affinities to new music, abstract painting and groundbreaking poetry of Vasko Popa and Miodrag Pavlović, Pavle Stefanović solidified himself as the authentic personality of Serbian high modernism in the period after the World War II. For a while (1948–1954) he was employed by the Radio Belgrade as the commentator of art music; and even though he sometimes publicly complained about the “bureaucratical nature” of this employment, these were the years of great accumulation which will give birth to his most important collection of essays. Always in confrontation with the conservative editorial policy, he coloured the program of the radio with the spirit of contemporaneity and he diligently advocated for the bigger selection of contemporary compositions in the repertoire. Several unpublished comments about the dilemmas of editing testify about the wall of conservatism he was facing.

He showcased the spirit of contemporaneity (in the early 1970s) in his radio-drama *On the Sharp Edge*, conceived around the sense of absurdity and decaying existence. Being the radio author equipped with broad perspective and fruitful erudition, he gave his foremost creative contribution with the monumental cycle *The Journeys of Symphony* (1959–1960), realized with the use of musical examples. And as a sophisticated radio listener he voiced his opinion for the first time in 1952 in one elaborate reflexion on the Radio Belgrade broadcast of Gian Carlo Menotti’s opera *The Medium*. The peak of this line of radio commentatorship was his florid, brilliant essay which concerned the Radio Belgrade Third Program evening broadcast dedicated – *in memoriam* – to the writer Miloš Crnjanski (1977).

The contemporary radio program and Stefanović the modernist missed each other in Serbia for a decade or two. Stefanović worked in the period of overwhelming gray program tones and restricted possibilities of the medium. Nevertheless, he managed to accomplish valuable breakthroughs in such circumstances, and to place the foundations of creative radio-thinking for the years to come.

Key words: Pavle Stefanović, high modernism, Radio Belgrade, history of Radio, culture after WWII, music program on radio, critics and aesthetics of music

ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ – БИБЛИОТЕКАР УНИВЕРЗИТЕТСКЕ БИБЛИОТЕКЕ У БЕОГРАДУ

Гордана Стокић Симончић*

Универзитет у Београду, Филолошки факултет
Катедра за библиотекарство и информатику

Сажетак: Рад доноси готово потпуно непознате податке о библиотекарској каријери Павла Стефановића (1901–1985), филозофа и естетичара по образовању, а музичког критичара и есејисте по стваралачком опусу. Архивска грађа Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић” у Београду и документа из личне заоставштине, сачувана у дому ћерке Иване Стефановић, основ су за анализу доприноса који је остварио радом у Универзитетској библиотеци, у којој је био запослен од 1926. до 1948. Период 1929–1940. обележава и Стефановићево ангажовање у Друштву југословенских библиотекара, посебно у његовој Београдској секцији. У контексту развоја библиотекарства у Србији, Павле Стефановић указује нам се као један од пионира модерног српског библиотекарства, а овај рад представља прилог недовољно истраженом, а суштински важном периоду у којем су постављени темељи развоја струке након Другог светског рата.

Кључне речи: Павле Стефановић, библиотекарство, Универзитетска библиотека, Београд, забрањене књиге, међуратно раздобље, Други светски рат, Друштво југословенских библиотекара

Увод

Павле Стефановић имао је 25 година када је, 30. октобра 1926, почео да ради у Универзитетској библиотеци у Београду. Сама Библиотека била је тек предата јавности на употребу: од 1921. до 1926. трајала је изградња нове зграде, која је свечано отворена на дан Св. Ћирила и Методија, 24. маја. Прва наменски пројектована зграда библиотеке у Београду, интелектуални полет и младост кадра који је у њој запослен, обележили су ентузијазмом и професионализмом српско библиотекарство између два светска рата.

* gordana.stokic.simoncic@gmail.com

Основ за представљање радног ангажмана Павла Стефановића у Универзитетској библиотеци, у којој је био запослен 22 године, представљају документа из личне заоставштине, сачувана у дому ћерке Иване Стефановић и архивска грађа Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић”, преваходно фонд Друштва југословенских библиотекара. У Архиви Универзитетске библиотеке у време настанка овог рада није био доступан персонални досије Павла Стефановића, али су као драгоцен извор података послужили архивска грађа Друштва југословенских библиотекара 1931–1940¹ и публикација *Забрањивање књија у окупираној Србији 1941–1944*² Николе Марковића и Данице Филиповић. Наведени извори недвосмислено упућују на закључак да је Стефановић библиотекарском послу приступао одговорно и са истинском посвећеношћу, а да је, радећи и дружећи се са Људмилом Михајловић, Милицом Војновић, Милицом Продановић и Урошем Џонићем – пионирима модерног српског библиотекарства, постављао чврст темељ потоњем развоју струке у Србији. Оваква оцена намеће се на основу Стефановићевих редовних активности у Библиотеци, његовог деловања у Друштву југословенских библиотекара 1929–1941, и његовог става према сарадњи са немачким окупационим властима током Другог светског рата.

Да би се целовито сагледала делатност Павла Стефановића – библиотекар, и да би јој се могло дати заслужено место, овај рад садржи неопходне осврте на стање и ниво развоја библиотекарства у Србији у трећој, четвртој и петој деценији 20. века.

Павле Стефановић – истакнути члан Друштва југословенских библиотекара

После Првог светског рата у многим сегментима библиотекарства морало се поћи од почетка. Мрежа јавних библиотека која је у Србији успоставље-

¹ Архива Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић” у Београду налази се у самој библиотеци, а не у Архиву Србије. Информацију да се у оквиру ње налази и Архива Друштва југословенских библиотекара 1931–1940, ауторки овог рада открио је Никола Марковић, библиотекар Универзитетске библиотеке. До сада су, везано за ову организацију, били проучавани 1) Архив Југославије, Фонд Министарства просвете, Друштво југословенских библиотекара – Главна управа, 66, 339, 579; и 2) Архива Библиотекарског друштва Србије, од оснивања до данас, која се чува се у Народној библиотеци Србије, где је и седиште Друштва. Архива Друштва југословенских библиотекара 1931–1940 сачувана у Универзитетској библиотеци овом приликом се проучава први пут и то поводом делатности Павла Стефановића.

² Никола Марковић, Даница Филиповић, *Забрањивање књија у окупираној Србији 1941–1944*, Београд, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 2012.

на 1901–1912. готово је у потпуности уништена, а Народна библиотека у Београду претрпела је значајна оштећења. Новооснована Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца још целу ће деценију усаглашавати законодавство на својој територији, а нестабилне политичке и економске прилике неповољно ће се одразити на институције културе и образовања. Више година трајаће и напори да се за Народну библиотеку нађе одговарајућа зграда, да се од Бугара преузму и у земљу врате делови њеног фонда, да се поново отворе неке од јавних библиотека... Универзитетска библиотека у Београду – нова, наменски зидана и Карнегијева³ – била је у нешто повољнијем положају. Зато није чудо да су искораци у правцу организовања кадра и професионализације библиотечке делатности остварени управо овде.

Две и по године пошто је постављен за писара Универзитетске библиотеке, „у деветој групи, прве категорије”,⁴ Павле Стефановић је, 9. маја 1929, положио државни стручни испит (библиотекарски), па је 15. јула 1929. унапређен за писара VIII групе. Унапређиван је потом редовно: 30. октобра 1932. у књижничара VII групе; 12. октобра 1936. у књижничара VI групе; 31. октобра 1939. за књижничара пете положајне групе. У међувремену је, после убиства краља Александра Карађорђевића положио заклетву новом суверену, коју су полагали и библиотекарски као државни службеници:

Ја, Стефановић Павле С. заклињем се јединим Богом, да ћу владајућем краљу Петру II и Отаџбини бити веран, да ћу се у раду придржавати земаљских закона и да ћу дужност своју савесно вршити. Тако ми Бог помагао.⁵

Да је област Стефановићевог ангажовања у Библиотеци веома специфична сазнајемо из потврде коју му је 1952. године (три године пошто је прешао у Радио-Београд) издала Милица Продановић, тадашњи управник:

Приликом великих набавки стручне научне литературе, 1928. године, у Немачкој, друг Стефановић је нарочиту пажњу обраћао обогаћивању библиотечког фонда стручном литературом из области филозофских наука,

³ Индустијски магнат Ендру Карнеги (Andrew Carnegie, 1835–1919) пружио је непроцењив допринос развоју јавних библиотека јер је финансирао оснивање или адаптацију преко 1670 библиотечких зграда у САД и скоро 800 у Великој Британији, Европи и Африци. Изградњу Универзитетске библиотеке у Београду иницирала је донација Карнегијеве фондације од сто хиљада долара. Град Београд обезбедио је простор, а српска Влада остатак новца.

⁴ Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Архива, Службенички лист Павла С. Стефановића, из којег се види да је Стефановић запослен у Библиотеци као „писар, у деветој групи, прве категорије”.

⁵ Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Архива, Заклетва, Бр. 1030 од 10. октобра 1934.

опште теорије уметности, научне естетике. Захваљујући његовом посебном интересовању за музиколошке проблеме и његовом познавању стручне научне литературе из те области у Универзитетској библиотеци је већ тада, 1928. године, основан специјални музиколошки фонд, на чијем је посебном увећавању, сређивању и систематској каталожској класификацији друг Стефановић стално радио, а нарочито после ослобођења, све до свог одласка из Универзитетске библиотеке...⁶

Иако је у деценији пред Други светски рат већ постао познат као музички писац и критичар, Стефановић је, упоредо, напредовао у библиотекарској струци. Ово време обележило је и његово свестрано ангажовање у Друштву југословенских библиотекара.

Само две године пошто је у Единбургу основано међународно библиотечарско удружење,⁷ у Београду су почеле припреме на оснивању југословенског струковног удружења. Према сачуваној архивској грађи, идеју су покренуле Љубица Марковић и Милица Војиновић – писари Универзитетске библиотеке, те је 20. новембра 1929. године у тој библиотеци одржана „скупштина библиотечких чиновника ради организације професионалног удружења службеника библиотечке струке”.⁸ Име Павла Стефановића налази се међу 19 присутних на скупштини, а потом, на састанцима сазваним са циљем да се припреми оснивање Друштва и уобличи његова прва правила.

Званично, Стефановић је постао члан Београдске секције Друштва југословенских библиотекара 5. априла 1931, а добио је чланску карту под редним бројем 12. Готово истовремено изабран је за члана Управе (председник Светозар Матић, секретар Милица Војиновић, и Павле Стефановић – члан), а ово је тело до сазивања првог конгреса обављало функцију Главне управе Друштва.

Први конгрес Друштва југословенских библиотекара (ДЈБ) одржан је 28. и 29. новембра 1931. године у Загребу, а Павле Стефановић постао је члан Главне управе Друштва, која је том приликом изабрана.⁹ Из архивске

⁶ Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Архива, Потврда о службовању у Универзитетској библиотеци, бр 770 од 7. маја 1952.

⁷ Међународна библиотечарска асоцијација, International Federation of Library Associations and Institutions – IFLA.

⁸ Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Архива Друштва југословенских библиотекара, Историјат постанка Друштва југословенских библиотекара 1929–1930.

⁹ Главну управу Друштва југословенских библиотекара сачињавали су: Урош Џонић, Марија Илић Агапова, Љубица Марковић, Светозар Матић, Павле Стефановић, Иван Суботић, Милица Војиновић, Јосип Бадалић, Елза Кучера, Ева Верона, Јожа Глонар, Август Пирјавец и Мелита Пивец-Стеле. У том тренутку Друштво је имало 114 чланова: 65 из Београдске секције, 41 из Загребачке и 8 из Љубљанске.

грађе Универзитетске библиотеке може се дознати чиме се све Стефановић бавио: 7. децембра 1931. на Првој седници Главне управе ДЈБ он „говори о рђавој стилизацији резолуције на Конгресу”;¹⁰ из записника са Друге седнице Главне управе Друштва, која је одржана 9. марта 1932. сазнајемо да је био први секретар Конгреса и да је водио записник; 9. маја 1932. Главна управа формира одбор за прикупљање прилога за стручни часопис, а у одбор именује и Павла Стефановића;¹¹ присутан је на свим седницама Главне управе током 1932. и 1933,¹² а одсуствује само са једне током 1934; редован је на 19 седница одржаних током 1935. и до 20. фебруара 1936. Главна управа није била активна неколико месеци, а рад је наставила тек наредне године; 22. маја 1937. на 29. седници Урош Џонић предлаже Павла Стефановића за једног од два секретара предстојећег Конгреса иако овој седници Стефановић није присуствовао; од Другог конгреса одржаног 23. маја 1937. Стефановић више није члан Главне управе Друштва. На Другом конгресу је био записничар, али је са предајом записника нешто „запело”: није га предао ни шест месеци касније, те постоји закључак са 35. седнице Главне управе „да се писменим путем затражи од г. П. Стефановића да у што краћем року поднесе записник конгреса”.¹³

Истовремено, Стефановић је активан у Београдској секцији: 22. децембра 1932. на Другој годишњој скупштини Београдске секције он је секретар и води записник; за шесту седницу, 7. октобра 1933. требало је да састави један упитник у сврху сакупљања података о нашим библиотекама – што није урадио „јер нема немачку књигу на основу које је хтео да састави упитник”; 26. октобра 1933. Павле Стефановић, Ирена Иванова и Иванка Пилетић изабрани су у стручни одбор за израду централног каталога

¹⁰ Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Архива Друштва југословенских библиотекара, Записник Прве седнице Главне управе Друштва југословенских библиотекара.

¹¹ Заједно са М. Војновић, Љубицом Марковић, Маријом Илић Агаповом, Светозаром Матићем, Урошем Џонићем – иако има података о припремама, часопис никада није покренут јер није добио финансијску подршку Министарства просвете и вера.

¹² Трећа седница 17. маја 1932; четврта 22. новембра 1932; пета седница 1. марта 1933; шеста седница 7. октобра 1933. – на свим седницама присутан Павле Стефановић; Седма седница ГУ 1. јуна 1934, осма седница 5. јула 1934, десета седница 15. септембра 1934, једанаеста седница 23. октобра 1934 – присутан Павле Стефановић.

Секција Београд, 19. маја 1937, обавештава своје чланове да се ДРУГИ КОНГРЕС ДЈБ одржава 23. маја у УБ у Београду. Информација се доставља „на потпис” и међу потписанима је и Павле Стефановић. Од фебруара до маја седнице су врло честе – 9 их је – Павле Стефановић изостаје само са једне.

¹³ Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Архива Друштва југословенских библиотекара, Главна управа, бр. 47 од 13. децембра 1937.

стручно-библиотекарске литературе у београдским библиотекама, што је требало да „припомогне у обуци библиотекара”.¹⁴

Сачувана архивска грађа убедљиво сведочи о широком спектру активности које је покренула Београдска секција ДЈБ. Прикупљање података о домаћим библиотекама и вођење статистике, припреме за покретања стручног часописа, отварања библиотекарске школе, израда „Закона о јавним библиотекама”, акција уређења црквених библиотека, међународна сарадња и чланство у Ифли од 1932, формирање централне стручне библиотеке Друштва... само су најважније од покренутих идеја. До њихове реализације углавном није дошло, јер је у пресудним моментима изостајала финансијска подршка Министарства просвете, али и због политичких прилика које су Југославију уводиле у Други светски рат.

Друштво југословенских библиотекара угасило се 1939, али је његова Београдска секција наставила да ради све до априла 1941. Име Павла Стефановића помиње се ретко, као да је са распадом Друштва посустајала и његова жеља да се на овај начин професионално ангажује. Наступа, међутим, ратно време, у којем ће библиотеке и библиотекари, као носиоци културе и духовности српског народа, бити на удару окупатора и његових органа власти. Пратећи радну биографију Павла Стефановића може се стећи увид у начин и размере репресије којој су били изложене и библиотеке и појединци који су у њима радили.

Павле Стефановић – библиотекар у вихору Другог светског рата

Почетком априлског рата зграда Универзитетске библиотеке у Београду претрпела је оштећења, али она нису била катастрофална. Немачка војска је од 12. до 16. априла била у Библиотеци и тада је испретуран сав намештај, фонд растурен по целој згради, нестало близу 600 књига, опљачкан канцеларијски материјал... Већ 28. априла сви запослени (њих 15?) нашли су се на својим радним местима, почели да чисте зграду, а затим и да сређују испретурану књижну грађу.¹⁵

Сам Павле Стефановић омогућава увид у своје активности у Универзитетској библиотеци током Другог светског: руком писана документа сачувана у кућној архиви откривају да је 1941. одбио позицију управника Библиотеке; да се током 1942. „извукао” од посла издавања непожељних

¹⁴ Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Архива Друштва југословенских библиотекара, Београдска секција, Извештај управе Секције Београда 1932; Извештај управе Секције Београда 1933.

¹⁵ Н. Марковић, Д. Филиповић, нав. дело, 190.

књига из библотечког фонда и одбио стипендију за студије библотекарства у Немачкој, а да је током 1943. одбио да буде предавач на течају за библотекаре који је организовало Министарство просвете и вера. Због тога га је Министарство казнило укором, а неименовани чиновници министарства дојавили му да су га једва спасили отпуштања.¹⁶

Првог јуна 1942, по наређењу немачке управе, у Библиотеку је стигла наредба да се одмах отпочне са уклањањем непожељних књига из фонда: марксистичких, јеврејских и анти-немачких. Тражена је обустава других послова и ангажовање свих запослених на издвајању књига и одговарајућих каталошких листића. Књиге и картотека смештани су у садашњу Професорску читаоницу, а кључ је „на поверљиво чување” примио Павле Стефановић.¹⁷ О динамици рада на издвајању непожељних књига писали су Никола Марковић и Даница Филиповић, документујући начин на који су библотекари „фино одуговлачили посао” и обезбедили да ни једна књига из фонда до Ослобођења не буде уништена.

Још једна ситуација показује одлучност Павла Стефановића да са властима које је сматрао колаборационистичким не сарађује више него што библотекарски позив захтева. Док у Библиотеци почиње посао на издвајању тзв. неподобних књига, Стефановић је код куће. У документу који је сам насловио „Стипендије за студије библотекарства у Немачкој” он даје след догађаја:

- 1–30. 6. 1942. Радио сам код куће стручну библотекономску студију: ...
- 1. 7. 1942. Завршио сам рад 'Упутство за уређење школских библотека' по жељи др Кириловића;
- 15. јула 1942. Завршио сам 'Пројекат правила за уређење средњошколских књижница' по жељи др Кириловића.

За историју библотекарства код Срба драгоцене су ова сведочења о раду на библотекарској стручној литератури. Студија о библотечком пословању као ни правила за уређење школских библотека, према садашњим сазнањима, нису сачувани, али нам указују на то да је Стефановић сматран компетентним за њихову израду. Међутим, контакти са др Димитријем Кириловићем (тада референтом за библотеке при Министарству просвете и вера) донели су Павлу Стефановићу неочекиване невоље. Два дана пошто је у разговору с њим поменуо специјалистичке студије библотекарства у Немачкој „и рекао да би волео да учи код Г. Шридера” из Министарства просвете позван је телефоном с тим да истог поподнева донесе биографију и две фотографије за пасош.

¹⁶ Приватна архива.

¹⁷ Н. Марковић, Д. Филиповић, нав. дело, 25.

„Ја у подне трчим у Српску књижевну задругу оцу и молим га, као политички противник, да ми код својих пријатеља у Министарству помогне да ме не отпуштају и не хапсе зато што ћу овај избор одбити”. „Поподне носим у Министарство просвете представку којом захваљујем на овом избору и одбијам да га примим...” Сачуван је у кућној архиви и документ којим се наводе породичне прилике и болест детета као разлог за одбијање стипендије.¹⁸

Ипак, месец дана касније још увек је актуелна ситуација са стипендијама, а Стефановић записује (и то позивајући се на деловодни број докумената у самој Библиотеци) да су могућност усавршавања у Немачкој одбиле и Милица Војновић, Љубица Марковић, Смиља Мишић и Милица Продановић. Јасно је да се Стефановић креће у кругу интелектуалаца који несарадњом са окупационим властима заправо пружају отпор и сврставају се на другу страну.¹⁹

У личној заоставштини остало је и Стефановићево сведочење о томе да је одбио да буде предавач на семинару за библиотекарске који је организовало Министарство просвете и вера. У архиви тадашњег министарства налази се документ који описује исти случај. Двадесет шестог октобра 1943. Стефановић је позван „да истог дана дође на заједнички састанак предавача на библиотекарском течају ради договора и прављења распореда за течај. На овај позив именовани није дошао иако је тога дана био у канцеларији и примио телефонски позив”.²⁰ Позван у Министарство да образложи одбијање Стефановић изјављује да *нема професорској књижевности, да је најбоље ишло у школу пре 18 година, да нема никакве стручне библиотекарске школе, да нема пошребној знања за наставника, као и да се никада у животи није примио*

¹⁸ Приватна архива.

¹⁹ Милица Продановић је више пута хапшена током рата зато што јој је муж у партизанима, а у фебруару 1943. је пензионисана после чега је у Београду живела илегално; муж Борислав погинуо је на Сутјесци, она реактивирана октобра 1944, а јуна 1945. постављена за управника Универзитетске библиотеке. Пошто је Народна библиотека уништена, Универзитетска библиотека у овом периоду практично врши функцију и националне и универзитетске, а Милица Војновић, Смиља Мишић и Милица Продановић заправо су носиоци развоја библиотекарства у Србији након рата. Љубица Марковић је феминисткиња из међуратног периода и то деловању некадашњег Друштва југословенских библиотекара даје још једну димензију. Поред чврсте вере у значај библиотека за развој заједнице и оданост библиотекарској професији, посредно, Друштво је значајно унапредило положај жена у Југославији. До Првог рата жена у српским библиотекама – нема, да би после рата оне у све већем броју постајале запосленице Народне и Универзитетске библиотеке. То је заправо, време када библиотекарство у Србији постаје тзв. женско занимање.

²⁰ Архив Србије, Министарство просвете и вера, Одељење за високо образовање и културу, IV Бр. 7125, 6. новембра 1943.

йослова које не йознаје.... Министар просвете и вера Велибор Јонић није уважио ове разлоге те му је изрекао меру писменог укора због повреде службене дужности.

Закључак

Није мали број српских интелектуалаца који су бар један део свог радног века провели као библиотекари. Но, мали је број оних који су том послу приступали са ентузијазмом, не схватајући га као синекуру, привремено и пролазно намештење у каријери. Павле Стефановић припадао је овој другој групи, а ипак је његов ангажман у Универзитетској библиотеци у Београду остао непознат културној јавности пуних шездесетак година. Разлог томе налази се, свакако, и у чињеници да је историјат библиотека код Срба само делимично истражен, да библиотекарска струка и данас не располаже лексиконом знаменитих појединаца, те да није однеговала *колекѝивно йамћење* као основу за развој професионалног идентитета. Тако се и могло десити да у заборав потоне прво професионално библиотекарско удружење код нас и да, срећним сплетом околности, оно поново почне да привлачи нашу пажњу нудећи податке о свом знаменитом члану – Павлу Стефановићу.

Истинска оданост библиотекарском позиву видљива је из свих Стефановићевих активности. Од формирања и одржавања музиколошке збирке у Универзитетској библиотеци, набавке литературе из филозофије и естетике, преко идеје оснивања професионалног гласила, и рада на стручном приручнику, доприноса раду Друштва југословенских библиотекара, до непоколебљивог одбијања да сарађује са окупаторима – све указује на рафинирану библиотекарску етичност која се калила кроз бројне изазове у једном од најтрагичнијих периода српске историје. Из сачуване архивске грађе у Универзитетској библиотеци не може се видети шта је то пресудно утицало на одлуку Павла Стефановића да оде из Универзитетске библиотеке. Из прегледане архиве ДЈБ не могу се наслутити његова музичка интересовања нити има помена публицистичке делатности. Павле Стефановић указује нам се као један од пионира модерног српског библиотекарства, заједно са Маријом Илић-Агаповом, Људмилом Михајловић, Милицом Војновић, Милицом Продановић и Урошем Џонићем – да поменемо само неке од најзначајнијих.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

Марковић, Никола и Даница Филиповић, *Забрањивање књиџа у окупираној Србији 1941–1944*, Београд, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, 2012.

Архив Србије, Министарство просвете и вера, Одељење за високо образовање и културу, IV Бр. 7125, 6. новембра 1943.

Стефановић, Ивана, приватна архива.

Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Архива.

Summary

PAVLE STEFANOVIĆ – LIBRARIAN IN THE UNIVERSITY LIBRARY OF BELGRADE

Gordana Stokić Simončić

This article uncovers almost completely unknown details about Pavle Stefanović as the librarian of the University Library in Belgrade. A philosopher and esthetician by vocation, music critic and essayist by chance, Stefanović was an employee of the Library for 22 years, from 1926 to 1948. The archival material of the University Library “Svetozar Markovic” in Belgrade and documents from the personal archive preserved at the home of his daughter Ivana Stefanović, serve as the basis for the presentation of his career as a librarian and an activist of the Yugoslav Association of Librarians, especially in the Belgrade division (1929–1940). He was one of the founding members of the Yugoslav Association of Librarians, a member of the first Management Board, the Secretary of the two Congresses (1931 in Zagreb and 1937 in Belgrade). Together with a team of coworkers he was supposed to launch the first library journal and to establish a central catalog of professional library literature in Belgrade. The period of World War II was marked by Stefanović’s commitment not to cooperate with German occupying authorities, even when he was offered a German grant to specialize in librarianship. All his achievements in the field of librarianship point out to a refined library ethics, which took shape through numerous challenges in one of the most tragic periods of Serbian history.

In the context of the development of Serbian librarianship, the professional engagement of Pavle Stefanović was a contribution to an insufficiently researched but fundamentally important period during which the profession was prepared for the big changes after World War II. From the examined archive material it is not possible to deduct his musical interests, nor his journalistic activity. Pavle Stefanović emerges before us as one of the pioneers of the modern Serbian librarianship, alongside Marija Ilić-Agapova, Ljudmila Mihajlović, Milica Vojnović, Milica Prodanović, Uroš Džonić – to name a few of the most important ones.

Keywords: Pavle Stefanović, librarianship, the University Library, Belgrade, forbidden books, inter-war period, World War II, Yugoslav Association of Librarians

ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ ИЗМЕЂУ ПИСАНОГ ТЕКСТА, ИМПРОВИЗАЦИЈЕ И (АУТО)ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Ивана Стефановић*

Београд

Сажетак: У овом раду се ослањам на лична сећања и на тек неколико сачуваних звучних докумената. Како је Павле Стефановић наступао и говорио, још увек има нешто сведока али скоро да више нема ниједног доказа. Тамо где би се очекивало да буде сачуван аудио материјал, а то је Фонотека Радио-телевизије Србије, нема више скоро ничега. Да ли између писања текста и дара да се убедљиво и надахнуто интерпретира есејистички, поетски или филозофски текст, постоји корелација? На који начин и до које мере се глас оног ко говори улива у саму структуру текста?

Поред убедљиве интерпретације написаног, и говорни језик Павла Стефановића је понекад имао особине „завршене форме”. Сложеност реченице, језичке бравуре, нагомилавање придева, спирално удаљавање од и враћање на тему – биле су неке од особина не само написаног текста већ и импровизованог говора. У овом раду ћу покушати да изнесем неке аргументе који би могли да осветле утицај који је писац Павле Стефановић могао извршити на „глумца” Павла Стефановића и обрнуто, где је „глумац” можда инспирисао писца.

Кључне речи: Павле Стефановић, интерпретација, тумачење, импровизација, текст, естетика уметности

„Шта би било да...”

„Шта би било да се Стефановић попуно посветио књижевности?”, упитао се Раде Кузмановић у свом есеју о Павлу Стефановићу.¹ Нешто раније, на то питање, које у том тренутку још није ни постављено, Павле Стефановић је већ дао одговор: „Бављење критиком свег живота ме је давило. То познавање музике споредно је у мом животу. Ја сам приповедач, али недореченог талента, уског!”

Да ли се Павлу Стефановићу може у потпуности веровати када ово каже?

* ivanastefanovic1@gmail.com.

¹ Rade Kuzmanović, *Daninoć, Eseji*, Beograd, Čigoja štampa, 1993. Доступно и на <http://radekuzmanovic.com/text/daninoc.pdf>

Формулу „шта би било да...” није упутно користити, али када се то већ једном деси, када се питање изговори или напише, онда се оно претвара у неку врсту муве зунзаре које се није лако ослободити. Питање се понавља, кружи, налеће, салеће, преноси на друга поља на која би се потенцијално могла односити, па се тако више не питам само „шта би било да се Стефановић попуно посветио књижевности?”, већ не одолевам да поставим и друге, вариране облике истог питања.

Павле Стефановић је написао једну кратку аутобиографску белешку објављену у књизи *Са њисцима и о њисцима међурајним* (разговарао Драгољуб С. Игњатовић а уредио Марко Недић).² У првој реченици те исповедне прозе он износи неке битне чињенице. Једна је да је рођен у кући др Павла Боте, свог деде кога је целог живота „безрезервно обожавао”. Деда Павле унуку Павлу био је, поред родитеља, важан инструктор и васпитач током интелектуалног и духовног стасавања. Деда је био лекар, управник болнице, кратко време и посланик – дакле, није био ни глумац ни певач. А ипак, био је то за потребе мале кућне, приватне „школе уметности” у Крушевцу почетком прошлог века. У ту „школу”, деда-педагог је стигао директно из XIX века, из времена бурног националног романтизма у коме је вишеструко учествовао. Тада још увек млад, деда Павле јесте био и певач и рецитатор, а његове интерпретације Шубертових песама *Два ђренадира* и *Пућник*, обраде народних песама Корнелија Станковића, рецитоване Змаја, Петефија и Арањија, Прерадовића... остала су на сачуваним програмима Новосадских, Пештанских и Прашких беседа.³ Ти наступи, у складу са временом, морали су имати ноту повишеног узбуђења, дозу патетике, односно све оне особине тада јединог постојећег и заправо, једино модерног тумачења поетског и музичког уметничког дела.

Фотографије показује да је на почетку XX века, кћи доктора и мајка малог Павла, студенткиња психологије и педагогије на Циришком универзитету, Милана Бота Стефановић, проводила време за клавиром. Исти клавир спомиње се следећих тридесет година. Она се сели кроз српску провинцију, мења места становања, у време окупације, Балканских и Првог светског рата прати мужа Светислава Стефановића, доктора, песника, преводиоца и увек са њом путује клавир.

Од 1912, дакле у формативном периоду дечака Павла, отац није у кући. Он је лекар на фронту. Деда је и даље ту да на дечака шири утицај па ће мали Павле, већ са једанаест година, постати добровољни ратни болничар. А када усред рата, изненада, обожавани деда умре, унук то доживљава као „тотални слом у животу”.

² Драгољуб С. Игњатовић, *Са њисцима и о њисцима међурајним*, Марко Недић (ур.), Београд, Институт за књижевност и уметност, 1992.

³ Ивана Стефановић, *Привајина љрича, љрема садржају једној кофера*, Београд, Службени гласник, 2012, 76–77.

Много касније, одрасли Павле Стефановић пише: „Никада се од тога (догађаја) нисам опоравио”. У тренутку када то бележи, прошло је већ шездесет година од дедине смрти, али осећање „тоталног слома” је остало.

Кроз кућу у Крушевцу пролазе избеглице из Београда. Многима се не спомињу имена, али знамо да је у септембру 1914. онај војник босих ногу у блатњавим цокулама, што на кућном клавиру свира Баха и Шопена, Станислав Винавер.

Рат је прекинуо редовно школовање, па је Павле уместо гимназије, завршио „18-месечни курс за матуранте ратом ометених ђака”. Иако је сам за себе рекао „ја сам приповедач.....”, иако је убрзо већ објавио неке младалачке песме, после матуре Павле је у Грацу на студијама медицине. Отац Светислав, и сам доктор, инсистира на медицини, али у томе изгледа нема успеха. Музика и поезија су главна преокупација двадесетогодишњака, а Момчило Настасијевић је један од најближих пријатеља.

Ове ране биографске цртице наводим да бих предочила породично окружење, ломове, утицаје и извесну тежину избора професије која је из тих околности произилазила.

И даље зуји Кузмановићево питање „шта би било да се Стефановић попуно посветио књижевности”. Кузмановић у свом тексту сабира: тринаест проза за двадесет година и додаје „као приповедач, [Павле Стефановић] не осећа се позваним да патетично збори о крупним моралним питањима: занимају га видови егзистенције изван великих националних, политичких и идеолошких тема.... Не знам никог другог у српској књижевности ко се тако необавезно и нехајно, а тако успешно и плодно играо с приповедањем”.

Ако томе додамо оно Павлово „ја сам приповедач”, појављује се један прорез, размак, који ћемо пробати да испунимо.

Покушај одговора на питање да ли се Павле Стефановић могао посветити поезији или књижевности

Прве лекције које је добио Павле Стефановић из поезије су биле српске народне песме, епске и лирске. Њима су се у српској кући Стефановића у Бечу, у време анексионе кризе, чували језик, култура и образовање. Ипак, прво писмо којим је Павле научио да пише била је готица. Петнаестак година касније, прва песма коју је Павле објавио носила је наслов *Ларіо* и појавила се на страницама књижевно-социјалног часописа *Мисао*. Било је то 16. априла 1922. а аутор тек што је напунио 21 годину. Следе и друге песме. Још петнаестак година касније, године 1936. опет се јавља песник. Сада са социјалном тематиком и са друштвено ангажованим садржајем. Тада настали стихови били су писани наменски, за потребе говорног хора *Абрашевић*. Павле ту активност описује као „писање песама под туђим и

измишљеним именима, компоновање краћих музичких облика за хор, солисте и појединачне инструменте ...” Псеудоними иза којих се крије Павле Стефановић су František Halaš и Hugo Albert-Thiess. У међувремену искушавао се и у надреалистичкој поезији.

Током многих деценија које следе, Павле Стефановић је поред *Књижевности* објављивао у часописима: *Дело*, *Израз*, *Сцена*, *Позориште*, *Звук*, *Савременик*, *Трећи йроїрам...* па овај низ, данас, на крају ере часописног издаваштва, звучи раскошно.

Зрело доба писца Павле Стефановић стиже у годинама после Другог светског рата. У часопису *Књижевности* из 1950, 1951, 1952. године који је уређивао Ели Финци, Павле Стефановић је имао своје редовне прилоге. Такође у сваком броју овог књижевног месечника било је места за теме посвећене музици, у тематском распону од Ј. С. Баха, преко Његоша у нашој музици, размишљања у савременој опери, критика нових дела Барановића, Рајчића, размишљања о музикологији као науци, до текстова из естетике уметности и редовних музичких критика и разматрања музичког живота.

Са овим сажетим пописом периодике ћу и затворити ову тему. Оно о чему мислим да треба нешто рећи није текст сам, колико оно што се налази на маргини и око самог текста, у простору који за читаоца увек остаје невидљив. Реч је о припреми текста, о читању, коментарима, о сложеном процесу припреме кроз који овај писац пролази.

Колико је био обиман и свеобухватан тај процес, сведоче хиљаде малих формата папира исписаних најчешће графитном оловком. Они су представљали „загревање”, размишљање, истраживање, проверавање и проверавање идеја, „разговор” са самим собом, преводе појмова и израза на или са једног или више језика, проверу свих чињеница везаних за изворе, енциклопедијске наводе, цитате, позиве на литературу, велики број исечака из новина и часописа, од рубрика *Да ли знајте* до сложених филозофско-естетичких анализа. Колекцију употпуњавају концертни или позоришни програми, текстова о иновацијама, о новим научним експериментима и открићима, космосу, технологији... Све текстове које је користио у припреми Павле Стефановић је подвлачио оловком. У њих је уносио коментаре, исправке погрешних података, записивао оно чега у тексту није било а по његовом мишљењу би морало бити.

На сличан начин Павле Стефановић је читао и сопствене објављене текстове. Читао их је са оловком, на самом тексту је некад исправљао грешке, своје и/или туђе, некада нешто дописивао, некад ставио знаке навода или чуђења, некад је, уз много пропратних реченица, исписивао читав нови есеј у настајању. Подједнако је и дрисао, прецртавао и одбацивао, сам себе оштро критиковао. На више места се могу наћи коментари слични овом: „Да нисам погрешио када сам рекао...?”

„Усмени есејист” или моћ импровизације

Постоји још једна активност Павла Стефановића који није забележена – јер није ни могла бити – и од које није остало никаквог трага. То је читав један корпус оставштине коју чине никад написани текстови, импровизовани говори, спонтани, испричани литерарни бисери, тренутни есеји, непоновљиве усмене бравуре које би своју јединственост и чар заувек изгубиле оног тренутка када би глас говорника утихнуо.

Један сасвим мали број тих импровизација сачуван је у виду бележака. Много већи број није сачуван уопште. Миодраг Поповић⁴ каже да је „када је [Павле] развијао своје мисли које су далеко превазилазиле границе музике, говорио је као да из сама себе извлачи мисли које су се кап по кап, годинама таложиле у дубини. Даровао је не само пером већ и живом речју у бројним разговорима с пријатељима. Приморавао је саговорника да га пажљиво слуша. Као да је имао потребу да се најпре ослободи свог сентименталног набоја па тек онда да изврши рационалну кристализацију мисли. Његове реченице су компликоване, понекад и заморне. Сталожено и без вербалног дотеривања излагао ми је своје есејистичке погледе... Мени су већу радост причињавали његови спонтани усмени искази него његове писане варијанте које су понекад знале да буду одвећ компликоване. У нас је честа појава усмених приповедача... За Павла би се могло рећи да је био не само писац него и усмени есејист”.

Од приповедача до „глумца”

А „шта би било да се Стефановић попуно посветио глуми?”, наставља да зуји, сада у нешто измењеној форми, оно питање које је поставио Раде Кузмановић, цитиран на почетку текста. И овако варирано, као и оно претходно о књижевности, питање има одређеног утемељења и није потпуно произвољно. „Павле је глумац”, говорили су многи његови познаници и пријатељи, па чак и неки из породице.

Већ сам поменула да су народне песме биле први књижевни пртљаг из Павловог детињства. То је период у коме је породица живела у Бечу а који захвата 1906, 1907. и 1908. годину. И сада могу неким унутарњим слухом да „чујем” како Павле рецитује лирске народне песме на начин који се може окарактерисати сасвим као „глумачки”, са наглашеним дужинама, испевавајући речи „ђул” и „душа”:

Ђул мирише, мила моја мајко,
Ђул мирише, Омерова душа.

⁴ Миодраг Поповић, *Познице, мемоарски есеји. Павле*, Београд, Просвета, 1999, 223–239.

или стихове:

Ја сад једва могу знати да имадох сан,
И у њему очи неке, небо нечије...

из ремек дела *Можда сјава* очевог пријатеља Владислава Петковића Диса.

Могу да чујем и крај Камијеве *Куће*, када се заједно са „кугом која ће једног дана пробудити своје пацове и послати их да умру у неком срећном граду” подизао и његов глас и достизао неку опомињућу висину.

А могу да „чујем” и неку обичну агенцијску вест која би, пажљиво интонирана, престајала да буде само то, пука информација.

Све то претварало је Павла Стефановића, у његовој радној соби, пред сасвим малом „публиком”, у врло изражајног „глумца”.

Једна таква новинска вест је гласила отприлике овако: У неком америчком граду, лекар је открио да млада девојка пати од болести која ће јој, у сасвим кратком року, донети слепило. Лекар одлази код градоначелника тог града и овај одлучује да следеће вечери упали сва, редовна и ванредна светла тог града, да град забљешти и засија, како би девојка, пре него што ослепи, последњи пут видела раскош светлости и сјаја.

Та мала прича са дна новинске стране, постала је, у интерпретацији Павла Стефановића, химна у славу хуманости, људскости, фанфарозна похвала човекољубљу, разумевању, емпатији и самилости. И зато овде треба поновити једну реч која, као слепљена уз Павла Стефановића. Та реч је хуманост.

Био је „глумац” само у својој радној соби, пред малобројном „публиком”, само за најближе пријатеље и породицу.

* * *

Ипак, Павле Стефановић се јавно показао као глумац само двапут у животу. Једанпут у сопственој радио драми *На ошћрој ивици* из 1967, када је одиграо себе као приповедача. Овај драмски текст је прерада прозе *Педагошка тема*, која је претходно објављена у *Књижевности* 1955. године.⁵ Снимку драме, коју је режирао Бода Марковић (а за коју је иначе Павле рекао да је „потпуно промашила”) више нема трага у Радио Београду. На Радио Београду нема ни снимака прочитаних и снимљених есеја, нема разговора на трибинама, нема одговора на многобројна питања. Осим два аудио записа у којима Павле одговара на питања радијске музичке новинарке Милене Милорадовић у емисији *Време музике* (тада, емитована на Првом програму Радио Београда), није остао ни један други аудио запис у коме Павле Стефановић интерпретира свој текст.

Други пут је био глумац у *Кичми* Влатка Гилића. Редитељ Гилић је од

⁵ Павле Стефановић, Педагошка тема, *Књижевност* (X, 11), новембар 1955, 391–404.

Павла Стефановића направио глумца ређе врсте. У Гилићевом филму Павле је одиграо епизоду чувара крематоријума. Као и у свим другим ситуацијама, и у овом случају је веома занимљива припрема за тај специфични, позни глумачки задатак. И овде он примењује исту процедуру коју примењује приликом писања есеја или књижевних дела. Поново је та припрема обимна, многе странице и полустранице су густо исписане, пагиниране, датиране... Забележена су упутства редитеља, записани и сачувани цртежи кретања и мизансцена, додати лични описи, размишљања. Лик који је играо у филму Павле Стефановић је минуциозно разрадио: анализирао процесе спаљивања мртваца кроз историју, разматрао разлике/сличности између позоришног и филмског глумачког позива, описивао лик старца, записивао психолошке индикације, карактер, размишљао о ватри, препуштао се асоцијацијама на Тројански рат и концентрационе логоре... На крају, глумац Павле Стефановић је оставио узбудљиво, мада сажето сведочанство о томе зашто се уопште одлучио на глумачку авантуру, на скок у непознато. У том узбудљивом самоубеђивању он набраја седам разлога зашто је у озбиљним годинама сам себе изложио оваквом, можда непотребном, искуству.

После обављеног снимања, приказивање филма *Кичма* пропраћено је неслагањем са „црном” темом која не одговара „светлом” друштвеном тренутку. Ни одлазак на Кански фестивал ништа није променио. *Кичма* је била углавном лоше схваћена и критикована: од Драгослава Адамовића из *Полиџике*, преко Милутина Чолића који је надугачко цитирао негативне критике из француских новина а прескакао оне позитивне. Истицао се *Комунист*. После приказивања филма у Пули и Нишу (у истом тексту се на исти начин говори и о филму *Тестамент* Мише Радивојевића), аутор текста се на крају запитао: „Да се у филмским кућама које су снимиле поменуте филмове водило рачуна о друштвеној функцији уметности, да је у њима развијено самоуправљање, онда се сигурно оваква питања не би ни постављала”⁶

Веза текста и његове интерпретације

Свему што је Павле Стефановић писао претходио је процес припреме. Све оно што је писао, он је, у значајном броју случајева, сам и интерпретирао. Некада је била реч о читању текста у радијском студију, некад о предавању, некад о јавном наступу, трибини, некад о појављивању пред читаоцима који су у том тренутку постајали слушаоци и гледаоци.

⁶ Чедо Недељковић, Неприхватљиве поруке „Тестамент” и „Кичме”. Још се друштвеним средствима снимају филмови који пропагирају нашем друштву туђа схватања, *Комунист* (XXXIII), 1975, 22.

На овом месту, не може избећи још једно питање, а то је: да ли су и на који начин текст и његово гласовно, интерпретативно уобличавање код Павла Стефановића повезани? И, да ли је интерпретација утицала на ткање и структуру самог текста, да ли је текст, и ако јесте на који начин, повезан, између осталог, и са унутрашњим слухом и унутрашњим „читањем” записаног? Да ли је Павле Стефановић, као неко ко гласовно интерпретира сопствени запис, управо том интерпретацијом отварао и ширио мисао саму? Колико могућност да „прочита” разумљиво и доступно свој текст, да интерпретира своју компликовану реченицу (за неке „барокну” или „елиптично барокну” а свакако веома разуђену), отвара врата да се та реченица сама собом даље оплођава, развија и шири, разлива и прелива, а ткиво самог текста буја и цвета?

Та питања се намећу због, у неку руку, изразитог глумачког капацитета писца. У тренутку док се склапа слика која је настајала током више од шездесет година једног необично разноврсног рада, рада чије су се обале стално размицале по тематском, садржајном, естетском и стилском обиму, тумачење сопственог текста израћа као једно од важних компоненти. У недостатку аудио снимака, а којих је некад било у изобиљу, овде сада изостаје нека врста доказног материјала. И ако би тај метод био легитиман, ипак, нећу се позивати на сећања, већ ћу потражити другу врсту аргументације.

Да би веома сложена, разуђено постављена реченична фактура којом се у писаном тексту служио Павле Стефановић, постала приступачна и смисаоно јасна, било је потребно да се у говорној интерпретацији свака фраза посебно обоји, да се мисао прати преливом гласа, да се глас врати на исти микротон у тренутку када се дугачки инсертовани пасаж заврши а убачени реченични меандар врати на тачку из које је кренуо, било је потребно да се стално контролише каскадна динамика гласа и кружно и слојевито нијансирање, да се влада темпом изговореног, убрзавањем или успоравањем, степенастим растом до одређене висинске и тонске кулминације гласовног кретања... и назад.

Уколико могу, а још увек могу, успешно да призовем у сећање овај начин интерпретације, онда је, чини ми се, оправдано и питање: да ли је моћ интерпретације током времена можда утицала и на сам стил писања? Да ли је дугачка реченица, бар делимично, преузета из зденца „глумачког” талента где унутрашњи говор ништа није спутавало, ништа везивало нити ограничавало? Писац пише огромну, мада глатку, реченицу, набијену унутрашњим интервенцијама. У неким тренуцима, убачене реченице, дугачки низови придева, асоцијације које се рачвају и одвлаче далеко од почетне теме а онда се виртуозно суноврате на место одакле су кренуле – доводили су разумљивост текста до тачке пуцања. Кулминација разбокорене нарације стигла је касније, у познијим годинама писца, после његове педесете године. Природни дар, „глумачка” снага, интерпретативна сувереност, могли су утицати и на структуру дискурса.

Описана реченица, бар једним својим делом, произашла из оног фактора који је оснажио, охрабрио и саму мисао и допустио јој да се разграђује, развија, шири и докора. Јер као да ништа није спутавало ту огромну реченичну крошњу. У случају Павла Стефановића, склад оног *како* се нешто говори и оног *штиа* се говори, успостављен је у великој мери. И то и изнутра, у простору унутрашњег гласа говорника-писца, и у његовом спољашњем појавном облику.

Павле Стефановић је заступао током целог свог књижевно-критичарског живота, модерне уметничке тенденције, модерне ликовне појаве, савремени звук, вантонални шум, нове глумачке вештине, нове правце, апстракцију у сликарству, иновације... Истовремено, његов сопствени литерарни, књижевни и критичарски стил је остао сложено-„барокни”. Том таквом садржају и том таквом наративу, помагала је емоционалност, „художественост” у наступу. Кад то кажем – додајем овде још један контрадикторски моменат – а то је да овде говоримо о ређој врсти ствараоца који, као да је истовремено резултанта у којој се сажимају искуства три века. Не само XVIII (био је „човек XVIII века, века светлости”, рекао је за њега Богдан Богдановић), не само XX века – века нових уметничких праваца, авангарде, егзистенцијализма, апстракције, дисонанце... већ и човек XIX века – века емоција, романтичарског заноса, доминације индивидуализма, немачке филозофије и националног освешћења.

Оно што Павле Стефановић заступа, без разлике и без попуштања читавог живота, уметнички, естетски, мисаони став, током целог јавног деловања без зазора и застоја јесте модернизам XX века. Начин на који је тај став заступао припадао је XIX веку чија главна особина је занос. Како се то међусобно слаже, да ли се слаже, и шта твори?

Ово питање води следећем одговору: необична је симбиоза онога *штиа* је Павле Стефановић говорио и оног *како* је то говорио, снажна је синергија аутентичних опречних сила, у свим правцима. Зато данас Павле Стефановић делује као човек претходног доба, али не једног, већ заправо цела три доба: доба бујајућег модернизма, где су се рађале дотад нечувене уметничке биљке, ницали правци, нове технологије, технике и праксе а он их све пратио у стопу, поздрављао, дочекивао с добродошлицом и описивао у својим текстовима; Он делује и као човек из доба сутона романтизма, човек *fin de siecle*-а и деветнаестовековне замишљености, озбиљности и загледаности у просторе до врха испуњене осећајношћу и саосећајношћу, јаким ударцима срца непрекидно спремним на емпатију, сажаљење, љубав и разумевање за Човека. Али, пре свега, Павле Стефановић делује као човек у чијој основи борави слободни, можда непослушни, неукротиви, разбарушени, недисциплиновани дух космополитског интелектуалца. И то је знао Богдан Богдановић када је рекао да је Павле Стефановић „храбро одиграо улогу независног интелектуалца.” Не треба заборавити да је ту улогу играо у времену од 1920. до 1985, дакле скоро целом дужином драматичног XX века.

Завршићу цитирајући неколико реченица Радомира Константиновића, човека који за Павла Стефановића, у свом *in memoriam* тексту за *Трећи програм* Радио Београда 1985. године каже да му је „друг и учитељ”, и понавља – „друг и учитељ”. „Средиште његове естетике је противуречје ван-умног и умног, ван појмовног и појмовног. Павле Стефановић је остао између оствареног и неоствареног, као трајно, незавршиво колебање, као живо, отворено противуречје тона и значења. Тријумф поразом, добитник који вечито губи, добијање губљењем, успех у неуспеху”.⁷

Литература

- Игњатовић, Драгољуб С., *Са њисцима и о њисцима међурајним*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1992.
- Kuzmanović, Rade, *Daninoć, Eseji*, Београд, Ћигоја штампа, 1993.
- Konstantinović, Radomir, *Ličnosti. Pavle Stefanović (1901–1985), Treći program (66)*, leto 1985.
- Недељковић, Чедо, Неприхватљиве поруке „Тестаментa” и „Кичме”. Још се друштвеним средствима снимају филмови који пропагирају нашем друштву туђа схватања, *Комунист* (XXXIII), 1975, 22.
- Поповић, Миодраг, *Познице, мемоарски есеји. Павле*, Београд, Просвета, 1999.
- Стефановић, Ивана, *Привајна љрича, љрема садржају једној кофера*. Београд, Службени гласник, 2012.

Summary

Pavle Stefanović – text, improvisation and (self-)interpretation

Ivana Stefanović

This essay is based on personal memories and a few remaining movie clips. While a handful of witnesses of the way Pavle Stefanović acted and spoke remain, there is hardly any evidence left to this effect. The RTS Fonoteka (the audio archive of Serbian national radio station), where one might expect to find such audio materials, possesses none. Is there a correlation between one's writing skills and one's gift of the spoken word, particularly when it comes to interpreting essays and philosophical texts in an inspired and compelling manner? How and to what extent can that spoken voice weave itself into the very structure of a written text? Pavle Stefanović's ability to interpret and act out written texts was reflected in the way he spoke. The complexity of his syntax, the virtuosity of his language, an amassing of adjectives, and a spiralling to and from the main topic at hand characterised both his written texts and his improvised speeches. This essay tries to shed some light on the way in which Pavle Stefanović the writer might have influenced the "actor," and vice versa, how that "actor" might have influenced the writer.

Key words: Pavle Stefanović, interpretation, understanding, improvisation, literature, aesthetics

⁷ Радомир Константиновић, *Личности. Павле Стефановић (1901–1985)*. Емитовано на Трећем програму Радио Београда, 7. новембра 1985. у емисији Хроника, а објављено у часопису *Трећи програм* (66), лето 1985.



Др Павле и Мара Бота, Павле, Милана и др Светислав Стефановић
у Врњачкој Бањи 1906.



Павле као дечак у Бечу 1907. год.



Павле Стефановић као болничар током Балканског рата. Болница у гимназији у Крушевцу. Десно у средњем реду седи поред војника са чалмом, 1912.



Чиновници Универзитетске библиотеке.
Павле стоји поред Милице Продановић, 21. март 1929.



Са колегама у Универзитетској
библиотеци. Касне двадесете



Говорни хор Абрашевић. Диригент Павле Стефановић, 1936. година



Павле Стефановић, Милана Славенски, Вера Богдановић и Јосип Славенски



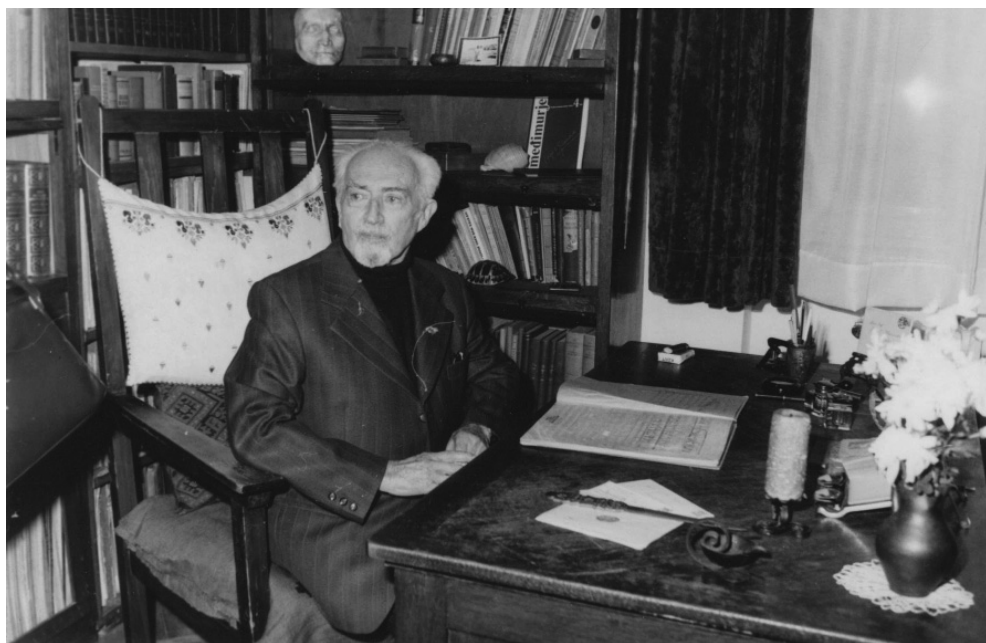
Павле Стефановић и Јосип
Славенски, пред Други светски
рат



Павле Стефановић отвара изложбу сликара Марија Маскарелија, 1957.



Павле Стефановић говори на Конгресу Савеза композитора Југославије, одржаном 24–26. априла 1962. у Љубљани



За столом Јосипа Славенског у Светосавској 33. Средина седамдесетих



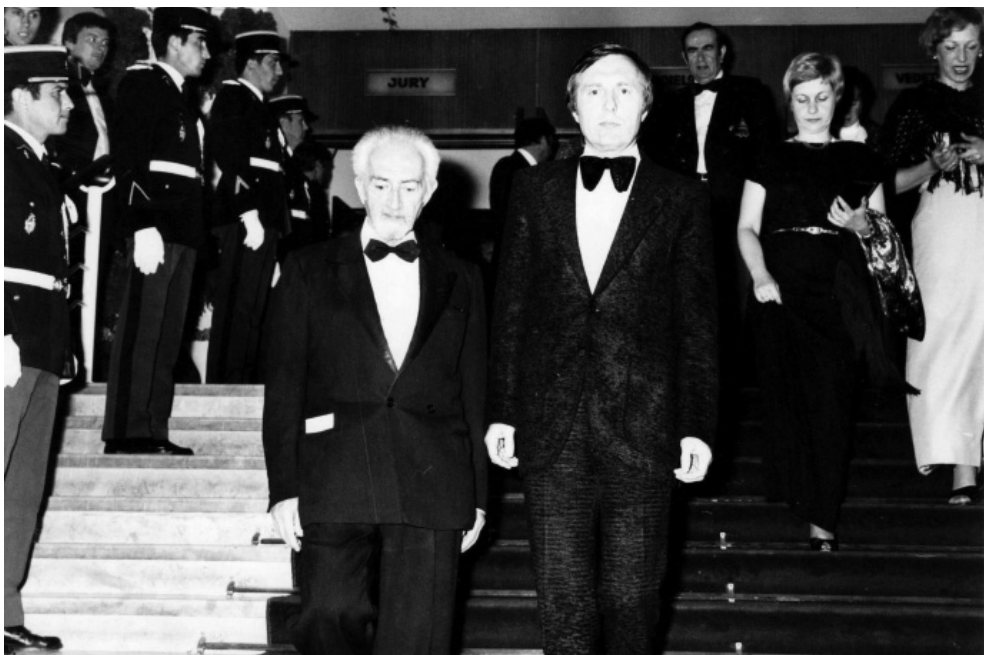
Културни центар Београда. Мира Траиловић, Раде Константиновић, Милета Саић и Енрико Јосиф. Вече посвећено 70. рођендану Павла Стефановића



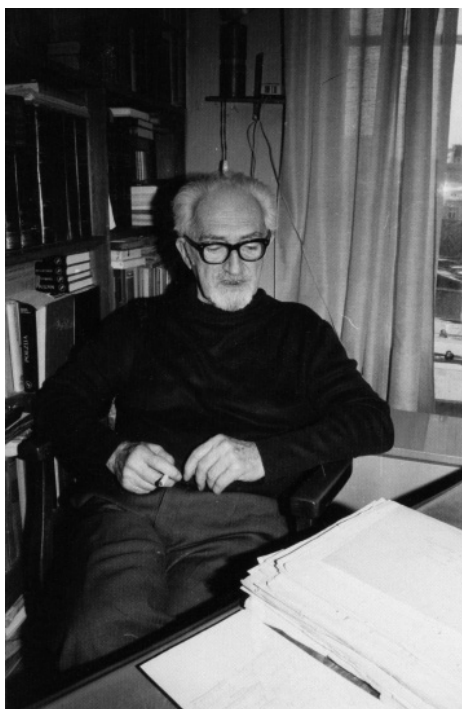
Павле Стефановић са Лидом Фрајт и Миром Далеоре, 1973.



Драган Николић и Павле Стефановић у сцени из филма *Кичма* Влатка Гилића

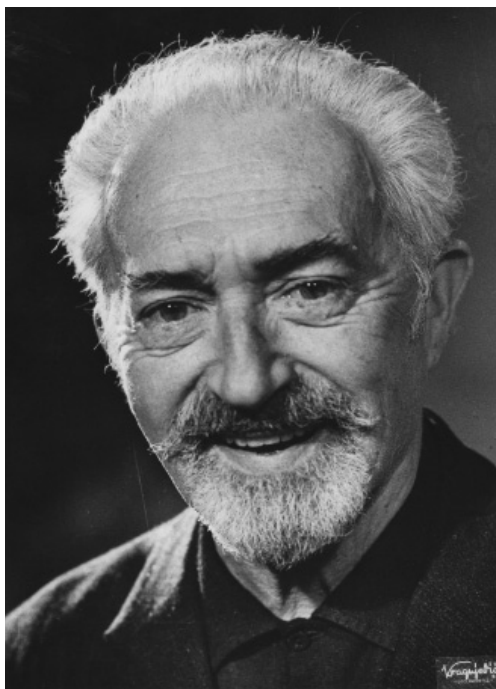


Павле Стефановић и Влатко Гилић у Кану, приликом приказивања филма *Кичма*, 1977.



У својој радној соби у стану у Млатишуминој бр. 3. 1979.
Фото Милорад Кеџман

Павле Стефановић,
фото Крагујевић



Павле Стефановић
на карикатури Зука Џумхура

ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ, АПОЛОГЕТ МОДЕРНЕ МУЗИКЕ У БЕОГРАДУ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XX ВЕКА

Роксанда Пејовић

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за музикологију

Сажетак: У раду је анализирана критичарска делатност Павла Стефановића у периоду 1938–1982. и указано је на изразиту наклоност овог естетичара и критичара према савременом звуку и модернистичким тенденцијама у уметности. Циљ је показати да је Стефановић био апологет модерне музике у Београду у другој половини XX века. Критичким сагледавањем његових написа указано је на бројне нијансе и промене у начину формулисања сопствене естетичке оријентације. Показано је да је књижевник и естетичар рођен на самом почетку XX века, постао апологет модерне музике у константном трагању за новинама. Васпитан на традицијама XIX века, на књижевним и естетичарским достигнућима прошлости, Стефановић их је својом делатношћу на музичком пољу повезао са столећем у коме је живео и радио, истовремено наговештавајући следеће временско раздобље.

Кључне речи: Павле Стефановић, музикологија, музичка критика, модернизам, савремена музика, српска музика

Критичари и есејисти београдске музичке средине били су заступници одређених стилских опредељења која су прихватили већ у првим текстовима, пошто њихово сазревање није битно изменило идеологију којој су остали верни. Старије генерације музичара друге половине XX века, које су своју критичарску и есејистичку делатност почеле између два светска рата, придружиле су се глорификовању дела врхунских савремених композитора: најчешће су се оглушивале о модерну, нарочито екстремно модерну музику, док су појединци исказивали своја очигледна неслагања са таквим тенденцијама и супротстављали им се. Већина критичара и есејиста различитих музичких професија, од композитора, до диригената и пијаниста, која је међу првима завршила музичке студије на Музичкој академији у Београду после 1945. године, није се супротставила опредељењима умерено-савремених праваца својих професора, али је међу млађим музиколозима било изразитих поборника модерних и најекстремнијих музичких струјања.

Павле Стефановић (1901–1985) био је једини аутор старије генерације чија је глад за модерном, али и најекстремнијом музиком била незасита – био је константно опседнут новим, најчешће најмодернијим музичким појавама београдског музичког живота. Исказивао их је раскошним стилем, подвргавао их је својој великој култури и познавањима, пре свега естетике и књижевности.

Залагао се за модерну музику већ у периоду између два светска рата. Није полазио од композиција српских музичких стваралаца инспирисаних народном музиком да би их приближио Западу, што је чинила већина београдских музичких критичара на челу са Милојем Милојевићем, већ је савремени артизам сматрао врлином и управо је преко њега желео да нас Европа прихвати и вреднује интернационалним мерилима. Компонување по узорима претходних стилских праваца сматрао је застарелим, те их је неретко обезвређивао. Тада је његов појам модерног био заснован на музици насталој око 1920, а затим на композицијама које су око 1935. године звучале авангардно, те се супротстављао делима музичког импресионизма, а достигнућа Хонегера (Honegger), Мијоа (Milhaud), Хиндемита (Hindemith), Вајла (Weill), Кшенека (Křenek), Берга (Berg) и Хабе (Hába) сматрао је превазиђеним.

„Дуже ми се коса на глави”, написао је, „од ултраиндивидуализма декадентног стила Дебисија (Debussy) и његовог пасивистичког деловања”.¹ Други Шенбергов (Schönberg) период сматрао је, такође, декадентним, верујући да су „распад јединства мисли и неспособност синтетичког стварања” карактеристичне за атоналност.² „Хроматско беспуће” одликовало је, по Стефановићу, Хонегерова камерна дела, а неинвентивност и својеврсна дистанцираност Мартинуову *Сонаџу за виолину и клавир*.³

Опредио се за експресионизам, али је био свестан да је почетком 1940. године прошло време „експресионистичке ватре” у Европи, те да музика коју је наставио да негује београдски млади композиторски нараштај, није била више у току европске музичке модерне.

Осећао је „нашу симфонијску садашњост” у штраусовском *Capriccio* Антона Лајовица и поздрављао покушај ослобађања Балкана у жељи да уђе у музику Средње Европе.⁴ Узор савременог компоновања под народним утицајем открио је у ораторијуму *Муке Госјодина нашеј Исукрсија* Бориса Папандопула, јер је далматинско певање „изнео из локалног у

¹ Павле Стефановић, Шести музички час Коларчевог универзитета, *Правда* (12312), 19. фебруар 1939.

² Павле Стефановић, Музички живот у Београду, *Музички гласник* (2), фебруар 1939, 36–42; Вече наше савремене музике, *Правда* (12005) 20. март 1938.

³ Павле Стефановић, Трећи час Удружења пријатеља словенске музике, *Правда*, 19. децембар 1939.

⁴ Павле Стефановић, Музички живот у Београду, *Музички гласник* (10), 1938, 209–221.

ниво општег, дубокоочовечанског. Извукао је из монотоне и сиромашне фолклорне тонске грађе епску ширину и играчке поенте, хармонски организоване звуке”.⁵

Јосипа Славенског оценио је као новатора из доба после Првог светског рата, али га је прекорио, као и друге „музичке натуралисте”, да дескрипцијама не задире до дубоке суштине народне музике, наиме до аутентичне стварности Балкана⁶ Касније ће другачије размишљати о овом музичком ствараоцу и високо га уздићи као „генијалног композитора”, „до смоздавајућег степена оригиналног”, „неизглачаног, необрађеног, неизцизелираног генија”, заправо „надахнутог уметника” „феноменалне виталности” и „аутентичности” који је износио „суштину музичког језика” не угледајући се ни на кога. Настојећи да уочи противречности у делу Славенског посматрао га је као романтичара и композитора који је антиципирао „звучне обрасце конкретне и електронске музике”.⁷

Чини да су рана дела Станојла Рајичића својим језиком начинила позитивни утисак на Стефановића, већи од композиција других београдских музичких стваралаца, зато што је најдаље отишао у тражењу модернистичког израза. Био је одушевљен његовом Првом симфонијом, сматрајући је експресионистичком: назвао је „блиставим документом напрезања коме сам се у почетку балкански и српски поклоним, да се сада, заједно са њим, европски и интернационалистички испрсим”, али се бојао да овај композитор својим праскавим песмама из циклуса *Животи* може убити музику”.⁸

После 1945. године прошао је кроз фазу глорификације савремене совјетске музике – то је био његов нов однос према савременој музици који је собом повлачио и промену дотадашњих кључних погледа. Посматрајући музику из социјалистичког аспекта, образлажући „идејни став наших музичких стваралаца” поводом Конгреса и оснивања Савеза композитора Југославије, 1950. године и „погледа на нашу нову друштвену стварност у којој и они учествују на општем делу изградње наше земље и њеног преображаја у социјалистичку заједницу слободних људи”, Стефановић је указао да се „у неким делима... местимично могу разазнати још увек постојећи остаци формалистичких, експресионистичких и других, данас већ застарелих, несавремених и духу наше стварности неодговарајућих западноевропских утицаја”.⁹

⁵ Павле Стефановић, Гостовање сплитског *Звонимира*, *Правда* (12031), 15. април 1938.

⁶ Павле Стефановић, Музички живот у Београду, *Музички гласник* (3–4), март–април 1939, 77–83.

⁷ Pavle Stefanović, O desetogodišnjici odlaska Josipa Slavenskog, *Zvuk* (66), 1966, 1–6.

⁸ Павле Стефановић, Трећи симфонијски концерт Радио оркестра, *Правда* (12295), 2. фебруар 1939.

⁹ Pavle Stefanović, Osvrt na dva koncerta održana povodom kongresa kompozitora Jugoslavije, *Mladost* (2–3), 1950, 277.

Закључио је да је „потребно истаћи све живљу и спонтанију тежњу наших композитора да се у свом стваралаштву што више приближе народном музичком језику”, те да је „нашим слушаоцима сваки формалистички конструктивизам постао туђ, а сваки даљи степен јасности, мелодичности, хармонске логичности композиција – јемство све веће блискости и присности композиторовог дела и захтева оних којима се и обраћа.¹⁰ Да ли су могле да се очекују овакве идеје у тексту Павла Стефановића, изразитог противника компоновања под утицајем народног мелоса?

Надао се, после слушања *Треће симфоније* Стјепана Шулека, да ће га „слобода социјалистичке стварности... једног дана упутити на... мелодијско грађење у духу матерњег музичког језика:

Било би погрешно означити интимни, субјективни израз и индивидуални карактер Шулекове *molli* симфоније као субјективистички и индивидуалистички израз. Композитор је син нашег доба, наше средине, учесник у напорима, победама и тешкоћама данашњих генерација на великом послу изграђивања боље и светлије бдућности. Ако је његов осврт на све преживљено у животу упадљиво испуњен кризама, унутарњим сукобима, душевним борбама, у којима не изостају ни клонућа, ни полети, ни патње, ни ликовања – онда је ово његово дело у савременом, широком значењу појма уметничког реализма, као свестраног захватања у сложену животну стварност, у ствари баш реалистичко. Оно потресно и топло говори о племенитим напорима, али и о тегобама кроз које неумитно пролази поштени и мисаони човек – појединац, син народа који је подносио и подноси тешке жртве за лепоту људских идеала, син епохе у којој се кроз револуционарне промене услова живота тешко, али сигурно преображава читава људска стварност.¹¹

Истакао је, поред осталог, као веома значајан Шостаковичев *Клавирски квинтет*, награђен „Стаљиновом премијом првог степена” као „јединствено и мислилачки ретко дубоко дело камерне музичке литературе данашњице...” које представља „највиши домет савременог камерномузичког изражавања широких филозофских контемплација и дубоко озбиљних интелектуалних емоција једног ретко садржајног и медитативног човека – уметника”.¹²

Најзад, у последњем животном раздобљу, Стефановић је преко залагања за савремену и модерну музику постао готово искључиви заступник

¹⁰ Исто.

¹¹ Pavle Stefanović, Simfonijski koncert Orkestra Radio Beograda (28. februara i 1. marta), *Mladost* (VI, 5), мај 1950, 474–476.

¹² Павле Стефановић, Шостаковичев клавирски квинтет у извођењу Београдског радија, *20. октобар* (II, 34), 27. јул 1945.

најекстремнијих музичких струјања, сурово осуђујући своје противнике. Полазио је од става савременог човека према прошлости и савремености, односно од начина којим би композитори и интерпретатори најнепосредније одговорили захтевима данашњице, од места савремених музичара у друштву, утиска које су производили на критичаре, од одређивања њиховог историјског значаја, композиција и интерпретација које су покретале машту слушаца (...), а за овим примарним констатацијама долазила је стручна музичка оцена.

Мада се, судећи по критикама, није супротстављао савременом музичком стваралаштву, дефинисао га је као музику обликовану застарелим средствима, док је модерно требало да буде „још никада раније несаслушано”.¹³ Међутим, неретко је у својим текстовима замењивао значења тих појмова. Ипак је чешиће одбацивао „јалов и узалудан напор” угледања „на изражајне формуле једног музичког начина изражавања у чијим су оквирима већ остварени врхунци” и није, углавном, прихватао вредна дела по себи компонована традиционалним језиком.¹⁴ Констатовао је да искорак ка „афирмираним обрасцима музике једног већ пређеног доба и једног превазиђеног развојног ступња у постојању и кретању музичког језика... није никаква нова појава, нити јерес”, али га је, са друге стране, негирао у константној тежњи за новим и модерним. Супротстављао се музици уколико се није развијала путем модерних тенденција у којима је истраживао однос стваралаца према тешком времену у коме живимо и савременом музичком хуманизму.

Судећи по Стефановићевим текстовима и његовом ентузијазму према атоналној, додекафонској, конкретној и електронској музици, изгледало је да ће заувек нестати сви другачији композициони начини. Наводио је да смо, поред осталог, појавом електронске музике добили „огромно, нечувано проширење поља звучних боја”, али смо изгубили мелодику и тематику. Уверен да ће се „електронска звучна структура у свести примаоца моћи уопштити до ступња симбола неких трајних и свеопшних људских вредности”, био је искључив у убеђењу да су композитори нове музике једини прави представници данашњице, мада су, истражујући „нова изражајна средства морали да се одрекну лепоте и прихвате ружноћу” да би постали „духовни, мисаони репрезентанти управо свог социјалног, те дакле и националног, културно-историјски условљеног амбијента”.¹⁵

Иако је имао намеру да размотри однос слушаца према серијалној, конкретној и електронској музици, али и примене новог звука у новоро-

¹³ Павле Стефановић, Поводом Другог радиофестивала савремене југословенске музике, *Књижевности* (3), март 1954, 234–243.

¹⁴ Павле Стефановић, Озбиљна музика у озбиљном времену, *Полиџика* (20523), 21. новембар 1970, 13

¹⁵ Павле Стефановић, Савремени језик музике. Шта смо добили, а шта смо изгубили са електронском музиком, *Полиџика* (17630), 4. новембар 1962, 17.

мантичарском, штраусовском оркестру, Стефановић се задовољио да констатује њену непопуларност, уз „заверу ћутања окорелих конзервативаца” и заостајање „будног ослушкивања новог звука (...) у интелектуалној свести савременог критичара”, надајући се да ће „човек научити да слуша савремену музику као одбрану сопствене егзистенцијалне ситуације” (!). Полазио је од чињенице да је за савремену музику заинтересован мали круг слушалаца које је назвао „елитном интелигенцијом”, не помињући да није било другачије ни у иностраним земљама.

Запазио је, у односу на додекафонију, предност конкретне и електронске музике, чији су се корени назирали после ратова у општем убрзању људског живота, и у „сировом, аутентичном звучању наше стварности” настале као „потреба уморног, префорсираног људског слуха”. Аналогно „антитеатру” и „антироману”, указао је да је „антимузика” живела на филму и у модерном позоришту.¹⁶

Није само Стефановић био свестан наших историјских „задоцњења и надокнађења” која су била очигледна и у музици,¹⁷ те је као заступник најрадикалније музике, окарактерисао београдски музички живот као „конзервативан и бојажљив”, типичан по „нашем неутрализму, ограђивању, пилатском прању руку и избегавању ужарених искри оног истинског музичког реализма који је и у овој уметности, као и у свакој другој, способан да ода суштину једне заиста револуционарне стварности, да повуче разлику између оног шта она јесте и оног шта она о себи мисли”.

Несумњиво је било тачно да је савремена музика извођена у Београду – сâм Стефановић навео је 1954. године дела Стравинског, Бритна (Britten), Шенберга, Хонегера, Хиндемита, Мијоа, Шостаковича, Прокофјева и Бартока (Bartók), а поред њих и „младе ’усијане’ главе још непризнатих савременика, експериментаторе, модернисте, новаторе, преносиоце туђинских утицаја, поборнике ’нама туђе стварности’, декаденте...” и назвао их је неромантичарима, предлажући да се што чешће суочавамо са савременом музиком, као и са тешким животом око нас.¹⁸

Стваралачку кризу савремене музике чуо је у „стоструком понављању истих композиционих образаца који више нису савремени или у усиљеном тегљењу других, малобројнијих композитора на естетичким формулама које су истрчале испред стварности нашег живог музичког мишљења, тиранишући и збуњујући ионако лабилни укус наше музичке јавности”.¹⁹

¹⁶ Pavle Stefanović, Pred novom zvučnom slikom današnjeg svijeta, *Petnaest dana* (7–8), 1965, 6–8.

¹⁷ Pavle Stefanović, Naša „zadocnenja i nadoknađenja”, *Svet*, 20. 2. 1952.

¹⁸ Павле Стефановић, Прилог апологији савремене музике, *Књижевне новине* (30), 5. август 1954.

¹⁹ Павле Стефановић, Концерти у фебруару, *Књижевности* (3), 1952, 282.

Чинило му се да не би требало „препустити ђудљивим ветровима моде екстатични патос и хиперсензибилни лиризам романтике и рестаурисати (али никаквим враћањем, већ подизањем на виши ступањ потенције) логичну, рационалну прегледност тонске архитектоники класицизма”.²⁰

Није увек убедљиво откривао звучања и технику своје савремености, али се одлучно и дефинитивно супротставио музичком фолклору као предмету инспирације. Тонске формације композитора који су „настојали да покажу своју локалну легитимацију називао је „сувопарним, стерилним, неинвентивним, стереотипним адептима рустикалног музичког локализма”.²¹ Оправдавао је празне дворане на концертима југословенске музике застарелим, превазиђеним стилем изведених композиција, не размишљајући о супротстављању публице свеукупним постромантичарским композицијама.²²

Рајичићев *Трећи клавијирски концерт* окарактерисао је као „конструктивистичку игру, врло вешту егзибицију доброг познаваоца композиционе технике каквом се савремена музика служи” и претпоставио да је у том делу „можда савремена осећајност насилно утиснута у формалне оквире који јој не одговарају”.²³

Констатовао је да симфоније Милана Ристића дају „једну одређену арому савремености, спиритуалну климу модерног европског интелектуалног односа према животу и стварности”.²⁴ Био је убеђен да је он у својим делима одстранио фолклорно подражавање и вратио их „са путања тобожње интернационализације”. Његова *Друја симфонија*, тврдио је, „једноставна је, непретенциозна, неусиљена, лежерна, отресита, здрава, искрена и аутентична”, дело „нашег савременог и типичног човека... Сажимање хармонског начела са контрапунктским, индивидуални белег мелодике и скоро камерна индивидуализација оркестарских гласова показује савременог и заиста српског композитора”.²⁵

Уверен да је открио „нова стања, нова сазнања, нове односе, нове силе...”, сагласан са Павлом Марковцем да се „нови идејни и емоционални садржаји прво јављају у вокалним облицима”,²⁶ Стефановић их је, 1953. године, са пуно емоција приписао музици „силно даровитих” и „инвентив-

²⁰ Павле Стефановић, Музика наше блиске будућности. Генерација композитора која је на помолу, *Књижевност* (6), 1952, 551.

²¹ Павле Стефановић, Поруке једне трибине, *Полиџика* (18395), 20. децембар 1964.

²² П. Стефановић, Поводом Другог радиофестивала..., нав. дело..

²³ Павле Стефановић, Ново дело Станојла Рајичића, *Књижевност* (2), 1951, 189–192.

²⁴ Павле Стефановић, Џиновски тонски мозаик – Над смрћу Милана Ристића, *Полиџика* (24864), 25. децембар 1982, 15.

²⁵ Павле Стефановић, Концерти симфонијског оркестра НР Србије, *Књижевност* (11–12), 1951, 519.

²⁶ Павле Стефановић, Размишљања поводом једне савремене опере, *Књижевност* (7–8), 1952, 99.

них” младих композитора, Енрику Јосифу и Душану Радићу, неоптерећених прошлошћу, спремних да се уклопе у савремено музичко стваралаштво и да снажније „откривају нашу стварност”.²⁷ Одушевљен овим ствараоцима „здраве музикалности” који су тражили „свој израз”, „одговарајуће форме” и „нове садржаје”, њихов први самостални композиторски концерт обележио је као прекретницу у нашем уметничком животу и окарактерисао га као „два сева муње у нашој музичкој жабокречини”, иако београдски музички живот у истини није био на том нивоу?²⁸ Тада слушана дела Петра Коњовића и Стевана Христића, као и прве поратне композиције Милана Ристића и Љубице Марић без сумње нису припадале жабокречини. Индикативно је да београдски музичари нису реаговали на Стефановићеве оштре осуде београдског музичког живота.

Ране композиционе прилоге Јосифа и Радића смело је назвао класичним. Запазио је „чудесне мелодијске арабеске” у Радићевим песмама и клавираној лирици, а код обојице композитора присутност „опоре истине нашег доба... немир века, језу и опрез опасности које вребају данашњем свету”, „грозничаве немире”, такође „пулс бујних ритмичких фигурација” у Јосифовим делима. Покушао је да пронађе „савремене начине” у Јосифовој *Сонати антика*. Његов Концерт за клавир и оркестар у једном, сонатном ставу, еманирао је, према Стефановићу, „грозничаво неспокојну климу, тако карактеристичну за доба у којем живимо”, и која се, како је потом констатовао, могла наћи у делима Стравинског, Бритна, Шенберга, Берга и Веберна (Webern), али, такође, у књижевности и другим уметностима, чије је изразите ауторе, такође, навео.²⁹

Индикативно је да су други београдски критичари, међу којима су били Бранко Драгутиновић и Михаило Вукдраговић, вредновали доприносе Јосифа и Радића као умерено савремене, те да се Вукдраговић тек приликом извођења Радићевог *Ораџио профано* запитао да ли у истини тежи „бесмислу експеримента”.³⁰

Стефановић је у „музичку слику савремености” уврстио *Песме профане*, кантату Љубице Марић:

²⁷ Pavle Stefanović, Muzički život Beograda, *Vjesnik u srijedu*, 16. februar 1953.

²⁸ Павле Стефановић, Два сева муње у нашој музичкој жабокречини (Вече композитора Душана Радића и Јосифа Енрика), *Књижевне новине* (11), 25. март 1954, 7.

²⁹ Pavle Stefanović, Umesto čestitanja Enriku Josifu, *Književne novine* (123), 15. јул 1960, 1, 7..

³⁰ Михаило Вукдраговић, Симфонијски концерт Београдске филхармоније. Прво извођење Сонате антике Енрика Јосифа, *Борба*, 9. новембар 1956 и БЕМУС. *Oratorio profano, Полиџика експрес*, 8. октобар 1979; Роксанда Пејовић, *Музичари – њисци у београдском музичком животу друге половине 20. века (1944–1971). Прејед музичких догађања. Бранко Драгутиновић*, Београд, Факултет музичке уметности. Катедра за музикологију, 2009, 186.

највише наше остварење... савремено једним фантастично актуелним ароматом, тонусом, осећајним, изнутра надирућим звучним видом људске драме... преображене у... скоро опипљиву кавалкаду сцена ужаса... и духовне несаломљивости човека у историји његових удеса...³¹

Након премијере, 1958. године, својој визији посебно значајних београдских композиција придружио је и *Пасакаљу за симфонијски оркестар* ове ауторке, коју је назвао „највећом међу јоште живим српским композиторима”. Пратио је тему и „њене покидане мотивске удове...” својом распламталом маштом „у једној барокној старокласичарској снази превазилажења свега ситног и пролазног из живота и света који би нас могао загадити, начинити све сићушнијим ћифтицама свакидашњег, прехрамбеног бакалука, да није овог митског пророчког лелека...³²

Посветио је пажњу и композицијама Владана Радовановића, пре свега делу *Сфероон* којег је окарактерисао као „убедљиву звучну визију вечитости и њених непрокљувених космичких законитости, којима је и човеков свет подвргнут...”³³ и *Празвуку*, сагледаном на основу „’вечног’ питања хуманог, идејно-емоционалног односа уметнички стваралачке свести човекове према просторима и варљивим (релативним) временима који је окружују, спутавају и ослобађају”.³⁴

Није, на жалост, поменуо, да је на свој специфичан начин истакнути савременик био и Василије Мокрањац.

Имао је увид у модерно музичко стваралаштво захваљујући концертним и сценским манифестацијама у негдашњим југословенским музичким центрима, пре свега у Загребу, Опатији и Раденцима – Слатини, о којима је помно информисао, али је са пуним правом приметио да су концертима савремене музике само понекад присуствовали композитори који су је проглашавали „страшним, опасним и уништитачким антиуметничким бауком”. И поједини Стефановићеви осврти на манифестације савремене музике показују његове свеопште погледе у безусловном прихватању авангардних музичких манифестација.

Одао је пошту Загребачком бијеналу зато што је за десет година постојања стекао углед у свету као пропагатор нове музике, атоналне и серијалне, и није престао да истражује „још неоткривене боје и артикула-

³¹ Stvaralački podvig Ljubice Marić, *Književne novine* (31), 23. decembar 1956, 6.

³² Pavle Stefanović, O jednom velikom delu savremene muzike, *Delo* (7), juli 1958, 971–973.

³³ Павле Стефановић, Виши ступањ међусобне толеранције, *Нови лист*, 21. и 22. октобар 1967. *Сфероон* је компонован за хор, са асонанцама људских гласова на консонантима Х,Ш и С, за звук звона, електронски снимљен звук клавира и електричне оргуље.

³⁴ Павле Стефановић, *Празвук* Владана Радовановића, *Pro musica* (28), 1968, 7. *Празвук* је компонован за соло сопран (или мецосопран), две флауте, кларинет, виолину, виолу, клавир и Мартеноове таласе.

ционе релације звука”, називајући га „плодоносном, далековидом и мудро планираном институцијом”.

На Шестом фестивалу савремену музике у Загребу, 1971. године, могле су се уочити карактеристике модерне музике – „осамостаљивање звучних структура, универзалност језика, условљеност открићима електрофизике и повезаност са плесном и театарском уметношћу, као и коришћење електронске музике у симфонијском оркестру”.³⁵ Мада на приређеним музичким манифестацијама није било очекиване публике, Бијенале је „оставио поруку несигурној будућности света о мукама, надама... света старе цивилизације”. Сто педесет изведених дела осликала су данашњу епоху, карактеристичну по сопственим унутрашњим противречностима, по усамљеним и разбацаним звуцима неједнаке снаге и дужине, огромним динамичким контрастима, разноврсном звучном колориту, коришћењу музичких инструмената „у свим њиховим физичким потенцијама”. „Модерна музика... се претежно и не бави човековим исповестима...”, писао је, „али она будно прати све људске односе према тековинама савремене науке и филозофије, па је, стога и тако, остала дубоко хумана.”³⁶

Обавестио је и о симпозијуму у Опатији са темом о савременом језику музике, на коме су одржана и предавања о претечама савремене музике на нашим просторима, Јосипу Славенском, Славку Остерцу, Марију Когоју и Војиславу Вучковићу.³⁷

Додекафонска, серијална, конкретна или електронска музика Сероцког (Serocki), Гурецког (Górecki) и Пендерецког (Penderecki) „потврдиле су право на опстанак управо својом моћи да буду дирљиве, узбудљиве и потресне”... да делују на свест слушалаца једном специфично новом семантичношћу својих особених структура”. Залагао се за „навикавање не само на необични нов, својеврсно комплексни и богати звук било конкретне, било електронске музике”, са „смислом за уопштавање управо људског могућег унутарњег карактера и значења тог звука” и „доживљавања електронских звучних структура као симбола дубоких и трајних општељудских вредности”. Међутим, одбацивао је „са искреном одвратношћу Stockhausenove *Конџактје за клавир* (...) глорификације снага освајачке ратне најезде”, али је прихватио његове „космички флуидне и етеричне звучне палпитације”.³⁸

³⁵ Павле Стефановић, Први кардиограм Бијенала, *Полиџика* (20689), 12. мај 1971.

³⁶ Павле Стефановић, Музичка порука несигурној будућности, Значај Шестог музичког бијенала у Загребу, *Полиџика* (20706), 29. мај 1971, 20.

³⁷ Павле Стефановић, Савремени језик музике. Шта смо добили, а шта изгубили са електронском музиком, *Полиџика*, 4. новембар 1962, 17.

³⁸ Pavle Stefanović, U korak sa novim zvučnim strukturama (Na međunarodnom Bijenalu savremene muzike u Zagrebu), *Književne novine* (146), 2. jun 1961, 2.

Покушао је нови музички хуманизам да примени на музику Кшиштофа Пендерецког, заправо да покаже како „савремена музика није само експериментална (...) да није изневерила трајну мисију музичке уметности”. Емоционално дејство музике овог композитора, закључио је Стефановић, „карактеристично по новом, неслућено проширеном звуку, представља истинску хуману вредност”. Тај нови музички хуманизам објаснио је „идејним, духовним, осећајним односом... према питањима „промене музичко-естетског укуса..., питањима односа генерација...”.³⁹

Стефановић је модернистичку играчку концепцију сагледао у извођаштву белгијске трупе Мориса Бежара (Béjarta), *Балети 20. века*, приликом гостовања на Загребачком бијеналу. Као главни кореограф и уметнички шеф ове трупе, Бежар је, како је мислио Стефановић, приступио „музикализацији позоришта” и „градњи представе по начелима музичких форми”, што је упутило балет ка одбацивању балетске фабуле, односно ка сопственој законитости. Оставио је утисак „кондензованим, озбиљним и несентименталним плесним сликама” са много пантомиме, кроз које је Стефановић уочио „модерно, скептично и иронично гледање на свет”.⁴⁰

Чврсто је веровао да „наша савремена музика”, размишљајући о музици у негдашњој Југославији, „ни технички, ни садржајно не заостаје за токовима савремене музике у такозваном „великом свету”. Њени аутори приказују „избраздано лице наше епохе (...) звучним симболима мисаоности и осећајности”, уз „прилив научних открића и филозофских синтеза нашег времена”, исказују „људски интегритет проширеним и продубљеним средствима музике у настајању” и показују „праве уметничке истине”.⁴¹

Међу композицијама које је оценио као значајне биле су *Конс* Лојзета Лебича, *Микросонаја* Александра Обрадовића, сценско дело *Јајо* Даријана Божића и претпоноћни колаж Војина Комадине.⁴² Истакао је *Графику 4* Дубравка Детонија за гудачки квартет, помињући огромне, драматуршки функционалне паузе, алеаторичке нумере, али и утисак стрепње и зебње који су произвеле, затим „звучне структуре у елементарном, примарном стању...”, уз одушевљење да је истина савременог света транспонована „апстрактно, хумано, универзално и фантастично”. Био је понесен композицијама Бранимира Сакача, наиме делом *Bellatrix – Alleluia*, а особито његовом „технички магистралном и бравурозном *Умбарном* за дванаест подво-

³⁹ Павле Стефановић, У сусрет новом музичком хуманизму: глад Кшиштофа Пендерецког за новим звуком. Емисија Трећег програма Радио Београда, 1967, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 350–357.

⁴⁰ Павле Стефановић, Плес – визуелна музика. Гостовање белгијске трупе Мориса Бежара *Балети 20. века*, *Полијтика* (20691), 14. мај 1971, 12.

⁴¹ Павле Стефановић, *Поруке једне трибине*, нав. дело.

⁴² Павле Стефановић, *Озбиљна музика у...*, нав. дело.

стручених солистичких гласова који „као да говоре у силазак у подземни свет” и звуче као „имагинарни наставак Гидеових незавршених послова живота.”⁴³

Стефановић је и извођаштву прилазио као делатности упућеној савремености, као један од београдских критичара који га је вредновао из аспекта времена које га је окружавало. Диригент Фридрих Цаун и солисткиња, пијанисткиња Мелита Лорковић, тумачили су, по Стефановићевом мишљењу, Бетовенова (Beethoven) дела са великим градацијама и агогичким слободама „какав је данашњем слушаоцу најсхватљивији, најближи, најприснији.”⁴⁴ Био је, такође, уверен да је Dejvi Erlih (Erllich), недовољно запажени виолиниста у београдском музичком животу, открио „суштину савремености у музичком језику”, не наводећи објашњење који су елементи његове интерпретације савремени.⁴⁵

Није уобичајено да књижевник и естетичар, рођен на самом почетку XX века, постане апологет модерне музике у константном трагању за новинама. Васпитан на традицијама XIX века, на књижевним и естетичарским достигнућима прошлости, Стефановић их је својом делатношћу на музичком пољу повезао са столећем у коме је живео и радио, истовремено наговештавајући следеће временско раздобље.

ЛИТЕРАТУРА

Вукдраговић, Михаило, Симфонијски концерт Београдске филхармоније. Прво извођење Сонате антике Енрика Јосифа, *Борба*, 9. новембар 1956.

Вукдраговић, Михаило, БЕМУС. *Oratorio profano, Полиџика експрес*, 8. октобар 1979.
Пејовић, Роксанда, *Музичари – ђаци у београдском музичком животу друге половине 20. века (1944–1971). Преглед музичких догађања*. Бранко Драјићиновић, Београд, Факултет музичке уметности. Катедра за музикологију, 2009.

Стефановић, Павле, Музички живот у Београду, *Музички гласник* (10), 1938, 209–221.

Стефановић, Павле, Гостовање сплитског Звонимира, *Правда* (12031), 15. април 1938.

Стефановић, Павле, Музички живот у Београду, *Музички гласник* (2), фебруар 1939, 36–42.

Стефановић, Павле, Шести музички час Коларчевог универзитета, *Правда* (12312), 19. фебруар 1939.

Стефановић, Павле, Трећи час Удружења пријатеља словенске музике, *Правда* (12617), 19. децембар 1939.

⁴³ Павле Стефановић, Слика музичке писмености, *Полиџика* (20880), 20. новембар 1971.

⁴⁴ Pavle Stefanović, Simfoniska dela Betovena u interpretaciji dirigenta Fridricha Cauna, *Mladost* (4), 4. april 1950, 379–380.

⁴⁵ Павле Стефановић, Један савремени виолинист, *Књижевне новине* (7), 25. фебруар 1954, 7.

- Стефановић, Павле, Музички живот у Београду, *Музички гласник* (3–4), 1939, 77–83.
- Стефановић, Павле, Трећи симфонијски концерт Радио оркестра, *Правда* (12295), 2. фебруар 1939.
- Стефановић, Павле, Шостаковићев квинтет у извођењу Београдског радија, *20. октобар* (34), 27. јул 1945.
- Stefanović, Pavle, Osvrt na dva koncerta održana povodom kongresa kompozitora Jugoslavije, *Mladost* (2–3), фебруар–март 1950, 277.
- Stefanović, Pavle, Simfonijska dela Betovena u interpretaciji dirigenta Fridricha Cauna, *Mladost* (4), април 1950, 379–380.
- Стефановић, Павле, Ново дело Станојла Рајичића, *Књижевност* (2), 1951, 189–192.
- Стефановић, Павле, Концерти симфонијског оркестра НР Србије, *Књижевност* (11–12), 1951, 519.
- Stefanović, Pavle, Simfonijski koncert Orkestra Radio Beograda (28. februara i 1. marta), *Mladost* (5), мај 1950.
- Stefanović, Pavle, Naša „zadocnenja i nadoknađenja”, *Svet*, 20. фебруар 1952.
- Стефановић, Павле, Концерти у фебруару, *Књижевност* (3), март 1952, 280–284.
- Стефановић, Павле, Размишљања поводом једне савремене опере, *Књижевност* (7–8), јул–август 1952, 97–107.
- Стефановић, Павле, Музика наше блиске будућности. Генерација композитора која је на помолу, *Књижевност* (6), јун 1952, 551–559.
- Stefanović, Pavle, Muzički život Beograda, *Vjesnik u srijedu*, 16. фебруар 1953.
- Стефановић, Павле, Поводом Другог радиофестивала савремене југословенске музике, *Књижевност* (3), 1954, 234–243.
- Стефановић, Павле, Два сева муње у нашој музичкој жабокречини (Вече композитора Душана Радића и Јосифа Енрика), *Књижевне новине* (11), 25. март 1954, 7.
- Стефановић, Павле, Један савремени виолинист, *Књижевне новине*, 25. фебруар 1954.
- Stefanović, Pavle, Umesto čestitanja Enriku Josifu, *Književne novine* (123), 15. јул 1960, 1, 7.
- Stefanović, Pavle, O jednom velikom delu savremene muzike, *Delo* (7), јул 1958, 971–973.
- Stefanović, Pavle, U korak sa novim zvučnim strukturama (Na međunarodnom Bijenalu savremene muzike u Zagrebu), *Književne novine* (146), 2. јун 1961, 2.
- Стефановић, Павле, Савремени језик музике. Шта смо добили, а шта смо изгубили са електронском музиком, *Полиџика*, 4. новембар 1962, 17.
- Стефановић, Павле, Поруче једне трибине, *Полиџика*, 20. децембар 1964, 17.
- Stefanović, Pavle, Pred novom zvučnom slikom današnjeg svijeta, *Petnaest dana* (7–8), 1965, 6–8.
- Stefanović, Pavle, O desetogodišnjici odlaska Josipa Slavenskog, *Zvuk* (66), 1966, 1–6.
- Стефановић, Павле, Виши ступањ међусобне толеранције, *Нови лист*, 21. и 22. октобар 1967.
- Стефановић, Павле, У сусрет новом музичком хуманизму: глад Кжиштофа Пендерецког за новим звуком. Емисија Трећег програма Радио Београда, 1967, прештампано у *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 350–357.
- Стефановић, Павле, Празвук Владана Радовановића, *Pro musica* (28), 1968, 7.
- Стефановић, Павле, Озбиљна музика у озбиљном времену, Шта је показала Седма југословенска музичка трибина? *Полиџика*, 21. новембар 1970, 13.
- Стефановић, Павле, Први кардиограм Бијенала, *Полиџика*, 12. мај 1971.
- Стефановић, Павле, Шести Загребачки музички бијенале. Плес – визуелна музика. Гостовање белгијске трупе Мориса Бежара *Балет* 20. века, *Полиџика*, 14. мај 1971, 12.

Стефановић, Павле, Значај Шестог музичког бијенала у Загребу. Музичка порука не-сигурној будућности, *Полиџика*, 29. мај 1971.

Стефановић, Павле, Слика музичке писмености, *Полиџика*, 20. новембар 1971.

Стефановић, Павле, Џиновски тонски мозаик – Над смрћу Милана Ристића, *Полиџика*, 25. децембар 1982.

Roksanda Pejović

PAVLE STEFANOVIĆ, A CHAMPION OF MODERN MUSIC IN BELGRADE IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

Summary: In this article I analyse the work of Pavle Stefanović in the domain of music criticism in the period between 1938–1982. I emphasise the particular affinity of this esthetician and critic for contemporary sound and modernist tendencies in art. The goal of this article is to show that Stefanović was a champion of modern music in Belgrade in the second half of the 20th century. A critical evaluation of his writings serves to demonstrate multiple changes and nuances with respect to how he formulated his aesthetic orientation. I demonstrate how an author and aesthetician, born at the turn of the 20th century, became an apologist of modern music in a constant search for novelty. Although brought up in the tradition of the 19th century, i.e. on literary and aesthetic values of the past, with his activities in the field of music Stefanović connected them with the ideas characteristic of his own century, whilst anticipating the future developments.

Key words: Pavle Stefanović, musicology, music criticism, modernism, contemporary music, Serbian music

ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ: ИДЕЈА МОДЕРНОГ У ДРАМИ И ПОЗОРИШТУ

Ксенија Радуловић*

Театролог

Сажетак: Циљ рада је да истражимо један значајан сегмент стваралаштва Павла Стефановића – његове текстове из области драме и позоришта. Поред идеје *музикализованог позоришта* коју Стефановић артикулише још пре Другог светског рата, од значаја је и његово бављење модерним естетским феноменима светског и домаћег театра у послератном периоду. Реч је о појави драме апсурда, послератне позоришне авангарде, као и о оснивању и раним фазама Битефа и Атељеа 212. Током читавог живота Стефановић интерпретира идеју модерног у позоришту, маштајући од гимназијских дана о новом *Хамлету*, односно о не-илустративном театру, оном које није у служби пишчеве речи. Као сведок времена, непосредно детектује важне иновативне приступе театра XX века, тематизује идеју модерног у уметности, филозофији и животу. Трагајући за оним што је *novum*, он га афирмише с аспекта духа времена и личне осећајности, не оспоравајући при томе легитимитет опозитних приступа.

Кључне речи: Павле Стефановић, позориште, театрологија, идеја модерног, музикализовано позориште, драма апсурда, Битеф, Атеље 212.

Свој текст о критичкој рецепцији првог Битефа 1967. године, Павле Стефановић почиње наводећи речи писца и есејисте Волтера Пејтера: „Музика, вечно тип којем стреме све уметности”.¹

Заиста, чему све остало, кад већ постоји музика? И зашто би се неко, ко је већ привилегован тиме што се бави музиком, том највеличанственијом и најфасцинантнијом уметношћу, професионално инволвирао у било коју другу област – филозофију, књижевност, ликовну уметност, филм, па и драму и позориште? Први одговор би могао да гласи: Павле Стефановић је био радознао, отворен, динамичан дух, и обриси једне једине уметности, па била она тако величанствена попут музике, њему су ипак били недо-

* ks.radulovic@gmail.com

¹ Pavle Stefanović, Povodom i posle „Bitefa”, *Pozorište* (5–6), septembar–decembar, 1967, 551.

вољни и тесни. Тај одговор, вероватно, не би био нетачан, али не би био ни сасвим довољан. Наиме, Стефановић музику примећује, проналази и осећа потребу за њом и ван музике саме. Готово кроз све своје текстове на тему позоришне уметности, он презентује идеју о *музикализацији театра*, о томе да позориште, али и друге уметности, постижу своју самосталност онда када крену путем музикализације својих средстава. То подразумева процес током којег остале дисциплине подвлашћују себе законитостима музичке уметности, попут ритма, темпа, полифоније и других.² Када се књижевност, ликовна уметност, позориште, приближе музици, оне почињу да делају на принципима својих сопствених, аутентичних законитости. Наравно, музикализација позоришта није присуство музике у позоришту, већ одвијање драмске радње / креирање сценског простора / постављање сценске слике по законима музике. Чини се да и из тог осећања музике, као и разумевања њене природе и њеног широког потенцијала (несебичног „позајмљивања” другим уметностима) долази Стефановићево непрекидно интересовање за готово све области људског духа које се, на овај или онај начин, могу подвргнути музикализацији. Наизглед парадоксално, позориште се „субординира” музици, не само да би постало „музикализованије”, већ да би постало још „позоришније”.

Још као гимназијалац, Павле Стефановић младалачки машта да буде неко други. Рецимо, Хамлет.³ Не држи га дуго жеља да буде глумац, да лично игра улогу данског краљевића – ако ништа друго, како сам каже, због свести да му памћење није јача страна. Жеља да се буде неко други трансформисала се у жарку визију једног новог театра. Заправо, машта о новом *Хамлету* као представи, и то представи која неће бити у служби драмског текста, о позоришту које није слушкиња пишчеве речи. Тај би Хамлет, можда, могао да изговара и делове текста других ликова из комада, а можда представа не би ни морала да има трагичан крај. У тим младалачким замишљањима новог театра, још увек нема потпуно артикулисану и прецизну визију режије, несвестан да је заправо вршњак такозваног редитељског позоришта, да сазрева заједно с њим. Говоримо о редитељском позоришту као значајној парадигми читавог XX века у западном театру, а која снажне импULSE добија управо раних деценија тога столећа и траје до његовог завршетка (није безразложно примећено да су две професије које обележавају XX век – професије пилота и редитеља).⁴ Тај гимназијалац замишља како променити позоришни стил, како театралношћу заменити

² Исто, 551–560.

³ Исто.

⁴ Иако се о коренима редитељског позоришта може говорити од половине XIX века, овде се мисли на XX век као „век режије”, који се у највећем делу и поклапа са животом Павла Стефановића (1901–1985).

психолошку анализу која царује реалистичким и натуралистичким позорницама доба.

А онда, након петнаест година од те младалачке маштарије, објављен је текст Марије Николајевне Суслове-Јањић, школоване у Русији, тадашњем Совјетском Савезу:⁵ она пише о појави Мејерхољда и његове биомеханике, о идеји музикализације позоришта која Стефановића посебно занима и инспирише. Овај обимом невелики текст готово непознате ауторке, вероватно је био међу пресудним за артикулисање његових позоришних идеја. „То је нама тада отворило истину да позориште, бежећи од превласти литературе, подвлашћује себе законитостима музичке уметности”, наводи Павле Стефановић. И закључује: позориште увек осцилира; или ка књижевности, ка доминацији речи – онда је класично; или ка музици/музикализацији, што му омогућава да развије самосталан позоришни језик – тада постаје модернистичко. У том историјском осцилирању, по схватању Павла Стефановића, уметност је увек имала веће шансе када је реалистичка (тада привлачи шири круг публике), а онда када се ослања (само) на сопствене језичке могућности – углавном је осуђена на ужи круг поклоника, јер, како примећује, нема много будних и пренапегнутих конзумента спремних да читају њене симболе.⁶

Појам *модерној* један је од кључних за разумевање естетичког опуса у целини, као и позоришних становишта Павла Стефановића. Пишући о првом Битефу 1967, модерно одређује као оно што се после извесног периода занемаривања или одбацивања *ионово* *иојављује*, и то у новим варијантама својих битних изражајних и стилских особености. Деценију раније, у одговору на анкету *Шта је модерно и ње је ја видиш?* (1957), иако се начелно залаже за плуралитет модернитета,⁷ иако наглашава да су могући његови разни видови или варијетети, аутор афирмише ону свест која разуме *не само свој срез, не само своју средину, не њо чиниаво човечанство*. „Модерна уметност сваке средине и сваког доба увек је била – хтела она то или не – револуционарна, покретачка, у једном вишем смислу критичка, жигошућа, са прстом упртим у идеале, са гестом ограђивања од самохвалисавости и

⁵ Текст (ауторкин „предсмртни чланчић”, како наводи П. Стефановић) под називом Проблеми музичког позоришта објављен је у часопису *Звук* (8–9), 1935, 307–309. Ауторка је студирала у Лењинграду, а умрла је 1935. године у Бањој Луци.

⁶ П. Стефановић, Поводом и после „Битефа”, нав. дело.

⁷ И не само модернитета. Иако своја становишта излаже на конкретни недвосмислен начин (а што је увек и питање интелектуалне честитости), Стефановић припада ауторима за које су које дух толеранције и идеја плурализма уопште, основа пристојног друштва и културе. Рецимо, иако изразити модерниста, он о публици наклоњеној искључиво традиционалном драмском театру пише с уважавањем, па и извесним симпатијама.

самозадовољства привилегованих једног доба. – Где, дакле, видим модерно? Видим га (и чујем) – да останем на подручју наше домаће уметности – у приповеткама Мије Павловића, у романима Радомира Константиновића, у песмама Васка Попе, у *Песмама ѝросѝора*, најновијој кантати Љубице Марић, на платнима Марија Маскарелиа, у печеној глини и бронзи Олге Јеврић, у глуми Љубивоја Тадића, у делима откривалаца најзапретеније мисли, најсуштаственијих емоција, најљудских стремљења човечанства овог доба”.⁸

Стефановић на јавној сцени учествује и као полемичар у области културе и уметности. Поводом прве изложбе позоришног сликарства која је у Павиљону Цвијета Зузорић била организована још 1938, отвара дебату о позоришним питањима.⁹ Да ли је у нашој средини сазрело време за стилизирано „музикализирано” позориште, или је за реализацију тог концепта још рано? У вези с тим, истиче значај просторног момента у позоришту, па и више од тога – концепт простора сматра пресудним. Истом приликом наводи да музикализацију позоришта не треба поистовећивати са присуством музике у позоришту, већ је разумети као одвијање драмске радње и/или постављање сценске слике по законима музике. Шире од тога, реализацију сценских процеса на принципима градације, контраста, равнотеже, паралелизма, види као законитост општеуметничку, а не специфично музичку – наиме, у питању је генерална уметничка законитост.¹⁰ Отварајући наведена питања, изражава извесну скепсу због доминације традиционалних сценских проседеа који тада владају нашим сценама.¹¹

У послератном периоду, као зрео аутор, не одриче се трагалачког духа и идеје новог у театру: уједно, то је и период када Београд готово истовремено са осталим европским престоницама, постаје град у којем се преводе и играју писци који трагају за новом драмском формом, оном који би идеално изразила ново, тескобно осећање живота (идеју отуђења и апсурда, свест да је човек „бачен” у свет, а свет напуштен од Бога). Оснивање Атељеа 212, 1956. године, пресудан је догађај за промоцију светске драмске авангарде у нашој средини. А деценију касније, оснивањем Битефа, београдска публика и критика почињу да прате најзначајније редитељске појаве друге половине XX века. Стефановић учествује као део ауторског тима

⁸ Pavle Stefanović, Šta je moderno i gdje ga vidite (anketa), *Izraz* (I, 3), mart 1957, 246–248.

⁹ Поводом прве изложбе позоришног сликарства у Београду, рукопис, март 1938.

¹⁰ Исто.

¹¹ Неколико деценија касније, театролошкиња Мирјана Миочиновић утврдиће: „Стварању *миѝа срѝске међураѝне књижевности* најмање су допринели драмски писци”. (Иако је овај став ограничен на драму као књижевни жанр, он се у ширем смислу може повезати и с позориштем.) О томе: Мирјана Миочиновић, *Драма између два раѝа*, Београд, Нолит, 1987.

у креирању прве, или нулте представе којом је отворен Атеље 212. То је била концертна верзија Гетеовог (Goethe) *Фауста*, у режији Мире Траиловић. Донекле парадоксално, једно авангардно позориште започело је рад постављењем такозване *мешке класике* на сцену – *Фауста*. За ту прилику Павле Стефановић наступа као коментатор, тумач и адаптатор текста, нека врста драматурга. Сва лица из драме су била сведена на четири улоге, а наступао је Београдски драмски квартет који су чинили Марија Црнобори, Виктор Старчић, Мата Милошевић и Љубиша Јовановић.¹² Исте сезоне Атеље 212 на репертоар поставља и Бекетову (Beckett) драму *Чекајући Годоа* те *Иза затворених врата* Ж. П. Сартра (Sartre),¹³ што, наравно, двојако подстиче интересовање овог аутора – и у погледу драмског текста, тачније, драмске форме (нарочито појава *Годоа*), али и по општим, филозофским питањима која тематизују. И ту, чини се, можемо детектовати још једну битну особеност Стефановићевог есејистичко-критичарског опуса: окренутост темељним, великим темама наше људске цивилизације, питањима слободе, правде, кривице, кајања, могућностима промене класног и друштвеног поретка. Ово последње – увереност да људски свет може и треба да се промени, учини хуманијим и праведнијим – блиско му је и као доследном човеку леве идеје, и као филозофу. Учествоје, без агресивног наметања својих ставова – што је и иначе једна од одлика његовог стила – у културном животу и својим предлозима, сугестијама, дилемама. Као што пре рата отвара дебату о томе какво је наше позориште и шта му недостаје да постане стилизовано и музикализовано, крајем 1950-их година пише *Необавезну сујеситију једном добром позоришту*, не кријући да мисли пре свега на новоформирану Атеље 212.¹⁴ „Једна тема се код нас прећуткује већ више од деценије”, примећује Стефановић. Један друштвено-морални проблем – убиство као правда и као злочин, дакле – проблем дијалектичке противречности чина егзекуције. Сугерише постављање једночинке *Исидовијед коју нисте завриједили* тада младог сплитског писца Слободана Новака: реч је о теми човекове личне дилеме, страхотне човекове дилеме солидарности са идеолошком апстракцијом, теми сумње, кајања, испаштања, накнадног проверавања и ревидирања једног друштвено већ давно завршеног и давно обављеног процеса. „Разуме се, Новаково питање у једночиној драми о којој је реч, питање је које се само собом уопштава. Један напредни син идејно је учествовао и допринео у ствари физичке смрти

¹² О томе: „Фауст”, камерни Фауст у Атељеу 212, *Књижевне новине* (29), 25. новембар 1956.

¹³ О томе: Над једном драмском епизодом, после генералне пробе Сартрових „Иза затворених врата” у Атељеу, рукопис, јануар 1956.

¹⁴ Pavle Stefanović, *Neobavezna sugestija jednom dobrom pozorištu* – О једночинки S. Novaka, објављеној у „Круговима”, *Knjževne novine* (64), 21. mart 1958, 10.

свог назадног, конзервативног и идеолошки заосталог оца. После 12 година син подвргава личној ревизији сопствени некадашњи став и чин. Конфликт узнемирене савести требало би да буде страхан пред људима који су публика у односу на синовље(ве) исповести о кризи једног ошамућеног морала. Широко уопштена суштина овако постављеног драматуршког заплета води нас, све, на платформу једног универзалног свечовечанског питања колико смо сви сами, усамљени, беспомоћно сами себи остављени, када се усуђујемо да накнадно мислимо о ономе што смо некада делали, колико смо изложени поругама неразумевања других, када смо се усудили да копамо по дубинским терасама своје агилности у једној већ скоро заборављеној прошлости”¹⁵ (нема података да је драма играна – прим. К. Р).

Слична су – дакле, сложена и велика – питања и у Сартровој драми *Иза зајворених врати*, а посебно место у овој фази Стефановићевог есејистичког стваралаштва заузима појава Семјуела Бекета. Постоји један неспоразум с Бекетом у тренутку када се појавио, сматра Стефановић, и управо тако насловљава свој есеј: *Неспоразуми око Бекета*.¹⁶ Настали су неспоразуми око смисла и значења његових дела, и то је, наравно, збунило читаоце и гледаоце, због навика и вековних позоришних конвенција. До појаве *Годоа*, наводи Стефановић, позориште је дуго било ма колико уметнички вредна, па и бриљантна, *забава за ограслу децу*. У ранијем позоришту гледалац вири кроз кључаоницу, војерише и шпијунира животе других људи на сцени, он је као четврти зид на соби, нека врста уходе. Али данашњег гледаоца Стефановић види као оног који жели да у позориште иде *чистије савести и релативно чистијих руку*. А то је могуће само ако он тамо пронађе не нешто војерско, већ оно што је на висини *симбола ојштих и тирајних људских вредности*. Изузетно је занимљив Стефановићев увид о томе да се данашња позоришна игра и захваљујући Бекету приближава музици, у којој нема радње и фабуле, конкретног заплета и расплета, „смисла и значења”. Редитељ Питер Брук (Peter Brook) је уз помоћ шекспиролога Јана Кота (Jan Kott), остварио нешто што Стефановић зове бекетизирање Шекспирове визије света – гледалац не вири у „туђи случај”, не занима га случај Лира, већ га занима симбол Лировог лудила. Бекетов херој је за Стефановића „један једини имагинарни широко постављени могући људски лик, нечујни идеал, антипод сасушеним људским отпацама који тетурају по сцени”. По ауторовом осећању Бекет заправо пише о ономе што мрзи, презире, са гнушањем одбацује – он жели све супротно од исказаног. Он брани напор човекове свести да људски живот испуни вишим и дубљим, релативним, дакле људским, човеку потребним и доступним смислом. А то

¹⁵ Исто.

¹⁶ Pavle Stefanović, *Nesporazumi oko Beketa, Scena (I, 1)*, 1965, 27–36.

исказује туробним сликама глупог и кукавног животарења својих ликова. Најзад, Бекет је за Стефановића и добро скривени апологет љубави. Код њега умиру бедно они који су и живели бедно. Бекета проглашавају ни-хилистом и адвокатом теорије апсурда. Али, апсурд је бесмисао егзистен-ције, а Бекет је управо егзистенцију хтео да уздигне до људске самосвести, достојанства и поноса.... Неки људи нерадо стају пред огледало, не желе да се суоче са собом. Отуд неспоразуми са Бекетом. Његово песништво није апологија апсурда, већ метафизичано проклињање обесмишљености испражњеног (живота). Посебно је интересантан увид о Бекету као писцу црног хумора, сатиричару, гордом и племенитом бунтовнику. Тај Бекетов замишљени херој је свеукупни потенцијал људске осећајности, а не неко одређено људско осећање. Он је стремљење као такво, он је човек духа. Бекет заправо пише о свету у којем маса обавља само две акције – мета-форично посматрано, наравно – блуд и читање новина – о свету који се налази пред апокалиптичним смаком духа.¹⁷

Када наводимо Стефановићево одређење Бекета као писца црног хумора и сатиричара, занимљиво је поменути и једну опсервацију са-рајевске компаратисткиње Андрее Лешић. Она у тексту *Da li je Beckett Konstantinovičev prijatelj?* излаже становиште да (Радомир – прим. К. Р.) Константиновић види Бекета пре свега као озбиљног писца тамних тоно-ва, „као да не види комику Beckettovих отпадника: он ни један пут, колико сам ја успјела да видим, не помиње колико су Бекетова дјела карневалски, безобразно, простачки, псовачки, напосто, смијешна и духовита”.¹⁸ Даље, када Стефановић примећује да је „Бекет и добро скривени апологет љубави”, тешко је не сетити се двојице амблемских ликова ове драматургије, Владими-ра и Естрагона из драме *Чекајући Гогоа*, који су бачени у свет без смисла, а у том свету немају ништа, осим једне једине ствари: (имају) *jegan druioi*. На тај начин драму *Чекајући Гогоа* могуће је читати и као драму о пријатељству, о нераскидивој повезаности / универзалној идеји љубави ове двојице. Однос-но, ако бисмо се надовезали на поменуто Стефановићево запажање, могли бисмо приметити да се Бекет тако може читати и као скривени апологет пријатељства.

Опсервације Стефановића и других наших аутора његове генерације о Бекету и новим формама послератне уметности (а за које је требало про-

¹⁷ Исто.

¹⁸ Андреа Лешић [=Andrea Lešić-Thomas], *Da li je Beckett Konstantinovičev prijatelj?*, *Sarajevske sveske* (41–42), 2013, 177.

На крају цитиране реченице, ауторка А. Лешић наводи фусноту: „Ова опсервација, и о Becketu, и о томе како га озбиљно схвата Константиновић, пуно тога дугује сличној мисли коју је изрекао Зоран Милутиновић у једном нашем веселом разговору. Хвала му на томе.”

наћи и нове „формуле читања”), посебно место добијају у светлу чињенице да су артикулисане у време битно различито од данашњег информационог доба, када многе интерпретације савременика нису биле лако доступне, када су се домаћи аутори ослањали на релативно оскудну литературу коју је било могуће пронаћи, као и на сопствено читалачко, гледалачко, интелектуално искуство. У области позоришне уметности то индивидуално искуство, које у себи садржи и оно универзално људско, посебно ће бити од значаја у првим годинама Битефа, када наши критичари, а међу њима и Стефановић, користе инстинктивну и/или интуитивну димензију своје личности („архетипско искуство”) за теоријску артикулацију и разумевање оних позоришних пракси које измичу рационалној анализи (рецимо, елементи ритуала, архетипови у театру).¹⁹

Како смо навели, Павле Стефановић своје ставове излаже јасно, изван контекста релативизације или наметнуте псеудо амбивалентности. У његовим текстовима нема искључивости, острашћености, у њима је увек присутна и идеја плуралитета, право опонентима на изражавање другачијих ставова. Као модерниста, није апологета свега новог. Иако са усхићењем дочекује кључне моменте који су мењали парадигме у нашем послератном позоришту, а то су оснивање Атеље 212 и, потом, покретање Битефа, задржава и према овим институцијама одређени критички однос. Он не наступа као пуки епигон модерних пројеката, већ прати њихов развој и критички елаборира поједине фазе и поступке. Тако, поводом 25 година од оснивања Атељеа 212 пише да је то позориште током прве деценије истински трагало за новим садржајима и формама, што и јесте био његов програмски и уметнички циљ, док је касније, у наредном деценији, са оснивањем Битефа у истом граду, оно ипак остало у оквирима остареле авангарде.²⁰ Три су кључна догађаја у најранијој фази овог позоришта, сматра Стефановић: премијере представа *Чекајући Годоа*, *Иза зајворених врати* Жан Пол Сартра и, убрзо потом, *Стилица* Ежена Јонеска (Ionesco). Али, по његовом мишљењу, са оснивањем Битефа од краја 1960-их година, Атеље 212 ипак није предњачио у освајању модалиитета изражавања *тада најоријиналнијих свейских позоришних кућа*. У начелу, тема авангардизма и раних фаза рада Атељеа 212 и данас је недовољно истражена у научно-теоријском смислу; о првим корацима овог позоришта и даље се претежно говори у оквиру „необавезног” дискурса често заснованог на сећањима, импресијама, усменим предањима, анегдотама. Стефановић овом опаском

¹⁹ Овој теми, на примеру критика Владимира Стаменковића, било је посвећено излагање Тине Перић на Међународном симпозијуму позоришних критичара и театролога на Стеријином позорју 2015. године (зборник у припреми).

²⁰ Павле Стефановић, На хистрионском клатну, рукопис, поводом 25 година од оснивања Атељеа 212, 1981.

заправо отвара само једно од питања наше новије позоришне прошлости која тек треба да постану део озбиљно утемељених истраживања.

Релативно дуго је у нашој средини било присутно симплификовано становиште о одсуству утицаја Битефа на поједине токове нашег позоришта, о томе да водећи међународни позоришни фестивал у Србији није оставио готово никаквог трага на нашу театарску културу. Међутим, постоји бар неколико тематских планова у погледу којих се овакав став може релативизовати, ако не и у високој мери оспорити. Један од њих је и критичка рецепција Битефа у његовој раној фази, а ту сврставамо и текстове Павла Стефановића. Након првог Битефа, он издваја – не без разлога – две управо амблемске представе радикално нових тенденција и о њима пише у тада утицајном часопису *Позоришће* из Тузле.²¹ То су *Посијојани йринцу* Театра Лабораторија у режији Јежија Гротовског (Grotowski) и *Анйијона* Ливинг театра (The Living Theatre) у режији Џудит Малине (Malina) и Џулијана Бека (Beck).

Пошто уметност сагледава у контексту историјског осцилирања, Стефановић подсећа да је модерно оно што се после извесног периода занемаривања или одбацивања поново појављује – свакако у новим варијантама „својих битних изражајних и стилских особености”. Не крије ни најмање своју склоност баш овим двама представама првог Битефа, и каже „та склоност таквом театру није ни предност ни слабост писца текста”. Дебатуюћи о једном делу негативно интониране рецепције *Посијојаној йринца*,²² о типичним моделима таквог приступа („неспоразуми око Гротовског”, да се послужимо парафразом једног његовог наслова), Стефановић истиче да и сам Гротовски текст шпанског писца Калдерона дела Барке (de la Barca) види као партитуру (а не драму коју треба интерпретирати на сцени), па му отуд и не треба замерати што представа није оно што би класична публика очекивала.²³ *Анйијони* је пребацивано да не доноси ништа ново, да је стилски непрочишћена. Али, примећује Стефановић, поента је видети како су овде различити обрасци повезани, на који су начин спојени у целину. Наводи парадигматски пример: сцена „пљувања публике” је највише осуђивана, а то је заправо брехтовска сцена. С Брехтом (Brecht) не дели начелно само идеју левице, него и свест о друштвеној улози позоришта у стварању хуманијег света. Ту свакако спада и однос према публици. Уосталом, као што се Брехт публици обраћа са *Не буљийте йако блајийтелеће*,

²¹ P. Stefanović, Povodom i posle „Bitefa”, нав. дело.

²² Свакако да рецепција није била унисона, било је и афирмативних и негативних тонова.

²³ Гротовски, чак, не полази примарно од превода изворног драмског текста, већ партитуру за представу реализује на основу адаптације превода („транскрипције”) на пољски језик.

не уживљавајте се, већ задржите критичку дистанцу – она је неопходна за разумевање феномена, Стефановић такође види потребу за новим гледаоцем, оним који неће бити воајер, већ сагледавати појаве у њиховом тоталитету. Као што је поменуто, такав гледалац неће бити фокусиран на случај Лира као таквог, него на опште начело једног проблема. Стефановић даље додаје и да се, уосталом, Ливинг театар није обавезао да ће бити „стилски чист и пријатан”. Најзад, описује и оргијастичку сцену победничког пировања у Теби, а након тога и дијалог који је водио с мајстором електрике у бифеу Атељеа 212:

Р. Јесте ли видели, друже, ону бруку, онај јавни скандал, оно дрпање свих играча, мушкараца и жена, по сексуалним органима?

П. Ах, да, приметио сам. Али, они су плесали, славили победу. То креонтско, извините, полупијано винско стање, мора се и неким симболом чулне раздражености навестити. Осим тога, издизали су руке високо изнад главе, на почетку сваког другог такта од 4/4 и при том избацивали из груди један блажени уздах Ах, Ех или Их. Јесте ли ви то приметили?

Р. Ма оставите то, друже, односно, господине. Питам ја вас да ли бисте ви на такву представу повели собом своју кћер, ако је имате?

П. Имам је и зацело бих је повео, да није била заузета испитима на другој години Музичке академије.

Р. Извините, не желим да вређам, али ви ћете боље знат каква је ваша кћер. Знате, утицај улице и тако даље, деца се данас лако отпаде од куће, и тако даље.

П. Моја кћи полаже са деветкама и десеткама.

Р. Молим лепо, у реду. Али, да ли бисте ви повели на ту представу своју супругу, ћеркину мајку, а?

П. Повео бих и њу, да је била те вечери у Београду. Озбиљно бисмо разговарали све троје о ономе што смо видели и чули. У нечему бисмо се ваљда сагласили, у нечему не. Слободни смо и зрели људи.

Р. Ви сте сигурно културни радници, зар не?

П. Да, то смо ми. Ти смо.

Р. Разумем ствар. Ја, богме, са својом 14-годишњом ћерком не бих смео ризиковати.

П. То опет разумем, свакако да сте у праву.

Р. Извините, господине, нисам хтео да вас увредим.

П. Ништа, ништа, лепо смо разговарали и отворено. То је све. То је доста. Другови смо, зар не...

„Тај добри и заиста морални човек, тај патријархалним осећањима задојени мануелни радник, гледајући ову сцену победничког плеса у древној Теби није могао имати асоцијације ни слике сећања у својој свести ни о

урођеничким обредима на Полинезијским острвима, ни о славној антрополошкој књизи *Злајна љрана*, ни о поглављу о сексуалним обичајима у Јапану, ни о женама на сликама Гогена, ни о зидним фрескама...”²⁴ На крају, у вези с таквом *Анџијоном*, Павле Стефановић изнова афирмише своју давнашњу естетичку идеју о доживљају уметничке слике, представе, као симбола општих и трајних вредности човекове свести. И налази да је мисаона позадина *Анџијоне* дубоко хумана, пацифистичка, трагично очајничка.²⁵

Већ догодине, у критичком осврту на други Битеф, Стефановић примећује и јасно наводи одређене концепцијске пропусте фестивала.²⁶ У програму су се нашле и представе које ни по чему не одговарају слогану нових битефовских тенденција, а замерку упућује и у односу на одлуку жирија која је сувише дипломатска, израз непотребног компромиса. Наиме, награду су поделиле две представе – једна традиционалног драмског израза, и, друга, која по својим естетским особеностима припада програмском манифесту Битефа.²⁷ Поред тога, Стефановић наглашава да потребу да се уметност брже и динамичније мења, издваја два основна тока уметности – онај којем је уметност „укотвљена” и други у којем показује хазардерску природу. Издваја и два дела селекције – насупрот представа идејно ангажованих у непосредном смислу, налазе се театарска остварења која тематизују „вечна” питања човекове ситуације у свету. Изнад свега, у завршном разматрању истиче значај онога што је по његовом осећању *novum* у модерном позоришту – а то је глумац који више не имитира, не понавља, не подражава сцене из људског живота. Нови глумац.

Када је реч о Стефановићевом текстовима који покрећу дебате у култури, запањујуће актуелно делује његов осврт на репертоарске политике и уметничке домете београдских позоришта из сезоне 1971/72.²⁸ С незнатним изменама, скоро идентичан текст могао би се написати и данас; додајмо

²⁴ Р. Stefanović, *Povodom i posle „Bitefa”*, нав. дело.

²⁵ Исто.

²⁶ Pavle Stefanović, *Pozorišno-estetski osvrt na „Bitef” II*, *Pozorište* (XI, 1), januar-februar 1969, 22–35.

²⁷ Иако аутор не доводи у питање саму институцију награђивања на фестивалу ове врсте, већ се залаже за јасније и оправданије критеријуме, проблематизовање награде Битефа и даље остаје актуелно питање (поред осталог, и услед изразите жанровске хетерогености програма фестивала). На пример, последњих година, по одлукама жирија Битефа – не без извесног „локал патриотизма” – главну награду добио је низ представа из Србије и земаља бившег југословенског региона. Иако је претежно реч о значајним ауторима, недовољно информисани посматрач са стране могао би да дође до дискутабилног закључка да Србија и две-три државе у окружењу представљају „позоришну супер-силу” у савременом свету.

²⁸ Pavle Stefanović, *Sedam portreta – prilog tipologiji beogradskih pozorišnih kuća*, *Pozorište* (4), (XIII, 4), juli-avgust 1971, 361–372.

томе и „куриозитет” да се и у наведеном „прилогу типологији београдских позоришних кућа” помиње и конкурс за пројекат Београдске опере – тема континуирано актуелна и једнако нерешена бар од настанка Стефановићевог текста, безмало пола века.

Најзад, овај осврт на део драмског и позоришног опуса Павла Стефановића, само је детектовао неке од значајнијих особености и резултата његовог стваралаштва у овој области. Као наглашени модерниста, Стефановић у овом подручју прво наслућује (а сродне идеје настају као дух времена чак и независно једне од других, чак и на различитим меридијанима – зато је било могуће да београдски гимназијалац замишља новог *Хамлеџа*, иако до тада вероватно није имао сродно гледалачко искуство), а потом и искуствено доживљава, артикулише и афирмише најважније елементе модерног позоришта XX века: идеју савремене режије која није слушкиња литературе, авангардну драму, новог глумца, и, наравно, новог, еманципованог гледаоца. А као синтеза његових промишљања театарске уметности остаје идеја музикализованог позоришта, које се служи аутентичним, сопственим средствима, и упркос позајмицама из музике, постаје заправо још позоришније.

ЛИТЕРАТУРА

- Lešić-Thomas, Andrea, Da li je Beckett Konstantinovičev prijatelj?, *Sarajevske sveske* (41–42), 2013, 167–180.
- Миоциновић, Мирјана, *Драма између два рата*, Београд, Нолит, 1987.
- Stefanović, Pavle, Povodom i posle „Bitefa”, *Pozorište* (IX, 5–6), septembar–decembar 1967, 551–560.
- Stefanović, Pavle: *Šta je moderno i gdje ga vidite* (anketa), *Izraz* (I, 3), 1957.
- Стефановић, Павле, *Поводом прве изложбе позоришног сликарства у Београду*, рукопис, март 1938.
- Стефановић, Павле, „Фауст”, камерни Фауст у Атељеу 212, *Књижевне новине* (29), 25. новембар 1956.
- Стефановић, Павле, Над једном драмском епизодом, после генералне пробе Сартрових „Иза затворених врата” у Атељеу, рукопис, јануар 1956.
- Stefanović, Pavle, Neobavezna sugestija jednom dobrom pozorištu – O jednočinki S. Novaka, objavljenoj u „Krugovima”, *Književne novine* (64), 21. mart 1958, 10.
- Stefanović, Pavle, Nesporazumi oko Beketa, *Scena* (1), 1965, 27–36.
- Stefanović, Pavle, Pozorišno-estetski osvrt na „Bitef” II, *Pozorište* (XI, 1), januar–februar 1969, 22–35.
- Stefanović, Pavle, Sedam portreta – prilog tipologiji beogradskih pozorišnih kuća, *Pozorište* (4), juli–avgust 1971, 361–372.
- Стефановић, Павле, На хистрионском клатну, рукопис, поводом 25 година од оснивања Атељеа 212, 1981.

Summary

PAVLE STEFANOVIĆ AND THE IDEA OF MODERNITY IN DRAMA AND THEATRE

Ksenija Radulović

The aim of this article is to investigate, analyze and systematize an important segment of the work of Pavle Stefanović – his articles in the domain of drama and theatre. Besides the idea of a *musicalized theatre*, which was articulated by Stefanović even before World War II, his treatment of the aesthetic phenomena of the world and national theatre after the War is also of great importance. During the post-War period, there were some developments that must be kept in mind: on the one hand, the appearance of various relevant theatre phenomena that contributed to the change of paradigm of the Western theatre, and, on the other hand, the fact that the majority of these artistic tendencies, directly or indirectly, were implemented in the theatrical life of Serbia/former Yugoslavia – and all of them were continuously and consistently articulated in Pavle Stefanović's texts. These phenomena are: Theatre of the Absurd (Beckett), post-War theatre avantgarde, and the foundation and early stages of the BITEF festival and Atelje 212.

Throughout his life Stefanović interpreted the idea of modernity in theatre, having dreamt since his high-school days of a new *Hamlet* (which could have a happy ending), namely a non-illustrative theatre, one that would not be directly in the function of a writer's word. Having in mind that the director's theatre was dominant throughout the 20th century, as a contemporary and a witness of the time, Stefanović detected important innovative approaches, the idea of the modern in art, philosophy and life. In search of the thing that could be a *novum*, he affirmed it, thus reflecting the spirit of the times and his own sensibility – while, at the same time, restraining from questioning the legitimacy of opposite approaches.

Key words: Pavle Stefanović, theatre, theatrology, idea of modernity, musicalized theatre, drama of the Absurd, Bitef festival, Atelje 212

ИРАЦИОНАЛИЗОВАНИ МАРКСИЗАМ У ЕСТЕТИЦИ ПАВЛА СТЕФАНОВИЋА

Немања Совтић*

Универзитет у Новом Саду

Академија уметности

Катедра за музикологију и етномузикологију

Сажетак: У овом раду естетичка мисао Павла Стефановића посматрана је у светлу ирационализованог марксизма као оквирне и експликативне дискурзивне формације. Требало је оценити у коликој мери обележја и фрагменти Стефановићевог дискурса подупиру појмовно рецентриање југомарксистичке естетике са онтолошким предзнаком, какво је засновано у студији *Естетика у окружењу* (...) Душана Бошковића. Конвергенција између ирационализованог марксизма и Стефановићевих естетичких назора потврђена је у тези о уметничком делу као сукобишту хетерогених друштвених сила. Имплицитна сагласја уочена су и у вези са Стефановићевим размишљањима о музичком изразу, модернизму и посредовању између музичке и ванмузичке реалности. Изнет је закључак да Стефановићева естетика представља комплексно и индивидуализовано сведочанство о нормама марксистичке реторике и одступањима естетичке праксе.

Кључне речи: Павле Стефановић, музикологија, ирационализовани марксизам, естетика, Душан Бошковић, мисаона клима

Појам ирационализованог марксизма у контексту југомарксистичке естетике конституисан је у студији Душана Бошковића под насловом *Естетика у окружењу: спорови о марксистичкој естетици и књижевној критици у српско-хрватској периодици од 1944. до 1972. године*.¹ Реч је о имплицитној концептуализацији, будући да се синтагма „ирационализовани марксизам” у Бошковићевом тексту среће само једном – на страни 112 појављује се реченица: „И код Грлића (Данка, прим. Н. С.) се могу видети знаци ирационализације марксизма”. Упркос томе, читаво Бошковићево поглавље

* nemanja.sovtic@gmail.com

¹ Dušan Bošković, *Estetika u okruženju*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju „Filip Višnjić”, 2003.

о онтолошкој естетици у југословенском марксизму стоји под знаком ове формулације. Треба уочити термилошку нијансу у датом појмовном склопу: говори се о *ирационализованом*,² а не о *ирационалном* марксизму. Марксова мисао може бити платформа за критику модерне рационалности, као што и јесте у делу, нпр. Франкфуртске школе. Међутим, ако пригрли ирационалност, филозофија престаје да буде марксистичка. Ирационално није алтернатива рационалном у марксистичком диспозитиву, већ опомена да рационалност заказује у преображају света. Ирационалност доспева у марксистичку теоријску праксу као нешто спољашње и страно, преиспитивачко и подривачко, као вирус који мења код, или преговарач који исцрпљује саговорника одбијајући споразум. „Вакцинисан” дијалектиком, марксистички *ratio* требало би да је отпоран на противречја и парадоксе. Ако то није случај, ирационализација марксизма не завршава у стабилизацији појма. Довршење процеса води изванмарксистичкој консолидацији проблемског поља, дакле, напуштању марксизма, као у случају Ивана Фохта, или променљивим надодређењима марксистичког дискурса, каква остварују Данко Ђрлић и Павле Стефановић. Пре разматрања о степену партиципације Стефановићевог мишљења и певања у ирационализованој (југо) марксистичкој естетици, потребно је ближе одредити елементе читаве ове дискурзивне формације.

Главна преокупација југословенских естетичара, затечених у динамично (не)компатибилном односу између друштвено-политичких захтева и стваралачких/истраживачких опредељења, била је напетост између марксизма и модерне уметности. Ову напетост Душан Бошковић објашњава „антикапиталистичким духом марксизма”, чије је обележје „тенденција против модерне”.³ Апстрахујући појмовне и историјске везе између револу-

² Етјен Балибар је појмовно одредио модерни ирационализам у тексту на који се ослањају и закључна разматрања у овом раду: „На неки начин, природно је да ирационализам измиче свакој унифицираној, суставној дефиницији. Његова важност и утјецај не темеље се на неком кохерентном саставу који би могао послужити као идеолошки и институцијски штит за читаво друштво. Када се говори о ирационализму, описује се читав низ различитих тенденција које су *реакција њројив* или се представљају као 'критика' знанственога, политичког и економскога Разума, односно рационализма, ослањајући се на идеолошку прошлост и свједочећи притом о њезиној опстојаности. Најважније је, међутим, не помијешати феномен ирационализма, који је у својој бити *модеран*, с идеологијама које су *њрејиходиле рационализму* – особито не с доминантном идеологијом преткапиталистичких, феудалних друштава: *релиијом*. Треба ипак разумјети везу између сувременог ирационализма и дубоко промјењених облика мита и религије који и данас 'опстају'”.

Etienne Balibar, Iracionalizam i marksizam, u: *Ћему, Časopis studenata filozofije* (X, 20), превео Мишо Grundler, listopad [oktobar] 2011, 149.

³ D. Bošković, *нав. дело*, 108.

ције и уметничке авангарде, као и то да је буржоаска, а не социјалистичка култура заснована на чувању и иновирању традиције, Бошковић утврђује да је „марксизам – у крајњем – носилац реархаизације, тј. повратка на старе културне обрасце”.⁴ Јасно је да овај аутор под „марксистичком реархаизацијом” мисли на социјалистички реализам, доктринарну уметност која је партијност претпостављала уметничкој аутономији. У литератури исцрпно описани помак од социјалистичког реализма ка социјалистичком естетизму пратила је и/или усмеравала филозофска мисао. Простором између соцреалистичке естетике и онтолошке естетике у југословенском марксизму омеђена је територија ирационализованог марксизма, а пут од прве до друге оријентације естетичари и филозофи прелазили су постепено.

У књигама *Истина и биће уметности*⁵ и *Уметности и филозофија*⁶ Иван Фохт и Данко Грлић критиковали су модерну уметност с позиције садржинске естетике, теорије одраза, теорије отуђења и теорије компензације, али нису заговарали „повратак на старе културне обрасце”, већ су испитивали услове и могућности за прогресивну нову уметност. Комбинујући марксистички социологизам и Адорнову критичку теорију, Фохт је у први план ставио етичко питање и формулисао је тезу о реализму као истини уметности. У развијању идеје о уметности као самопотврђивању човека Грлић се ослањао на марксистичку теорију отуђења и, у већој мери него Фохт, на Хајдегеров мотив *заборава бићка*. Касније су и један и други филозоф напустили теоријске детерминанте Павлова и Плеханова, налазећи у онтолошким и феноменолошким оквирима подстицај за отворени дијалог између југомарксизма и модерне уметности. Фохт се окренуо проблемима форме, аутономије и тајне уметности, док је Грлић размишљао о таквој синтези уметности и револуције у којој би учешће узели модерна/авангардна уметност и њена естетика фрагмента.

Бошковић наглашава да „постоји неколико разлога којима се може објаснити прихватање онтолошке естетике, односно стварање истраживачког програма за њену изградњу”:⁷

Теорија одраза сама по себи није подесна за естетичко истраживање, посебно с обзиром на модерну уметност. Међутим, с њеним одбацивањем, неки марксистички естетичари тражили су начин да, с једне стране, сачувају стандардни материјализам и реализам као основу за свој марксистички приступ уметности, али, у исти мах, и да нађу подесан пут да у своје истраживање уклопе модерну уметност као легитиман естетички феномен.

⁴ Исто.

⁵ Ivan Focht, *Istina i biće umjetnosti*, Sarajevo, Svjetlost, 1959.

⁶ Danko Grlić, *Umjetnost i filozofija*, Zagreb, Mladost, 1965.

⁷ D. Bošković, нав. дело, 108.

Бирајући онтолошки приступ уметности не само да су задовољили прва два захтева него су отворили и пролаз за обнављање духовне комуникације са бар неким естетичким оријентацијама на Западу (егзистенцијализам, феноменологија). Пошто онтолошки приступ не доводи у питање материјалистичко-реалистичко усмерење, није било тешко да се у Марксу види протагониста онтолошке естетике. Тако се онтолошки приступ у једном тренутку показао као најперспективнија могућност за изградњу марксистичке естетике.⁸

Вредан допринос артикулисању напетости између југомарксизма и модерне уметности дао је београдски музички писац Павле Стефановић. У поглављу о онтолошкој естетици у југословенском марксизму Бошковић помиње Стефановића у контексту сагласја између Фохтове тезе о *расиоложењу* као непредметном садржају апстрактне слике и Стефановићевог појма *мисаоне климе*.

Без видљивог полемичког контекста, до сличног резултата је дошао и Павле Стефановић, у једном свом запису објављеном такође у *Изразу*, исте 1959. године. (...) Насупрот Фохтовом *расиоложењу*, београдски теоретичар модерне уметности сковао је такође диван израз, *мисаона клима*: „То стање мисаоног усредсређивања свести које наступа при слушању музике која се емотивно усваја не мора бити, и обично заиста и није неко одређено, конкретно мишљење, али оно јесте и мора бити – једна одређена, емотивним доживљајима условљена *мисаона клима*”.

Као што је Фохт свој појам проширио са апстрактног сликарства на музику, ни *мисаона клима* нимало не заостаје: сасвим се лепо може уклопити са музике на апстрактно сликарство. Почетком педесетих година – то је чињеница о којој се мало зна – Стефановић је једним надахнутим говором отворио београдску изложбу загребачких ЕХАТ-оваца, сликара апстрактне оријентације. *Избор њо духовној сродности* – како иначе објаснити врло похвалан осврт што га је дао Фохт поводом објављивања књиге *Трајом њона*.⁹

Уочену „духовну сродност” између Павла Стефановића и Ивана Фохта не умањује извесна дивергенција њихових естетичких приступа. Марксистичка обележја Стефановићевог писања,¹⁰ као што су дијалектичка

⁸ Исто.

⁹ Исто, 144.

¹⁰ Марксистички „мотив” у естетичкој „теми” Павла Стефановића доносе и ставови Павла Марковца о односу између вокалне и инструменталне музике. Како наводи Роксанда Пејовић, Стефановић је „подржавао формулацију музиколога Павла Марковца ’да ... појава нових друштвених снага налази сваки пут одраза у вокалној пјеваној музици, јер треба пласирати нову идеологију, треба тек изградити нове музичке сим-

метода, друштвено-историјски детерминизам и цитати Маркса и Енгелса, остају видљива у светлу феноменолошке анализе музичког искуства, односно психолошких одређења услова разумевања музике. Ирационализација Стефановићевог марксизма огледа се у одбацивању вулгаризоване теорије одраза и заснивању естетичке позиције на уверењу да тон постаје мисао у интелигибилним делима минувале и актуелне музичке историје. У тексту *Ойредељење за комбинайорику без осећајности, лейоии и „хуманизма“* Стефановић је уметност појмио као „човеков својеврсни, сликовити, фигуративни, метафорични, колоритни и звучни формално-конструктивистички документ тренутка (...), глас садашњости у друштвено-историјском, културно-историјском, темпорално-историјском смислу речи (...)”.¹¹ Као „документ тренутка” и „глас садашњости” уметност осцилује између предмета деконструисане теорије одраза и ирационализоване естетичке онтологије – „наследнице традиције старог естетизма који узима уметничко дело као модел света”.¹² Дело-модел заступа свет као поприште сукоба хетерогених сила, еманација „слепо воље” или нерелефлованих интенција. Естетска самобитност уметничког дела упориште не налази у слободној игри духа, колико у парадоксалном увиду да уметност ослобођена функције боље служи.

Слика света као сукобишта космогонијских узуса однела је превагу над оптималном пројекцијом будућности у Стефановићевом промишљању естетичког критеријума равнотеже. У знаку ирационализованог марксизма стоји Стефановићева тврдња да се у равнотежи између опречних снага у музици – „самосталности (аутохтоности) и зависности (условљености)” – репродукује „парадоксалност њене неухватљиве и неодгонетљиве природе”. У чланку *Шта је музика?* Стефановић је одредио тренутак у којем су дијалектичке силе музике – „самосталност (аутохтоност)” и „зависност (условљеност)” – постале конститутивни елементи музичког *израза*. Моменат у којем су „наши најстарији преци, певајући и свирајући у верском заносу, између ужаса и ликовања, чули сами себе”, представља „први дијалектички скок у нови квалитет на дугој путањи рађања музике као

боле у вези са говореном ријечи, а ти ће се симболи послје осамосталити у апсолутној музици’. Другим речима, прихватио је Марковчеву тврдњу о ‘увођењу нових идејно осећајних садржаја’ најпре у вокалну музику, да би се потом ‘осамосталили нови музички симболи’ у инструменталној музици, што се данас чини у филмској и позоришној музици.”

Роксанда Пејовић, *Комплексно йосмайрање музике: критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Драгунин Гостушки*, Београд, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2012, 77.

¹¹ Pavle Stefanović, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 148.

¹² D. Bošković, нав. дело, 153.

уметности”.¹³ Овај „преврат”, како га назива Стефановић, оприсутњујући идеју револуције у рађању поретка музике,¹⁴ донео је нашим прецима спознају „изражајне могућности сопственог гласа и предмета којима су се служили”.¹⁵ Природа овог „преврата” за нас је таутолошка – музика настаје у тренутку у којем се певање и свирање слушају као певање и свирање, а не само као звучни унос тела у магијске ритуале. Рађање аутономије музике из њене древне функције симптомално је место рађања израза у свакој потоњој музици. Оно „изражено” кроз музику, према Стефановићу, јесу тенденције медија и притисак окружења. Релација између „унутрашњег” и „спољашњег” формата мењала се кроз историју, крећући се од садејства у магијском ритуалу, до конфликта у савременом свету двоструког захтева – историјског и друштвеног. Док историја захтева убрзану модернизацију израза, друштво се окреће комодификацији традиције. Развијањем Стефановићевог мотива „преврата” стиже се, дакле, у предворје ирационалистички интониране теорије отуђења, марксистичке у погледу критике поделе рада, а егзистенцијалистичке у смислу немоћи логоса да детрауматизује положај модерне уметности.

Принцип равнотеже који није инвестиран у естетику умерености, пропорције и континуитета, већ у одбрану трансгресивне уметности друге половине 20. века, представља осоденост Стефановићеве и југомарксистичке естетике. Павле Стефановић је већ 1954. констатовао како је „музика врхунских западноевропских композитора” садржавала емоције у којима свакодневно живимо”.¹⁶ Прешавши пут од критичара до апологете музичког модернизма, овај аутор је легитимацију савремених тенденција тражио у хуманизму и/или музичкој историји. У чланку *Пред новом звучном сликом свијетла* из 1965. Стефановић разликује „два циља, два истраживачка пута (...) у савременом стремљењу музике ка новом изразу: (...) успостављање новог конструктивног принципа (...) или свесрдно хумано призивање читавог звучног фонда стварности у свет нове, широкогруде и слободарске музике. Први истраживачки пут довео је до додекафоније”, резимира Стефановић, „други до конкретне и електронске музике”.¹⁷ У истом тексту овај музички писац позвао је на слушање звукова свог времена као на „хуману одбрану сопствене егзистенцијалне ситуације”.¹⁸ Серијалну музику Стефа-

¹³ Р. Stefanović, *Um za tonom*, нав. дело, 12.

¹⁴ У историјске „скокове” музике Стефановић је убројио: 1) слушање певања и свирања као певања и свирања; 2) симултано протицање две или више мелодијских линија – полифонију; 3) развој акордске хомофоније у оквиру тоналног систем 4) појаву конструктивног атонализма и „глади за новим звуком”. Исто, 12–13.

¹⁵ Исто, 12.

¹⁶ Р. Пејовић, нав. дело, 80.

¹⁷ Исто, 86.

¹⁸ Нав. према: исто, 86.

новић је третирао као прилог разумевању света „у којем смо се безначајно и епизодистички, тако рећи инцидентно обрели”, одавши серијалистима признање на „мудром занемаривању безбројних варијација на тему наше приватне људске судбине. Први пут после формалистичких 'игара' холандских мајстора и зрелог, високог барока, опет успевамо да се превазиђемо”,¹⁹ оцењује аутор. Увидом да „музика интегралне организације параметара (...) крије у себи, латентно чува у својој нутрини трагове доживљаја, мисли, емоција, жеља” Стефановић асоцира на Адорнову теорију о похрањењу израз у материјал нове музике, при чему је онтолошка претпоставка описаних „трагова” објективни дух као хегеловска, идеалистичка конотација Стефановићевог мишљења.

Еквилибријум иманентних и трансцендентних одређења дефинише језичка својства музике у Стефановићевој естетици. Према овом аутору, музика нема могућност да „било шта из света објективне стварности донесе”, упркос томе што „у тоновима, у тонским структурама (...) станује, или, ако хоћете, почива и пребива, особено преиначена и преображена – људска мисао”.²⁰ Немогућност да се анализира механизам преиначења људске мисли у тонску структуру Стефановић и прихвата и одбија, рационализујући и историзујући недореченост музике која говори.²¹ У есеју *О условима разумевања музике* Стефановић истиче да „музика, искрено и јасно говорећи – и насупрот владајућем а погрешном општем уверењу – нимало није универзална уметност”.²² Музика је (као) језик, сматра овај музички писац. Као што нема универзалног језика, већ само различитих језика у свету, тако постоје и „многи и веома разноврсни типови музичких језика на земаљској кугли, многе и разне музике света, музике разноликих култура и цивилизација”.²³ Степен подударности између музике и језика Стефановић

¹⁹ Р. Stefanović, *Um za tonom*, нав. дело, 155.

²⁰ Исто, 57.

²¹ На питање да ли музика има сазнајну моћ, Стефановић је дијалектички одговорио и са „да” и са „не” у свом тексту *О сазнајној вредности музике* из 1957. године. Овај музички писац је најпре констатовао да се слушањем музике не може научити ништа ново о свету. Музика, према Стефановићу, не може да преноси информације у дословном смислу, али се њена моћ не исцрпљује у сфери ужитка и разоноде, јер музика може да обавештава о самој себи (о игри ритмова, мелодијским линијама...), самим тим и о стварности света чији је део. На тај начин Стефановић је раздвојио денотативни и конотативни аспект музичке материјалности, при чему је први везао за звучно подручје, а други за асоцијативну релацију са ванмузичким пољем – релацију која зависи од низа променљивих контекстуалних фактора. Стефановић је, дакле, одбацио крајносно перспективе о апсолутној несаопштивости музике, с једне стране, односно једнозначног заступања музиком, с друге стране. Исто, 35–39

²² Исто, 56.

²³ Исто.

проширује тврдећи да се „музичким језиком могу износити и саопштавати (...) животна искуства”, те да је музика у том смислу „равноправна сапутница литературе, позоришта, сликарства и вајарства (...)”.²⁴

Међутим, музички језик је кодиран, а не репрезентационо транспарентан. Иманентно музички дискурс формиран је трансформацијом и синкретизацијом људских мисли (рационална компонента), осећања (емоционална компонента) и стремљења (вољна компонента), сматра Стефановић, обједињујући елементе рационалистичке, сентименталистичке и волунтаристичке филозофије уметности. Непосредно дејство музике на емоције Стефановић узима као полазну тачку за расветљавање преображајних механизма из ванмузичке у музичку стварност. Емоције су увек, сматра аутор, повезане с „овим или оним процесима сазнања (чулним осетима, опажајима, сликама сећања или представама, сликама маште, појмовима, судовима, дакле мишљењем)”.²⁵ С тим у вези Стефановић уочава да постоји „особена мобилизација или тензија сазнајне моћи свести, она интегрално побуђена способност свести за сазнајне процесе која се јавља најчешће управо под дејством уметничких дела уопште, па и музике напосле”.²⁶ Музика, према Стефановићу, поспешује потенцијал за сазнање, својеврсну отвореност духа, интуицију, јер под дејством музике настају муњевита и луцидна спајања, уочавања дубинских веза, спознајни „скокови”. Стефановић потом утврђује нужну, узрочно-последичну везу између „осећања којима композитор напаја дело” и његовог „животно-филозофског става”, односно „опште мисаоне климе стваралачке личности”. Треба истаћи да је ова веза уведена аксиоматски, а не на основу емпиријске, логичке или историјске евидентности.

Сазнајни потенцијал музике Стефановић поткрепљује демаркацијом емоционалне и интелектуалне сфере, свесног и несвесног подручја.²⁷ Претпоставка о прожимању различитих психичких процеса у основи је феноменолошке анализе *мислилачке климе*, схваћене као замешатељство

²⁴ Исто.

²⁵ Исто.

²⁶ Исто.

²⁷ Стефановић је сматрао да се животна искуства и сазнања могу пренети путем музике на један посебан, емотиван и недискурзиван начин. Слушањем музике се не могу стећи нова сазнања, сматрао је Стефановић, али се постојећа, једва докучена, могу искристализовати, при чему, на тај начин, могу да се потврде и неки филозофски ставови. Стефановић је тврдио да се музика обраћа првенствено човековим способностима да заузме емотивни однос према свим могућим појавама, као и да музика, која нас је приликом првог слушања оставила равнодушним, може касније деловати подстицајно на мисли, стремљења и доживљаје.

Исто, 43.

мишљења, осећања и воље их којег израћа стваралачки чин. Задатак који је Стефановић себи поставио био је да феноменолошко-интроспективним и историјско-дијалектичким путем детектује човеково средиште у парцијалном подручју музике. Претпоставка о чворном средишту хуманог бића позиционира Стефановићеву мисао у поље антропоцентрично-есенцијалистичког наратива. Стефановић пледира за јак, конзистентан и одговоран субјект уметника, јер претпоставља да постоји „једно опште основно животно држање и расположење које натапа и ароматизује све човекове поступке и сва његова делања и испољавања – према томе, и његову музичку стваралачку делатност”.²⁸ С друге стране, деуниверзализација музичког језика имплицира да је интерсубјективни трансфер емоционално-(прет) појмовног садржаја музике ограничен „говорним подручјима”, односно културом, те се есенцијалистичком схватању људске јединке у Стефановићевом филозофском ставу супротставља антиесенцијалистичко разумевање људских заједница.²⁹

Говорећи о „енергетским нивоима” и „квалитативним преображајима” Стефановић доспева у предворје филозофског проблема емергенције, тј. односа између несамерљивих подручја материјалне реалности.³⁰ Неухватљивост и неогонетљивост музичке природе Стефановић, међутим, не мисли као емергентно својство друштвених система, већ минуциозно анализира посредовање између музичког и ванмузичког подручја развијајући особен појмовни апарат. Најширу базу звука који се може актуелизовати музиком Стефановић назива *свеукупни звучни фонд стварности*. Овај појам Стефановић одређује онтолошки, као предмет аудитивне опазивости света, али и феноменолошки, као хаотично стање из којег извиру праслике и прототипови музичког језика. Опажање свеукупног звучног фонда стварности у домену је интенционалне непосредности, за разлику од музике одређене системом конвенција. *Музички језик* за Стефановића представља уређено поље у којем долази до раслојавања смисла и значења на иманентну логику, подложну историјском развоју, и на асоцијативне везе са ванмузич-

²⁸ Исто, 58.

²⁹ Дијалектичка веза између есенцијализма и антиесенцијализма код Павла Стефановића заснована је на специфичностима језичке природе музике. Ако је музика језик, она представља комуникациону платформу између композитора и слушаоца. Ако је музика посебан језик, значи да је пренос специфичног емоционалног, претпојмовног садржаја ограничен на одређено „говорно подручје”, односно културу. Отуд теза да музика није универзална, јер нема једне музике, као што нема једног језика. Теза да је музика универзална за Стефановића представља празан номинализам.

³⁰ О појму емергенције видети: Marko Kučan i Marko Bokulić, John Searle o problemu odnosa uma i tijela, *Symblogia, Blog za rasprave o filozofiji, znanosti i kulturi*, <https://symblogia.wordpress.com/tag/emergencija/>.

ким светом, условљене културним контекстом. Музичко-језичке формуле – Стефановић то експлицитно каже – „стичу значај и функцију друштвено конвенционалних знакова”.³¹ На перцептивној страни проблема профилисани су концепти *будној сјања духа* и *естетске емоције*. „Будност духа” Стефановић схвата као интензивну приправност за мишљење, тј. стање у којем сазнајни и рефлексивни капацитет слушаоца нараста под дејством музике. „Естетску емоцију” аутор дефинише као реакцију на чулни опажај музичког/уметничког дела који укључује неодређене слике сећања. Појмом *мисаоне климе* Стефановић описује дејство музике на интерперсоналном нивоу. „Мисаона клима” је метафорично одређена као атмосфера погодна за укључивање емоционалног доживљаја музике у „вртлог мислилачких погона и продора”.³² Посебан значај у Стефановићевој естетици има *лични укус* као психолошко-естетичка категорија, критеријум уметничког деловања и услов адекватног преноса поруке кроз дело.³³ За ово последње надлежна је *унутрашња сродност* – „заједничка духовна платформа”, односно компатибилност погледа на свет композитора и слушаоца која обезбеђује „сналажење у специфичним особеностима” конкретног музичког језика. За Стефановића се само значење музичког дела, како наводи Мирјана Веселиновић Хофман, „доима као вид цивилизацијске појмовно-емотивне сагласности између композитора и слушаоца”.³⁴

Наспрам покушаја да мишљу продре у однос између музике и њеног окружења стоји Стефановићева оцена о „неизмерности распона између оног ’разумети’ и ’осетити’”, коју је аутор изнео у истоименом чланку из 1975. године. Треба истаћи да Стефановић није одбацио идеју о прожимању различитих психичких процеса током компоновања, извођења и слушања музике. То што Стефановић с почетка разумевање децидније везује за рационални, а осећање за емоционални пол перцепције, служи антитези коју треба надићи. Разумевање није осећање, и обратно, осећање није разумевање, док се не досегне виши ступањ разумевања у које је ин-

³¹ Р. Stefanović, *Um za tonom*, нав. дело, 79.

³² Исто, 65.

³³ Мирјана Веселиновић-Хофман истиче да појму укуса Павле Стефановић „придаје кључни значај у свим аспектима музике: компоновању, перцепцији и сваковрсној рецепцији. По његовом схватању”, наводи ауторка, „музички укус је ’трансформатор’ путем којег се психолошко и друштвено биће композитора ’преображава’ у структурисани звук, и путем којег, у истом смислу интегрално биће слушаоца, ’преображава’ тај звук у своје емоције и различите форме и нивое свог свесног реаговања. У оквиру Стефановићевих естетичких назора музички укус, дакле, има функцију носиоца смисла друштвеног карактера музике (...)”. Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом, Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 182–183.

³⁴ Исто, 183.

тегрисано осећање. Од дијалектичке методе, међутим, интересантније су ирационалистичке аберације Стефановићевог дискурса. У једном тренутку Стефановић говори о „осећајној усмерености друштвене свести” као одлучујућем фактору развоја музичког језика. Реплицирајући самом себи у чланку *Осејийи и разумейи*, Стефановић потом негира идеју непосредности у одређењу емоционалног дејства музике и истиче да „контакт са емотивним тонусом дела неће успоставити сваки слушалац; у томе ће успети само онај који је у тесном и живом континуитету процеса друштвено-историјског настајања и фиксирања језичких комбинација елемената музике”.³⁵ Емоционална реакција на музику тако доспева у надлежност сила друштвене и музичке историје. Рекло би се – на сигурно – да уместо марксистичке утопијске визије, Стефановић читаоцу не нуди егзистенцијалистичким немир, предочавајући музичку историју не као логос, већ као шопенхауеровску слепу вољу у којој однос између појединца, друштва и времена (п)остаје „драма” и „ризик”, нешто несигурно, недетерминисано и ирационално. Позицију „правог уметника” Стефановић потом одређује у складу са етиком одговорности индивидуе, а на линији егзистенцијалистичке филозофије слободе.

Прави уметник – стваралац, ићи ће некомпромисно за звездом своје унутарње вокације, али драма његове истраживачке и проналазачке индивидуалности (...) ваздашњи је ризик, вечита несигурност, неизвесност хоће ли или неће бити прихваћен, на усклопарано, песнички традиционално људско срце стављен, на те узбуркане човечије груди прислоњен. Истински стваралац – композитор (...) увек ставља своје дело на коцку; одлучиће о његовој судбини, о његовим напорима и трагањима, то да ли ће га људи, кад-тад осетити, а не само разумети. Једни уметници стварају за одмах, за савременике; други се упињу да додају свој крик сутрашњици; трећи, и не знајући да то чине, обраћају се сасвим далеким потомцима; четврти – бацају своје дело у понор времена које ће га прогутати. Ризикују – сви.³⁶

У свом тексту *Ирационализам и марксизам* Етјен Балибар саопштава: „док је тијеком повијеснога раздобља и својега економског раста и политичке доминације буржоазија највише развијала рационалну идеологију и филозофије величајући притом напредак знања и напредак знањем, та се тенденција *изокреће* у раздобљу кризе и пропадања буржоазије”.³⁷ Ова Балибарова теза се у контексту југомарксистичке естетике може увести кроз две претпоставке. Њено дословно значење подразумева да су трагови ирационалних оријентација у југомарксистичкој естетици показатељи прису-

³⁵ Р. Stefanović, *Um za tonom*, нав. дело, 33.

³⁶ Исто, 30.

³⁷ Е. Balibar, нав. дело, 148.

ства и кризе грађанске идеологије. Таква оцена имплицира континуитет између међуратног и послератног филозофског става о уметности и донекле занемарује специфичности југословенског друштвеног и културног миљеа. Могућност структурног читања, коју Балибар заснива одређењем ирационализма као инструмента одбрамбене политичке стратегије, указује на концесије југомарксизма настале услед пада идеолошког самопоуздања.³⁸ Треба истаћи да аутоадаптацију југомарксизма у правцу онтолошке и феноменолошке естетике није иницирала теоријска дебата, већ управљање друштвом у сложеним хладноратовским околностима. С тим у вези је Павле Стефановић оставио комплексно и индивидуализовано сведочанство о нормама марксистичке реторике и одступањима естетичке праксе на релацији између друштва и музике у социјалистичкој Југославији.

ЛИТЕРАТУРА

- Balibar, Étienne, Iracionalizam i marksizam, *Čemu, Časopis studenata filozofije* (X, 20), prev. Mišo Grundler, listopad 2011, 147–162.
- Bošković, Dušan, *Eстетика u okruženju*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju „Filip Višnjić”, 2003.
- Focht, Ivan, *Istina i biće umjetnosti*, Sarajevo, Svjetlost, 1959.
- Focht, Ivan, *Tajna umjetnosti*, Zagreb, Školska knjiga, 1976.
- Grlić, Danko, *Umjetnost i filozofija*, Zagreb, Mladost, 1965.
- Пејовић, Роксанда, *Комплексно посматрање музике: критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Драгућин Гостушки*, Београд, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2012.
- Stefanović, Pavle, Šta je muzika?, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 11–20.
- Stefanović, Pavle, Razumeti i osetiti, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 28–30.
- Stefanović, Pavle, Osetiti i razumeti, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 31–34.
- Stefanović, Pavle, O saznajnoj vrednosti muzike, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 35–39.

³⁸ Политичко и идеолошко самопоуздање југомарксизма било је засновано на непосредном (НОБ) и светскоисторијском легитимитету (Октобарска револуција). Као такво, подупирало је снове југословенског руководства о темељним променама начина производње, политичког система, свакодневице, идентитета, менталитета, граница. Међутим, из сукоба са Стаљином југословенски комунисти изашли су без иницијативе на унутрашњем плану, одрекавши се намере да радикално мењају друштво. Партија која је предњачила у примени совјетског модела, након кризе за Информбироом није имала храбрости да стаљинистичким методама „закуцава” нову стварност у свест људи, због чега је више кориговала токове (кад је могла), него управљала друштвеним процесима. Уместо ауторитативног вођства, југословенска унутрашња политика подухватила се институционалног „крпљења” нецеле друштвене структуре. Помирљив однос према идеологемама грађанске уметности, присутан и код Павла Стефановића, представља епистемолошко „огледало” аутоадаптивне оријентације југомарксизма и синтетичког карактера његових естетичких теорија.

Stefanović, Pavle, Ton i misao, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 40–53.

Stefanović, Pavle, O uslovima razumevanja muzike, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 54–86.

Stefanović, Pavle, Opredeljenje za kombinatoriku bez osećajnosti, lepote i „humanizma”, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 148–159.

Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Прег музичким делом, Оілеги о међусобним пројекцијама естетике, ђоеетике и стилістике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.

Kučan, Marko i Marko Bokulić, John Searle o problemu odnosa uma i tijela, *Symblogia*, *Blog za rasprave o filozofiji, znanosti i kulturi*, <https://symblogia.wordpress.com/tag/emergencija/>

Summary

IRRATIONALIZED MARXISM IN THE AESTHETICS OF PAVLE STEFANOVIĆ

Nemanja Sovtić

Pavle Stefanović gave his contribution to the articulation of tensions between Marxism and modern art in the philosophical-aesthetic sphere between socialist realism and ontological aesthetics, founding his aesthetic position on the belief that the tone becomes a thought both in the intelligible works of the past and in the current musical history. Stefanović rejected the reflection theory (or the so-called “vulgar Marxism”) and went from a critic to the apologist of musical modernism. From the mid-1950s, he treated Western European modernism as a reference point against which “our music is [...] imitative, dependent, anachronistic, neoclassical, romantic, impressionistic, and finally ethnographic.” By the late 1960s, he made the difference between contemporary humanism in music, relevant to the oeuvre of Penderecki, and anti-modern “humanism.” Stefanović understood art as “one’s exclusive, picturesque, figurative, metaphorical, colorful and acoustic formal constructivist document of a moment [...], the voice of the present in socio-historical, cultural-historical, and temporal-historical sense of the word [...].” As a “document of the moment” and “the voice of the present,” Stefanović’s notion of art oscillates between the subject of deconstructed theory of reflection and irrationalized aesthetic ontology. Under the sign of irrationalized Marxism also lay Stefanović’s reflections on the harmony between the opposing forces in music – “independence (autochthony) and dependence (conditionality)” – in which, as he says, “the paradox of its elusive and indecipherable nature” is reproduced.

Key words: Pavle Stefanovic, musicology, irrationalized Marxism, aesthetics, Dušan Bošković, reflecting-like atmosphere.

ХРОНИКА ОДНОСА ДРУШТВА И МУЗИКЕ – НАПИСИ О МУЗИЦИ ПАВЛА СТЕФАНОВИЋА У ДОМАЋИМ ЧАСОПИСИМА (1950–1970)

Милан Милојковић*

Универзитет у Новом Саду

Академија уметности

Катедра за музикологију и етномузикологију

Сажетак: У овом раду ћу настојати да сагледам начине на које је Павле Стефановић писао о музици у написима објављеним у дневним новинама и часописима у периоду од 1950. до 1970. године. Анализиране текстове сам поделио према темама и врстама написа на 1) приказе и критике нових дела и извођења и популарне/публицистичке текстове о музици (краће форме), 2) музичко-естетичке и музиколошко/теоријске расправе, 3), есеје о уметности (уопште) и 4) напise о осталим уметностима (критике и прикази). Чланци из последње две категорије ће само бити пописани, док ће текстовима из прве две групе бити посвећено највише пажње, с обзиром на то да су имали највише утицаја на професионалну музичку заједницу. С тим у вези, централни део рада биће фокусиран на напise о тада актуелним музичким темама и појавама о којима је Стефановић неуморно расправљао на страницама поменутих листова, као и на текстове из области естетике музике који пружају увид у сложену теоријску платформу са које су изречене критике на рачун тадашњих учесника у музичком животу.

Кључне речи: часописи, критика, естетика, публицистика, музикологија, југословенска музика, 1950-те, 1960-те, Павле Стефановић.

Павле Стефановић је у периоду од 1950. до 1970. године објавио 208 текстова у 31 југословенском гласилу.¹ Ови се текстови оквирно могу поделити на есеје, естетичке напise, музичку критику и текстове о осталим уметностима (прилози 1–4). Написи о музици су најбројнији, док се естетичким те-

* milanmuz@gmail.com

¹ Списак је начињен на основу архиве Павла Стефановића коју ми је уступила композиторка Ивана Стефановић. Иако се корпус текстова обрађен у овом раду у сваком случају може сматрати репрезентативним, њега не чине сви текстови које је Стефановић у том периоду објављивао. Известан број текстова који се налазе у колекцији, касније је поново објављен у измењеној верзији и другом часопису. Такође, колекција садржи и неколико чланака о Павлу Стефановићу (најчешће разговори новинара са њим), који би свакако били занимљива тема посебног рада.

мама Стефановић обраћао у 51 наврату. Нема уметничког подручја о којем није објављен бар један чланак, а поред музике, овај аутор је нарочито интересовање показивао за плес и позориште, затим сликарство и вајарство, а повремено се освртао и на књижевне и филмске радове. Посебан сегмент овог опуса чине есеји, од којих се неки могу сматрати и прозним делима. Они ће, заједно са чланцима посвећеним другим уметностима осим музике, бити изузети из овог прегледа, због тога што су обрађени у другим студијама у овој књизи.

Одређен број написа из колекције о којој је у овом раду реч је касније поново објављен – са знатним изменама и проширењима – у збиркама текстова *Трајом ѿона*, *Ум за ѿоном* и *Есеји*, тако да је теоретизација Стефановићевог дела у написима наших најзначајнијих писаца о музици изведена примарно на основу верзија текстова које су обликоване саобразно значају који имају овакве самосталне студије. Иако су закључци о Стефановићевом стваралаштву до којих су дошли Мирјана Веселиновић-Хофман² и Мишко Шуваковић³ сасвим применљиви и на првобитне верзије чланака – оне дакле не одступају у тој мери од верзија у књигама – чинило се значајним сагледати ове написе из тадашњих публикација и у свом оригиналном, „не-савршеном” виду, управо због спонтаности „кратких форми” сакупљених у колаж фрагмената, који су буквално и метафорично, живописни исечци из културног живота једне средине.

Естетички и музиколошки написи

Пролаз кроз ову колекцију радова започео бих освртом на естетичке написе Павла Стефановића у овом периоду. Као што сам већ поменуо, они нису увек били у форми целовитог рада посвећеног конкретном проблему, већ је он врло често приликом проблематизације одређеног извођења или дела излагао најпре свој естетички став, а затим приступао анализи на његовој основи. То је чинио на веома различите начине, у зависности од концепције публикације за коју је писао, али увек са истом основном претпоставком о „заједничкој (људској и животној), идејној суштини свих уметности, која, упркос изражајно-језичким различитостима међу појединим гранама уметности, представља и чини једину базу релативне универзалности уметности, једини могући темељ за успостављање унутарњег, духовног општења између оних који уметности ‘праве’ и оних који је асимилију”⁴.

² Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом, Ојледи о међусобним пројекцијама естетике, ѿоеитике и сѿилисѿиике музике 20. века: једна музиколошка визура*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.

³ Мишко Шуваковић, *Естетика музике XX века у Србији, Нови звук (15)*, 2000, 127–142.

⁴ Pavle Stefanović, *30 dana zajedno*, 1958.

Иако се може приметити да је свој стил писања прилагођавао приликама, не може се говорити о недоследностима или поједностављењима, због тога што је начин на који се Стефановић обраћао својим читаоцима такође у извесном смислу произлазио из његовог естетичког кредоа. Како истиче у тексту „О критеријумима уметничке критике” из *Књижевних новина*: „уметност, као и сва могућа питања о уметности (сва вредновања уметности) живи, постоји и траје једино као друштвени феномен, као свестрано одјекивање човекове друштвене стварности једног времена и једне средине у сликовитим формацијама уметности, као испитивање и преиспитивање идеја, људских осећања и стремљења у заједници људи, благословених или проклетих феноменом духа, феноменологијом питања и одговора, тражења и налажења (или неналажења), феноменологијом човекове духовне радозналости и истраживачке незаситости”.⁵

Наиме, Стефановић је сматрао да уметност свих периода и без обзира на изражајна средства, почива на концепту *мисаоних слика*, на одјекивању осећајних и мисаоних искустава људи који чине заједницу у којој та уметност настаје и живи. Дакле, човек (појединац) се нужно везује за уметност која је плод духовне климе којој он припада. тј, бира себи блиске начине комуникације са другима који чине његово окружење и непосредно утичу на његову личност. Како аутор наводи: „Предмети који, по Марковим речима, посредством ’очовечене природе’ теже да делују на ваша људска осећања, на ’људскост чула’ у вас, нису овде ништа више, али и ништа мање до покушај једних да се споразумеју и сагласе са другима”.⁶

Имајући у виду ове претпоставке, постаје разумљиво да је Стефановић и свој критичарски језик видео заправо као допринос појединца одређеној духовној клими, те је и заступање уметности у том случају било могуће извести различитим дискурсима, од формално-аналитичког до прозног, будући да је критеријуме критике аутор видео управо у заједници, тј. њеним везивним принципима (ономе што је чини заједницом). Сматрао је да нема апсолутног универзалног суда који би се односио на сва дела, већ је прихватао као релевантан једино релативни критеријум произашао из заједничких вредности, у овом случају, београдске и шире југословенске културе, коју је тумачио у оквиру европског културног контекста, прожету утицајима, у прошлости, моћних суседа и освајача.

Музика је у Стефановићевом написима одређена као протицање или одвијање безидејних тонских арабески у времену. Те арабеске су заправо: „Краћа или дужа поворка уметничких слика музичко-језичке специфичности, дакле као нека свечана кавалкада тонских формација или оку пријатна смена кадрова и секвенца филмске пантљике коју у ствари аперципира ухо,

⁵ Pavle Stefanović, *Književne novine* (306), 1967.

⁶ Pavle Stefanović, *30 dana zajedno*, 1958.

или низ текстуалних пасуса али лишених појмовне одређености значења, укратко, ланац звучних структура – то је, по својој појавној, материјалној, аудитивно опазивој својствености, једно којебило музичко дело”.⁷

Музичка критика

Музика свакако заузима централно место у Стефановићевом критичарском опусу. Концерти о којима је писао су покривали цео тадашњи спектар уметничке музике – опере, вокално-инструментална дела, симфонијско стваралаштво, камерна и солистичка остварења, фестивале, стару музику, савремена и експериментална извођења, музику далеког истока, фолклор... Нису сви часописи посвећивали једнак простор музичкој критики, те обим, а самим тим и садржина чланака варирају – од детаљних анализа дела и опуса са опсежним контекстуализацијама, све до кратких осврта у неколико редова. Међутим, и поред разлике у квантитету, идеја са којом критичар наступа је иста и чита у сваком случају – допринос духовној клими – те се с тим у вези може рећи и да је квалитет чланака уједначен.

Посебну пажњу Стефановић је придавао савременом музичком стваралаштву. Почев од првих послератних генерација композитора школованих на београдској Академији – међу којима су поред осталих и Дејан Деспић, Душан Радић, Енрико Јосиф и други – Стефановић је пружао несеквичну подршку композицијама младих аутора, охрабрујући их у њиховим покушајима да музиком дају коментар на друштвена и лична искуства, на начин који је својствен њиховим погледима на свет: „Наша два млада композитора – Душан Радић и Енрико Јосиф – управо су зато савремени уметници што стихијно спроводе дијалектичку противречност нашег доба, што с језом и мирним ужасом, с ноншалансом и паметном равнодушношћу, бележе циркузантску и смртоносну игру данашњег света на затегнутој жици која спаја оба пола, нељудскост и људскост, лед и огањ, све хераклитовске супротности стварности”.⁸

Посебно место у овој грађи заузимају написи о Јосипу Славенском који је у том периоду преминуо, те је Стефановић серијом чланака настојао да истакне позицију овог ствараоца како у тадашњој југословенској култури тако и у сопственом естетичком систему.⁹ У извесном смислу, стварала-

⁷ Pavle Stefanović, *Izraz* (1), 1957.

⁸ Павле Стефановић, *Књижевне новине* (11), 1954.

⁹ Реч је о текстовима: Josip Slavenski, *nezasitna glad za novim zvukom*, 15 dana (7–8), 1966; Стихија и конструкција, Славенски, *Књижевне новине* (15), 1954; Stanuje li misao u zvuku, *Delo* (4), 1956; Један идеолошки помен уместо тужбалице, *Књижевност* (11–12),

штво и делатност Славенског су Стефановићу били доказ да је и он, али и друштво којег су део такви ствараоци, на правом путу ка еманципацији савремене југословенске музике која се наставља на традиције Европе, али их интерпретира на слободнији начин, са свешћу о класној и националној неједнакости и експлоататорским односима, те са идејом да су сви људи равноправни и у себи садрже нешто од првобитне човекове слободе и односа са природом. Стефановић у музици Славенског поред осталог уочава и еманципацију култура потлачених, тзв малих народа, као и „повратак” односно, поновно откривање природног тонског система, насупрот темперирацији.¹⁰

У стваралаштву Славенског је видео и откривање универзално људског од стране посебно надареног „генија”, како га је називао, али не у романтичарском смислу, сматрајући га пре народним генијем који је у себе успео да акумулира све противречности савременог доба и да их представи на начин који у највећој мери кореспондира са духовном климом у којој је стварао: „Рећи ћу само да то, једноставно речено, значи, да је био цела-целцијата људска личност, сноп зракова, концентрат и конгломерат доживљајних (сазнајних и емоционалних) искустава, и да је своје свеукупно животно искуство (своје сазнајно, емоционално и волициозно искуство) тотално, и без остатка прерадио, трансформисао у специфично музичке тонске слике”.¹¹

Што се тиче писања о извођачима, Стефановић је нарочито истицао илустративне, смеле и провокативне интерпретације, подвлачећи владање техником и труд који иза тога стоји, чак и у случајевима када није било нечег значајнијег да се о тим наступима каже. Посебну пажњу је посвећивао репертоарима и политикама организатора концертног живота као и радијског програма, наглашавајући значај идејних порука које се шаљу увршћивањем одређених дела на репертоар или извођачким концепцијама. Не може се рећи да је био поборник историјски заснованих интерпретација дела старих мајстора, нити да је нужно позитивно оцењивао савремене концепције тумачења, већ би можда било најпрецизније закључити да је у сваком случају подвлачио доследност у некој извођачкој замисли, чак и у ситуацијама у којима није са њом био сагласан. Међутим, ни тада није осуђивао, већ је настојао да интерпретира и пронађе друштвени узрок проблему, остављајући утисак извесног оправдавања личности појединца о којем пише.

1956; Na zvučnom tragu Josipa Slavenskog, *Književne novine* (31), 1957; O desetogodišnjici odlaska Josipa Slavenskog, *Zvuk* (66), 1966.

¹⁰ Pavle Stefanović, *Književne novine* (31), 1957.

¹¹ Pavle Stefanović, *Delo* (4), 1956.

Посебно је занимљиво читати Стефановићеве написе о данас (а и тада) код нас мало познатим ауторима. Ту се, на пример, издваја репортажа о посети југословенске делегације фестивалу бугарске музике у граду Русе у којој се може увидети отвореност аутора да сагледа што је целовитије могуће структуру бугарског музичког живота, разматрајући однос друштва према музичким институцијама, њихово устројство и делатност, и на крају извођачко и композиторско стваралаштво као одјек те друштвене структуре у безидејним тонским односима, и то управо на примеру вокално-инструменталних кантата писаних у традицији социјалистичког реализма, декларативно супротстављених било каквој безидејности.¹²

У случају текста о бугарској музици, као и на примеру написа о јапанском стваралаштву,¹³ Стефановић не пропушта оправдану прилику да истакне и свој политички став, супротстављен како политици источног блока, тако и империјализма. У првом случају, то чини са учтивошћу у којој се препознаје званичан став да за агресију информбироа према Југославији нема повода, али и уверава читаоце да висока политика нема много везе са свакодневним животом обичних људи који су нам веома блиски и наклоњени. С друге стране, у случају Јапана, Стефановића упознајемо и као врсног дипломату. Наиме, цео текст протиче у препознатљивом стилу минуциозне и генерално афирмативне критике, све до закључка у којем се на суптилан начин истиче да се не сме заборавити да позитиван естетски суд о резултатима мисаоне климе једног друштва може да завара и прикрије праву политичку намеру, за чиме је Јапан у прошлости често посезао како би потчињавао друге, што је Стефановић врло вешто истакао.

Ретки су примери у којима се ауторов став зауставља у полемичком промишљању иза неке линије преко које не прелази. Треба напоменути да ни један од тих примера „изричитости” није у вези са просуђивањем уметничких артефаката или естетских ставова, већ увек у вези са друштвеним темама и питањима заједничког организовања музичког живота.

Пример изузетно негативног става према неком остварењу јесте текст о стваралаштву Станојла Рајичића.¹⁴ Међутим, треба истаћи да ни у овом усамљеном случају, критичар не изневерава свој у основи еманципаторски кредо, чак бранећи аутора од притиска заједнице која недовољно заснованом аргументацијом удруженом са ауторитетом институција ограничава и спутава ствараоца у својој потражи за безидејним формулацијама које ће одјекнути подједнако у његовој свести и у свести стручне и широке публике.

¹² Pavle Stefanović, *Književne novine* (222), 1964.

¹³ Pavle Stefanović, *Književne novine* (130), 1960.

¹⁴ Павле Стефановић, *Књижевности* (2), 1951.

Друштвена критика

Насупрот томе, тон Стефановића као друштвеног активисте знатно је оштрији. Чини се да је највише тога имао да замери стању у тадашњој штампи и писаној речи о музици: „Ти и такви критичари уметнички наши свакидањи као да уопште нису запазили ни приметили да су све гране уметности стекле нове идеале, нове циљеве, и да верност стварности и свакидањој пракси наших штурих живота никако више није идеал и циљ уметности. Зашто данашња, савремена уметност не би донела на свет као свој маштовити исказ о животу, управо оно чега нема у свакидашњици живота а чиме је испуњено узалудно, незадовољено, неостварено свакидање сањарење данашњег човека о животу какав би овај могао бити и какав нигде није, не постоји и не бива?”¹⁵

За разлику од својих колега савременика попут Душана Плавше, Николе Херцигоње и других који су објављивали напise исте врсте, али чије отворене полемике па и сукоби нису били реткост, Стефановић је у директним обраћањима својим саборцима увек одмерен и са сложеним системом метафора који му је својствен, чак и у изношењу супротстављеног става, тон његовог излагања има афирмативан карактер. Врло је илустративан његов одговор Николи Херцигоњи управо у вези са активним укључивањем аматера у живот музичке заједнице, где је Стефановић са врло живописном аргументацијом оспорио Херцигоњин милитантни, помало маоистички став да културно-уметничка друштва треба да буду предата на управу фанатизма који ће живети у њима и од њих направити комуне. Ретки су примери у којима Стефановић тако сликовито заступа своје ставове као што је то случај са друштвеним питањима. Као илустрацију не само његовог искреног и непоколебљиво револуционарног опредељења, већ и виртуозности у владању писањем, цитирао бих још „само” једну реченицу:

Оглавна бујица привредног криминала, срамна безочност кафанских селеција, бестидни испади разуларених беспосличара и фрајера, јавно видљиви облици нездравог хипертрофираног и бедно поживотињеног еротизма код запуштене и заглупљене омладине оба пола, мизерна тривијалност 'забавних' програма телевизије и радиофоније, снобовска трка за поседовањем фиће као мерила ранга и угледа, и сто других видова расула памети и савести – нису ли све то 'модне' појаве, недостојне социјалистичке револуције и социјалистичког човека, и нису ли управо уметници, међу њима и музичари, у првом реду ствараоци, позвани да им се супротставе, сваки од њих целом својом субјективном унутарњом климом,

¹⁵ Pavle Stefanović, *Književne novine* (306), 1967.

сваки од њих целим својим дијапазоном емоција, сваки од њих читавим светом својих људских тежњи и идеала, а не може се остварити активно противстављање свакојаким злу, пороку, моралном обољењу и широко распрострањеном лудилу богаћења и уживања ни капитулантским очајањем, ни резигнираном клонулошћу, ни супериорним презирањем негативних страна свог времена и своје средине, него човек може (а уметник, заправо у име племенитости свог посла, и мора) да се ка живим ранама и смрадним изопачењима свог времена и свог социјалног амбијента упути, да право и борбено на њих крене, баш самим својим делом, баш хуманитарношћу своје стваралачке маште, баш здравим напоном своје технике и своје стручне вештине да аутентични свет својих идеала тотално транспонује у специфичне слике свог уметничког језика.¹⁶

Закључак

При поређењу Стефановићевих написа из овог периода са чланцима његових савременика, може се пре свега уочити разлика у начину писања. Мало ко се од тадашњих критичара осмелио да са толиком слободом у изражавању пише о музици, а да је притом имао веома јасну аргументацију за своје поступке која се није заклањала иза „правоверности” неком вишем постулату нити тражила оправдање за своју сведеност у „формалним законитостима” дела. Као што је већ истакнуто, тачка од које полази критичарска аргументација у овим написима јесте пре свега општи однос према човеку као појединцу у друштву у којем је равноправан са свим својим особеностима, а не део безличне масе. Тај однос је почивао на марксистичкој идеји пролетерске револуције коју је често Стефановић истицао, али и на самоуправним односима без диктатуре пролетеријата или било чије друге, осим оне коју човек сам себи диктира вођен личним мислима и искуствима, као и сопственим доживљајем друштва у којем живи. На тој основи је Стефановић изградио естетику која пре свега одражава његово право да уметност доживљава и разумева у складу са сопственим убеђењима, и да као одговорни члан заједнице у којој делује, испуњава функцију заступника, а често браниоца, истих таквих права за све учеснике у музичком и културном животу. Уметничко дело је у својим критикама одређивао пре свега као феномен, појавни облик резултата делатности појединца, али са платформе заједничке за све уметности и у односу на институције које то дело омогућују, узимајући у обзир његов евентуални претходни живот, како у делима других аутора тако и у конкретним друштвеним околностима. Дело,

¹⁶ Pavle Stefanović, *Književne novine* (148), 1961.

као нарочити резултат људске делатности, анализирао је крећући од формалних аспеката, али није закључке изведене на тај начин узимао као критеријум вредносног одређења, нити их је остављао без интерпретативне „надградње”, која је обухватала поред рационалних анализа и своја и туђа сећања, асоцијације, дигресије које су залазиле у готово све сфере људске делатности – од описа свакодневног живота сељака и радника, преко цитаата и рефлексја о интимним релацијама које успоставља између удаљених и несродних дела и личности, све до дебата о универзалним идејама човечанства; све је то имало подршку у огромном доприносу мисаоној клими времена и друштва у којем је живео и у којем је пре свега сопственим примером демонстрирао како се човек сам са собом и са другима бори против једноумља, застрањивања, кратковидости и конзервативизма у свакој животној околности, па и у случају наука о уметностима у име чије слободе је најчешће иступао.

Прилог 1: Списак чланака посвећених музичкој критици и публицистици

- 1) Концерт симфонијског оркестра Радио Београда, *Књижевност* (11), 1950.
- 2) Балада о једној средњовековној љубави – балет Пије и Пина Млакара. Концерти, *Књижевност* (12), 1950.
- 3) Јохан Себастијан Бах – поводом 100-годишњице смрти, *Књижевност* (6), 1950.
- 4) Концертно извођење Бетовеновог Фиделија, *Књижевност* (7–8), 1950.
- 5) Вече младих композитора, *Књижевне новине* (13), 1951.
- 6) Моник де ла Бришолери у Београду, *Књижевне новине* (21), 1951.
- 7) Почетак концертне сезоне, *Књижевност* (11–12), 1951.
- 8) Шубертово вече, *Књижевност* (3), 1951.
- 9) О једном научном скупу и једној уметничкој смотри, *Књижевност* (9–10), 1951.
- 10) Каког је састава савремени симфонијски оркестар?, *Радио Београд* (100), 1951.
- 11) Контрапункт и хармонија кроз музичку историју, *Радио Београд* (104), 1951.
- 12) Морис Равел – Болеро, *Радио Београд* (94), 1951.
- 13) Уочи смотре музичког фолклора у Опатији, *Књижевне новине* (36), 1951.
- 14) Концерт оркестра Радио Београда са мексиканским диригентом, *Књижевност* (1), 1951.
- 15) Ново дело Станојла Рајичића, *Књижевност* (2), 1951.

- 16) Нови људи у нашој музици, *Књижевност* (4), 1951.
- 17) Концертни живот, *Књижевност* (5–6), 1951.
- 18) Комична опера „Невјеста од Цетинграда”, *Књижевност* (7), 1951.
- 19) Његош у нашој музичкој свести, *Књижевност* (1–2), 1952.
- 20) О неразумевању музике код нас, *Књижевност* (4), 1952.
- 21) Два словенска мајстора, *Књижевност* (5), 1952.
- 22) Музика наше блиске будућности, *Књижевност* (6), 1952.
- 23) О једној антиномији извођачке перфекције, *Књижевност* (7–8), 1952.
- 24) Нека начелна питања музичког програма радио станица, *Радио Београд* (129), 1952.
- 25) Концерти у фебруару, *Књижевност* (3), 1952.
- 26) Лукреција, *Београдске новине* (81), 1953.
- 27) Менотигјева опера Конзул, *Књижевност* (5), 1953.
- 28) О „Орфеју” и поводом „Орфеја” Игора Стравинског, *Књижевност* (6), 1953.
- 29) Да је водио дневник, *Свет* (1), 1953.
- 30) Леош Јаначек, *Југословенски радио* (24), 1953.
- 31) Обична симфонија, *Југословенски радио* (32), 1953.
- 32) Поводом извођења Хиндемитове симфоније „Сликари Матис”, *Београдске новине* (81), 1954.
- 33) Артур Хонегер: Краљ Давид, *Књижевне новине* (3), 1954.
- 34) Писмо Павла Стефановића Николи Херцигоњи, *Књижевне новине* (4), 1954.
- 35) Други радиофестивал југословенске музике, *Књижевне новине* (5), 1954.
- 36) Концерт грчког виолинисте Бајрона Коласија, *Књижевне новине* (6), 1954.
- 37) Један савремени виолинист, *Књижевне новине* (7), 1954.
- 38) Слом једног малог Фауста, *Књижевне новине* (10), 1954.
- 39) Два сева муње у нашој музичкој жабокречини, *Књижевне новине* (11), 1954.
- 40) Ивицом концертних догађаја, *Књижевне новине* (12), 1954.
- 41) Са маргина концертних програма, *Књижевне новине* (14), 1954.
- 42) Стихија и конструкција, Славенски, *Књижевне новине* (15), 1954.
- 43) Концертне забелешке, *Књижевне новине* (16), 1954.
- 44) Концертне маргиналије, *Књижевне новине* (20), 1954.
- 45) Последњи концерти сезоне, *Књижевне новине* (21), 1954.
- 46) Отварање концертне сезоне у Београду, *Књижевне новине* (40), 1954.
- 47) Уместо музичке критике, *Књижевност* (4), 1955.
- 48) Нове интонације у стваралаштву младих, *Наш весник* (37), 1955.
- 49) Халина Черни-Штефанска, *Књижевност* (6), 1955.
- 50) Из концертне дворане, *Књижевне новине* (12), 1956.
- 51) Хиндемитова *Symphonia serena*, *Књижевне новине* (13), 1956.

- 52) Лукреција Вест, *Књижевне новине* (15), 1956.
- 53) Шостаковичева труба, *Књижевне новине* (15), 1956.
- 54) Пламен против пламена, *Књижевне новине* (16), 1956.
- 55) Клаудио Арау, *Књижевне новине* (17), 1956.
- 56) Поуке са једног музичког фестивала, *Књижевне новине* (24), 1956.
- 57) Два концерта по избору, *Књижевне новине* (28), 1956.
- 58) Барокни осврт Енрика Јосифа, *Књижевне новине* (29), 1956.
- 59) Јубилеј Марије Михајловић, *Књижевне новине* (31), 1956.
- 60) Стваралачки подвиг Љубице Марић, *Књижевне новине* (31), 1956.
- 61) Виртуозност Давида Ојстраха, *Међународна полиџика* (157), 1956.
- 62) Моцарт, два века волтеријанске скепсе, *Нова серија* (24), 1956.
- 63) Давид Ојстрах, *Књижевне новине* (26), 1956.
- 64) Концерт Магалова, *Књижевне новине* (27), 1956.
- 65) На звучном трагу Јосипа Славенског, *Књижевне новине* (31), 1957.
- 66) Ида Хендл, *Књижевне новине* (32), 1957.
- 67) Елеонор Стибер, *Књижевне новине* (33), 1957.
- 68) Парадоксални случај Стјепана Шупека, *Књижевне новине* (35), 1957.
- 69) Над новим опусом Душана Радића, *Књижевне новине* (36), 1957.
- 70) Поклоњење Густаву Малеру, *Књижевне новине* (38), 1957.
- 71) Размишљања поводом два концерта, *Књижевне новине* (40), 1957.
- 72) Ерос у тонској визији Карла Орфа, *Књижевне новине* (41–42), 1957.
- 73) Почетак концертне сезоне, *Књижевне новине* (51), 1957.
- 74) Кружећи над једним камерним концертом, *Књижевне новине* (53), 1957.
- 75) Два гранитна стуба совјетске музике, *Књижевне новине* (54), 1957.
- 76) Продор париског уметника у дух немачке романтике, *Књижевне новине* (56), 1957.
- 77) Разлози дивљења Александру Унинском, *Књижевне новине* (57), 1957.
- 78) Реч две о проблемској суштини „Парсифала”, *Књижевне новине* (66), 1958.
- 79) О једном великом делу савремене музике, *Дело* (7), 1958.
- 80) Здравница праху Густава Малера, *Књижевне новине* (65), 1958.
- 81) Мало поука после гостовања Њујоршке филхармоније, *Књижевне новине* (104), 1959.
- 82) Прича о војнику Стравинског, *Айеље* 212, 1959.
- 83) Трагом новогодишњег музицирања, *Књижевне новине* (84), 1959.
- 84) Прича о војнику, *Полиџика*, 22. фебруар 1959.
- 85) Један француски концерт, *Књижевне новине* (128), 1960.
- 86) Високи дOMET јапанских музичара, *Књижевне новине* (130), 1960.
- 87) О стогодишњици рођења Густава Малера, *Књижевне новине* (132), 1960.
- 88) Уместо честитања Енрику Јосифу, *Књижевне новине* (123), 1960.
- 89) У корак са новим звучним структурама, *Књижевне новине* (146), 1961.

- 90) Дух револуције и наша савремена музика, *Књижевне новине* (148), 1961.
- 91) Три кратка прекоокеанска поздрава, *Књижевне новине* (156), 1961.
- 92) Поводом вести о Дебисију, *Књижевне новине* (166), 1962.
- 93) Вебер и Веберн, *Књижевне новине* (193), 1963.
- 94) Савремене противуречности у музици загребачког Биенала, *Књижевне новине* (198), 1963.
- 95) О Горановој „Јами” у музици и још понечему, *Књижевне новине* (198), 1963.
- 96) Две поуке. Гостовање Кијевске опере, *Књижевне новине* (199), 1963.
- 97) „Византијски концерт” Љубице Марић, *Књижевне новине* (199), 1963.
- 98) Реч признања фестивалу савремене музике у Раденцима, *Књижевне новине* (207), 1963.
- 99) Наши гости, *Књижевне новине* (208), 1963.
- 100) О Бијеналу и електронској музици, *Нови лист*, 25. 5. 1963.
- 101) Музика молитве, обреда, *Књижевне новине* (221), 1964.
- 102) Човечни смисао напора, *Књижевне новине* (222), 1964.
- 103) Други фестивал савремене камерне музике у Слатини Раденцима, *Књижевне новине* (233), 1964.
- 104) Изненадни одлазак Миленка Живковића, *Књижевне новине* (227), 1964.
- 105) Две представничке групе музичке културе Америке, *Књижевне новине* (234), 1964.
- 106) Јосип Славенски, незаситна глад о новим звуком, *15 дана* (7–8), 1966.
- 107) О десетогодишњици одласка Јосипа Славенског, *Звук* (66), 1966.
- 108) „Празвук” Владана Радовановића, *Pro musica* (28), 1968.

Прилог 2: Списак чланака посвећених музиколошким и/или естетичким темама

- 1) Прилог тешњој дружби уметности са науком о уметности, *Књижевне новине* (19), 1951.
- 2) Прилог проблематици једне занемарене науке, *Младоси* (3–4), 1951.
- 3) Критика без естетике, *Младоси* (2–3), 1952.
- 4) Музика наше блиске будућности, *Књижевност* (6), 1952.
- 5) Војислав Вучковић као естетичар, *Књижевност* (4), 1953.
- 6) Савремени човек и музика, *Књижевне новине* (1), 1954.
- 7) Из непролазних светлости ноћи, *Књижевне новине* (27), 1954.
- 8) Миливоје Живановић, *Дело* (3), 1956.
- 9) Станује ли мисао у звуку, *Дело* (4), 1956.
- 10) Опште и појединачно у свету музике, *Књижевност* (2), 1956.

- 11) Један идеолошки помен уместо тужбалице, *Књижевност* (11–12), 1956.
- 12) Уметничка слика и идејни смисао, *Сјекџакл*, 1956.
- 13) Здању звука, шуму из пепела, *Дело* (8–9), 1956.
- 14) Вечни феникс импровизације пред колосом уметничког техницизма, *Дело* (1), 1957.
- 15) Звучање и мишљење, *Израз* (1), 1957.
- 16) Шта је модерно и гдје га видите, *Израз* (3), 1957.
- 17) Пред заседање једног високог музичког форума, *Књижевне новине* (43–44), 1957.
- 18) Песник, фактор наш политички, *Књижевне новине* (45), 1957.
- 19) Разумети и осетити, *Књижевне новине* (48), 1957.
- 20) Осетити и разумети, *Књижевне новине* (49), 1957.
- 21) О сазнајној вредности музике, *Књижевне новине* (50), 1957.
- 22) Између звука и логоса, *Дело* (3), 1957.
- 23) Идејни смисао музике, *Полиџика*, 18. 8. 1957.
- 24) Основ емотивности музике, *Полиџика*, 1. 9. 1957.
- 25) О разноликости музичких језика света, *Полиџика*, 22. 9. 1957.
- 26) Вештина и стваралаштво у музици, *Полиџика* 17. 11. 1957.
- 27) Заједничка суштина свих уметности, *30 дана заједно*, 1958.
- 28) Три суштинске новине у нашој уметности, *Израз* (7–8), 1958.
- 29) Реч о аматерском ликовном стваралаштву, *Сћварање* (9), 1958.
- 30) О уметничким групама. Да, формирање нових група, али..., *Видици* (37–38), 1958.
- 31) Три канте, три канте, *Видици* (44–45), 1959.
- 32) Хумор под лупом интроспекције, *Дело* (2), 1959.
- 33) О условима разумевања музике, *Израз* (2), 1959.
- 34) О морално-филозофском напону једног музичког дела, *Књижевне новине* (86), 1959.
- 35) Драма уметничког стварања, *Књижевне новине* (112), 1960.
- 36) О критеријумима вредности уметничког дела, *Књижевност* (6), 1961.
- 37) Стварност у уметничком делу, *Књижевне новине* (137), 1961.
- 38) Две различите особености књижевности и музике, *Књижевне новине* (142), 1961.
- 39) Питагора над опаком понорницом данашњице, *Књижевне новине* (154), 1961.
- 40) И Бановић Страхиња дочекује нову годину, *Књижевне новине* (161), 1961.
- 41) Од стварности до уметности, *Књижевне новине* (166), 1962.
- 42) Сутог и освит теме у уметности, *Књижевне новине* (176), 1962.
- 43) Јединство у разноликости уметничких слика, *Књижевност* (3), 1962.
- 44) Уметност на прекретници, *Књижевност* (10), 1962.
- 45) Скица за филозофију Коњовићеве музике, *Звук* (58), 1963.

- 46) Радост стваралачког чина, *Видици* (86), 1964.
- 47) Музика и публика, *Књижевне новине* (217), 1964.
- 48) Лепа слобода или демилитаризација уметности, *Књижевне новине* (229), 1964.
- 49) Челични јорган, *Књижевност* (10), 1965.
- 50) Једно доба тражи свој озвучени лик, *Књижевност* (6), 1965.
- 51) О критеријумима уметничке критике у „великој” штампи, *Књижевне новине* (306), 1967.

Прилог 3: списак есеја

- 1) Из непролазних светлости ноћи, *Књижевне новине* (27), 1954.
- 2) Ја сад незадовољан куњам, име пропустио сам, *Књижевност* (4), 1954.
- 3) Педагошка тема, *Књижевност* (11), 1955.
- 4) Писац и његов привидна одморишта, *Књижевне новине* (23), 1956.
- 5) Рад – горка мука и горда победа наша, *Књижевне новине* (14), 1956.
- 6) Један дим још, једну чашу..., *Књижевне новине* (39), 1957.
- 7) Опасносна утензилија Гаврила Кужеља, *Дело* (8–9), 1957.
- 8) Неки видови човечности у песништву нашег доба, *Израз* (11), 1957.
- 9) У бурној смени генерација, *НИН*, 1957.
- 10) Ми пишемо а они краду, *Књижевне новине* (63), 1958.
- 11) Харанга против мучке смрти, *Крујови* (4), 1958.
- 12) За кратком посетом Ниској Земљи, *Лейтойис майице срјске*, 1958.
- 13) Међу данашњим људима, *Књижевне новине* (124), 1960.
- 14) Савремени писац и његов критичар, *Књижевне новине* (220), 1960.
- 15) Лик данашњег човека, *Књижевне новине* (127), 1960.
- 16) Седам варијација на једну пригодну тему, *Књижевност* (4), 1961.
- 17) Одговорност свих за све, *Књижевне новине* (151), 1961.
- 18) Две неједнаке брзине развјетка, *Књижевне новине* (140), 1961.
- 19) Човек ће победити, *Књижевне новине* (175), 1962.
- 20) Велика дизалица, *Књижевне новине* (220), 1964.

Прилог 4: списак текстова о осталим уметностима

- 1) Трупa Јанин Шара, *Књижевне новине* (2), 1952.
- 2) Вајарски старт Матије Вуковића, *Књижевне новине* (23), 1954.
- 3) Песник у чуну Хароновом, *Књижевне новине* (9–10), 1955.
- 4) Конкретно и апстрактно у уметности глуме, *Дело* (3), 1956.
- 5) Нефигурално сликарство, *Видици* (24–25), 1957.
- 6) Путем плесних мисли Хозе Лимона, *Књижевне новине* (57), 1957.
- 7) Васко Попа, *Ревивија* 57, (3–4), 1957.

- 8) Необавезна сугестија једном добром позоришту, *Књижевне новине* (64), 1958.
- 9) Исповест и порука једног савременог вајара, *Умјетности* (7-8), 1958.
- 10) Нешић, *Видици* (48), 1959.
- 11) Једна резултанта, *Ослобођење*, 1959.
- 12) Унутарња тема вајара Матије, *Видици* (55), 1960.
- 13) Гаврило Кужељ дочекује ослобођење, *Данас* (4), 1961.
- 14) Актуелна питања у књижевности, *Књижевне новине* (145), 1961.
- 15) Поезија Андрићеве прозе, *Књижевне новине* (157), 1961.
- 16) Један савремени песнички аспект на грчку митологију, *Књижевност* (11–12), 1962.
- 17) Књижевност и журналистика, *Књижевне новине* (191), 1963.
- 18) Нека битна својства савремене прозе, *Књижевне новине* (192), 1963.
- 19) Супротности на конгресу слависта, *Књижевне новине* (198), 1963.
- 20) Горски вијенац под још једним углом гледања, *Књижевне новине* (210), 1963.
- 21) Неспоразуми око Бекета, *Сцена* (1), 1965.
- 22) Поводом и после Битефа, *Позориште* (5–6), 1967.
- 23) Хрпица медитација над Арабаловим „Гробљем аутомобила”, *Књижевне новине* (336), 1968.
- 24) На вечном клатну позоришне уметности, *Позоришни животи* (31–32), 1968.
- 25) Позоришно естетски осврт на Битеф, *Позориште* (1), 1969.
- 26) Хлеб, лутке, Нушић и Шекспир, *Политика* 12. октобар 1969.
- 27) Марио Маскарели, *Видици* (22–23), 1956.
- 28) Актуелна питања у књижевности, *Књижевне новине* (145), 1961.
- 29) Позоришни реквијем за жртвовање, *Политика* 1. јун 1969.

ЛИТЕРАТУРА:

- Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом, Ојледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.
- Стефановић, Павле, Ново дело Станојла Рајичића, *Књижевност* (2), 1951.
- Стефановић, Павле, Станује ли мисао у звуку, *Дело* (4), 1956.
- Стефановић, Павле, Звучање и мишљење, *Израз* (1), 1957.
- Стефановић, Павле, На звучном трагу Јосипа Славенског, *Књижевне новине* (31), 1957.
- Стефановић, Павле, *Трајом тона*, Сарајево, Свјетлост, 1958.
- Стефановић, Павле, Заједничка суштина свих уметности, *30 дана заједно*, 1958, 14.
- Стефановић, Павле, Високи домет јапанских музичара, *Књижевне новине* (130), 1960.
- Стефановић, Павле, Дух револуције и наша савремена музика, *Књижевне новине* (148), 1961.
- Стефановић, Павле, Човечни смисао напора, *Књижевне новине* (222), 1964.

Стефановић, Павле, *О критеријумима уметничке критике у „великој” штампи*, *Књижевне новине* (306), 1967.

Стефановић, Павле, *Есеји*, Београд, Нолит, 1982.

Стефановић, Павле, *Ум за ђоном*, Београд, Нолит, 1986.

Шуваковић, Мишко, Естетика музике XX века у Србији, *Нови звук* (15), 2000, 127–142.

Summary

A CHRONICLE OF THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND SOCIETY – PAVLE STEFANOVIĆ'S WRITINGS ON MUSIC IN YUGOSLAV PERIODICALS (1950–1969)

Milan Milojković

My goal in this article is to observe the ways in which Pavle Stefanović wrote about music in his writings published in daily papers and magazines between 1950 and 1970. I divided the analyzed articles according to their type into: 1) reviews and critiques of new works and performances as well as popular/publicistic articles about music (shorter forms), 2) musical-aesthetic and musicological/theoretical discussions, 3) essays about art (in general) and 4) writings about other arts (critiques and reviews). Articles from the last two categories are only inventoried, while the main focus is placed on writings from the first two categories, given the fact that they influenced the professional musical community the most. Bearing that in mind, the main part of this article focuses on writings about then-current musical themes and phenomena that were tirelessly discussed by Stefanović on the pages of the aforementioned newspapers, as well as on the articles from the domain of aesthetics of music that give insight into the complicated theoretical platform used as the basis for Stefanović's criticism of the participants in the musical life of the time.

Key words: Magazines, critiques, aesthetics, publicism, musicology, Yugoslav music, 1950s, 1960s, Pavle Stefanović

„ПОКРЕТНА СНАГА ДУХА” – ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ О ЕСТЕТИЦИ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ РАНЕ МУЗИКЕ

Предраг Ђоковић*

Универзитет у Истичном Сарајеву
Музичка академија

Сажетак: Овај рад представља покушај сумирања ставова филозофа, књижевника и музичког критичара Павла Стефановића о естетици преткласичних музичких епоха, пре свега барока, и неопходности трагања за специфичним изражајним средствима у домену интерпретације. Његово посматрање и оцењивање ране музике подсећа на ставове романтичара који су је доводили у везу са побожношћу, свечаношћу, љупкошћу, а никако са необузданошћу, што је свакако једнострано. У процењивању барока Стефановић је преувеличао значај Бахове музике, при чему су изостала промишљања о стваралаштву других великих композитора епохе, као што је нпр. Хендл, чија „ово-земаљска” ангажованост у домену оперског стваралаштва увелико доводи у питање дефинисање барока као епохе мисаоне и смерне музике, посвећене идеалима вечног и узвишеног. Стефановићеве анализе Баховог живота и стваралаштва кроз призму дијалектичког материјализма, са данашње временске дистанце, делују круто и непримерно. Упркос томе, његови написи о Баху, у суштини, представљају трагање за смислом и вечним поретком. Стефановићеве „муке по Баху” су последица личног распећа између сопствене безрезервне апологије модерног музичког стваралаштва – које је, по његовом мишљењу, веома често лишено сваког емоционализма – и Бахове музике застарелог и превазиђеног израза, али обојене, како је говорио, изразитом емоционалношћу иманентној људима свих нараштаја. Интерпретације барокног репертоара свога времена Стефановић је вредновао у светлу нових извођачких стандарда који су се према начелима нарастајућег неокласицизма профилисали у Европи између два светска рата. Указао је да тумачење барокног репертоара у Србији још задуго неће бити на задовољавајућем нивоу јер је извођачима преко потребна специјализација, а слушаоцима едукација како би њихова партиципација била активна.

Кључне речи: Павле Стефановић, Јохан Себастијан Бах, рана музика, барок, извођаштво, стил.

Оцењивање и процењивање списатељског опуса ерудите Павла Стефановића представља ризикантан посао (изазов), с обзиром на то да је онемо тог послу приступа неопходна пишчева ерудиција, тј. познавање филозо-

* djokovicpiz@gmail.com

фије, историје, социологије културе, естетике и свих других области којима је Стефановић тако добро владао. С друге стране, писање критичких осврта метод је који би Стефановић похвалио јер је и сам неуморно промишљао о различитим феноменима, прошлим и модерним. Разматрање старе европске музике, са изузетком Бахове, није било у фокусу делатности Павла Стефановића и његови текстови на поменутој тему нису бројни. Без обзира на то, ови написи су веома садржајни и указују на Стефановићево познавање естетике преткласичне музике, и што је још важније, упућују на његово знање, као и обавештеност о принципима модерног европског покрета за рану музику који је управо у периоду Стефановићевог животног века артикулисан и глобално афирмисан. Своје ставове о естетици и интерпретацији преткласичне музике – који у различитим фазама његовог деловања практично нису претрпели готово никакву трансформацију – Павле Стефановић је појашњавао у текстовима, чланцима и нарочито критикама концерата који су објављивани у стручним часописима (*Књижевне новине*, *Књижевност*), дневним новинама (*Штампа*, *Правда*, *Политика*), сабрани у две књиге (*Tragom tona*, *Um za tonom*) или прочитани на радију. Његови ставови о раној музици су јасни, недвосмислени, а читалац кроз текстове различитог формата – од есеја до критика – добија целовиту слику са мноштвом мање познатих елемената како о стилу, тако и о извођаштву. Стефановићеви написи о раној музици, у основи, представљају само један од многих видова његовог обраћања савременицима, генерисан снажном жељом и потребом да се помоћу њих испита, оцени и, у крајњој линији, унапреди ново музичко стваралаштво. Данашња, пак, нова сазнања о аутентичним видовима конзумирања музике пре Бетовенове ере – у оквиру широко прихваћеног концепта историјски информисаног извођења раног европског музичког стваралаштва – пружају могућност нових дискурзивних анализа, па је тако могуће сумирати и критички се осврнути на ставове овог нашег великог естетичара и критичара на тему ране музике.

Књигољубац Павле Стефановић је своје ставове о раној музици могао формирати пре свега на основу литературе која му је била доступна у Универзитетској библиотеци већ од 1926. године. Упоредо с тим, пасионирано слушање музике путем радија, али и са грамофонских плоча још у младости, могло је утицати на Стефановићево становиште да су у домену интерпретације преткласичног репертоара неопходни специфични извођачки стандарди.¹ Осим тога, био је у могућности да чује концерте са барокним репертоаром не само у Грацу и Минхену, где је боравио у периоду између 1920. и 1923. године, већ и у самом Београду, где је овај репертоар након

¹ Ивана Стефановић, *Приватна прича према садржају једног кофера*, Београд, Службени гласник, Архив Србије, 2012, 411.

Великог рата постао саставни део музичког живота престонице. Чини се, међутим, да је о естетици барокне музике Стефановић пре свега судио на основу сопствених емоционалних доживљаја који су били изузетно снажни, нарочито у односу на Бахову музику.²

Када је писао или говорио о преткласичним музичким епохама, осим сасвим изузетно, Павле Стефановић није користио синтагме рана или стара музика, већ старокласичарска (како се називала између два рата), или је епохе именовао појединачно – средњи век, ренесанса, барок. Иако су термини рана и стара музика коришћени у Стефановићево време, њихова пуна комерцијализација биће остварена тек након његове смрти, у последњим деценијама 20. века. Рана музика се током 19. и 20. века различито тумачила у Европи. Романтичари су је сматрали несавршеном те су настојали да је модернизују кроз сопствене транскрипције, чиме су јој, како су сматрали, указивали особиту част.³ Музичари и композитори 20. века су били обазривији (или бар неки од њих) и у континуитету су трагали за модалитетима који би је учинили актуелном.

Павле Стефановић о раној музици промишља двоструко, и као романтичар, и као модерниста свог доба. Романтичарима је близак јер је, попут њих, указивао на превазиђеност преткласичног музичког језика, док се у његовом позивању на парољу „натраг Баху“⁴ јасно препознаје став готово целокупне европске музичке јавности прве половине 20. века.⁵ Сва Стефановићева писана грађа на тему ране музике се може класификовати у две групе. Док једној групи припадају његова запажања која се тичу композиционе фактуре, односно музичког језика ренесансе и барока, у другу се могу сврстати Стефановићева разматрања богатог психолошког језика у музици ових епоха, нарочито њему тако близак и важан мисаоно-емотивни аспект. Као парадигма Павла Стефановића о раној музици могао би послужити пасус из једне његове музичке критике у којој стоји да је „стара музика жива, покретна снага духа, осећања, морала“.⁶ Ова јасна формулација указује да је Павле Стефановић био добро обавештен о ставу Игора

² Неке биографске податке о Павлу Стефановићу добио сам лично од његове ћерке, композиторке Иване Стефановић.

³ Хари Хаскел овај процес симболично доводи у везу са еволуцијом музичких форми и композиционих техника на дарвиновски начин. Упор. Harry Haskell, *The Early Music Revival: A History*, Mineola, New York, Dover Publications, 1996, 21.

⁴ „... baš 20-tih godina našeg veka, čitav jedan modni talas moderne muzike kretao se pod jasno određenim estetičko-stilskim geslom 'natrag Bahu!' (iako to 'natrag' nije bilo ništa drugo do jedno novo 'napred', ka neoklasicizmu onog tipa muzičkog stila koji su zasnovani i uspešno fiksirali u savremenoj muzici stvaraoci tipa Hindemita, Stravinskog ili Prokofjeva).” Видети: Pavle Stefanović, *Tragom tona*, Svjetlost, Sarajevo, 1958, 84.

⁵ Исто.

⁶ Павле Стефановић, Краљ Давид, *Књижевне новине* (3), 28. јануар 1954.

Стравинског о доследном спровођењу концепта креативног рециклирања старих музичких форми.⁷

Када је реч о формалној структури музичког језика преткласичних епоха, његову вредност Стефановић пре свега види у генеалошком значају за музичко стваралаштво које ће настати у романтизму и касније. У том контексту треба разумети његове квалификације о застарелости и превазиђености раног музичког језика, који је, међутим, како наглашава, у епохама у којима се формирао, заједно са одговарајућим жанровима, представљао новитете не само у погледу форме и структуре музичког ткива, већ и садржаја. Тако, за појаву ренесансног мадригала Стефановић каже да се данас једва може наслутити каква се револуција музичког језика и израза одиграла у мадригалу и какав је значај за касније епохе представљало све оно што се у њему зачело – испитивање консонантног и дисонантног принципа, креативно вишегласје, хомофонија.⁸ Павле Стефановић, дакле, хвали „модернизам” који је донео музички језик ренесансе, нарочито фламанских полифоничара (као што је Окегем), који су „начинили од имитације и канона у вокалној полифонији специфичну тонску игру која је самој себи била сврха”.⁹ Завршетак Стефановићевог закључка о полифоничарима представља извесну аналогију са новим стваралаштвом његовог доба и својеврсну парадигму начела модерности како га је сам видео. Он каже: „Ослобођени притиска идеја и осећања” – вероватно мисли на дистанцирање полифоничара ренесансе од средњовековне теократије – „били су прави мајстори бесциљних конструкција. Били су чисти, горди и отмени”.¹⁰ И у барокном конструктивизму, Павле Стефановић настоји да пронађе везу са новим стваралаштвом, које је богато рационализмом, али сиромашно емоционализмом. Тако, ричеркар, фугу, пасакаљу или канон дефинише као целине у којима је „импозантна чврстина логичког мишљења или свесног, плански организованог поступања и држања (...) у којима ништа није произвољно ни распуштено”.¹¹ На другом месту за ове облике пећи ће да су „bliži filozofiji no svakidašnjim osećajnim smetnjama, žalostima i radostima našeg malog privatnog života”.¹²

⁷ Стравински је говорио: „Права традиција није реликвија која је неповратно нестала; то је жива сила која анимира и информише садашњост...” Видети: Igor Stravinsky, *Poetics of Music*, trans. Arthur Knodel and Ingholf Dahl, Cambridge, Mass., 1947, 57.

⁸ Исто.

⁹ Исто.

¹⁰ Pavle Stefanović, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 154.

¹¹ P. Stefanović, *Tragom tona*, нав. дело, 132.

¹² Pavle Stefanović, *Um za tonom*, нав. дело, 154. И даље: „Можда је модерна музика само један нови талас објективистичког конструктивизма, сличан ономе али и различит од онога који је покретао духове нидерланђанске и фламанске вокалне полифоније 15. века а више но два века касније мајсторе епохе музичког барока”. Исто, 159.

Овакве и сличне Стефановићеве констатације које се тичу естетских начела барокних форми припадају другој, знатно обимнијој области његовог разматрања и естетског вредновања преткласичне музике у којој он препознаје „свечовечанску духовну атмосферу хуманости”¹³. Барокно доба оцењује превасходно на основу опуса Јохана Себастијана Баха, из разлога што управо његово дело сматра највишим дометом ове епохе. У том смислу, он барок види као епоху узвишене, озбиљне, мужевне, несентименталне музике, што је донекле једнострано. Стефановић у својим написима ретко, или уопште не помиње Вивалдија, Лилија или Хендла који су се прославили профаном музиком – у чијем средишту је била опера, далеко најконзумиранија музичка форма XVII и XVIII века – мада саветује да Народно позориште у престоници треба да постави и коју барокну оперу, нпр. Монтевердија или напуљских мајстора.¹⁴ Као што је познато, опера серија је врвила од сентиментализма, еротике, каприса и сличних категорија које су поменути и други велики мајстори барока тако зналачки користили у сврху описивања људских осећања и патњи (најчешће проузрокованих неузвраћеном љубављу). И мада су на овако ригидној поетској основи настала нека музичка ремек дела, Павле Стефановић за њих као да не жели да зна. Разлог за тако нешто, несумњиво, лежи у његовој усмерености ка онтолошким аспектима музике, у непоколебљивом трагању за егзистенцијалним начелом пре свега своје епохе, али и оних старијих. Популарну барокну свиту са стилизованим играма тек узгред помиње, уз констатацију да их је Бах „раскошно оцртао у својим клавијирским свитама”.¹⁵ Ни у њима нема одговора на питања за којима Павле Стефановић трага, попут питања смисла или пролазности живота. Ни трага од дијалектике, од логичног мишљења.

С друге стране, управо у бароку, тачније у делима Јохана Себастијана Баха, Павле Стефановић види јединство форме и садржаја, савршен склад конструктивизма и емоционалности, и ту пре свега има у виду Бахова оргуљска, односно ораторијумска дела, а од жанрова фугу. Образлажући лично схватање о значају и величини Баховог дела, Павле Стефановић се надовезивао на ставове Пироа, Швајцера, Ајнштајна, Кречмара, као и Ланга. Уз помоћу Бахове музике, коју је доживљавао и проживљавао веома дубоко, Стефановић као да је артикулисао сопствени сазнајно – мисаони дискурс, можда чак и религијски, уколико се Павлова духовност доведе у

¹³ Pavle Stefanović, Dve predstavničke grupe muzičke kulture Amerike, *Književne novine*, 16. oktobar 1964, 9.

¹⁴ Роксанда Пејовић, *Комплексно посматрање музике: критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Драгућин Госпиушки*, Београд, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2012, 19–20.

¹⁵ P. Stefanović, *Um za tonom*, нав. дело, 165.

везу са Спинозиним схватањима о спознаји Бога на интелектуалан начин. Јер, Стефановићеве написи о Баху, у суштини, представљају трагање за смислом и вечним поретком. Пишући о оргуљској музици Баха он каже: „Савремени слушацац Бахове Пасакаље и фуге у ц-молу ужива пуно естетичарско право да за специфичну тензију емотивног деловања ове композиције потражи у сфери своје сопствене мисаоности – фигуративну, метафоричну, филозофско-поетску (дакле, вербалну) изражајну форму, за коју му се чини, за коју је управо уверен, да она у највећој могућој мери одговара специфичном квалитету и карактеру конкретног емотивног доживљаја те 'хладне', мирне, и 'објективне' композиције”¹⁶. Стефановић овим, како сам каже, не жели да извитоперује Бахову „аутентичну емоционалност” засновану на религијским садржајима, али је разумевање читавог монументалног црквеног, тј. оргуљски стилизованог барока оствариво „lucidnom aktivnošću naših svesnih potencijala da otkrivaju i razabiraju u konkretnom apstraktno, u pojedinačnom opšte, u formi sadržinu i u pojavi suštinu”¹⁷.

Овде, чини се, започињу Стефановићеве „муке по Баху” будући да Бахову уметност жели да види у светлу сопствених дијалектичких уверења заснованих на логичким расуђивањима о свету и човеку. С обзиром на то да, како каже, Бахова специфична религијска емотивност никога не обавезује да има другачији доживљај приликом слушања његове музике, Стефановић Баху храбро импутира атрибуте дијалектичког материјализма који су, као што је познато, инаугурисани тек у веку након Бахове смрти, а потврђени у ери реалног социјализма. Мада се његовом поступку могу претпоставити совјетски утицаји,¹⁸ па чак и неки западни у којима се Бахово дело испитује кроз призму рационализма,¹⁹ чини се да је Павле Стефановић, као особа од интелектуалног интегритета, у овом случају деловао и расуђивао потпуно аутономно. У свом тексту поводом двеста година од смрти Јохана Себастијана Баха, Стефановић између осталог каже: „...Тај протестантски пастор се – сав загладан у музичарски посао, дубоко религиозан на тада савремен начин, што ће рећи пркосно смео да одумирућем теолошко-схоластичком и апсолутистичком ауторитету цркве и монархије

¹⁶ Pavle Stefanović, *Tragom tona*, нав. дело, 133.

¹⁷ Исто, 138.

¹⁸ О тумачењу музике у Совјетском Савезу из перспективе дијалектичког материјализма српски читалац је могао да сазна на основу текстова који су већ у првим годинама након Другог светског рата објављени у београдском часопису *Музика*, у којем је сарађивао и сам Павле Стефановић. Видети Музичке дискусије у Совјетском Савезу, *Музика* (1), 1947, 87–102; Музичке дискусије у СССР-у, *Музика* (2), 1949, 35–54.

¹⁹ John Butt, 'A Mind Unconscious that it is Calculating?' Bach and the Rationalist of Wolff, Leibniz and Spinoza, In *The Cambridge Companion to Bach*, ed. John Butt, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 60.

супротстави ауторитет грађанског једне ‘више’ правде и правичности – указује као уметник-реалиста своје врсте (...). „Није ли стога Бах”, пита се Стефановић, „фиксирао управо онај лик човека, хероја марљиве радности и поштења који је савременим људима, градитељима социјализма, иако у дубоко преображеним видовима конкретног испољавања, лако разумљив, близак и драг?”²⁰

Не поричући Бахову религиозност, но тежећи да је релативизује и уопшти, Павле Стефановић је закључио да је од својих послодаваца и ментора Бах добијао једноличне задатке – да пише религиозну музику, за коју се, међутим, испоставило да представља „макрокозмичку тонску загонетку”, тј. „осећање дубоке повезаности са светом природе и светом вечитих закона кретања, мењања и релативног понављања”.²¹ На другом месту рећи ће да крајње дубоки слој квалитета емоција у Баховим оргуљским и другим композицијама „јесте људска ствар далеко ширег и елементарнијег садржаја од сваког могућег црквеног и конфесионалног расположења”.²² И додаје да ни саме кантате не прима толико „по значењу конкретних поетских слика у њиховим текстовима, већ по унутарњем, мисаоно-емоционалном садржају, по људском смислу и значењу који је у поводу тих текстова музички разоткрио сам Бах”.²³ Овакво расуђивање Павла Стефановића је сасвим очекивано ако се узме у обзир чињеница да су за разлику од слушалаца из Баховог доба, који су далеко више били усредсређени на садржину текста, они из нашег времена пријемчивији за поруке самог музичког језика.

Иако Павле Стефановић има легитимно право да образлаже и брани личне естетске доживљаје, неки његови ставови о Баху данас делују круто и тенденциозно – нарочито они о Баху као хуманисти. Ипак мора се имати у виду да су они писани у времену када су религијска начела била друштвено маргинализована, тј. у супротности са идејом прогреса, параметром који је за Стефановића био кључан у процењивању и вредновању саме уметности. С друге стране, више је него евидентно да је управо социјалистичком реториком, актуелном након Другог светског рата, он настојао да обичне људе свог доба упозна са Баховом савременом музиком. Терминима као што су радиност, марљивост или солидарност, које су радници – најважнији сталез Југославије – добро познавали, Павле Стефановић је настојао да укаже да, иако је живео пре више стотина година и стварао у класно неправедном систему достојном презира, Бах због таквих својих врлина и данас може бити „лако разумљив, близак и драг”.

Мада се врлине о којима Стефановић говори могу препознати у живо-
ту Јохана Себастијана Баха (вероватно зато га и сматра „високо моралном

²⁰ P. Stefanović, *Um za tonom*, нав. дело, 164–166.

²¹ P. Stefanović, *Tragom tona*, нав. дело, 144–145.

²² Исто, 138–139.

²³ P. Stefanović, *Tragom tona*, нав. дело, 163–164.

личношћу”), баш као и метафизика у његовој музици, чини се да доказана религиозност овог композитора у овом случају изискује неопходну апологију.²⁴ У ту сврху могу послужити многи реални докази којим „пети еванђелист” – како је Бах називан – потврђује своје убеђење да је смисао и циљ сваке музике прослављање Бога.²⁵ Нека овде буду поменута два Бахова записа, један из његове личне *Библије*, а други намењен студентима музике. У првом стоји: „Тамо где је посвећена музика, Бог је увек присутан својом благодаћу”. У другом се каже: „Крај и главни циљ сваке музике, а такође и генералбаса, је слава Божија и радовање у духу. Кад год је ово нарушено то више није музика већ демонска дрека и изругивање”.²⁶ Поређењем генералбаса, као стриктне формалне организације, са божанским поретком, Бах, очигледно, не види друго исходиште музике до у Богу. Треба имати у виду и чињеницу да је Бах чврсто следио породичну традицију црквених кантора, коју Стефановић не пропушта да назове цеховском, еснафском и занатлијском, готово најамничком.²⁷ Међутим, том и таквом традицијом Бах је био на линији својих музичких предака чиме је чувао аутентично учење Мартина Лутера.²⁸ Мало је познато да је Бах имао теолошко образовање, да се његова лична библиотека састојала махом од теолошких књига и да је као конзервативна личност већ у свом времену сматран уметником чија су начела била застарела и превазиђена.²⁹

²⁴ Стефановић се по правилу супротстављао идеји хришћанског поимања света и његова негација таквог концепта се не односи само на Бахова дела већ и на неке композиције 20. века које су инспирисане религијским темама, попут Хонегеровог *Краља Давида*. Видети: П. Стефановић, *Краљ Давид*, нав. дело.

²⁵ Свака Бахова партитура садржи једну од две њему својствене молитвене крилатице: *Jesu juva* (Исусе помози!) и *Soli Deo Gloria* (Само у славу Бога). Упор. Gerhard Herz, *Bach's Religion, Journal of Renaissance and Baroque Music*, (I, 2), American Institute of Musicology, 1946, 128.

²⁶ Исто, 127.

²⁷ Павле Стефановић се заправо пита како је једном „дворском и црквеном стручњаку-намештенику, дакле једноставном и смерном занатлији” – како назива Баха – пошло за руком да у својим делима досегне тако висок филозофско-естетски ниво изражавања. Уп. П. Стефановић, *Tragom tona*, нав. дело, 139–140.

²⁸ Лутерово схватање да је музика „носилац Речи Божије”, тј. да је у њеној служби, у основи представља касну манифестацију средњовековне мисли. Уп. Bernard D. Sherman, *Inside early music: conversations with the performers*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1997, 189.

²⁹ Јохан Себастијан Бах је најпре завршио Лицеум у месту Ордруф у Тирингији, а потом и Школу Св. Михајла у Линебургу у којима је нагласак био на ортодоксном протестанском учењу Мартина Лутера. Након Бахове смрти начињен је попис књига из његове личне библиотеке када је установљено да се у њој налазило осамдесет две књиге и да су све биле теолошке садржине! Уп. G. Herz, нав. дело, 125.

Настојања Павла Стефановића да Баха види као хуманисту, хероја који се бори против класног система³⁰ и ауторитета цркве јесу нереална и крајње субјективна, али он је и субјективизам сматрао легитимним у циљу оправдања сопствених уметничко-егзистенцијалних начела.³¹ Без обзира што је (уистину гротескан) покушај описивања Баха реториком социјалистичког пролетаријата данас лако оборив, чини се, међутим, да ова и слична Стефановићева начела у основи указују на његову жељу и потребу да и сам припада том, емоцијама и мисаоношћу, величанственом Баховом идејно-метафизичком свету, без обзира како је тај свет именован. Не казује ли јасно о томе Стефановићев исказ да је са Јоханом Себастијаном Бахом он у чврстој вези.³² Ако се узму у обзир речи Ота Бетмана да је Бах својим музичким језиком „сопствену религиозну поруку трансформисао у уметничку креацију највишег реда – превазишавши догму и издигнувши се изнад деноминација”, онда постаје јасно због чега је Стефановићу Бах толико близак.³³

Независно од идејног концепта у Баховој музици, Павле Стефановић је изнад свега очаран интензитетом доживљаја који Бахова музика ствара код њега као слушаоца. Није необично што он Баха назива „сликарем стварности” јер је примарна намена барокне музике управо била да боји, односно „гланца” сам текст. Још су музичари у ренесанси, трагајући за античким принципима, кроз фаворизовање говора, односно самог текста, устројили реторички концепт у музици, снажно присутан и у музици Баховог доба. Није ли управо тај концепт разлог што, према Стефановићу – коме су, као што је познато, били блиски говорни хорови – поред Бетовенове, Бахова музика, најјасније саопштава не само појаве и процесе материјалног света, већ и идеалистичког, без обзира да ли ту „реалност” неко схвата на

³⁰ Бах је, сходно свом времену, највероватније веровао да аристократији, као и Богу, припада божанско право. Упор. В. Sherman, нав. дело, 189.

³¹ Роксанда Пејовић је у праву када каже да Павле Стефановић поједине историјске појаве понекад интерпретира искључиво на основу сопствених убеђења. Уп. Р. Пејовић, нав. дело, 31.

³² Упор. Pavle Stefanović, *Um za tonom*, нав. дело, 89. О тој специфичној вези са Бахом он бележи: „Preko nje, preko te tako osećajnim putem uspostavljene bliskosti, preko tog tako otkrivenog srodničkog odnosa... mi se lagano i mučno, sa radoznalošću punom ljubavi (da, ja ovde zaista moram reći: „punom ljubavi”) upućujemo ka jednom duhu, jednoj osećajnosti, jednoj volji i jednoj misaonosti... sa kojim smo se u tom jednom času takvog opštenja, nerazdruživo, za sav vek (naš sopstveni vek trajanja i postojanja) vezali i svojevrsno sprijateljili. Neko će mi, verovatno i zameriti (a neko drugi neće) što o svom ličnom odnosu prema duhovnoj ličnosti davno u prah pretvorenog Johana Sebastijana Baha govorim bezmalo kao o umrlom drugu, kao o ljudskom biću sa kojim sam drugovao, možda i pivo pio, u lajpcičkim podrumima, no ja se zbog toga izvinjavati neću”. P. Stefanović, *Tragom тона*, нав. дело, 142–143.

³³ Otto L. Bettmann, Bach the Rhetorician, *The American Scholar* (LV, 1), Vol. 55, br. 1, 1986, 118.

хришћански или филозофско-метафизички начин? Бах, који је према тадашњој традицији образовања и сам учио реторику, недвосмислено је у свести имао идеју како да помоћу музике начини убедљив говор. Он је свесно пристао да таквом музиком буде на услузи цркви која ју је са своје стране вредновала на основу тога колико је она успешна у настојању да верницима појасни Лутерово учење и помогне им да постану бољи хришћани.³⁴

Павлу Стефановићу таква помоћ, сасвим извесно, није била потребна, али је исто тако извесно и то да је Бахова реторика моћно деловала на њега, и то не само преко вокално-инструменталних дела већ и чисто инструменталних, у којима је, нарочито раним, такође, уочен реторички концепт.³⁵ Ако потреси у Павловој души услед слушања Бахових дела нису били последица музичко-хришћанске „проповеди” славног лајпцишког кантора, онда је то због неоплатонистичких идеја које су, такође, до извесне мере присутне у тој великој музици. Као што је познато, главни циљ позивања ренесансних композитора на античке постулате био је да музика души донесе здравље, креира осећај хармоније и благостања.³⁶ Није ли Павле Стефановић, пишући о Баху и раној музици, односно о себи самом, управо то имао у виду?

* * *

Критике које је Павле Стефановић написао о концертима ране музике у Београду, пре и после Другог светског рата, указују да је овај велики српски естетичар имао увид у принципе и начела нарастајућег европског покрета за рану музику. Стефановић, који је мало путовао, али много знао и био одлично обавештен о ономе што га је занимало, први је код нас писао о неопходности примене специфичних извођачких стандарда у интерпретацији ране музике. С таквим убеђењем оцењивао је концерте београдских и страних музичара коју су у поменутом периоду изводили барокни репертоар (ређе ренесансни) – пијанисте, виолинисте, певаче, камерне и велике оркестре. Не треба ни помињати да су све његове критике концерата са преткласичним репертоаром врвиле од информација о духу и чарима прошлих епоха, стиливима композитора и старим инструментима. Павле Стефановић је на основу ретких концерата са историјском интерпретацијом свога доба први у нашој средини препознао важност новог „читања” ране музике које се базира на консултовању историјских трактата и коришћење копија ори-

³⁴ Уп. B. Shermann, нав. дело, 277–279.

³⁵ David Schulenberg, Musical Expression and Musical Rhetoric in the Keyboard Works of J. S. Bach, In *Johann Sebastian Bach: A Tercentenary Celebration*, Seymour Benstock (ed.), Westport, Conn., Greenwood Press, 1994, 95.

³⁶ Уп. B. Shermann, нав. дело, 146.

гиналних инструмената епохе. Профилисање оваквог става је, без сумње, била последица Стефановићевог личног трагања за модерним дискурсима музичког стваралаштва, али и извођаштва. Због тога је и могао да разуме да је ново тумачења ране музике у исто време и модерно и прогресивно.

У Европи је појачано интересовање за рану музику након Првог светског рата актуелизовало питање интерпретације преткласичних стилова. Том идејом су били заокупљени не само пионири тзв. историјске интерпретације, чији рад је био мало познат широј музичкој популацији, већ и изванредан број музичара различитих профила. У недоумици како изводити музику ранијих епоха, све већи број диригената се током двадесетих и тридесетих година прошлог века окреће актуелном неокласицизму сматрајући да им нова дела Стравинског, Хиндемита, Блоха, Мијоа, Малипијера и других аутора, између осталог, могу указати на могућ пут у интерпретацији барока.³⁷ Овај покрет је очигледно сматран антиподом, неком врстом изазова општеприсутном, застарелом романтичном начину извођења барокне музике, са могућношћу „новог читања”. Епитети неокласичара – економичност, објективност, избалансираност, јасноћа, сонорност – не само да су постали употребљиви у интерпретацији музике ранијих епоха, већ су, штавише, препознати као њихов аутентичан стил.³⁸

Ако се може судити на основу писања Павла Стефановића, у међуратној Србији се знало и промишљало о процесима у оквиру европског покрета за рану музику у чијем фокусу је тада била управо ренесанса Бахове музике. Он указује да је приступ интерпретацији Бахових дела увек актуелан и да се доводи у везу са откривањем нових историјских података, с једне, односно, савременим укусима слушалаштва, с друге стране.³⁹ Осврћући се у листу *Правда* на извођење Бахове *Пасије ђо Јовану* од стране Радио оркестра и Сомборског црквеног певачког друштва 1938. године, Стефановић говори о „тешкоћама нашег живог односа са делима барокних

³⁷ Уп. Robert Craft, *Stravinski in conversation with Robert Craft*, London, Harmondsworth, Penguin Books, 1962, 35. Хиндемитови контакти са раном музиком у Немачкој поткрепљују ово становиште. Види Geoffrey Skelton, *Paul Hindemith: The Man Behind The Music. A Biography*, London, Gollancz, 1975, 85–102.

³⁸ Уп. Н. Haskell, нав. дело, 76.

³⁹ „Ренесанса Себастијана Баха, која се од Менделсонова извођења Пасије по Матеји, преко романтичарских концепција Шпите и рационалистичких анализа Пироа и Швајцера протеже до конструктивистичких испитивања Ернста Курта, Сменда и Литгеа, није још окончана. Сто једанаест година крије се по тој циновској ризници барокног блага, без и једног трага усањивања интереса и дивљења које му нивои генерација указују. Тек што су једни проблеми односа према неизмерној валичини мајсторовој решени, ничу нови, са сменом друштвених прилика, естетских назора и колективних укуса нараштаја”. Павле Стефановић, Једно знаменито вече на Музичкој академији, *Правда* (28. мај 1940), 13.

мајстора”⁴⁰. Он наводи да је све данас „брже, лапидарније, кондензованије, али и минијатурније, фрагментарније, у скици, у рафинираном детаљу, у концентрисаној снази епизоде. Све је тада било – обрнуто”. Немогућност да извођачи остваре потребну монументалност Стефановић види у „опречности духа данашњице и духа барокне епохе.”⁴¹ Наша епоха није у знаку бујања и расцвета.”⁴² Из оцене главних актера у извођењу *Пасије* видимо да горе наведене стилске параметре неоромантичара Стефановић правилно разуме. Критикује развученост темпа и делимично романтизирану интерпретацију диригента, док од певача захтева више објективности.⁴³

Да је приоритете покрета за рану музику Стефановић добро разумео види се из његове критике концерта Београдских мадригалиста 1954. године. Пишући обимно и надахнуто о ренесансном мадригалу – чиме је настојао да едукује читалаштво – он закључује да „мадригал носи свежину младости, самог детињства савременог музичког система изражавања у чему и јесте неоодољива драж данашње културне ретроспекције на еру мадригала”. Процењујући интерпретативне захтеве које доноси мадригал, Стефановић луцидно примећује да је „мадригал данас исто толико тврди орах вокалног музицирања колико и лака, клавирска соната Моцарта у инструменталној зони”⁴⁴

Павле Стефановић је још педесетих година XX века констатовао да са интерпретацијом и разумевањем Баха „стојимо веома лоше, упркос туцања двогласних и трогласних инвенција по свим могућим музичким школама”⁴⁵. Писао је да тумачење барокног репертоара у Србији још задуго неће бити на задовољавајућем нивоу јер је извођачима преко потребно

⁴⁰ Нав. према Darinka Simić Mitrović, *Da capo all' infinito*, Beograd, Biblioteka Radio Beograda, 1988, 258.

⁴¹ У овом цитату се препознаје утицај угледног совјетског музиколога и композитора прве половине XX века Бориса Асафјева на Павла Стефановића. Асафјев је писао да је камерни стил Стравинског „ближи улици него салону, ближи животу јавне стварности него филозофској изолацији... Његов стил је есенцијално динамичан јер је заснован на сензацијама савременог живота и културе, а не само на личним сентиментима и емоцијама. Његов стил је енергичан, активан, а не рефлексивно романтичан.” Видети: Boris Asafiev, *The Book about Stravinski*, transl. Richard F. French, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, 97–99.

⁴² Монументалност у извођењу великих ораторијумских дела барокног доба је типично за 19. век. Стефановић у време писања критике вероватно још није био упознат са тенденцијом да се мањим извођачким саставима (прикладно тзв. историјски информисаној извођачкој пракси) интерпретирају велика вокално-инструментална дела.

⁴³ Исто.

⁴⁴ Павле Стефановић, Концертне маргиналије, *Књижевне новине* (20), 27. мај 1954, 20.

⁴⁵ P. Stefanović, *Tragom tona*, нав. дело, 148.

дубље разумевање стила⁴⁶. Сматрао је, такође, да је са своје стране и слушаоцима потребна едукација како би њихова партиципација била активна. Због тога се лично на *Трећем њројраму* Радио Београда, уочи извођења Бахове *Пасије њо Јовану* на Бемусу 1971. године, „усудио” да веома детаљно – кроз седам тачака - посаветује оне који буду отишли на тај концерт како да слушају поменуто дело⁴⁷.

О тзв. историјски информисаном извођаштву Павле Стефановић је први пут писао 1940. године након, уистину, историјског концерта који је у мају те године одржан у Београду. У тексту под насловом „Једно знаменито вече на Музичкој академији” он је са одушевљењем известио о првом извођењу Баховог *Добро њемјерованој клавира* на чембалу у Београду, као и неких комада Купрена и Рамоа од стране професора Музичке академије, пијанисте Емила Хајека. Стефановић у уводном делу поменутог текста није пропустио да појасни почетак актуелизације преткласичне музике у Европи и да помене најзначајније личности у том процесу. Он у тексту указује да је питање аутентичне извођачке праксе барокне музике још увек нерешено и указује на важност употребе историјских инструмената попут чембала, који је, како пише „неспособан за динамичке преливе модерног клавира, средбнастог и плитког тона, али зато блистав и опојан у смени тембра...”⁴⁸.

О стилској интерпретацији ране музике, према тада достигнутим светским стандардима, Павле Стефановић ће опширније писати још само 1964. године након наступа, у то време, једног од најбољих светских ансамбала за рану музику, њујоршке Про музике антике (*Pro Musica Antiqua*), на челу са Ноом Гринбергом у сали Радничког универзитета „Ђуро Салај”. Вредност ове малобројне вокално-инструменталне групе која је извела музику касног средњег века и ренесансе, Павле Стефановић је видео у научном приступу интерпретацији базираном на употреби копија историјских инструмената епохе и вишегодишњој специјализацији певача и свирача у области ране музике.⁴⁹ Као и обично, он изнад свега хвали безвремену и свечовечанску духовну атмосферу хуманости ове музике сматрајући је симболом општих и трајних људских вредности.

Утисци Павла Стефановића са овог концерта представљају парадигматичан пример његовог вредновања ране музике чију је дубоку емотивност и хуманост желео да препознају и доживе људи његовог века. У њој је Стефановић видео могућност обнављања и утврђивања човекових ду-

⁴⁶ П. Стефановић, Концертне маргиналије, нав. дело, 20.

⁴⁷ Р. Stefanović, *Um za tonom*, нав. дело, 136–137.

⁴⁸ Павле Стефановић, Једно знаменито вече..., нав. дело, 13.

⁴⁹ Р. Stefanović, *Dve predstavničke grupe...*, нав. дело, 9.

ховних сила, морала, осећања. Највећи представник старе музике за њега је Јохан Себастијан Бах, непревазиђени сликар стварности и осећања, иако његов музички језик, из перспективе свога времена, сматра неупотребљивим. Стефановићеве критике концерата ране музике у Београду указују на важност специјализације у домену интерпретације, засноване на дубљем познавању стила и употреби историјских инструмената. Окренут модерним тенденцијама на путу прогреса, Павле Стефановић је пре свих својих савременика схватио да ће нове тенденције у интерпретацији ране музике, засноване на историјском извођаштву, допринети бољем разумевању и афирмацији музике старијих епоха, о чему сведочи наше време. Коначно, промишљања Павла Стефановића о Баху и раној музици откривају понешто и о суптилним егзистенцијалним потребама његовог богатог унутрашњег бића.

ЛИТЕРАТУРА

- Asafiev, Boris, *The Book about Stravinski*, transl. Richard F. French, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.
- Bettmann, Otto L., Bach the Rhetorician, *The American Scholar* (LV, 1), 1986, 113–118.
- Butt, John, ‘A Mind Unconscious that it is Calculating’? Bach and the Rationalist of Wolff, Leibniz and Spinoza, In *The Cambridge Companion to Bach*, ed. John Butt, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 60–71.
- Craft, Robert, *Stravinski in conversation with Robert Craft*, London, Harmondsworth, Penguin Books, 1962.
- Пејовић, Роксанда, *Комплексно посматрање музике: критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Драгућин Госиушки*, Београд, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2012.
- Simić Mitrović, Darinka, *Da capo all’ infinito*, Beograd, Biblioteka Radio Beograda, 1988.
- Skelton, Geoffrey, *Paul Hindemith: The Man Behind The Music. A Biography*, London, Gollancz, 1975.
- Стефановић, Ивана, *Приватна прича према садржају једног кофера*, Београд, Службени гласник, Архив Србије, 2012.
- Стефановић, Павле, Једно знаменито вече на Музичкој академији, *Правда*, 28. мај 1940.
- Стефановић, Павле, Краљ Давид, *Књижевне новине*, 28. јануар 1954.
- Стефановић, Павле, Концертне маргиналије, *Књижевне новине*, 27. мај 1954.
- Stefanović, Pavle, *Tragom tona*, Sarajevo, Svjetlost, 1958.
- Stefanović, Pavle, Dve predstavničke grupe muzičke kulture Amerike, *Književne novine*, 16. oktobar 1964.
- Stefanović, Pavle, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986.
- Sherman, Bernard D., *Inside early music: conversations with the performers*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Schulenberg, David, Musical Expression and Musical Rhetoric in the Keyboard Works of J. S. Bach, In *Johann Sebastian Bach: A Tercentenary Celebration*, ed. Seymour Benstock, Westport, Conn., Greenwood Press, 1994, 95–109.

- Igor Stravinsky, *Poetics of Music*, trans. Arthur Knoedel and Ingholf Dahl, Cambridge, Mass., 1947.
- Haskell, Harry, *The Early Music Revival: A History*, Mineola, New York, Dover Publications, 1996
- Herz, Gerhard, Bach's Religion, *Journal of Renaissance and Baroque Music* (I, 2), American Institute of Musicology, 1946, 124–138.

Summary

“INITIATORY POWER OF SPIRIT” – PAVLE STEFANOVIĆ ON ESTETICS AND INTERPRETATION OF EARLY MUSIC

Predrag Đoković

Pavle Stefanović's evaluation and views on early music are reminiscent of those from the epoch of Romanticism when it was considered to be the music of piety, decency and sweetness, but not of unruliness – which was not the case. In his views on Baroque, Stefanović emphasized the importance of J. S. Bach's music, while neglecting other composers such as Handel, whose „earthly” efforts in the domain of opera had called into question the definition of Baroque as a period of thoughtful and pious music dedicated only to ideals of eternity and divinity. Today, Stefanović's analyses of Bach's life and oeuvre through a prism of dialectic materialism seem unsuitable and rigid. His writings on Bach are essentially Stefanović's personal search for sense and an eternal order. Stefanović's „passion according to Bach” is a result of a possible dilemma between his own unreserving apology of modern music – which he thought of as often deprived of any sentiment – and Bach's „outdated” music expression, rich in emotion immanent to every generation. Pavle Stefanović valued baroque interpretations of his time in the light of the new performance standards defined by the growing Neoclassicism in Europe between the two wars. He pointed out that interpretation of the baroque repertoire in Serbia will not be satisfactory for a long time, since performers lacked specialisation and the audiences lacked education.

Key words: Pavle Stefanović, Johann Sebastian Bach, early music, baroque, performance, style

НАПИСИ ПАВЛА СТЕФАНОВИЋА У ЧАСОПИСУ МУЗИКА

Соња Маринковић*

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Катедра за музикологију

Сажетак: Предмет овог рада је анализа написа које је Павле Стефановић објавио у послератној *Музици*, часопису који је током четири године (1948–1951) штампан у пет свезака. Стефановић је објавио укупно осам текстова у овом стручном гласилу Удружења композитора Србије, од чега су три краћа критичка осврта, четири представљају обимне студије посвећене разноврсним питањима руске и совјетске музике: Музичка драматургија *Пикове даме* Чајковског, (1) 1948, 56–77; Музичке дискусије у Совјетском Савезу, (1) 1948, 87–98; Музичке дискусије у СССР-у, (2) 1949, 35–54; Пушкин у руској музици, (3) 1949, 27–60, док у последњем броју објављује и опсежну студију посвећену стваралаштву Ј. С. Баха (5) 1951, 36–56. Међу њима је посебно интересантан допринос дискусијама о актуелним питањима развоја музике у Совјетском Савезу (бр. 1 из 1948, бр. 2 из 1949), а тиче се одређења према идеолошким и поетичким оквирима социјалистичког реализма. Циљ је разумевање развојних процеса у српској музици током првих послератних година, нарочито у односу према утицајима који су тада долазили из Совјетског Савеза. Као врсни познавалац руске и совјетске музичке традиције, о чему сведоче његови бројни јавни наступи и објављени радови, Павле Стефановић је дао значајан допринос тадашњим расправама о актуелним питањима везаним за музичку културу и, посебно, област стваралаштва.

Кључне речи: Павле Стефановић, *Музика*, социјалистички реализам, српска музика, музичка критика.

Часопис *Музика*, *Зборник удружења композитора Србије*, излазио је четири године (1948–1951), током којих је објављено пет бројева часописа.¹ Од-

* sonja.marinkovic@gmail.com

У раду је представљен део истраживања на пројекту *Идентификација српске музике у светском културном контексту* (ев. бр. 177019) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

¹ Бр. 1, 1948, 1–173; бр. 2, 1949, 1–152; бр. 3, 1949, 1–113; бр. 4, 1950, 1–141; бр. 5, 1951, 1–228.

говорни уредник био је Оскар Данон, а уређивачки одбор чинили су, поред одговорног уредника, и Стана Ђурић Клајн, Михаило Вукдраговић и Предраг Милошевић. Од југословенских аутора у *Музици* су сарађивали Оскар Данон, Стана Ђурић Клајн, Предраг Милошевић, Павле Стефановић, Никола Херцигоња, Петар Бингулац, Бранко Драгутиновић, Јован Бандур, Драготин Цветко, Емил Хајек, Нада Андрејевић Кун, Миленко Живковић, Лазар Марјановић, Никола Цвејић, Бруно Брун, Љубица С. Јанковић, Јован Радуловић, Рафаел Ајмц и Андреја Прегер. Објављена су и три чланка музичких писаца који су били написани у међуратном периоду – Војислава Вучковића,² Косте П. Манојловића,³ Миховила Томандла,⁴ а од иностраних, публиковани су текст тада водећег идеолога совјетске музике, председника совјетског Савеза композитора Тихона Хрењикова,⁵ један прилог проучавању социологије музике угледног марксистичког естетичара Зофје Лисе (Zofia Lissa), и текст Ј. Кремљева о Шопеновој музичкој естетици. Видљива је, дакле, жеља да се настави сарадња са иностраним ауторима успостављена у међуратном периоду, мада број таквих написа није био велики.

Музика је била први специјализовани часопис покренут после ослобођења са задатком да буде својеврсно стручно гласило које објављује мишљења и дискусије о актуелним питањима стваралаштва, извођаштва и музичке педагогије, затим научне и стручне чланке, као и приказе и критичке осврте на различите музичке догађаје. Појављујући се у тренутку значајног идеолошког заокрета у уметничком животу, она од самог почетка посвећује велику пажњу догађањима у Совјетском Савезу, детаљно извештава о политичким и партијским дискусијама и одлукама њихових органа, тако посредно указујући на смернице за развој музичке делатности код нас. Међутим, како је часопис покренут 1948, када долази до разлаза са званичном совјетском идеологијом социјалистичког реализма, већ у трећем броју из 1949. године биће промењена уредничка оријентација ка детаљном упознавању читатељства са актуелним расправама у совјетској уметности и више неће бити објављивања било закључака и дискусија са конгреса, било текстова идеолога совјетске музичке политике.⁶ Тешко је, при том, не уочити извесну спорост у реакцији редакције,⁷ али она за област музичке

² Војислав Вучковић, Криза музичке естетике, *Музика* (4), 1950, 1–21. У питању је одломак из Вучковићеве до тада необјављене студије *Музичка естетика*.

³ У питању је Манојловићев текст о Стевану Мокрањцу објављен у бр. 4, 1950, 81–98.

⁴ Рад посвећен осветљењу делатности виолинисте из XIX века, Драгомира Кранчевића. Миховил Тамндл, Драгомир Кранчевић, *Музика* (5), 1951, 1–23.

⁵ Тихон Хрењиков, Куда иде развој музике, *Музика* (2), 1949, 1–15.

⁶ Мисли се на већ поменути текст Тихона Хрењикова. Исто.

⁷ Прва резолуција Информбироа против Комунистичке партије Југославије и Тита донета је 28. јуна 1948, а друга 29. новембра исте године. Чланци о музици у СССР

делатности није неувобичајена. Наиме, ослобођење, ступање на власт комуниста и проглашење ФНРЈ нису аутоматски довели до заокрета у политици на свим пољима. У педагогији, на пример, ректор Музичке академије од 1944. до 1947. године био је Петар Коњовић, дакле уметник коме комунистичке идеје нису биле блиске. Организациони заокрет и прихватање совјетског система седмогодишњег високог музичког образовања, успостављени су 1945. године, али се повратак на стари концепт догађа већ 1948. Међу онима који су се после рата најактивније укључили у борбу за нови уметнички концепт били су Оскар Данон (директор и диригент Опере 1944–59, уредник часописа *Музика* 1948–51), Миленко Живковић (председник Удружења композитора Србије 1945–52, ректор Академије 1952–60) и Михаило Вукдраговић (главни музички уредник Радија 1945, ректор 1947–51). Када се разматра питање усмеравања фокуса музичких расправа на проблематику социјалистичког реализма, треба имати у виду да у међуратном периоду на нашој музичкој сцени није било изражено интересовање за развојне процесе у совјетској музици и да нису постојала сазнања ни о дилемама на том путу које се јављају у самом СССР-у, нити је било заинтересованости музичара за сукобе на левом фронту у уметности у Краљевини Југославији. Од аутора који су (спорадично) писали о руској и совјетској музици, могу се издвојити само написи Павла Марковца,⁸ Зинаиде Грицкат⁹ и Павла Стефановића.¹⁰ Међу музичарима, сасвим је изузетан тада био Вучковићев допринос осветљавању тема везаних за руску и совјетску уметност¹¹ и његово активно учешће у *сукобу на књижевној*

појављују се дакле у јеку сукоба са Стаљином, али се не види да је редакција свесна озбиљности политичке ситуације. Када је у питању први број, може се претпоставити да је припремљен вероватно пре доношења Резолуције, али је недвосмислено да је наредни број, први у 1949. години, објављен у време интензивног сукоба са политиком СССР-а. Од трећег броја часописа неће се више појављивати садржаји везани за културну политику у музици у Совјетском Савезу.

⁸ Павао Марковац, *Музика у Русији, Музичка ревија (4)*, Загреб, мај 1932, 125–128.

⁹ Зинаида Грицкат, *О руској музици последњих година, Музички гласник (VII, 11)*, Београд, новембар 1934.

¹⁰ Стефановић у међуратном периоду публикује осам чланака посвећених стваралаштву Прокофјева (поводом концерта његових композиција 1935), Шостаковича (премијера опере *Леги Мајдеиш Миценској округу*), Мосолова (премијера *Ливнице*) и Чајковског (нова поставка *Пикове даме*). После 1945. он редовно коментарише и извештава о сарадњи са руским и совјетским композиторима и, до појаве *Музике*, објављује шест прилога (види списак радова у списку литературе). Као добар познавалац руске музичке традиције, он ће преузети велики део послова везаних за упознавање наше стручне јавности са актуелним дискусијама у Совјетском Савезу.

¹¹ Војислав Вучковић, *Како треба слушати Шостаковича и Мосолова*, 1934 (место објављивања непознато; Сергеј Прокофиев интерпретује своја дела, 1935; Паул Вајс

левици.¹² И док питање написа Војислава Вучковића у нашој музиколошкој литератури често привлачи истраживаче,¹³ однос Павла Стефановића према проблематици социјалистичког реализма само је спорадично дотицан у појединим написима и није било покушаја његове контекстуализације у вези са тадашњим расправама о соцреализму као уметничкој оријентацији.¹⁴ Да би се Стефановићева позиција разумела, неопходно је прво осветлити развојни пут који је Вучковић пролазио градећи своје погледе на уметност.

о савременој руској музици, 1935; Пушкинова стогодишњица у Београду, 1937; Дмитриј Шостакович и његова Леди Магбет, 1938; Модест Мусоргски, 1939; Савремена совјетска музика, 1939 (необјављено); Реализам романтичне опере над операма „Даме пик“, 1940; Петар Ильич Чајковски, 1940; Шта су Мусоргски и Чајковски нашли код Пушкина, 1940; Прослава стогодишњице рођења П. И. Чајковског, 1940; Први концерт Београдске филхармоније, 1940; Музика у Совјетској унији, 1940; „Биједна лаж“ о Мусоргском, 1941; XVIII симфонија од Н. Ј. Мјасковског први пут у Београду, 1941; Сергеј Сергејевич Прокофјев, 1941 (необјављено). Прештампано у Војислав Вучковић, *Студије, есеји, критике*, Београд, Нолит, 1968.

¹² Мисли се на сукоб Крлеже и Вучковића на страницама *Печата*. Више о томе Соња Маринковић, *Прашка генерација у превирањима идеја социјалне уметности* (магистарски рад, рукопис, Београд, ФМУ, 1983). Расправи ових питања посвећени су и чланци: Маринковић, Соња, Прашка генерација у превирањима идеја социјалне уметности, *Међимурје* (13–14), Чаковец, 1988, 144–151; Иста, Војислав Вучковић и нови реализам, *Нови Звук* (2), 1993, 23–33; Иста, Контрверзе Вучковићеве позиције у покрету социјалне уметности (прва фаза развоја покрета, 1930–1936), у: Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин, *Праћ и студијски композиције из Краљевине Југославије: Поводом 100-годишњице рођења Станоја Рајичића и Војислава Вучковића*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2010, 73–87.

¹³ Међу важнијим издавајам: Бергамо, Марија, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици после 1945. године*, Београд, САНУ, 1980; Веселиновић, Мирјана, *Стваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, Универзитет уметности, 1983; Петровић, Сретен, Између конзервативне теорије и авангардног укуса. *Трећи програм* (46), Радио Београд, март 1980; Жижић, Бојана, *Музичко-изражајна средства и њихова програмска примена у последњем стваралачком раздобљу Војислава Вучковића* (дипломски рад, рукопис, Београд, ФМУ, 1986).

¹⁴ Пејовић, Роксанда, *Комплексно посматрање музике (критичари, есејисти и естетичари): Павле Стефановић, Драгућин Гостушки*, Београд, ФМУ, Катедра за музикологију, 2012; Milan Milojkovic, *Analiza jezika napisa o muzici (Srbija u Jugoslaviji, 1946–1975): Prilog muzikološkoj teorijskoj praksi*, Novi Sad, Akademija umetnosti u Novom Sadu, Katetra za muzikologiju, 2013, 41–49. За Пејовићку није интересантна проблематизација соцреализма, док Милојковић у чланку Павла Стефановића о стваралаштву Баха види пример праксе коришћења научног метода доказивања као аргумента борбе са марксистичким догматизмом „будући да начин на који он пише о свом објекту, као и докази које изводи илуструју тежњу за презначењем, ревалоризовањем и променом укупног односа према историји музике и музици уопште у правцу логичког, тј. дијалектичко-материјалистичког мишљења” (47). Међутим, ни он се није бавио анализом прилога који се директно односе на совјетску музику.

Уобичајено је да се у четвртој деценији XX века разликују две фазе кроз које пролази покрет социјалне уметности на путу ка послератном усвајању доктрине социјалистичког реализма. Прва је *покрет социјалне литературе*, а друга се означава термином *нови реализам*. На југословенској сцени тада је актуелан *сукоб на књижевној левици*,¹⁵ али бурне расправе које се воде међу књижевницима и ликовним уметницима готово и не дотичу музички живот. Као што је констатовано, Вучковићева интересовања су у том смислу била нетипична, и нису наилазила на суштинско разумевање његових колега сасвим незаинтересованих за ова питања.

У првој фази развоја покрета, Вучковић није био близак идејама покрета социјалне уметности код нас. Са студија у Прагу он се враћа 1934. године и у његовим ставовима доминирају утицаји које је примио током студија – радови класика марксизма, Маркса и Енгелса, схватања његовог професора Здењек Неједлија (Zděnek Nejedlý), читао је капиталне студије Велса (Herbert George Wells), Бепа (Max Beer), Тена (Hippolyte Taine), Адлера (Guido Adler), као и Хаузенштајна (Wilhelm Hausenstein), Витфогела, Лукача, а од совјетских аутора Горког, Плеханова, Лењина, Луначарског и Мјасковског. У теоријским радовима он настоји да критички примењује њихове идеје, али његову теоријску позицију¹⁶ одликује низ контрадикторних ставова, док у стваралаштву доминира авангардна оријентација. Занимљиво је да су потом у нашој литератури Вучковићеве младалачки радови били изложени критици, али је важно препознати да је она била изречена са позиција идеја новог реализма, и потом социјалистичког реализма, које одликују ригидни идеолошки ставови.¹⁷

¹⁵ У *сукобу на књижевној левици* диференциране су две фазе развоја покрета социјално ангажоване уметности. Прва је покрет *социјалне литературе*, који се развија под утицајем руског *пролеткулта*, обухвата широк дијапазон схватања и поетика обједињених идејом борбе за права унижених и отпора према институцијама *грађанске* уметности и културе. У југословенској књижевности везује се за делатност браће Ота и Павла Мерино, Отокара Кершованија, Веселина Маслеше, али и бивших надреалиста Марка Ристића, Јована Поповића и Ђорђа Јовановића. Деловање покрета је интензивно од краја двадесетих година XX века до средине тридесетих, када се појављује *нови реализам*, доктрина много јасније профилисана под утицајем идеја Харковског конгреса и совјетског *социјалистичког реализма*.

¹⁶ Мисли се на Вучковићеве радове *Музика* као средство пропаганде (дисертација одбрањена на Карловом универзитету у Прагу 2. марта 1934. године), *Стразбуршки експеримент у светлости материјалистичке критике* (1933), *Уметност колектива* (1934), полемику са Миленком Живковићем вођену у *Звуку и Материјалистичка филозофија уметности* (објављена 1935).

¹⁷ Почетак те расправе везан је за сукоб са Крлежом у *Печайу*. У Вучковићеву „одбрану” стаје Тодор Павлов, а у истом тону ће о Вучковићу потом говорити Радован Зоговић, а затим и Оскар Данон, Андреја Прегер и Владо Мађаревић. Упор. Тодор Павлов, О ‘дијалектици’ и ‘антибарбарству’ Мирослава Крлеже, *Књижевне свеске*, Загреб, 1940,

Слично, и о разлозима Вучковићевог прихватања доктрине новог реализма, као и о путу којим се тај процес одвијао изрицане су доста уопштене, а неретко и погрешне оцене. Јер Вучковићева политичка опредељења, декларација за нови реализам и жива активност у оквиру самог покрета нису значиле аутоматску преоријентацију ни на теоријском пољу а још мање у стваралаштву. За време студија у Прагу збивања у совјетској музици (у мери у којој су му могла бити позната) нису пробудила значајније Вучковићево интересовање за соцреализам. Вероватно је да је тек контакт са представницима социјалне литературе и касније новог реализма усмерио његова интересовања у том правцу. Међутим, информације које је о томе у Београду могао добити биле су врло оскудне. Као што је уочено, у југословенским часописима у то време ретко су објављивани написи о савременим токовима развоја совјетске музике. Изузетке представљају помињани прилог Павла Марковца, који у ствари представља приказ једног броја бечког часописа *Anbruch* посвећеног руској музици (са текстовима Луначарског, Пекелиса, Тугаринова, Чемоданова, Друскина, Румњова итд.), и текст Зинаиде Грицкат писан према студији Пастухова. Стефановићеви прилози су критички осврти на извођења конкретних дела. Вучковић је зато у свом публицистичком раду очигледно поставио задатак да југословенској јавности што тачније и што чешће пружа информације о ономе што се дешава у СССР, као и да се бави темама везаним за руску класичну традицију. Изворе је, попут Марковца, тражио у страној штампи, а користио је и знања стечена у Прагу. Ово интересовање се непрекидно појачавало, нарочито после 1938. године. Анализа Вучковићевих текстова показује да је у времену до 1939. године о овим питањима мислио на један, а од 1939. године на сасвим другачији начин. То се најбоље може видети ако се упореде написи о Мосоловљевој *Ливници* из 1934. и 1939. године.¹⁸ У свом првом тексту са овом тематиком, Како треба слушати Шостаковича и Мосолова, који је писан као најави концерта Београдске филхармоније на којем су изведене Мосоловљева *Ливница* (тада превеђена као *Фабрика*) и Шостаковичева *Прва симфонија* у еф-молу, Вучковић наговештава да обраћање оваквом програму у тадашњим условима има сасвим изузетно значење.¹⁹

89–90; Радован Зоговић, Војислав Вучковић, умјетник и борац (предавање одржано на комеморативном вечери посвећеном В. Вучковићу 28. децембра 1944. у Народном позоришту), у: В. Перичић, нав. дело, 301–302, прештампано из *Борбе*, 30. 12. 1944; Оскар Данон, Сјећање на Војислава Вучковића, у: исто, 318, прештампано из *Музика* (1), 1948; Андреја Прегер, Музички есеји Војислава Вучковића, у: исто, 390, прештампано из *Савременик* (3), 1956; Vlado Mađarević, *Književnost i revolucija*, Zagreb, Avgust Cesarec, 1974, 61–62.

¹⁸ В. Вучковић, нав. дело, 313 и 598.

¹⁹ Вучковић истиче: *Желели бисмо да ово не буде једини њоргор совјетске културе код*

У периоду до 1939. године осећа се Вучковићево недовољно познавање проблематике. Једина потпунија информација о савременим токовима развоја совјетске музике био му је чланак Паула Вајса (Paul Weiss), објављен у Прагу у Тајгеовом (Karel Teige) часопису *Доба*. Делове тог чланка Вучковић је прештампао у НИН-у (број 3, 1935) издвојивши посебно оне моменте Вајсовог текста који су говорили о делатности композитора ПРОКОЛЛ-а (Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории)²⁰ и оснивању Новог удружења стваралаца (Новое творческое объединение). Текстови после 1939. године представљају директно преношење оцена и мишљења из Совјетског Савеза, које је Вучковић упознао захваљујући *Историји совјетске музике* (Sovietska hudba, 1936) Здењека Неједлија. Неједли је од 1939. године радио у СССР као професор Московског државног универзитета и научни сарадник Историјског института Академија наука СССР. Његова брошура је писана са већ учвршћених позиција социјалистичког реализма и у складу са тим садржи читав низ контрадикторних оцена о пређеном путу развоја совјетске музике, а и избор историјских чињеница учињен је према захтевима тадашње дневне праксе. Ова студија је за Вучковића потом била једини извор информација, тек 1941. добија и часопис *Совјетска музика*. Управо је на основу Неједлијевог текста написан Вучковићев обиман чланак *Савремена совјетска музика*, који обухвата приказ њеног развојног пута од Октобарске револуције до 1936. године.²¹

Међутим, у послератном периоду биће дата позитивна оцена Вучковићеве ‘објективности’²² из овог текста и то је речито сведочанство о тадашњем одсуству разумевања суштине дискусије вођене тридесетих година

нас, већ иочетјак ближеј контиактиа са њом, који ће за нашу културу бијти од немерљиве важности.

²⁰ Организација је створена 1925. године

²¹ Ову студију Вучковић није имао прилику да штампа: у рукопису је пронађена у његовој заоставштини и први пут објављена 1955. године.

²² Карактеристичан је у том смислу суд Стане Ђурић-Клајн: *Иако је писана у условима предрајне цензуре, када је многа мисао морала да буде езофовски завијена, иако је за оно време било природно да аутор ове студије буде свим срцем заступник тадашње совјетске идеолошке линије, студија је писана са таквом објективношћу да јој није данас ипшредно никакво коришћење нијти актуелизовање. А Богдан Лекић се са тим саглашава: Инићересанјно је споменути да је из домена модерне музике најиисао есеј *Савремена совјетска уметност*. Овај рад вредан је најжње зајто ијто по својој научној мисли и по смелости са којом аутор обрађује ово иишање може да се иприхвати и данас без знајнијих коректура. Ујор. Стана Ђурић-Клајн, *Акорди прошлости*, Београд, Просвета, 1981, 178–179.; Богдан Лекић, *Др Војислав Вучковић, уметник и борац*, у Властимир Перичић (ред.), *Војислав Вучковић, уметник и борац (лик, сећања, сведочанства)*, Београд, Нолит, 1968, 504.*

XX века на левом фронту у уметности. На тој линији појављује се и по-слератна *Музика* са низом прилога о совјетској музици. Управо се Павле Стефановић прихватио дужности да на основу совјетске литературе²³ за домаћу стручну публику представи суштину актуелних расправа о музици у СССР-у.

Приступ приређивача два поменута текста објављена у прва два броја *Музике* може се оценити као максимално објективан, научно прецизан када је у питању навођење извора, готово у потпуности лишен сопствених ауторских коментара (карактеристична је у том смислу употреба првог лица множине и коришћење ознаке „наша” музика за совјетску). Ови текстови део су целине уређивачког концепта и на својеврстан начин представљају ‘допуну’ прилога из првог броја *Музике* који су дали Оскар Данон,²⁴ Стана Ђурић-Клајн,²⁵

²³ У питању су били *Совјетска музика* бр. 4 из 1946, у којем су публиковани материјали са састанка који је организовала Музиколошка комисија Савеза совјетских композитора; *Совјетска музика* бр. 10 из 1946, са изводом из материјала са састанка проширеног пленума Организационог комитета Савеза совјетских композитора, превод Одлуке ЦК СКП (δ) од 10. 02. 1948. поводом извођења опере Б. Мураделија из марта 1948, и посебно, обимно (172 странице) издање *Правде* из 1948. под насловом *Савештовање шрудбеника совјетске музике у ЦК СКП (δ)* из марта 1948, у којем је објављен целокупан стенографски материјал са тог саветовања.

²⁴ Oskar Danon, *Uloga savremene muzike u društvu, Музика (1)*, 1948, 5–16. Чланак је Данонов реферат на Другом међународном конгресу композитора и музичких критичара у Прагу. Реферат другог члана југословенске делегације, Натка Девчића, није објављен. У Даноновом напису недвосмислено се препознаје одјек совјетских ставова: у избору тема (улога музике у савременом друштву, права и ‘преживљена’ уметност Запада, декаденција и формализам Западне уметности, са критиком Шенберга, Стравинског и Месијана, уметност као израз народних тежњи и одговор на њих, идејност уметности, народно стваралаштво као неопходна основа нове уметности, однос према жанровима са потенцирањем значаја вокално-инструменталних, као и програмске музике), речнику, као и коришћеним цитатима Жданова.

²⁵ Стана Ђурић-Клајн, *Контуре нашег новог музичког стваралаштва, Музика (1)*, 1948, 17–23. Полазећи од историографског опредељења опозитивних композиторских група из тридесетих година, „најекстремнијих експериментатора” (Чолић, Логар, Марић, Рајичић, Ристић, Вучковић) и заступника „умерених праваца” (Бандур, Милошевић, Славенски, Тајчевић, Вукдраговић, Живковић), преко стилског позиционирања Коњовића, Милојевића, Христића и Манојловића, Стана Ђурић-Клајн актуелизује скуп питања везаних за музичка изражајна средства, статус масовне песме, бави се прегледом заступљености појединих жанрова у савременом стваралаштву, где уочава да је написан мали број хорских дела која су била доминантна. Излагање заокружује запажање да савремена уметност мора да одговори друштвеним изазовима и променама. У истом броју Данон објављује и своја сећања на Војислава Вучковића користећи овај повод за критичко сагледавање (са позиција социјалистичког реализма) Вучковићевог музиколошког и композиторског доприноса.

Никола Херцигоња²⁶ и Предраг Милошевић,²⁷ текстова кроз које провејавају сродне идеје и међу којима је лако уочити аналогije и исте идеолошке изворе. У прилозима које је приредио Стефановић на добар начин су сублимирани суштина закључака са састанака и појединачни доприноси дискусијама. Однос према садржају је идеалистички, надахнут вером у прокламоване идеале. Он није поданички, већ проистиче из огромног поверења и поштовања за традицију на којој почива. Поред ових прилога у првом броју је дат превод одлуке поводом премијере опере Мураделија, а посебан значај биће дат њеним закључцима, који постају окосница приказа дискусија у наредном броју *Музике*:

- 1) Осудити формалистички правац у совјетској музици као антинародни правац који уствари води ка ликвидацији музике.
- 2) Предложити Управи за пропаганду и агитацију Централног Комитета и Комитета за уметност да постигну поправљање стања у совјетској музици, ликвидирају недостатке на које се указује у овој одлуци Централног комитета и да осигурају развитак совјетске музике у реалистичком правцу.
- 3) Позвати совјетске композиторе да се прожму свешћу о високим захтевима који совјетски народ ставља музичком стваралаштву и да, одбацивши са свог пута све оно што слаби нашу музику и омета њен развитак осигурају такав успон стваралачког рада, који ће брзо кренути напред совјетску музичку културу и довести у свим музичким гранама музичког стваралаштва до стварања високо квалитативних, пуновредних дела, достојних совјетског народа.
- 4) Одобрити организационе мере надлежних партиских и совјетских органа, усмерене ка побољшању музичког стварања.²⁸

Део ове садржајне целине је и превод Прогласа Другог међународног конгреса композитора и музичких писаца.²⁹

Као окосница расправа постављено је неколико тема: однос реалистичке и формалистичке оријентације који подразумева и дискусију о

²⁶ Nikola Hercigonja, Muzička nastojanja u narodno-oslobodilačkoj borbi, *Музика* (1), 1948, 24–32.

²⁷ Предраг Милошевић, Рад на музици у заробљеничком логору, *Музика* (1), 1948, 33–48. Упркос томе што Милошевић указује на идеолошке сукобе међу логорашима, може се уочити да је духовна музика и у тим условима задржала свој дотадашњи статус, да је, рецимо, међу Мокрањчевим делима извођен и *Акаџисџи* и хор је редовно појао на служби. У послератној Југославији то ће убрзо бити промењено.

²⁸ Одлука ЦКСКП (б) о опери „Велико пријатељство” В. Мураделија, *Музика* (1), 1948, 102.

²⁹ Исто, 103–104.

новаторству;³⁰ проблеми музичке критике и публицистике, организациона питања и преглед стања у појединим жанровима у савременој совјетској музици са посебним акцентом на питања опере, симфонијске музике, жанрове „лаке” музике (у коју је укључен и џез, увек помињан у изразито негативном контексту) и масовне песме. Било је важно показати једнодушност у ставовима, спремност водећих аутора (Хачетуријан, Шостакович) да стоје на линији партијских захтева. Образац критике „заблуделих” дат у Одлуци поводом опере Мураделија, у *Музици* ће добити свој пандан у критици коју Стана Ђурић-Клајн објављује поводом премијере *Другој концерти за виолину и оркестар* Станојла Рајичића, чиме се практично надовезује на критике које је предатним авангардистима упутила у помињаном прилогу из првог броја *Музике*.³¹

³⁰ То је кључно питање расправа. Квалификација *формалистички* била је погубна етикета, а садржаји који су ту одредницу могли понети били су врло различити. Дискутовани су различити аспекти композиција: од садржаја (што је посебно осетљива тема у вокално-инструменталној и нарочито сценској музици), преко жанровских одређења и одлика музичког језика. Истицањем је захтев за комуникативношћу, тражена је разумљивост дела за најшире масе конзумента. Поларизација Запада и Истока на тим питањима је бескомпромисно постављана. Совјетски идеолози нису били сасвим имуни на примедбе које долазе са Запада. У обраћању делегатима конгреса у Прагу, Хрењиков се „руга” западним критичарима забринутим за судбину најталентованијих – Шостаковича, Прокофјева – и истиче како се њихова дела изводе без икаквих забрана – конкретно наводи да су два најбоља балета Прокофјева и опера *Рај и мир* стално на репертоару највећих позоришта у Москви и Лењинграду. Ти подаци наравно нису тачни. *Рај и мир* је концертно изведен 1944, а премијерно приказан у Малом оперском позоришту у Лењинграду (први део), 1946. Друга редакција је концертно изведена јуна 1953, а прва сценска поставка је била 1955. у истом театру. У Москви је премијеру имала у Театру *Сјаниславској и Намировича Данченка* 1957. Прокофјев је, да би добио одобрење за поставку дела, морао да прође све цензорске ступњеве, и тај процес одобравања је нарочито заоштрено после буре са Мураделијевом опером. Карактеристично је да је у објављеним дискусијама поводом Одлуке (*Музика* бр. 2) у негативном контексту помињана опера *Рај и мир* Прокофјева. Шапорин је посебно био оштар критичар ремек дела великог композитора. Пажљиви читалац *Музике* могао је из тих контрадикторних изјава да извлачи недвосмислене закључке. Подаци за балет *Ромео и Јулија* су тачни, он је имао премијеру у Театру *Киров* у редакцији Лавровског 1940, а истог дана, 28. децембра 1946. обновљен је у Лењинграду и постављен и у Баљшом театру у Москви. Редакција Лавровског је подразумевала значајне интервенције у садржају (измењен је срећан крај и враћен Шекспиров трагичан завршетак) и структуре балета, и његова оригинална верзија биће приказана тек 2008. године. *Пейелуја* је премијерно изведена у Баљшом у Москви новембра 1945. године, а у априлу 1946. и у *Кирову*.

³¹ Стана Ђурић-Клајн, Други концерт за виолину и оркестар Станојла Рајичића, *Музика* (2), 1949, 65–75.

Питање које се намеће јесте да ли чињеница да је Павле Стефановић приредио прилоге о совјетској музици може да се разуме као израз његовог личног заокрета ка идеологији социјалистичког реализма? Треба уочити да други помињани прилози које објављује у *Музици* у којима се јавља својом ауторском речју, а односе се било на руску музику, било на стваралаштво Баха, сасвим другачије осветљавају естетичке позиције на којима се тада налазио. Упркос томе што се у сва три прилога утицај совјетске музико-лошке мисли недвосмислено препознаје, они су писани са за Стефановића карактеристичном ерудицијом, доносе за њега типична минуциозна аналитичка запажања, писани су раскошним језиком који одаје брижљиво промишљање превода термина,³² назива дела и уопште стручне терминологије.³³ Утицај елемената идеологије социјалистичког реализма у овим прилозима се не може препознати. Ауторски глас Павла Стефановића био је дакле на сасвим другом колосеку и не треба га доводити у везу са реализацијом редакцијског задатка писања извода из совјетских докумената.

ЛИТЕРАТУРА

Бергамо, Марија, *Елементи експресионистичке оријентације у српској музици после 1945. године*, Београд, САНУ, 1980.

Veselinović, Mirjana, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Београд, Универзитет уметности, 1983.

Вучковић, Војислав, Криза музичке естетике, *Музика* (4), 1950, 1–21.

Вучковић, Војислав, *Студије, есеји, критике*, Београд, Нолит, 1968.

Danon, Oskar, Uloga savremene muzike u društvu, *Музика* (1), 1948, 5–16.

Ђурић-Клајн, Стана, Контуре нашег новог музичког стваралаштва, *Музика* (1), 17–23.

Ђурић-Клајн, Стана, *Акорди прошлости*, Београд, Просвета, 1981.

Жижић, Бојана, *Музичко-изражајна средства и њихова програмска примена у последњем стваралачком раздобљу Војислава Вучковића* (дипломски рад, рукопис, Београд, ФМУ, 1986).

Маринковић, Соња, *Прашка генерација у превирањима идеја социјалне уметности* (магистарски рад, рукопис, Београд, ФМУ, 1983).

Маринковић, Соња, Прашка генерација у превирањима идеја социјалне уметности, *Међимурје* (13–14), Чаковец, 1988, 144–151.

³² Лично сам посебно захвална за понуђено решење како превести руску реч *ириживалка* коју Пушкин користи за Лизу, а код Чајковског се јавља као *Хор ириживалок* – плаћена забавиља, дружбеница, сиромашно грађанско чељаде – јер аналогног „занимања” у нашој култури нема.

³³ То се не може рећи за приређене текстове где се уочава много грешака (рецимо име Вареза се појављује и као Едуард и као Едгар у истом тексту), данас неприхватљивих превода наслова дела, транскрипција имена, појединих стручних термина и томе слично.

- Маринковић, Соња, Војислав Вучковић и нови реализам, *Нови Звук* (2), 1993, 23–33.
- Маринковић, Соња, Контрoверзе Вучковићеве позиције у покрету социјалне уметности (прва фаза развоја покрета, 1930–1936), у: Мирјана Веселиновић-Хофман и Мелита Милин, *Праћ и студијски композиције из Краљевине Југославије: Поводом 100-годишњице рођења Станоја Рајичића и Војисава Вучковића*, Београд, Музиколошко друштво Србије, 2010, 73–87.
- Марковац, Павло, Музика у Русији, *Музичка ревија* (4), Загреб, мај 1932, 125–128.
- Милојковић, Милан, *Анализа језика писма о музици (Србија и Југославији, 1946–1975): Прилог музиколошкој теоријској пракси*, Нови Сад, Академија уметности у Новом Саду, Катедра за музикологију, 2013.
- Милошевић, Предраг, Рад на музици у заробљеничком логору, *Музика* (1), 1948, 33–48.
- Пејовић, Роксанда, *Комплексно посматрање музике: критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Драгућин Гостушки*, Београд, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2012.
- Перичић, Властимир (ред.), *Војислав Вучковић, уметник и борац (лик, сећања, сведоштва)*, Београд, Нолит, 1968.
- Петровић, Сретен, Између конзервативне теорије и авангардног укуса. *Трећи програм* (46), Радио Београд, март 1980.
- Стефановић, Павле, Шта још може да нам значи Прокофјев?, *Штампа*, 16. јануар 1935, 10.
- Стефановић, Павле, Концерт Сергеја Прокофјева, *Штампа*, 19. јануар 1935, 11.
- Стефановић, Павле, Поводом вечерашње премијере Шостаковичеве „Леди Макбет“ (Савремена совјетска опера), 25. јун 1939.
- Стефановић, Павле, Реприза Шостаковичеве „Леди Макбет“, 26. јун 1939.
- Стефановић, Павле, Обнова „Пикове даме“ о стогодишњици рођења Чајковског, 07. октобар 1940.
- Стефановић, Павле, Први концерт Београдске филхармоније /у новој сезони 1940–41/ (На програму „Ливница челика“ од Мосолова и др.), 10. октобар 1940.
- Стефановић, Павле, Симфониско вече совјетских композитора, 10. март 1941.
- Стефановић, Павле, Музичко вече поводом 50-тогодишњице рођења Сергеја Прокофјева, 20. март 1941.
- Стефановић, Павле, Поводом гостовања друге групе совјетских уметника у Београду, 20 Октобар (15), 16. март 1945.
- Стефановић, Павле, Концерт савремене совјетске музике, 20 Октобар (19), 13.04.1945.
- Стефановић, Павле, Гостовање украјинских уметника у Београду, 20 Октобар (24), 18. мај 1945.
- Стефановић, Павле, Делатност музичке секције Друштва за културну сарадњу Југославије са СССР-ом, 20 Октобар (32), 13. јул 1945.
- Стефановић, Павле, Концерт совјетских уметника, 20 Октобар (41), 15. септембар 1945.
- Стефановић, Павле, Концерти совјетских уметника. Две музичке приредбе у Београду, *Глас*, 11. септембар 1945.
- Стефановић, Павле, Музичке дискусије у Совјетском Савезу, *Музика* (1), 1948, 87–98.
- Стефановић, Павле, Музичка драматургија *Пикове даме* Чајковског, *Музика* (1), 1948, 56–77.
- Стефановић, Павле, Музичке дискусије у СССР-у, *Музика* (2), 1949, 35–54.
- Стефановић, Павле, Пушкин у руској музици, *Музика* (3), 1949, 27–60.

- Стефановић, Павле, Концерт Фридриха Цауна, *Музика* (4), 1950, 102–104.
Stefanović, Pavle, Вах у музичком животу нашег времена, *Музика* (5), 1951, 36–56.
Стефановић, Павле, Једно значајно обogaћење београдске опере (премијера “Фиделија”), *Музика* (5), 1951, 133–138.
Томандл, Миховил, Драгомир Кранчевић, *Музика* (5), 1951, 1–23.
Hercigonja, Nikola, Музичка настојања у народно-ослободилачкој борби, *Музика* (1), 1948, 24–32.
Хрењиков, Тихон, Куда иде развој музике, *Музика* (2), 1949, 1–15.

Summary

WRITINGS OF PAVLE STEFANOVIĆ IN THE MAGAZINE *MUSIC*

Sonja Marinković

The subject of this paper is an analysis of the inscription published by Pavle Stefanovic in the post-war *Musica*, a magazine that was printed in five volumes in three years (1948-1951). Stefanovic has published a total of seven texts in this professional journal of the Association of Composers of Serbia, of which three are short critical reviews, while four represent extensive studies devoted to various issues of Russian and Soviet music (Musical Discussions in the Soviet Union, 1948, Musical Dramaturgy of Pika's Lady Tchaikovsky, 1948 Musical discussions in the USSR, 1949; Pushkin in Russian music, 1949). Among them, a particularly interesting contribution to the discussions on the current issues of music development in the Soviet Union (No. 1 from 1948, No. 2 from 1949) is particularly interesting, and it is about determinations according to ideological and poetic frameworks of socialist realism. The aim is to understand the development process in Serbian music during the first post-war years, especially in relation to the influences that were coming from the Soviet Union. As a great connoisseur of Russian and Soviet music tradition, as evidenced by his numerous public appearances and published works, Pavle Stefanovic made a significant contribution to the discussions at the time about current issues related to musical culture and, in particular, the field of creativity.

Key words: Pavle Stefanovic, Music, socialist realism, Serbian music, music criticism.

ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ И ТРИБИНА МУЗИКА ДАНАС / МУЗИЧКА МОДЕРНА ТРЕЋЕГ ПРОГРАМА РАДИО БЕОГРАДА

Ивана Медић*

Музиколошки институт САНУ
Београд

Сажетак: У овом раду анализирам деловање Павла Стефановића у оквиру циклуса концерата савремене музике емитованих у директном преносу на таласима Трећег програма Радио Београда. Овај циклус најпре је носио назив *Музика данас* (током 1967. године), да би се од 8. фебруара 1968. усталио наслов *Музичка модерна*. Захваљујући њему, музика значајних протагониста послератне авангарде „живела” је на београдским концертним подијумима и, путем радио таласа, доспевала у домове слушаалаца пријемчивих за овакву естетику и заинтересованих за откривање, у то време, нових звучних светова. Уредница циклуса Мира Далеоре од самог почетка имала је свест о његовој просветитељско-едукативној „мисији”, те су током прве две године – закључно са концертом одржаним 24. априла 1969. године – после сваког концерта вођене дискусије о изведеним делима. Модератор ових трибина био је Павле Стефановић. На основу сачуваних транскрипата дискусија вођених после концерта, реконструисаћу Стефановићеве естетичке ставове из шездесетих година 20. века и показати на који начин је он промишљао односе модерности и савремености, успостављао естетичке категорије и вредносне судове.

Кључне речи: Павле Стефановић, музикологија, Трећи програм Радио Београда, *Музика данас*, *Музичка модерна*, Мира Далеоре, савремена музика, авангарда, хуманизам

Циклус концерата савремене музике, емитованих у директном преносу на таласима Трећег програма Радио Београда, покренут је почетком 1967. године. Иницијаторка и уредница овог серијала била је Мира Далеоре, која је руководила Музичком редакцијом Трећег програма од њеног оснивања.

* ivana.medic@music.sanu.ac.rs

Овај текст је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови (бр. 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Овај циклус најпре је носио назив *Музика данас* (током 1967. године), да би се од 8. фебруара 1968. усталио наслов *Музичка модерна*, који се одржао све до 1985. године. Захваљујући овом циклусу, музика Џона Кејџа (John Cage, 1912–1992), Јаниса Ксенакиса (Iannis Xenakis, 1922–2001), Лућана Берија (Luciano Berio, 1925–2003), Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007) и других значајних протагониста послератне авангарде, „живела” је на београдским концертним подијумима и, путем радио таласа, доспевала у домове слушалаца пријемчивих за овакву естетику и заинтересованих за откривање, у то време, нових звучних светова.¹ Циклус је првенствено био окренут експерименталној и авангардној музици насталој у Западној Европи, Сједињеним Америчким Државама, али и у словенским земљама које су имале јаке авангардне струје, попут Пољске, Чехословачке и, наравно, СФР Југославије. Ова „нова” музика, која је током две послератне, хладноратовске деценије доминирала западним културним простором, потпомогнута идеологијом прогресивизма – али и, као што је то разоткрио амерички музиколог Ричард Тараскин, финансијском подршком од стране америчке тајне службе CIA (Central Intelligence Agency)² – крајем шездесетих ушла је у своју завршну фазу.

Уредница циклуса Мира Далеоре од самог почетка имала је свест о његовој просветитељско-едукативној „мисији”, о чему сведочи и чињеница да су током прве две године – закључно са концертом одржаним 24. априла 1969. године – после сваког концерта вођене дискусије о изведеним делима. Модератор ових трибина, у којима се расправљало о проблемима савремене музике, био је Павле Стефановић. Услед засићења саговорника, у другој половини 1969. године од те праксе се одустало, али су зато у паузама преноса или после концерата емитовани преводи научних студија, интервјуи са композиторима или извођачима и сл.

Током две године трајања ових разговора, као својеврсних јавних трибина у етру, апострофирани су различити проблеми савремене, односно, модерне музике, почев од техничко-занатских, до суштинских питања смислености ове музике и њеног дугорочног преживљавања. Саговорници Павла Стефановића били су музиколози, композитори и естетичари; пред микрофоном у студију најчешће су се налазили Драгутин Гостушки (1923–1998), Драгомир Пападополос (1923–1991), Енрико Јосиф (1924–2003), Берислав Поповић (1931–2002), Владан Радовановић (1932–), Петар Селем (1936–2015), затим Рајко Максимовић (1935–), Зоран Христић (1938–),

¹ Више о овом циклусу видети у: Ивана Медић, Циклус концерата *Музичка модерна* Трећег програма Радио Београда, у: Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 141–176.

² Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol. V: The Late Twentieth Century, New York/Oxford, Oxford University Press, 2005.

диригент Константин Симоновић (1923–), флаутиста Миодраг Азањац (1932–1997) и други.

На нашу срећу, сви ови разговори су сачувани, ако не на траци, онда макар у форми транскриптата дискусија, прекуцаних на машини, са великим бројем накнадно додатих исправки и напомена, које је својеручно дописала Мира Далеоре.³ Заслуге за очување ових текстова припадају тадашњој редакцији Трећег програма Радио Београда, посебно Христини Медић.⁴ Транскрипти нису редиговани, већ су „скинути” са траке дословно, онако како су речи изговорене, те носе сва обележја усменог говора, уз велики број дигресија, поштапалица, недовршених реченица. Међутим, чак и у таквом, нередигованом виду, они су веома драгоцени: управо зато што им недостаје накнадна интервенција, они на много директнији начин преносе естетичке и филозофске ставове Павла Стефановића и његових саговорника него писани говор, који дозвољава накнадна промишљања, исправке и прецизније формулације.⁵

Приликом навођења Стефановићевих речи, донекле сам их кориговала (унела интерпункцијске знаке, исправила словне грешке, местимично избацила поштапалице и слично), али сам се трудила да не нарушим Стефановићев „ток свести”, вербализован пред микрофоном у студију Радио Београда.

Према периодизацији Роксанде Пејовић, раздобље у којем Павле Стефановић модерира трибину о модерној музици спада у његов зрели стваралачки период (после 1945. године): у том раздобљу он је веома активан као музички писац и критичар, објављујући напise у бројним гласилима широм СФРЈ.⁶ Ова ауторка истиче да се Стефановић током последњих деценија своје професионалне делатности (прецизније, од 1961. до 1983. године) бавио модерном музиком, савременим композиторима и концерт-

³ Архивска документација Трећег програма Радио Београда: *Јавни концерти – Музичка модерна*. Укоричени штампани програми концерата и новинске најаве, као и спикерски текстови, кошуљице директних преноса и транскрипти разговора, куцани на писаћој машини. Свеска бр. 1, 1967; свеска бр. 2, 1968–1969.

⁴ Нажалост, од ове праксе уредног чувања и корицења архивске документације се, у новије време, углавном одустало, а чак је и сачувана грађа из ранијих деценија – бачена, те у будућности истраживања овог типа, заснована на проучавању архивске грађе Радио Београда, више неће бити могућа. Видети: Даринка Симић Митровић, *Quo vadis, musica?*, у: Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 66–76.

⁵ Ауторка овог текста планира да, у догледној будућности, ове разговоре редигује и приреди за објављивање.

⁶ Роксанда Пејовић, *Комплексно посматрање музике: Критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Драгућин Госиушки*, Београд, Факултет музичке уметности — Катедра за музикологију, 2012, 25.

ним манифестацијама, а као главне одлике његовог завршног стваралачког периода Пејовић издваја:

- залагање за „навикавање” слушалаца на конкретну и електронску музику;
- афирмативно вредновање композитора „пољске школе” – Казимјержа Сероцког (Kazimierz Serocki, 1922–1981), Хенрика Горецког (Henryk Górecki, 1933–2010) и Кшиштофа Пендерецког (Krzysztof Penderecki, 1933–);
- уверење да наша (тј. југословенска) савремена музика ни технички ни садржајно не заостаје за главним светским токовима савремене музике;
- активно праћење фестивала савремене музике попут Музичког бијенала у Загребу и Југословенске музичке трибине у Опатији;
- „ослобођење” од чврстих, искључивих погледа везаних за најсавременију музику као једину оправдану стваралачку дисциплину.⁷

Неке од ових карактеристика уочићемо и у разговорима који су предмет овог текста, премда је њихов садржај и проблемски захват у великој мери био одређен композицијама извођеним на концертима који су претходили дискусијама. Као модератор разговора вођених у оквиру трибине *Музика данас/Музичка модерна*, Павле Стефановић је излагање започињао плеадоајом, у којем би укратко прокоментарисао изведене композиције и задао круг проблема у којима ће се потоња дискусија оквирно кретати. Некада је увод био уопштенијег карактера, док се понекад дуже задржавао на извесним проблемима, или на појединачним композицијама које би му привукле пажњу. Није се тежило униформности естетских ставова: наиме, нити је уредница циклуса Мира Далеоре сугерисала Стефановићу жељени ток разговора – већ је, напротив, Стефановић имао пуну слободу да угости саговорнике веома различитих опредељења – нити је сам Стефановић покушавао да помири и усагласи, често оштро поларизована, уверења својих саговорника, као што су били, рецимо, Петар Селем и Енрико Јосиф, или пак Драгутин Гостушки и Владан Радовановић. И премда су се неретко развијале врло живе дебате, никад није пређена граница пристojности и доброг укуса, што не би ни приличило једном озбиљном форуму какав је био Трећи програм Радио Београда; а врло често, када би осетио опасност од скретања расправа у бурније воде, Стефановић би раздио напетост и смирио страсти неком духовитом, доброћудном, луцидном и, неретко, самокритичном опаском.

Све ове исцрпне (и, понекад, исцрпљујуће) полемике су, из данашње перспективе, врло занимљиве. Пошто, услед ограниченог обима овог текста, није могуће цитирати све „вруће” реплике и вербално надметање вр-

⁷ Исто, 55–60.

хунских интелектуалаца, које се одиграло пред знатижељним слушаоцима радијских таласа, превасходно ћу се задржати на тумачењу Стефановићевих ставова изречених у тим приликама. С обзиром на то да овде није могуће обухватити све теме и проблеме који су јавно анализирани на овој трибини, настојала сам да начиним репрезентативан избор, то јест да издвојим она запажања која се, готово опсесивно, понављају из емисије у емисију, те за која можемо претпоставити да су у великој мери окупирала Стефановићев ум и утицала на његово промишљање модерне музике.

У уводном излагању након првог концерта, одржаног 20. фебруара 1967. године, а на којем је Загребачки гудачки квартет извео композиције Игора Штухеца (1932–), Станка Хорвата (1930–2006), Милка Келемена (1924–), Лојзеа Лебича (1934–), Норберта Линкеа (Norbert Linke, 1933–) и Гинтера Бекера (Günther Becker, 1924–2007), Стефановић је формулисао неколико питања, односно, проблема којима је додељена улога идеја-водиља за дискусију:

1. која је порука нове музике;
2. да ли је ова музика јасна слушаоцима, то јест, да ли разумеју њен идејни и емоционални смисао;
3. који је хумани значај ове музике;
4. каква је рецепција музике која није примарно одређена својим тематским садржајем, односно, у којој нема мелодије у традиционалном смислу;
5. који се формални обрасци користе у новој музици и на који начин се реализују.⁸

За разлику од својих саговорника Драгомира Пападополоса и Петра Селема, који су се наслањали на схватања Едуарда Ханслика (Eduard Hanslick, 1825–1904)⁹ и Игора Стравинског (1882–1971),¹⁰ односно на формалистич-

⁸ Транскрипт дискусије поводом концерта Загребачког гудачког квартета, одржаног 20. фебруара 1967. Учествовали: Павле Стефановић, Енрико Јосиф и Драгомир Пападополос. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концертии – Музичка модерна*, свеска бр. 1, 1967.

⁹ Едуард Ханслик, *О музички лијејом* (прев. Иван Фохт), Београд, Плато, 1998.

¹⁰ Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, trans. Arthur Knodel and Ingolf Dahl, Cambridge MA, Harvard University Press, 1947. На српском језику, ова студија је објављивана у наставцима у часопису *Музички ѿалас*: Игор Стравински, Поетика музике. Први час – упознавање, прев. Вера Илијин, *Музички ѿалас*, (5–6), 1996, 77–80; Други час – о музичком феномену, прев. Ивана Андријашевић, *Музички ѿалас* (1–2), 1997, 77–81; О компоновању музике. Трећи час, прев. Ивана Мишић, *Музички ѿалас*, (3–6), 1997, 100–104; Музичка типологија. Четврти час, прев. Ивана Андријашевић, *Музички ѿалас*, (2–4), 1998, 81–86; Промене у руској музици, прев. Ивана Мирковић, *Музички ѿалас*, (1–3), 1999, 144–151; О музичком извођењу. Шести час, прев. Ивана Мирковић, *Музички ѿалас*, (26), 2000, 161–164.

ко одређење музике према којем садржај музике чине њени звукови, а њен смисао се налази у њој самој,¹¹ Павле Стефановић је инсистирао на хуманистичким идејама, те се противио херметичности и некомуникативности музике и уметности уопште. Премда није у потпуности делио мишљење Енрика Јосифа – за кога су готово сва модерна дела представљала пуку демонстрацију херметичне композиционе технике – Стефановић је признао да он авангардну музику (атоналну, додекафонску, серијалну, алеаторичну, конструктивистичку итд.) првенствено поима као мета-музику, то јест музику која се бави сама собом, својим „стањем материјала”, да употребимо флоскулу Теодора Адорна.¹² У Стефановићевој естетици, авангардно дело јесте филозофски есеј, трактат о музици, али изражен музичким, а не вербалним средствима:

„... ми смо досад имали есеје о музици изражене језиком, оруђем оним којим се служи литература. А све више стичем утисак да, новим надолажењем и струјањима, ми тоновима слушамо извесну есејистику о тоновима. Ми тоновима слушамо трактате о тонској уметности...”¹³

У многим разговорима Стефановић се бави проблемом „новог звука” – не само као новог звучног квалитета, до којег се дошло како развојем композиционих техника, тако и развојем инструментаријума (превасходно електронског) – већ о новом звуку размишља као о еманципованом ентитету. То је звук опседнут самим собом, ауторефлексиван, мета-звук. Стефановић каже:

„Ако је тај нови звук, који се тако пробио у све поре савремене музике, који ју је у многим тачкама нагризао, измучио, осакатио, местимично и наружио – није ли он, својом дубоком психолошком условљеношћу, која произилази из психе савременог човека, донекле оправдан што се још увек, помало нарцисоидно, сувише забринут и замишљен над самим собом, показује. [...] Он би хтео да га сви видимо, то јест, пошто је реч о звуку, да га чујемо. Он показује профил, анфас, све могуће позе. Он се заиста понаша као једно ново биће. [...] Али, он још увек није успео да буде и постане само материјал за стваралаштво, да крене даље, да се од свих његових ликова, који су нам се већ доста показали, нешто и створи. [...] Мало сам, признајем, нестрпљив, нервозан, а у моментима кад сам мало

¹¹ Видети такође: Faruk Hajdarović, *Filozofija muzičkog formalizma – Estetika muzičke forme*, Beograd, Intergrafik, 1998.

¹² Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, prev. Ivan Focht, Beograd, Nolit, 1968.

¹³ Транскрипт дискусије поводом концерта Загребачког гудачког квартета, одржаног 20. фебруара 1967. Учествовали: Павле Стефановић, Енрико Јосиф и Драгомир Пападополос. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти* – *Музичка модерна*, свеска бр. 1, 1967.

ироничан, ја бих можда и рекао новом звуку: но добро, добро, па видео сам те већ. Хајде, шта већ има да ми кажеш!”¹⁴

Другим речима, нови звук још није успео да прерасте у садржајно нов квалитет; поред тога, Стефановић новом звуку замера и то што још увек није изродио адекватне форме, које би на убедљив начин замениле традиционалне обрасце.

Дакле, већ из ових почетних напомена видимо да је идеја-водиља Павла Стефановића дубоки хуманизам, потреба за људском агентуром, али и за доживљајем уметничког дела свим чулима, а не само рациом. Он звук посматра као антропоморфно биће; као у каквој басни, удахњује му људске квалитете. Он каже да се над новим звуком, пониклим у отуђеном двадесетом веку, не треба охоло узносити, већ да му треба опростити што је „тако често непријатан – онолико колико смо можда и ми сами себи”.¹⁵ На примедбе саговорника попут Енрика Јосифа да нова музика није створила свој иманентан систем форми и типичних решења, Стефановић устаје у одбрану новог звука и подсећа да је он млад и да још увек није у потпуности показао своје моћи односно немоћи. Стефановић, напokon, пресуђује: „Ако је немоћан – нека одумре. Ако је моћан – ко зна шта ће из њега израсти. Морамо бити стрпљиви”.¹⁶

На почетку разговора уприличеног након концерта одржаног 24. марта 1967. године, на којем су изведене композиције Бохуслава Ржехоржа (Bogusław Grzechorz), Карлхајнца Штокхаузена, Марека Копелента (Marek Kopelent, 1932–), Ладислава Симона (Ladislav Simon, 1929–2011), Алојза Хабе (Alois Hába, 1893–1973) и Ладислава Купковича (Ladislav Kupkovič, 1936–2016), Стефановић се одмах фокусира на проблем отвореног дела. Он полази од тезе да отворена форма и није сасвим отворена, јер слушалац заправо не зна које још могућности за реализацију датог дела постоје: „Онај ко слуша, како ми изгледа, у сваком трену чује само један конкретни звучни догађај. Чује у ствари избор само једне између многих могућности”.¹⁷ Стефановић затим констатује да је отвореност форме могуће дознати једино путем анализе: „А кад дознајем отвореност анализом, ја у ствари не присуствујем њеном тренутном дешавању, у континуитету доживљаја, већ, у неком дисконтинуитету, трагам за подацима који ће ме довести до

¹⁴ Исто.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Транскрипт дискусије поводом концерта ансамбла Sonatori di Praga, одржаног 24. марта 1967. Учествовали: Павле Стефановић, Владан Радовановић, Петар Селем и Борут Лопарник. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*, свеска бр. 1, 1967.

опојмљења отворене форме”.¹⁸ Стефановић отуда закључује да отворена форма једино има смисла за извођача, јер он једини има увида у све могућности и све појавности датог дела.

Овом приликом Стефановић признаје своју аверзију према стваралаштву Карлхајнца Штокхаузена, за којег сматра да је склон нагомилавању изражајних средстава, те сликовито констатује: „Та храна од првог залогаја делује на мене тако да сам одмах тешко и претешко преждеран, а то није лепо”.¹⁹ Преамбициозном Штокхаузену, пак, супротставља квалитете чешког композитора Марека Копелента, који ствара „са једном унутрашњом аскезом, са уметничком скрушеношћу, са везаношћу за људскост свог доживљаја и за људскост жеље да те своје доживљаје испољи”.²⁰ Дакле, Стефановић квалитете хуманизма и лиризма претпоставља претенциозном конструктивизму: „Бирам мањег композитора, који на скроман и тимидан начин цвили над неким својим малим људским болићем, сличним неком мом”.²¹

На концерту одржаном 20. априла 1967. изведена су дела за два клавира Анрија Пусера (Henri Pousseur, 1929–2009), Силвана Бусотија (Sylvano Bussotti, 1931–), Мортонa Фелдмана (Morton Feldman, 1926–1987) и Пјера Булеза (Pierre Boulez, 1925–2016). Премда се радило о ауторима из четири различите земље (Белгија, Италија, Сједињене Америчке Државе и Француска), на самом почетку трибине Стефановић констатује стилску хомогеност, у којој више нема места за националне специфичности, нити за јасно профилисане индивидуалне стилове. Коментаришући униформан звук, који назива подругљивим термином „умерено препарирани клавир”, Стефановић понавља свој вапај над конструктивизмом:

„Но, оно што ме тишти и што мени лично отвара проблем пред сваком музиком овог типа, јесте онај страшни јаз који постоји између оног што се у партитури види и оног што се ухом чује. Од све те бриљантне доследности у музичком начину мишљења која је спроведена, само један мали део се чује. То отвара један принципијелни проблем оном модерном крилу савремене музике које се добровољно, свесно лишило мелодике и прибегло конструктивистичким начелима”.²²

¹⁸ Исто.

¹⁹ Исто.

²⁰ Исто.

²¹ Исто.

²² Транскрипт дискусије поводом концерта миланског клавирског дуа Bruno Canino – Antonio Ballista, одржаног 20. априла 1967. године. Учествовали: Павле Стефановић, Енрико Јосиф, Владан Радовановић и Петар Селем. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*, свеска бр. 1, 1967.

Према Стефановићу, хипертрофија пред-детерминисаности компоновања доводи до своје супротности, тј. случајности на плану звука: „Тако долазимо до једне чудне контрадикције на плану, где је све у извесном смислу априорно, где је све одређено, а где се у звучној слици долази до утиска извесних случајних неодређености”.²³

Стефановић, међутим, оправдава настанак додекафоније, јер сматра да се изродила из потребе за превазилажењем романтичарских поларитета – весело-тужно, забавно-озбиљно, трагично-комично, ведро-суморно итд:

„Превазилазећи ту многовековну поларизацију, а поготово ону која је одумирала у време романтизма, остварена је не једна неутралност, него би се могло рећи: синтетични тип емоционалности. Када се досегне та нулта тачка писања, неутралност [...] управо ту дише један сасвим нови специфични емотивни тон. Можда је то управо неопходно овом веома разуђеном и, новим противречностима испуњеном, веку”.²⁴

Упркос овој одбрани додекафоније, Стефановић зазире од церебралности конструктивизма, јер сматра да он води изолованости музике, што је у супротности са његовим хуманистичким убеђењем:

„На овој путањи са својом церебралном доследношћу изванредно смело корача ово крило савремене музике и наставља ту изолацију; а излаз би вероватно био у спајању са другим крилима, не као правцима, него као компонентама израза у којима неће бити то величанствено и фатално мишљење као такво ужасно усамљено и издвојено као вредност за себе”.²⁵

На концерту одржаном 1. јуна 1967. године изведена су вокално-инструментална дела Војина Комадине (1933–1997), Алојза Среботњака (1931–2010), Енрика Рашака (1932–), Рајка Максимовића, Бранимира Сакача (1918–1979) и Едгара Вареза (Edgard Varèse, 1883–1965). Тим поводом Стефановић дијалектички промишља саоднос вокалног и инструменталног медија:

„Морају ли ова два елемента бити један другоме подршка или, пак, ривали? Или могу стајати оба елемента у некој врсти специфичне диспарације, где сваки иде по својим законитостима – поезија по својим, музика по својим? Ако је ово друго случај, а ја мислим да јесте, онда је интересно запитати се: шта је то што држи та два елемента заједно? Ако то није извесна заједничка поетска атмосфера, ако није мисаона целина, ако сваки од елемената иде по својој сопственој логици, да ли је као целина њихово биће органско или, на известан начин, артифицијелно?”²⁶

²³ Исто.

²⁴ Исто.

²⁵ Исто.

²⁶ Транскрипт дискусије поводом концерта загребачког ансамбла MBZ 66, одржаног

Стефановић даље промишља и раслојеност савремене музике, премоћ изолованог тона над целовитом звучном архитектоницом:

„На слушно опазиву површину излазе сами, издвојени ентитети из некадашњег великог снопа, из хармонског свежња. Дабоме, сваки мали делић, свако влакно је на извештан начин значајно, али сада улазе у целину та влакнашца као да је неко распрео неки тајанствени конач [...] Али, морам овде поменем досад непомињан појам, друштвено-етички. Мислим да је ствар људске солидарности, морала, то што је потребно, људски и човечно, да се са поверењем окренемо композитору, управо онда када се он показује тако страховито аскетски слободан и смео и када толико ризикује да у простор пушта неколико усамљених тонова, да их доводи у кореспонденцију, често врло дубиозну и непотпуну, да их једва саставља и раставља, приближује и удаљава”.²⁷

Надаље у својој одбрани модерног композитора, Стефановић у изолованим, поентилистичким тонским ентитетима проналази аналогije са некадашњим музичким формама, чак и са сонатним принципом:

„... нешто јако кондензовано, сабијено, сведено на своје праоснове, чак и од једне најсуптилније, најсложеније форме као што је сонатна, може да се налази у самом једном тону који се дебља, тањи, појачава, па из тога је и лиричан, драматичан и људски, а богами, ако ми то хоћемо, помало и космички”.²⁸

Трибину одржану 16. новембра 1967. године, након концерта на којем су емитована електроакустичка дела, Стефановић отпочиње питањем шта је старије, кокошка или јаје, односно, „блазирани” став модерног човека, или не-лепа музика – или је, опет, у питању дијалектички процес:

„Данас, о било којој музици да се ради, не може човек доживети онакав искључиво и наглашено хиперсензибилни естетски, емотивни фактор. Он је, мислим, толико се сродно, толико сјединио са интелектуалним, да нема више места за онај хипертрофирани афективни реагенс на музику као пре. Сад, разуме се, можда је управо то разлог што је таква музика и настала”.²⁹

1. јуна 1967. године. Учествовали: Павле Стефановић, Драгутин Гостушки, Владан Радовановић и Петар Селем. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*, свеска бр. 1, 1967.

²⁷ Исто.

²⁸ Исто.

²⁹ Транскрипт дискусије поводом концерта „Са магнетофонских трака – електронска, конкретна и синтетска музика”, одржаног 16. новембра 1967. године. Учествовали: Павле Стефановић, Драгутин Гостушки, Владан Радовановић и Петар Селем. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*, свеска бр. 1, 1967.

Почетком 1968. године Трибина мења назив у *Музичка модерна*. Стефановић то коментарише овако:

„Појам модерне разликујемо од појма савремене у том смислу да је појам модерне ужи. Наиме, под савременом музиком подразумевам све оно што је данас живо, што је данас створено и што тече са својим временом. [...] Данас се врло много ствара из оквира, из стилског домена традиционално-тоналне музике. [...] Паралелно са овом данас теку, дакле, савремене су и неке иновације, оне које су почеле са додекафонијом, са серијалном музиком: конкретна, електронска, итд. Ја бих само ове друге подразумевао под појмом модерна”.³⁰

На истој трибини Стефановић формулише и своју теоријску базу за промишљање овако дефинисане модерне музике:

„Чини ми се да звук или тон увек има неки свој основни карактер... Ако га већ човек слушаоца уочи по унутрашњој карактерној особености, онда је већ тај основни елементарни ентитет база за цео став који ће се из комбинација низа звукова или тонова начинити. Тај карактерни звук [...] подсећа слушаоца на свеукупно његово дотадашње животно искуство стечено [...] на оно што се из гомиле ванмузичких и преммузичких звукова слегне у човеку. [...] Но, баш тим моментом подсећања, мислим да је једино саслушани звук, или звучна структура у стању да у слуху и духу слушаоца постане симбол, да се уопшти”.³¹

Овом приликом, Стефановић издваја четири етапе у процесу слушања:

- уочавање карактера звука;
- присећање, евокација претходно слушаног;
- претварање карактера звука у симбол, на основу ранијих асоцијација;
- емоционални доживљај.³²

Размишљајући о постепеној еманципацији музичких компоненти која је довела до губљења примата мелодије и растакања тоналитета, Стефановић поново зазива дијалектички принцип:

„... звучни свет, после дуге еволуције, постаје револуционаран, а после ће се то све поново одигравати у супротном смеру, па ће се у хегелијанском смислу формирати нека нова теза, њој супротна антитеза, и опет ће ићи ка синтези”.³³

³⁰ Транскрипт дискусије поводом концерта квинтета „Музика нова” из Букурешта, одржаног 8. фебруара 1968. године. Учествовали: Павле Стефановић, Драгутин Гостушки и Петар Селем. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*, свеска бр. 2, 1968–1969.

³¹ Исто.

³² Исто.

³³ Исто.

У истом замаху Стефановић даје и своју дефиницију музике:

„Без обзира на језички систем, чим нешто звучи, али не зато што спонтано, природно звучи, него је одабрано човековом свешћу да звучи и да се комбинује са неким другим моментом звучања, ту почиње музичко мишљење. [...] Није музика ако није вођена мишљу”.³⁴

У дискусији поводом концерта одржаног 21. новембра 1968. године, апострофирана су још два суштинска питања. Наиме, на том концерту изведен је, између осталог, Дувачки квинтет Ханса Вернера Хенцеа (Hans Werner Henze, 1926–2012). У окружењу композиција Оливјеа Месијана (Olivier Messiaen, 1908–1992), Никола Кастиљонија (Niccolò Castiglioni, 1932–1996), Бруна Мадерне (Bruno Maderna, 1920–1973) и Јосипа Калчића (1912–1994), у којима доминира „нови звук”, онако како га је Стефановић раније дефинисао, ова композиција је драстично одударала од осталих, услед примене рестаураторског композиционог поступка, базираног на традиционалном тематизму и формама. Стефановић се о овом делу изјаснио прилично негативно:

„... настала је тако једна церебрална, форсирана музика; а будући да је базирана на принципима на којима је раније стварана лепота, она је испала нелепа, па каткад и ружна”.³⁵

С друге стране, Стефановић запажа извесну стагнацију „нове” музике услед опседнутости иновацијом, за коју, међутим, не криви композиторе већ, превасходно, слушаоце и критичаре:

„... то је једна презасићеност и чак, мислим, интелектуална охолост... Ми бисмо, као, хтели сваког дана нешто ново; увек само изненађење, никад ниједан стил. [...] Сада постоји једна халапљива и недовољно пријатељска, понајмање толерантна релација према савременим ствараоцима. Лако им је замерати, али нико не зна на каквој су муци; од њих се тражи нека врста, нећу рећи драстичног пајацлука, али извесног егзибиционизма, где треба, такорећи од једне композиције до друге, нешто ново проналазити”.³⁶

На једној од каснијих јавних трибина, емитованој 27. фебруара 1969. године, Стефановић се надовезује на своју ранију оцену Хенцеа и поентира да постоје две врсте савремених композитора: иноватори и конзерватори.

³⁴ Исто.

³⁵ Транскрипт дискусије поводом концерта Београдског дувачког квинтета, одржаног 21. новембра 1968. године. Учествовали: Павле Стефановић, Петар Селем, Енрико Јосиф и Миодраг Азањак. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*, свеска бр. 2, 1968–1969.

³⁶ Исто.

По њему, иноваторима је својствено „фаустовско [...] истраживачко хтење, радозналост, незадовољство, тражење новог”.³⁷ Насупрот овог модерног „фаустовског, донхуанског, истраживачког, радозналог човека” стоји „човек-пчела”, коме је узор Софоклова Антигона, „која брани прастаре законе, борећи се, или имајући илузију да се бори за правду”.³⁸

У наставку дискусије Стефановић се враћа свом суштинском хуманизму и тумачи могућност емоционалног реаговања на електронску музику. По његовом мишљењу, „питање емоционалности музике је питање одзива субјективне емоционалности оног који је слуша”³⁹ – дакле, у том смислу, нема неке разлике у односу на класичну музику, јер увек је неопходна људска агентура, односно субјективни доживљај који слушалац импутира музици. С друге стране, приликом анализе неуспеха електронске музике да оствари нове, самосвојне форме, Стефановић истиче као позитиван пример електроакустичку композицију *Токаџа и фуџа* Александра Обрадовића:

„Форме нису традиционалне само зато што су настале једном у прошлости, него зато што су нужно настале, јер се ослањају на архетипове сваког музичког изражавања. [...] Нешто је константно и битно сваком музичком језику. То су кретање и мировање. А у кретању – промена и понављање. То што је праосновно и елементарно свакој музици оно је, ја мислим, инаугурисало такозване традиционалне форме. И кад се у композицији Обрадовића појављују та стереотипна старинска имена (Токата и fuga), то не само да није празна реч, него је то један, за ширу публику, за приступачност те музике, срећно изабрани мост ка новом звуку као таквом. Јер, нешто од оног што зна, што је од прошлости асимилиовао и усвојио образовани човек данашњи, ипак налази и у тој музици”.⁴⁰

Овом похвалом прожимању „старе” форме и „новог” звука, Стефановић се надовезује на своју раније изречену хипотезу да је за разумевање карактера новог звука неопходно да се он претвори у симбол, на основу асоцијативног повезивања са раније слушаним звуковима и музикама – што, пак, води испуњењу Стефановићевог ултимативног циља и чини могућим емоционални доживљај сваке музике, па и „нове”.

³⁷ Транскрипт дискусије поводом концерта Београдског дувачког квинтета, одржаног 27. фебруара 1969. године. Учествовали: Павле Стефановић, Петар Селем, Енрико Јосиф и Миодраг Азањац. Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*, свеска бр. 2, 1968–1969.

³⁸ Исто.

³⁹ Исто.

⁴⁰ Исто.

ЛИТЕРАТУРА

- Архивска документација Трећег програма Радио Београда, *Јавни концерти – Музичка модерна*. Укоричени штампани програми концерата и новинске најаве; спикерски текстови, кошуљице директних преноса и транскрипти разговора, куцани на писаћој машини. Свеска бр. 1, год. 1967; свеска бр. 2, год. 1968–1969.
- Adorno, Theodor W, *Filozofija nove muzike*, prev. Ivan Focht, Beograd, Nolit, 1968.
- Медић, Ивана, Циклус концерата *Музичка модерна* Трећег програма Радио Београда, у: Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 141–176.
- Пејовић, Роксанда, *Комплексно посматрање музике: Критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић. Драгућин Госиушки*, Београд, Факултет музичке уметности – Катедра за музикологију, 2012.
- Симић Митровић, Даринка, Quo vadis, musica?, у: Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2015, 66–76.
- Stravinsky, Igor, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, trans. Arthur Knodel and Ingolf Dahl, Cambridge MA, Harvard University Press, 1947. На српском језику: Игор Стравински, Поетика музике. Први час – упознавање, прев. Вера Илијин, *Музички џалас*, (5–6), 1996, 77–80; Други час – о музичком феномену, прев. Ивана Андријашевић, *Музички џалас*, (1–2), 1997, 77–81; О компоновању музике. Трећи час, прев. Ивана Мишић, *Музички џалас*, (3–6), 1997, 100–104; Музичка типологија. Четврти час, прев. Ивана Андријашевић, *Музички џалас*, (2–4), 1998, 81–86; Промене у руској музици, прев. Ивана Мирковић, *Музички џалас*, (1–3), 1999, 144–151; О музичком извођењу. Шести час, прев. Ивана Мирковић, *Музички џалас*, (26), 2000, 161–164.
- Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music, Vol. V: The Late Twentieth Century*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Hajdarović, Faruk, *Filozofija muzičkog formalizma – Estetika muzičke forme*, Beograd, Intergrafik, 1998.
- Hanslik, Eduard, *O muzički lijepom*, prev. Ivan Focht, Beograd, Plato, 1998.

Summary

PAVLE STEFANOVIĆ AND THE FORUM MUSIC TODAY / MUSICAL MODERNISM ON RADIO BELGRADE 3

Ivana Medić

In this article I analyse Pavle Stefanović's activities related to the cycle of concerts of contemporary music broadcast live on Radio Belgrade 3. This cycle was initially called *Music Today* (in 1967), to be replaced by the title *Musical Modernism* starting from 8 February 1968. Thanks to this concert series, the music by John Cage, Iannis Xenakis, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen and other important protagonists of the postwar musical avantgarde was not only heard on Belgrade concert stages, but it also entered the homes of radio listeners who were receptive to such an aesthetics and interested in discovering new sound worlds. Mira Daleore, Music Editor-in-Chief at Radio Belgrade 3 was well aware of the educational and "enlightening" role of this concert series, which is confirmed by the fact that during the first two years -- from 20 February 1967 to 24 April 1969 -- all concerts were followed by

public discussions about the performed pieces, but also on the problems of contemporary music in general. The moderator of these fora was Pavle Stefanović, while his discussants in the studio were composers and music critics Petar Selem, Vladan Radovanović, Dragutin Gostuški, Dragomir Papadopolos, Berislav Popović, Enriko Josif and others. Pavle Stefanović defined the concept of the entire series and the stylistic profile of the majority of works performed at these concerts by specifying that the notion of *modern* (or *modernist*) music is narrower than the notion of *contemporary* music, because the former mainly encompassed “innovations that had begun with dodecaphony and continued with serialism, musique concrète, electro-acoustic music etc.” Using the transcripts of the discussions that were broadcast live after the concerts, I reconstruct Stefanović’s aesthetic views and demonstrate how he understood the relationship between modernity and contemporaneity and how he established his aesthetic categories and assessment criteria.

Key words: Pavle Stefanović, musicology, Radio Belgrade 3, *Music Today*, *Musical Modernism*, Mira Daleore, contemporary music, avantgarde, humanism

ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ И ЈУГОСЛОВЕНСКА МУЗИЧКА ТРИБИНА У ОПАТИЈИ: ОД ПРОАКТИВНОГ ОСНИВАЧА ДО РЕАКТИВНОГ ХРОНИЧАРА И ВЕРНОГ ПРОМОТЕРА

Ана Котевска*

Музиколошко друштво Србије
Београд

Сажетак: *Југословенска музичка трибина* у Опатији је у периоду од 1964. до 1990. сваке јесени постајала место окупљања савремених композитора, извођача, музиколога, критичара, музичких уредника, продуцената из република и покрајина. Као заговорник музичког модернизма, Павле Стефановић је био активни учесник округлих столова и дискусија Трибине којима је често давао тон, а као дугогодишњи редовни аналитичар, музички критичар и коментатор, промишљао је и оцењивао не само естетичке резултате појединачних трибина, већ је критички разматрао савремену југословенску музичку сцену, однос друштва према њој и утицао на флуидне процесе креирања судова укуса и естетичких инструмената за њено вредновање. Значајна улога коју је Стефановић имао од 1962. у припремама за покретање Трибине, посебно је осветљена у овој студији захваљујући делимично сачуваној преписци са Бранимиром Сакачем, композитором и дугогодишњим директором манифестације. Њихова епистоларна расправа са акцентом на тражењу и отварању путева уметничких слобода и модерничком поимању музике у најширем значењу, може се посматрати у контексту културне политике СФРЈ тога времена. Ипак, увидом у Стефановићево данас довршено стваралаштво, као гравитациони центар његовог бављења музиком остаје ново дело у живом извођењу, уткано у стварност и уроњено у актуелну музичку климу.

Кључне речи: Југословенска музичка трибина, Павле Стефановић, Бранимир Сакач, модернизам, естетика, идеологија, нови музички хуманизам, ново дело, музикологија

Југословенска музичка трибина у Опатији (Трибина југословенској музичкој стваралаштва од 1979.) је од 1964. до 1990.¹ сваке јесени постајала место окупљања савремених композитора, извођача, музиколога, критичара, музичких уредника, продуцената из република и покрајина; поред објекти-

* ana.kotevska18@gmail.com

¹ Између 1991–1999, Трибина музичког стваралаштва у Опатији добија статус међународне манифестације регионалног карактера. Од 1999. Одржава се у Пули, с тим што 2005. губи међународни карактер. Године 2010. се враћа у Опатију као смотра националног, хрватског стваралаштва (извор: www.hds.hr).

визираног „излагања” дела насталих између две трибине, била је и место установљавања, грађења, поређења па и модификовања ставова о савременим музичким тенденцијама у свету у односу на „домаће” доминантне идеолошке, политичке и културолошке струје, успостављања критеријума вредновања нових дела и њихове даље дифузије, ослушкивања и балансирања увек осетљивих међурејубличких релација и „кључева” у култури.

Павле Стефановић, космополитски, лево оријентисани интелектуалац велике радозналости, огромне ерудиције и духовне покретљивости, током скоро педесет година ужарене списатељске активности био је и остао доследни заговорник модернистичких појава у свим уметничким областима и дисциплинама. Стасавао је и развијао стил мишљења и писања у складу са појавом нових тенденција и био је међу првима који је препознавао, именовао *novit* залажући се не само за дела најзначајнијих протагониста, већ и за друштвена признања којима би њихов значај био озваничен. Као што је у међуратном и послератном периоду подржавао модернизам Јосипа Славенског² и пледирао за афирмацију његових међуратних дела, тако је промтно реаговао на модернистичке „потресе” у музичком животу Београда: на ране радове Владана Радовановића,³ на студентске композиције Душана Радића и Енрика Јосифа – „два сева муње”,⁴ на иновативну појаву Љубице Марић уздижући је до симбола „хуманизма вишег реда”,⁵ као и на Радовановићева оспоравана дела.⁶ Може се рећи да је од 1961, односно од покретања Загребачког музичког бијенала, у потпуности отворио своја чула и критичарска интересовања за актуелне музичке тенденције у свету, у очекивању да ће оне, еволуцијом, постати заштитни знак југословенске савремене уметничке музике којој је посветио остатак својих радних година.

Своје залагање за идеју југословенског музичког модернизма, Стефановић разматра у широком, еклектичком кругу преузетих а оригинално интерпретираних појмова међу којима се посебно издваја *хуманизам*, осенчен критичким духом и подложен сумњама, за разлику од „грађанског, оптимистичког хуманизма”, као и специфични, напети, флукутирајући статус музике између „појмовног” и „непојмовног”, између друштвене

² Ана Котевска, Павле Стефановић о Јосипу Славенском, од манифеста до сумње и даље, у Мирјана Живковић (ур.) *Јосип Славенски и његово доба*, Зборник са научног скупа, Београд, СОКОЈ-МИЦ, Музиколошки институт САНУ и Катедра за музикологију ФМУ, 2006, 102–120.

³ Павле Стефановић, Уместо музичке критике, *Књижевност*, X, април 1955, 337–339; *Viši stupanj međusobne tolerancije*, *Novi list*, 21–22. oktobar 1967.

⁴ Павле Стефановић, Два сева муње у нашој музичкој жабокречини, *Књижевне новине* (11), 25. март 1954, 7.

⁵ Pavle Stefanović, *Stvaralački podvig Ljubice Marić*, *Književne novine*, 23. decembar 1956, 6.

⁶ Павле Стефановић, „Празвук” Владана Радовановића, *Pro musica* (28), 1968, 7.

збиље и непорециве личне слободе, суда укуса и сензибилитета ствараоца, о чему је већ доста писано.⁷ Док у Стефановићевом тумачењу *хуманизма* (*хуманизма у новој музици*, који нас пре свега овде занима), у првом реду препознајем егзистенцијалистички хуманизам Сартра (Jean-Paul Sartre),⁸ шездесетих година актуелизован и на нашим просторима, друштвена условљеност музике као и антиципација њене будућности су, чини ми се, најближа Блоховом (Ernst Bloch) *принципу наде* и принципу *револуционарне промене* засноване на 'покрету' и 'циљу' који воде будућности, јединој која нам је на располагању, с тим што ће Стефановић веома брзо појам револуције заменити еволуцијом. Блохово тврђење да „*nijedna umjetnost nije tako jako socijalno uvjetovana poput tobože samohodne, čak mehanički samodovoljne muzike*”⁹ такође можемо препознати у Стефановићевом појмовном кругу, иако он ни у једном тренутку музици не одриче аутономију.

Ушла сам на час у површину ових опасних вода да бих подвукла проширено и актуализовано поље „дијалектичког марксизма” на које су се често, у прошлости, сводиле Стефановићеве укрштене и сложене мисаоне координате, и да бих размакла оквире унутар којих је пројектована првобитна концепција Југословенске музичке трибине, као исечак пројекта стварања савремене југословенске музике и културе. Наглашавам да је придев „југословенски” један од оних које аутор, и поред модификованих експликација које ће временом уносити, ни једног тренутка неће довести у сумњу.

О мало познатом активном Стефановићевом учешћу у креирању концепције *Југословенске музичке трибине*, сведочи пре свега преписка¹⁰ коју

⁷ Роксанда Пејовић, *Комплексно посматрање музике: Павле Стефановић и Драгићин Гостушки*, Београд, Факултет музичке уметности Катедра за музикологију, 2012, 45–60; Мирјана Веселиновић Хофман, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 182–184.

⁸ Jean Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1946.

⁹ Ernst Bloch, *Princip nada* 3, Zagreb, Naprijed, 1981.

¹⁰ Делимично сачувана преписка Сакач – Стефановић у коју сам имала увид захваљујући Ивани Стефановић, вођена је од 21. јуна 1963. до 28. децембра 1963. и садржи десет писама међу којима само две копије Стефановићевих одговора. Трећи, невидљиви саговорник који учествује у преписци је „друг Милошић”, коме, како у два маха наводи П. Стефановић, шаље копије својих писама Сакачу. Реч је о првом човеку опатијске „Лјетње розогнице” на чијем је меморандуму писано и прво Сакачево писмо и коме се П. Стефановић лично обраћа 28. августа 1963, забринут због изненадног прекида комуникације са Сакачем. Потенцијал који преписка садржи за истраживање опуса П. Стефановића, историје ЈМТ и југословенске музике уопште, као и за период „освајања слобода изражавања и уметничких слобода” тадашње Југославије, завређује њено објављивање у целисти.

је водио са Бранимиром Сакачем,¹¹ а бројни осврти које је објављивао од прве Трибине 1964. до 1977, докази су његових дубоких професионалних веза са овом манифестацијом чији је до краја остао истрајни хроничар и верни промотер, његовог уверења у сврху њеног постојања, али и његове личне, рекло би се и емотивне сагласности са њеним оснивачем.

Иако се овај период који покривају Стефановићеви написи о ЈМТ често назива „златним добом југословенске културе” (и унутар ње – српске), пажљив увид у токове и мене манифестације, од година у којима је припремано њено прво издање, преко кризних политичких година које су, у складу са Уставом из 1974. условиле промену њеног назива 1978. у *Трибину музичкој стваралаштва Југославије*, па све до ратних деведесетих година када је и укинута, обелодањује разгранате, неправoliniјске и крхке процесе установљавања, грађења, поређења па и модификовања ставова о савременим музичким тенденцијама у свету у односу на „домаће” доминантне идеолошке, политичке и културолошке струје. Открива мукотрпност тражења „трећег пута” између експерименталне и традиционалне, тоналне и атоналне музике, са идејом да је могуће артикулисати „сопствени глас”, уз ослонац на пољску школу и фестивал *Варшавска музичка јесен*¹² као на modele које треба следити. У овом тематском корпусу видљиве су и расправе о успостављању критеријума вредновања нових дела и њихове даље дифузије уз стално ослушкивање осетљивих међурејубличких релација и балансирање између „рејубличких кључева”. На примеру неколико текстова Павла Стефановића који, сваки појединачно, представља „скок унапред” или „уназад” у односу на тему Трибине (да парафразирам Пастернаков „скок у страну”), покушају да скренем пажњу и на уметничку, идеолошку и политичку сеизмографију ове манифестације, од њеног почетног радикалног модернистичког концепта до пристајања на компромисе, ублажавања ставова и приближавања традиционалистичким струјама, најпре под утицајем затечених норми тадашње културне климе а, касније, и све изразитијих најава и ширења постмодерне.

Као једна од непосредних последица Првог загребачког Бијенала одржаног маја 1961, у чијем је програму Стефановић препознао субверзивни

¹¹ Бранимир Сакач (1918–1979), хрватски и југословенски композитор, диригент, организатор музичког живота, један је од оснивача Музичког бијенала Загреб и оснивач Југословенске музичке трибине у Опатији.

¹² Покренута 1956. као међународни као фестивал савремене музике, *Варшавска музичка јесен* је била отворена за југословенске музичке ствараоце који су се тамо упознавали са тенденцијама нове музике. За разлику од Б. Сакача који је био чести гост у Варшави, Павле Стефановић је, према сећањима ћерке Иване Стефановић, само из друге руке могао имати информације и сазнања о „пољском чуду”, из чијих је оквира посебно издавао музику Лутославског.

ветар промена који га је понео али и подстакао да се опредељује између Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen) и композитора нове пољске школе, оптирајуће за ове друге,¹³ у Опатији је између 19. и 21. октобра 1962. одржан *Симпозијум о новој музици* на тему *Нове музике и музичке индустријализације*, на коме су по позиву говорили композитори, музиколози и музички писци из Југославије, међу којима и Павле Стефановић. Овај скуп чији је формат, судећи по приказима, био знатно скромнији од најављене теме, иницирао је Сакач а организовао Центар за нову музику Опатија уз подршку Савеза музичких уметника Југославије. У свом приказу,¹⁴ Павле Стефановић ће, после омажа меморијалним изложбама посвећеним „нашим претечима савремене музике”, Славенском, Остерцу, Когоју и Вучковићу, умерено критичким тоном не без дискретне иронијске дистанце, скренути пажњу на 7–8 „...реферата – или, (додаће) можда на личност референата...”. Не помињући њихова имена, тврди да нико међу њима није покушао да одговори на задату тему и осврне се на „...музичко-језичке изразе духовне климе управо овог нашег времена”. Примедбе упућује и неадекватном избору дела изведених на три концерта, која, осим на другом, на коме су представљене електронске и конкретне композиције, нису имала додирних тачака са „новом музиком”. Међу делима са другог концерта, на коме је чуо и она Мадерне (Bruno Maderna), Пендерецког (Krzysztof Penderecki), Малеца и Калчића, осврнуће се само на композиције Бранимира Сакача *Јахачи айокалијсе* и Ерна Кираља (Király Ernő) *Поема о зори*. Са очигледном намером да их одбрани од квалификација као што је „нечовечна електронска музика”, која се могла чути током симпозијума, рећи ће, мислећи на *Јахаче*, „да је духовна клима композиторове хумане осуде зла овде очевидна и естетски дубоко сугестивна”, док је Кираљева *Поема* „једна нова концепција смене дана и ноћи као сукоба ... адекватним изражајним средствима и остварена”.¹⁵

У овом конкретним информацијама, рефлексијама и алузијама богатом тексту који је, као и увек када је реч о Стефановићевим прилозима, тешко жанровски одредити, и који обимом и садржајем надмаша уобичајене формате приказа и критике, аутор истовремено страшно промовише нову музику, брани је *a priori* од латентних, очекиваних идеолошких и уметничких оспоравања да би се јасно определио за нови звук „хуманог” карактера и композиторе који га заступају. При том „између редова” наглашава да заступа лично мишљење и руководи се сопственим судом укуса и сензибилитетом („*по мом естетском сензибилитету*”, каже, то је

¹³ Pavle Stefanović, U korak sa novim zvučnim strukturama na Međunarodnom bijenalu savremene muzike u Zagrebu, *Književne novine* (146), 2. jun 1961.

¹⁴ Pavle Stefanović, Pouke simpozijuma o novoj muzici, *Književne novine* (183), 2. novembar 1962.

¹⁵ На истом концерту, емитоване су електронске композиције Мадерне (*Ноктурно*), Пендерецког (*Псалам 1961*), Малеца (*Дахови*) и Калчића (*Импровизација за оргуље*).

„мој осећајни и мисаони сџав“). У свом тексту са тезом, даље, говори о „новој или 'новој', нужној или излишној, прихватљивој (јер човечној), неприхватљивој (јер „нечовечној“) музици“, да би усред толерантног, помирљивог дискурса заузео одређени став манифестног карактера, упућујући јасну поруку и „цеху“ и себи: „Ако је уметник или теоретичар уметности заиста и дубоко уверен у исправност изабраног пута и заступаних схватања, ако је убеђен да један нови музички језик или усвојени 'правилник' тонских игара омогућује креирање звучних слика које имају нешто ново и заиста значајно свету да кажу (...) он треба да се за свој став свим снагама заложи, одбацујући опрезност, несигурност, срамежљивост и тактичарску, опортунистичку половичност“. Аутоиронични и аутокритички тонови који су често одзвањали његовим текстовима и чинили саставни део његовог специфичног говора и интерпретације, наводе на закључак да су се ове педагошки, повремено и едукативно интониране „поуке“ из наслова, наоко општег карактера, упућене и читаоцима али пре свега музичким ствараоцима, могле односити на дилеме самог аутора, свесног елемената „тактизирања“ у сопственим текстовима.

Посветила сам већу пажњу Стефановићевом напису из 1962, зато што у њему препознајем наставак његове енергије и „апетита“ за иновације, понете са првог Бијенала, свест о комплексном питању *novit*-а у специфичним друштвеним околностима тадашње Југославије, али и заговарање потребе да се на Округлом столу стидљиво започете расправе међу југословенским музичарима, озваниче и наставе у оквирима сталне манифестације чије је покретање по свему судећи већ било на помолу.

Стефановићеви ставови изречени у овом тексту и у интервјуу који је 31. маја 1963. објављен у *Telegramu*,¹⁶ југословенском недељнику у то време отвореном за савремене тенденције у култури, често праћене полемикама, као и његове интервенције на округлим столовима Бијенала, подстакли су Бранимира Сакача да започне преписку са београдским естетичарем и музичким критичарем о модалитетима једне нове музичке манифестације југословенског и модернистичког предзнака. Полазећи од Стефановићеве опаске у *Telegramu* да „није грешка у самој идеји појединог новог система, него у начину на који се њиме користи“, Сакач у писму од 21. јуна 1963.¹⁷ закључује да „...za dehumanizaciju (...) nije kriva avangardna muzika“ и тврди да „treba da pronademo način da elektrone humaniziramo kao što se borimo da humaniziramo nuklearnu energiju“. У том писму Сакач за октобар 1963. у

¹⁶ *Telegram*, Jugoslovenske nedjeljne novine za umjetnička i društvena pitanja, покренуте 1960. у оквиру *Vjesnika*, уредник Мирко Божић; од 1971. поднаслов гласи *Hrvatski list za pitanja kulture*, издавач постаје Prosvjetni sabor Hrvatske а уредник Фаил Хаџић. Од 1967, после објављивања „Deklaracije o nazivu i položaju hrvatskog jezika“, *Telegram* мења уређивачку политику.

¹⁷ Писмо послато из Опатије са заглављем нове институције *Pozornica Opatica*.

Опатији најављује очигледно амбициозно замишљене *Дане сувремене музике* у оквиру којих би била одржана и *Трибина југословенске музике*. Изненађује чињеница да, уз предлог да Стефановић одржи уводно предавање, Сакач угледном критичару и старијем колеги, директно, попут идеолога, предлаже наслов теме („За нови музички хуманизам”) и скицира му „смернице” („*zadatak da se novim sredstvima izraze ljudski sadržaji i emocije koje ne moraju biti samo romantično-espresivne (...) a koji bi mogao postati najjačim pokretačom naše jugoslavenske savremene muzike, kao što se to dogodilo sa poljskom*” и то, инсистира, уз „*otklon od Cage-a i pristalica Darmstatskog pravca*”).¹⁸ Већ 1. јуна 1963. Стефановић, обраћајући се Сакачу и, подвлачи, „другу Милошићу”, одлучно наглашава да „читав наш посао зависи од искреног и узајамног споразумевања”. Такође, доводи у сумњу предложену тему уз опаску да „нема ни старог ни новог хуманизма, већ само хуманизма” и обавештава оба кореспондента да је после разговора са Кејдом на Бијеналу, променио свој првобитно критички став о овом композитору. На крају их, пружајући им руку „искреног споразумевања”, упозорава да би „предстојеће саветовање музичких радника о теми Социјалистичко друштво и музичка култура (...) судећи по личностима референата (...) требало да буде осуда *Zagrebačkog Biennala*”.¹⁹

Ова отворена преписка између писца и композитора која данас открива завојите путеве и сложене процесе настајања *Југословенске музичке трибине* (коју ће млада генерација тадашњих студената укључених у ову манифестацију, прихватити као подразумевајућу датост али и као превише шаролику, толерантну смотру стваралаштва чију би концепцију требало радикализовати, резервисати само за „нову музику”), одвијаће се између два пола: идеолошко-естетичког разматрања појма „хуманизма у музици” и лицитирања конкретних имена тадашњих савремених евро-америчких композитора као пожељних репера и узора југословенских композитора, с тим што Сакач поставља Кејца, Штокхаузена и Дармштатску школу као граничну линију између „хумане” и „дехуманизоване” музике у чему га Стефановић не следи. Сакач замера Кејцу „... *stav tipičan za svakog propovednika neke ideje – koji dio istine želi proglasiti za celokupnu istinu*”, и пледира за „трпећи пут” („*vlastiti put koji bi izvirao iz naše stvarnosti (...) iz historije (...) isuviše ozbiljne da bi nam bilo stalo do (...) koketerije sa ispraznim zvučnim igrama*”).

Идући у сусрет Стефановићу, који је изразио неслагање са првобитном формулацијом теме, Сакач као компромисно решење предлаже неутрал-

¹⁸ Сакач алудира на познату анегдоту да је на првом Бијеналу, током извођења *Три синџејске ђоеме*, тада 22-годишњи Игор Мандић довикнуо из публике: „Боље Кејд него Сакач!”

¹⁹ Реч је о саветовању *Социјалистичко друштво и музичка култура*, Палић, 8–11. септембар 1963.

нији наслов „За хуманизам у новој музици”²⁰ за који ће, у наредном писму, добити пуну сагласност из Београда.

Ове вишеслојна учестала преписка која ће се у сличном тону одвијати наредних месеци, биће нагло прекинута због одлагања најављиваних *Дана савремене музике*, које се из Опатије објашњава недостатком финансијских средстава и земљотресом у Скопју, о чијим размерама и последицама оба аутора размењују поруке обојене емоцијама и емпатијом.²¹ Новембра и децембра 1963. кореспонденти су поново у акцији, опет на иницијативу Сакача који се јавља са новом идејом о покретању Југословенске музичке трибине („umjetničkog, informativnog i diskusionog karaktera koja bi se održavala u Opatiji u mjesecu oktobru svake godine”) и приложе „нацрт” који, према мом увиду, није сачуван у Стефановићевој заоставштини. Нажалост, јер се Сакач овог пута, одустајући од акцента на *novum*, залаже „...da se na toj Tribini bez obzira na stilsku orijentaciju i način komponiranja, izvode sva kvalitetna jugoslovenska muzička djela, kako bi se pružila prilika za međusobno upoznavanje i umjetničku konfrontaciju različitih tendencija. Mislim da je to u osnovi najzdraviji put za razvitak muzičkog stvaralaštva jedne zemlje.”²²

Одговор Стефановића Сакачу, уз ограду да је реч о писму а не напису намењеном јавности, сматрам једним од његових најзначајнијих текстова есејистичког карактера из шездесетих и седамдесетих година, који по отворености, оригиналности, мисаоној ширини, инвентивности, немиру и сумњи далеко превазилази тему Трибине и расправу о токовима југословенске музике. У њему се истовремено чују и виртуозно наслојавају, као у неком сложенем музичком облику или – вешто монтираним филмским секвенцама, линеарно и вертикално, различити нивои значења: рефлексије о архетипу у музици (подстакнуте очигледно Сакачевом истоименом студијом), фасцинација новим научним достигнућима, као нпр. открићем да је „фундаментални елемент целокупног сунчаног система, па можда и галаксије млечни пут – један те исти”, заострено постављено питање о функцији уметности и уметника незадовољних „друштвеном ситуацијом савременог света и такозваном колективном свешћу једног пропагандом окретењеног и заглупљеног човечанства”, уметника појединца коме не преостаје ништа друго до „да буде самарићански лечник, биће које уистину шапуће на ухо човеку, тајни проповедник који говори у енигмама, ребусима, шифрама, симболима”, коме су „...путеви уметности све ужи, све трновитији”. Између ових пасуса усијаних од напора духа, Стефановић ће прихватити последњу, широко постављену

²⁰ Сакач Стефановићу, Опатија, 10. јул 1963.

²¹ Сакач Стефановићу, Опатија, 11. септембар 1963. На крају писма, Стефановић дописује: „Примио 13. IX 1963. Тринаести је, ипак, баксуз-датум!” Ова белешка наговештава да му је, вероватно, било стало до изворног пројекта, односно учешћа у њему.

²² Сакач Стефановићу, Опатија, 23. новембар 1963.

програмску оријентацију Трибине („Радујем се онако како волим Платонову 'Гозбу'”) уз сумњу „да та племенита ватра једног радозналост мислиоца и уметника [Сакача, прим. А. К.] (...) може запалити наше музичаре, тај крмелјиви кадар...”. Неће пропустити да предложи да 1965. „буде година 'авангардисте' Јосипа Славенског о десетогодишњици његове смрти” и да упозори организаторе да ништа не препусте „надахнућу и импровизацији”.²³

Од 18. до 21. новембра 1964. одржана је прва Југословенска музичка трибина у Опатији, са преко педесет изведених, махом камерних музичких дела југословенских композитора и шездесетак снимака на тракама, чија структура указује на најаве из преписке Стефановића и Сакача, конкретно оног дела који се односи на одустајање од модернистичке концепције у корист „заступљености свих праваца”. Без обзира на чињеницу да су му радикалније полазне идеје свакако биле ближе, значај који је Стефановић придавао новоустановљеној манифестацији огледа се у чињеници да јој је, по повратку у Београд, посветио три обимна, међусобно различита текста²⁴. Иако умножавање приказа није ретка појава у његовој монументалној библиографији, три написа о првом издању ЈМТ највероватније представљају реакцију на пост-трибинско затишје у београдским медијима, које аутор у више наврата помиње.

Као заједнички именитељ сва три написа указује се одбрана некохерентне концепције Трибине, која је, по Стефановићу била „...изванредно карактеристична за стварну ситуацију нашег домаћег музичког стваралаштва (...) за широку коегзистенцију међусобно равноправних најразличитијих идејних преокупација и композиционо-техничких метода исказивања” (*Полиџика*) и „документарно аутентична и информативно лојална и јасна” (Први Програм Радио Београда). У хронолошки последњем објављеном тексту у *Књижевним новинама*, који има највећу специфичну тежину, аутор изражава наду „... да је равноправност међу различитим начинима изражавања ипак само један *интеррејнум*...”, да ће „једном, можда и скорије но што нам то данас изгледа извесни правци и стилови кренути путем тихог и постепеног одумирања, а други путем све моћнијег и снажнијег преовлађивања”, да „наступа један нови сензибилитет не само грађанина света него и становника козмоса”. Такође, не правдајући одсуство шире публике, указује на чињеницу да ће, захваљујући присутним екипама ЈРТ, „публика бити бар сто пута бројнија од оне која је тим догађајима присуствовала” (*Полиџика*). У *Књижевним новинама*, поново се позивајући на музички укус,

²³ Стефановић Сакачу, Београд, 2. децембар 1963.

²⁴ Павле Стефановић, Поруче једне трибине, *Полиџика*, 20. децембар 1964; Осврт на Југословенску музичку трибину у Опатији, емисија *Музика нашег времена*, Први програм Радио Београда, 27. децембар 1964. (23.20–24.00); *Osvrt na JMT u Opatiji, Književne novine* (238), 11. децембар 1964.

„на грумен субјективног става и дах унутарње ароме сопственог музичког укуса и личног сензибилитета”, Стефановић ће без „околишења” истаћи листу *својих* композитора, њихових дела и интерпретатора који су били у дослуху са делима. Предводе је Примож Рамовш и Иво Малец, а следе Властимир Перичић (*Ноћ без јујира*), студенткиња Даринка Симић (*Врајти ми моје крџице*), Зоран Христић (*Наслови* за оркестар и хор), Бранимир Сакач (*Две епизоде*). Све њих наткриљује Јосип Славенски са тада постхумно премијерно изведеном *Музиком* ’36. „Sav auditorijum je bio zapanjen pradrevnom snagom zvučnih simbola jedne enigmatične stihije, čije se pravo ime krije negde u kosmičkim zakonima kretanja materije, organskog sveta i bića čovekovog. Odjednom smo svi znali: ovo je preteča naše muzičke današnjice i nadiruće budućnosti”.

И поред чињенице да ће Стефановићеве осврте на наредне Трибине бојити тескобе и сумње, свест о раскораку између почетних идеја о Трибини као расаднику модерне југословенске музике и све некохерентније слике коју је она пружала, сваке јесени у његовим јавним наступима у Опатији и писаним коментарима, изнова се буди поверење у лагани прогрес, еволуцију „наше” уметничке музике и усклађивање њених изражајних средстава са технолошким напретком убрзаног времена као и прогресивно освајање индивидуалних стваралачких слобода у складу са европским часовницима.

Данас, са дистанце од преко пола stoleћа, стиче се утисак да су „сама суштина уметности и њено енигматично деловање између ванпојмовног и појмовног,²⁵ фасцинација живим уметничким праксама, посебно музичким и разумевање стваралачких дилема („мука”, како је често говорио), хијерархијски надгласавале његова недвосмислена опредељења за модернизам, или – тачније – за широко схваћен модернистички приступ. Тако ће на крају уводног излагања на Округлом столу Југословенских музичких критичара, одржаном у оквиру Треће трибине, после позива критичарима да се између прошлости и будућности одреде за будућност, поставити амбигуитетно питање које призива појам „умерено модерне” музике који никад није изашао из употребе: „Хоћемо ли се, између двеју искључивости, једнострано, милитантно, ускогрудно и темпорално одредити било за прошлост било за садашњост, или ћемо се, не у име компромисног концилијаторства већ ради пуноће и ширине хуманости музичко-језичке симболике, изјаснити за синтетско уоквиравање савремене а будућности окренуте музике?”²⁶

²⁵ Радомир Константиновић, Павле Стефановић (1901–1985), часопис *Трећи програм* (66), Лето 1985, 17.

²⁶ Павле Стефановић, Позив на одговорну игру мисли о југословенској музици, Округли сто југословенских музичких критичара, Трећа ЈМТ, 13–16. 10. 1966; Билтен бр. 4.

Иако ће у освртима на Четврту трибину²⁷ даље елаборирати слику о два супротстављена приступа музичком стваралаштву, контуре те слике постају мање изоштрене самим тим што „два табора” замењују „два крила” југословенске музике: музички традиционализам (претходно назван „конзервативним табором”), с једне стране, и „свет нових музичких тенденција”, с друге. Тврдећи „да раскид између традиционалне и новаторске музике није потпун, да постоје мостови, да иза привида језичке револуционарности тиња тихи пламичак историјски условљене еволуције”, Стефановић у закљону „личног укуса”, као најуспелије моменте „првог крила” издваја симфоније Милана Ристића и Стјепана Шулека, док дела Винка Глобокара, Владана Радовановића (*Сфероон*), Александра Обрадовића (*Електронска фуџа и џокаџа*), Приможа Рамовша (*Одмеве*), Даријана Божића и Војина Комадине (*Микроканџаџе*) чине друго крило. „Који од ових *polova* pripada budućnosti, reći će sama – budućnost. Naša mala riječ, danas i ovdje, samo je šturi i skromni kritički glas vazda prolazne današnjice”²⁸, гласи релативизовани закључак овог текста објављеног у *Vijesniku*.

У годинама које следе, Стефановићеви критички осврти иду у сусрет брзим променама које примећује у све изразитијој постмодернистичкој музичкој слици света. Позивајући се на дефиницију традиције Стравинског, аутор релативизује појам поларизације, признајући и традиционалистима и модернистима специфичну тежину и специфични третман традиције, укључујући и истраживачки рад на фолклорном материјалу. Тако ће из програма Шесте трибине, управо са овим аргументима посебно издвојити *Синдију II* за тамбурашки оркестар Ерна Кираља.²⁹

Тон се нагло заоштрава 1972. са „озбиљном кризом у коју је запало југословенско музичко стваралаштво”, чија су сада „оба пола” потонула „у компилације и имитације” без „зрелог и болног, и трагичног и ироничног доживљаја својих узора (...) остајући (...) у празнини, у сухоћи неистинитог и неаутентичног”.³⁰ Будући да у овом релативно кратком приказу наводи десетак успешних дела Девете трибине, међу којима посебно истиче *Сребрне звуке* Лудмиле Фрајт и појаву младих загребачких композитора Франа Параћа и Марка Ружђака, неуобичајено секантни тон седамдесетједногодишњег Стефановића пре свега се може читати као последица сложене политичке ситуације која је ескалирала Хрватским пролећем претходне године да би се те 1972. преместила у Србију где се одвијао „обрачун са либералима” који

²⁷ Павле Стефановић, Осврт на четврту ЈМТ у Опатији, емитован на Трећем програму Радио Београда (1967, без датума).

²⁸ Pavle Stefanović, Viši stupanj međusobne tolerancije, *Vijesnik*, 21–22. 10. 1967.

²⁹ Павле Стефановић, Југословенска музичка трибина у Опатији, емитовано 20. 11. 1969. на Трећем програму Радио Београда са музичким примерима.

³⁰ Павле Стефановић, Мутна правила и светли изузеци, *Полиџика*, 18. 11. 72.

је у великој мери изазвао потресе у културној политици. Потврду такве претпоставке налазимо у есеју емитованом на Трећем програму³¹ у којем, после расправе о „феномену укуса” на који се враћа као неком заштитном огледалу, Стефановић изриче детерминишућу пресуду „подражаваоцима и модним следбеницима” који не успевају да постану „мисаони и сензибилни субјекти епохе у којој смо се затекли и у којој треба да будемо”. У протестном, горком тону испод кога нестају наде у еволуцију ка новом (звуку) и претпоставке да живимо у интерегнуму који води превласти *novita*, Павле Стефановић не само да се дистанцира од Трибине, признајући да циљеви са којом је покренута нису остварени, већ се усијаним, љутитим тоном и хладним прецизним формулацијама прикључује субверзивном духу и деконструктивистичком поступку *Философије њаланке* Радомира Констатинића, објављене три године раније у часопису *Трећи програм*.³²

Поднаслов Дванаесте трибина *Југословенско музичко сиваралаштво и музички амајџеризам* најавио је заокрет у односу на идеје на којима је настала, а њен укупни програм и атмосферу која је владала, осветлио је Павле Стефановић у свом иронијом и сарказмом обојеном осврту под називом „Опатијска музичка трибина без чуда”.³³ Пишући да су „типолошки модели музичког изражавања код нас ако не крајње поларизовани оно бар прилично издиференцирани (...), да се налазе у односу мирне братске коегзистенције (...) и равноправности (...) каткад у знаку помирености или резигнације” Стефановић, суочен са „премало оног што музику чини делујућом, узнемирујућом, па и оздрављујућом снагом”, дијагностицира „пепељасту уједначеност у унутрашњем бићу свега”. Овим бриљантним формулацијама које асоцирају на Адорново „узалудно чекање истине”, Стефановић као да се „одјављује” са позиција најпре оснивача, затим редовног хроничара, заговорника и промотера Југословенске музичке трибине. То ће и учинити на крају осврта, знатно краћег него обично, на Тринаесту трибину³⁴ када

³¹ Павле Стефановић, После Девете музичке трибине у Опатији, Трећи програм Радио Београда, 20. 11. 72.

³² „Најбољи синови тог окрутног западног света превазишли су изопачености својих прадедова, изнакажености идеала своје постојбинске традиције... Синови свих наших народа, овде на овом јужном полутоку Европе, носе негде дубоко у крви, у подсвести наслеђа, у коренима сву своју прошлост, сва искуства овако или онако покораваних, сва грцања такорећи дојучерашњих потлачених и робова. Ми смо потомци мука и патњи, нарицаљки и тужбалица, а наше громке радости капљу и цеде се са жетелачких и свадбарских песама, из неких прадревних елементарности људскости и људске осећајности” (рукопис, 7)

³³ Павле Стефановић, Опатијска музичка трибина без чуда, Трећи програм Радио Београда, 21. 11. 1975.

³⁴ Павле Стефановић, Југословенска музичка трибина у Опатији, Часопис *Трећи програм*, Јесен 1976, 20–24.

ће, после похвале „електронском *Ноктиурну*” Лудмиле Фрајт („аутентична људска нежност средствима озлоглашене 'нехумане' електронске музике!”) и ироничног коментара на рецепцију концертантне драме *Бела кризантема* Даријана Божића („бурни аплауз студената музике из Љубљане, Сарајева, Новог Сада, Београда, подржава и свесне, хотимичне баналитете (...) и тривијалне ритмове фолклора, и танушну фабулу новоромантичне музичке драматургије”) запитати: „Како, дакле, да гледамо свет музике? Као на посебни свет звукова или на свет утканости звучне материје у саму стварност? Ја лично сам за последњу алтернативу, са којом се повлачим са Опатијске тринаесте Трибине”.

Стефановић ће додуше за Трећи програм Радио Београда коментарисати и наредну Четрнаесту Трибину,³⁵ са посебним акцентом на симпозијуму од чије ће се, најблаже речено, анахроне теме („Према новом стваралаштву у култури. Пledoаје за људске вриједности и ново вредновање у умјетности као одговор на људске умјетничке потребе и на стваралачки изазов човјека самоуправног друштва”), аутор еуфемистички дистанцирати, непријатно изненађен „необично дугим и више емфатичним но прецизним насловом”. Међу учесницима посебно издваја „немузичаре” Тараса Кермаунера, Данка Грлића, Стипе Шувара, Милана Ђурчинова, а међу изведеним делима којима пре свега замера на „несташници храбрости”, као и сваке године, истиче она која су остала у сећању након једног слушања. Овога пута, у еклектичном одабиру композиција Бруна Бјелинског, Милана Ристића, Бориса Улриха, Лојзета Лебича, Милорада Кузмановића, скренуће пажњу и на Ивану Стефановић (Други гудачки квартет) и Вука Куленовића (*Сирофе* за клавира), и оставити нам два аргументована, рафинирана погледа на појаву нове генерације композитора, биће томе четири деценије.

Уместо закључака који се гранају у различитим смеровима и који су латентно присутни на целој дужини текста, признаћу да сам, читајући око 300 страница посвећених Трибини, укључујући и преписку са Сакачем, које је Павле Стефановић писао између 1962. и 1977. године, била ухваћена у мреже његових бујних, заводљивих, музикалних али, истовремено, аналитичких и синтетичких текстова у којима је успео да детектује широки круг проблема савременог музичког стваралаштва у контексту преломних тренутака југословенског друштва, али и да се храбро суочи са сопственим слабостима, дилемама и променама мишљења. Посматрано само са тачке гледишта лексике, од првобитне визије Платонове гозбе, Југословенска музичка трибина је у његовим написима сукцесивно, у декрешенду, постајала *смойра*, *изложба*, *сајам* и, у тексту из 1977 – *вашаришије*. Међусобно

³⁵ Павле Стефановић, Четрнаеста Југословенска музичка трибина у Опатији, Трећи програм Радио Београда, емитовање 22. 11. 1977.

супротстављене „таборе” композитора на модернисте и традиционалисте, временом су смењивали све неутралнији термини: „крила”, „мостови”, „повлови” и – најзад, „типолошки модели”. А музички критичар и писац је од идејног креатора загладаног у будућност, демијурга новог лика југословенске музике, силазним ступњевима самом себи додељивао улоге коментатора, хроничара, сведока... да би се на крају идентификовао као „штури и скромни критички глас вазда пролазне данашњице”.

И тада, међутим, помирен са пролазношћу свега, па и авангарде као још једне утопијске идеје културе 20. века, Павле Стефановић остаје отворених очију, слуха и ума пре свега за **живо извођење појединачног, новонасталог музичког дела, за „звучни објекат уткан у стварност” и урођен у специфични културни и музички тренутак**. Управо у препознавању и вербалном именовању тих непоновљивих тренутака музичке креације и њихових међусобних „кореспонденција”, тренутака остварених и доживљених на Југословенској музичкој трибини, треба тражити драгоцене доприносе овог фестивала и његовог оснивача и промотера Павла Стефановића.

ЛИТЕРАТУРА

Bloch, Ernst, *Princip nade* 3, Zagreb, Naprijed, 1981.

Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом*, Београд, Завод за уџбенике, 2007

Константиновић, Радомир, Павле Стефановић (1901–1985), часопис *Трећи пројрам* (66), Лето 1985, 17.

Котевска, Ана, Павле Стефановић о Јосипу Славенском, од манифеста до сумње и даље, у Мирјана Живковић (ур.), *Јосип Славенски и његово доба*, Зборник са научног скупа, Београд, СОКОЈ-МИЦ, Музиколошки институт САНУ и Катедра за музикологију ФМУ, 2006, 102–120.

Пејовић, Роксанда, *Комплексно посматрање музике: Критичари, есејисти и естетичари. Павле Стефановић и Драгућин Гостушки*, Београд, Катедра за музикологију, ФМУ, 2012.

Преписка Сакач – Стефановић, Лична архива Иване Стефановић.

Sartre, Jean Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1946.

Stefanović, Pavle, Dva seva munje u našoj muzičkoj žabokrečini, *Književne novine*, (11), 25. 1954, Beograd

Stefanović, Pavle, Stvaralački podvig Ljubice Marić, *Književne novine*, 23.12.1956, Beograd.

Стефановић, Павле, Уместо музичке критике, *Књижевност*, X, април 1955, 337–339.

Стефановић, Павле, Корак са новим звучним структурама на Међународном бијеналу савремене музике у Загребу, *Књижевне новине*, 2. 6. 1961.

Stefanović, Pavle, Pouke simpozijuma o novoj muzici, *Književne novine* (183), 2. 11. 1962.

Стефановић, Павле, Порукe једне трибине, *Политика*, 20. децембар 1964.

- Стефановић, Павле, Осврт на Југословенску музичку трибину у Опатији, емисија *Музика нашеј времена*, Први програм Радио Београда, 27. 12. 1964. (23.20–24.00)
- Stefanović, Pavle, Osvrt na JMT u Opatiji, *Književne novine* (238), 11. 12. 1964.
- Стефановић, Павле, Позив на одговорну игру мисли о југословенској музици, Округли сто југословенских музичких критичара, Трећа ЈМТ, 13–16. 10. 1966; Билтен бр. 4.
- Стефановић, Павле, Осврт на четврту ЈМТ у Опатији, емитован на Трећем програму Радио Београда (1967, без датума).
- Stefanović, Pavle, Viši stupanj međusobne tolerancije, *Novi list*, Rijeka, 21–22. 10. 1967.
- Стефановић, Павле, Празвук Владана Радовановића, *Pro musica* (28), 1968.
- Стефановић, Павле, Југословенска музичка трибина у Опатији, емитовано 20. 11. 1969. на Трећем програму Радио Београда са музичким примерима.
- Стефановић, Павле Мутна правила и светли изузеци, *Полиџика*, 18. 11. 1972.
- Стефановић, Павле, После Девете музичке трибине у Опатији, Трећи програм Радио Београда, 20. 11. 1972.
- Стефановић, Павле, Опатијска музичка трибина без чуда, Трећи програм Радио Београда, 21. 11. 1975.
- Стефановић, Павле, Југословенска музичка трибина у Опатији, Часопис *Трећи програм*, Јесен 1976, 20–24.
- Стефановић, Павле, Четрнаеста Југословенска музичка трибина у Опатији, Трећи програм Радио Београда, емитовање 22. 11. 1977.

Summary

PAVLE STEFANOVIĆ AND THE YUGOSLAV MUSIC FORUM IN OPATIJA: FROM A PROACTIVE FOUNDER TO A REACTIVE CHRONICLER AND FAITHFUL PROMOTER

Ana Kotevska

Every autumn from 1964 to 1990 *The Yugoslav Music Forum in Opatija* (as of 1979 – *Yugoslav Creative Music Forum*) served as the gathering place for contemporary composers, performers, musicologists, critics, music editors and producers from Yugoslav republics and provinces. Besides the objective presentation of works created between two forums, it was also a place for the establishment, building, comparison and even modification of opinions on contemporary musical tendencies in the world relative to the dominant ideological, political and culturological currents, the establishing of criteria of evaluation of new works and their further diffusion, listening to and balancing the always sensitive cultural relations between Yugoslav republics. As the undisputed advocate of musical Modernism, Pavle Stefanović was an active participant of round tables and discussions at the Forum, at which he often set the tone, while as a longtime regular analyst and commentator (*Radio Belgrade 3*, the *Third Program* magazine, *Politika*, *Serbian Literary Gazette*...) he reflected on and evaluated not only the aesthetic results of individual fora, but also, starting with concrete works, critically considered the contemporary (Yugoslav) music scene, the society's attitude towards it and the fluid processes of creating judgments of taste and aesthetic instruments for its evaluation. The important role Stefanović played in 1963 in the preparations for launching the Forum

is particularly illuminated in this article thanks to the partially preserved correspondence with Branimir Sakač, the composer and a longtime director of the event. Their epistolary discussion with a focus on seeking and opening ways to artistic freedoms and to the “future,” between terms such as *new musical humanism*, *dehumanization*, *creative honesty*, *equality of artistic choices*... may be viewed in the context of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia’s cultural policy of the time. However, the access to Stefanović’s now complete euvre reveals that the gravitational center of his musical work was a new musical composition performed live, woven into the reality and immersed in the current musical environment.

Key words: Yugoslav Music Forum, Pavle Stefanović, Branimir Sakač, Modernism, aesthetic, ideology, new musical humanism, new piece, musicology

ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ И ЉУБИЦА МАРИЋ – ЈЕДНО ЗНАЧАЈНО ПОГЛАВЉЕ НОВИЈЕ ИСТОРИЈЕ СРПСКЕ МУЗИКЕ

Мелита Милин*

Музиколошки институт САНУ, Београд

Сажетак: На основу сачуваних написа и приватних бележака Павла Стефановића може се тврдити да је подршка коју је од њега добијала Љубица Марић била од битног значаја за њен стваралачки развој и, у вези с тим, за њену професионалну афирмацију у тадашњој Србији и Југославији. Као музички писац – интелектуалац изузетне сензибилности и бујне имажинације, и као борац за модернизацију српске музике, Павле Стефановић је био човек од највишег поверења Љубице Марић. У раду се излажу неки мање познати аспекти њихове сарадње који би требало не само да допуне представу коју имамо о присно-колегијалној вези између ово двоје истакнутих учесника у српском/југословенском музичком животу у првим послератним деценијама, већ и да укажу на шири друштвени контекст у којем су они деловали.

Кључне речи: Павле Стефановић, Љубица Марић, музикологија, српска музика после Другог светског рата, југословенска музика после Другог светског рата

Није познато када и како је почело присно пријатељство између Љубице Марић и Павла Стефановића, двоје истакнутих учесника у музичком животу Србије и Југославије, посебно у периоду после Другог светског рата. Мада су и раније вероватно понешто знали о делатности оног другог (односно друге), може се претпоставити да се нису познавали пре 1945. године. Осим што је пре рата Љубица Марић покушавала да гради диригентску каријеру, имала је и репутацију композитора модернисте са међународним успесима. Међутим, ако упоредимо њену *Музiku* за клавир из 1944. године¹

* melita_milin@yahoo.com

Овај текст је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови (бр. 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Првобитни назив: *Две скице*. Можда је дело компоновано 1943. године, јер у биографији Јована Шајновића пише да је те године дипломирао клавир у музичкој школи Станковић, а зна се да је Љубица Марић написала ту композицију за њега, свог ђака у тој школи.

с *Три ѝрелудијума* за клавир насталим око годину дана касније (1944–1945), запазићемо промену у смислу напуштања атоналности и атематизма у правцу тематског начина музичког мишљења и тоналне централизације. Марићева је пре рата била симпатизер комунистичког покрета, као што је то био и Павле Стефановић, музички писац и критичар, по образовању филозоф. Та опредељења могла су да помогну њиховом зближавању. Могуће је да су се упознали после неког концерта на којем су се изводила њена дела, а Павле Стефановић је био један од оних који су с посебном посвећеношћу пратили концертни живот главног града. Тако је у једном приказу концерта организованог поводом Конгреса и оснивања Савеза композитора Југославије 1950. године,² споменуо (вероватно први пут) Љубицу Марић као композитора, кратко прокоментарисавши њену *Сонаћу за виолину и клавир*, дело за које је већ била добила 2. награду Владе ФНРЈ. Није јасно да ли се на ову композицију односи његова примедба у приказу да се „у неким делима изведеним на овим концертима местимично могу разазнати још увек постојећи остаци формалистичких, експресионистичких, и других данас већ застарелих, несавремених и духу наше стварности, неодговарајућих западноевропских утицаја”.³ Може се претпоставити да је Стефановић када је ово писао имао на уму *Први концерт* за виолину Станојла Рајичића, композитора чије му стваралаштво није никада било блиско.

Следећи приказ у којем је Павле Стефановић писао о једном делу Љубице Марић појавио се две године касније, 1952, а тема је била концерт у оквиру академије одржане поводом стогодишњице смрти Петра Петровића Његоша.⁴ За њене *Сѝихове из „Горској вијенца”* написао је да је то „тешко приступачна музика, али она то није зато што је ’замршена’, већ зато што је, у субјективном прелому композиторове свести нужно испала оно једино што је морала испасти када је тражена екстаза мисаоности”.⁵ Данас нам се чини чудним да се ово дело Љубице Марић могло доживети као „тешко приступачна музика”, али треба допустити да је оно могло тако деловати у то време.

Павле Стефановић је написао прву дужу и врло садржајну критику једног дела Љубице Марић после премијере кантате *Песме ѝросѝора* (8. 11. 1956), која је оставила дубок утисак на њега, о чему сведочи чланак „Стваралачки подвиг Љубице Марић”.⁶ Текст је објављен на истој страни *Књи-*

² Павле Стефановић, „Осврт на два концерта одржана поводом конгреса композитора Југославије”, *Младосѝ* 2–3, 1950, 277.

³ Исто.

⁴ Павле Стефановић, „Његош у нашој музичкој свести”, *Књижевносѝ*, 1–2, 1952, 178.

⁵ Исто.

⁶ Pavle Stefanović, „Stvaralački podvig Ljubice Marić”, *Književne novine*, VII, 31, 23. 12. 1956, 6.

жевних новина на којој и његов нешто дужи чланак о Славенском,⁷ егзалтирани панегирик „нечувено оригиналног стваралаштва” овог композитора, „којем нема равног ни сличног у васцелом свету земаљском, у историји и теорији, у прошлости и у савремености”.⁸ Објављивање ова два прилога на истој страни *Књижевних новина* могуће је протумачити као симболично посвећење Љубице Марић за наследника Јосипа Славенског, иначе њеног првог професора композиције, преминулог годину дана раније. И заиста, на самом почетку чланка о *Песмама њросћора* писац апострофира *Симфонију оријентја* као „наш музички врхунац” који смо „примили у наслеђе” из предратног периода, док прва послератна деценија није изнедрила више од пет значајних остварења, оних која „чисто тонским формулама музике [доносе] музичку слику савремености [...]”. У та малобројна дела Стефановић убраја, поред *Песама њросћора*, тек представљених јавности, и композиције аутора тада најмлађе генерације, настале нешто раније: *Сјисак* Душана Радића, *Исечак* Енрика Јосифа и Сонату за два клавира и *Прелудијуме* за клавир Владана Радовановића. У наставку свог приказа Стефановић брани текстове епитафа који су послужили за подлогу кантате Љубице Марић од евентуалних приговора да нису савремени, па указује на примере дела Бенцамина Бритна (*Насиље над Лукрецијом*) и Стравинског (*Персефона* и *Симфонија њсалама*) којима се не може оспорити савременост упркос инспирације старим текстовима. Разлог за овакву „одбрану” композиције Љубице Марић вероватно треба тражити у тадашњим очекивањима званичне „линије” у култури да кантата као жанр мора да буде друштвено ангажована у афирмацији вредности социјалистичког система. Из тог разлога критичар инсистира на музичким карактеристикама дела, желећи да скрене пажњу од иначе снажних и поетичних текстова који су у његовој основи, па наглашава да су *Песме њросћора* савремене „управо по једној ингениозно нађеној и ухваћеној **микстури музичко-језичких образаца**: с једне стране образаца на линији тековина традиције учене музике и, с друге стране, образаца проистеклих непосредно из свеукупног звучног фонда данас аудитивно опазиве стварности доба, из елементарног брујања, јечања, одзвањања данашњег живог света, дакле и непосредно из праслика, праобразаца, прототипова свих **музички специфичних формула и структура**”. У истом смислу чланак се завршава тврдњом да „снага [овог дела] не извире из високе поетичности текста, већ из **природности и логичности самих тонских формација као таквих**” (подвукла М. М).⁹

⁷ Pavle Stefanović, Na zvučnom tragu Josipa Slavenskog, *Književne novine*, VII, 31, 23. 12. 1956, 6–7.

⁸ Исто, 7.

⁹ P. Stefanović, *Stvaralački podvig...*, nav. delo, 6.

Павле Стефановић је већ почетком следеће године припремио анкету коју је упутио неколицини истакнутих композитора и музичких критичара из Југославије, заправо онима из Србије и Хрватске, желећи да јавност буде упозната с њиховим ставовима о суштинским питањима која се тичу њихових стваралачких убеђења, смисла компоновања, избора композиционих техника, односа према иновативности и тзв. „матерњем музичком језику”.¹⁰ Типично за Павла Стефановића, уводни текст и сама питања (укупно седам) имали су карактеристике компликованог филозофског исказа чији су неки делови били недовољно разумљиви појединим учесницима у анкети, па на њих нису ни одговарали: тако Љубица Марић није дала одговор на пето и седмо питање, док је Драгутин Гостушки написао да „може да одговори само на закључак [петог и шестог питања] јер остало (није) разумео”.¹¹ Текстом Љубице Марић, која је била најстарији аутор из ове групе одабраних, започиње серија одговора на анкету, а затим следе одговори Бруна Бјелинског, Душана Радића, Милка Келемена, Милутина Раденковића, Ненада Туркаља, Енрика Јосифа, Драгутина Гостушког и Владана Радовановића – најмлађег, тада 25-годишњака. На примерима текстова Павла Стефановића и Љубице Марић из ове анкете на најупечатљивији начин могу се демонстрирати разлике у њиховим стиловима (књижевног) изражавања. Док су Стефановићеве реченице дуге, разбокорене, са дигресијама и уметнутим реченицама, богате асоцијацијама и маштовитим онеобичавањима,¹² Љубица Марић пише сажето, лаконски, компримовано. Тако она на прво питање које се односило на разлоге зашто композитор ствара (одн. „попуњава нотну хартију знацима који фиксирају [његову] одређену унутарњу визију”), она одговара, наговештавајући језгровитост и поетичност својих каснијих текстова и поезије из збирке *Таблице*: „Да остварим до краја. Краја, додуше, нема. – Остварује се кад год се изводи, кад год се слуша”. Одговарајући на друго питање о музичком језику који уметници користе, Марићева наводи мисао да је битна идеја, а да не мора да се одбаци ниједан начин који је дала прошлост „јер ће се ставити у нове односе и тиме можда постати, мање или више нов начин”. Та мисао свакако одражава композиторкино одбијање да се укључи у тада актуелне авангардне међународне токове који изискују

¹⁰ Pavle Stefanović, *Između zvuka i logosa* (Muzičari o muzici), *Delo*, mart 1957, (III, 3). Odgovori Ljubice Marić (517), B. Bjelinskog, D. Radića, M. Kelemena, M. Radenkovića, N. Turkalja, E. Josifa, D. Gostuškog i V. Radovanovića.

¹¹ Исто, 533.

¹² На пример: „повлашћени сејачи општих парола” (512), „друштвени смисао за непресушну комбинаторику тонова” (512), „попуњавање нотне хартије знацима који фиксирају одређену унутарњу, аудитивну визију” (из првог питања, 513), „хаотично разрађен и стихијни фонд звучне стварности” (из шестог питања, 514), „музичка ’начитаност’ односно наслушаност” (514).

отклон од сваког трага прошлости. Треће питање ју је инспирисало на један скоро поетски исказ о деловању разних утисака из спољњег света на ствараоца: „...Зар не прелази све једно у друго? Зар не мирише колор, зар не светли звук, зар не звучи слика, зар кипови не тутње ритмовима, зар речи не нарастају у простор, а простор поново у звук?...”¹³

Следеће, 1958. године, Љубица Марић је испунила висока очекивања домаће музичке јавности која је веровала да је композиторка способна да понови успех *Песама йросйора. Пасакаља* за оркестар фасцинирала је и Павла Стефановића, који је те године објавио чак два критичко-есејистичка прилога о овом делу. За њега је ова композиција била „велико дело”,¹⁴ „величанствена, по свом мисаоном климату предубока, по унутарњим тензијама скоро неупоредива (...)”.¹⁵ Одмах на почетку чланка поставља себи три питања на која у наставку покушава да одговори. На прво од њих, које се односи на естетски значај употребљене грађе, конкретно теме, то јест, на дилему да ли је битнија та грађа или њена трансформација током одвијања композиције, писац одговара најпре описом упечатљиве теме, обликоване према једном народном напеву, да би потом сугестивно дочарао узбудљиве музичке догађаје који испуњавају дело. Питајући се затим „шта заправо чини и детерминира емотивно-идејни карактер [тог] музичког опуса”, он преводи у дискурзивни језик свој снажни доживљај и бурне емоције, евоцирајући, између осталог представу „устрепталог” Дантеа који „по слојевима мрачног и шароликог Хада” води за руке Вергилија, да би, по изласку из понора они били препуштени „милошти безнадности, јачини самопрегора, неизрецивој лепоти мудрости (...)”.¹⁶ Треће питање сведочи о томе да је Павле Стефановић овде, као и у разним другим текстовима, био врло интригиран моћи музике да евоцира представе из света ванмузичког искуства и да је чезнуо да разреши питање на који начин је та моћ повезана с оним што он назива „разумљивост”, односно „јасност” музичког дела. Одговарајући на сопствено питање, опет је повезао стваралаштво Љубице Марић, „највећег међу јоште живим српским композиторима”, с делом „величанствено самосвојног Јосипа Славенског, блиског и умрлог духовног рођака Љубичиног”, и то по линији сродности митских светова у које пронику: у њиховим делима је препознао „загонетне позиве из света мира и тишине, из света испод вртова асфодела и нарциса, из света који свакогодишње похађа Перзефона, биће које је упознало патњу мртвих, патњу осуде на вечитост”.¹⁷

¹³ Исто, 517.

¹⁴ Pavle Stefanović, O jednom velikom delu savremene muzike, *Delo*, IV, 7, 1958, 971–973.

¹⁵ Исто, 971.

¹⁶ Исто, 972.

¹⁷ Исто, 972.

Љубица Марић је исте године (1958) доживела још једно изузетно признање од стране Павла Стефановића, који је у чланку објављеном у часопису *Израз* означио *Пасакаљу* као једну од три „суштинске новине у нашој уметности”.¹⁸ Критичар је уочио те битне помаке још и у прози Слободана Новака и вајарским делима Олге Јеврић. Констатујући да су *Песме њросѿора* и *Пасакаља* – дела настала у кратком временском размаку – „дубоко различита” међусобно, аутор есеја-чланка напомиње и да је касније остварење, за разлику од претходног које је било широко прихваћено, имало резервисанији пријем код стручне и друге публике. Он то објашњава најпре „судбином сваког сложенијег, развијенијег и савременијег музичко-језичког градива као таквог”¹⁹ – што се може прихватити, и то у смислу контрапунктске сложености и дисонантнијих хармонија у *Пасакаљи*. Павле Стефановић тачно уочава и одсуство „особито јаке разноврсности карактера међу појединим одсецима”,²⁰ а примећује и да завршетак дела није изведен на начин да убедљивије произађе из целокупног ранијег тока. Без обзира на те примедбе, исказане у благом тону и више као објашњење за нешто хладнију рецепцију дела, критичар и овде исказује своје огромно дивљење за *Пасакаљу* Љубице Марић, надахнуто дочаравајући осећајне тензије које она у њему изазива, као и „филозофски тонус њене неухватљиве унутарње одређености” и „узбудљиве пејзаже света”.²¹ Желећи да конкретно дефинише оно ново што је ова композиција донела, он на крају заправо сумира своје раније изнете увиде, па наводи специфичну мисаону климу дела, оживљавање једне барокне форме савременим изражајним средствима, и то на начин који до тада није био реализован у нашој музици.²²

Прошло је пет година пре него што је Павле Стефановић поново писао о неком делу Љубице Марић. Подстакло га је на то премијерно извођење *Византијској концерти*, компонованог 1959, а први пут изведеног 1963. године.²³ У међувремену, 1959. године, музичкој јавности је представљено само једно ново композиторкино дело, *Окѿоиха 1*, компоновано исте године. Може се само нагађати зашто Стефановић није објавио критику тог дела. Можда је разлог био сасвим личне природе, а можда и пишчев евентуално негативан однос према *Окѿоихи 1*.

Пошто је констатовао да је *Византијски концерт* чекао четири године да буде изведен, Стефановић поставља себи питање како је ово дело,

¹⁸ Pavle Stefanović, Tri suštinske novine u našoj umetnosti, *Izraz* (7–8), 1958, 75–93.

¹⁹ Исто, 90.

²⁰ Исто, 90.

²¹ Исто, 92.

²² Исто, 93.

²³ Павле Стефановић, Византијски концерт Љубице Марић, *Књижевне новине* (199), 14. 6. 1963.

создано на напевима из Мокрањчевог *Осмојласника*, успело да прерасте оквири црквене музике – он заправо пише: „[да прерасте] социјално-психолошке, етичке и естетске основе деловања старинске вокалне, углавном једногласне, музике одређене практичке намене”. У томе видимо пишчево левичарско дистанцирање од ове духовне сфере – дакле, њега занима како је ово остварење (упркос том наводном ограничењу) постало уметничко дело универзалног карактера, односно како у чланку стоји: „раскошна поворка не само тонских инструменталних слика изразито високих музичко-уметничких валера но и поворка убедљиво делујућих звучних симбола општељудских вредности, присних и разумљивих савременом човеку [...]”²⁴ Указивањем на лабилну и померљиву границу између профаног и обредног у напевима из Осмогласника због утицаја српског народног певања на црквено (што је до данас остало спорно у музиколошким расправама, односно размере тог утицаја своде се на сасвим скромну меру), Стефановић као да налази одговор на питање које је себи поставио. Раних шездесетих година још је на јавној друштвеној и културној сцени владало зазирање од свега што је имало везе с наслеђем православља, тако да је постојала потреба „правдања” било каквих асоцијација с њим, укључујући и спомињање „једног света који је превазиђен и прохујао, с куполама Аја Софије у Цариграду и с химничким бљеском злата под њеним сводовима [...]”²⁵

Чланак-есеј о *Византијском концерту* био је последњи објављени текст Павла Стефановића о делима Љубице Марић, ако не рачунамо чланак писан 1964. године за француски часопис *Europe*, о савременој југословенској музици у којем је значајно место посветио делу Љубице Марић.²⁶ Писац издваја њене *Песме њросџора*, *Пасакаљу* и *Византијски концерт*, не спомињући уопште *Окџоиху 1*, што нам је потврда више да није прихватао то њено дело. За оне композиције које је навео, има само исказе у суперлативу, а пасус о њима дуг једну страну закључио је следећом мишљу, коју је у различитим варијацијама и раније наводио: „Вазда будни пратилац најновијих открића савремене физике, астрономије, козмонаутике и других посебних наука, Љубица Марић остварује својом музиком јединство архаичне грађе и модерне композиционе технике, филозофско-поетску слику вечитог тајанства Простора и Времена, генијалну уметничку визију односа људске свести према Вечности и Пролазности”²⁷

²⁴ Исто.

²⁵ Исто.

²⁶ Чланак – заправо фотокопију откуцаног текста – с датумом 14. VIII 64, добила сам захваљујући посредовању колегинице Ане Котевске, којој се овом приликом захваљујем. Наслов чланка гласи: „Југословенски пут ка новом звуку света у музици” (7 стр.). Написан је, како стоји на коверти са заглављем Савеза књижевника Југославије, за француски часопис *Europe* (revue mensuelle), 43. годиште, бр. 435–436, јули–август 1965.

²⁷ Исто.

Павле Стефановић вероватно није присуствовао премијерама „речитативне кантате” *Праї сна*, „мелодијске рецитације” *Чаробница* (обе су одржане 1965. године у Опатији, односно Београду), као ни премијери „говорног ораторијума” *Слово свейлосїи* (Нови Сад, 1967), јер о тим остварењима није оставио критичарске коментаре. Ипак, његова приврженост опусу Марићеве никада није била доведена у питање. У раду „Љубица Марић и Павле Стефановић” критичарева кћерка композиторка Ивана Стефановић на деликатан и личан начин, истовремено пружајући мноштво интересантних података, саставила је причу о дугогодишњем блиском пријатељству међу њима, утврдивши у њу и своја приватна сећања.²⁸ У прилогу том раду наведен је део Стефановићеве заоставштине који се односи на Марићеву. Посебно место заслужују сведочанства о критичаревим напорима да се избори да композиторка буде изабрана за дописног члана САНУ 1963. године, у чему је успео, док је његов труд да она добије Октобарску награду 1963. и Седмојулску следеће године остао без резултата.²⁹ Захваљујући љубазности Иване Стефановић имала сам увид у припремне белешке Павла Стефановића за састављање образложења за награде. Поводом обраћања Љубице Марић напевима из Мокрањчевог *Осмоїласника* Павле Стефановић пише: „Приклоњење, пијетет Љ. Марић пред оцем српске музике дирљиво је по својој племенитости. Ова година је јубиларна година Стевана Мокрањца, 50-годишњица његове смрти (као што је ово и година 100-годишњице смрти Вука Караџића, а исто тако и јубиларна година 400-годишњица рођења Галилеа Галилеја и Вилијема Шекспира – са којима је овај композитор у врло живом духовном контакту и континуитету”.³⁰ На сличан, емоционално повишен начин, пише и у осталим белешкама о њеном композиторском делу. Тако, поредећи га са стваралаштвом Десанке Максимовић, једног од противкандидата за награду, Павле Стефановић тврди да „Љубица Марић представља у специфичности музичког језика виши домет но Десанка у књижевности; Десанка је између осталих интонација у свом опусу, и нежни љубавни песник – Љубица нема ни једног такта из те лирске сфере, која је и те како доступна музичком језику. Љубица је, напротив, увек ’расправљала’ теже, дубље, апстрактније проблеме (...). Међутим, од ликовних уметника Љубици је дубоко сродан баш Петар Лударда, за чију смо се кандидатуру сви сложили (...) Али, коме је Љубица Марић сродна по унутарњој духовној клими свог опуса, по потенцијалној идејности, по емоционалном тону,

²⁸ Ивана Стефановић, Љубица Марић и Павле Стефановић, у: Дејан Деспић и Мелита Милин (ур), *Просїјори модернизма. Оїус Љубице Марић у конїексїиу музике њеної времена*, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Научни скупови, књига СХХХ, 7, Београд, 2010, 179–188.

²⁹ Љубица Марић је ипак добила Седмојулску награду, али тек наредне, 1965. године.

³⁰ Из рукописне заоставштине Павла Стефановића.

најзад и по стилским особеностима? – У 'Песмама простора' највише Стравинском, а то је дело одјекнуло као савремени југословенски музички израз. Пасакаља за оркестар и Византијски концерт оригиналнија су дела, у већој су мери испуњена аромом овог садашњег и историјског тла. То су два дела огромног мисаоног и емоционалног потенцијалног набоја, не дубља али оригиналнија од 'Песма простора' и – не подсећају, не личе ни на ког!"³¹

У свом већ споменутом чланку Ивана Стефановић наводи и два лична писма Павла Стефановића Љубици Марић, сачувана у индиго копијама. Претпостављамо да то нису два од три писма која су пронађена у заоставштини Љубице Марић, односно у оном његовом мањем делу који се чува у Музиколошком институту САНУ (то закључујемо на основу једног цитата који доноси Ивана Стефановић, а који не постоји у овим писмима). Писма су од 8. јуна 1967, 18. јуна 1967. и 3. јануара 1970, а сачувана је и дописница од 18. августа 1964. Сва писма, па и дописница, куцани су на писаћој машини.

Иако је у дописници реч о жељи да се сретне с Љубицом Марић, а да при том, због срчаних проблема, избегне да се узалуд пење на пети спрат на коме је њен стан и потом да се поново пење такође на пети спрат свог стана у Млатишуминој бр. 3, Стефановићев литерарни нагон води га скицирању упечатљиве слике амбијента Љубициног стана, у којем њена вољена мајка живи своје последње месеце (умрла је два и по месеца касније): „Знам да од мамине постеље (од чаробног ћилима над градовима, планинама, сазвежђима, деценијама, Церском битком, твојом Стојном и Тодором) не одустајеш задуго (...)”. Церска битка је вероватно споменута као део породичне историје Љубице Марић јер су у Првом светском рату преминули неки блиски чланови њене породице. Стојна и Тодора су, пак, ликови из народне песме снажног поетског израза „Возио се краљ Владислав”, која је толико фасцинирала Љубицу Марић да ју је често рецитовала и чак направила магнетофонски снимак тог рецитовања (*Музика звука*).³²

Писмо написано 8. јуна 1967. године Љубица Марић је примила док је због сломљене ноге лежала у Ортопедској болници у Вишеградској улици у Београду. Најпре се извинивши што није могао да је посети због сопствених здравствених проблема, Стефановић на две стране излаже своја размишљања о рату који је управо био почео у источном Средоземљу, додаје да је примио писмо од хрватског композитора Бранимира Сакача, цитирајући неке делове из њега, да би затим завршио писмо у исповедном песимистичном тону, спомињући и заједничку пријатељицу Мајду (Курник), сликарку умрлу 28. маја.

³¹ Исто.

³² Видети: Љубица Марић, *Музика звука* за магнетофонску траку, фрагменти (дво-струки ЦД албум), избор и колажирање фрагмената Мелита Милин, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2011, стр. 7 књижице уз албум.

Десет дана после овог писма, Павле Стефановић је Љубици Марић, која је и даље била у болници, написао још једно, дуже писмо (четири стране). Била му је неопходна као умни и маштовити саговорник, па јој је написао текст есејистичког карактера, типичног за њега, и то – о *смислу*. Тако, после уводних размишљања, записује ово: „Вечерас је моја тема: СМИСАО. Смисао чега, смисао зашто, смисао докле, смисао чији”. Сваку од ових теза је развио кроз пасус или два, последњој посвећујући много више простора. Као и у претходном писму доминирају суморна размишљања, па тако већ на почетку свог малог разматрања теме смисла пише: „Смисао постојања, људског живота. – То је – бесмисао. У један огромни мравињак смо упали, донекле у њему трајали, и сада треба да се оправдамо, такорећи овековечимо у својим краткотрајним егзистенцијалним играма. Претензија је и превелика (нескромна) и узалудна (нецелиходна). Боље да се уклонимо, да будемо учтиви, да се не упуштамо у којекакве вербалне егзибиције. То кажем зато што сам, као што Ти ваљда добро знаш, присталица курса смерности, добровољне потчињености Судбини”.³³ Касније, коментаришући трећу тезу, позива се на Томаса Елиота (чије је песме и вероватно есеје Љубица Марић баш тада читала), па наводи прву строфу из Првог квартета, додајући да је и она, Љубица Марић, нешто написала о времену поводом извођења *Византијској концерти*, нешто што му је било несхватљиво. Мислио је свакако на њен текст одштампан у програму премијерног извођења овог дела, одржаног 4. јуна 1963, из којег узимамо следећи фрагмент: „Знам да [*Византијски концерти*] није савремено [дело] у једном ужем смислу. Али верујем да није ни изван времена – оног јединственог, у коме сваког тренутка у некој далекој или врло блиској тачки Прошлост и Садашњост, додирујући се, стварају онај у исти мах најстварнији и најварљивији део Времена који називамо Садашњост”. Павле Стефановић је ово протумачио као став да нема бесконачног времена и безграничног простора, јер му се тиме „ускраћује једина могућа мравља утеха да тоне у вечност и бесконачност, чим се престане мучити телесном, чулном, вегетативном, биолошком својом, узалудном и бесциљном егзистенцијом”.³⁴

У трећем, последњем писму Павла Стефановића Љубици Марић (од 2. јануара 1970) сачуваном у Музиколошком институту САНУ, као разлог писању наводи се његова молба да га извини код др. Николе Вуковића, заједничког пријатеља, што још није вратио драму *Кад су цветале ђиљке* Драгослава Михаиловића, објављену у Летопису Матице српске. Листове на којима је била одштампана драма, ишчупане из часописа, Стефановић

³³ Писмо од 18. јуна 1967. године, Архив Љубице Марић у Музиколошком институту САНУ, 1.

³⁴ Исто, 2.

је позајмио пријатељима, па је чекао да се врате. Као што је познато, ова драма је у то време изазвала велику пометњу у политичким и културним круговима у Србији и шире у Југославији, а није било апарата за фотокопирање који би олакшали ширење оваквих штива до свих радозналих.

Завршавајући овај преглед објављених и необјављених написа Павла Стефановића који се односе на његов професионални и приватни однос са Љубицом Марић, може се тврдити да је духовна комуникација која је постојала међу њима била благотворна и обогаћујућа за обоје. Уметнику је увек потребан добронамеран, а стручан одговор на његов стваралачки напор, а управо таква је била подршка коју је она од њега добијала. Не сме се потценити ни његово велико ангажовање око писања препорука и других акција предузетих у циљу њеног добијања значајних друштвених награда и других признања, укључујући и чланство у Српској академији наука и уметности. Такви подстицаји – изузетно похвални прикази њених дела и професионалне награде – помагали су њеној стваралачкој афирмацији у Србији и шире, Југославији, и тиме јачали њено самопоуздање као композитора. Из сачуваних писама може се закључити да су их везивала интересовања за исте филозофске теме, али и да су им темперамент и стил литерарног изражавања били врло различити. Док су за његове текстове карактеристични искази спонтаног карактера и еруптивне емоционалности, као и развијене, сложене и вијугаве реченице, њени искази као да су дуго смишљани, минималистички су сведени, без ичега сувишног, а обоје аутора поседовали су изразит смисао за поетско. Сачувана документација сведочи не само о односу уважавања и поверења између двоје истакнутих људи-стваралаца свог времена, већ и о том самом времену које је, мада сасвим ненаклоњено разним девијацијама од владајућих идеолошких норми, било спремно, бар у области музике, да омогући – наравно, у границама материјалних могућности – неопходне услове за неговање и афирмацију савременог стваралаштва.

ЛИТЕРАТУРА

- Марић, Љубица, *Музика звука* за магнетофонску траку, фрагменти (двоструки ЦД албум), избор и колажирање фрагмената Мелита Милин, Београд, Музиколошки институт САНУ, 2011, књижица уз албум.
- Стефановић, Павле, Осврт на два концерта одржана поводом конгреса композитора Југославије, *Младосић* (2–3), Београд, 1950, 277.
- Стефановић, Павле, Његош у нашој музичкој свести, *Књижевност* (1–2), Београд, 1952, 178.
- Stefanović, Pavle, Stvaralački podvig Ljubice Marić, *Književne novine* (VII, 31), Београд, 23. 12. 1956, 6.

- Stefanović, Pavle, Na zvučnom tragu Josipa Slavenskog, *Književne novine* (VII, 31), Beograd, 23. 12. 1956, 6–7.
- Stefanović, Pavle (autor ankete), Između zvuka i logosa (Mužičari o muzici), *Delo*, god. III, 3), mart 1957, 509–536. Odgovori Lj. Marić, B. Bjelinskog, D. Radića, M. Kelemena, M. Radenkovića, N. Turkalja, E. Josifa, D. Gostuškog i V. Radovanovića.
- Stefanović, Pavle, O jednom velikom delu savremene muzike, *Delo* (IV, 7), Beograd 1958, 971–973.
- Stefanović, Pavle, Tri suštinske novine u našoj umetnosti, *Izraz* (7–8), 1958, 75–93.
- Стефановић, Павле, Византијски концерт Љубице Марић, *Књижевне новине*, Београд, 14. 6. 1963.
- Стефановић, Ивана, Љубица Марић и Павле Стефановић, у: Дејан Деспић и Мелита Милин (ур.), *Просјори модернизма. Ојус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*, Београд, Музиколошки институт САНУ и Одељење ликовне и музичке уметности САНУ, Научни скупови, књига CXXX, 7, 2010, 179–188.

Summary

PAVLE STEFANOVIĆ AND LJUBICA MARIĆ – AN IMPORTANT CHAPTER OF THE RECENT HISTORY OF SERBIAN MUSIC

Melita Milin

Taking into account Pavle Stefanović's preserved writings and private notes, one could claim that the support that Ljubica Marić received from him in the post-war times, mainly during the 1950s and 1960s, was of an essential importance for her development as a composer and for her reputation in Serbia and in the whole Yugoslavia. Being a music writer and an intellectual of an outstanding sensitiveness and a rich imagination, as well as a promoter of the modernisation of Serbian music, Pavle Stefanović who was several years her elder, was a person of utmost confidence for Ljubica Marić. Pavle's daughter Ivana Stefanović has already published a valuable article on the relationship between these two distinguished and interesting figures, who were completely devoted to their work. In the present article some new aspects and details of their relationship are presented, adding thus to the knowledge that we already have about their close friendship and professional cooperation. Not only do we learn more about their private lives, but also about the cultural climate of the times and the reception of modern ideas from abroad.

Keywords: Pavle Stefanović, Ljubica Marić, musicology, Serbian music after World War II, Yugoslav music after World War II

ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ И ЕЛЕКТРОНСКА МУЗИКА: ЧЕКАЈУЋИ ХУМАН(ИСТИЧК)У „СИНТЕЗУ”*

Весна Микић*

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности
Катедра за музикологију

Сажетак: Текст је посвећен разматрању и интерпретацији тек неколицине Стефановићевих текстова у којима је коментарисао електронску музику. Начин на који је то чинио захтева контекстуализацију у сфери евидентног Стефановићевог антропоцентричног доживљаја технологије, и социјалистичко-модернистичког универзализма.

Кључне речи: Павле Стефановић, електронска музика, технологија, социјалистички модернизам, хуманизам

Имајући у виду различите историјске конфигурације у којима се одвијала критичарско-есејистичка делатност Павла Стефановића везана за музику, као и јединствену, модернистичку културну формацију којој је у потпуности припадала, сасвим је разумљиво тек спорадично, и готово искључиво у критичким освртима евидентно, Стефановићево разматрање проблема везаних за електронску музику. И док ће и овај осврт на те ретке прилике, извесно је – потврдити већ добро познате, социо-идеолошке, и феноменолошко-теоријске позиције аутора, дотле ће, могуће је, отворити простор и за додатно осветљавање и ојачавање механизма његове, у основи, марксистичко-антропоцентричне визије технологије. Такође, биће начињен покушај да се, путем пунктирања утопистичко-модернистичких акцената његовог дискурса у „потрази за равнотежом”, односно помирењем антагонизама њему савремених музичких пракси, открију трагови политичких „тонова” Стефановићевих написа.

* vesnasmikic@gmail.com

У раду је представљен део истраживања на пројекту *Идентификација српске музике у светском културном контексту* (ев. бр. 177019) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

И док се може рећи да Стефановић увек, у свом карактеристично модернистичком маниру, који неретко не само својим ставовима, већ и својим стилем подсећа на критичку теорију Франкфуртске школе, а пре свих (наравно имајући у виду фокус делатности – музика и често, социологија музике) на Теодора Адорна (Theodor W. Adorno) заправо пише о савременој уметности/музици, чак и онда када (се) то не чини, опет се у његовом карактеристично разгранатом, бујном, расцветаном дискурсу она као синтагма (савремена музика/уметност) појављује синонимно са терминима: модерна музика, модернизам, нова музика, итд...

Будући да ће му увек бити важнија питања сазнања и разумевања феномена, а не његових прецизних термилолошких одређења (уосталом, оно што зове „недискурзивном” природом музике не само да оправдава овакво дискурзивно „понашање”, него га и додатно позиционира у сферу модернистичког дискурса о музици), Стефановићу су савремено, ново и модерно једнаки појмови, а оно што је битно одредити и осветлити (ако не „замрзнути”) јесу амбивалентни, антагонистички, конфликтни, парадоксални (како их и сам често одређује) процеси у које ступају музика и друштво, музика и стваралац, коначно, и „елементи музичког језика” унутар дела, заправо процеси које Стефановић схвата као дијалектичке (у типично модернистичком модусу разумевајући одређена поља стваралаштва као „аутономна” у сталном дијалектичком односу са друштвом), а ми као политичке (разумевајући неразрешење дијалектике као антагонизам, парадокс, конфликт, трење, којима се уређују друштвени односи, дакле, као политичко и политику).¹

Наслов серије хибридних, делом говорних, коментаторских и естетско-аналитичких а делом, музичких, звуковно-уметничких емисија – *У сусрет новом музичком хуманизму* – привидно скрива, а, у ствари разоткрива одређену идејну интенцију: показати да нова, данашња, савремена, модерна музика (курзив В. М.) није једино експериментаторска, није закупаљена само формално-техничким проблемима једног новог музичко-језичког система, него је у својој сржи и основи, управо хуманистичка, човечна, људска, човекова иако је она то и таква, на један нов начин...²

А, када у свој фокус директно поставља савремену музику, онда се често догађа да се Стефановићева „склоност” ка мултипликовању синонима (потекла из описане ауторове агенде), наставља на равни „изједначавања” различитих техничких, медијских, естетичко-стилистичких премиса (њему) савремених креативних решења. Отуда и избор проблематике која

¹ Уп. Miško Šuvaković, *Umetnost i politika. Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Beograd, Službeni glasnik, 2012.

² Pavle Stefanović, *U susret novom muzičkom humanizmu: Glad Kžištova Pendereckog za novim zvukom* (1967), *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 350.

би требало да буде осветљена у овом тексту, носи собом Стефановићу тако омиљени парадокс. Наиме, не би се могло рећи да је Стефановић написао ишта посвећено искључиво електронској музици. У исти мах, могло би се рећи да се они написи (који својим насловима указују на проблематику савремене музике у ширем смислу, дакле, који се не баве појединачним опусима), у чијем су фокусу савремена музика или савремени тренутак у (свету) музике, заправо често okreћу ономе што Стефановић „раздвајајући” их, назива: конкретна и електронска музика. Да је у питању, један поглед општијег типа, поглед који је усмерен разумевању „целине”, разрешавању питања човековог постојања и бивања у свету, моћи уметности да о том свету „проговори”, поред тога што јасно произлази из начина на који су текстови реализовани, потврђује се и годинама њиховог настанка. Наиме, текстови у којима се Стефановић дотиче проблематике електронске и конкретне музике, углавном настају шездесетих година прошлог века. И мада би се могло оправдано казати да настају релативно касно у односу на ноторно „помирење” двеју естетика (*Electronische Musik* и *musique concrete*) чијим се „манифестом” сматра Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen) *Песма младунца* (*Gesang der Junglinge*, 1957), Стефановићеви текстови (захваљујући описаном *modus operandi*-ју) их заправо „раздвајајући спајају”. Но, пре свега, мора се у виду имати и културни контекст/историјска конфигурација у којој текстови настају – југословенски социјалистички модернизам.

Парадоксални термин „социјалистички модернизам” указује да се у оквиру реалног социјализма као револуционарне праксе модернистичког класног прогреса појављује у једном историјском тренутку потенцијалност развоја као *западног модернизма*, а то значи модернизма који у самоуправном социјализму добија своју унутрашњу аутономију и спољашњу функцију. Унутрашња аутономија је означавала да се у подручјима различитих друштвених пракси поступно дозволила могућност иманентног развоја естетичких, филозофских, научних или уметничких пракси на начин западног *рада* без непосредног партијског валоризовања. А, спољашња функција је значила декларативно признавање и позивање на *јарјиности* и *револуционарне традиције* као критеријум припадности или оданости задатим идеалитетима или *брендovima* самоуправног социјалистичког друштва. У атмосфери транзиције социјализма појавило се и питање односа марксистичке филозофије и естетике према другим филозофским и естетичким школама, пре свега, тада још актуелним егзистенцијализмом, феноменологијом и настајућим структурализмом. Питање тог односа није било само техничко питање естетичке теорије и теорије компаративне књижевности, односно, наука о уметностима (музикологије, театрологије, филмологије, наука о ликовним уметностима), већ и питање о „телеологији европског ума” у контексту националне социјалистичке културе. Тај про-

цес је био заснован на преобликовању марксизма у неколико упоредних линија традиционалног европског високо-естетизованог хуманизма те еманципацији марксистичке филозофије потенцијалним развојем кроз феноменологију и, пре свега, егзистенцијализам чије проблематизације ће водити ка критици хуманизма хајдегеровског или херменеутичког смера и, касније, ка критици и, још касније, обнови хуманизма, односно, националних филозофија у осамдесетим и деведесетим годинама XX века.³

За уметничку музику у оваквом контексту (а, узгред буди речено Стефановић је, сасвим резонирајући са премисама социјалистичког модернизма, заправо га конституишући својим дискурсом), „савременост” постаје могућа. Након година „успостављања” инфраструктуре њеног света, у седмој деценији прошлог века она се додатно ојачава оснивањем значајних институција посвећених савременом стваралаштву, попут Музичког бијенала Загреб (1961). Наравно, отварање Југославије према западу, али и наставак накратко прекинутих, иначе снажних веза са истоком, текло је у великој мери „путевима културе”. Као угледни „коментатор” савремених здивања, Стефановић је, разумљиво проговарао о њима како на радију, тако и у часописима, и коначно, на јавним предавањима.⁴ Четири, објављена у књизи *Um za tonom* (UZT) 1986. године, а овде наведена по редоследу којим су поређани у књизи, не и по „значају”, биће коришћени као „референтни апарат” у разматрању Стефановићевог односа према технологији/новини и (њеној?) хуманости:

- Ка равнотежи опречних снага у савременој музици (Емисија Трећег програма Радио Београда, 1970; UZT 21–27)
- Једно доба тражи свој озвучени лик (*Књижевности* (XX, 6), јун 1965, 505–518; UZT 292–313)
- Пред новом звучном сликом данашњег света (*15 дана* (7/8), Загреб, 1965; UZT 320–331)
- У сусрет новом музичком хуманизму: Глад Кжиштофа Пендерецког за новим звуком (Емисија Трећег програма Радио Београда, 1967; UZT 350–357).

„Студија” са незнатним изменама⁵ у односу на јавно предавање одржано у Центру за културу и информације у Загребу, априла 1965. године, можда у најзначајнијој мери „говори” о електронској и конкретној музици,

³ Мишко Шуваковић, Естетичка теорија социјалистичког модернизма. Студија случаја: Павле Стефановић, у *овом издању*, 22–23.

⁴ Уп. Ана Котевска, Павле Стефановић и Југословенска музичка трибина у Опатији: од проактивног оснивача до реактивног хроничара и верног промотера, у *овом издању*, 206–221, нарочито 207.

⁵ Уп. Pavle Stefanović, Jedno doba traži svoj ozvučeni lik, *Um za tonom*, нав. дело, 292.

односно о Стефановићевом односу према медију и његовим уметничким потенцијалима. Можда због тога што је круг пријатеља-композитора са којима ће већ планирати опатијску Трибину,⁶ а пре свих Бранимир Сакач био „опредељен” по питању потенцијала електронског медија за стварање музике, али пре свега због тога што му она, као феномен, омогућава разматрања о свету у којем бива, о уметнику, али (што сматрамо изузетно значајним) и о слушаоцу – речју, човеку у том свету, човеку тог света. У овом ће се напису Стефановић јасно „определити” „за” електронски звук. Мада он нема потребу да своје опредељење противстави евентуалном противљењу (мада „противницима” не остаје „дужан”), ово је битно због тога што ће и много деценија након овог Стефановићевог текста, у нашој (али не само нашој) средини трајати дебата типа „pro et contra” електронске музике.⁷ Рекло би се да Стефановић није толико за електронски звук *per se*, колико је за, можда на линији теорије одраза, детектовање, прихватање и подршку „сагласја” између човека и доба/света у којем живи.

Тај моменат етички и естетски високо позитивне социјализације, друштвене мултипликације једног новонасталог уметничког начина изражавања, рецимо једног новог стила или чак и новог језика, догодио се у музичкој уметности нашег века у свега два или три маха (историјски значајна маха): 1) тамо негде још пре првог светског рата, када је Арнолд Шенберг набацивао прве скициране примерке једног распореда тонова који је сваком од употребљених тонова давао равноправну улогу у низу (или реду); 2) ускоро по завршетку другог светског рата, када је Пјер Шефер са својим тада малобројним сарадницима вршио прве опите са увођењем неартикулисаног звука у област музике, и убрзо, 3) већ око половине нашег века, дакле по трећи пут, када су и у Паризу и у Келну групе инжењера и млађих, веома радозналих композитора, почеле организовано и систематизовано вршити опите са разлагањем тонова на њихове саставне звучне елементе, са разним комбинационим мешавинама тих елемената, оствариваним на фоногену (или магнетофону) и другим још сложенијим електронским инструментима, и са испитивањем могућности употребе тако артифицијелно, лабораторијски добијених комбинација и синтеза на плану једног новог начина музичког изражавања.⁸

Обезбедивши на овај начин легитимитет свог модернистичког говора о „природној” еволуцији музичког језика у правцу настанка „артифицијелних”, „лабораторијски” добијених музичких елемената (како би рекао „од

⁶ Уп. А. Котевска, нав. дело, 211 и даље.

⁷ Овде алудирам на анкету спроведену у билтенима Прве међународне Трибине композитора одржане у Новом Саду и Сремским Карловцима 1992. године.

⁸ P. Stefanović, *Jedno doba traži svoj ozvučeni lik, Um za tonom*, нав. дело, 295–296.

музике тонова до музике звукова”),⁹ Стефановић може да настави расправу у правцу који га заправо занима – потраге за одговором на питања у вези са поводима настанка „нових музичко-језичких начела”¹⁰ и тачкама сусрета са постојећим „музичко-језичким системима”. И као што су питања универзална, тако је и Стефановићева расправа о њима очекивано и у потпуности прожета модернистичким „инструментима” Истине, Суштине, Природности – речју, вером у аутономију стваралаштва и ствараоца („интуитивно спонтаних стваралачких преокупација савремених композитора”), али и (још једном истичемо) конзумента, за Стефановића јединог „правог”, образованог слушаоца. Тежиште аргументације биће некако „спонтано” пребачено на питање додекафоније, а електронска и конкретна музика, ваљда зато што су „лабораторијске” одлазе у други план. Посебно онда када је у питању индивидуални стваралац. А, онда опет, некаквим „дијалектичким скоком”, Стефановић елегантним разматрањем перцепције, у природи самог феномена музике, одговара на друго питање, објашњавајући универзални језик музике као „покрет и мировање” што му омогућава да наново „раме уз раме” у (његов) свет музике уђу додекафонија, електронска и конкретна музика.¹¹ Наново, треба разумети да је Стефановићу циљ да за ове три праксе „освоји” свет музике, како би његова, особена теорија одраза, али и изузетна вера и наклоност савременој уметности добили на снази. Но, амбивалентност коју „замера” музици, неразрешивост њених антагонизама, заправо су одлике његовог модернистичког светоназора, његовог социјалистичко-модернистичког хуманизма.

Хуманизам, као појам моралне и естетске привржености сваке уметности стварима човековим и за човека, наравно, један је и исти вазда и свугде, у каквим било да се уметничким сликама и формама он читује и приказује. А лик, кад један одређени уметнички идиом или језик (о било којем ту да се ради), по неким својим сопственим или извана диктираним условљено-

⁹ Уп. исто, 302.

¹⁰ Исто, 303.

¹¹ Било би важно, неком другом приликом, размотрити „разлике” у југословенским написима о електронској и конкретној (веома често коришћена је и синтагма: синтетска музика у готово „барокном” маниру термилошких расцветавања) музици из 1960-их година. Разлике/антагонизме је могуће уочити не само на нивоу „pro et contra” новог медија, него и „унутар” проблематике, на пример: pro – конкретна, contra – електронска музика. Свакако да „хумани” елементи Шеферове естетике играју значајну улогу у овим ставовима. Тим пре, заимљиво је да Стефановић, не „користи” Шеферов хуманизам, тачније, за њега су и Шефер и Штокхаузен, „стубови дубоке језичке промене” и „изразити интернационалисти по духу, карактеру и музичко-естетским схватањима”. Уп. P. Stefanović, U susret novom muzičkom humanizmu..., *Um za toplot*, нав. дело, 352.

стима стане да мења, преображава и трансформира унутарња „правила” свог језика, онда је управо његова унутарња суштина, дакле оно што је иза језика и у скривеним дубинама значења тог језика – оно што се често доводи у питање. То питање, то делимично или тотално оспоравање хуманизма нове уметности, када је она изменила свој језик, своју љуштину, своју спољашњу слику и прилику, постављају увек они, а можда и само они, који су се сасвим сродили са традиционалним формама и језичким, стилистичким особеностима уметности која их је у њиховој младости, у времену њихове највеће естетске пријемчивости, захватила, придобила, освојила и усвојила. Међутим, како се нараштаји мењају и смењују, питање хуманости, сваке уметности, па и музике, постаје и бива основа раскола, раздора и несугласица међу генерацијама једне те исте културе.¹²

Уколико политику схватамо као „уређење друштвених односа” којем је инхерентан антагонизам,¹³ онда је Стефановићево „прихватање” (генерацијских) „раскола, раздора и несугласица” могуће интерпретирати као политички став који је конститутиван за његов дискурс (о музици/уметности). А, универзално-хуманистичко „неприхватање” антагонизама у свету музике (друштву), као припадајући и конститутиван Стефановићев „упис” у формат/диспозитив југословенског социјалистичког модернизма.

ЛИТЕРАТУРА

- Котевска, Ана, Павле Стефановић и Југословенска музичка трибина у Опатији: од проактивног оснивача до реактивног хроничара и верног промотера, у *овом издању*, 206–221.
- Stefanović, Pavle, *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986.
- Stefanović, Pavle, Jedno doba traži svoj ozvučeni lik (*Књижевности* (XX, 6), јун 1965, 505–518), *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 292–313.
- Stefanović, Pavle, Pred novom zvučnom slikom današnjeg sveta (*15 дана* (7/8), Зареп, 1965), *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 320–331.
- Stefanović, Pavle, U susret novom muzičkom humanizmu: Glad Kžištofa Pendereckog za novim zvukom (Емисија Трећег програма Радио Београда, 1967), *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 350–357.
- Ка равнотежи опречних снага у савременој музици (Емисија Трећег програма Радио Београда, 1970), *Um za tonom*, Beograd, Nolit, 1986, 21–27.
- Šuvaković, Miško, *Umetnost i politika. Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Beograd, Službeni glasnik, 2012.
- Шуваковић, Мишко, Естетичка теорија социјалистичког модернизма. Студија случаја: Павле Стефановић, у *овом издању*, 18–30.

¹² Исто, 350–351.

¹³ Уп. М. Šuvaković, *Umetnost i politika...*, нав. дело.

Summary**PAVLE STEFANOVIĆ AND ELECTRONIC MUSIC:
WAITING FOR HUMAN(ISTIC) „SYNTHESIS“...***Vesna Mikić*

The article contains considerations and interpretation of but a few of Stefanović's texts in which he commented on electronic music. The way in which Stefanović did that demands contextualisation in the sphere of his evident anthropocentric perception of technology, as well as socialist-modernist universalism.

Key words: Pavle Stefanović, electronic music, technology, socialist modernism, humanism

ОБЈАВЉЕНИ НАПИСИ ПАВЛА СТЕФАНОВИЋА

Јелена Јанковић-Бегуш*

Музиколошко друштво Србије, Београд

Покушај обједињавања и систематизације објављених написа једног тако плодног и свестраног аутора као што је био Павле Стефановић, представљао је тежак, изазован, али и изузетно подстицајан задатак. Пролазак кроз замршени лавиринт његове интелектуалне заоставштине ипак је био знатно олакшан чињеницом да су и раније чињени напори да се попише и систематизује велики број Стефановићевих написа о музици и другим уметностима, као и о темама из шире области естетике, филозофије уметности или пак друштвених наука. Стога је свако суочавање са Стефановићевим списатељским опусом нужно морало да крене од поређења, провере и сучељавања тих исцрпних, али ипак у неким сегментима некомплетних пописа, које су сачинили Роксанда Пејовић, сам Павле Стефановић, а у новије време и његова кћерка Ивана Стефановић.

Од поменутих, објављен је само попис Роксанде Пејовић, у оквиру њене књиге о Стефановићу и Гостушком.¹ Тај списак је уједно и најпотпунији од посматраних јер обухвата целокупан период Стефановићевог бављења публицистиком (од 1922. до почетка девете деценије 20. века). Попис који је сачинио Павле Стефановић обухвата текстове објављене завршно са 1959. годином, укључујући и збирку *Tragom tona* (1958), у коју су ушле прераде неких од раније објављених написа. Његов попис је селективан, највероватније базиран на штампаним издањима која је лично сачувао, и обухвата укупно 25 страна откуцаних на писаћој машини, односно 415 библиографских јединица.² Ивана Стефановић је, пак, учинила покушај да обједини објављене радове са руко-

* jelenaforfree@gmail.com

¹ Роксанда Пејовић, *Комплексно посматрање музике: Павле Стефановић и Драгућин Гостушки* Београд, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2012.

² Захваљујем се студентима Мастер академских студија музикологије Факултета музичке уметности у школској 2017/2018, који су у целини прекуцали Стефановићев списак и уједначили стандарде референци у њему. То су: Биљана Александровски, Каролина Живановић, Радост Галоња Кртинић, Јелисавета Мојсиловић, Марија Томић и Јована Ћосић.

писним верзијама сачуваним у богатој породичној архиви, фокусирајући се на период после Другог светског рата (од 1945. до краја 1970-их).

Грађа је у поменутих пописима систематизована на различите начине, а приступ који је овде примењен је исти онај који је одабрао и сам Стефановић: хронолошки и према издвојеним публикацијама, а не према врсти или садржају написа, за разлику од пописа Р. Пејовић где су раздвојене музичке (и оперске, балетске) критике од других врста написа (есеја, расправа, репортажа, пригодних текстова итд.). Стефановићев начин систематизације је одабран као узоран у циљу постизања веће прегледности, будући да јасно показује с којим је серијским публикацијама аутор имао редовну и дугогодишњу сарадњу, а с којима повремену или привремену.

Највећи број написа, и то претежно музичких, оперских и балетских критика, Стефановић је објавио до почетка Другог светског рата, у дневним листовима *Штампа* (1934–1935) – 114 и *Правда* (1938–1941) – 441, а томе треба додати и опсежне музичке хронике у часопису *Музички гласник* (1938–1940). У послератном периоду Стефановићеви написи постају разноврснији и он сарађује са великим бројем различитих серијских публикација у Србији и другим југословенским републикама, међу којима се истиче сарадња са месечником *Књижевност* и са *Književnim novinama*, гласилом Удружења књижевника Србије.

Рад на обједињавању постојећих пописа Стефановићевих чланака подразумевао је и проверу датума, бројева часописа, пагинације и других елемената библиографских записа, као и допуњавање новим јединицама. Коначно, обједињени списак је упоређен и са пописом који је приредио Милан Милојковић (156–162).

С обзиром на велику дистанцу која дели данашњи тренутак од времена објављивања ових написа, насталих у ери штампане речи, Народна библиотека Србије је једино место где може да се консултује већина примарних извора. Од свих многобројних серијских публикација, једино је дневни лист *Правда* доступан као дигитализована (скенирана) грађа на интернет презентацији <http://www.digitalna.nb.rs/sf/NBS/novine/pravda>. Иако је за сваку похвалу то што су сва годишта ових новина доступна у електронском виду, у процесу рада уочени су проблеми у вези са коришћењем ове базе. Најпре, приликом скенирања и обраде у великом броју примерака новина изгубили су се бројеви страна (или нису читљиви), тако да су стране на којима се налазе текстови Павла Стефановића означене бројем у загради који се односи на место у оквиру скенираног примерка за тај датум. Такође, почев од 1939. године *Правда* је излазила у два дневна издања, а Стефановићеви текстови се постепено све више пребацују на друго издање, што је евидентирано и у попису Роксанде Пејовић. Међутим, та друга издања веома често нису доступна на сајту НБС, већ је скенирано само прво. Као други извор за претрагу коришћена је и дигитална база Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић” <http://www.unilib.rs/>

istorijske-novine/pregled-lat?newspaper=UB_00042, али је она мање комплетна у односу на претходну – недостаје велики број дневних издања. У неким случајевима разликују се бројеви страна на дигиталним платформама ове две библиотеке, па су стављене напомене у том смислу (први број у угластој загради увек се односи на базу НБС).

У односу на библиографију Р. Пејовић, осим другачије систематизације чланака, унете су и следеће измене:

1. Сви текстови наведени су у изворном писму, како су објављени у датој публикацији. Занимљиво је, на пример, да је часопис *Музички гласник* објављивао напоре текстове и у ћириличном и у латиничном писму, па се на неким местима разликује писмо самог Стефановићевог чланка од писма наслова публикације. Такође, интересантан је пример часописа *Književni glasnik*, будући да су нека годишта (1954, 1969. и надаље) излазила у ћириличном, а остала у латиничном писму. Овај је часопис специфичан и по начину нумерације појединих свезака и навођења годишта, те је свуда остављена номенклатура из оригинала.
2. У насловима чланака задржан је изворни правопис, иако има разлика у односу на савремени начин писања. Такође, тамо где су уочене словне грешке у насловима текстова, оне су остављене, али је на њих скренута пажња напоменом *[sic!]*.
3. Уколико је текст објављен у ијекавици и на неком од језика из окружења, задржан је оригинални назив.
4. Часописи су наведени са бројем годишта и бројем свеске у загради, осим у случајевима где серијска публикација није имала више од једног годишта. Изузетак представља часопис *Treći program*.
5. Датуми су свуда наведени према изворним публикацијама – грешке које су се местимично јављале у ранијим пописима чланака исправљене су у највећој могућој мери. Исто важи и за наслове чланака.

Текстови Павла Стефановића имају у потпису најчешће његово име и презиме (што је, дакле, подразумевана варијанта потписа), а затим и иницијале и то у више верзија, у зависности од публикације и годишта – углавном П, П. С, Ст. или П. Ст, као што је наведено у угластим заградама. Код појединих чланака који су објављени без потписа није придодата никаква посебна ознака – то показује да су преузети из Стефановићевог пописа, односно да их је он сам идентификовао као своје радове, те ауторство није спорно. У свим другим случајевима где ауторство није било могуће утврдити са сигурношћу (било због недостатка потписа или потписа који не указује на Стефановића), стављена је одговарајућа напомена.

Упркос објективним недостацима, попис који следи представља до сада најобухватнији и најдетаљнији преглед објављених текстова Павла Стефановића, чиме поставља основу за даље „хватање у коштац” са његовом пребога-

том писаном заоставштином и наставак рада на долажењу до идеалне форме библиографије овог несвакидашњег писца и мислиоца.

У овом обједињеном попису посебна пажња је посвећена „умрежавању” изворно објављених чланака са њиховим каснијим верзијама, које су штампане у Стефановићевим књигама *Tragom tona*, *Гаврило Кужељ*, *Есеји* и *Um za tonom*. Захваљујући томе, могу да се прате Стефановићева накнадна промишљања појединих тема што је својствено његовом стваралачком поступку (на шта је указала Ивана Стефановић у *вом издању*, 92).

ЛЕГЕНДА СКРАЋЕНИЦА И ОЗНАКА

Књије

Скраћенице

Pavle Stefanović, <i>Tragom tona</i> , Sarajevo, Svjetlost, 1958. ³	[TT]
Павле Стефановић, <i>Гаврило Кужељ</i> , Београд, Нолит, 1974.	[K]
Павле Стефановић, <i>Есеји</i> , Београд, Нолит, 1982.	[E]
Pavle Stefanović, <i>Um za tonom</i> , Beograd, Nolit, 1986.	[UZT]
Pavle Stefanović, <i>Putevima simfonije. Radijska predavanja</i> , Beograd, RTS, 2009.	[PS]

Ознаке уз њојегине чланке⁴

- * Чланак постоји само у попису Р. Пејовић, али не може са сигурношћу да се утврди да ли је П. Стефановић аутор;
- ** Чланак постоји у дигитализованом издању на сајту Универзитетске библиотеке (разликује се од дигитализованог издања на сајту Народне библиотеке Србије).
- *** Чланак постоји у оба пописа (П. Стефановић, Р. Пејовић), али нема га у првом издању, а друго издање за тај дан није доступно у дигиталној верзији;
- **** Чланак постоји само у попису Р. Пејовић, али нема га у првом издању, а друго издање за тај дан није доступно у дигиталној верзији;
- ***** Чланак постоји у оба пописа (П. Стефановић, Р. Пејовић), али нема га у дигитализованом издању, можда због грешке приликом скенирања часописа;
- Чланак постоји у попису Р. Пејовић, али нема га ни у првом ни у другом издању за тај дан – односно, уместо другог постоји „Прво и друго издање” на сајту НБ, а на сајту УБ такође нема другог издања.

³ Напомена П. Стефановића: „У већини раније објављених огледа извршене су знатне допуне и измене при редиговању текстова за ову збирку”, ТТ, 251.

⁴ Ове ознаке обухватају најчешће проблеме у вези са идентификовањем написа. Тамо где су у питању појединачни или ретки случајеви, стављене су посебне напомене.

НАПИСИ ОБЈАВЉЕНИ У ПЕРИОДУ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Рани чланци у различитим публикацијама и поезија (1921–39)

а) Песме

Ларго, Мисао, *Књижевно-политички часопис* (IV, 56), Књижевно социјални часопис, 16. април 1922, 585.

Пекарнице, Ревии, *Повремене свеске за књижевност, уметност и друштвени живот*, Београд, 7. децембар 1922, 18–20.

Нови Пиеро, Мисао, *Књижевно-социјални часопис* (V, 79), 1. април 1923, 501–502.

Čedomir Jokić, *Orkan, Revija za umjetnost i kulturu* (I, 1), 1. avgust 1923, 21.

[Prantišek Halaš]⁵ Mi slavimo mir, *Savremeni pogledi, Mjesečnik za književnost, nauku i umjetnost* (II, 11–12), 1936, 326.

б) Остало

Љубомир Бошњакловић: Историја музике, *Нови живот* (V, 1), 1921–1922, 29.

Салцбург који пева и глуми. Прошлост и садашњост салцбуршких игара (После славног фестивала), *Политика* (XXXII, 9784), 6. септембар 1935, 10.

Салцбург – летња резиденција међународне уметности (У граду музике, позоришта и уметника), *Време* (XV, 4912), 15. септембар 1935, 6.

Diktatura muzičkog triumvirata [sic!] u Salzburgu, *Zvuk, Revija za muziku* (III, 7), septembar 1935, 268–272.

[Пав.] Црњанске варијације, *Наша стварност, Часопис за књижевност, науку, уметност и сва друштвена и културна питања* (II, 9–10), 1937, 153–154.

Duhovni koncert Jevrejskog pevackog društva u Beogradu, *Židov* (XXII, 52), 1938, 4.

La vie musicale: Un concert de E. Malipiere, *L'Echo de Belgrade* (VIII), fevrier 1939.

ШТАМПА, Београд (1934–1935)⁶

1934.

Концерт хора „Станковић”, *Штампа* (I, 39), 26. март 1934, 5.

[Без потписа] После 200 година познати филосовски [sic!] став Зенона Елеаћанина обара један Југословен легендарног грчког јунака (Како трка Ахила и Корњаче изгледа у светлости математике г. Милана Тасића), *Штампа* (I, 171), 9. август 1934, 5.

[Без потписа] Позориште ће бити свечано отворено 15 [sic!] септембра „Урошевем женидбом” (Припреме за рад новооснованог позоришта Дунавске бановине), *Штампа* (I, 199), 6. септембар 1934, 7.

⁵ Примедба П. Стефановића: „Ова песма је објављена под именом чешког књижевника Прантишека Халаша, што је намерно учињено, да би се, под тадашњим политичким приликама, сакрио прави аутор. У истом броју *Савремених питања*, на стр. 331, објављена је белешка о успешном извођењу те песме као хорске рецитације на приредби Радничке уметничке групе „Абрашевић” у Београду, на дан 18-огодишњице закључења примирја, 11. новембра 1936, и као индивидуалне рецитације на свечаној прослави дана мира у Крагујевцу. Вест је пренета из београдског вечерњег листа *Правда* од 13. 11. 1936”. Из пописа П. Стефановића, рукопис.

⁶ Текст под називом Балетске премијере г. Књазева у Народном позоришту, који Р. Пејовић наводи са датумом „1935, 10 [sic!], 6”, није укључен у овај попис јер не може да се утврди у ком је броју листа објављен.

Два музичка чуда која је Босер пренео на екран, *Штјамја* (I, 209), 16. септембар 1934, 7.
[П. С.] Песма пролећа (Таубер у улози Шуберта), *Штјамја* (I, 231), 8. октобар 1934, 7.
[Без потписа] Да ли радио и кинематограф заиста угрожавају опстанак позоришта, *Штјамја* (I, 256), 1. новембар 1934, 4.

„Танхојзер” Рихарда Вагнера. Премијера у Народном позоришту, *Штјамја* (I, 274), 18. новембар 1934, 9.

[Без потписа] Наше највеће просветне и културне установе спремају низ публикација које ће свестрано приказати велики лик највећег српског просветитеља, *Штјамја* (I, 277), 21. новембар 1934, 3.

[Без потписа] Конгрес Јужнословенског певачког савеза, *Штјамја* (I, 282), 26. новембар 1934, 5.

Преображени „Севилски берберин” на позорници Луксора, *Штјамја* (I, 282), 26. новембар 1934, 5.

Концерт Жака Тибоа, *Штјамја* (I, 283), 27. новембар 1934, 7.

[Без потписа] Фото-аматерска изложба у Београду, *Штјамја* (I, 289), 3. децембар 1934, 5.
Први овогодишњи јавни час „Колегиум Музикум” [sic!], *Штјамја* (I, 289), 3. децембар 1934, 8.

Клавирско вече г-це Љубице Маржинец, *Штјамја* (I, 291), 5. децембар 1934, 5.

Концерт загребачког Ђирило-Методовог хора, *Штјамја* (I, 296), 10. децембар 1934, 4.
Први овогодишњи концерт Београдске филхармоније (Лош избор програма), *Штјамја* (I, 300), 14. децембар 1934, 4.

Концерт руског певачког друштва „Славјански” посвећен Архангелском, *Штјамја* (I, 304), 18. децембар 1934, 13.

Комеморативни концерт ученика музичке школе, *Штјамја* (I, 305), 19. децембар 1934, 6.

Концерт Јелке Николић-Стаматовић и Наде Грубић, *Штјамја* (I, 305), 19. децембар 1934, 10.

Други симфониски [sic!] концерт Београдске филхармоније (Концерт пианисте [sic!] Божицара Кунца), *Штјамја* (I, 307), 21. децембар 1934, 9.

Свечана комеморативна академија Музичког друштва „Станковић”, *Штјамја* (I, 307), 21. децембар 1934, 11.

Први музички час Коларчевог народног универзитета, *Штјамја* (I, 311), 25. децембар 1934, 11.

Комеморативни концерт у спомен блаженопочившег краља Александра, *Штјамја* (I, 314), 28. децембар 1934?⁷

1935.

Трећи симфониски [sic!] концерт Београдске филхармоније, *Штјамја* (II, 330), 15. јануар 1935, 7.

Шта још може да нам значи Прокофјев?, *Штјамја* (II, 331), 16. јануар 1935, 10.

Гостовање прашког тенора г. Масака у „Саломе”, *Штјамја* (II, 332), 17. јануар 1935, 12.

Концерт Сергеја Прокофјева, *Штјамја* (II, 334), 19. јануар 1935, 11.

Други музички час на Коларчевом Универзитету [sic!], *Штјамја* (II, 337), 22. јануар 1935, 9.

Четврти концерт Београдске филхармоније, *Штјамја* (II, 340), 25. јануар 1935, 8.

⁷ Текст је наведен према попису Р. Пејовић, али нема га у штампаном издању.

Концерт Руског музичког друштва, *Шћамѿа* (II, 342), 27. јануар 1935, 12.
Ели Неј тумачи Бетовенова клавирска дела, *Шћамѿа* (II, 343), 28. јануар 1935, 11.
Концерт Ваше Пшиходе, *Шћамѿа* (II, 345),⁸ 29. јануар 1935, 7.
Гостовање г. Алфреда Пикавера у Аиди, *Шћамѿа* (II, 347), 31. јануар 1935, 7.
Концерт прашког [*sic!*] квартета, *Шћамѿа* (II, 349), 2. фебруар 1935, 9.
Друго вече г. Пикавера у Београдској опери, *Шћамѿа* (II, 350), 3. фебруар 1935, 6.
Други јавни час Колегиума музикума [*sic!*] на Коларчевом универзитету, *Шћамѿа* (II, 352), 5. фебруар 1935, 9.
Пети концерт Београдске филхармоније, *Шћамѿа* (II, 355), 8. фебруар 1935, 6.
Концерт виолончелисте Пјера Фурнијеа, *Шћамѿа* (II, 357), 10. фебруар 1935, 10.
Гостовање г. Ријавца у Београдској опери, *Шћамѿа* (II, 359), 12. фебруар 1935, 11.
Вокални концерт г-ђе Иде Мијовић-Черне, *Шћамѿа* (II, 360), 13. фебруар 1935, 11.
Други солистички концерт г. Фурнијеа, *Шћамѿа* (II, 362), 15. фебруар 1935, 7.
Гостовање г. Ријавца у „Боемима”, *Шћамѿа* (II, 363), 16. фебруар 1935, 6.
[П. Ст.] Предавање г. др. М. Милојевића о данашњој оперској премијери, *Шћамѿа* (II, 364), 17. фебруар 1935, 8.
Концерт г. Морица Розентала у Београду, *Шћамѿа* (II, 364), 17. фебруар 1935, 10.
„Дорица плеше” први пут у београдском Народном позоришту, *Шћамѿа* (II, 365), 18. фебруар 1935, 9.
Опроштајно гостовање г. Ријавца у Београдској опери, *Шћамѿа* (II, 367), 20. фебруар 1935, 9.
Трећи музички час на Коларчевом универзитету, *Шћамѿа* (II, 367), 20. фебруар 1935, 9.
Породица Стравински у Шестом концерту Београдске филхармоније, *Шћамѿа* (II, 369), 22. фебруар 1935, 6.
Гостовање г-ђе Ане-Марије Гуљелмети у „Севилском берберину”, *Шћамѿа* (II, 370), 23. фебруар 1935, 7.
Гостовање г-ђе Гуљелмети у Травиати [*sic!*], *Шћамѿа* (II, 373), 26. фебруар 1935, 9.
Прослава 60-годишњице Арнолда Шенберга, *Шћамѿа* (II, 374), 27. фебруар 1935, 9.
[Без потписа] Концерт г. Сулиме Стравинског, *Шћамѿа* (II, 374), 27. фебруар 1935, 9.
Последње гостовање г-ђе Гуљелменти [*sic!*] у Београдској опери, *Шћамѿа* (II, 373), 28. фебруар 1935, 7.
Вече плеса г-ђе Катје Делакове на Малој позорници Народног позоришта, *Шћамѿа* (II, 376), 1. март 1935, 7.
Млади Стравински трећи пут пред београдском музичком публиком, *Шћамѿа* (II, 380), 5. март 1935, 8.
Четврти музички јавни час Коларчевог универзитета, *Шћамѿа* (II, 382), 7. март 1935, 8.
„Запорожец за Дунавом” на Коларчевом универзитету, *Шћамѿа* (II, 382), 7. март 1935, 8.
Седми концерт Београдске филхармоније, *Шћамѿа* (II, 383), 8. март 1935, 8.
Концерт оперских певача г. г. Ђорђевића и Човића, *Шћамѿа* (II, 384), 9. март 1935, 8.
Виолински концерт г. Роберта Сотенса у клубу Пријатеља Француске, *Шћамѿа* (II, 384), 9. март 1935, 8.
Прво извођење хорских рецитација у нашој земљи, *Шћамѿа* (II, 385), 10. март 1935, 9.
Светосавски концерт Руског хора земунске Богородичине цркве, *Шћамѿа* (II, 388), 13. март 1935, 6.

⁸ Постоји грешка у нумерацији часописа – број од 28. јануара је 343, а број од 29. јануара 345.

Бесплатни концерт „Опуса” из Брна, *Шћамја* (II, 388), 13. март 1935.
Дечије музичко поподне на Коларчевом универзитету [sic!], *Шћамја* (II, 389), 14. март 1935, 8.
Клавирски концерт Зине Певзнер-Крековић, *Шћамја* (II, 389), 14. март 1935, 8.
Прослава тридесетогодишњице уметничког рада г. Јевгенија Маријашеца, *Шћамја* (II, 391), 16. март 1935, 8.
Реприза „Кнеза Игора”, *Шћамја* (II, 391), 16. март 1935.
Гостовање г. Соларија [sic!] у „Риголету”, *Шћамја* (II, 394), 19. март 1935, 6.
Концерт г-ђице Олге Ољдекоп, *Шћамја* (II, 395), 20. март 1935, 6.
Концерт народног хора „Родина” из Софије, *Шћамја* (II, 396), 21. март 1935, 9.
Југословенски чаробњак с гудалом. Златко Балоковић говори, *Шћамја* (II, 396), 21. март 1935.
Осми концерт Београдске филхармоније са г. Балоковићем као суделовачем, *Шћамја* (II, 397), 22. март 1935, 7.
Гостовање г. Соларија [sic!] у „Боемима”, *Шћамја* (II, 398), 23. март 1935, 8.
Дворжакови „Свадебни дарови” пред београдском музичком публиком, *Шћамја* (II, 399), 24. март 1935, 6.
„Кнез Игор” у другој подели улога, *Шћамја* (II, 400), 25. март 1935, 6.
Солистички концерт г. Златка Балоковића, *Шћамја* (II, 401), 26. март 1935, 8.
Гостовање бугарског тенористе Гоподинова [sic!] у Београдској опери, *Шћамја* (II, 403), 28. март 1935, 6.
Прво гостовање г-ђе Алфани-Телини у Београдској опери, *Шћамја* (II, 405), 30. март 1935, 8.
Пети јавни час Коларчевог универзитета, *Шћамја* (II, 406), 31. март 1935, 7.
Концерт ученика Музичке школе, *Шћамја* (II, 408), 2. април 1935, 7.
Освежавање старудија, *Шћамја* (II, 409), 3. април 1935, 6.
Нова креација г-це Ољдекоп, *Шћамја* (II, 410), 4. април 1935, 7.
Девети концерт београдске [sic!] филхармоније, *Шћамја* (II, 411), 5. април 1935, 8.
Концерт хора Прашких учитељица, *Шћамја* (II, 416), 10. април 1935, 10.
Трећи јавни час Музичке школе Станковић, *Шћамја* (II, 416), 10. април 1935.
Ветовен [sic!], стваралац девете, *Шћамја* (II, 417), 11. април 1935, 8.
Концерт г-ђе Алисе Бешевић, *Шћамја* (II, 420), 14. април 1935, 8.
[Без потписа] Загребачко певачко друштво „Лисински”. Пред његов концерт у Београду, 13. овог месеца у дворани Коларчевог универзитета, *Шћамја* (II, 420), 14. април 1935.*
Плесни концерт г. Рода Рифлера, *Шћамја* (II, 422), 16. април 1935, 8.
Концерт хора „Лисинског”, *Шћамја* (II, 423), 17. април 1935, 6.
Југословенски музички фестивал у приредби „Цвијете Зузорић”, *Шћамја* (II, 424),⁹ 20. април 1935, 6.
Концерт софијског хора „Гусле”, *Шћамја* (II, 425), 21. април 1935, 6.
Клавирски концерт г. Бервалда, *Шћамја* (II, 426), 22. април 1935, 7.
Нега фосила у згради код Споменика, *Шћамја* (II, 427), 23. април 1935, 8.
Јубиларни концерт Београдске филхармоније, *Шћамја* (II, 429), 25. април 1935, 7.
Г-ца Мезетова креира улогу Манон, *Шћамја* (II, 435), 5. мај 1935, 8.
Оперско гостовање г-ђе Зинке Кунц из Загреба, *Шћамја* (II, 435), 6. мај 1935, 10.
Балетско гостовање г-ђе Нине Кирсанове, *Шћамја* (II, 438), 8. мај 1935, 5.
VI музички јавни час Коларчевог универзитета, *Шћамја* (II, 440), 10. мај 1935, 8.

⁹ Није грешка, прескачу се датуми.

Концерт Академског певачког друштва „Обилић”, *Шћамја* (II, 445), 15. мај 1935, 10.
 Концерт београдског и софијског јеврејског хора, *Шћамја* (II, 445), 15. мај 1935, 10.
 Балетски матине г-ђе Пољакове, *Шћамја* (II, 445), 15. мај 1935, 10.
 Гостовање г. Рајчева у „Јеврејци”, *Шћамја* (II, 446), 16. мај 1935, 7.
 Концерт учитељског певачког друштва „Маринковић”, (II, 447), 17. мај 1935, 5.
 Концерт Академског певачког збора из Љубљане, *Шћамја* (II, 449), 19. мај 1935, 7.
 Премијера Маснеовог „Дон Кихота”, *Шћамја* (II, 450), 20. мај 1935, 8.
 Концерт Академског певачког друштва из Земуна, *Шћамја* (II, 451), 21. мај 1935, 7.
 Г. Рајчев гостује у улози Дон Хозеа у „Кармену” [sic!], *Шћамја* (II, 453), 23. мај 1935, 5.
 ... И још један бугарски хор у Београду, *Шћамја* (II, 453), 23. мај 1935, 5.
 Свечано вече поводом десетогодишњице Колегијум Музикума [sic!], *Шћамја* (II, 459), 29. мај 1935, 9.
 Седми музички час Коларчевог универзитета [sic!], *Шћамја* (II, 462), 1. јун 1935, 7.
 Два успеха г. Бирдиноа, два неуспеха одговорних чинилаца наше Опере, *Шћамја* (II, 470), 11. јун 1935, 7.
 Класични балет и г-ђа Наташа Бошковић, *Шћамја* (II, 474), 15. јун 1935, 6.
 Једна излишна оперска новина, *Шћамја* (II, 480), 23. јун 1935, 8.
 Годишњи концерт Музичке школе „Станковић”, *Шћамја* (II, 482), 25. јун 1935, 8.

ПРАВДА, Београд (1938–1941)

1938.

[П.] Концерт виолинисте г. Херцога, *Правда* (XXXIV, 11997), 12. март 1938, с. р. [6].
 [П.] Вече варијација за два клавира, *Правда* (XXXIV, 11999), 14. март 1938, с. р. [13].
 [П.] Јубилеј оперске уметнице у Београду, *Правда* (XXXIV, 12001), 16. март 1938, с. р. [9].
 [П.] Трећи јавни час универзитетског камерно-музичког удружења, *Правда* (XXXIV, 12003), 18. март 1938, с. р. [11].
 [П.] Концерт у част г. Драгутина Покорног, *Правда* (XXXIV, 12004), 19. март 1938, с. р. [11].
 [Без потписа] Концерт у Друштву пријатеља Француске, *Правда* (XXXIV, 12004), 19. март 1938, с. р. [11].*
 [П.] Вече наше савремене музике, *Правда* (XXXIV, 12005), 20. март 1938, с. р. [6].
 [П.] Аргентина игра и музицира (Вече на Коларчевом универзитету), *Правда* (XXXIV, 12006), 21. март 1938, с. р. [18].
 [П.] Концерт ученика Музичке школе у Београду, *Правда* (XXXIV, 12007), 22. март 1938, с. р. [13].
 [П. Ст.] Концерт Руског музичког друштва, *Правда* (XXXIV, 12007), 22. март 1938, с. р. [13].
 [П.] Гостовање г-ђе Аде Сари у „Севильском берберину”, *Правда* (XXXIV, 12008), 23. март 1938, с. р. [5].
 [П.] Камерно вече у Француском клубу, *Правда* (XXXIV, 12010), 25. март 1938, с. р. [7].
 [П.] [Ћилда у „Риголету”], *Правда* (XXXIV, 12010), 25. март 1938, с. р. [7].
 [П.] Камерни оркестар берлинске [sic!] филхармоније, *Правда* (XXXIV, 12011), 26. март 1938, с. р. [6].
 [П.] Премијера балета „Ђаво на селу”, *Правда* (XXXIV, 12012), 27. март 1938, с. р. [14].

- [П.] Прослава 25-годишњице уметничког рада г. Златка Балоковића, *Правда* (XXXIV, 12013), 28. март 1938, s. p. [6].
- [П.] Концерт прашког дувачког квинтета, *Правда* (XXXIV, 12013), 28. март 1938, s. p. [6].
- [П.] Концерт Златка Балоковића, *Правда* (XXXIV, 12018), 2. април 1938, s. p. [22].
- [П.] Гостовање г-ђе Митровић у улози Кармен, *Правда* (XXXIV, 12019), 3. април 1938, s. p. [7].
- [Р.] Вече немачког лида, *Правда* (XXXIV, 12019), 3. април 1938, s. p. [15].*
- [Без потписа] Вече српских композитора, *Правда* (XXXIV, 12020), 4. април 1938, s. p. [17].*
- [П.] Трећи концерт ученика Музичке школе, *Правда* (XXXIV, 12021), 5. април 1938, s. p. [12].
- [П. Ст.] Г-ђа Спиридонова-Брзицова у улози Тоске, *Правда* (XXXIV, 12022), 6. април 1938, s. p. [7].
- [П.] Концерт Алфреда Кортоа, *Правда* (XXXIV, 12023), 7. април 1938, s. p. [4].
- [П.] Друго гостовање г-ђе Спиридонове-Брзицове, *Правда* (XXXIV, 12024), 8. април 1938, s. p. [11].
- [П.] Делимична замена певача у „Дон Жуану”, *Правда* (XXXIV, 12025), 9. април 1938, s. p. [8].
- [П.] Концерт хора београдских железничара, *Правда* (XXXIV, 12025), 9. април 1938, s. p. [9].
- [П.] Народни плес (Плесна трупа г-ђе Магазиновић приказује балкански фолклор), *Правда* (XXXIV, 12026), 10. април 1938, s. p. [7].
- [П.] Јавни час школе „Станковић”, *Правда* (XXXIV, 12028), 12. април 1938, s. p. [7].
- [П.] У част музичара Кумара, *Правда* (XXXIV, 12028), 12. април 1938, s. p. [7].
- [П.] Фестивал трију филхармонија (Изванредно велика посета Београђана на концерту), *Правда* (XXXIV, 12028), 12. април 1938, s. p. [8].
- [П.] Други фестивалски концерт, *Правда* (XXXIV, 12029), 13. април 1938, s. p. [11].
- [П.] „Ђаво на селу” у новој подели, *Правда* (XXXIV, 12030), 14. април 1938, s. p. [21].
- [П.] Гостовање сплитског „Звонимира”, *Правда* (XXXIV, 12031), 15. април 1938, s. p. [13].
- [П.] Гостовање Жоржа Тила у „Вертеру”, *Правда* (XXXIV, 12031), 15. април 1938, s. p. [13].
- [П.] Двоструко гостовање у опери „Кармен”, *Правда* (XXXIV, 12033), 17. април 1938, s. p. [9].
- [П.] Лисијена Боаје, Пилс и Табе у Београду, *Правда* (XXXIV, 12034), 18. април 1938, s. p. [8].
- [Без потписа] Сестре Аранђеловић у „Лабудовом језеру”, *Правда* (XXXIV, 12034), 18. април 1938, s. p. [16].*
- [П.] Г. Ђорђевићево прво гостовање у опери, *Правда* (XXXIV, 12036), 20. април 1938, s. p. [9].
- [П.] Бахова Пасија по Јовану, *Правда* (XXXIV, 12037), 21. април 1938, s. p. [15].
- [П.] Г. Душан Ђорђевић у другој улози, *Правда* (XXXIV, 12038), 22. април 1938, s. p. [14].
- [П.] Вокални концерт сарајевске „Слоге”, *Правда* (XXXIV, 12044), 28. април 1938, s. p. [13].
- [П.] Концерт Николаја Орлова, *Правда* (XXXIV, 12044), 28. април 1938, s. p. [20].
- [П.] Гостовање хора бугарских учитељица, *Правда* (XXXIV, 12046), 30. април 1938, s. p. [9].

- [П.] Татјана г-ђе Стајић Стојановић, *Правда* (XXXIV, 12047-8), 1. и 2. мај 1938, с. р. [11].
- [П.] Концертирање Николаја Орлова и оркестра Краљеве гарде, *Правда* (XXXIV, 12050), 4. мај 1938, с. р. [13].
- [П.] Црквени концерт на плану културне борбе, *Правда* (XXXIV, 12051), 5. мај 1938, 7.
- [П.] Концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXIV, 12051), 5. мај 1938, с. р. [21].
- [П.] Оперски деби г-це Живковић, *Правда* (XXXIV, 12052), 6. мај 1938, с. р. [18].
- [Р.] Бернар Мишел као камерни свирач, *Правда* (XXXIV, 12053), 7. мај 1938, с. р. [9].¹⁰
- [П.] Г. Драбик опет у Београдској опери, *Правда* (XXXIV, 12053), 7. мај 1938, с. р. [9].
- [П.] Нова студија „Уклетог Холанђанина”, *Правда* (XXXIV, 12055), 9. мај 1938, с. р. [8].
- [П.] Нова фаза „Ђавола на селу”, *Правда* (XXXIV, 12056), 10. мај 1938, с. р. [9].
- [П.] Уметност хорског рецитовања на Вуковој прослави, *Правда* (XXXIV, 12058), 12. мај 1938, с. р. [13].
- [П.] Друго гостовање г. Драбика, *Правда* (XXXIV, 12058), 12. мај 1938, с. р. [13].
- [П.] Концерт Првог београдског певачког друштва, *Правда* (XXXIV, 12058), 12. мај 1938, с. р. [13].
- [П.] Вече композиција Стевана К. Христића, *Правда* (XXXIV, 12059), 13. мај 1938, 11.
- [П.] Јохан Штраус диригује дела Јохана Штрауса, *Правда* (XXXIV, 12062), 16. мај 1938, 16.
- [П.] Прво гостовање Франкфуртске опере, *Правда* (XXXIV, 12063), 17. мај 1938, с. р. [17].
- [П.] Друго вече Франкфуртске опере у Београду, (XXXIV, 12064), 18. мај 1938, с. р. [9].
- [П.] Треће вече Франкфуртске опере, (XXXIV, 12065), 19. мај 1938, с. р. [8].
- [П.] Концерт хора „Станковић”, *Правда*, (XXXIV, 12066), 20. мај 1938, с. р. [9].
- [П.] Симфонијски концерт франкфуртског оперног оркестра, *Правда* (XXXIV, 12066), 20. мај 1938, с. р. [9].
- [Без потписа] Концерт „Маринковића” посвећен Маринковићу, *Правда* (XXXIV, 12067), 21. мај 1938, с. р. [7].*
- [П.] Концерт камерно-музичке класе „Станковић”, *Правда* (XXXIV, 12069), 23. мај 1938, 16.
- Одговор г. др Милошу Савковићу, *Правда* (XXXIV, 12071), 25. мај 1938, с. р. [17].
- [П.] Концерт дечје хорске музике, *Правда* (XXXIV, 12072), 26. мај 1938, с. р. [9].
- [П.] Музика на Настасијевићевом вечеру, *Правда* (XXXIV, 12072), 26. мај 1938, с. р. [9].
- [П.] Гостовање г-ђе Вере Мајдич, *Правда* (XXXIV, 12074), 28. мај 1938, 12.
- [П.] Сента г-ђе Мајдич, *Правда* (XXXIV, 12076), 30. мај 1938, с. р. [16].
- [П.] Гостовање г-ђе Нури-Хаџић, *Правда* (XXXIV, 12080), 3. јун 1938, с. р. [18].
- [П.] Гостовање Татјане Меноти у „Севилском берберину”, *Правда* (XXXIV, 12081), 4. јун 1938, с. р. [9].
- Одговор г. др Милошу Савковићу, *Правда* (XXXIV, 12081), 4. јун 1938, с. р. [12].
- [П.] Концерт будимпештанског певачког друштва „Бескарт”, *Правда* (XXXIV, 12083), 6. јун 1938, с. р. [8].
- [П.] Гостовање г-ђе Божице Сарван у опери „Мињон”, *Правда* (XXXIV, 12087), 10. јун 1938, с. р. [16].
- [П.] Прва оперска улога г-ђе Грлице Паић, *Правда* (XXXIV, 12088), 11. јун 1938, 7.
- [П.] Концерт свршених ученика Београдске музичке школе, *Правда* (XXXIV, 12088), 11. јун 1938, с. р. [8].

¹⁰ Чланак се не налази ни у једном попису (П. Стефановић, Р. Пејовић) и не може са сигурношћу да се утврди да ли је П. Стефановић аутор, али наведен је зато што се у попису Р. Пејовић појављују чланци потписани истим иницијалом.

[П.] Јубиларни концерт Панчевачког Српског црквеног певачког друштва, *Правда* (XXXIV, 12092), 15. јун 1938, s. p. [9].

Аида са три госта и новим домаћином, *Правда* (XXXIV, 12095), 18. јун 1938.*****

[П.] Наша најновија госпођа Лептирица, *Правда* (XXXIV, 12096), 19. јун 1938, 6.

[П.] Уочи извођења „Парсифала”, *Правда* (XXXIV, 12098), 21. јун 1938, 11.

[П.] Синоћни приказ „Парсифала”, *Правда* (XXXIV, 12099), 22. јун 1938, 15.

[П.] Оперска зрелост г-ђе Зикове, *Правда* (XXXIV, 12101), 24. јун 1938, s. p. [13].

[П.] Оперско вежбаиште у Београду, *Правда* (XXXIV, 12102), 25. јун 1938, s. p. [11].

[П.] Троструко гостовање у „Тоски”, *Правда* (XXXIV, 12108), 1. јул 1938, s. p. [9].

[П.] Концерт бугарских певача из Лома, *Правда* (XXXIV, 12108), 1. јул 1938, s. p. [9].

[П.] Два госта пре спавања, *Правда* (XXXIV, 12111), 4. јул 1938, s. p. 9.

Смрт младе уметнице Бојане Јелаче, *Правда* (XXXIV, 12158), 20. август 1938, s. p. [7].

[П. Стефановић] Зидарски подвиг г. Матачића, *Правда* (XXXIV, 12170), 1. септембар 1938, s. p. [9].

[П. Стефановић] Концерт лесковачког хора, *Правда* (XXXIV, 12174), 5. септембар 1938, 9.

Сорочинске празноверице пред лекарима, *Правда* (XXXIV, 12178), 9. септембар 1938, 11.

[Ст.] Два госта у три претставе [sic!], *Правда* (XXXIV, 12182), 12. октобар 1938, s. p. [8].

[Ст.] У славу Ђузепе Вердија [sic!], *Правда* (XXXIV, 12183), 13. октобар 1938, s. p. [5].

[Ст.] „Моћ судбине” – моћ опере, *Правда* (XXXIV, 12184), 14. октобар 1938, s. p. [6].

[Ст.] Концерт Магде Талиаферо, *Правда* (XXXIV, 12185), 15. октобар 1938, s. p. [9].

[Ст.] Концерт Златка Балоковића, *Правда* (XXXIV, 12187), 17. октобар 1938, s. p. [9].

[Ст.] Ново у „Фаусту”, *Правда* (XXXIV, 12193), 23. октобар 1938, s. p. [8].

[Ст.] „Аида” тријумфа, искуства и сигурности, *Правда* (XXXIV, 12194), 24. октобар 1938, s. p. [8].

[Ст.] Концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXIV, 12197), 27. октобар 1938, s. p. [8].

[Ст.] Опера Светомира Настасијевића у енглеском клубу, *Правда* (XXXIV, 12197), 27. октобар 1938, s. p. [8].

[П. Ст.] Гостовање г-ђе Садовен и г. Бадеску-а, *Правда* (XXXIV, 12198), 28. октобар 1938, s. p. [9].

[Ст.] Опроштај са г-ђом Зинком Кунц, *Правда* (XXXIV, 12199), 29. октобар 1938, s. p. [8].

[П. Ст.] Трећа улога, друга потврда и прва победа г. Ламперија, *Правда* (XXXIV, 12200), 1. новембар 1938, s. p. [14].

[Ст.] Велика уметност Натана Милштајна, *Правда* (XXXIV, 12203),¹¹ 2. новембар 1938, s. p. [9].

[П. Ст.] Први јавни час музичке школе „Станковић”, *Правда* (XXXIV, 12203), 2. новембар 1938, s. p. [12].

[Ст.] Вече чешког музичког генија, *Правда* (XXXIV, 12205), 4. новембар 1938, s. p. [13].

[Ст.] Концерт славне оперске певачице, *Правда* (XXXIV, 12207), 6. новембар 1938, s. p. [8].

[Ст.] Оперски почетак г-ђице Радић, *Правда* (XXXIV, 12208), 7. новембар 1938, s. p. [12].

[Ст.] Вече игара Радмиле Живковић-Цајић, *Правда* (XXXIV, 12209), 8. новембар 1938, s. p. [7].

[Ст.] Гостовања и размештања у „Вертеру”, *Правда* (XXXIV, 12210), 9. новембар 1938, s. p. [19].

¹¹ Постоји грешка у нумерацији часописа: после бр. 12200 (1. новембар), следећи је бр. 12203 (2. новембар).

- [Ст.] Херберт Алберт и Београдска филхармонија, *Правда* (XXXIV, 12211), 10. новембар 1938, s. p. [22].
- [Ст.] Камерно музицирање сестара Михајловић, *Правда* (XXXIV, 12213), 12. новембар 1938, s. p. [11].
- [Ст.] Колегиум [sic!] музикум у знаку гостољубља према Чесима, *Правда* (XXXIV, 12214), 13. новембар 1938, s. p. [11].
- [Ст.] Опроштајно музицирање чешког уметничког пвра [sic!], *Правда* (XXXIV, 12215), 14. новембар 1938, s. p. [9].
- [Ст.] „Јеврејка” са г-ђом Зиковом, *Правда* (XXXIV, 12215), 14. новембар 1938, s. p. [9].
- [Ст.] Балетски отсек [sic!] загребачког „Дечјег царства” на делу, *Правда* (XXXIV, 12216), 15. новембар 1938, s. p. [18].
- [Ст.] Поводом једног гостовања у „Риголету”, *Правда* (XXXIV, 12219), 18. новембар 1938, s. p. [8].
- [Ст.] Трећи музички час Коларчевог универзитета, *Правда* (XXXIV, 12221), 20. новембар 1938, s. p. [15].
- Премијера музичке комедије „Четири грубијана”, *Правда* (XXXIV, 12222), 21. новембар 1938, s. p. [6].
- [П. Ст.] Други јавни час музичке школе „Станковић”, *Правда* (XXXIV, 12229), 28. новембар 1938, s. p. [7].
- [Ст.] Дивна Радић пева Сибла у „Фаусту”, *Правда* (XXXIV, 12230), 29. новембар 1938, s. p. [5].
- [Ст.] Диригент Јозеф Крипс, *Правда* (XXXIV, 12232), 1. децембар 1938, s. p. [7].
- [Ст.] Свечани популарни концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXIV, 12234), 3. децембар 1938, s. p. [7].
- [Ст.] „Ђаво на селу”, *Правда* (XXXIV, 12234), 3. децембар 1938, s. p. [9].
- [Ст.] „Севиљски берберин” са гостима из Италије, *Правда* (XXXIV, 12235), 4. децембар 1938, s. p. [7].
- [Без потписа] Миланска скала извела је синоћ своју прву гала претставу, *Правда* (XXXIV, 12235), 4. децембар 1938, s. p. [7].*
- [Ст.] Друго гостовање италијанских певача, *Правда* (XXXIV, 12236), 5. децембар 1938, s. p. [3].
- Мајсторско дело Јозефа Крипса, *Правда* (XXXIV, 12239), 8. децембар 1938, s. p. [18].
- Један певачки деби, *Правда* (XXXIV, 12240), 9. децембар 1938, s. p. [18].
- [Ст.] Симфониски [sic!] концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXIV, 12246), 15. децембар 1938, s. p. [8].
- [Ст.] „Севиљски берберин”, *Правда* (XXXIV, 12248), 17. децембар 1938, s. p. [8].
- [Ст.] Концерт Жака Тибоа, *Правда* (XXXIV, 12249), 18. децембар 1938.
- [П. Ст.] „Аида” (Амнерис – г-ђа Бугариновић, Радамес – г. Шименц), *Правда* (XXXIV, 12253), 22. децембар 1938, s. p. [4].
- [Ст.] Прво вече гостовања Народног казалишта из Загреба, „Дубравка” Џива Гундулића, *Правда* (XXXIV, 12254), 23. децембар 1938, s. p. [9].
- [П. Ст.] Један незаборавни „Бал под маскама”, *Правда* (XXXIV, 12256), 25. децембар 1938, s. p. [10].
- Концерт Српско-јеврејског певачког друштва, *Правда* (XXXIV, 12258), 27. децембар 1938, s. p. [4].

[Ст.] Клавирски концерт Божидара Кунца, *Правда* (XXXIV, 12261), 30. децембар 1938, s. p. [5].

[Без потписа] Четврти музички час Коларчевог универзитета, *Правда* (XXXIV, 12262), 31. децембар 1938, s. p. [4].^{*12}

1939.

[П. Ст.] Богатство нашег изворног уметничког израза. Вече народне уметности Лазаропољаца, *Правда* (XXXV, 12263), 1. јануар 1939, s. p. [22].¹³

[П. Ст.] Свечани колегиум [*sic!*] музикум, *Правда* (XXXV, 12267), 5. јануар 1939, s. p. [3].

[Ст.] Милош Ристић као гост у „Лабудовом језеру”, *Правда* (XXXV, 12273), 11. јануар 1939, s. p. [10].

[Ст.] „Мадам Бетерфлај” са Јозефом Крипсом, *Правда* (XXXV, 12274), 12. јануар 1939, s. p. [7].

[Ст.] Вокални концерт г-ђе Мозговој, *Правда* (XXXV, 12275), 13. јануар 1939, s. p. [5].

[Ст.] Четврти симфонијски концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXV, 12276), 14. јануар 1939, s. p. [7].

[Вече савремене српске, хрватске и словеначке музике за женски збор], *Правда* (XXXV, 12277), 15. јануар 1939, s. p. ****

[П. Ст.] Хор Женског музичког друштва из Новог Сада и његов диригент, *Правда* (XXXV, 12278), 16. јануар 1939, s. p. [7].**

[П. Ст.] „Кармен” као јавна генерална проба, *Правда* (XXXV, 12279), 17. јануар 1939, s. p. [4].

[П. Ст.] Балетско вече Александра Сваина, *Правда* (XXXV, 12281), 19. јануар 1939, s. p. [9].

[П. Ст.] Гостовање г-ђе Бугариновић, *Правда* (XXXV, 12282), 20. јануар 1939, s. p. [4 /5/].

[П. Ст.] Излгања [*sic!*] г. др. Милојевића о Вагнеру, *Правда* (XXXV, 12282), 20. јануар 1939, s. p. [7].

[П. Ст.] Симфониски [*sic!*] концерт Радио оркестра, *Правда* (XXXV, 12283), 21. јануар 1939, s. p. [4 /9/].

[П. Ст.] „Боѐми” у новој подели улога, *Правда* (XXXV, 12283), 21. јануар 1939, s. p. [6].

[П. Ст.] Концерт Енрика Маинардиа [*sic!*], *Правда* (XXXV, 12288), 26. јануар 1939, s. p. [4].

[П. Ст.] „Травиата” [*sic!*] обновљена, *Правда* (XXXV, 12292), 30. јануар 1939, s. p. [7].

[Х.] Концерт Бронислава Хубермана, *Правда* (XXXV, 12293), 31. јануар 1939, s. p. [3 /9/].

[П. Ст.] Искусства са неискусством у „Балу под маскама”, *Правда* (XXXV, 12294), 1. фебруар 1939, s. p. [16].

Трећи симфонијски концерт Радио-оркестра, *Правда* (XXXV, 12295), 2. фебруар 1939, s. p. [9].

¹² У попису Р. Пејовић чланак под истим називом је поново наведен под датумом 1. 1. 1939, али нема га у том издању часописа.

¹³ Потпуно исти чланак објављен је у *Правди* 8. фебруара 1939. (видети у списку). И П. Стефановић и Р. Пејовић наводе чланак под тим другим датумом, док је овде текст преузет из дигиталног издања *Правде* од 1. јануара 1939. доступног на сајту Универзитетске библиотеке Светозар Марковић, <http://ubsm.bg.ac.rs/view.php?q=2206&p=0022&e=f&w=1920&h=959>. Можда је у питању грешка настала приликом скенирања документације.

- [П. Ст.] Гостовање Јармиле Новотне у „Боемима”, *Правда* (XXXV, 12296), 3. фебруар 1939, s. p. [12].
- [П. Ст.] Први симфониски [sic!] концерт оркестра Краљеве гарде, *Правда* (XXXV, 12298), 5. фебруар 1939, s. p. [12].
- [П. Ст.] Трећи јавни час Колегиум Музикума [sic!], *Правда* (XXXV, 12298), 5. фебруар 1939, s. p. [5].
- [П. Ст.] Виолета Јармиле Новотне, *Правда* (XXXV, 12298), 5. фебруар 1939, s. p. [5 /8/].
- [П. С.] Трећи јавни течај школе „Станковић”, *Правда* (XXXV, 12299), 6. фебруар 1939, s. p. [13].
- [П. Ст.] Богатство нашег изворног уметничког израза. Вече народне уметности Лазаропољаца, *Правда* (XXXV, 12301), 8. фебруар 1939, s. p. [4].¹⁴
- [П. Ст.] Пети концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXV, 12302), 9. фебруар 1939, s. p. [5].
- [П. Ст.] Концерт Дрезденског квартета, *Правда* (XXXV, 12303), 10. фебруар 1939, s. p. [12].
- [П. Ст.] Концерт виолончелисте Бернара Мишлена, *Правда* (XXXV, 12305), 12. фебруар 1939, s. p. [7].
- [П. Ст.] Гостовање г. Леонида Белона у „Боемима”, *Правда* (XXXV, 12306), 13. фебруар 1939, s. p. [5].
- [П. Ст.] Високи сопран г-ђе Лолове у „Риголету”, *Правда* (XXXV, 12308), 15. фебруар 1939, s. p. [9].
- [П. Ст.] Играчи из далеке Океаније у Београду, *Правда* (XXXV, 12309), 16. фебруар 1939, s. p. [9].
- [П. Ст.] Шести музички час Коларчевог универзитета, *Правда* (XXXV, 12312), 19. фебруар 1939, s. p. [9].
- [П. Ст.] Виолета г-ђе Ђунђенац, *Правда* (XXXV, 12313), 20. фебруар 1939, s. p. [9].
- [П.] „Аида” са г-ђом Сарван у улози Амнерис, *Правда* (XXXV, 12314), 21. фебруар 1939, s. p. [9].
- [П. Ст.] Час модерне музике за децу у „Станковићу”, *Правда* (XXXV, 12314), 21. фебруар 1939, s. p. [18].
- [П. Ст.] Клавирска уметност Александра Боровског, *Правда* (XXXV, 12315), 22. фебруар 1939, s. p. [5 /15/].
- [П. Ст.] Четврти јавни час Колегиум Музикума [sic!], *Правда* (XXXV, 12318), 25. фебруар 1939, s. p. [8 /6/].
- [П. Ст.] Вече игара Мануеле дел Рио, *Правда* (XXXV, 12320), 27. фебруар 1939, s. p. [4].
- [П. Ст.] Гостовање г. Пјеротића у „Риголету”, *Правда* (XXXV, 12320), 27. фебруар 1939, s. p. [5].
- [П. Ст.] Друго вече клавирске уметности Александра Боровског, *Правда* (XXXV, 12323), 2. март 1939, s. p.¹⁵
- [П. Ст.] Г. Пјеротић у „Балу њод маскама”, *Правда* (XXXV, 12324), 3. март 1939, s. p. [6].
- [П. Ст.] Нова обрада Моцартове „Чаробне фруле”, *Правда* (XXXV, 12325), 4. март 1939, s. p. [10].

¹⁴ Исти чланак појављује се два пута – видети 1. јануар 1939.

¹⁵ Није скениран цео број за тај дан, недостаје насловна страна и можда још неке.

- [П. Ст.] Шопеново вече пинисткиње [sic!] Љ. Маржинец, *Правда* (XXXV, 12326), 5. март 1939, s. p. [17].
- [П. Ст.] Културно вече Друштва пријатеља словенске музике, *Правда* (XXXV, 12328), 7. март 1939, s. p. [14].
- [П. Ст.] Други концерт оркестра Краљеве гарде, *Правда* (XXXV, 12328), 7. март 1939, s. p. [14].
- [П. Ст.] Концерт ученика Музичке школе у Београду, *Правда* (XXXV, 12329), 8. март 1939, s. p. [9].
- [П. Ст.] Шести концерт Филхармоније, *Правда* (XXXV, 12330), 9. март 1939, s. p. [21].
- [П. Ст.] Јубилеј Драгог Петровића, *Правда* (XXXV, 12331), 10. март 1939, s. p. [17].
- [П. Ст.] Концерт Николаја Орлова, *Правда* (XXXV, 12335), 14. март 1939, s. p. [5].
- [П. Ст.] Нада Бранковић са оркестром Краљеве Гарде [sic!], *Правда* (XXXV, 12337), 16. март 1939, II издање, s. p. [6].
- [П. Ст.] Вокални квартет Кедров, *Правда* (XXXV, 12338), 17. март 1939, II издање, s. p. [5].
- [П. Ст.] Савремена југословенска музика на седмом Коларчевом часу, *Правда* (XXXV, 12339), 18. март 1939, II издање, s. p. [5].
- „Аида” са г. Колациом у улози Амонасра, *Правда* (XXXV, 12340), 19. март 1939.¹⁶
- [П. Ст.] Орлов на симфонијском оркестру Филхармоније, *Правда* (XXXV, 12341), 20. март 1939, s. p. [7].
- [П. Ст.] Маргарета г-ђе Зикове, *Правда* (XXXV, 12343), 22. март 1939, s. p. [9].
- [М.¹⁷ Ст.] Пети час Колегиума [sic!] музикум-а, *Правда* (XXXV, 12345), 24. март 1939, s. p. [9].
- [П. Ст.] Вокални концерт г-ђе Старицке, *Правда* (XXXV, 12345), 24. март 1939, s. p. [9].
- [П. Ст.] „Саломеа” са г. Драбиком и г-ђом Радобој, *Правда* (XXXV, 12347), 26. март 1939, s. p. [7].
- [П. Ст.] Виолински концерт Цина Франческатиа [sic!], *Правда* (XXXV, 12349), 28. март 1939, s. p. [5].
- [П. Ст.] Други јубиларни концерт Музичке школе у Београду, *Правда* (XXXV, 12355), 3. април 1939, s. p. [9].
- [Без потписа]¹⁸ Вердиев [sic!] Реквием [sic!] у извођењу музичара из Торина, *Правда* (XXXV, 12356), 4. април 1939, s. p. [7].
- [П. Ст.] Балетски деби г-це Татјане Фарчић, *Правда* (XXXV, 12357), 5. април 1939, s. p. [7].
- [П. Ст.] Седми концерт Филхармоније, *Правда* (XXXV, 12358), 6. април 1939, s. p. [14].
- [П. Ст.] Обновљени „Борис Годунов”, *Правда* (XXXV, 12359), 7. април 1939, s. p. [9].
- [П. Ст.] Виолински концерт Рихарда Однопосова, *Правда* (XXXV, 12366), 14. април 1939, s. p. [9].
- [П. Ст.] „Трубадур” без среће, *Правда* (XXXV, 12367), 15. април 1939, II издање, s. p. [5].

¹⁶ Чланак постоји само у попису Р. Пејовић, али тог броја нема ни у једној дигиталној библиотеци.

¹⁷ Вероватно је у питању штампарска грешка.

¹⁸ Чланак постоји у попису Р. Пејовић, али не може да се тврди са сигурношћу да је П. Стефановић аутор. Он сам не наводи тај чланак, него у свом попису наводи другу одредницу под тим датумом, које нема у дигиталним издањима: „Други концерт оркестра и хора из Торина (На програму: Бетовенова Девета симфонија [sic!]), 04. 04. 1939”.

- [П. Ст.] Хор бугарслих [*sic!*] студената богословије, *Правда* (XXXV, 12369), 17. април 1939, II издање, s. p. [5].
- [П. Ст.] Клавирски концерт г-ђице Гордане Милојевић, *Правда* (XXXV, 12372), 20. април 1939, s. p. [8].
- [П. Ст.] Духовни концерт Првог београдског певачког друштва, *Правда* (XXXV, 12374), 22. април 1939, II издање, s. p. [4].
- [П. Ст.] „Чаробна фрула” с Памином г-ђице Мезетове, *Правда* (XXXV, 12375), 23. април 1939, II издање, s. p. [3].
- [П. Ст.] Клавирски концерт Александра Унинског, *Правда* (XXXV, 12376), 24. април 1939, II издање, s. p. [4].
- [П. Ст.] Концертна смотра средњошколских хорова, *Правда* (XXXV, 12377), 25. април 1939, II издање, s. p. [9].
- [П. Ст.] Још једна прослава Мусоргског, *Правда* (XXXV, 12379), 27. април 1939, II издање, s. p. [9].
- [П. Ст.] Гостовања у „Риголету”, *Правда* (XXXV, 12380), 28. април 1939, s. p. [4].
- [П. Ст.] Прослава педесетогодишњице музичког рада г. Хинка Маржинеца, *Правда* (XXXV, 12381), 29. април 1939, II издање, s. p. [5].
- Осми музички час Коларчевог универзитета, *Правда* (XXXV, 12385), 30. април 1939.¹⁹
- Премијера сценске поеме „Мртве очи”, *Правда* (XXXV, 12383–4), 1–2. мај 1939, s. p. [11].
- [П. Ст.] Осми концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXV, 12386), 4. мај 1939, II издање, s. p. [7].
- [П. Ст.] Јавни час музичке школе „Станковић”, *Правда* (XXXV, 12388), 6. мај 1939, II издање, s. p. [7].
- [П. Ст.] Зинка Кунц као концертна певачица, *Правда* (XXXV, 12389), 7. мај 1939, II издање, s. p. [5].
- [П. Ст.] „Вертер” после дуже паузе, *Правда* (XXXV, 12390), 8. мај 1939, II издање, s. p. [4].
- [П. Ст.] Вече игара г-ђице Крстић и г. Путника, *Правда* (XXXV, 12393), 11. мај 1939, II издање, s. p. [9].
- Концерт „Обилића”, *Правда* (XXXV, 12394), 12. мај 1939, II издање, s. p. [4].
- [П. Ст.] Обновљени „Севиљски берберин”, *Правда* (XXXV, 12395), 13. мај 1939, II издање, s. p. [7].
- [П. Ст.] Гостовање г-ђе Бандровске-Турске у „Травијати”, *Правда* (XXXV, 12397), 15. мај 1939, s. p. [5].
- [П. Ст.] Јавни час Музичке школе „Станковић”, *Правда* (XXXV, 12398), 16. мај 1939, II издање, s. p. [4].
- [П. Ст.] Балетски матине школе г-ђе Пољакове, *Правда* (XXXV, 12398), 16. мај 1939, II издање, s. p. [4].
- [П. Ст.] Трећи јубиларни концерт Музичке школе у Београду, *Правда* (XXXV, 12400), 18. мај 1939, II издање, s. p. [4].
- [П. Ст.] Бетерфлај г-ђе Бандровске-Турске, *Правда* (XXXV, 12400), 18. мај 1939, II издање, s. p. [4].
- [П. Ст.] Час камерне музике Музичке школе „Станковић”, *Правда* (XXXV, 12401), 19. мај 1939, II издање, s. p. [9].

¹⁹ Чланак постоји у попису Р. Пејовић, али га нема ни у једној дигиталној бази. Можда је био објављен у другом издању за тај дан, али то друго издање није доступно.

Одговор на један неубичајени поступак (Поводом вечера игара г-ђице Крстић и г. Путника), *Правда* (XXXV, 12402), 20. мај 1939, II издање, s. p. [9].

[П. Ст.] Нова студија „Јенуфе”, *Правда* (XXXV, 12403), 21. мај 1939, II издање, s. p. [8].

[П. Ст.] Шопеново вече Раула Кошалског, *Правда* (XXXV, 12405), 23. мај 1939, II издање, s. p. [7].

[П. Ст.] Концерт Руског музичког друштва у славу Мусоргског, *Правда* (XXXV, 12405), 23. мај 1939, II издање, s. p. [7].

[П. Ст.] Јаван час класе ритмике г. Луја Давичо, *Правда* (XXXV, 12408), 26. мај 1939, II издање, s. p. [4].

[П. Ст.] Четврти јубиларни концерт Музичке школе у Београду, *Правда* (XXXV, 12409), 27. мај 1939, II издање, s. p. [7].

[П. Ст.] Гостовање г. Јурењева у „Фаусту”, *Правда* (XXXV, 12415), 2. јун 1939, II издање, s. p. [6].

Уз две балетске премијере у позоришту, *Правда* (XXXV, 12419), 6. јун 1939, II издање, s. p. [9].

Поводом двеју балетских премијера („Златни петао” и „Франческа да Римини”), *Правда* (XXXV, 12421), 8. јун 1939, II издање, s. p. [7].

[П. Ст.] Друго гостовање г. Јурењева, *Правда* (XXXV, 12422), 9. јун 1939, s. p. [6].

[П. Ст.] Две балетске премијере, *Правда* (XXXV, 12422), 9. јун 1939, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Соло игре г-ђе Радмиле Живковић-Цајић, *Правда* (XXXV, 12422), 9. јун 1939, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Уз гостовање г. Штерлеа, члана Загребачке опере, *Правда* (XXXV, 12423), 10. јун 1939, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] „Трубадур” са г-ђама Кунц-Миланов [и] *[sic!]* Ауром Давидеану, *Правда* (XXXV, 12424), 11. јун 1939, II издање, s. p. [4].

[П. Ст.] Две завршне сезонске приредбе школе „Станковић”, *Правда* (XXXV, 12426), 13. јун 1939, II издање, s. p. [7].

[П. Стефановић] Синоћ је у Народном позоришту прославио четврт века уметничког рада познати челиста г. Јован Мокрањац (Свечаности је присуствовао изасланик Њ. В. Краља), *Правда* (XXXV, 12429), 16. јун 1939, s. p. [4].

[П. Ст.] Први јавни концерт Музичке академије у Београду, *Правда* (XXXV, 12429), 16. јун 1939, II издање, s. p. [4].

Поводом вечерашње репризе *[sic!]* Шостаковићеве *[sic!]* „Леди Макбет”, *Правда* (XXXV, 12438), 25. јун 1939, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Г-ђа Бојовић као Марија Магдалена у „Мртвим очима”, *Правда* (XXXV, 12438), 25. јун 1939, II издање, s. p. [7].

[П. Ст.] Реприза Шостаковичеве „Леди Макбет”, *Правда* (XXXV, 12439), 26. јун 1939, II издање, s. p. [4].

[П. Ст.] Гостовање г-ђе Зинке Кунц-Миланов, г. Николе Цвејића и г. Душана Ђорђевића у „Андре Шениеу” *[sic!]*, *Правда* (XXXV, 12441), 28. јун 1939, II издање, s. p. [4].

[П. Ст.] „Еро с онога свијета” о Видовдану, *Правда* (XXXV, 12443), 30. јун 1939, II издање, s. p. [4].

[П. Ст.] Гостовање г-ђе Кунц-Миланов, г. Цвејића и г. Францела *[sic!]* у „Аиди”, *Правда* (XXXV, 12446), 3. јул 1939, II издање, s. p. [4].

[П. Ст.] Гостовање г-це Љубичић и г. Ђорђевића у „Тоски”, *Правда* (XXXV, 12447), 4. јул 1939, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Концерт италијанских оперских арија и дуета, *Правда* (XXXV, 12448), 5. јул 1939, II издање, s. p. [8].

[П. Ст.] Г-ђа Кунц Миланов и Филхармонија на Сајмишту, *Правда* (XXXV, 12449), 6. јул 1939, II издање, s. p. [5].

[П. Ст.] Прва оперска претстава [sic!] сезоне, *Правда* (XXXV, 12510),²⁰ 1. септембар 1939, s. p. [10].

Диригентско питање решено доласком Полича, *Правда* (XXXV, 12512), 6. септембар 1939.****

Друго гостовање г. Јосипа Крижаја, *Правда* (XXXV, 12512), 6. септембар 1939, II издање.****

[П. Ст.] Један солистички деби у Пучиниевим [sic!] „Боемима”, *Правда* (XXXV, 12522), 16. септембар 1939, II издање, s. p. [4].

Орлов на симфонијском концерту Филхармоније, *Правда* (XXXV, 12529), 23. септембар 1939.****

[Ст.] Нова студија Пучиниеве [sic!] „Турандот”, *Правда* (XXXV, 12531), 25. септембар 1939, s. p. [6].

[П. Ст.] Гостовање г. Цвејића, *Правда* (XXXV, 12532), 26. септембар 1939, s. p. [7].

[П. Ст.] Гостовања (Г.г. Цвејић и Ђорђевић у „Тоски”), *Правда* (XXXV, 12533), 27. септембар 1939, II издање, s. p. [7].

[П. Ст.] „Турандот” на путу алтернација, *Правда* (XXXV, 12534), 28. септембар 1939, II издање, s. p. [3].

[П. Ст.] Гостовања и новине у „Риголету”, *Правда* (XXXV, 12536), 30. септембар 1939, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Први концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXV, 12541), 5. октобар 1939, II издање, s. p. [7].

[П. Ст.] Турандот г-ђе Зикове, *Правда* (XXXV, 12545), 9. октобар 1939, II издање, s. p. [4].

[П. Ст.] „Моћ судбине у знаку немоћи” (Синоћна несрећа на оперској претстави [sic!]), *Правда* (XXXV, 12551), 15. октобар 1939, II издање, s. p. [6].

Три балетске премијере: „Тамара”, „Балерина и бандити”, „Болеро”, *Правда* (XXXV, 12552), 16. октобар 1939, II издање, s. p. [5].

[П. Ст.] Први концерт Удружења пријатеља словенске музике, *Правда* (XXXV, 12553), 17. октобар 1939, II издање, s. p. [5].

[П. Ст.] Једна нова Аида г-ђица Олга Олдекоп, *Правда* (XXXV, 12554), 18. октобар 1939, II издање, s. p. [6].

Г-ђа Бошковић и г. Ристић у „Болеру”, *Правда* (XXXV, 12554), 18. октобар 1939, II издање.²¹

Балетски рецитал г. М. Јовановића, *Правда* (XXXV, 12560), 24. октобар 1939, II издање.***

[П. Ст.] Гостовања и опити у „Балу под маскама”, *Правда* (XXXV, 12563), 27. октобар 1939, II издање, s. p. [6].

Гостовања у „Трубадуру”, *Правда* (XXXV, 12568), 1. новембар 1939, II издање.²²

[П. Ст.] Први популарни концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXV, 12569), 2. новембар 1939, II издање, s. p. [9].

²⁰ Постоји грешка у нумерацији новина: 31. 8. – 12506, 1. 9 – 12510, 2. 9 – 12508, 3. 9. – 12509, 4. 9. – 12510, 5. 9. 12511, 6. 9. 12512 итд.

²¹ Чланак постоји у попису Р. Пејовић, али га нема ни у првом ни у другом издању за тај дан.

²² Чланак постоји у попису Р. Пејовић, али га нема ни у првом ни у другом издању за тај дан – изгледа да је на сајту НБ друго издање лоше скенирано, а на сајту УБ нема другог издања.

Г. Никола Цвејић као Борис Годунов, *Правда* (XXXV, 12570), 3. новембар 1939, II издање.^о Нова студија Моцартовог „Дон Жуана”, *Правда* (XXXV, 12573), 6. новембар 1939, II издање.*****

[П. Ст.] „Тоска” са г-ђом Кунц-Миланов и г. Францлом, *Правда* (XXXV, 12575), 8. новембар 1939, II издање, s. p. [4].

Шопен Игнаца Фридмана, *Правда* (XXXV, 12576), 9. новембар 1939, II издање.²³

[П. Ст.] Дона Ана г-ђе Зинке Кунц-Миланов, *Правда* (XXXV, 12577), 10. новембар 1939, II издање, s. p. [11].

[П. Ст.] Уочи премијере Зајчевог „Николе Шубића Зрињског”, *Правда* (XXXV, 12577), 10. новембар 1939, II издање, s. p. [11].

[П. Ст.] Балетско вече г. Милоша Ристића, *Правда* (XXXV, 12578), 11. новембар 1939, II издање, s. p. [10].

Премијера Зајчевог „Николе Шубића Зрињског”, *Правда* (XXXV, 12580), 13. новембар 1939, II издање, s. p. [8].

[П. Ст.] Концерт Енрика Мајнардија [sic!], *Правда* (XXXV, 12585), 18. новембар 1939, II издање, s. p. [10].

Концерт Берлинског камерног оркестра, *Правда* (XXXV, 12586), 19. новембар 1939, II издање.^о

Други концерт Удружења пријатеља словенске музике, *Правда* (XXXV, 12587), 20. новембар 1939, II издање.^о

[П. Ст.] Други концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXV, 12591), 23. новембар 1939, I и II издање, s. p. [12].

[П. Ст.] Промене улога у Зајчевој опери „Зрињски”, *Правда* (XXXV, 12592), 24. новембар 1939, s. p. [6].

[П. Ст.] „Борис Годунов” са гостима и целим „пољским” чином, *Правда* (XXXV, 12595), 27. новембар 1939, I и II издање, s. p. [12].

[П. Ст.] Концерт Енрика Маинардија [sic!] и Радио-оркестра, *Правда* (XXXV, 12600), 2. децембар 1939, s. p. [8].

[П. Ст.] Први музички час Коларчевог универзитета, *Правда* (XXXV, 12600), 2. децембар 1939, II издање, s. p. [8].

[П. Ст.] Прво извођење у Београду Шкерјанчеве кантате „Уједињење”, *Правда* (XXXV, 12601), 3. децембар 1939, II издање, s. p. [4].

[П. Ст.] Случај г-ђице Радев у светлости њене Лоте у „Вертеру”, [П. Ст.] Први музички час Коларчевог универзитета, *Правда* (XXXV, 12602), 4. децембар 1939, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Концерт хора Глазбене матице из Љубљане, *Правда* (XXXV, 12603), 5. децембар 1939, II издање, s. p. [5].

[П. Ст.] Једна нова креација балетског пара Бошковић – Ристић, *Правда* (XXXV, 12604), 6. децембар 1939, II издање, s. p. [4].

[П. Ст.] Вокални концерт г-ђе Јелке Стаматовић-Николић, *Правда* (XXXV, 12605), 7. децембар 1939, II издање, s. p. [4].

[П. Ст.] Концерт Јозефа Сигетија [sic!], *Правда* (XXXV, 12606), 8. децембар 1939, s. p. [9].

[П. Ст.] Клавирски концерт Наде Бранковић, *Правда* (XXXV, 12607), 9. децембар 1939, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Риголето г. Јурењева, *Правда* (XXXV, 12608), 10. децембар 1939, s. p. [7].

[П. Ст.] Први час Колегиум Мизикума [sic!], *Правда* (XXXV, 12608), 10. децембар 1939, s. p. [7].

²³ Чланак постоји у оба пописа (П. Стефановић, Р. Пејовић), али нема га ни у првом ни у другом издању на сајту НБ, док на сајту УБ тај број није доступан. Изгледа да је на сајту НБ друго издање лоше скенирано (тј. да недостаје баш та страница на којој је била критика).

- [П. Ст.] Нова смена у балетима Бориса Романова, *Правда* (XXXV, 12609), 11. децембар 1939, II издање, s. p. [4].
- [П. Ст.] Трећи концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXV, 12612), 14. децембар 1939, s. p. [13].
- [П. Ст.] Клавирски концерт Никите Магалова, *Правда* (XXXV, 12616), 18. децембар 1939, II издање, s. p. [7].
- [П. Ст.] Јавни час Студиа [sic!] ритмичких игара г-ђе Смиљане Мандукић, *Правда* (XXXV, 12617), 19. децембар 1939, s. p. [7].
- [П. Ст.] Трећи час Удружења пријатеља словенске музике, *Правда* (XXXV, 12617), 19. децембар 1939, s. p. [17].
- [П. Ст.] Певачки деби г-ђице Цоце Радовановић, *Правда* (XXXV, 12621), 23. децембар 1939, s. p. [6].
- [П. Ст.] Јавни час Музичке школе „Станковић”, *Правда* (XXXV, 12621), 23. децембар 1939, s. p. [6].
- [П. Ст.] Гостовање г. Душана Ђорђевића у „Боемима”, *Правда* (XXXV, 12622), 24. децембар 1939, s. p. [9].
- [П. Ст.] Други јавни час Колегиум музика [sic!], *Правда* (XXXV, 12622), 24. децембар 1939, II издање, s. p. [5].
- [П. Ст.] Концерт хора „Станковић”, *Правда* (XXXV, 12623), 25. децембар 1939, s. p. [6].
- [П. Ст.] Вокални концерт г-ђе Лике Калмић-Алфандари, *Правда* (XXXV, 12626), 28. децембар 1939, s. p. [7].
- [П. Ст.] „Хофманове приче” после дужег изостанка, *Правда* (XXXV, 12629), 31. децембар 1939, II издање, s. p. [4].

1940.

- [П. Ст.] Клавирски концерт г-ђице Пине Питини, *Правда* (XXXVI, 12634), 5. јануар 1940, s. p. [7].
- Уместо музичке критике на деби г-ђице Шолте, *Правда* (XXXVI, 12634), 5. јануар 1940.****
- Гостовање г-ђе Кирсанове у „Тамари” и „Болеру”, *Правда* (XXXVI, 12644), 15. јануар 1940, II издање.****
- Гостовање г-ђице Ољдекоп, *Правда* (XXXVI, 12645), 16. јануар 1940.****
- Четврти концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXVI, 12647), 18. јануар 1940, II издање.***
- Г. Никола Цвејић у улози Зрињског, *Правда* (XXXVI, 12650), 21. јануар 1940, II издање.****
- Гостовање г. Францла у „Проданој невести”, *Правда* (XXXVI, 12653), 24. јануар 1940, II издање.****
- Четврти концерт Удружења пријатеља словенске музике, *Правда* (XXXVI, 12654), 25. јануар 1940, II издање.****
- Уочи премијере Вердијевог „Фалстафа”, *Правда* (XXXVI, 12656), 27. јануар 1940, s. p. [13].
- [П. Ст.] Премијера Вердијевог „Фалстафа”, *Правда* (XXXVI, 12657), 28. јануар 1940, II издање, s. p. [5].
- Клавирски концерт Николаја Орлова, *Правда* (XXXVI, 12659), 30. јануар 1940, II издање.****
- Пети концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXVI, 12668), 8. фебруар 1940, II издање.****

Виолински концерт Лили д'Алборе, *Правда* (XXXVI, 12671), 11. фебруар 1940, II издање.***

Николај Орлов као солиста на концерту Радио-оркестра, *Правда* (XXXVI, 12672), 12. фебруар 1940, II издање.****

Музички час Коларчевог универзитета, *Правда* (XXXVI, 12678), 18. 02. 1940, II издање.****

Балетски пабирци г-ђице Ире Васиљеве и г. Милоша Ристића, *Правда* (XXXVI, 12679), 19. фебруар 1940, II издање.****

Слово над новим станом праха Корнелијева (После погребa земних остатака првог српског композитора), *Правда* (XXXVI, 12688), 28. фебруар 1940, s. p. [9].

Вече модерне југословенске музике – три значајна прва извођења, *Правда* (XXXVI, 12689), 29. фебруар 1940, s. p. [9].

Гостовање Загребачког гудачког квартета, *Правда* (XXXVI, 12689), 29. фебруар 1940, II издање.****

Премијера Глуковог „Орфеја” у Народном позоришту, *Правда* (XXXVI, 12692), 3. март 1940, II издање.²⁴

Концерт слушаца Музичке академије, *Правда* (XXXVI, 12693), 4. март 1940, II издање.****

Балетско вече г-ђе Радмиле Живковић, *Правда* (XXXVI, 12693), 4. март 1940, II издање.****

Један користан камермузички подухват, *Правда* (XXXVI, 12694), 5. март 1940, II издање.****

Први концерт ученика Музичке школе у Београду, *Правда* (XXXVI, 12694), 5. март 1940, II издање.****

Гостовање Франкфуртске опере (Предигра „Нибелуншког прстена”), *Правда* (XXXVI, 12696), 7. март 1940, II издање.***

Гостовање Франкфуртске опере, *Правда* (XXXVI, 12697), 8. март 1940, II издање.***

[П. Ст.] Гостовање Франкфуртске опере, *Правда* (XXXVI, 12698), 9. фебруар 1940, s. p. [9].

Трећи део „Нибелуншког прстена” у остварењу Франкфуртске опере, *Правда* (XXXVI, 12699), 10. март 1940, II издање.***

Симфонијски концерт оркестра Франкфуртске опере, *Правда* (XXXVI, 12701), 12. март 1940, II издање.***

Концерт хора „Џецилије” из Будимпеште, *Правда* (XXXVI, 12701), 12. март 1940, II издање.****

Завршни део тетралогije „Прстен Нибелунга” (Франкфуртска опера на београдској сцени), *Правда* (XXXVI, 12702), 13. март 1940, II издање.***

Шести концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXVI, 12703), 14. март 1940, II издање.****

„Отмица из Сараја” – опроштајно гостовање Франкфуртске опере, *Правда* (XXXVI, 12703), 14. март 1940, II издање.****

[П. Ст.] Концерт Академског хора из Софије, *Правда* (XXXVI, 12605), 16. март 1940, s. p. [5].

[П. Ст.] Камермузичко вече у Институту за италијанску културу, *Правда* (XXXVI, 12705), 16. март 1940, s. p. [5].

²⁴ Чланак постоји у оба пописа, с тим што је П. Стефановић навео датум 2. март, а Р. Пејовић 3. март. Нема га у првим издањима за оба датума, док друга издања нису доступна.

Трећи јавни час Колегијума музикума, *Правда* (XXXVI, 12706), 17. март 1940, II издање.****

Шести концерт Удружења пријатеља словенске музике, *Правда* (XXXVI, 12714), 25. март 1940, II издање.****

Удео музике у комаду г. Бошњаковића, *Правда* (XXXVI, 12714), 25. март 1940, II издање.****

Двотрећинска замена у Глуковом „Орфеју”, *Правда* (XXXVI, 12720), 31. март 1940, II издање.****

[П. Ст.] Једна обнова и једна новина у „Хофмановим причама”, *Правда* (XXXVI, 12723), 3. април 1940, s. p. [13].

Вокално-камерно вече оца и кћери, 3. април 1940, *Правда* (XXXVI, 12723), 3. април 1940, II издање.****

Седми симфонијски концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXVI, 12724), 4. април 1940, II издање.***

Гостовање италијанских певача у „Андреу Шенијеу”, *Правда* (XXXVI, 12727), 7. април 1940.****

Дела Шопенова на музичком часу Коларчевог универзитета, *Правда* (XXXVI, 12727), 7. април 1940, II издање.****

„Травијата” у изразу италијанских гостију, *Правда* (XXXVI, 12728), 8. април 1940, II издање.****

[Ст.] Треће вече гостовања италијанских певача у „Трубадуру”, *Правда* (XXXVI, 12733), 13. април 1940, s. p. [9].

[П. Ст.] Симфониско [*sic!*] поклоњење о стогодишњици рођења Петра Иљича Чајковског, *Правда* (XXXVI, 12759), 9. мај 1940, II издање, s. p. [7].

[П. Ст.] Концерт Будимског певачког хора, *Правда* (XXXVI, 12763), 13. мај 1940, II издање, s. p. [5].

[П. Ст.] Институт за проучавање Русије прославља стогодишњицу рођења Чајковског, *Правда* (XXXVI, 12764), 14. мај 1940, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Дечји музички час у школи „Станковић”, *Правда* (XXXVI, 12765),²⁵ 16. мај 1940, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Камерно музицирање у Институту за италијанску културу, *Правда* (XXXVI, 12765),²⁶ 16. мај 1940, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Делимично освежење Томасове [*sic!*] „Мињон”, *Правда* (XXXVI, 12769), 20. мај 1940, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Једно знаменито вече на Музичкој академији, *Правда* (XXXVI, 12777), 28. мај 1940, 13.

Обновљена „Коштана” на оперској сцени, *Правда* (XXXVI, 12780), 31. мај 1940, II издање.²⁷

[П. Ст.] Концерт музичке школе „Станковић”, *Правда* (XXXVI, 12784), 4. јун 1940, s. p. [4].

[П. Ст.] Концерт г-ђе Софије Пининске, *Правда* (XXXVI, 12784), 4. јун 1940, s. p. [4].

[П. Ст.] Камерни концерт о стогодишњици Чајковског, *Правда* (XXXVI, 12787), 7. јун 1940, II издање, s. p. [4].

²⁵ Грешка је у штампаним издањима – датуми 14. и 15. мај носе исти број, 12764.

²⁶ Исто.

²⁷ Чланак постоји у оба пописа (П. Стефановић, Р. Пејовић), у Стефановићевом списку је датум 30. мај 1940, али чланка нема ни у првом ни у другом издању за оба датума на сајту НБ, док ти бројеви нису доступни на сајту УБ.

[П. Ст.] Концерт апсолвената музичке школе у Београду, *Правда* (XXXVI, 12790), 10. јун 1940, II издање, s. p. [6].

Премијера музичке драме „Ђурађ Бранковић” од браће Настасијевић, *Правда* (XXXVI, 12794), 14. јун 1940, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Други јавни концерт слушаца Музичке академије, *Правда* (XXXVI, 12798), 18. јун 1940, II издање, s. p. [5].

[П. Ст.] Бородинов „Кнез Игор” са новим певачима, *Правда* (XXXVI, 12804), 24. јун 1940, II издање, s. p. [7].

Премијера Доницетиеве [sic!] „Лучије Ламермур” [sic!], *Правда* (XXXVI, 12811), 1. јул 1940, II издање.***

[П. Ст.] Г. Никола Цвејић међу Пучинијевим боемима, *Правда* (XXXVI, 12818), 8. јул 1940, s. p. [12].

Уместо здравице калемегданским Свечаним играма, *Правда* (XXXVI, 12854), 13. август 1940.***

„Еро с онога свијета” у недељи домаћих опера, *Правда* (XXXVI, 12885), 13. септембар 1940.****

Опаске поводом сто београдских поема, *Правда* (XXXVI, 12890), 18. септембар 1940, II издање.****

Једна певачка замена у „Лучији Ламермур” [sic!], *Правда* (XXXVI, 12892), 20. септембар 1940, II издање.****

Вече немачког лида, *Правда* (XXXVI, 12899), 27. септембар 1940, II издање.***

Обнова „Пикове даме” о стогодишњици рођења Чајковског, *Правда* (XXXVI, 12908), 7. октобар 1940, II издање.***

Концерт хора регенсбуршке катедрале, *Правда* (XXXVI, 12909), 8. октобар 1940, II издање.****

Гостовање г-ђе Бернот-Голобове у „Трубадуру”, *Правда* (XXXVI, 12910), 9. октобар 1940, II издање.****

Први концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXVI, 12911), 10. октобар, 1940, II издање.***

[П. Ст.] Два гостовања у „Аиди”, *Правда* (XXXVI, 12913), 12. октобар 1940, s. p. [6].

Концерт загребачке филхармоније, *Правда* (XXXVI, 12917), 16. октобар 1940, s. p. [5].

Концерт Београдског певачког друштва „Цар Душан”, *Правда* (XXXVI, 12926), 25. октобар 1940, II издање.****

„Пикова дама”. У новој подели улога, *Правда* (XXXVI, 12928), 27. октобар 1940, II издање.****

Клавирски концерт Николе [sic!] Магалова, *Правда* (XXXVI, 12935), 3. новембар 1940, s. p. [15].

[П. Ст.] Никита Магалов као тумач Шопена, *Правда* (XXXVI, 12938), 6. новембар 1940, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Вече игара Татјане Фарчић, *Правда* (XXXVI, 12942), 10. новембар 1940, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Балетско вече г. М. Јовановића и г-ђице Тот, *Правда* (XXXVI, 12946), 14. новембар 1940, II издање, s. p. [7].

Премијера Понкиелиеве [sic!] „Ђоконде”, *Правда* (XXXVI, 12947), 15. новембар 1940, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Концерт пианисте [sic!] г. Едуарда Вајса, *Правда* (XXXVI, 12948), 16. новембар 1940, II издање, s. p. [5].

[П. Ст.] Први музички час Коларчевог народног универзитета, *Правда* (XXXVI, 12949), 17. новембар 1940, II издање, s. p. [5].

Други концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXVI, 12952), 20. новембар 1940, II издање, s. p. [7].

[П. Ст.] Концерт певачког друштва „Мокрањец” из Скопља, *Правда* (XXXVI, 12953), 21. новембар 1940, II издање, s. p. [5].

[П. Ст.] Музичирање фидл-триа [sic!] из Минхена, *Правда* (XXXVI, 12956), 24. новембар 1940, II издање, s. p. [5].

[П. Ст.] Вече игара г-ђице Мире Сањине, *Правда* (XXXVI, 12960), 28. новембар 1940, II издање, s. p. [5].

Концерт Југословенског академског певачког друштва из Земуна, *Правда* (XXXVI, 12963), 1. децембар 1940, s. p. [12].

[П. Ст.] Клавирски концерт Бранке Мусулин, *Правда* (XXXVI, 12967), 5. децембар 1940, II издање, s. p. [4].

[П. Ст.] Улога г-ђе Ђукић у „Борису Годунову”, *Правда* (XXXVI, 12968), 6. децембар 1940, II издање, s. p. [5].

[П. Ст.] Вокални концерт г-ђице Инке Ђукић, *Правда* (XXXVI, 12968), 6. децембар 1940, II издање, s. p. [7].

[П. Ст.] Млади на путу од опере до уметничке песме, *Правда* (XXXVI, 12970), 8. децембар 1940, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Поуке са последње претставе [sic!] „Ђоконде”, *Правда* (XXXVI, 12971), 9. децембар 1940, II издање, s. p. [6].

Трећи концерт Београдске филхармоније, *Правда* (XXXVI, 12975), 13. децембар 1940, II издање.***

[Н. О.] Концерт црквене, уметничке и народне песме руске, *Правда* (XXXVI, 12976), 14. децембар 1940, II издање, s. p. [7].*

[Н. О.] Вече фолклорне групе балета Народног позоришта, *Правда* (XXXVI, 12978), 16. децембар 1940, II издање, s. p. [6].*

[Н. О.] Вече француске музике, *Правда* (XXXVI, 12978), 16. децембар 1940, II издање, s. p. [6].*

[П. Ст.] Концерт Енрика Маинардија [sic!], *Правда* (XXXVI, 12980), 18. децембар 1940, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Концерт симфониске [sic!] музике Светомира Настасијевића, *Правда* (XXXVI, 12982), 20. децембар 1940, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Концерт Карла Видусо [sic!] у Италијанском институту, *Правда* (XXXVI, 12984), 22. децембар 1940, II издање, s. p. [4].

[П. Ст.] Концерт Филхармоније са Маинардијем [sic!], *Правда* (XXXVI, 12986), 24. децембар 1940, II издање, s. p. [6].

1941.

[П. Ст.] Први концерт Радио-оркестра на суделовање Марије Немет, *Правда* (XXXVII, 12998), 5. јануар 1941, II издање, s. p. [5].

[П. Ст.] Поводом извођења Бородинове опере, *Правда* (XXXVII, 13003), 10. јануар 1941, II издање, s. p. [5].

[П. Ст.] Београдска филхармонија под руководством Хермана Абендрота и као пратилац клавиристе Ивана Ноча, *Правда* (XXXVII, 13024), 31. јануар 1941, II издање, s. p. [5].

[П. Ст.] Концерт Моцарт-квартета из Салцбурга, *Правда* (XXXVII, 13027), 3. фебруар 1941, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Гостовање г. Стефановића-Курсуле у „Трубадуру”, *Правда* (XXXVII, 13028), 4. фебруар 1941, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Гостовање г-це Шолте-Јурењев у „Боемима”, *Правда* (XXXVII, 13029), 5. фебруар 1941, II издање, s. p. [5].

Концерт Београдске филхармоније са бугарским гостима, *Правда* (XXXVII, 13032), 8. фебруар 1941, II издање, s. p. [6].

[П. Ст.] Виолинист [sic!] Карло-Феличе Чиларио, *Правда* (XXXVII, 13032), 8. фебруар 1941, II издање, s. p. [6].

Обнова Коњовићеве опере „Женидба Милошева”, *Правда* (XXXVII, 13037), 13. фебруар 1941, II издање, s. p. [4].

[П. Ст.] Концерт Ђирило-Методовог хора из Загреба, *Правда* (XXXVII, 13038), 14. фебруар 1941, II издање, s. p. [5].

Други концерт Симфонијског оркестра Радио-Београд, *Правда* (XXXVII, 13039), 15. фебруар 1941.***

[П. Ст.] Солистички концерт г. г. Хорвата и Балинта, *Правда* (XXXVII, 13042), 18. фебруар 1941, s. p. [5].

Одговор на изјаву Стевана Христића, *Правда* (XXXVII, 13045), 21. фебруар 1941, 4.

[П. Ст.] Премијера дечје опере Миленка Живковића, *Правда* (XXXVII, 13046), 22. фебруар 1941, II издање, s. p. [5].

[П. Ст.] Вердиев [sic!] Реквием [sic!] у извођењу љубљанских и београдских музичара, *Правда* (XXXVII, 13049), 25. фебруар 1941, s. p. [4].

[П. Ст.] Вече савремене југословенске соло-песме, *Правда* (XXXVII, 13051), 27. фебруар 1941, s. p. [6].

Гостовање дрезденске [sic!] опере „Каваљер с ружом”, *Правда* (XXXVII, 13052), 28. фебруар 1941, II издање, s. p. [6].

„Фиделио”. (Гостовање Дрезденске опере), *Правда* (XXXVII, 13053), 1. март 1941.***

Концерт оркестра опере из Дрездена, *Правда* (XXXVII, 13054), 2. март 1941.***

Вече шпанских игара, *Правда* (XXXVII, 13060), 8. март 1941.****

Симфониско [sic!] вече совјетских композитора, *Правда* (XXXVII, 13062), 10. март 1941.²⁸

Вокални концерт Зоре Милосављевић, *Правда* (XXXVII, 13066), 14. март 1941.****

[П. Ст.] Клавирски концерт г-ђице Наде Бранковић, *Правда* (XXXVII, 13067), 15. март 1941, s. p. [5].

Тридесетогодишњица уметничког рада г. Маријашеца, *Правда* (XXXVII, 13068), 16. март 1941.****

Музичко вече поводом 50-тогодишњице рођења Сергеја Прокофјева, *Правда* (XXXVII, 13072), 20. март 1941.***

Обнова Делибове опере „Лакме”, *Правда* (XXXVII, 13075), 23. март 1941, s. p. [7].

[П. Ст.] Гостовање г-ђе Марије Немет у „Аиди”, *Правда* (XXXVII, 13076), 24. март 1941, s. p. [4].

²⁸ Чланак постоји у оба пописа (П. Стефановић, Р. Пејовић), али нигде није доступно ниједно издање за тај дан.

МУЗИЧКИ ГЛАСНИК, Београд (1938–40)**1938.**

Гостовање Франкфуртске опере у Београду („Фигарова женидба” и „Каваљер с ружом” у тумачењу франкфуртске [sic!] опере. „Валкира” франкфуртске [sic!] опере), *Музички гласник* (VIII, 6), јун 1938, 119–122.

[П. Ст.] Вече композиција г. Стевана Христића, *Музички гласник* (VIII, 6), јун 1938, 122–123.

Provokacije za našu opersku ustanovu, *Музички гласник* (VIII, 7), септембар 1938, 119–122.

[P. Stefanović] Postignuća Leskovca u horskom pevanju, *Музички гласник* (VIII, 7), септембар 1938, 147–148.

Сезонски залет опере, *Музички гласник* (VIII, 8–9), октобар–новембар 1938, 179–186.

Музика у концертној дворани (Клавирски концерт Естер Џонсон. Први музички час Коларчевог универзитета. Клавирски концерт Магде Талиаферо. Виолински концерт Златка Балоковића. Југословенска музика на првом јавном часу музичке школе „Станковић”), *Музички гласник* (VIII, 8–9), октобар–новембар 1938, 186–189.

Музички живот у Београду (А. ОПЕРА. 1. Премијера „Четири грудијана”. 2. Јозеф Крипс, диригент „Холанђанина Луталице”. 3. Италијанска група уметника у Београду. 4. „Фигарова женидба” у музичкој студији Јозефа Крипса. Б. ОРКЕСТАРСКИ КОНЦЕРТИ. 1. Први симфонијски [sic!] концерт Београдске филхармоније. 2. Други концерт Београдске филхармоније. 3. Моцарт на трећем часу Коларчевог универзитета. 4. Свечани популарни концерт Београдске филхармоније /трећи/. Б. [sic!] КАМЕРНИ И СОЛО КОНЦЕРТИ. 1. Фрагменти из „Међулушког блага” и енглески погледи. 2. Виолински концерт Натана Милштајна. 3. Сестре Михајловић. 4. Колегиум [sic!] Музикум / први јавни час/. Јавни час Удружења пријатеља Словенске [sic!] музике. 6. Вокални деби Инке Ђукић), *Музички гласник* (VIII, 10), децембар 1938, 209–221.

1939.

Музички живот Београда (А. МУЗИКА ЗА ОРКЕСТАР. 1. Трећи концерт Београдске филхармоније. 2. Четврти концерт Београдске филхармоније. 3. Симфонијски концерт Радио-оркестра /други/. 4. Свечани час Collegium Musicum-а. Б. ИНСТРУМЕНТАЛИСТИЧКИ СОЛО-КОНЦЕРТИ. 1. Виолински концерт Жака Тибоа. 2. Клавирски концерт Божидара Кунца. В. КАМЕРНО-МУЗИЧКЕ ПРИРЕДБЕ. 1. Јаначеково вече /Други час Коларчевог универзитета/. 2. Гудачки квартет Њемечек – Слатин /Четврти час Коларчевог универзитета/. Г. ХОРСКА МУЗИКА. 1. Концерт српско-јеврејског певачког друштва. 2. Концерт Женског музичког друштва из Новог Сада /Пети час Коларчевог универзитета/), *Музички гласник* (IX, 1), јануар 1939, 10–21.

Muzički život u Beogradu (A. SIMFONIJSKI KONCERTI. 1. Treći koncert Radio-orkestra. 2. Prvi koncert orkestra Kraljeve garde. 3. Peti koncert Filharmonije. B. KONCERTI INSTRUMENTALISTA. 1. Enriko Mainardi /violončelo/. 2. Bronislav Huberman /violina/. 3. Bernar Mišlen /violončelo/. 4. Aleksandar Borovski /klavir/. C. KAMERNA MUZIKA. 1. Drezdenski gudački kvartet. 2. Treći čas Collegium Musicum-a. 3. Četvrti čas Collegium Musicum-a. 4. Šesti čas Kolarčevog univerziteta), *Музички гласник* (IX, 2), фебруар 1939, 36–42.

Za domaću simfonijsku muziku, *Музички гласник* (IX, 3–4), март–април 1939, 74–77.

Музички живот у Београду (Други концерт оркестра Краљеве гарде. Шести концерт Филхармоније. Клавирски концерт Љубице Маржинец. Нада Бранковић на излазу из чаробних вртова „вундеркиндства”. Николај Орлов, песник клавирске романтике. Седми музички час Коларчевог универзитета. Вокални квартет Кедров. Јубиларни

концерт Музичке школе у Београду. Пети час Collegium musicum-a), *Музички ѿласник* (IX, 3-4), март-април 1939, 77-83.

Музички живот у Београду (Виолински концерт Цина Франческатиа [sic!]. Други јубиларни концерт Музичке школе у Београду. Два концерта симфонијског оркестра и хора Туринске Радио-станице. Седми концерт Београдске филхармоније. Виолински концерт Рихарда Однопосова. Концерт хора бугарских богослова. Клавиристички реситал Гордане Милојевић. Духовни концерт Првог београдског певачког друштва. Клавирски концерт Александра Унинског. Концертна смотра средњошколских хорова), *Музички ѿласник* (IX, 6), јун 1939, 127-132.

Музички живот у Београду (Једна оперска премијера – реприза. Три балетске премијере), *Музички ѿласник* (IX, 7-8), септембар-октобар 1939, 146-152.

Музички живот у Београду (ОПЕРА – Оперска обнова Моцартовог „Дон Хуана”. Премијера Зајчевог „Николе Шубића Зринског”), *Музички ѿласник* (IX, 9), новембар 1939, 172-179.

Музички живот у Београду²⁹ (I концерт Филхармоније. I концерт Удружења пријатеља словенске музике. I популарни концерт Филхармоније. Клавирско вече Игнаца Фридмана), *Музички ѿласник* (IX, 10), децембар 1939, 199-202.

1940.

Београдска музичка хроника (Концерт Енрика Маинардија. Гостовање Берлинског камерног оркестра. Други концерт Друштва пријатеља словенске музике. Други концерт Београдске филхармоније. Симфонијски концерт Радио-оркестра. Први музички час Коларчевог универзитета. Свечани концерт Београдске филхармоније и љубљанске Глазбене Матице [sic!]. Вокални концерт камерне певачице Јелке Стаматовић-Николић. Јозеф Сигети. Клавирски концерт Наде Бранковић. Први час Collegium Musicum-a. Трећи концерт Београдске филхармоније. Трећи концерт Друштва пријатеља словенске музике. Клавирски концерт Никите Магалова. Вокални деби Цоце Радовановић. Други јавни час Collegium Musicum-a. Концерт хора „Станковић”. Вокални концерт Лике Калмић-Алфандари. Клавирски концерт Пине Питини. Четврти концерт Београдске филхармоније), *Музички ѿласник* (X, 1-2), јануар-фебруар 1940, 17-28.

НАПИСИ ОБЈАВЉЕНИ ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА

20. ОКТОБАР,³⁰ Недељни лист Народног фронта Београда, Београд (1945)

1945.

„Пајаци” и „Половецки логор” у београдском Народном позоришту, 20. октобар (II, 14), 09. март 1945, s. p. [8].

Поводом гостовања друге групе совјетских уметника у Београду, 20. октобар (II, 15), 16. март 1945, s. p. [8].

[П. Ст.] Смотра радничких хорова, 20. октобар (II, 18), 06. април, 1945, s. p. [8].

[П. С.] Концерт савремене совјетске музике, 20. октобар (II, 19), 13. април 1945, s. p. [8].

Гостовање украјинских уметника у Београду, 20. октобар (II, 24), 18. мај 1945, s. p. [8].

Сметанина „Продана невеста” у новој обради, 20. октобар (II, 30), 29. јун 1945, 7.

[П. Ст.] За бољу целисходност уметничких приредаба, 20. октобар (II, 30), 29. јун 1945, s. p. [10].

²⁹ Павле Стефановић није потписан испод текста, али јесте у садржају на почетку свеске.

³⁰ Изворно је наслов часописа стилизован као „20 октобар”, али овде је преузета номенклатура из каталога Народне библиотеке Србије (прим. ЈЈБ).

Делатност музичке секције Друштва за културну сарадњу Југославије са СССР–ом, 20. октобар (II, 32), 13. јул 1945, s. p. [10].

Шостаковићев [sic!] клавијски квинтет у извођењу Београдског радија. Обнова Пучинијева [sic!] „Мадам Батерфлај”. Концерт културно-уметничке групе КНОЈ, 20. октобар (II, 34), 27. јул 1945, s. p. [10].

Концерт совјетских уметника, 20. октобар (II, 41), 15. септембар 1945, s. p. [7].

[П. Ст.] Концерт француског басисте Андре Пернеа, 20. октобар (II, 41), 15. септембар 1945, s. p. [7].

[С. П.] Премијера „Севилског берберина”, 20. октобар (II, 42), 21. септембар 1945, s. p. [7].

[Р. Бота]³¹ Вече совјетске музике, 20. октобар (II, 45), 12. октобар 1945, s. p. [7].

[П. Бота]³² Музичке манифестације о прослави годишњице ослобођења Београда, 20. октобар (II, 47), 26. октобар 1945, s. p. [7].

Концерт Нине Јемељанове, 20. октобар (II, 48), 02. новембар 1945.

Концерт чешког мајстора Паленичека, 20. октобар (II, 49), 9. новембар 1945, s. p. [7].

[П. Ст.] Гостовање Ефте Коче у опери, 20. октобар (II, 50), 16. новембар 1945, s. p. [7].

1951.

Идејни смисао и уметничка слика, 20. октобар (VIII), 31. децембар 1951.³³ [ТТ, 43–55 (Predmetna neodređenost umetničkih slika muzike i njen idejni smisao)]

ГЛАС НАРОДНОГ ФРОНТА СРБИЈЕ, Београд (1945)

[П. С.] Концерт бугарских народних песама и игара, *Глас народној фронти Србије* (48), 3. септембар 1945, 5.

[П. Ст.] Концерти совјетских уметника. Две музичке приредбе у Београду, *Глас народној фронти Србије* (54), 11. септембар 1945, 5.

[Без потписа] Вокални концерт Андре Перне-а, *Глас народној фронти Србије* (58), 15. септембар 1945, 5.

Обновљени „Севилски берберин”, *Глас народној фронти Србије* (62), 20. септембар 1945, 5.

[П. Ст.] Концерт америчке песме, *Глас народној фронти Србије* (64), 22. септембар 1945, 5.

[П. С.] Богатство и разноврсност совјетске музике (Концерт руске музике), *Глас народној фронти Србије* (82), 13. октобар 1945, 6.

[П. Ст.] Гостовање албанске уметнице Евте Кочо у Београдској опери, *Глас народној фронти Србије* (109), 14. новембар 1945, 6.

[П. Бота]³⁴ Гостовање Нине Јемељанове (Други концерт Београдске филхармоније), *Глас народној фронти Србије* (110), 15. новембар 1945, 5.

[П. Ст.] Гостовање Драгице Мартинис, *Глас* (112), 17. новембар 1945, 5.

³¹ Бота је девојачко презиме мајке Павла Стефановића и чланак постоји у Стефановићевом попису, тако да ауторство није спорно.

³² Исто.

³³ Датум је наведен према попису Р. Пејовић. У попису П. Стефановића стоји други датум: 1. јануар 1952, а у књизи Трагом тона наведено је: 31. 1. 1951.

³⁴ Бота је девојачко презиме мајке Павла Стефановића и чланак постоји у Стефановићевом попису, тако да ауторство није спорно.

ДУГА. Илустровани недељни лист, Београд

[П. С.] Глума оперског певача, *Дуја* (I, 11), 20. октобар 1945, s. p.

[Без потписа] Концерт совјетске пианисткиње Нине Јемељанове, *Дуја* (I, 14), 10. новембар 1945, s. p.

МУЗИКА, Зборник Удружења композитора Србије (одговорни уредник Оскар Данон), Београд (1948–51)**1948.**

Музичка драматургија „Пикове даме” Чајковског, *Музика* (I, 1), 1948, 56–77.

Музичке дискусије у Совјетском Савезу, *Музика* (I, 1), 1948,³⁵ 87–98.

1949.

Музичке дискусије у СССР-у, *Музика* (II, 2), 1949, 35–54.

Пушкин у руској музици, *Музика* (II, 3), 1949, 28–60.

1950.

Концерт Фридриха Цауна, *Музика* (III,³⁶ 4), 1950, 102–104.

1951.

Bach u muzičkom životu našeg vremena, *Музика* (IV, 5), 1951, 36–56.

Једно значајно обогаћење репертоара Београдске опере. Премијера „Фиделија”, *Музика* (IV, 5), 1951, 133–138.

РАДИО БЕОГРАД, недељни програм станице Радио Београда,³⁷ Београд (1948–52)**1948.**

Оторино Респиги: Римске пиније, *Радио-Београд* (44), 1–15. децембар 1948.

1949.

Оторино Респиги: Римске фонтане, *Радио-Београд* (47), 16–31. јануар 1949.

Александар Скрјабин: Поема екстазе, *Радио-Београд* (47), 16–31. јануар 1949.

1950.

Музичко дело и музичка критика, *Радио-Београд* (89), 16–31. октобар 1950.

П. И. Чајковски: Ромео и Јулија, увертира, *Радио-Београд* (91), 16–30. новембар 1950.

Франц Лист: Фауст-симфонија, *Радио-Београд* (93), 16–31. децембар 1950.

1951.

Морис Равел: Болеро, *Радио-Београд* (94), 1–15. јануар 1951.

³⁵ У попису П. Стефановића писало је 1947. али то је грешка јер је часопис почео да излази 1948. (извор: Народна библиотека Србије, електронски каталог). И у попису Р. Пејовић стоји 1948. као година почетка излажења часописа.

³⁶ У часопису је годиште и у броју 4 за 1950. и у броју 5 за 1951. одређено као II.

³⁷ У попису П. Стефановића стоји „полумесечни часопис”, међутим на сајту НБ наведено је да је часопис излазио недељно до 1950, када почиње да излази два пута месечно.

Јосип Славенски: Балканофонија, симфонијска свита, *Радио-Београд* (94), 1–15. јануар 1951.

Каквог је састава савремени симфонијски оркестар, *Радио-Београд* (100), 1–15. април 1951.

Контрапункт и хармонија кроз музичку историју, *Радио-Београд* (104), 1–15. јун 1951.

1952.

Рихард Вагнер: Тристан и Изолда, *Радио Београд* (124), 1–15. април 1952.

Нека начелна питања музичких програма радио-станица, *Радио-Београд* (129), 16–30. јун 1952.

ГЛАСНИК СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА, Београд (1950–51)

Научно-истраживачки рад, *Гласник Српске академије наука* (II, 2), 1950, 317–319.

Научно-истраживачки рад, *Гласник Српске академије наука* (III, 2), 1951, 280–281.

MLADOST, Beograd (1950–52)

1950.

Osvert na dva koncerta održana povodom Kongresa kompozitora Jugoslavije, *Mladost, Časopis za književnost i kulturu* (VI, 2–3), februar – mart 1950, 277 – 279.

Ciklus Betovenovih klavirskih sonata (Izvođenje Paula Baumgartnera, 12–14. marta), *Mladost, Časopis za književnost i kulturu* (VI, 4), april 1950, 377–378.

Simfoniska [sic!] dela Betovena u interpretaciji dirigenta Fridriha Cauna, *Mladost, Časopis za književnost i kulturu* (VI, 4), april 1950, 379–380.

Simfonijski koncert orkestra Radio Beograda (28 februara i 1 marta [sic!]), *Mladost, Časopis za književnost i kulturu* (VI, 5), maj 1950, 474–476.

Johann Sebastian Bach, *Mladost, Časopis za književnost i kulturu* (VI, 6), juni 1950, 547–549.

Koncert orkestra i hora Radio Beograda povodom 200-godišnjice smrti Johana Sebastijana Baha, *Mladost, Časopis za književnost i kulturu* (VI, 6), juni 1950, 567–569.³⁸

„Dani muzike” u Opatiji i Rijeci, *Mladost, Časopis za književnost i kulturu* (VI, 7–8), jul–avgust 1950, 738–742.

1951.

Prilog problematici jedne zanemarene nauke, *Mladost, Časopis za književnost i kulturu* (VII, 3–4), mart–april 1951, 265–276. [ТТ, 7–42]

1952.

Kritika bez estetike, *Mladost, Književnost – Nauka – Politika*, (VIII, 2–3), februar–mart 1952, 259–264.

КЊИЖЕВНОСТ, Београд (1950–56, 1961–2, 1965, 1971–72)

1950.

Музички преглед: Јохан Себастијан Бах (поводом 200-годишњице смрти), *Књижевност* (V, 6), јун 1950, 604–609. [UZT, 160–170 (Johan Sebastijan Bah /povodom 200-godišnjice smrti/)]

³⁸ Исти текст објављен је у часопису *Књижевност* (V, 6), јун 1950, 604–609.

Музички преглед: Концертно извођење Бетовеновог „Фиделија”, *Књижевности* (V, 7–8), јул–август 1950, 173–177. [UZT, 339–349 (Koncertno izvođenje Betovenovog Fidelija)]

Музички преглед: Поводом гостовања Македонског државног ансамбла народних песама и игара. Клавирски концерт Зденка Марасовића. Вокални концерт Владимира Ружђака. Концерт Симфониског [sic!] оркестра уметничког ансамбла ЦДЈА. Виолински концерт Пине Кармирели, *Књижевности* (V, 10), октобар 1950, 394–403.

Музички преглед: Концерт Симфониског [sic!] оркестра Радио-Београда. Камерно вече А. Јанигра и Д. Гушић. Виолинско вече Јелене Станич-Крек. Бетовеново вече. Концерт Збора Радио-Загреба, *Књижевности* (V, 11), новембар 1950, 527–535.

Музички преглед: „Балада о једној средњовековној љубави” – Балет Пије и Пина Млакара. Концерт Симфониског [sic!] оркестра ЦДЈА. Концерт Симфониског [sic!] оркестра Радио-Београда под управом Жана Мартиноа *Књижевности* (V, 12), децембар 1950, 620–629.

1951.

Музички преглед: Концерт Оркестра Радио-Београда са мексиканским диригентом. Концерт оркестра Радио-Београда под управом Барановића. Прослава 40 година диригентског рада Светолика Пашћана, *Књижевности* (VI, 1), јануар 1951, 77–86.

Музички преглед: Ново дело Станојла Рајичића. Диригент Хуан Хозе Кастро. Два камерна концерта. Концерт хора ЦДЈА, *Књижевности* (VI, 2), фебруар 1951, 189–199.

Музички преглед: Шубертово вече. Концерт италијанске пианисткиње [sic!]. Први концерт Симфониског [sic!] оркестра НР Србије, *Књижевности* (VI, 3), март 1951, 301–310. [UZT, 332–338 (Prvi koncerti simfonijskog orkestra NR Srbije)]

Музички преглед: Нови људи у нашој музици. Са једног симфониског [sic!] концерта. „Песме о мртвој деци” Густава Малера, *Књижевности* (VI, 4), април 1951, 422–431. [UZT, 171–181 (Pesme o mrtvoj deci Gustava Malera)]

Музички преглед: Концертни живот, *Књижевности* (VI, 5–6), мај–јун 1951, 624–638. [UZT, 317–319 (Koncertni život kao predmet kriti

kog posmatranja), 182–190 (Četvrta simfonija Gustava Malera)]

Музички преглед. Комична опера „Невјеста од Цетинграда”, *Књижевности* (VI, 7), јул 1951, 90–99. [UZT, 191–206 (Baranovićeve komična opera Nevjesta od Cetinграда)]

Музички преглед: О једном научном скупу и једној уметничкој смотри, *Књижевности* (VI, 9–10), септембар–октобар 1951, 341–349.

Музички преглед: Почетак концертне сезоне. Стогодишњица рођења Јосифа Маринковића. Солистички и други камерни концерти. Концерти Симфониског [sic!] оркестра НР Србије, *Књижевности* (VI, 11–12), новембар–децембар 1951, 511–520.

1952.

Музички преглед: Његош у нашој музичкој свести, *Књижевности* (VII, 1–2), јануар–фебруар 1952, 176–181.

Музички преглед: Концерти у фебруару, *Књижевности* (VII, 3), март 1952, 280–284.

О неразумевању музике код нас, *Књижевности* (VII, 4), април 1952, 348–355. [ТТ, 62–88]

Музички преглед: Два словенска мајстора. Концерт Ваше Пшиходе. Концерти Николаја Орлова, *Књижевности* (VII, 5), мај 1952, 457–462.

Музички преглед: Музика наше блиске будућности. Генерација композитора која је на помолу. Вече композиција студената Музичке академије у Београду. Хор и оркестар Музичке академије, *Књижевности* (VII, 6), јун 1952, 551–559.

Размишљања поводом једне савремене опере. Ђан-Карло Меноти: Медиум, Опера у два чина. Преглед садржаја Менотиеве [sic!] опере „Медиум”, *Књижевности* (VII, 7–8), јул–август 1952, 97–107. [UZT, 224–226 (Ѓан-Карло Меноти: *Medijum*. Opera u dva čina)] Музички преглед: О једној антиномији извођачке перфекције. Нови италијански квартет, *Књижевности* (VII, 7–8), јул–август 1952, 155–156.

1953.

Војислав Вучковић као естетичар, *Књижевности* (VIII, 4), април 1953, 334–342. [UZT, 251–263]

Музички преглед: Менотиева [sic!] опера „Конзул”, *Књижевности* (VIII, 5), мај 1953, 466–475. [UZT, 227–239 (Menotijeva opera *Konzul*)]

Музички преглед: О „Орфеју” и поводом „Орфеја” Игора Стравинског, *Књижевности* (VIII, 6), јун 1953, 564–577. [UZT, 264–292 (О *Orfeju* i povodom *Orfeja* Igora Stravinskog)]

1954.

Музички преглед: Поводом Другог радиофестивала савремене југословенске музике, *Књижевности* (IX, 3), март 1954, 234–243. [ТТ, 89–124 (О nedovoljnosti modernog duha u muzičkim delima naših savremenih kompozitora /Povodom drugog radiofestivala savremene jugoslovenske muzike/)]

Ја сад незадовољан куњам, или пропустио сам, *Књижевности* (IX, 4), април 1954, 303–311. [К, 7–22]

1955.

Музички преглед: Уместо музичке критике, *Књижевности* (X, 4), април 1955, 336–339.

Музички преглед: Халина Черни-Стефанска. *Књижевности* (X, 6), јун 1955, 516–518.

Педагошка тема, *Књижевности* (X, 11), новембар 1955, 391–404. [К, 23–48]

1956.

Опште и појединачно – у свету музике, *Књижевности* (XI, 2), фебруар 1956, 99–112. [ТТ, 156–173]

Музички преглед: Један идеолошки помен уместо тужбалице (Одоцнели одговор умрлом пријатељу Славенском), *Књижевности* (XI, 11–12), новембар–децембар 1956, 480–491.

1961.

Седам варијација на једну повремено пригодну тему, *Књижевности* (XVI, 4), април 1961, 277–292. [Е, 11–27]

О критеријумима вредности уметничког дела, *Књижевности* (XVI, 6), јун 1961, 486–499. [Е, 133–147]

1962.

Јединство у разноврсности уметничких слика (У литератури, сликарству и вајарству, музици, плесној уметности), *Књижевности* (XVII, 3), март 1962, 153–171. [Е, 148–168]

Уметност на прекретници, *Књижевности* (XVII, 10), октобар 1962, 287–294. [Е, 169–177]

Књижевни преглед: Један савремени песнички аспект на грчку митологију (Миодраг Павловић: „Млеко искони”), *Књижевности* (XVII, 11–12), новембар–децембар 1962, 531–543. [Е, 203–221]

1965.

Једно доба тражи свој озвучени лик, *Књижевности* (XX, 6), јун 1965, 505–518. [UZT, 293–313]

Челични јорган, *Књижевности* (XX, 10), октобар 1965, 241–250. [K, 157–174]

1971.

Дуд под дубом (Са летовања у Боки Которској), *Књижевности* (XXVI, 11), новембар 1971, 476–479. [K /Дуд под дубом – дуб без дуда (У Боки Которској)/, 175–191]

1972.

Веома, веома, *Књижевности* (XXVII, 11), новембар 1972, 438–444. [K, 193–204]

KNJIŽEVNE NOVINE, Beograd (1951–64, 1967–69)

1951.

Veće mladih kompozitora, *Književne novine* (IV, 11), 13. mart 1951, 4.

Prilog tešnjoj družbi umetnosti sa naukom o umetnosti, *Književne novine* (IV, 19), 8. maj 1951, 3.

Monik de la Brišoleri u Beogradu, *Književne novine* (IV, 21), 22. maj 1951, 4.

Domaći umetnici i publika, *Književne novine* (IV, 28), 10. jul 1951, 1.

Uoči smotre muzičkog folklora u Opatiji, *Književne novine* (IV, 36), 4. septembar 1951, 3.

1954.

Савремени човек и музика (Осврт на једну музичку сезону), *Књижевне новине* (I, 1), 14. јануар 1954, 7.

Трупа Јанин Шара, *Књижевне новине* (I, 2), 21. јануар 1954, 7.

Артур Хонегер: Краљ Давид, *Књижевне новине* (I, 3), 28. јануар 1954, 7.

Писмо Николи Херцигоњи, *Књижевне новине* (I, 4), 4. фебруар 1954, 7.

Други радиофестивал југословенске музике, *Књижевне новине* (I, 5), 11. фебруар 1954, 7.

Концерт грчког виолинисте Бајрона Коласија, *Књижевне новине* (I, 6), 18. фебруар 1954, 8.

Један савремени виолинист, *Књижевне новине* (I, 7), 25. фебруар 1954, 7.

Далеко и блиско (Скица за музичко-социолошку студију), *Књижевне новине* (I, 9), 11. март 1954, 2.

Слом једног малог Фауста (Последња опера Стравинског), *Књижевне новине* (I, 10), 18. март 1954, 7.

Два сева муње у нашој музичкој жабокречини (Вече композитора Душана Радића и Јосифа Енрика), *Књижевне новине* (I, 11), 25. март 1954, 7.

Са маргина концертних програма (Николај Орлов – Бранка Дојчиновић – Пнина Салзман), *Књижевне новине* (I, 14), 15. април 1954, 8.

Стихија и конструкција (Јосиф Славенски: Симфонија истока), *Књижевне новине* (I, 15), 22. април 1954, 7.

Концертне забелешке (Београдска филхармонија 23. априла), *Књижевне новине* (I, 16), 29. април 1954, 7.

Концертне маргиналије, *Књижевне новине* (I, 20), 27. мај 1954, 8.

Последњи концерти сезоне, *Књижевне новине* (I, 21), 3. јун 1954, 8.

Вајарски старт Матије Вуковића, *Књижевне новине* (I, 23), 17. јун 1954, 7. [E, 283–286]

Из непролазних светлости ноћи (Конкретна скица једног естетичког питања), *Књижевне новине* (I, 27), 15. јул 1954, 4. [E, 191–195]

Прилог апологији савремене музике, *Књижевне новине* (I, 30), 5. август 1954, 1–2.

Уметничко стварање није преслишавање и понављање, *Књижевне новине* (I, 38), 30. септембар 1954, 1, 4.

Отварање концертне сезоне у Београду, *Књижевне новине* (I, 40), 14. октобар 1954, 6, 8.

1955.

Ivicom koncertnih događaja, *Književne novine* (VI, 1–2), nova serija, 15. februar 1955, 11.

Pesnik u čunu Haronovom (Neodržani govor na pogrebu S. Vinareva [sic!]), *Književne novine* (VI, 9–10), nova serija, 1–15. avgust 1955, 11. [E, 196–202 (Песник у чуну Хароновом / Неодржани говор на погребу С. Винавера/)]

1956.

Sutrašnji dan Josipa Slavenskog, *Književne novine* (VII, 11), nova serija, 18. mart 1956, 1, 7.

Dva koncerta, *Književne novine* (VII, 11), nova serija, 18. mart 1956, 8.

Iz koncertne dvorane (Dva gostovanja: Fu Cun i Fridrih Caun), *Književne novine* (VII, 12), nova serija, 1. april 1956, 7.

Hindemitova Symphonia serena, *Književne novine* (VII, 13), nova serija, 15. april 1956, 8.

Rad – gorka muka i gorda pobjeda naša, *Književne novine* (VII, 14), nova serija, 29. april 1956, 1, 8.

Lukrecija Vest, *Književne novine* (VII, 15), nova serija, 13. maj 1956, 7.

Šostakovičeva truba, *Književne novine* (VII, 15), nova serija, 13. maj 1956, 7.

Plamen protiv plamena, *Književne novine* (VII, 16), nova serija, 27. maj 1965, 7–8.

Klaudio Arau, *Književne novine* (VII, 17), nova serija, 10. jun 1956, 7.

Lorand Fenjveš, *Književne novine* (VII, 17), nova serija, 10. jun 1956, 7.

Pohvala mudrosti (Geteovska starost Leopolda Stokovskog), *Književne novine* (VII, 18), nova serija, 24. jun 1956, 7–8.

Muzika i duh revolucije, *Književne novine* (VII, 19), nova serija, 8. jul 1956, 1, 8. [TT, 89–124 (Odblesci narodne revolucije u bezidejnim arabeskama tona /Ogled iz psihologije muzičkog stvaralaštva/)]

Pisac i njegova prividna odmorišta, *Književne novine* (VII, 23), nova serija, 2. septembar 1956, 1.

Mocart (Dva veka volterijanske skepse), *Književne novine* (VII, 24), nova serija, 16. septembar 1956, 1, 7.

Pouke sa jednog muzičkog festivala *Književne novine* (VII, 24), nova serija, 16. septembar 1956, 7.

David Ojstrah, *Književne novine* (VII, 26), nova serija, 14. oktobar 1956, 7.

Krug izložbom, *Književne novine* (VII, 27), nova serija, 28. oktobar 1956, 6–7.

Koncert Magalova, *Književne novine* (VII, 27), nova serija, 28. oktobar 1956, 7.

Dva koncerta po izboru (Pevač Viljem Varfild – Minhenski kamerni orkestar), *Književne novine* (VII, 28), nova serija, 11. novembar 1956, 7.

Barokni osvrt Enrika Josifa, *Književne novine* (VII, 29), nova serija, 25. novembar 1956, 8.

Na zvučnom tragu Josipa Slavenskog, *Književne novine* (VII, 31), nova serija, 23. decembar 1956, 6–7.

[P. St.] Stvaralački podvig Ljubice Marić, *Književne novine* (VII, 31), nova serija, 23. decembar 1956, 6.

Jubilej Marije Mihajlović, *Književne novine* (VII, 31), nova serija, 23. decembar 1956, 7.

1957.

- Umetnost i njene uslovljenosti, *Književne novine* (VIII, 32), nova serija, 6. januar 1957, 1.
 Ida Hendl, *Književne novine* (VIII, 32), nova serija, 6. januar 1957, 7.
 U orkestru, *Književne novine* (VIII, 32), nova serija, 6. januar 1957, 7.
 Eleonor Stiber, *Književne novine* (VIII, 33), nova serija, 20. januar 1957, 7.
 Paradoksalni slučaj Stjepana Šuleka, *Književne novine* (VIII, 35), nova serija, 17. februar 1957, 1, 6.
 Nad novim opusom Dušana Radića, *Književne novine* (VIII, 36), nova serija, 3. mart 1957, 6, 8.
 Poklonjenje Gustavu Maleru, *Književne novine* (VIII, 38), nova serija, 31. mart 1957, 9.
 Jedan dim još, jednu čašu... (Povodom gostovanja francuskog umetnika), *Književne novine* (VIII, 39), nova serija, 14. april 1957, 7.
 Razmišljanja povodom dva koncerta, *Književne novine* (VIII, 40), nova serija, 1. maj 1957, 7.
 Eros u tonskoj viziji Karla Orfa, *Književne novine* (VIII, 41–42), nova serija, 19. mar 1957, 7.
 Pred zasedanje jednog visokog muzičkog foruma, *Književne novine* (VIII, 43–44), nova serija, 14. jun 1957, 8–9.
 Pesnik – faktor naš politički, *Književne novine* (VIII, 45), nova serija, 28. jun 1957, 5.
 Između dveju sezona, *Književne novine* (VIII, 46), nova serija, 12. jul 1957, 7.
 Mala letnja meditacija, *Književne novine* (VIII, 47), nova serija, 26. jul 1957, 1, 9.
 Razumeti i osetiti, *Književne novine* (VIII, 48), nova serija, 9. avgust 1957, 7. [UZT, 28–30]
 Osetiti i razumeti, *Književne novine* (VIII, 49), nova serija, 23. avgust 1957, 7, 9. [UZT, 31–34]
 O saznojnoj vrednosti muzike, *Književne novine* (VIII, 50), nova serija, 6. septembar 1957, 6–7. [UZT, 35–39]
 Početak koncertne sezone, *Književne novine* (VIII, 51), nova serija, 20. septembar 1957, 7, 9.
 Eho malog razgovora utroje, *Književne novine* (VIII, 52), nova serija, 4. oktobar 1957, 6.
 Kružeći nad jednim kamernim koncertom, *Književne novine* (VIII, 53), nova serija, 18. oktobar 1957, 7, 9.
 Dva granitna stuba sovjetske muzike, *Književne novine* (VIII, 54), nova serija, 1. novembar 1957, 6–7.
 Prodor pariskog umetnika u duh nemačke romantike, *Književne novine* (VIII, 56), nova serija, 29. novembar 1957, 7, 9.
 Putem plesnih misli Hoze Limona, *Književne novine* (VIII, 57), nova serija, 13. decembar 1957, 1, 7.

1958.

- Razlozi divljenja Aleksandru Uninskom, *Književne novine* (IX, 61), nova serija, 7. februar 1958, 7, 9.
 Poruga smrti na prepad, *Književne novine* (IX, 62), nova serija, 21. februar 1958, 7–8.
 Ми пишемо а они краду, *Književne novine* (IX, 63), nova serija, 7. mart 1958, 6. [E, 42–46 (Ми пишемо, они краду)]
 Neobavezna sugestija jednom dobrom pozorištu, *Književne novine* (IX, 64), nova serija, 21. mart 1958, 10.
 Zdravica prahu Gustava Malera, *Književne novine* (IX, 65), nova serija, 4. april 1958, 6.
 Reč-dve o problemskoj suštini „Parsifala”, *Književne novine* (IX, 66), nova serija, 18. april 1958, 9.
 U sve se ona stala mešati!, *Književne novine* (IX, 78), nova serija, 24. oktobar 1958, 6.
 Elektropneumatički džin, *Književne novine* (IX, 79), nova serija, 7. novembar 1958, 6.

1959.

Tragom novogodišnjeg muziciranja, *Književne novine* (X, 84), nova serija, 16. januar 1959, 4. O moralno-filozofskom [sic!] naponu jednog muzičkog dela, *Književne novine* (X, 86), nova serija, 13. februar 1959, 5.

Sećanje na rad sa govornim horom „Abraševića”, *Književne novine* (X, 88–89), nova serija, 27. mart 1959, 10, 13.

Malo pouka posle gostovanja Njujorške filharmonije, *Književne novine* (X, 104), nova serija, 23. oktobar 1959, 6–7.

O mogućoj idejnoj korisnosti estetike, *Književne novine* (X, 105), nova serija, 6. novembar 1959, 1, 7.

Pisati o koncertima pre izvođenja, *Književne novine* (X, 106), nova serija, 20. novembar 1959, 6.

1960.

Za noć uoči Nove godine, *Književne novine* (XI, 109), nova serija, 1. januar 1960, 1, 4.

Saznanja sticana umetnošću, *Književne novine* (XI, 110), nova serija, 15. januar 1960, 6–7.

Drama umetničkog stvaranja, *Književne novine* (XI, 112), nova serija, 12. februar 1960.

O 150-godišnjici Šopenova rođenja, *Književne novine* (XI, 114), nova serija, 11. mart 1960, 7.

Umesto čestitanja Enriku Josifu, *Književne novine* (XI, 123), nova serija, 15. jul 1960, 1, 7.

Među današnjim ljudima, *Književne novine* (XI, 124), nova serija, 29. jul 1960.

Lik današnjeg čoveka, *Književne novine* (XI, 127), nova serija, 9. septembar 1960.

Jedan francuski koncert, *Književne novine* (XI, 128), nova serija, 23. septembar 1960, 4.

Savremeni pisac i njegov kritičar, *Književne novine* (XI, 129), 7. oktobar 1960, 1, 7.

Visoki domet japanskih muzičara, *Književne novine* (XI, 130), nova serija, 21. oktobar 1960, 4–5.

O stogodišnjici rođenja Gustava Malera, *Književne novine* (XI, 132), nova serija, 18. novembar 1960, 4–5.

Karbol i Breda kao simboli, *Književne novine* (XI, 134), nova serija, 16. decembar 1960, 5. [E, 178–184]

1961.

Novogodišnja čestitka, *Književne novine* (XII, 135), nova serija, 1. januar 1961, 3, 5.

Stvarnost u umetničkom delu, *Književne novine* (XII, 137), nova serija, 27. januar 1961, 1, 5.

Dve nejednake brzine razvitka, *Književne novine* (XII, 140), nova serija, 10. mart 1961, 5–6.

Dve različite osobenosti književnosti i muzike, *Književne novine* (XII, 142), nova serija, 7. april 1961, 5.

Nastavak života Dositejeve misli, *Književne novine* (XII, 142), nova serija, 7. april 1961, 7.

Aktuelna pitanja u književnosti, *Književne novine* (XII, 145), nova serija, 19. maj 1961, 2.

U korak sa novim zvučnim strukturama (Na Međunarodnom bijenalu savremene muzike u Zagrebu), *Književne novine* (XII, 146), nova serija, 2. jun 1961, 2.

Duh revolucije i naša savremena muzika, *Književne novine* (XII, 148), nova serija, 30. jun 1961, 4.

Odgovornost svih za sve, *Književne novine* (XII, 151), nova serija, 11. avgust 1961, 1, 6.

Pitagora nad opakom ponornicom današnjice, *Književne novine* (XII, 154), nova serija, 22. septembar 1961, 1–2. [E, 47–51]

Tri kratka preookeanska pozdrava (Uz gostovanje opere „Santa Fe”), *Književne novine* (XII, 156), nova serija, 20. oktobar 1961, 6.

Poezija Andrićeve proze, *Književne novine* (XII, 157), nova serija, 3. novembar 1961, 1, 9.
I Banović Strahinja dočekuje Novu godinu, *Književne novine* (XII, 161), nova serija, 29. decembar 1961, 5. [E, 52–57]

1962.

Od stvarnosti do umetnosti, *Književne novine* (XIV, 166), nova serija, 9. mart 1962, 1–5. [E, 90–95]

Povodom vesti o Debisiju, *Književne novine* (XIV, 166), nova serija, 9. mart 1962.

Čovek će pobediti (Viljem Fokner /1897–1962/), *Književne novine* (XIV, 175), nova serija, 13. jul 1962, 1–2. [E, 230–233 (Вилијам Фокнер /26. IX 1897 – 6. VII 1962/)]

Suton i osvit teme u umetnosti, *Književne novine* (XIV, 176), nova serija, 27. jul 1962, 1–2. [E, 96–101]

Pouke simpozijuma o novoj muzici, *Književne novine* (XIV, 183), nova serija, 2. novembar 1962, 6–7.

1963.

Književnost i žurnalistika, *Književne novine* (XV, 191), nova serija, 22. februar 1963, 7–8.

Neka bitna svojstva savremene proze, *Književne novine* (XV, 192), nova serija, 8. mart 1963, 5–6.

[P. St.] Veber i Vebern, *Književne novine* (XV, 193), nova serija, 22. mart 1963, 2.

O Goranovoj „Jami” u muzici i jos [sic!] ponečemu, *Književne novine* (XV, 195), nova serija, 19. april 1963, 6.

Savremene protivrečnosti u muzici Zagrebačkog bijenala, *Književne novine* (XV, 198), nova serija, 31. maj 1963, 1, 10.

[P. S.] Suprotnosti na kongresu slavista, *Književne novine* (XV, 198), nova serija, 31. maj 1963, 2.
„Vizantijski koncert” Ljubice Marić, *Književne novine* (XV, 199), nova serija, 14. jun 1963, 7.

[P. S.] Dve pouke (Gostovanje Kijevske opere), *Književne novine* (XV, 199), nova serija, 14. jun 1963, 7.

Za novo Skoplje, *Književne novine* (XV, 203), nova serija, 9. avgust 1963, 1, 7.

Reč priznanja festivalu savremene kamerne muzike u Radencima, *Književne novine* (XV, 207), nova serija, 4. oktobar 1963, 5.

Naši gosti (Na početku koncertne sezone), *Književne novine* (XV, 208), nova serija, 18. oktobar 1963, 4, 7.

Gorski vijenac pod još jednim uglom gledanja, *Književne novine* (XV, 210), nova serija, 15. novembar 1963, 1, 6.

1964.

Muzika i publika, *Književne novine* (XVI, 217), nova serija, 21. februar 1964, 1–4.

Velika dizalica, *Književne novine* (XVI, 220), nova serija, 3. april 1964, 9. [K, 139–146]

Muzika molitve, obreda, *Književne novine* (XVI, 221), nova serija, 17. april 1964, 6.

Čovečni smisao napora (Festival bugarske simfonijske muzike u gradu Ruse), *Književne novine* (XVI, 222), nova serija, 1. maj 1964, 4.

Između kiča i krivotvoritelja, *Književne novine* (XVI, 225), nova serija, 12. jun 1964, 1, 12.

Iznenadni odlazak Milenka Živkovića (In memoriam), *Književne novine* (XVI, 227), nova serija, 10. jul 1964, 6–7.

Lepa sloboda ili demilitarizacija umetnosti, *Književne novine* (XVI, 229), nova serija, 7. avgust 1960.

Drugi festival savremene kamerne muzike u Slatini Radencima, *Književne novine* (XVI, 233), nova serija, 2. oktobar 1964, 4–5.

Dve predstavničke grupe muzičke kulture Amerike, *Književne novine* (XVI, 234), nova serija, 16. oktobar 1964, 4, 10.

Bdenje mramornih žena (Beograd, 19. oktobra 1964. godine), *Književne novine* (XVI, 235), nova serija, 30. oktobar 1964, 4, 10.

Osvrt na „Jugoslovensku muzičku tribinu” u Opatiji, *Književne novine* (XVI, 238), nova serija, 11. decembar 1964, 6, 10.

1967.

O kriterijumima umetničke kritike u „velikoj” štampi, *Književne novine* (XIX, 306), nova serija, 22. jul 1967, 8–9.

1968.

Hrpica meditacija nad Arabelovim [sic!] „Grobljem automobila”, *Književne novine* (XX, 336), nova serija, 14. septembar 1968, 1–2.

U imaginarnom gradu Alvina Nikolaisa, *Književne novine* (XX, 337), nova serija, 28. septembar 1968, 8.

1969.

Muzički bijenale u Zagrebu, *Književne novine* (XXI, 355), 7. jun 1969, 1–2

БЕОГРАДСКЕ НОВИНЕ, Београд (1952–54)

1952.

Стварност звучи [I], *Београдске новине* (I, 1), 4. и 11. септембар 1952, 7. [ТТ, 56 – 61 (Stvarnost zvuči /Prvi nacrt za jednu moguću „teoriju” promena muzičko-jezičkih prototipova/)]

Стварност звучи [II], *Београдске новине* (I, 2), 11. септембар 1952, 7. [ТТ, 56 – 61 (Stvarnost zvuči /Prvi nacrt za jednu moguću „teoriju” promena muzičko-jezičkih prototipova/)]

1953.

„Лукреција”. Поводом гостовања Загребачке опере, *Београдске новине* (II, 68), 11. децембар 1953, 7.

1954.

Поводом обнове Маснеове опере „Манон”, *Београдске новине* (III, 76), 5. фебруар 1954, с. р. [5].

Поводом извођења Хиндемитове симфоније „Сликара Матис”, *Београдске новине* (III, 81), 12. март 1954, 5.

ДЕЛО, Београд (1956–69)

1956.

Veselo srce Kuželju prede (Portret jednog malog mučenika egzistencije), *Delo* (II, 3), mart 1956, 225–232. [К, 91–102]

Milivoje Živanović, *Delo* (II, 3), mart 1956, 282–288. [E, 234–240]³⁹

Stanuje li misao u zvuku? (Sećanje na Josipa Slavenskog), *Delo* (II, 4), april 1956, 447–455. [UZT, 207–217]

Zdanju zvuka, šumu iz pepela (Nad Honegerovim scenskim oratorijumom „Jovanka Orleanka na lomači”, *Delo* (II, 8–9), avgust–septembar 1956, 1098–1103. [E, 271–276]

1957.

Večni Feniks improvizacije pred kolosom umetničkog tehnicizma (Priželjkivanje jednog temeljnog preporoda socijalne funkcije umetnosti), *Delo* (III, 1), januar 1957, 99–122. [E, 68–89]

Između zvuka i logosa (Mužičari o muzici), *Delo* (III, 3), mart 1957, 509–516. [Odgovori: Ljubica Marić, 517; Bruno Bjelinski, 518; Dušan Radić, 519–521; Milko Kelemen, 521–522; Milutin Radenković, 522–524; Nenad Turkalj, 524–527; Enriko Josif, 527–530; Dragutin Gostuški, 530–533; Vladan Radovanović, 534–536.] [UZT, 111–119 (Između zvuka i logosa. Pitanja za jednu anketu /Mužičari o muzici/)]

Opasnosna utenzilija Gavрила Kuželja, *Delo* (III, 8–9), avgust–septembar 1957, 248–274. [K, 103–138]

1958.

O jednom velikom delu savremene muzike, *Delo* (IV, 7), juli 1958, 971–973.

1959.

Humor pod lupom introspekcije, *Delo* (V, 2), februar 1959, 151–159. [E, 102–109]

VIDICI, Beograd (1956–64)

1956.

Mario Maskareli, *Vidici* (IV, 22–23), april–maj 1956, 8–9.

1957.

Nefiguralno slikarstvo, *Vidici* (V, 24–25), januar–februar 1957.

Jedinica mere umetnosti, *Vidici* (V, 28–29), maj–juni 1957.

1958.

O umetničkim grupama. Da, formiranje novih grupa, ali..., *Vidici* (VI, 37–38), oktobar–novembar 1958.

1959.

Tri kante, tri kante, (Odlomak), *Vidici* (VII, 44–45), 1959. [K, 63–69].

Nešić, *Vidici* (VII, 48), decembar 1959.

Unutarnja tema vajara Matije, *Vidici* (VIII, 55) 1960.

1964.

Radost stvaralačkog čina, *Vidici* (86), jun 1964, 4.

³⁹ У породичној архиви Стефановића сачуван је исти есеј, али штампан у ћириличном писму и под насловом „Конкретно и апстрактно у уметности глуме”. Не може да се утврди где је (и да ли је) чланак објављен под тим насловом.

IZRAZ, Sarajevo (1957–59)**1957.**Звуцање и мишљење, *Izraz* (I, 1), januar 1957, 37–48. [ТТ, 174–190][Анкета: О modernom.] Шта је modernо и гдје га видите?, *Izraz* (I, 3), mart 1957, 246–248. [Е, 110–112 (Шта је модерно и где га видите? /Одговор на анкету часописа *Израз*/)]Нови видови човечности у песништву нашег доба, *Izraz* (I, 11), novembar 1957, 534–539.**1958.**[Анкета: У којем се нашем савременом уметничком остварењу налази заматак или чак потпун израз садржајно новог?] Три суштинске новине у нашој уметности, *Izraz* (II, 7–8), juli–avgust 1958, 75–93. [Е, 113–132 (Три суштинске новине у нашој уметности /У којем се нашем савременом уметничком остварењу налази заматак или чак потпун израз садржано новог? {Анкета часописа *Израз*/})]**1959.**О условима разумевања музике, *Izraz* (III, 2), februar 1959, 138–159. [УЗТ, 54–86]**ПОЛИТИКА, Београд (1957–82)****1957.**Идејни смисао музике, *Полиџика* (LIV, 15902), 18. август 1957, 19. [УЗТ, 87–90]Висока функција музичког укуса, *Полиџика* (LIV, 15909), 25. август 1957, 19. [УЗТ, 91–95]Основ емотивности музике, *Полиџика* (LIV, 15916), 1. септембар 1957, 19. [УЗТ, 96–100]О разноликости музичких језика света, *Полиџика* (LIV, 15937), 22. септембар 1957, 17. [УЗТ, 101–105]Вештина и стваралаштво у музици, *Полиџика* (LIV, 15993), 17. новембар 1957, 17. [УЗТ, 106–110]**1962.**Савремени језик музике (Шта смо добили а шта изгубили са електронском музиком), *Полиџика* (LIX, 17630), 4. новембар 1962, 17.**1964.**Поруке једне трибине (После значајног сусрета југословенских музичара у Опатији), *Полиџика* (LXI, 18395), 20. децембар 1964, 17.**1969.**Позоришни реквијем за жртвовање („Ломача” у Народном позоришту Титовог Ужица), *Полиџика* (LXVI, 19991), 1. јун 1969, 17.Хлеб, лутке, Нушић и Шекспир, *Полиџика* (LXVI, 20124), 12. октобар 1969, 17.Висећи мост музике (Фестивал камерне музике у Слатини – Раденцима. Између традиционалног музичког језика и модерне атоналне музике), *Полиџика* (LXVI, 20145), 2. новембар 1969, 19.**1970.**Озбиљна музика у озбиљном времену („Политика” пита: Шта је показала VII Југословенска музичка трибина?), *Полиџика* (LXVII, 20523), 21. новембар 1970, 13.

1971.

Први кардиограм Бијенала, *Полиџика* (LXVIII, 20689), 12. мај 1971, 11.

Плес – визуелна музика (Гостовање белгијске трупе Мориса Бежара „Балет XX века”), *Полиџика* (LXVIII, 20691), 14. мај 1971, 12.

Три уметничка ступња немачке опере из Берлина (Шенбергово недовршено сценско дело „Мојсије и Арон” први пут приказано у нашој земљи), *Полиџика* (LXVIII, 20697), 20. мај 1971, 12.

Бујно шаренило (Шта доноси финиш међународног музичког бијенала у Загребу), *Полиџика* (LXVIII, 20699), 22. мај 1971, 21.

Музичка порука несигурној будућности (Значај Шестог музичког бијенала у Загребу), *Полиџика* (LXVIII, 20706), 29. мај 1971, 20.

Слика музичке писмености (Шта је показала осма смотра озбиљног музичког стваралаштва у нашој земљи?), *Полиџика* (LXVIII, 20880), 20. новембар 1971.

1972.

Уместо општих места, *Полиџика* (LXIX, 21217), 28. октобар 1972, 16.

Мутна правила и светли изузеци (Са девете Југословенске музичке трибине), *Полиџика* (LXIX, 21238), 18. новембар 1972, 11.

1973.

Лир наше савести (После седмог Битефа), , 29. септембар 1973.

Занимљиво и актуелно (Пете Београдске музичке свечаности. Два балета ансамбла Словенског народног гледалишча: „Посвећење пролећа” Игора Стравинског и „Хирошима” Виљема Буковија), *Полиџика* (LXX, 21566), 18. октобар 1973, 15.

„Међу јавом и мед сном” (Са Петих Београдских музичких свечаности. Балет Сергеја Прокофјева „Пепељуга” у извођењу ансамбла из Токија), *Полиџика* (LXX, 21570), 22. октобар 1973, 11.

Заточеник садашњости (Анкета „Политике”: Ко је на Вас утицао и зашто?), *Полиџика* (LXX, 21623), 16. децембар 1973, 19. [Е, 7–10 (Заточеник садашњости /Одговор на анкету *Полиџике* „Ко је на вас пресудно утицао и зашто?”/)]

1979.

Мењухин, отац и син, Традиционална анкета *Полиџике*: Шта је за вас био догађај сезоне, *Полиџика* (LXXVI, 23624), 14. јул 1979, 8.

Музика у тишини (Раденски фестивал камерне музике XX века. Дводневни састанак произвођача звучне лепоте), *Полиџика* (LXXVI, 23721), 19. октобар 1979, 15.

1982.

Џиновски тонски мозаик (Над смрћу Милана Ристића), *Полиџика* (LXXIX, 24864), 25. децембар 1982, 15.

НИН – Недељне информативне новине, Београд (1953–61)**1953.**

Менотијев „Конзул” (премијера у београдској опери), *НИН* (III, 116), 22. март 1953, 7.

1957.

М. Е. [Макс Еренрајх], Један тренутак са... Павлом Стефановићем, *НИН* (VII, 337), 23. јун 1957, 10.

У бурној смени генерација, *НИН* (VII, 358), 17. новембар 1957.

1958.

У знаку неспокојства. После посете Ниској Земљи, *НИН* (VIII, 374), 2. март 1958, 12.

Одговор на анкету НИН-а поводом додељених награда за пројекте споменика у Јајинцима, *НИН* (VIII, 380), 13. април 1958.

Музика, младост и васпитачи, *НИН* (VIII, 386), 25. мај 1958.

Углед превисок или недовољан, али ретко кад заслужан... Одговор на анкету редакције „Музика и ми”, *НИН* (VIII, 407), 19. октобар 1958.

1959.

Уочи првог извођења у Београду: „Прича о војнику”, *НИН* (IX, 425), 22. фебруар 1959.

1960.

Померање савремене прозе, *НИН* (X, 516), 27. новембар 1960, 11.

1961.

Апологије васпитача, *НИН* (XI, 554), 20. август 1961, 9.

„Реворт”: шта то значи (Пет дана на Сицилији), *НИН* (XIX, 941), 19. јануар 1969, 8.

TREĆI PROGRAM, Beograd (1969–84)**1969.**

Javna tribina na koncertu Zagrebačkog gudačkog kvarteta u Beogradu. Učestvuju: Pavle Stefanović, Enriko Josif i Dragomir Papadopoulos, *Treći program* (1), proleće 1969, 265–276.

1971.

Muzička moderna. Koncerti Trećeg programa, *Treći program* (8), zima 1971, 41–46.

Muzički bijenale. Legitimna slika vremena, *Treći program* (9), proleće 1971, 14–17.

Jedinstvo mimezisa i konstruktivizma. Reč u pauzi jednog koncerta BEMUSA, *Treći program* (11), jesen 1971, 17–22. [UZT, 129–137 (Jedinstvo mimezisa i konstruktivizma u Bahovoj muzici)]

1973.

Muzički bijenale, *Treći program* (17), proleće 1973, 18–23.

Gonilac i gonjeni, *Treći program* (17), proleće 1973, 267–273. [E, 34–41]

Dva kamerna dana u Radencima, *Treći program* (19), jesen 1973, 21–25.

Jugoslovenska muzička tribina, *Treći program* (19), jesen 1973, 26–31.

1975.

Šta je muzika?, *Treći program* (25), proleće 1975, 305–312. [UZT, 11–20]

Jugoslovenska muzička tribina u Opatiji, *Treći program* (27), jesen 1975, 20–24.

1976.

Pavle Stefanović, Jugoslovenska muzička tribina u Opatiji, *Treći program* (31), jesen 1976, 20–24.

1977.

Muzička i umetničko-sociološka tribina u Opatiji, *Treći program* (34–35), leto–jesen 1977, 73–78.

1978.

Tri pesnikova vokala: e, i, a (Miloš Crnjanski kao recitator), *Treći program* (38), leto 1978. [E, 222–227]

1984.

Vasilije Mokranjac (1923–1984), *Treći program* (60), zima 1984, 17–19.

НОВИ ЛИСТ, Београд

1963.

О Бијемалу и електронској музици,, *Нови лист*, 25. мај 1963.

1964.

Пучинијева Тоска под звезданим небом, *Нови лист*, 15. јул 1964.

Прича о злу и страдању – Отело, *Нови лист*, 22. јул 1964.

Аида као ритуални ораторијум, *Нови лист*, 1. август 1964.

Недовољно приказана суштина „Кнеза Игора”, *Нови лист*, 6. август 1964.

Оперски фестивал у Опатији, *Нови лист*, 23. јул, 2, 6. и 7. август 1964.

1965.

Фестивал опере у Опатији, *Нови лист*, 14. и 16. август 1965.

Турандот на летњој позорници, *Нови лист*, 15. август 1965.

1967.

Павле Стефановић, Виши ступањ међусобне толеранције, *Нови лист*, 21. и 22. 10 1967.

ПОВРЕМЕНА САРАДЊА У РАЗНИМ СЕРИЈСКИМ ПУБЛИКАЦИЈАМА (1947–81, постхумно објављени написи)

1947.

Љубица Марковић (диблитекарски говор Универзитетске диблитеке). Надгробни говор колегиници на дан њене сахране 28. 11. 1947, *Рејублика, оріан Јујословенске рејубликанске демокрайске сїранке* (XIV, 100), 30. новембар 1947.

1948.

Леош Јаначек. О двадесетогодишњици његове смрти, *Радио, Часојис Комиїеїа за радиодифузију владе ФНРЈ* (1), 1948, 30–35.

1952.

Коњовићева опера „Сељаци”, *Сведочансїва (Књижевност – умейност – наука – йолиїка – грушїївени живоїи* (I, 1), 22. март 1952, 13.

Девета симфонија Л. Бетовена, *Найријед* (IX), 29. новембар 1952, 16.

Нешто о музичким програмима радио станица, *Музичке новине*, *Орјан Савеза музичких удружења Хрватске* (I, 17), 15. август 1952.

1953.

Реч приликом отварања изложбе загребачке групе „ЕКСАТ 51” у Београду, 29. 03. 1953, *Умјетносћ и кријтика* (I), 24. мај 1953.

Умесне примедбе на једно ћутање – у рубрици: „Писма уредништву”, *Борба: Орјан Комунистичке партије Југославије*, 29. јул 1953.

Леош Јаначек, *Југословенски радио* (I, 24), 9–15. август 1953.

Бенџамин Бритен: Обична симфонија, *Југословенски радио* (I, 32), 4–10. октобар 1953, 3, 19.

Наша задоцњења и надокнађења. Поводом извођења Онегерове „Литургијске симфоније”, *Свјет: Илустрирана ревија* (I, 1), 20. фебруар 1953, 21–22.

Један поглед са тла музичке социологије. Музички живот Београда, *Вјесник у сриједу* (II, 85), 16. децембар 1953, 4, 8.

1954.

Девет година нашег музичког стварања. Поводом II радио фестивала савремене југословенске музике, *Савремени акорди*, *Лист за музичка ивицања* (I, 1), 1. март 1954, 2–4.

1955.

Нове интонације у стваралаштву младих, *Наш весник* (II, 37), 25. новембар 1955, 9, 13.

1956.

Уметничка слика и идејни смисао. Поводом једног лепог филма (Шекспиров „Ромео и Ђулијета” у филмској режији Кастеланиа), *Сјекшакл*, *Часопис за позоришну и филмску умјетносћ* (I, 1), 1956, 64–69. [E, 292–302]

Virtuoznost Davida Ojstraha, *Međunarodna politika* (157), 15. oktobar 1956, 19–20. Исто: *Международнаја полиџика* (157), 1956, 20–21. Исто: *Revue de la politique internationale* (157), 1956, 23–24. Исто: *Review of International Affairs* (157), 1956, 20–21.

Чуо сам Црну Гору, Алманах *Десет година средње музичке школе „Њеџиш” у Кошору*, издат о десетогодишњици рада школе и прославе тог датума, 8. и 9. децембра 1956. године.⁴⁰ [TT, 191–207]

1957.

Vasko Popa,⁴¹ *Revija 57, Revija za književnost in kulturo* (I, 3–4), leto 1957, 251–254.

1958.

Ispovest i poruka jednog savremenog vajara, *Umjetnost* (II, 7–8), 1958. [E, 277–282] (Прештампано такође у: *Projeka(r)t: časopis za vizuelne umetnosti* (7), jul 1996, 35–37.)

Sutjeska i umetnost (Sutjeska et l'art), *Mozaik: časopis za umetnost i industrijsku estetiku* (9), 1958, 8–13, 51–52.

Haranga protiv mučke smrti, *Krugovi, Mjesečnik za književnost i kulturu* (VII, 4), 1958, 218–223. [E, 28–33]

⁴⁰ У попису Р. Пејовић стоји као место издања: Цетиње, 1956–1957. и Котор, 1956–1957, 136–158.

⁴¹ Чланак је на словеначком језику, али нема података о преводиоцу.

Zajednička suština svih umetnosti, *30 dana zajedno* (I, 5–6), мај–јун 1958, 14.

Нико није сасвим сам. Одговор на анкету *Младосић*: „Ваш естетски идеал?“, *Младосић*, *Лисци народне омладине Југославије* (III, 88), 18. јун 1958.

„Мали дијалог“ са Павлом Стефановићем поводом његове књиге „Трагом тона“, *Вечерње новосић* (VI, 1491), 27. јун 1958, 4.

Реч о аматерском ликовном стварању, *Стварање: часопис за књижевност и културу* (XIII, 9), септембар 1958, 733–735.

За кратком посетом Ниској Земљи, *Летопис Мајнице српске* (CXXXIV, 382, 4), октобар 1958, 282–288. [E, 308–314]

Šest pitanja beogradskom estetičaru Pavlu Stefanoviću, *Oslobođenje* (III, 3907), 28. децембар 1958.

1959.

Jedna rezultanta (Prvi plod Brkanovićevog sarajevskog perioda), *Oslobođenje* (IV, 3912), 4. јануар 1959.

1961.

Osobena snaga blagosti i mekote u muzici, *Danas, Revija za kulturu, umetnost i društvena pitanja* (I, 3), 21. јун 1961, 25.

Gavrilo Kuželj dočekuje oslobođenje (Fragment iz romana Traktatusa „Rasfascikulisan“), *Danas, Revija za kulturu, umetnost i društvena pitanja* (I, 4), 5. јул 1961, 11. [K /Гаврило Кужељ дочекује ослобођење/, 49–62]

1963.

Skica za filozofiju Konjovićeve muzike, *Zvuk, Jugoslovenska muzička revija* (58), 341–347. [UZT, 240–250]

1965.

Nesporazumi oko Beketa, *Scena, Časopis za pozorišnu umetnost* (I, 1), 1965, 27–36. [E, 241–253]

Pred novom zvučnom slikom današnjeg svijeta, *15 dana* (VIII, 7–8), 1965, 6–8. [UZT, 320–331 (Pred novom zvučnom slikom današnjeg sveta)]

1966.

O desetogodišnjici odlaska Josipa Slavenskog, *Zvuk, Jugoslovenska muzička revija* (66), 1966, 1–6.

Josip Slavenski (Nezasitna glad za novim zvukom), *15 dana* (IX, 7–8), 1966, 24.

1967.

Povodom i posle „Bitefa“, *Pozorište* (5–6), септембар–децембар 1967, 551–560.

1968.

Na večnom klatnu pozorišne umetnosti (Od artikulisanih reči do glasovnih simbola), *Pozorišni život* (31–32), 1968, 3–14. [E, 254–266]

„Празвук“ Владана Радовановића, *Pro Musica* (28), 1968, 7.

1969.

„Реворт”: шта то значи, ?⁴² (941), 19. јануар 1969, 8.

Pozorišno-estetski osvrt na „BITEF” II, *Pozorište* (XI, 1), januar–februar 1969, 22–35.

Opređenje za kombinatorku bez osećajnosti, lepote i „humanizma”, *Telegram, jugoslavenske nedeljne novine* (X, 484, 485), 8. i 15. avgust 1969. [UZT, 148–159]

1970.

Pozorište, Mjesečnik Narodnog pozorišta Tuzla (XII, 5), septembar – oktobar 1970.⁴³

Југословенски балет данас (Разговор са естетичарем Павлом Стефановићем), *Позоришће, с. а.* [после 1968–9], 19.

1971.

Šta se sve krije i otkriva u „Balkanofoniji” Josipa Slavenskog (Povodom 15-godišnjice kompozitorove srmti), *Zvuk, Jugoslovenska muzička revija* (111–112), 1971, 21–25.

Sedam portreta (Prilog tipologiji beogradskih pozorišnih kuća), *Pozorište* (XIII, 4), juli–avgust 1971, 361–372.

Кратким штапом у дубоку воду одупирати се (Рекли су о Сабору у Тршићу...) [Душан Матић, Бранко Ђопић, Душан Корица, Гојко Милетић, Павле Стефановић, Ђура Јакшић, Светислав Ђурић. Анкету водио новинар Владимир Стефановић], *Вуков сабор*, 19. септембар 1971, 8.

1972.

Плесови бесциљне самодовољности (Поводом гостовања трупе Мерса Канингема), *Борба*,⁴⁴ 23. септембар 1972. [Е, 267–270]

Врхунски тренутак (Поводом шестог БИТЕФ-а), *Комунисти*, 19. октобар 1972, 20.

Na kojim se idejno-estetskim pozicijama nalazimo? (О beogradskoj pozorišnoj sezoni 1971/72), *Pozorište* (XIV, 5–6), septembar–decembar 1972, 606–621.

Грамматика по Јовану, *Лейбойис Мајице српске*, децембар 1972, 630–634.

1973.

Čovek ne bira lice, bira masku, *Savremenik* (XIX, 3), 3. mart 1973. [К, 205–221]

1974.

Suština i metafore, *FEST 1974. Hrabri novi svet* (bilten, 10), februar 1974, s. p.

Tragajući za unukom, *Savremenik* (XX, 6), 6. jun 1974, 539–544. [К, 223–235]

1979.

Круг споразумевања (Садашњи тренутак наше музике), *Pro musica* (100), 1979, 26–27. [UZT, 367–370]

⁴² Чланак је скениран без података о томе у којој је публикацији објављен.

⁴³ Скенирана је само насловна страна, нема текста! Провери у списку Р. Пејовић или у НБ, сигнатура је п 1997.

⁴⁴ П. Стефановић је оставио напомену уз скениран текст да није сигуран да ли је текст објављен у *Борби*.

1981.

Музичка лепа јесен у Раденицима (18. смотре камерне музике XX века), *Zvuk, Jugoslovenski muzički časopis* (1), 1981, 48–50.

1996.

Драма уметничког стваралаштва Јосипа Славенског (1965), *Нови звук, Интернационални часопис за музику* (7), 1996, 23–27.

САДРЖАЈ

Реч уредника	5
Мирјана Веселиновић-Хофман	
Појам музичког укуса у написима	
Павла Стефановића	7
Мишко Шуваковић	
Естетичка теорија социјалистичког модернизма	
Студија случаја: Павле Стефановић.....	18
Ирина Суботић	
Ликовна интересовања Павла Стефановића	32
Марко Недић	
У трагању за жанром – књижевни радови Павла Стефановића	48
Ђорђе Малавразић	
Високи модернизам у етеру: Павле Стефановић као слушаалац и стваралац радио-емисија	60
Гордана Стокић Симончић	
Павле Стефановић – библиотекар Универзитетске библиотеке у Београду	79
Ивана Стефановић	
Павле Стефановић између писаног текста, импровизације и (ауто)интерпретације	89
Роксанда Пејовић	
Павле Стефановић, апологет модерне музике у Београду у другој половини 20. века	108
Ксенија Радуловић	
Павле Стефановић: идеја модерног у драми и позоришту	122
Немања Совтић	
Ирационализовани марксизам у естетици Павла Стефановића	135

Милан Милојковић

- Хроника односа друштва и музике – написи о музици
 Павла Стефановића у домаћим часописима (1950–1969) 148

Предраг Ђоковић

- „Покретна снага духа” – Павле Стефановић о естетици и
 интерпретацији ране музике 164

Соња Маринковић

- Написи Павла Стефановића у часопису *Музика* 179

Ивана Медић

- Павле Стефановић и трибина *Музика данас/Музичка модерна*
 Трећег програма Радио Београда 192

Ана Котевска

- Павле Стефановић и Југословенска музичка трибина у Опатији:
 Од проактивног оснивача до реактивног хроничара и
 верног промотера 207

Мелита Милин

- Павле Стефановић и Љубица Марић – једно значајно поглавље
 новије историје српске музике 223

Весна Микић

- Павле Стефановић и електронска музика: чекајући хуман(истичк)у
 „синтезу” 235

Јелена Јанковић-Бегуш

- Објављени написи Павла Стефановића 243

О УКУСИМА СЕ РАСПРАВЉА – ПАВЛЕ СТЕФАНОВИЋ (1901–1985)

Тематски зборник

Издавачи

Музиколошко друштво Србије

Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду,

Катедра за музикологију

За издавача

Мр Ана Котевска

Уреднице

Др Соња Маринковић

Мр Јелена Јанковић-Бегуш

Штампа

Скрипта интернационал, Београд

Тираж

200

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.072:929 Стефановић П.(082)

7.072(497.11)”19”(082)

012 Стефановић П.

О укусима се расправља : Павле Стефановић (1901–1985) : тематски зборник / уреднице Соња Маринковић, Јелена Јанковић-Бегуш. – Београд : Музиколошко друштво Србије : Факултет музичке уметности Универзитета уметности, Катедра за музикологију, 2017 (Београд : Скрипта интернационал). – 294 стр. ; 20 cm

Тираж 200. – Реч уредника: стр. 5–6. – Напомене и библиографске референце уз радове. – Библиографија уз сваки рад. – Summaries.

ISBN 978-86-87757-08-0 (МДС)

1. Маринковић, Соња, 1954– [уредник] 2. Јанковић-Бегуш, Јелена, 1975– [уредник] а) Стефановић, Павле (1901–1985) – Зборници б) Стефановић, Павле (1901–1985) – Библиографије

COBISS.SR-ID 256687116