



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

54

Editorial board

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

NOVI SAD
2016

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

54

Уредништво

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

НОВИ САД
2016

МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

САДРЖАЈ CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Мср СНЕЖАНА Б. КЕСИЋ Трагедија у рецепцији Јована Христића	7
SNEŽANA B. KESIC, MA Tragedy in the Reception of Jovan Hristić	21
ТОМИСЛАВ ИРИЧАНИН Природа Нушићевог хумора (други део)	23
TOMISLAV IRICANIN The Nature of Nušić's Humor (part two)	35
Др НИНОСЛАВА ВИЋЕНТИЋ Улога Јована Бијелића у настанку српске сценографије	37
NINOSLAVA VIĆENTIĆ, Ph.D. The Role of Jovan Bijelić in the Birth of Serbian Scenography	49
Др ВЕСНА О. МАРКОВИЋ Један версолошки оглед	51
VESNA O. MARKOVIĆ, Ph.D. A Versological Experiment	56
Др ТИЈАНА ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ и др ЛЕОН СТЕФАНИЈА Музички текст као <i>полифони траг дружосћи</i>	57
TIJANA POPOVIĆ MLAĐENOVIC, Ph.D. and LEON STEFANIJA, Ph.D. Musical text as a <i>Polyphonic Trace of Otherness</i>	78
Мср МАРИЈА МАГЛОВ <i>Време Врееме Врееееееме</i> : сагледавање проблема времена у музици на при- меру поезије Властимира Трајковића и естетике Томаса Клифтона	81
MARIJA MAGLOV, MA <i>Time Tiiime Tiiiiiime</i> : Consideration of the problem of musical time in the example of Vlastimir Trajković's poetics and Thomas Clifton's aesthetics	89
Др ГОРАН ГАВРИЋ Елементи позоришта у филму <i>Човек-птица</i>	91
GORAN GAVRIĆ, Ph.D. Theatrical elements in the film <i>Birdman</i>	105
Мср СЕНКА ТОМИЋ, МИЛИЦА БАЈИЋ и ВАЛЕРИЈА БОБОЈЧОВ Трансформација Андерсенових бајки у Дизнијеве цртане филмове на приме- рима бајки <i>Мала сирена</i> и <i>Снежна краљица</i>	107
SENKA TOMIĆ, MA, MILICA BAJIĆ and VALERIJA BOBOJČOV Transformation of Andersen's Fairytales into Disney cartoons on the example of Fairytales <i>Little Mermaid</i> and <i>Snow Queen</i>	119

Др САЊА РАДИНОВИЋ	
Приступ Љубинка Миљковића мелопоеетској анализи српских вокалних облика	121
SANJA RADINOVIĆ, Ph.D.	
The approach of Ljubinko Miljković to Melopoetic Analysis of Serbian Vocal Forms	130

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

МИЛИЦА ЗАЈЦЕВ	
Светлана Ђуровић и Центар за уметност покрета „Perpetuum“	131
MILICA ZAJCEV	
Svetlana Đurović and the Center for the Art of Movement “Perpetuum”	148
Др ВЕСНА КРЧМАР	
Академско позориште „Промена“ Академије уметности у Новом Саду (II део)	151
VESNA KRČMAR, Ph.D.	
Academic Theater <i>Promena</i> of the Art Academy in Novi Sad (II part)	168

ПРИКАЗИ REVIEWS

Др МАРТА ФРАЈНД	
Преводи Јована Стерије Поповића	
<i>Ернари</i> Виктора Игоа, са француског превео Јован Стерија Поповић, приредио Сава Анђелковић, КОВ, Вршац, 2008, и <i>Несрећне џумбушчије</i> Јохана Непомука Нестроја, са немачког превео Јован Стерија Поповић, приредио Сава Анђелковић, КОВ, Вршац, 2015.	169
Др ИРА ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК	
Данијела Кличковић, <i>Номус. Разлоџ више</i> , Музичка омладина Новог Сада, Нови Сад, 2015	173
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	175
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	181
РЕЦЕНЗЕНТИ	187

СНЕЖАНА Б. КЕСИЋ

докторандкиња Универзитета у Новом Саду, Филозофски факултет

Оригинални научни рад / Original scientific paper

skeysneza@yahoo.com

ТРАГЕДИЈА У РЕЦЕПЦИЈИ ЈОВАНА ХРИСТИЋА

САЖЕТАК: Циљ рада јесте темељна анализа теоријских промишљања Јована Христића о трагедији као драмској врсти у његовом кључном теоријском фокусу са предзнаком универзалног, путем преиспитивања њеног места и њене улоге у синхронијском и дијахронијском пресеку. Питање трагедије се у његовој рецепцији сагледава и као цивилизацијски проблем, јер је историја саучесник сложених деловања у развоју њеног жанровског идентитета. Проблематизовањем њеног места и њене улоге у оквирима савременог указује се на теоретичарево апострофирање предности очувања конструктивистичких класицистичких формула онтолошког и аксиолошког ушифрованог обрасцима модерног. Посебан акценат стављен је на указивање на значај њеног опстајања у савременом дискурсу, поготово након преовлађујућих теоријских упоришта „о њеној смрти“.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: трагедија, трагичко, (не)метафизичко, класицистичка, савремена формула.

Теоријска промишљања о трагедији, њеном месту и њеној улози у синхронијској и дијахронијској равни, у кључном су фокусу Јована Христића као теоретичара и потцртавају значај њеног постојања и опстајања као драмске формуле универзалности. Питање трагедије у његовој рецепцији је и цивилизацијски проблем, будући да је историја саучесник сложених деловања у развоју њеног жанровског идентитета. Успостављајући дистинкцију између трагедија према актуелним теоријским критеријумима, Христић указује на четири врсте: „Постоје оне које су своје чланство у овом елитном клубу задржале, упркос свим теоријама које су позивале на ревизију чланства [...] Постоје оне чије је чланство у клубу прилично неизвесно [...] Постоје оне које су своје чланство дефинитивно изгубиле [...] Постоје најзад, и оне које своје чланство час губе, час поново стичу“ (Hristić 1998: 22). Иако не именује и не диференцира трагедије по овим категоријама, у сваком случају јасно је да трајно и непомериво чланство имају оне чија је позиција у

већини класификација неупитна: „Тако је друга апсолутна ствар коју можемо рећи о трагедији ово: трагедија је оно што је преживело као трагедија. И то нас доводи до још једне ствари коју морамо имати на уму када говоримо о трагедијама. Питање трагедије није толико теоријски, колико и историјски проблем“ (1998: 15). Детерминишући је драмским тоталитетом са универзалним тежиштем „инкорпорирања првих и последњих питања“ и неприкосновеним значајем у компаративној равни драмских врста, он указује да она пре свега артикулише „потребу да се о човеку проговори истовремено и крајње конкретно и крајње обухватно, да се велике опште истине осветле животом и живот просветли општим истинама, да се високе апстракције оживе а животу нађе највиши смисао – онако како је то било у грчкој трагедији“ (Hristić 1986: 114–115).¹

Иако је и у многим есејима, као и критичким приказима, проблематизовао ову тему, у свом делу *О трагедији* у највећој мери анализира релевантне аспекте везано за ову драмску форму.² У контексту бројних промишљања која су у теорији и историји трагедије формирала основу за стварање различитих школа и начина тумачења, Христићеви аутентични судови саображени су ерудицији, активном гледилачком искуству, рафинираном унутрашњем нерву, луцидном тумачењу са антиметодским предзнаком. Његове језгровите, јасне, проницљиве и дубоко промишљене рефлексije у обрасцу доследности искључују континуиране тензије и непредвидиве обрте непоузданог анархичког обрасца учвршћујући суштинске везе са бићем књижевности засноване на премисама уметничко-естетских референци и јединственом духовном оптикуму.

У дијахронијском бележењу појма трагедије у својој књизи *О трагедији* од V века у Атини пре Христа па до Бекета у XX веку, окосницу теоријског ткива сачињавају текстови о Антигони, Едипу, Федри, Шекспирове трагедије и Чеховљеве драме као најважнија упоришта у историји овог жанра.

О античкој драми и позоришћу

Значајан простор је, сходно свом матичном духовном опредељењу, посвећен античкој драми и позоришту, које, са ореолом култног, Христић

¹ Лукач такође тврди да „драма постиже увек свој врхунац у трагедији; савршена драма и не може бити друго до трагедија.“ (Лукач 1978: 30).

² У књизи *О трагедији* (1998) наслови индикативно упућују на Христићево центрирање у проблематизовању ове врсте: *Трагедије и теорије трагедије*, *Шта су Грци љедали? Едип, мит и трагедија*, *О Антигони*, *Три Федре*, *О неким Шекспировим прилозима античкој уметности*, *Где почиње трагедија? Шта се догодило са трагедијама? Чехов – антички ђесник? Чему трагедије?*.

натпозиционира у односу на потоње наслеђе у историји драме. Идентификујући је референцијалном вредношћу у дијахронијској равни, не искључује у савременом коду углавном превазиђену Аристотелову рецепцију трагедије, иако се у свом стваралачком дискурсу није држао основних Аристотелових начела, нити безусловно преузео грађу античких драма.

Реципирајући Аристотелову теорију иницијалном референцом драмске теорије у контексту античке културно-друштвене парадигме, за разлику од бројних модерних теоретичара, он не проблематизује евентуалне негативне реперкусије у историји теорије трагедије. На основу поменуте дефиниције, он не потцртава да су се комплексне теорије развиле неvezано за чињеницу да ли су првобитни прописи били примерено схваћени, или, као што се такође догађало, погрешно тумачени. Извесни теоретичари тврде да су је доцнији, пре свега ренесансни и класицистички тумачи успоставили као модел и узор, као недодирљиви ентитет, што је с друге стране могло да има негативни утицај на „живу“ трагедију. У пракси проширивања и употпуњавања првобитног Аристотеловог текста драмска парадигма се учвршћивала у строго утврђеној и наизглед непомеривој позицији.³ Таквим устројством апсолутизма она је у рецепцији многих теоретичара (попут чувеног Рејмонда Вилијамса) водила „окошталости“. У поређењу са осталим врстама, поставка ових теоретичара је да је трагедијска нормативна теорија делимично изгубила непосредан додир и са целокупним друштвом које се развијало независно од постулата њеног уобличавања. Та неупитна верност Аристотеловој теорији, у рецепцији извесних теоретичара, постигла је врхунац у идеји о „смрти трагедије“, па је савремена драмска теорија у већини случајева разуме као давно истрошену и застарелу врсту. Џорџ Штајнер (1979) указује да је са тријумфом рационализма и секуларног мишљења уклоњена могућност метафизичке основе за трагедију у модерном свету, док Христић, како смо раније образложили, дубоко верујућим али не и гласно артикулишућим уверењима, проблематизује могућност појаве трагедија у савременом добу.⁴ У оквирима савремене теорије драме Христићева рецеп-

³ Један од таквих случајева је поред поменутог ренесансног концепта и каснија класицистичка доследност примене правила о три јединства, за које је Мирјана Миоциновић изјавила да „Аристотелова (одувек неспретно тумачена) правила о јединствима, ионако нису била од битнијег утицаја на композицију и рецепцију драме.“ (1981: 12).

⁴ Чињеница да Бекетове трагедије сматра последњим у историјској вредносној равни, у више наврата не негирајући неспокојство гледаоца што је „више нема“, не умањује културну жеђ за њеним бивством. „Наиме, једна од амбиција драма о којима сада говоримо јесте да се у наше време напише трагедија, или да се бар открије могућност трагедије.“ (Hristić 1998: 23).

ција, упркос чињеници да не установљава трагедију кроз аристотеловску теоријску призму, изоштрана је рафинираним мерилима као плод продубљеног класицистичког афинитета у обрасцима модерног поклањајући већу пажњу античкој драмској парадигми, него авангардним позоришним остварењима (иако у својим тумачењима, у негативно критички интонираној оптици, није заобилазио ни њих).

За разлику од теоретичара који су покушали да умање Аристотелов утицај – као нпр. француски класицизам, а касније Валтер Бењамин (1986), који у својим расправама о немачкој трагедијској драми тврди да су Аристотелове дефиниције слабиле свест о вредности драма, или, као други екстрем, примера апсолутне подршке попут Леона Розенштајна – Христићев суд је еластичан по мери отворености према људским, животним и интелектуалним могућностима актуелног историјског тренутка: „Трагедија је далеко од тога да буде једном засвагда утврђен и дефинисан појам“ (Христић 2006: 59), али ни „поништавајући“ значај неопходности њеног постојања.

Ретки су теоретичари драме XX века који тако изразито класицистички вреднују античку драму неприкосновеном без превредновања, указујући на неминовност њене реактуелизације у модерном времену, истовремено уважавајући особености њене контекстуалне позиције. Сетно, са неугаслим ентузијазмом, Христић разматра зашто се у модерној књижевности трагедија не реципира примарном уметничком врстом и не успоставља слично ономе што се десило у Атини V века, (па) и у Енглеској Елизабетиног доба и у Француској у XVII веку, због чега су покушаји данашњице ревитализовања трагедијске форме скрајнути.⁵

Дубоко интересовање за антику се само делимично образлаже конзервативно-класицистичким разлозима, више високо интелектуалним устројењем широке свести засноване на темељном и слојевитом преиспитивању суштинских компонената у сложенom развоју драме. Тумачећи више или мање познате аспекте грчких трагедија у координатама често неуобичајеним за тадашњу теоријску мисао о античкој драми, аутентичним промишљањима Христић је настојао да осветли једну од области која га је у круцијалној мери заокупљала.

„Када се питамо о трагедији у нашем времену, питамо се, у ствари, да ли је то још увек тако. На жалост, изгледа да није, упркос свим напорима модерних драмских писаца да допру до основних истина о човеку до којих нам се чини да је грчка трагедија тако природно долазила. Можда, ма колико то парадоксално звучало, баш због тих напора.

⁵ У поређењу са временом позоришних свечаности у старој Грчкој када су престајале политичке расправе, судски процеси и војни подухвати, у данашње време се чини да је и сама дискусија о опстанку трагедије депласирана.

Од Ибзена до данас, најзначајнији драматичари нашег времена на све могуће начине покушавају да открију истине о човеку оног реда које налазимо у трагедији, али чини нам се да углавном не успевају и да напишу трагедију. И то не толико због тога што су наше истине о човеку – како то обично мисле неки критичари – престале да буду трагичне, колико због тога што у њиховим драмама налазимо извештај раскорак између идеје и остварења, раскорак који се показује поразним по савршену усклађеност драмске форме и теме коју налазимо у трагедији. Јер, оно што у грчкој трагедији прво видимо јесте како нас поступци њених јунака природно и спонтано воде ка највишим и најопштијим истинама о човековом постојању. Велике истине не откривају се тако што ћемо се смишљено упутити у потрагу за њима; ми их налазимо тако рећи уз пут, док тражимо нешто сасвим обично, што на први поглед не обећава никакво судбинско или метафизичко откриће. Оне се, како би рекао Габријел Марсел, не траже, него налазе. Тако у грчкој трагедији идеја израста као крајњи интелектуални резултат човековог делања, и није унапред задата том делању као његов свесно постављени циљ.“ (HRISTIĆ 1986: 168–169).

Наглашавајући неминовност укључивања социолошких и антрополошких индекса у циљу јачег, целовитијег препознавања и разумевања формула антике, Христић каже: „Истини за вољу, грчке трагедије је данас тешко читати без коментара: оне нам долазе из једног нама страног и тешко разумљивог контекста, и друштвеног, и интелектуалног, и моралног, и религиозног, и емотивног.“ (2006: 31).

У савременом контексту драме са античким предлошцима је потребно саображавати параметрима модерности у свом „преобликованом и престилизованом“ садржају без присилне имплементације формуле читљиве једино у времену свог настанка. У вредносним постулатима своје теорије Христић јасно указује на отпор према дистанцирању драма од живота, било да су у питању антички или савремени предлошци, јер су и грчке трагедије, у времену када су настајале, имале круцијалну спону са оновременим животним податком. „Учени тумачи претворили су грчке трагедије у безболне метафоре, само што су при том заборавили да нико не иде у позориште само да би гледао метафоре. [...] Атињани нису ишли у позориште да би гледали апстрактне метафизичке драме о људској судбини, него да би гледали комаде који су имали шта да кажу о ономе што их је сваког дана узбуђивало.“ (2006: 293).

Теоретичар проблематизује драмско дело у његовој вишеслојности, у условљеним променама у ткиву драма у свим аспектима, неопдељиво од профила своје временске равни и актуелних друштвених образа посебно наглашавајући разлику у композиционом структурирању

дела антике и савременог доба. „У класичним трагедијама живот се зауставља како би једна прича могла несметано да се одвије до краја и како би њени јунаци могли бити сами онолико колико им је то потребно. Док Едип трага за Лајевим убицом, не дознајемо ништа о оболелима и умрлима у Теби.“ (2006: 70). Услојеност данашњег света у паралелним структурама која се одражавају и на уграђавања на свим нивоима сложености, неминовно се пресликава и на све аспекте драме творећи њену особену композициону парадигму.

У својој рецепцији драме антички Грци су рачунали на динамичку слојевитост ушифровања формула „познатог и непознатог“ у настанку „велике драме“. „Када кажемо: Грци су знали шта ће бити са Едипом, њих није занимало ‘шта се затим догодило’, него нешто друго. Трагедија није криминални роман. Та хипотеза о познатом чини ми се помало сумњива. Не верујем да су баш сви до танчина знали шта ће бити са Едипом, као што ни ми не знамо до танчина шта ће бити, рецимо са Краљевићем Марком. Имамо само неке мање или више неодређене идеје о њему. Али једно је важно: драма увек зависи од познатог колико и непознатог [...] Тај однос грчки трагичари су искористили до максимума, на који се позивају и модерни драмски писци који се користе њиховим темама.“ (Христић 1994: 202).

Профилисањем античке драме као неизоставно музичког комада, Христић, иако не развија и не проблематизује ову тезу попут Ничеа,⁶ изоштрава значај музичке компоненте у оваплоћивању кореспондентности са свим аспектима трагедије у сагледавању драме као једног духовног организма. „Грчка трагедија далеко је од оног што данас називамо драмом. Са својом музиком и хорским песмама, с тужбалицама које заједно певају хор и протагонисти, она је (како је приметио Ниче) далеко ближа ономе што данас зовемо опером. Грци су знали да је музика уметност која најдубље потреса људску душу и није мала заслуга Мире Ерцег што је покушала да Есхиловој трилогији врати онај елемент који јој је умивено и уштогљено класицистичко рецитоване одузело, и да нам је бар донекле поново представи као велику музичку драму.“ (Нристић 1996: 156). У поређењу са појединим извештаченим класицистичким обрадама које у интерпретацији лишавајући трагедију музичке подлоге одузимају јој аутентични пулс, он наглашавањем

⁶ „Метафизичка утеха којом нас отпушта свака права трагедија, да је живот у основи упркос неразорно моћан и пун насладе, показује се опипљиво јасно као хор сатира, као хор природних створења што иза цивилизације неуништиво живе и вечито остају исте“ (Ниче 2012: 23) у Христићевој рецепцији није превазиђена, у смислу да су деконструкција и деса-крализација само пролазне кризе у развоју човечанства. За њега је, попут Ничеа (изједначавајући трагичко и дионизијско, трагедија чини да будемо свесни окрутне истине Диониса), искуство трагичног безусловно прихватање живота посебно током патње, страдања и смрти.

синкретичности њене античке формуле наглашава јединственост њеног медијумског вишегласја.⁷

У Христићевој рецепцији посебно је истакнут значај хора у античкој трагедији, као и хоровађе, чијим се говором као добро познатим општим фразама, готово пословицама, углавном завршавају, у функцији смиривања грчког света који је махом гледао и преживљавао страхоте које им је нудила, јер трагедије, што Христић апострофира, нису писане за интелектуалце и филозофе, већ за обичан свет: жене, децу, слободне људе и робове.

Указујући на оно што је битно у настојању да осветли супстанцијалне трагедијске обрасце на мање систематичан али доследнији начин него у многобројним научним студијама, не поштујући строгу архитектонику методолошког приступа, Христић увек има у виду да трагедија није мртва и укочена форма, за „класицистичке излоге“, али да свако тумачење њених кључних компонената сходно дубини и пуноћи свог ткива изискује озбиљно посвећивање: „Изгледа да о трагедији можемо да мислимо само ако при том имамо при руци и неку теорију трагедије. Трагедија је једина књижевна врста којој је потребна теорија да би могла да постоји. Не можемо је дефинисати онако једноставно и недвосмислено као што се у енциклопедијама дефинише сонет [...]“ (Hristić 1998: 15). У саображавању граничним пунктовима живота грчка трагедија у Христићевој оптици отвара плодносно преиспитивање васељенског пулса у огољавању аксиома живота, у којима бол и патња најшире отварају рецепторе препознајући све нијансе човековог бивства. „[...] у грчким трагедијама страховити и стварни бол и ништа мање страховита и стварна патња мора бити опипљива пре свега.“ (Hristić 2006: 293). У таквом контексту Христић указује на једну од упечатљивих карактеристика грчке трагедије, а то је да „Једноставно речено: од митова који су им стајали на располагању, грчки трагичари непогрешиво су бирали најкрвавије, оне у којима има највише убистава, и то поглавито оне у којима се чланови једне породице међусобно убијају. Штавише, чак су додавали помало крви.“ (2006: 28).

Доминација формула деконструктивности, релативитета, фрагментарности у новом свету ограничава валоризовање некадашње димензије светости током историје оваплоћене у различитим вредностима. У савременом контексту непоузданих каузалитета симболи, који су узели прерогатив Бога, такође су маргинализовани, јер су у савременом дискурсу обезвређени у деконструисаним формама. Упркос модерној

⁷ Будући да трагедија у Христићевој рецепцији настоји да најобухватније, најдаље, најцеловитије сагледа односе у стварности, најјачи нагласак јесте на њеном богатству отелотвореном у вишедимензионалном, најдубље оживотвореном уметничком јединству.

оптици која искључује доминацију метафизичког, Христић у анализи Софоклове трагедије *Цар Едип* не потиरे садржајност њеног улога: „Можемо отићи још један корак даље – јер трагедије су драме које нам допуштају да идемо најдаље што можемо – и доћи до још једне дво-смислености људског живота коју нам Софокле открива. А то је да у сваком животу постоји и нешто што смо сами створили, али и нешто што је створено за нас.“ (1998: 57).

Утемељење метафизичког карактера трагедије Христић приписује заслугама дискусија филозофа из времена немачког романтизма на самом измаку XVIII и на почетку XIX века (Хегел, Шелинг, Шлегел): „И није потребно нарочито истицати да су сви ти појмови унели више збрке него јасности у расправљања о трагедији [...] Тим теоријама можемо пребацивати да су преуске, али мислим да би било далеко праведније рећи како су оне, у ствари, спекулативно стварање трагедије које у драми више нема [...] Појмовима (које су увели немачки филозофи) трагедија је подигнута на висок метафизички пиједестал, на коме ће остати све до данас.“ (1998: 37). Теоријски допринос немачких филозофа се упркос наизглед несврсисходном апстраховању трагедијске форме, у специфичним условима њеног опстанка идентификује укључивањем филозофске компоненте у тумачењу трагедије која се и данас показује незаобилазном. „У филозофији немачког романтизма трагедија постаје драма која покреће најважнија и најопштија питања човекове егзистенције, и данас тешко можемо да мислимо а да не дозволимо себи да се препустимо размишљањима која су бар налик на филозофска.“ (1998: 39).

Трагедија у дискурсу савремености

Потреба за постојањем и очувањем духовног интегритета трагедије има аксиоматски значај у издвајању из било ког историјског контекста и осамостаљивању у свом онтолошком бивству.

Идентификујући трагедију у оквирима савременог, Христић апострофира предност очувања класичног у (смислу опстајања универзалних вредности), ушифрованог модерним обрасцима. „Рећи, дакле, како у нашем времену нема више трагедија значи рећи, посредно, како нема велике драме. И то у једном нимало безначајном периоду расцвете драмске књижевности, који траје отприлике један век, као и период цветања трагедије у Атини V века, односно у Европи XVI и XVII века. Тај период почиње са Ибзенем и завршава се, бар како се мени чини, са Бекетом, после кога је тешко наћи драму која би нас покренула онако како нас је драма *Чекајући Годуа* покренула. У тих стотину година у драми се толико ствари догодило да с правом очекујемо и оно најважније: да су написане неке драме које можемо без устезања назвати модерним тра-

гедијама. Изгледа, нажалост, да се то није догодило, и да су драме написане у овом више него занимљивом периоду у историји драмске књижевности ипак прилично испод *Цара Едија* или *Краља Лири*.“ (Христић 2006: 6). Иако не умањује значај најаутентичнијих драма (трагедија) модерног времена верујући да су најбоље од њих непресушан и универзалан садржај за сва времена, у плодном периоду расцвета драме од Ибзена до Бекета, ова врста је у Христићевој рецепцији затајила и нема рукописа који би се подједнако могао вредновати као античке и Шекспирове трагедије. У потреби за ревитализацијом и реafirмацијом трагедије у савременом коду не преовлађује његова песимистичка мисао, али се и не одбацује упитност њеног постојања у вредносној поставци. „Могло би изгледати да нема никакве сврхе написати још једну књигу о трагедији. Сви се критичари углавном слажу да трагедије у модерној драми више нема а Џорџ Штајнер објавио је, 1961, и њену смрт. По свему судећи, трагедија би требало да буде једно закључено поглавље у историји драме. Она је изумрла врста, и све што би се данас о њој могло написати представља чисту схоластику. Па ипак, не прође година а да се не појави бар једна расправа о овој више него истрошеној теми. Грчки трагичари, Шекспир, Корнеј и Расин без сумње су писци којима ћемо се непрекидно враћати, али ако расправа о њима не жели да буде искључиво академска, она мора да постави не само питање шта је трагедија, него и нека друга питања као што је: да ли има и модерних драма које бисмо могли назвати трагедијама? Другим речима, свако читање класика подразумева и нови поглед на савременике.“ (Христић 1998: 5). Увидом у могућности опстајања трагедије потцртава се Христићево указивање на значај вредновања драма са универзалним и свевременским предзнаком у неопходности постављања „првих и последњих питања“, у саобраћавању обрасцима модерног. „Шта је то што трагедије чини толико привлачним за нас, и због чега смо спремни да тако упорно и тако подробно истражујемо разлоге због којих их у модерној драми више нема? Зашто нас одсуство трагедија не оставља равнодушним као што нас оставља равнодушним недостатак многих других, некада ништа мање уважених, класичних књижевних родова који су такође нестали а да за њима нико није зажалио? И то нас наводи на помисао да право критичко питање о трагедијама није зашто их нема, већ зашто би требало да их буде?“ (Христић 2006: 6). Христић је експлицитним или имплицитним обрасцима идентификовао трагедију примером „свеобухватности велике драме“, аксиомом универзалности и постојаности и самим тим неопходности у историји књижевности. Потреба за узвишеном, великом формом је универзални захтев сваког времена и не може изумрети упркос релативизујућим, деконструктивним настојањима модерних теза.

Кључни показатељ услова за њен опстанак јесте у уској вези драме и актуелног историјског тренутка у њиховој кореспондентној динамици и интензивности: „Данас се питамо има ли трагедија у модерној драми? То је питање на које ми нећемо одговорити. Одговориће на њега, можда, неко ко стотину година после нас буде сео да пише неки спис о оној драми која је цветала непуних стотину година – а толико отприлике и трају, како примећује Ками у своме атинском предавању о будућности трагедије. И изненадна расцветавања драмске књижевности – од *Бранда до Чекајући Годоа*.“ (Hristić 1998: 23).

Христић је уверен да постоји могућност идентификовања креативног исхода у историјској равни, ако дамо себи слободу за интимнији исказ, у нади да и у XXI веку постоји простор за „расцветавање“ ове драмске форме, у веку различитих превирања у ком је искристалисавање постојаних вредности и више него неопходно. „То је један заокружен и целовит период, заокружен можда исто онако као што је заокружен и век цветања грчке трагедије. Ако се сви слажемо да је Ибзен на његовом почетку, можда се нећемо сложити да је Бекет на крају. Али мени се чини да јесте, јер оно што је дошло после Бекета, и што имамо прилике да сада гледамо, више је животарење драме као жанра него што је озбиљна драма.“ (1998: 23–24). Теоретичарева валоризација Бекетових драма у односу на друга авангардна остварења потврђује његову рецепцију у авангардном дискурсу по мери перфекционистички усаглашених вредносних критеријума у инсистирању на имплементацији образаца „свеобухватности“ у драмама, дубоких, луцидних тематско-значењских кодова иманентно сазвучјима савременског.

Он не негира да у „доба смрти уметности, позоришта, па и културе уопште“ саобраћавање хеленског обрасца смрти модерном виду смрти у формули изнивелисане патетике и даље упућује на могућност апеловања на универзалне синдроме у покретању суштинских питања препознатљивих за трагедију као велику форму.

Лукач тврди да „нови живот нема своју митологију, а то значи да се теме трагедија морају вештачки држати на дистанци од живота.“ (1978: 109). Међутим, потврђено је да свако време у рефлексiji индивидуалних, интимних „митологија“ у артеријама универзалног ствара плодно тле за стварање трагедије невезано за традиционалну рецепцију. Аутор савремене теорије трагедије Рејмонд Вилијамс, који је значајан за одбрану различитих савремених врста трагедије, у свом делу *Модерна трагедија* (*Modern tragedy*, 1966) наглашава постојање модерне трагедијске врсте. Оно што Лукач назива „модерна“ за Вилијамса је „нови облик либералне трагедије“, док је за прагматичког Фридриха Диренмата трагедијски елемент још увек могућ, иако чиста трагедија више није могућа.

О трагичком

У трагедији модерног доба у којој је радња потпуно условљена поступцима и карактером јунака, па је сам јунак одговоран за своје делање, трагичка кривица губи своју двосмисленост: јунак је или крив или није крив. Тиме је, по Кјеркегору, трагедија у новијем времену изгубила своју трагичну интересантност, „јер је моћ од које долази патња изгубила свој значај и гледалац узвикује: помози самој себи, па ће ти и бог помоћи; другим речима: гледалац је изгубио сажаљење, а сажаљење је – како у субјективном, тако и у објективном смислу – прави израз за трагично.“ (1980: 23). Након представе претпоставка је да су се у духовним рецепторима гледаоца десиле неке промене, и Христић не умањује значај класично утемељених предуслова за рецепцију трагичног: „Публика је у трагичкој уметности онај чинилац који се најчешће пренебрегава“, додајући како „мора да постоји публика спремна да осети и крајње интензиван страх и крајње интензивно сажаљење.“ (1998: 159).

Категорију трагичког Христић примарно проблематизује у његовом универзалном и свеprisутном језгру: „Шта је то трагично? Један придев претворен у метафизички ентитет, који постоји независно од свих трагедија, и сели се из једне у другу. ‘У тексту који следи’ каже Макс Шелер у својој студији *О феномену трагичног*, ‘неће бити речи ни о каквим уметничким формама у којима се трагично приказује. Ма како било корисно разматрати постојеће облике трагедије како би се на тај начин спознало шта је то трагично, ипак се феномен трагичног не може разјаснити само на основу његовог уметничког приказивања. Пре би се могло рећи да представља битни елеменат читавог универзума.“ (1998: 16–17). Гете извориште трагичког уочава у дихотомијском стварносном принципу заснованом на антиномијама: „Свеколико трагичко почива на једној непомирљивој супротности. Чим дође до помирења или оно постане могуће, нестаје и трагичко.“ (1959: 148). У Камјевој рецепцији трагичност произлази управо из чињенице да су „Снаге које се сукобљавају у трагедији подједнако правичне, и подједнако разумне, док у мелодрами или драми, напротив, само је једна од њих правична. Другим речима, трагедија је двосмислена, драма поједностављена, јер у првој свака снага је истовремено добра и зла.“ (1984: 268). Помињући данас непопуларни појам несреће, Христић понавља старовременску тезу да се само кроз патњу досеже мудрост, иако је често праћена смрћу главних јунака у трагедијском ткиву. Осветљавајући димензију „свеобухватности“ у смислу допирања до најширих и најлуциднијих илуминација путем најдубље патње, која трагедије идентификује трагедијама, Христић указује: „Зато што код свих великих

трагичара, упркос огромним разликама које међу њима постоје, има и нешто заједничко. То није ни ‘трагичка филозофија’, ни ‘трагички поглед на свет’, како воле да говоре филозофи; и једно и друго су измислили они, а не писци трагедија. Трагедија није модерна филозофска драма у којој су сва сазнања о човеку дата још пре него што се завеса подигла, она почиње од нечег далеко једноставнијег: почиње од неке страшне људске патње, несреће или злочина који нам изгледају незамисливи и непојмљиви, али који нас приморавају да се упитамо о томе какав је свет у коме су такве ствари могуће? Тачније речено, у трагедији постоји нешто што бисмо могли назвати прецизном сразмером између страхоте патње – оног што Аристотел у својој Поетици зове *pathos* – и универзалности питања о човеку које та патња поставља. Нигде патња није страшнија него у трагедији, и нигде питања која се постављају нису обухватнија него у трагедији, зато што само најдубља патња тражи да поставимо најопштија питања нашем животу која смо у стању да поставимо [...] Данас смо мало сумњичави према толико навођеној и тумаченој Есхиловој фрази о ‘сазнању путем патње’, то *pathei mathos*, зато што смо видели сувише много патњи, а сувише мало сазнања; али у трагедији патња никада није сасвим бесмислена: она нас изводи из уског круга у коме се обично крећемо и чини нас свесним оног што је Франсис Фергусон назвао ‘позорјем људског живота’, најширег обзора на коме један појединачни живот са свим страхотама које су се у њему догодиле, постаје питање које упућујемо свету и своје постојању. Трагедија је, дакле, најкомпетентнији начин да поставимо најкомплетнија питања која можемо поставити.“ (1998: 44). У кореспонденцији са дубинским слојевима човекове психе и душе, супстанца у којој се оваплоћује трагедија је трагичко као плод безизлазног конфликта у иронично-трагичком обрасцу драмске радње. „Трагичко“, каже Христић, „јер је врхунска мера књижевности, јер је врхунска мера живота; за трагедију је, чини се, битно такво елементарно и радикално дотеривање ствари до краја. Битна су крајња питања живота и смрти. И живота и смрти у исти мах. [...] Са друге стране, у својој књизи ‘Повратак трагичног’, Жан Мари Доменак говори о Бекетовим драмама као о ‘под-трагедији’ (*infra-tragedie*) и каже: ‘Трагедија се не враћа са оне стране са које смо је очекивали и на којој смо је већ одавно узалуд тражили, са стране хероја и богова; она се враћа са потпуно супротне стране, јер своје ново изходиште налази у комичном.’“ (2006: 120).

Уочавајући разлику у значају између трагедије и других „изумрлих“ драмских врста, јер се драме под „најдубљим притиском“ често продубљују у трагедије пројектујући свој супстанцијални лик, он указује: „Ако саме нису трагедије, оне се састављају у трагедије: када се на крају *Мува* Ериније урлајући бацају за Орестом, ми знамо да је то

цена коју је он морао да плати за своју слободу, и да – под претпоставком да Сартрова драма није трагедија – одлази у трагедију. Ако се тако може рећи, те драме су призивање (као на спиритистичкој сеанси) трагедије које нема, али за коју осећамо да би требало да је буде – из разлога о којима смо говорили у првом предавању.“ (1986: 39).

У компаративном тумачењу жанровских модела Христић изоставља научни оквир као основу за класификациону хијерархију, али контемплирајући о односу две форме, у односу на роман, као преовлађујућу форму XX века, јасно даје предност трагедији.

Свестан да модерне драме немају духовну свеобухватност као античке трагедије или Шекспирове драме, или Чеховљеве на особен начин, чије сценске изведбе нам нису познате, Христић упућује да су у Фаусту, Хамлету, Дон Кихоту и Дон Жуану личности у којима су сажета нека од најважнијих питања људске судбине модерног времена, исто као што су Едип, Орест или Антигона били за антику. Извесни теоретичари чак тврде да је у савременој књижевности трагично боље репрезентовано у роману и причи него у драми. „Не примећујемо увек да су четири велике фигуре нововековне митологије: доктор Фауст, Хамлет, Дон Кихот и Дон Жуан, готово савременици.“ (Христић 2006: 50). „Прво што нам одмах пада у очи јесте да се сви они не појављују сами, него у паровима [...] тај други, који увек прати ове јунаке наговештава могућност једне овоземаљске и здраворазумске равнотеже.“ (2006: 51).

У уверењу да не може створити за човечанство култне драмске личносне предлошке, Христић се ослања на античко наслеђе утискујући свој аутентични лик, јер је управо у својим драмама желео да буде тај „други пар“ у античким, који не само да тежину трагедије чини подношљивијом, него указује и на могућност укидања њеног трагичног предлошка.⁸ „Сваки од те четворице јунака је занесен неком од битних недоумица људског живота, сваки од њих је у некој вези са два света: овоземаљским светом, и светом са оне стране, и сваки стоји распет између та два света, једног опипљивог, и другог који се налази с оне стране границе граница нашег опажања.“ (2006: 51). Двополност света

⁸ Инкорпорирајући античке обрасце у савремени контекст, Христић у својим драмама изналази аутентичан трансформативни капацитет који усложњавајући првобитну драмску структуру у ствари поједностављује њен идејни предлог. У тумачењу *Ајокрифа* интересантно је сагледавање Христићевог драмског дела у широком духовном простору осветљавањем и проблематизовањем многобројних теза у креирању „велике драме“ (у својој тематској озбиљности и ширини) као његовом теоријском идеалу у остварењу пандана некадашње трагедије. Изостављањем извесних кључних мотивских компонената грчких трагедија у својим драмама, Христић је драмску аутентичност успоставио идејном и композиционом конзистентношћу почетних премиса и доследношћу драмских поступака претпостављањем своје духовне визије евентуалном инсистирању на сценским решењима грчких трагедија.

не искључује њену метафизичност, без чијег ослонаца, као споне са светом оностраности, није могућ. „У два света, човек се огледа као у два наспрамно постављена огледала; судбина му је, ваљда, да тражи свој лик час у једном, час у другом, а да му он стално измиче у безброју ликова што их види и са једне, и са друге стране.“ (2006: 58).

Трагедија која се данас примарно ситуира у граничним областима театра, или, рецимо, у различитим облицима перформанса и постдрамском тексту, по Леману, Валентини и другим теоретичарима искључује Христићеву рецепцију потврђујући Пависову тезу да је постдрамско свакако само лош тренутак који ће проћи.

У времену релативизованих вредности у коме преовлађује јасна противтежа између естетског принципа и антиуметничких образаца, димензија универзалности је она која кључно идентификује трагедију, иако и друштвено-историјска оптика није занемарљив фактор за рецепцију одређене врсте. Сходно својој комплексности и вишеличју и незаменљивости и постојаности својих вредности Христић указује на неопходност њеног постојања и апелује да јој се у позоришту поврати место какво завређује. Његов поглед на трагедију по аутентичној формули⁹ у значајној мери је утицао на широко разгранату рецепцију о овој драмској врсти продубљујући већ постојећа знања, а стимулишући појаву луцидних теоријских увида кроз различите облике интерактивности са њом.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ХРИСТИЋ, Јован. *Есеји*. Нови Сад: Матица српска, 1994.

ХРИСТИЋ, Јован. *Есеји о драми*. Београд: Српска књижевна задруга, 2006.

BENJAMIN, Valter. *Estetički ogledi*. Izbor Viktor Žmegač, prevod Truda Stamač, Snješka Knježević. Zagreb: Školska knjiga, 1986.

GETE, Johan Volfang fon. *Spisi o književnosti i umetnosti*. Izbor i prevod Miloš Đorđević. Beograd: Kultura, 1959.

HRISTIĆ, Jovan. *Studije o drami*. Beograd: Narodna knjiga, 1986.

HRISTIĆ, Jovan. *Pozorišni referati II (pozorište, pozorište IV)*. Beograd: Nolit, 1996.

HRISTIĆ, Jovan. *O tragediji*. Beograd: Filip Višnjić, 1998.

KAMİ, Alber. *O budućnosti tragedije, Teorija tragedije*. Priredio Zoran Stojanović. Beograd: Nolit, 1984.

KJERKEGOR, Seren. „Odras antičke tragedije u modernoj tragici.“ *Polja* br. 256/257 (1980): 202–206.

LUKAĆ, Đerđ. *Istorija razvoja moderne drame*. Beograd: Nolit, 1978.

MIOČINOVIĆ, Mirjana. *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit, 1981.

NIČE, Fridrih. *Rođenje tragedije*. Prevod Vera Stojić. Beograd: Dereta, 2012.

⁹ У својој књизи *О трагедији*, он сугерише: „Надам се да сам изабрао ‘тачку гледишта’ са које проблеми трагедије могу да буду осветљени на начин који, ако можда и није нов, бар је мање уобичајен.“ (HRISTIĆ 1998: 6).

ŠTAJNER, Džordž. *Smrt tragedije*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, 1979.

WILLIAMS, Raymond. *Modern tragedy*. London: Chatto and Windus, 1966.

Snežana B. Kesić

TRAGEDY IN THE RECEPTION OF JOVAN HRISTIĆ

Summary

The aim of the paper is to provide a thorough analysis of theoretical reflections on tragedy as a drama type in Hristić's crucial theoretical focus in its formula of universality, examining its place and role in the synchronic and diachronic plane. The question of tragedy is considered as a civilizational problem, since history is involved in the complexity of the development of its genre identity. Hristić's authentic views in an unmethodical course are the reflection of his erudition, active spectator experience, refined inner nerve, and lucid thinking. Although he values the constructivist base in drama reception, his reasoning is elastic in the aspect of his openness to vital human and intellectual possibilities of an actual historical moment, underlining that tragedy is not a fixed, rigid form, yet it demands serious devotion according to its depth and fullness. In terms of his primary spiritual preference, a significant space is provided to antique drama and theatre which he overpositions in comparison to the later heritage in the history of drama, with an aureole of cult. The problematization of the place and role of tragedy in the frame of contemporary in Hristić's reception indicates his emphasis of the advantage of preserving constructivist and classicist formulas of the ontological and axiological coded in the patterns of the modern. A special emphasis is placed on the theoretician's referral to the relevance of its existence in the contemporary discourse due to its spiritual integrity in its universality above the *Zeitgeist* particularly after the dominating theoretical foundations "about its death."

Keywords: tragedy, tragic, (non)metaphysical, classicist, contemporary formulas.

ТОМИСЛАВ ИРИЧАНИН

Независни истраживач, Београд

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПРИРОДА НУШИЋЕВОГ ХУМОРА (ДРУГИ ДЕО)

САЖЕТАК: Циљ другог дела овог есеја је да се покаже да Нушићев духовит дијалог, заснован на језичким каламбурима и парадоксима, има вишеструко значење, не само да ствара добро расположење већ да хумористички или сатирички, па и лакрдијски, карикира ликове и њихове поступке, као и друштвену институцију у целини, коју критички жестоко карикира. То сам учинио на примерима комедија *Госпођа министарка* и *Аналфабета*. Притом сам стално наглашавао да иза свих тих сатирично-хумористичких па и лакрдијских реплика и ситуација стоји критичка негација индивидуалне или друштвене појаве. Нушић никада не губи из вида да глобалну сатиричну идеју, постављену на почетку комада, доследно развија и ефектно доведе до краја. Иако, у тежњи да буде духовит, претерује у шеретлукима и језичким каламбурима, то никада не замагљује јасност у карактеризацији ликова и ситуација. Најзад, циљ чланка је да се Нушић ослободи вештачке етикете да ли је више сатиричар или хуморист, јер таква деоба ни у теорији хумора није јасно дефинисана. И код највећих сатиричара модерног доба, Молијера и Гогоља, постоји мноштво испреплетаних сатирично-хумористичких па и фарсичних момената у дијалошким партитурама, ликовима и ситуацијама.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: духовит дијалог, хумор, сатира, лакрдијашење; комедије: *Госпођа министарка*, *Власић*, *Аналфабета*, *Мистер долар*; ликови: Живка, зет Чеда, син Рака, ујка Васа, фамилија, Начелник, писари, свастика Мица, таст, ујак; институције: Народна скупштина, полиција, министарство.

У првом делу овог есеја истакао сам да је основна особина Нушићевог хумора у најпознатијим комедијама духовит дијалог и шармантни ликови. Тежња да стално буде духовит била је његова стихија које он није могао да се ослободи. У оним комедијама пак у којима је хтео да докаже неку тезу и притом дијалогу давао искључиво сатирично-хумористичан набој (*Мистер долар*, *Ујез*), губила се спонтана духовитост дијалога, који се том приликом често спуштао и до шаловитог (лакрдијског) шегачења, и ми више нисмо имали аутентичног Нушића. Због тога сам више пута нагласио да је Нушићев хумор богат и разноврстан, да је његова скала веома широка и да се креће од шаловитог (лакрдијског)

ругања до сатирично-хумористичких жаока. И ту мешавину разнородних хумористичких елемената Нушућ ће показати, чак, у само једној јединој сцени. Да све ово покажемо на неким конкретним примерима.

Госпођа министарка је свакако комедија са највише помешаних лакрдијских и хумористичко-карикатуралних момената. То је, можда, зато што је главна личност женска особа и иницијатор целокупне збрке у породици, а познато је да је Нушић имао изразито негативно мишљење о учешћу жена у јавним пословима (о томе је написао комедију *Ујез*) и сматрао је да је право место жене само у породици.

Већ у првом чину Нушић ће показати велику вештину у повезивању и усаглашавању ова два поменута момента, лакрдијског и хумористичко-сатиричног. Сцене са неваспитаним сином Раком, простачки вербални дуел са зетом Чедом, који је на најнижем интелектуалном нивоу, збрка око тражења цилиндра, Живкин однос према мужу, кога сматра сметањак и шоњом, а насупрот томе непрекидно истицање сопствене вредности, имају лакрдијски тон, али иза тога се крије хумористичко-сатирична слика једне србијанске породице из које треба да произађе министарска глава. Нушић највише боји карактерно-психолошки и хумористички главни лик, Живку, која се стално мења и није иста на почетку и на крају чина. На почетку је понизна према тетци, од које тражи позајмицу, а на крају, када наслути да ће муж можда постати министар, мења понашање и манија величине почиње да овладава њеним бићем. Кроз ову промену Нушић ће показати да људска природа није стална, већ се непрекидно мења, у зависности од ситуације у којој се човек налази. Поред маније величине, Нушић ће карикирати још једну негативну црту у Живкином карактеру, а то је сујета. Сујета ће учинити да ће она стално истицати своје превасходство над својим претходницама Натом и Даром (из добре је породице, лепо васпитана, има три разреда основне школе...), па да јој је и највећа жеља да је људи виде како се у фијакеру шета градом. Међутим, Нушић се бави Живкиним карактером онолико колико му је потребно да карикира једну србијанску породицу у којој видну улогу играју неваспитани син Рака и нерадник и ленчуга зет Чеда, тако да су разговори са њима на најнижем духовном и интелектуалном нивоу, рекао бих лакрдијском нивоу. Увођењем у радњу покорног грађанина Пере, писара из министарства, дрека по улицама „за и против владе“, збрка око цилиндра без кога се не може ићи у краљев кабинет и бити министар, Нушић још више проширује тему, и индиректно карикира Србију и власт у Србији одозго до доле, па су зато и могуће у њој разне Живке, Нате, Даре.

Нушић ће највише карикатуралних сцена и дијалога везивати за главни лик, Живку, као иницијатора општег хаоса, али ће и остали ликови и њихови поступци и разговори бити фарсично-карикатурално

обојени. И зет Чеда, који ташти предлаже удадбу, син Рака, који учитељици псује мајку, служавка Анка, која треба да заведе зета и уведе га у собу, инфантилни конзул Никарагуа, који пристаје да се жени удатом женом, чак и ујка Васа, који је највише карикиран изнутра, карактерно-психолошки, и он је лакрдијаш без морала као и сви други напред наведени, чак можда и више него други. Јер он непрекидно уверава Живку, угађајући њеној сујети, да је њена дужност да „збрине“ фамилију, иако добро зна да Живка такву моћ нема, као што зна да говори супротно од онога што мисли када уверава зета Чеду да остави жену да би заузврат добио класу, пошто жена и нема никакву вредност као што има на пример напредовање у служби, „јер жену можеш лако да добијеш, а класу не можеш, а паметан човек увек зграби оно што је теже“. У парадоксалним реченицама ујка Васа, Нушић показује мајсторство да помоћу духовитих језичких каламбура и парадокса открива и карикира наопаку и изопачену свест људи који зарад личне угодности и користи не презају ни од чега, немају ни стида, ни образа, нити ма каквих моралних обзира. За разлику од других ликова којима даје спољне карактеристике (свађа, вика, узнемиреност) ујка Васу карикира изнутра, карикатурално-психолошки, показујући човека мудрог, али лукавог и перфидног, човека који зна како да се постави у животу, а пре свега да угоди и покори се власти.

Нушићева глобална тема у најзначајнијим комедијама је власт, односно однос власти према народу и народа према власти. Зато Нушићу није циљ да се задржи само на карактеру Живке као инкарнацији власти и да само њу подвргне анализи и карикатури, већ тему власти проширује, па у радњу уводи ујка Васу, писара Перу из министарства, др Нинковића, такође из министарства, итд. У ствари, свака личност је на неки начин повезана са влашћу, чак и неваспитани деран Рака, који се по улицама дере „доле влада“ и псује децу амбасадора. И то није нека апстрактна власт, алегорија власти, као код Домановића, то је конкретна власт, полуге власти у држави Србији. И управо таква власт и јесте карикатурална слика и прилика државе Србије. У антологијској сцени, када Живка прима фамилију, Нушић показује шта је све могуће, какве све изопачености могу да се десе у држави, у којој нема ни закона, ни правила, ни морала. Можда је баш ова сцена подстакла критичара М. Богдановића да Нушића пореди са Домановићем. Може се рећи, чак, да Нушић масовније и конкретније карикира поданички однос народа према власти. У овој сцени кроз карикатуру накарадних захтева чланова фамилије, Нушић се руга многим државним институцијама као што су просвета, судство, чиновништво, чак и држава у целини. Јер сви ти људи верују да су у праву и да су њихови захтеви оправдани и реално оствариви и могући. Нушић све okreће наглавачке пошто је

све наопако у накарадној држави Србији. Да би једна жена ушла у високо друштво и постала дама, мора прво да буде дроља, и то је нормално, нормално је да трудна девојчица буде враћена у разред и призна јој се испит, да глупо дете добије државну стипендију и учи ма коју школу, пошто није ни важно коју, да робијаш поново добије државну службу из које је својевремено избачен као лопов, и чак да му се призна знање које је стекао током робијања, проучавајући кривичне параграфе, јер би тако био користан држави Србији. Други опет тражи да добије концесију да посече државну шуму пошто му ниједан посао није полазио за руком, ни школа, ни служба, ни трговина, трећи тражи да му се омогући да добије државну пензију, иако никада није био у државној служби, и, најзад, један тражи да се врати у службу из које је избачен као неодговоран и несавестан и то са унапређењем да би се исправила неправда која му је нанесена.

Нушић ће кроз све ове наопаке фамилијарне захтеве, али и кроз карикатурално-лакрдијске сцене и ситуације о чему је било речи, и унутар породице, али и на улици (партијско надвикивање, растурање и скупљање скаредне штампе), Србију спустити на најнижи духовни ниво, на ниво лакрдије и то од врха до дна, од министарства до народа (грађана). Ни у једној комедији није тако широко захватио као у овој. Јер кроз лик Живке и њене поступке и све догодовштине у вези с њом, како у самој породици тако и ван ње, као и увођењем многих ликова са стране, Нушић даје широку карикатуралну панораму друштвених односа у Србији. То је Гогољев принцип универзалне друштвене комедије, „да на једном месту скупи све што не ваља у Русији, и све исмеје у исти мах“. Тако је писао Пушкину тражећи погодан сиже. Може се рећи да је Нушићу успело да у овој комедији оствари тај Гогољев принцип и да Србију исмеје од врха до дна, а то су: врховна власт (министарство), институције, морал, грађани.

Иако већина ликова и сцена карикатурално-лакрдијски интонирани, *Госпођа министарка* никако није лакрдија. Она није ни сатирично-хумористичка у чистом облику. Она је мешавина свих тих хумористичних елемената са циљем да се покаже карикатурална слика једног друштва у држави Србији. Јер иза свих тих карикатурално-лакрдијских ситуација и ликова крије се сатиричан призив негације и ругања. Живка, и сва она збивања око ње, сви њени скаредни потези, брука су и срамота србијанског друштва и државе Србије. Тако сам ја схватио Нушићеву мисао која проистиче из радње и структуре ове комедије. Најзад, сам расплет у последњој сцени, на крају, када се појављује министар Сима Поповић и саопштава жени да је поднео оставку због ње и свих глупости које је правила као и опште јавне бруке, потврђују ову мисао. Али, Живка се не предаје као исмејани и поражени главни ли-

кови у другим комедијама, Јеротије, Агатон, Живота Цвијовић (*Др*), начелник (*Аналфабети*а), који директно или индиректно признају пораз. Не само да се не предаје него у завршном монологу прети гледалишту и упозорава га да јој се не смеје, јер она опет може бити министарка, а онда тешко њима.

Треба одговорити на питање зашто Нушић ову комедију завршава на овакав начин. Одмах запажамо да у комедијама које се баве влашћу, као *Сумњиво лице* и *Народни њосланик*, главне личности, капетан Јеротије и Јеврем Прокић, иако жестоко исмејане уживају извесне пишчеве симпатије. Живка, напротив, тотално је антипатичан лик. Нема ниједне црте у Живкином карактеру, нити реплике, а да то Нушић толерише. Све је одурно до одвратности. И хумор је груб и оштар, ни трага у дијалозима од Нушићевог шеретлука. У овој комедији Нушић не показује симпатију ни према једној личности, чак ни према ћерци Дари, која слови као једина позитивна личност у комедији... И она је дата у оштрим резovima и грубим тоновима, што није случај са позитивним женским ликовима у другим комедијама.

Нушићева глобална литерарна тема је приказ институције власти у Србији. Народна скупштина, полиција, министарство. И све је то жестоко исмејао. Иако је био на многим руководећим местима у организацији културног и позоришног живота у Србији, Нушић није био карактерно-психолошки човек власти. Он је од прве комедије (*Народни њосланик*) показао критички однос према институцији власти, као уосталом већина писаца српског критичког реализма с краја XIX и почетка XX века којима је припадао. Нушић је био опседнут влашћу током читаве литерарне делатности, па је и последњу недовршену комедију назвао *Власић*. За тренутак ћемо се детаљније задржати на овој комедији да покажемо какве све полуге власти постоје у човеку и како функционишу у друштву и да то директно повежемо са Живкиним властољубивим карактером и завршетком комедије *Госпођа министарка*.

Каква би била идеја водилца ове комедије и која мисао би проистекла из садржаја ми не знамо, али неке назнаке из сачуваног првог чина постоје, пре свега крај чина. Очигледно је да Нушића највише занима однос власти према народу (грађанима), што показује у сцени импровизације и имитације власти што изводе министрови рођаци, ујак и таст. Таст се пење на сто и на питање ујака шта са те висине власти види, одговара да не види ништа, а камоли народ. Да ли је то наговештај глобалне идеје комедије да је власт слепа за невоље народа и како би ту идеју сижејно развијао и довео до ефектног финала, остаје нам да нагађамо. Постоје, ипак, неке варијанте с обзиром на министрово надмено понашање према рођацима и пријатељима, који су дошли да траже помоћ, као и то да као ученик није показивао никакву надареност, већ

напротив глупост и заостајање, инфериорност. Да ли би притом успео да изађе из свог уобичајеног шаливога хумористичког манира и крене у правцу сатиричне карикатуре што овај чин наговештава, остаје нам да нагађамо. Јер Нушић се у овој комедији не бави сурогатом власти као у *Госпођи министарки* (у којој је зато и могуће толико обиље карикатурално-лакрдијских сцена и ситуација), већ стварном влашћу и то на највишем нивоу. Нушић је у првом чину одредио свој став према власти и поставио тезу. Власт је глупа и необразована, надмена и слепа за невоље народа. Како би Нушић сижејно развијао ову идеју, а пре свега обликовао карактерно-психолошки лик министра, основно је и главно питање. Сигурно је да га не би карикирао шаливим репликама као, рецимо, начелника у *Аналфабети*, јер то не би одговарало озбиљности теме, али да ли би успео да дијалог тако згусне да карикатура главне личности добије оштрије сатиричне обриси и тонове ипак је енигма, с обзиром на незаобилазно духовити нушићевски хумористички стил. Најзад, има још много енигми у вези са главном личности, министром Тозом. До које границе ће ићи његов анимозитет према захтевима грађана, даље, да ли ће га зато стићи казна неке више инстанце, најзад, како ће на крају бити обликован карактерно-психолошки. Све ово наводим зато што је тема крајње озбиљна, јер је реч о највишој инстанци власти, што није лако разрешити. Молијер је тему лицемерства (лицемер је поп) и донжуанства (развратник је племић) разрешио помоћу „*deus ex machina*“ (Тартифа кажњава краљ, Дон Жуана богови), а Гогољ помоћу неме сцене. Нушић добро зна колико је власт примамљива и заводљива и зато су Живкин монолог и претња о „повратку на власт“ логичан крај комедије. (Велики Бјелински је говорио да су властољубље и сујета две најгоре особине у људском карактеру.)

У комедијама *Сумњиво лице* и *Ожалошћена породица* које је поред *Госпође министарке* професор Глигорић уврстио у три најважније Нушићеве комедије, хумор ће бити далеко блажи, прожет шаливим репликама, што ће учинити да ће писац донекле са симпатијама карикирати индивидуалне особине ликова. Наравно да је његова главна идеја била да жестоко исмеје разулареност, незнање и неспособност полицијске бирократије у *Сумњивом лицу* као и гомилу облапорних ћифта у *Ожалошћеној породици*. Али, Нушић ни у овим комедијама неће променити свој духовити хумористичко-сатирички стил који се спуштао и до лакрдијског шегачења, што констатује и проф. Глигорић. Али, док је овакав стил у *Сумњивом лицу* примерен теми, јер је реч о групи нерадника и вуцибатина, самозадовољних глупака и ништавила, обузетих само собом, дакле људима најниже врсте, ствар је сложенија када је у питању *Ожалошћена породица*. Парадокс и јесте у томе што хумористичко-лакрдијски приказ ликова и ситуација даје глобалну са-

тиричну слику полицијске власти у Србији која је на најнижем нивоу. И као што у *Госпођи министарки* Србију приказује као лакрдијску државу, тако овде показује полицију као лакрдијску институцију.

У *Ожалошћеној њородици* Нушић је имао прилику да заоштри свој духовити хумористички стил у правцу сатире, јер је реч о групи одвратних ђифта који лажу, краду и чине све да би се без труда дочепали имовине. То су људи без морала, стида и образа у којима постоји само једна мисао, како да на лак начин дођу до материјалног добра. Нушић одлично показује до које мере људска природа може да буде ништавна када су у питању материјални интереси. Дакле, то су људи ништавила, људи без икакве вредности.

Међутим, Нушић ни у овој комедији не мења свој шаљиви, па и лакрдијско-хумористички стил. Нушић, свакако, не толерише пороке својих ликова, он их чак сатирички разобличава и то врло доследно, и ту се не бих сложио са проф. Глигорићем „да ни Агатона није третирао као негативну личност, који је више предмет његове шале него сатире, чак да је уживао да слика његово лукавство, шеретско тактизирање, његове лагарије...“ Ја, напротив, мислим да Нушић не показује симпатије ни према једној личности (Сарка, Гина, студент Мића су изразито несимпатичне, чак одвратне личности). Па ипак, у дијалогу има много духовитих, шаљивих тонова који умањују критичко-сатиричку негацију порока. Иако се стално претварају, краду, лажу, Нушић своје ликове не види као неке похлепне егоисте и крупне лопове, већ као ситне шићарције, неке добричине, чак наивчине који су се ту нашли да одају пошту покојнику, али и да нешто ушибаре као законити наследници. Зато у хумористичко-сатиричној карикатури ликова нема јеткости и жучи, што је по теорији хумора основни елемент сатиричне комедије.

Нушића и овом приликом није изневерила његова урођена интуиција, да његовом духовитом хумористичком стилу, који он није ни могао ни желео да мења, одговарају само људи који, иако носиоци многих негативних особина (оговарају, лажу) нису зли људи, са неким задњим намерама, па зато и не заслужују оштрију осуду. Ипак, ова комедија пружа могућност интерпретације за сатиричнију карикатуру с тим да се остане у границама духовитог дијалога, јер би у противном форма дошла у сукоб са садржином. У једночинки *Аналфабети*, шали, како ју је Нушић назвао, испољавају се све врлине и мане његовог духовитог хумористичко-лакрдијског стила. И овом приликом је показао да је мајстор да пронађе оригиналан и занимљив сиже, пре свега парадоксалан, и да радњу води динамично и духовито све до ефектног завршетка.

У основи сижеа је следећа ситуација. Срески начелник је добио депешу из министарства да га обавести колико у његовом срезу има аналфабета. Како начелник не зна значење те речи, позива своја два

писара да му помогну. Али, ни они не знају шта та реч значи, али сви сумњају да је сигурно у вези са политиком, чим је дошла са тако високе државне инстанце, и почиње са ан као антидинастија, анатема итд... Један од њих има нотес у који бележи стране речи и даје своје тумачење, па је начелник затражио од њега да га прелиста и види има ли у њему забележене те речи.

И сада ће Нушић централни део ове шале посветити тумачењу разних страних речи из писаревог нотеса које сам писар накарадно тумачи, а онда начелник даје свој још накараднији коментар. Све је то нушићевски веома духовито, али је сатирички успело онда када се начелникови накарадни коментари односе на политику и власт, а када асоцирају на интимну сферу, пре свега на мушко-женске односе, онда се коментари спуштају на лакрдијски па и скаредан ниво. Навешћу примере. Писар прочита реч „криза“ и овако протумачи: то је када влада да оставку. Начелник коментарише: тако је, јер када ја дам оставку, то није криза, зато је и не дајем. Писар: режим. Начелник: то знамо, министарство полиције, читај даље. Писар: перспектива, и тумачи: када је забележено у књигама а у ствари не постоји. Начелник: па то се не зове перспектива, већ дефицит, сума забележена у књигама, а пара нема. А за то се иде на робију.

У наведеним примерима има сатиричног пецкања на рачун државе, а сада ћу навести примере у којима духовитост или иде у празно или је чак вулгарна, скаредна. Писар чита: проституција. Начелник: то је већ нешто политички, револуција, проституција. Како си протумачио. Писар: када се женске много употребљавају у срамотном смислу. Начелник: па што не напишеш: безобразлук. Писар: кокота, и тумачи: женска која мало више задигне сукњу. Начелник: тако је, а онај што јој завирује под сукњу зове се кокот, итд. Има још оваквих примера, али су и ови довољни да покажу да Нушић није знао за меру своје духовитости по сваку цену, па се чак спуштао и до скаредних асоцијација. И то у комедији у којој је глобална идеја сатирички интонирана, а то је да се исмеје глупост и незнање власти. Наравно, ова идеја ће бити непрекидно водећа у току развоја радње, али ће се на крају, у расплету, појављивати реплике ласцивног карактера. То ће се пре свега односити на свастику Мицу, распуштеницу, и на њен однос према школском надзорнику као аналфabetи, тј. „опасном човеку по државу“.

Пошто у писаревом нотесу нису нашли ту реч, заједнички су проценили да аналфабета мора да буде неко ко се супротставља режиму и власти јер почиње са ан, као антидинастија, антихрист, анатема... И онда су закључили да је једини човек у вароши који се супротставља систему школски надзорник, јер је увек незадовољан и стално нешто критикује, а није члан ниједне партије. И у том смислу су послали те-

леграм министру, да је једини аналфабета у срезу школски надзорник. Телеграм, који је начелник издиктирао писару и наредио да га што хитније пошаље, сатирички је интониран. Начелник (шета и диктира), „Господину министру унутрашњих дела, Београд. Потврђујем пријем депеше од 24 ов. м. Као добар познавалац како свих осталих тако и политичких прилика у овоме крају, част ми је известити вас да ни у моме срезу, ни у вароши нема аналфабета, сем једног јединог, а тај је школски надзорник. Молим за упутства како према њему да поступим. Начелник срески.“

Овај цитат нам показује са каквим мајсторством Нушић уме да са мало речи сконцетрише низ особина у једној личности, у овом случају представника власти, и да све то сатирички карикира. Јер начелник је приказан не само као незналица већ и као ревностан службеник и покоран вишој власти, спреман да се сурово обрачуна са сваким политичким противником. Овај његов одговор министарству као и коментар на почетку комедије, где се чуди да је стигла нешифрирана депеша, ствара сатиричку асоцијацију да је све то могуће само у полицијској држави.

Али, већ у следећој сцени у којој један од писара обавештава начелника како се у вароши зуцка да се његова свастика радо гледа са школским надзорником и да он, као власт, то мора да пресече, овај опет реагује једном шaljивом, лакрдијском репликом. Начелник: „Ама, мислиш ли ти да између моје свастики и онога аналфабете постоји оно... како рече господин Света, ону страну реч, оно када се употребљавају женске? Канда ананас (ананас, слатко воће) јест тако ће бити. Па мислиш ли ти да између њих постоји ананас?“. У следећој сцени почиње расплет у којој активну улогу игра свастика Мица. Начелник позива Мицу на разговор и оштрим тоном је упозорава да прекине сваку везу са школским надзорником („Ја нећу у мојој кући ананас“) јер је он аналфабета. На Мицину примедбу да је он васпитан човек, начелник реагује једним парадоксалним језичким каламбуром „Дабоме да је васпитан када је аналфабета. Али ти треба да знаш да је то опасан човек ... и да те не видим више с њим ... Он је аналфабета, и власт не сме имати с њим везе“ (Мица одлази плачући).

Нушић ће даље расплитати радњу у сатиричко-карикатуралном тону. Долази начелникова жена и пита га шта се то десило када Мица стално плаче, а он јој објашњава да је то зато што јој је забранио да се виђа са једним аналфабетом. На женино питање шта је то аналфабета, он јој овако одговара: „То је противник свега и свачега. Противник режима, противник државе, противник цркве, противник државног уређења, противник власти, противник породице, противник... једном речју: противник! Је ли ти сад јасно?“ На женин одговор да јој је јасно, али да не разуме какве везе с тим има Мица, он наставља у истом тону: „Па

ето, спријатељила се с њим, па могу рећи да је и она аналфабета. А када је она, онда си и ти као њена сестра, а када си ти, онда сам и ја као твој муж, и онда ... зар не видиш куд би нас то одвело?“ На женино питање да ли је сигуран да је он такав човек, начелник тријумфално закључује: „Ја, је ли? Ама, имам ја нос жено, који уме свашта да омирише. Миришем ја њега већ годину дана.“

У наведеним монолозима начелник открива сасвим друго лице, никако није шаливџија, већ се декларише као опак човек, који зна како се бране државни и лични интереси. У његовим речима нема шаливог тона, већ само нушићевске сатиричне ироније на рачун глупих и будаластих закључака једног представника власти. И овом приликом Нушић је показао да уме да дâ само у неколико реплика хумористичко-сатиричан портрет једне или више личности, али да кроз то карикира читаву друштвену средину, међуљудске односе у њој као и политичке прилике у држави.

У завршном монологу преовлађиваће шалив хумористички тон како у обраћању писарима тако и свастици Мици („ти Мицо нека ти је просто за онај ананас“), где се спушта и до лакрдијских асоцијација. Најзад, јавља се и карикатурално-моралистички тон у речима у којима се посипа пепелом због свог незнања, и схвати до које мере се обрукао пред министром (не пред грађанима). Завршна реченица „Једина ми је утеха што сада г-дин министар бар тачно зна ко је аналфабета у овој вароши“, бије као маљ не само по незнању и глупости власти већ и по низу других људских особина као што су уображеност, самодовољност, инфантилност, покорност, превртљивост, па и накарадна духовитост.

Но, и поред тога што дијалог у овој шали има више тонова и креће се од сатирично-хумористичног до лакрдијског па и ласцивног, све тече складно и хармонично, и то не само у динамици радње и расплету сижеа, не само у обликовању ликова и ситуација, већ у невероватној способности да из реплике у реплику изненађује духовитим парадоксима и језичким каламбурима, без обзира на то да ли су хумористичко-сатиричног или лакрдијског карактера. Глобална идеја пак постављена на почетку комада, изразито је сатирична, да се исмеје глупост и незнање власти, доследно је спроведена и ефектно завршена. И тако је у свим његовим најбољим комедијама. Ма колико се поигравао духовитим језичким парадоксима и каламбурима, Нушић никада не губи из вида глобалну хумористичко-сатиричну идеју коју доследно спроводи од почетка до краја. И ту можда лежи његова изузетност и оригиналност, да кроз забаву и шалу исмеје многе мане и недостатке у човеку и друштву, а пре свега власт. У Србији коју је видео као накарадну и коју је жестоко исмејао.

Власт је као што сам више пута нагласио основна тема скоро свих његових главних комедија. Нушић, наравно, није био против власти уопште, већ само против неспособне и незналачке власти којој су углавном тежили људи без вредности. Одмах се намеће питање које су то особине у човеку које гурају незналице и неспособне људе да буду власт, односно важна чињеница у друштву. Да ли је то само жеља за влашћу као таквој или сујета да се истакне сопствена личност, или има још нешто невидљиво у људском карактеру што је Нушић открио. Рекао бих да је то инфантилност. По Нушићу, човек је инфантилно биће, неспособно да објективно, критички и самокритички процењује себе, своје поступке и понашање, друштвену средину и људе око себе. И то је управо оно што такве људе мотивише да теже нечему за шта немају нимало дара. Не желе власт само да би владали људима или се разликовали од других, били виши од других, већ зато што су интелектуално ограничени, неспособни да реално, објективно, процењују животне појаве. Нушић показује да су не само људи инфантилни, већ и да је сама друштвена средина инфантилна када такве особе некритички прихвата за вође. Нушић не верује у интелигенцију ни појединца, ни масе, и зато је на мети његове сатире увек људска глупост. Нема ниједне рационалне, интелигентне мисли коју би изговорила нека личност, позитивна или негативна. У комедији *Мисџер долар* показује елитну групу образованих грађана који поверују у ординарну лаж да је келнер постао милионер и одмах почињу да му се удварају. Нушић прави комедију с тезом да покаже моћ новца, и инфантилност људи који тој моћи подлежу. И то није инфантилност појединца, већ читаве масе, нема ниједног који посумња у веродостојност лажи и изнесе супротан, рационалан аргумент. Сви верују. На крају Нушић открива истину и шематски, али и „филозофски“, закључује да срећа није у новцу, већ у раду и љубави. Ова комедија нема шарм и духовитост Нушићевих најбољих комедија и потребна је посебна студија да се покаже које је све естетичке промашаје Нушић направио одступајући од свог уобичајеног хумористичког модела, чему овде није место. Треба ипак истаћи да ова комедија показује да Нушићева снага не лежи у филозофском размишљању, већ у спонтаном ругању и исмевању накарадних животних појава. Овом приликом могло би се расправљати о Нушићевом погледу на свет (што су и чинили неки руски критичари као и њима блиски Скерлић и други), али мислим да то не би ближе објаснило природу Нушићевог и нушићевског хумора. Остаје само она опаска да Нушић претерује у својој духовитости (не зна за меру смеха, како би рекао руски критичар Богданов), што сам и ја нагласио у анализи шале-једночинке *Аналфабетица*.

Покушаћу да из свега реченог извучем неки закључак и систематизујем своја размишљања о слојевитости Нушићевог хумора. Мислим

да се Нушећев хумор састоји из три слоја. У првом слоју то је духовит дијалог заснован на сатирично-хумористичким парадоксима и језичким каламбурима, али који се често спушта и до лакрдијских па и вулгарних асоцијација. У другом слоју то би били карикатурални ликови, са извесним шармом, носиоци многих негативних особина и порочних страсти које Нушић оштрије (сатирички) или мање оштро (хумористички) исмева. У трећем слоју добијамо целокупну хумористичко-сатиричну слику (више сатиричну) одређене друштвене појаве или институције, што сам и конкретно показао у анализи комедија *Госпођа министарка* и *Аналфабетица*. У Нушећевим најпознатијим и уједно најдуховитијим комедијама постоје сва ова три слоја и од вештине интерпретатора зависи како ће бити међусобно усклађени и како ће сценски функционисати. Када се томе дода да је Нушић био мајстор у проналажењу социјално занимљивог сижеа као и динамичком вођењу радње, непрекидно показујући, заплићући и расплићући парадоксе међуљудских односа, онда је јасно да је испунио два основна предуслова доброг позоришта, а то је: 1. да буде забавно и занимљиво (најгоре позориште је досадно позориште, каже Станиславски, и одмах додаје, јер позориште је забава, али постоји забава и забава) и 2. да буде катедра са које је могуће много добра казати људима (Гогољ). Нушић, наравно, није моралист, али из склопа догађаја и структуре сижеа, као и анализе карактера, јасно проистиче његова хумористичко-сатирична мисао.

Како, најзад, проценти и дати неки уопштени закључак о природи Нушећевог хумора, ако је то уопште могуће? Они критичари који су видели само први слој, тј. шалвив, шеретски па и лакрдијски дијалог, прогласили су га плитким, забавним и кафанским, а они други пак који су уочили други и трећи слој, оценили су га као хумористичко-сатиричан. Ја сам овим чланком хтео да покажем да је његов хумор амалгам (смеша) неколико елемената, али из којег јасно произлази критичка мисао. Да ли је та мисао довољно јака и адекватна пороцима и недостацима овога света? Она нема снагу и продорну дубину Молијерове и Гогољеве сатиричне мисли, који су по карикатуралности (тј. уметничком проседеу) блиски Нушићу, али је успео да покаже, као и они, апсурд живота у коме живимо. Да ли је плодотворнији (у смислу утицаја на људску природу) Нушећев „мекши“ или Молијеров и Гогољев оштрији хумор, тешко је дати рационалан одговор.

Овај рад је покушај да се Нушећев хумор сагледа као вишеслојан и ослободи уопштене шеме (деоба на хумор или сатиру) и да се покаже његово функционално јединство. У оним комедијама у којима складно не функционишу поменута три слоја, губе се шарм, забава и ведрина, а не само духовитост Нушећевог хумористичког стила. Зато је велики

подвиг у интерпретацији следи његов дух и мора се бити макар приближно на висини његове духовитости.

Закључак

Нушићев хумор садржи три слоја. У првом слоју то је духовит дијалог, заснован на сатирично-хумористичким па и лакрдијским парадоксима, што је и била тема овог есеја. Притом сам стално наглашавао да се иза свих тих хумористичко-лакрдијских сцена и ликова крије сатирична негација многих порока било појединца, било друштва у целини. У другом слоју то су ликови са извесним шармом, носиоци многих негативних особина које Нушић жестоко исмејава. У трећем слоју то је глобална хумористичко-сатирична карикатура целокупне друштвене појаве. Такође сам истакао да Нушић складно повезује ова три слоја у својим најзначајнијим комедијама и од вештине интерпретатора зависи како ће сценски функционисати.

Tomislav Iričanin

THE NATURE OF NUŠIĆ'S HUMOR (part two)

Summary

The aim of the second part of this paper is to show that Nušić's humorous dialog, based on linguistic word plays and paradoxes has a multiple meaning, because it not only creates a good mood, but also caricatures the characters and their actions, as well as the social institution as a whole in a humorous, satirical and even burlesque way. It was done using the examples of comedies *Madam Minister* and *Analphabet* simultaneously emphasizing that behind all those satirical and humorous and even burlesque replies and situations lies a critical negation of an individual or social phenomenon. Nušić never lost sight of the global satirical idea positioned at the beginning of the play, he consistently developed it and effectively brought it to the end. Although he exaggerated in his desire to be funny, this never clouded the clarity of the characterization of his characters and situations. Finally, the aim of the paper is to free Nušić of artificial ethics of whether he is more of a satirist or a humorist, because such a division is not clearly defined in the theory of humor. Even with the greatest satirists of the modern age, Moliere and Gogol, there is a plethora of intertwined satirical and humorous, even burlesque, moments in dialogues, characters and situations.

Key words: humorous dialog, humor, satire, burlesque, comedies *Madam Minister*, *Power*, *Analphabet*, *Mister Dollar*, characters Živka, son-in-law Čeda, son Raka, uncle Vasa, family, Chief, scribes, sister-in-law Mica, father-in-law, uncle, institutions National Assembly, police, ministry.

НИНОСЛАВА ВИЋЕНТИЋ

Универзитет уметности у Београду,

Факултет примењених уметности

Оригинални научни рад / Original scientific paper

nina.vicentic@gmail.com

УЛОГА ЈОВАНА БИЈЕЛИЋА У НАСТАНКУ СРПСКЕ СЦЕНОГРАФИЈЕ

САЖЕТАК: По доласку у Београд, двадесетих година прошлог века, сликарску каријеру Јован Бијелић наставља ангажманом у Народном позоришту као позоришни сликар прве класе. Позоришним стваралаштвом Јована Бијелића и његових следбеника српска сценографија ће коначно утврдити своје место, улогу и функције у позоришном изразу, а њихова уметничка пракса обележиће процес модернизације београдског позоришта. Настојањем да се дотадашње декоративно сценско сликарство уметнички протумачи, да се сцена обликује као сугестиван и динамичан простор који прати драмску радњу и одговара комаду, Бијелићева ликовна решења превазилазе дотадашње оквире и нуде савремени приступ проблематици сценског простора. Декор и сценске слике овог уметника добијају индивидуалан уметнички печат, визуелно интерпретирају, омогућавају и подржавају радњу и намењени су искључиво одређеном извођењу, што их све коначно квалификује да буду означене термином сценографија.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Бијелић, Народно позориште у Београду, позориште 20-их и 30-их година, сценографија.

Од самог доласка у Београд 1920. године, па готово пуне две наредне деценије, Јован Бијелић (Ревеник, 1884 – Београд, 1964) био је запошлен као позоришни сликар у Народном позоришту. Својим покушајима да се сценски простор пластично обликује и то тако да понуђени декор одговара одређеним естетским захтевима и јединственој атмосфери драмског дела, допринео је да се коначно раскине с дотадашњом праксом анонимних декоративних шаблона и свеprisутним, стереотипним илузионизмом.¹ Бијелићева позоришна пракса подудара се с

¹ Ове рецидиве времена у коме традиционална „италијанска сцена“ настаје испитују и превазилазе многи позоришни ствараоци друге половине XIX века. Коначно је исцрпљен дводимензионални перспективни илузионизам као средство за заваривање ока, чиме је модерном позоришном изразу омогућен и ослобођен пут. Овај процес убрзаће појава електричног

годинама када се сценографија као грана примењене уметности постепено формира, осамостаљује и професионализује. По свему чиме је његово позоришно стваралаштво остало упамћено, Бијелића можемо обележити као једног од првих српских сценографа.

С намером да се укаже на улогу коју је велики српски сликар Јован Бијелић имао у развоју модерног позоришног израза, теоријску основу рада чине студије др Олге Милановић, које су обезбедиле драгоцен истраживачки материјал и основу за даље проучавање тема из области српске сценографије и костимографије. Идеју да се осветли и мање познат сегмент уметничког стваралаштва Јована Бијелића са намером да се детерминишу почеци српске сценографије дала је управо др Олга Милановић. Она истиче: „О Бијелићу је углавном писано као сликару. Бијелић-сценограф остао је у сенци компликованог позоришног механизма [...] Иако Бијелић није постао искључиво сценограф, многе особине његове сасвим особене и оригиналне варијанте позоришног сликарства, представљале су први, истински, уметнички спој сликарства и позоришта у нашој средини.“ (Милановић 1981: 93).

Јован Бијелић рођен је 1884. у засеоку Ревеник поред Босанског Петровца. Од ране младости, препознавши сопствене наклоности, бори се да развије и унапреди свој сликарски таленат. У Сарајеву учи цртање у приватној уметничкој школи, а студије сликарства наставља у Пољској, на Академији ликовних уметности у Кракову, где му је одговарало традиционално и темељно ликовно образовање уз неговање слободе духа и неспутаности уметничког трагалаштва. Тамо се формирао у сликара који ће током свог потоњег рада развијати стваралачку страст и висок степен индивидуалности и маштовитости уз велико поштовање традиционалне, наивне уметности. Године 1915. постављен је за помоћног наставника цртања у Великој гимназији у Бихаћу. Тамо је провео наредне четири године и дочекао крај Првог светског рата. Уз спокојан породични живот, у Бихаћу је као сликар имао пуно могућности за свој уметнички рад, за који је инспирацију црпио из узбудљиве природе која га окружује.

Прву самосталну изложбу имао је у галерији Улрих у Загребу, октобра 1919. Његов рад приметили су и позитивно оценили стручна јавност и његове колеге. У то време Милан Грол, управник Народног позоришта у Београду, обраћа се загребачком позоришту тражећи препоруку за позоришног сликара. По савету Љубе Бабића², сликара-сценографа

осветљења које ће истовремено раскринкати илузију и наметнути сопствени израз као једно од основних поља за ликовни експеримент.

² Љубо Бабић, истакнути уметник, сликар, педагог и теоретичар, један од пионира сценографије у Хрватској. Био је шест година млађи од Бијелића, студирао је сликарство у Минхену, а за сценографију се специјализовао у познатом минхенском Уметничком позо-

Хрватског народног казалишта који је у Бијелићевом изразу сагледао вредности које ће доћи до изражаја на позоришној сцени, сликар путује у Београд где се са Гролом договара о условима за ступање у службу. Бијелић постаје сликар Народног позоришта у Београду већ почетком 1920. године.

Овде треба подсетити на поводе за одлуке да се на места позоришних сликара ангажују академски сликари, без позоришног искуства, са ликовним изразом који се процени као погодан за сценску реализацију. Још пре рата су идеје Жака Рушеа (Jacques Rouché), француског теоретичара и управника париског позоришта Théâtre des arts, допрле до београдског позоришта. По угледу на Дјагиљева (Дягилев), а настављајући традицију Пола Фора (Paul Fort) и Лиње Поа (Lugné-Poe), Руше је позивао сликаре да се укључе у уметничку реализацију представа, са намером да се њиховим ангажманом савлада велики раскорак између традиционалних и углавном статичних позоришних стваралаца и веома динамичних савремених ликовних кретања. Свуда се осећала потреба да се позориште активније укључи у убрзану модернизацију друштва и ухвати корак са стремљењима у савременој култури. Разлог због кога су Пол Фор и Лиње По у Француској, Станиславски (Станиславский) и Мејерхолд (Мейерхолд) у Русији, Рајнхард (Reinhardt) у Немачкој, укључивали сликаре у своје позоришно стваралаштво не лежи једино у томе што су их познавали и желели да подстакну и омогуће нови простор за њихов израз, већ и зато што су очајавали над радом позоришних занатлија специјализованих за израде декора, спутаних наметнутим конвенцијама, ма како вешти мајстори били. По њиховим проценама, револуцију која се тиче обликовања сценског простора морао је да подстакне неко нов, изван постојећег, затвореног, спорог и спутавајућег, традиционалног система. „Позориште је тако у процес реформисања режије укључило и савремено сликарство, поверивши му авангардну улогу интегрисања театра у општу еволуцију уметности. Очигледно да је и ангажман Бијелића потекао из сличних потреба. Од њега се очекивала свежа крв, неопходна једном организму који није био толико стар, колико исцрпљен.“ (Милановић 1981: 82).

Будући да је за тадашњу уметничку сцену Бијелић још потпуно анониман сликар, да се претпоставити да су га за овакве препоруке и ангажман квалификовале неке од особина његовог ликовног изрази, а пре свега смели, чисти колорит, одважна линија и необична форма којом се европско позориште у том тренутку инспирисало, а коју је неговао

ришту. Својим сценографијама од самог почетка скреће пажњу целокупне југословенске позоришне јавности, усваја напредне Апијине и Крегове идеје у преобликовању сценског простора антиципирајући императиве савременог позоришта.

превасходно Руски балет Сергеја Дјагиљева, са сликарем-сценографом Леоном Бакстом (Léon Bakst). Они су неуобичајено интензивним и чистим колоритом, „ватрометом боја“, слободном формом и меком линијом променили не само позоришну уметност већ и целокупну европску културну сцену.

Нема сумње да је приликом избора за ангажовање Јована Бијелића био пресудан осећај да је реч о погодној личности способној да унесе у позориште актуелне савремене токове ликовне уметности и друштвено-културног живота. Од самог почетка, као сликар Бијелић је показивао природни таленат и уметничку радозналост за све токове савремене ликовне сцене. Истовремено Бијелић је од самог доласка у Београд изразито друштвено ангажован уметник, а управо такав темперамент је требао позоришту. Оснивач је и припадник група *Форма*, *Групе уметника*, и мало касније групе *Облик*, које су окупљале вајаре, сликаре, младе песнике и књижевнике, удружене с циљем да спроводе нова уметничка стремљења која је требало да буду спроведена на ширем друштвеном плану. Ликовно и теоријски образован и добро обавештен, учесник је у многим уметничким дискусијама, и не престаје да се залаже да српска и ускоро југословенска уметност буде део актуелних европских уметничких токова. Са осталим уметничким саборцима – Петром Добровићем, Станиславом Винавером, Петром Палавичинијем, Тином Ујевићем, Растком Петровићем, Савом Шумановићем, Милошем Црњанским, Томом Росандићем и осталима, Јован Бијелић предводи нашу модерну.

Са уметничког аспекта Бијелићу је намењена авангардна улога измене визуелног идентитета београдског позоришта. Оно што је, оправдано, морало правити проблем у подухвату кога се прихватио био је тренутак у коме је овај процес започет и околности под којима се одвијао. Бијелић се укључио у рад Народног позоришта у изузетно тешким условима, када је у великој оскудици започета обнова, у свим његовим сегментима, ратом разрушеног позоришта – зграда, техника, архива, све је страдало током рата, док су његове најпотресније последице осетили сами људи, они захваљујући којима све у позоришту настаје и због којих све и постоји. Сви делови сложеног позоришног механизма били су из основе уздрмани³ и највише захваљујући преданости позоришног руководства, на челу са управницима Миланом Гролом (1876–1952), Миланом Предићем (1881–1972) и редитељем Милутином Чекићем

³ Од последње представе на Видовдан 1914. године, када се трупа разилази због одласка на годишњи одмор, до следеће импровизоване представе у сали хотела Казина на Теразијама децембра 1914. настаје дуг и толико потпун прекид да рад Народног позоришта после рата готово ни у чему непосредно не наставља претходну традицију. По речима Милана Грола, једну од нарочитих тешкоћа у обнови његовог рада представља чињеница да Народно позориште не може наставити свој претходни али ни започети нов рад.

(1882–1964), послератна обнова београдске сцене развијала се у професионалном и стваралачком смеру. Бијелић је био један од пионира ове обнове.

И док са породицом живи у гардероби Мањежа,⁴ а за ликовне изложбе не постоје расположиви простори, па се користе школске сале и ходници јавних установа, Бијелић је у епицентру престоничких уметничких збивања. Прва премијера којом је поново отворено Народно позориште у Београду, на импровизованој позоришној сали у згради коњичке школе Мањеж, била је опера *Мадам Баттерфлај* Ђакома Пучинија, у режији Војислава Туринског, коју је Бијелић ликовно опремио. Неки критичари хвале рад младог позоришног сликара као стилски уједначен, док су неки изненађени његовом смелошћу да „зелени Јапан“ представи црвеном бојом. На самом почетку своје позоришне каријере, Бијелић наступа неоптерећен друштвеним конвенцијама и предрасудама заната, он је слободан и смео стваралац који сликарски решава проблеме интерпертације и сценског извођења. Ипак, нашао се у незавидној улози и мајстора и шегрта у позоришту које се свим силама борило да достигне макар основни професионални ниво у врло тешким околностима. Као сликар-извођач сопствених скица покушава да пренесе жељени ефекат на, њему још непознат, простор великих формата. Свестран и уметнички радознао, он тежи даљем развоју и својим радovima тражи пут до публике.

Три летња месеца 1920. године проводи на стручном усавршавању у Берлину, Прагу и Дрездену, како би по отварању обновљене зграде Народног позоришта био спреман да преузме руководеће послове у сценографској радионици. После овог, кратког али инспиративног, додира са европским позориштем Бијелић је по повратку у Београд читаву наредну сезону провео као визионар и покретач, уметник-сликар и занатлија-извођач, стичући тако (постепено и споро, јер је био самоук) сценографско искуство.

Следећу сезону 1920–21. Народно позориште дочекало је ојачано новим члановима. У Београд, на позив Милана Грола, из Цариграда, у који је избегао за време Октобарске револуције, долазе Јуриј Ракитин (1882–1952)⁵ а из Немачке Михаило Исајловић (1870–1938)⁶, два редитеља која доносе Народног позоришту додатни професионализам,

⁴ Београд је разрушен у ратним бомбардовањима имао мањак стамбеног простора, станови су били скупи и недоступни.

⁵ Руски редитељ, радио са Станиславским и Мејерхољдом. У Београд долази са репутацијом модерног редитеља који може понудити зрела и смела сценска решења.

⁶ Пре Првог светског рата ангажован је у Народног позоришту као глумац. После рата претежно се бави режијом у позориштима Немачке, Аустроугарске, Русије, Америке и Швајцарске. Режијом демонстрира строге принципе немачке драмске школе.

инвенцију и свежину. У овој сезони Бијелић је опремио једанаест представа, шест драма и пет опера, од којих неколико премијера, обнова и реприза. Бијелић са Исајловићем ради и Шекспировог *Ојела*, кога тадашња критика упоређује са претходном поставком из 1910. године и уочава да је овог пута декор упрошћен и сведен, лишен непотребног шаренила и неоправданих и историјски сумњивих елемената, да одговара променама атмосфере дела, и Ибзенову *Нору*, представу која је, како је у приказима истакнуто, очувала дух и атмосферу дела, и која је изведена са отменошћу, стилем и артизмом. Многе похвале упућене су ликовним опремама опера *Севиљски берберин* и *Риђолејо* које Бијелић ради са Станиславом Биничким. Премијера Вердијеве *Травијата* била је прва Ракитинова режија у Београду и за Бијелића је морала бити велики изазов, с обзиром на то да први пут сарађује са редитељем који има креативног искуства и који је први понудио слободније тумачење ове опере. Претпоставља се да је Бијелић са задовољством прихватио могућност да уради ново и необично сценско решење које одступа од дотадашњих конвенција. *Травијата* је у сваком погледу оцењена као најзначајнији догађај те позоришне сезоне. Следећу представу коју је Бијелић радио са Ракитином су Молијерове *Скајенове йодвале*. У бројним приказима ове представе истиче се да је београдско позориште овим извођењима подигнуто на европски ниво.

Поред поменутих редитеља Бијелић сарађује и са Димитријем Гинићем, Велимиром Живојиновићем, Пером Добриновићем, Савом Тодоровићем, Теофаном Павловским. Велику пажњу јавности изазвала је представа *Пожар сџираси* Јосипа Косора, коју постављају Исајловић и Бијелић.

Крајем ове сезоне позоришна управа ангажовала је и Леонида Браиловског (1868–1937)⁷ као позоришног сликара, решавајући на тај начин проблем реализације сценографских замисли. Без Браиловског тешко је замислити професионални и уметнички развој опере и балета на сцени Народног позоришта. У време када су руска авангардна позоришта избила на чело европске позоришне уметности, у Београд су, с Браиловским, стигли принципи на којима се заснивала помало превазиђена, конзервативна и у начелу против иновација, традиционална инсценација руског царског позоришног сликарства. Инсценације Браиловског увеле су на београдску сцену високопрофесионалну варијанту илузионистичког позоришног сликарства са карактеристичним руским печатом. Основна начела по којима је овај уметник радио заснивала су се на

⁷ Руски сликар и архитекта рођен у Харкову, умро у Риму. У Русији је важио за једног од најбољих позоришних сликара свог времена. Добро познаје позоришну праксу и има педантан осећај за сценски простор.

тезама да је позоришна декорација независно уметничко дело, фантазија, сан, да мора бити сликовита, живописна, и са добром перспективом.

Браиловски је на себе преузео организацију административних послова неопходних за покретање професионалне радионице декора. Уз Браиловског и његову супругу Римену – Риму, која остаје упамћена као први професионални костимограф Народног позоришта, ускоро долази још неколицина искусних позоришних сликара и вајара. Међу њима најзначајнији су, такође руски емигранти, позоришни сликари Ананије Вербицки, Владимир Жедрински, Станислав – Сташа Бело-жански, Владимир Загородњук. Брачни пар Браиловски ускоро напушта Београд, вођство Сликарнице преузима Јован Бијелић, а Риму Браиловски на месту костимографа Народног позоришта мења млада Милица Бабић (1909–1968), прва, академски школована, српска костимографкиња. Иако је Бијелић тежио реформисању традиционалне позоришне уметности, у извесној мери трпи утицај руског декоративног, традиционално-илузионистичког сликарства. Вероватно је остао инспирисан практичним сликарским умећем и занатском вештином коју ови уметници поседују, док заједно са њима дели дивљење према фолклорној уметности, њеној искрености и неспутаности, интензивном колориту и стилизованој линији орнамента.

Од септембра 1922. године отворено је обновљено Народно позориште у свим секторима – Драми, Опери и Балету. Постоји неколико радионица, покренута је Сликарница Народног позоришта као професионална радионица декора и костима, опремљена кадром који је био искусан да реализује декоре по свим професионалним стандардима.⁸ Нова, велика сцена нуди могућности ротационе бине, нових електричних уређаја, надбинског и подбинског простора и сл., па се битно разликује од интимне сцене Мањежа, чиме су пред сликаре постављени нови захтеви. Све представе које су пренесене на нову сцену посебно су прилагођаване њеним условима.

У наредним годинама Бијелић ће постепено себи обезбедити поље рада у домену националне драме и опере где није имао никаквих узора, те је требало потражити сопствену визију. Тако претежно ради нацрте за декоре драмских дела наших писаца Стевана Сремца, Бранислава Нушића, Милована Глишића, Јанка Веселиновића, Боре Станковића, Илије Станојевића, Светозара Ћоровића. Бијелићеве најзначајније инсценације тих година су *Бидо* и *Ивкова слава* у режији Димитрија Гинића. Гинић и Бијелић путују по јужној Србији, где прикупљају артефакте

⁸ Сликарница Народног позоришта и данас се налази у улици Гундулићев венац 50, на Дорћолу, на истом месту и у истој згради где је и отворена, и значајан је културно-историјски споменик Београда.

о обичајима, језику, музици, народном стваралаштву, локалном орнаменту и фолклору. Комади које потом постављају на сцену Народног позоришта, са певањем и играњем, иако без велике драмске вредности, били су код публике веома популарни, а заслуга за то је свакако била и Бијелићева. Он је, како то примећују критичари, улагао много труда да ствар буде аутентична, добро ликовно промишљена и у складу с представом. Бијелићеви декори били су по мишљењу многих одлично израђени, са пуно осећаја за стил и дух епохе, са добрим познавањем позоришних ефеката, које освајају његове рафиниране комбинације боја. Свакако уз помоћ руских сликара постигнуте су живописна декорација и натуралистичка режија која је усклађена са декором, фолклорним детаљима, етнографском аутентичношћу. Међу награђеним уметницима заслужним за успешан рад прве сезоне обновљеног Народног позоришта налазио се и Јован Бијелић.

Током 1924–25. Бијелић је урадио сценографије за две значајне премијере из националног репертоара, *Зулумћара* Светозара Ђоровића и *Чвор* Петра – Пеције Петровића, обе у режији Димитрија Гинића. Ради и сценографије за дела из страног репертоара у режији Велимира Живојиновића, обнавља оперу *Мадам Бајтерфлај*. Премијерно и репризно поставља неколико опера у режији Теофана Павловског. „Између реалистички оријентисаног Гинића, модернистички ангажованог Живојиновића и класичног илузионисте Павловског, [...] Бијелић је своје инсценације прилагођавао стилу рада својих сарадника – редитеља. За *Зулумћара* је поред нацрта израдио и две макете декора [...] Архитектура старог Мостара је стилизована са лепо степенованим површинама, контурама кровова и кула, у кубистичком третману површина на којима се поигравају светлости и сенке“ (Милановић 1981: 50). Сви наведени Бијелићеви радови назначени су на позоришним афишама као „декор по нацрту“, док је за *Мадам Бајтерфлај* назначено „декор израдио“, с обзиром на то да је Бијелић био и сликар и извођач радова.

По малобројним сачуваним скицама овог аутора можемо да закључимо како се у својим сценографским остварењима креће између стилизованих, реалистичких и експресионистичких сценографија. Три различита естетска приступа доказ су да он сопствени ликовни израз прилагођава захтевима текста, сценској поставци и режији. Истовремено, идејна реализација сценографија му пружа повод и простор за сопствено сликарско трагалаштво. Имао је низ природних предиспозиција за бављење позоришном сценографијом. У убедљиву и снажну имажинацију увериле су и слике приказане на недавној изложби у Српској академији наука. Боје које Бијелић први уводи на позоришну сцену у почетку су изазвале прави шок. Његова црвена, наранџаста и жута заувек ће променити позоришну слику епохе, обојивши је интензивним

и чистим бојама истовремено и питомих и дивљих босанских пејзажа. Требало је времена да се схвати да ће Бијелић управо колоритом водити битку за нов реализам у позоришту.

Бијелић се са пуно ентузијазма и амбиције ангажовао око учешћа београдских позоришних сценографа на Међународној изложби позоришних и декоративних уметности у Паризу 1925. која је посетиоцима и излагачима требало да пружи увид у нове тенденције у савременом театру. По почетној замисли Југославију је требало да представља стваралаштво загребачких позоришних уметника, с обзиром на то да је тамошње позориште имало дужу традицију и значајан фонд сачуваног материјала. На лично Бијелићево залагање београдска позоришна сцена није остала запостављена. Група уметника коју су поред Бијелића чинили и остали позоришни сликари, уметници и занатлије окупљени у Сликарници Народног позоришта у Београду, приказала је достојан уметнички и технички ниво, иако се није могло говорити о неком заједничком стилу.⁹ Бијелић је био једини српски уметник, с обзиром на то да су сви остали аутори били Руси. Остала је запажена разлика између Бијелићевих и осталих изложених радова при чему су Бијелићева дела била означена као савремена, смела и уметнички зрела, док су се руски аутори држали конвенционалних, али у том тренутку, помало превазиђених позоришних вредности.

У Београду се у другој половини 20-их година као директор Драмe Народног позоришта налази др Бранко Гавела, чувени загребачки редитељ са којим Бијелић сарађује на неколико драмских поставки. Први њихов заједнички рад је представа *Пировање* Димитрија Димитријевића, за коју је Бијелићева сценографија оцењена као усклађена са режијом. Истиче се како сценографија боји представу локалним карактером који се подвлачи као неопходан, а који би без те ликовне интервенције био изгубљен. И за следеће представе – Огрозовићеву *Хасан-агиницу* и Војиновићеву *Дубровачку трилогију* које такође раде Гавела и Бијелић, декор је оцењен као успешан јер је примећено да комадима додаје сликарске вредности. Бијелић истовремено наставља да ради са Гинићем сценографије за низ популарних „народних“ комада.

Бијелић се, нарочито у почетку свог позоришног стваралаштва, бави и костимом, који као и декор често и реализује. Сценографија је подразумевала и израду костима и у многим земљама је ово још увек тако.¹⁰

⁹ Светска позоришна јавност са великом пажњом је на овој изложби уочила стваралаштво загребачког сценографа Љубе Бабића, чије сценографије за Шекспирове драме представљају изразито савремене идеје које иду у корак са, на овој изложби најистакнутијим, руским уметницима.

¹⁰ У енглеском језику термин је релативно нов, и он увек подразумева комплетну сценску слику односно дизајн сценског простора и костима. За његово тумачење и практичну употребу нарочито се залаже проф. Памела Хауард, сценограф и режисер.

О Бијелићевим костимима се веома мало писало, а костимографијом се бавио у класичним комадима када комад није тражио стилски тачну реконструкцију костима, у савременим комадима када костим није наручиван из модних атељеа, и када није морао да представи верну репродукцију народне ношње; дакле онда када је костим требало театрализовати и уклопити у општи штимунг представе, управо у комадима у којима је била дозвољена уметничка интерпретација, што све и јесу нека од главних обележја саме костимографске струке. Аутентичност и потпуно тачна реконструкција у савременом позоришту смештена је у нека друга изражајна средства, док сценографија и костим почињу да подразумевају уметничку интервенцију. Бијелићеве костими су, по штурим подацима којима располажемо, били израђени једноставним средствима, најчешће на реалистичан начин, али тако да истакну карактерна својства самог лика. Тек уклопљени у остале сегменте сценског извођења добијају свој смисао и живот. Сам аутор располагао је значајним фондусом знања из области изворне народне ношње о којој се обавештавао из непосредних извора, током студијских путовања које је са својим сарадницима у ову сврху предузимао. Бијелић се није бавио детаљима, он је настојао да костимом изрази драматику дела и карактер улоге. Његова костимографија била је изведена тако да употпуни и усагласи визуелни доживљај, па његове костимографске заслуге готово да одговарају онима које је поставио и у домену сценографије – костимографија постаје саставни део оригиналног сценског извођења и не може се репродуковати самостално, а да не изгуби неке од основних карактеристика, служи захтевима драмског текста, усаглашена је колоритом епохе коју драма обрађује и целокупне просторне атмосфере.

За време рада у Народном позоришту Бијелић је подједнако активан и као сценограф и као сликар. Од својих почетака ради уједначеним али интензивним темпом, годишње изводи пет, шест, понекад и више од десет сценографија, премијера, реприза или обнова опера и драма. Никада не занемарује сликарство и упоредо излаже своје сликарске радове, учествује у разним уметничким групама, активан је у друштвеном и културном животу града. Оно за шта му остаје најмање снаге, и вероватно воље, јесте ангажман око послова шефа радионице декора Народnog позоришта, па га у тим пословима годинама практично мења Владимир Загорудњик, позоришни вајар, такође истакнути уметник овог сектора, који ради са много знања, разумевања и ауторитета.

У тридесетим годинама постепено своди своју активност и ради просечно само једну сценографију годишње, трудећи се да уради скице истински инспирисане, преточене у боје и облике који одговарају карактеру позоришног дела. Често је био у сукобу са управом због непошто-

вања правила дисциплине и реда, при чему управа увек као неспоран истиче његов сликарски таленат. Проблем је решен довођењем новог шефа радионице. На овом месту званично ће га заменити његов ученик, помоћник и колега Станислав Беложански, 1933. године. Као сликар Бијелић ће тако добити више простора и слободе, а за позориште наставља да ради до краја ове декаде.

Бијелићеве позоришни радови до нас допиру само у фрагментима, па иако располажемо његовим скицама, не можемо их упоредити са фотографијама изведених сценографија или обрнуто. Делови његових декора, ручно сликани рикванди, скице, макете, белешке заувек су нестали у новим страдањима које је Народно позориште претрпело током Другог светског рата, а потом и у немаштини која је уследила, а која је подсећала на ону коју је Бијелић затекао дошавши у Београд. Владимир Маренић, један од најзначајних српских сценографа друге половине XX века, у својим сећањима наводи како је као млад сценограф био сведок када су у послератној немаштини била пресликавана велика Бијелићева платна. На основу расположивих црно-белих фотографија, тешко је реконструисати колорит, једно од најважнијих Бијелићевих изражајних средстава, о чему најбоље сазнајемо из писаних приказа и рецензија у којима се не тако често осврће на сценографију. У свега неколико случајева можемо да упоредимо фотографије представе са сликаревим скицама, и закључимо да је ликовни квалитет скице најчешће био изнад могућности њиховог сценског извођења, у којима као да су рутина и шаблон потирали сликареве замисли. Бијелић је у позоришту сликао оно што је осећао и оно што је могао да изрази, али се чини да није био довољно мотивисан или подржан у борби која је била неопходна да би се његове ликовне замисли аутентично реализовале.

Бијелићево позоришно стваралаштво је пример да се добра сценографија може остварити једино у доброј режији и да изван ње нема неопходну аутономност. Он је за двадесетак година свог позоришног стваралаштва само понекад имао могућност да свој сликарски таленат удружи са редитељем сличног стваралачког напона. Нажалост, у нашој позоришној пракси није било редитеља који су јаче могли подржати експеримент, изазов и ризик које напредни уметнички израз подразумева. На самом почетку сарадње сликара и редитеља постало је јасно да компетентна сликарска сценографија често интерпретира комад сугестивније од саме режије, па мора постојати подударност не само сценографског и редитељског концепта већ и њихових уметничких темперамената. Што се јасније дефинише улога редитеља, што критичнији и крући постају његови захтеви, то је тежа сарадња са сликарем, који је такође интерпретатор. Бијелић је у Народном позоришту био

релативно усамљен и неприхваћен са свим својим особеностима које је требало на прави начин усмеравати и подржати како би техничка реализација његових замисли додатно допринела иницијалном уметничком изразу. Београдско позориште колебало се између очувања традиције и ослобођења од ње, што није било стимулативно за нову, експерименталну и бескомпромисну креацију. „Та истовремена потреба за континуитетом и реформом збуњивала је и рађала резултате који су били компромис између могућности и жеља.“ (Милановић 1981: 83).

И поред свега Бијелић је први у нашем позоришту успешно спровео нека од основних начела модерне сценографије:

- Сцена коначно осваја расположиву дубину, док се сам сценски простор ослобађа за сведену и функционалну употребу пластичних елемената и светла.
- Сцена постаје простор који треба расклопити, разделити, расложити како би омогућио адекватно читање драмске структуре.
- Из стила драме произлази и сценска експликација текста, а сликарева улога је у естетском обликовању функционалног позоришног простора, који добија улогу коментара, визуелне интерпретације драмског дела.
- За сваки комад се израђује оригинална сценографија, којом се гледаоци уводе у свет позоришне игре, јединствен, у себе затворен, и унутар освојеног простора ослобођен свет.
- Линије, облици и боје се ослобађају од задатка да аутентично репродукују стварност.
- Светло које заједно промишљају и редитељи и сценографи, заузима важно место и тежи остваривању атмосфере, постаје незаобилазан визуелни и драматуршки елемент сценографије.

Од краја тридесетих година Бијелићевог имена више нема на позоришним афишама, а у позоришту стасава нова генерација сценографа и костимографа од којих неки од најзначајнијих своје образовање стичу у његовом сликарском атељеу. Током готово пуне две деценије бављења сценографијом Бијелић се ипак у позоришту задржао дуже од многих својих колега, сликара, који су имали много краће, често једнократне излете. У том периоду је као сценограф, костимограф, позоришни сликар и реализатор декора ликовно опремио осамдесетак сценских извођења.

На основу скромне грађе и документације којом о његовом сценографском раду располажемо нисмо у могућности до краја да утврдимо утицај и значај које је Бијелићево стваралаштво имало, а који свакако превазилазе наша садашња сазнања. Оно чиме располажемо убедљиво доказује да је Бијелић потврдио уметничку димензију сценографске струке и трасирао пут савремене српске сценографије. Сачуване скице и

документација можда ће неком од будућих сценографа постати инспиративне за реконструкцију и нови сценски превод. До тада, остаје нам дужност да подсећамо на Бијелићеве сценографије, којима је трајно обележена српска позоришна уметност.

ЛИТЕРАТУРА

- БАБИЋ, Љубо. *Између два свијета*. Загреб: Зора, 1955.
- ДЕРОКО, Александар. *Манџуљаци око Калимеџана*. Београд: Дерета, 2014.
- ЖИВКОВИЋ, Станислав. *Неунишћиви свет духовне лепоте: огледи из уметности*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Интерпринт, 2009.
- ЗЛАМАЛИК, Винко. *Љубо Бабић*. Загреб: Напријед, 1960.
- МАРЕНИЋ, Владимир. *Моја сценографија*. Београд: Народно позориште у Београду, 1999.
- МИЛАНОВИЋ, Олга. *Јован Бијелић, позоришни сликар*. Београд: Театрон, Музеј позоришне уметности СР Србије, 1981.
- МИЛАНОВИЋ, Олга. *Београдска сценографија и косимографија 1868–1941*. Београд: Музеј позоришне уметности СР Србије, 1983.
- МИЛИЋЕВИЋ, Огњенка (пр.). *Простор – драмско лице*. Нови Сад: Колоквијум позорја младих, 1980.
- МИСАИЛОВИЋ, Миленко. *Драматургија сценског простора*. Нови Сад: Стеријино позорје, 1988.
- ТИХИЋ, Смаил. *Јован Бијелић: Живој и дјело*. Сарајево: Веселин Маслеша, 1972.
- ЧУПИЋ, Симона. *Бијелић Јован, 1886–1964. Београд Јована Бијелића, каталог изложбе*. Београд: Српска академија наука и уметности; Нови Сад: Галерија Матице српске, 2014.

Ninoslava Vičentić

THE ROLE OF JOVAN BIJELIĆ IN THE BIRTH OF SERBIAN SCENOGRAPHY

Summary

At the forefront of modern Serbian scenography, in the period between the two world wars, was one of the greatest names of Serbian painting – Jovan Bijelić. This paper was written in order to acquaint the Serbian public with the theatrical opus of the painter Jovan Bijelić for two reasons. Until now, the infrequent retrospective exhibitions did not single out this segment of Jovan Bijelić's artistic opus, which is injustice to significant achievements in the work of this artist since his arrival to Belgrade for almost two whole decades. His stage work marks the beginning of modern Serbian scenography and Jovan Bijelić, even after he had left the National Theatre in Belgrade and stopped being active in the field of scenography, still had indirect influence on this branch of applied art. Namely, the first generation of Serbian scenographers and costume designers was educated in his studio and they always proudly stated the name of their teacher. The stage work of Jovan Bijelić represents a turning point, a determined break with the tradition of making stage sets which were not persuasive and competent because they offered a silent background to the play. The stage language of Jovan Bijelić was so shaped, sure and authentic that it affirmed it self and became independent as a visual phenomenon of equal importance as the play which it enabled. With the scenography of Jovan Bijelić this branch

of applied art, which had just begun emerging, got its pioneer who would set the date of origin and establish some of the basic tasks, features and functions of modern scenographic expression. Only by seeing the whole can we continue to scientifically analyze the work of other theatrical artists, scenographers and costume designers whose creative opus has deserved theoretical attention for a long time.

Key words: Jovan Bijelić, National Theatre in Belgrade, theatre in the 1920's and 1930's, scenography.

ВЕСНА О. МАРКОВИЋ

Универзитет уметности у Новом Саду, Академија уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
v.hrisa@gmail.com

ЈЕДАН ВЕРСОЛОШКИ ОГЛЕД (Сенима професора Жарка Ружића)

САЖЕТАК: Рад доноси, најпре, превод са класичног грчког *Треће* *Ψαλμα* владара и псалмопојца Давида, а потом покушај да се превод метрички уреди – у виду јампског једанаестерца. Указано је, такође, на неке аспекте јампског ритма и проблеме који се појављују када је у питању оваква врста рада.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Трећи псалам, цар Давид, превод, јампски једанаестерац, це-зура, иктус.

Γ'

Ψαλμός τῷ Δαυΐδ, ὁπότε ἀπεδίδρασκεν ἀπὸ προσώπου Ἀβεσαλὼμ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ

Κύριε, τί ἐπληθύνθησαν οἱ θλιβόντές με; πολλοὶ ἐπανίστανται ἐπ' ἐμέ. Πολλοὶ λέγουσι τῇ ψυχῇ μου · οὐκ ἔστι σωτηρία αὐτῷ ἐν τῷ Θεῷ αὐτοῦ. Σὺ δὲ, Κύριε, ἀντιλήπτωρ μου εἶ, δόξα μου καὶ ὑψὼν τὴν κεφαλὴν μου. Φωνῇ μου πρὸς Κύριον ἐκέκραξα, καὶ ἐπήκουσέ μου ἐξ ὄρων ἁγίου αὐτοῦ. Ἐγὼ ἐκοιμήθην καὶ ὑπνώσα · ἐξηγέρθην, ὅτι Κύριος ἀντιλήψεται μου. Οὐ φοβηθήσομαι ἀπὸ μυριάδων λαοῦ τῶν κύκλῳ συνεπιτιθεμένων μοι. Ἀνάστα, Κύριε, σῶσον με, ὁ Θεός μου, ὅτι Σὺ ἐπάταξας πάντας τοὺς ἐχθραίνοντάς μοι ματαίως, ὀδόντας ἀμαρτωλῶν συνέτριψας. Τοῦ Κυρίου ἡ σωτηρία, καὶ ἐπὶ τὸν λαόν σου ἡ ἐνλογία σου.

3.

*Псалом Давидов, кад њобезе њред лицем Авесалома,
сина својеџа*

(Господе, џи њо ли умножи џе се мучи њи џи моји? Мноџи у џи њају њро- џиив мене, мноџи дуџи мојој зборе: „Нема му сџаса у Боџу њеџовоме.“

Али, Ти, Госйоде, *цїїиї си мој и слава и глaву узвисујеш моју. Гласом својим к Госйоду завийих и услици ме са свейе зоре Његове. Ја йочинух и засїах; йодигох се, јер Госйод цїїиїиїе ме. Нећу се бојайи миријада народа цїїо уоколо навалују на ме. Усїани, Госйоде, сїаси ме, Боже мој, јер Ти удари све оне који залуд наїадају не ме, Ти зубе зрещника скрци. Од Госйода је сїасење и на народу Твојему – благослов Твој.)*

* * *

У време свакојаких „мрзости и злости“, у доба тешко – кад ближњи на рођеног удара мислећи да „правду испуњава“ и добро твори, расту-жисмо се и сетисмо *Трећеї йсалма*, што га је испевао старозаветни цар и песник Давид док је, са верним му народом Израїлевим, бежао пред бесрамном најездом одметника које је предводио Авесалом, чедо његово, вољени син. Према библијскоме опису, Авесалом је, несумњиво, био један од најлепших људи Старога света; *не бјеше човјека йако лијейа као Авесалом у свем Израїљу, да га йако хвале; од йейе до йемена не бјеше њему мане.*¹ Но, највећи украс, који му је доцније и главе дошао, била је његова коса: дуга и бујна, те ју је, због тежине, сваке године морао шишати. А ошишана, тежила је две стотине царских сикала.² Човеку таквога изгледа није, чини се, било тешко задобити љубав народа, те он, опијен сујетом и славољубљем, подиже у Хеврону јавну побуну против оца – цара Давида, и креће, са својим присталицама, у отворени напад. Ражалошћени Давид, са мањим мноштвом верних му људи, бежи из Јерусалима на Маслинску гору, да би се поклатио Богу и затражио, у молитви, од Господа помоћ и спас. Док је Давид, покривене главе и бос, плакао и молио се, дотле је Авесалом ушао у очеву ложницу и обљубио царске иноче, што су биле остављене да чувају дом. Након тога, креће у потеру за одбеглим оцем, али, у сукобу са Давидовим људима (код Јордана) бива потучен, те, једва утекавши, бежи на мазги кроз густу шуму. Ту се, својом косом, нехотице заплео и закачио о гране великога храста, те остао тако висећи, док га Јоав, војвода царев, није устрелио трима стрелама у срце, упркос Давидовој изричитој наредби да се сачува синовљев живот. Праведан и племенит цар, но надасве несрећни отац, потрвен болом, тужи потресним вапајима за непослушним, али вољеним сином.³

Иако невелике дужине, *Трећи йсалам* сведочи драматику тешкога јада којег је, изненада, допао знаменити владар; такође, указује на јаку веру у Бога и надање помоћи Његовој. У првоме стиху Давид, обраћајући

¹ 2. Сам. 14, 25.

² 2. Сам. 14, 26.

³ 2. Сам. 18, 33.

се молитвено Господу, тужи над тегобним искушењем и у молитви иште одговор на питање које је опхрвало његову душу: због чега су се, дојучерашњи пријатељи и вољени поданици, одвратили од њега и постали непријатељи, љути и бројни. Чињеница да је Давид, бежећи пред Авесаломом на Маслинску гору, тужио и „плакао из гласа“⁴, наводи нас на закључак да је *Трећи ѿсалам* цар, можда, испевао управо на путу за гору Маслинску, или, чак на њој док је, клечећи у молитви, очекивао од Бога одговор и спас. На Божански одговор, молитвени и дубоко верујући цар – слуга Божији, није чекао дуго. Иако гоњен од рођенога сина и опкољен са свих страна бројнијим непријатељем, цар праведник јасно чује у своме срцу глас Божији и прима од Творца велику утеху и наду. Сећа се бројних сличних ситуација у којима је побеђивао надмоћније непријатеље захваљујући штедрој помоћи Божијој, те мирно леже да отпочине од брига, уверен у сигурну помоћ вишњих сила. Сада, када је, на начин мистичан, добио недвосмислен одговор, истиче да нема страха од великога мноштва народа који уокруг наваљује на њега, те, на крају псалма-молитве, смело иште од Творца избављење и победу над непријатељима. На самоме концу, цар псалмопојац благосиља Господа и народ Божији.

* * *

Док смо се трудили да *Трећи ѿсалам* преведемо, што могуће прецизније, наметнула се неодољива жеља да га метрички уредимо, упркос јасној свести о необичној тежини тог задатка и сопственој немоћи. Прва препрека у реализовању ове идеје била је тражење одговарајућег метра, будући да тематика самога псалма изискује начин узвишенији, озбиљнији, свечанији и „тежи“. Уз осећање да је „ритам тај фактор којим живи стих“ (Тарановски 1939: 114), те да тема песме и ритам морају бити међусобно усклађени, одабрали смо јамб, као уметнички стих који одговара садржају што је био пред нама, и тек тада се суочили са големом невољом. Ако сте, наиме, песник, у вашем слуху могу „звонити“ ритмови независно од смисла – у томе случају, можете спонтано тражити вишесложнице или једносложнице које се подударају са ритмом у вашој свести. Ако сте пак преводилац који пред собом има заокружену семантичку целину, процес је обрнут: дужни сте „оденути“ је у ритам који семантику неће повредити и који ће кореспондирати са темом песме. Напокон, ако ускладите наведене елементе, предстоји вам кључни задатак: стихове које преводите не смете лишити лепоте и еуфоније – поетска функција ваља да врхуни до конца. Имамо на уму да је нама, који се бавимо превођењем поезије, немогуће подражавање песничких

⁴ 2. Сам 15, 23.

генија, али ваља указати на могући недостатак да се „веома често версификациони поступци схватају као технички и занатски део поезије, а њен суштински део се препознаје у некој другој сфери“ (Негришорац 2013: 289). Сувишно је, чини се, додати да, у овоме случају, вештина и лепота морају ићи упоредо и нераздвојно. Но, било да сте песник или његов преводилац, очекивана тешкоћа у организацији јампскога ритма јесте комбинација речи, будући да је, као што је познато, у српскоме језику немогуће пронаћи јампске двосложнице са наглашеним другим слогом а, покаткад, ни потребне једносложнице. Ипак, некако смо се усудили упустити се у овај мали, али захтеван подухват и уредили метрички *Трећи њсалам*, у следећем облику:

Шћо, умножи се, враг и злоћвор, Боже? U – U U U // – / U – U / – U
Јер многи усћа, души зборећ мојој: U – U / – U // – U / – U / – U
„Нема у Богу његовоме сћаса.“ – U / U – U // – U U U / – U

Но Ти ми, Свећи, шћић си јак и слава, U – U / – U // – U / – / U – U
Високо, Тобом, дигнућа ми злава. U – U / – U // – U U U / – U
Завайих зласом к Госћоду шад моме U – U / – U // – U U U / – U
И услици ме с свеће зоре Своје. U – U U U // – U / – U / – U

Те лежох, усних: крећак сћадох оћей U – U / – U // – U / – U / – U
Јер Госћод силни шћићиће ме навек. U – U / – U // – U U U / – U

Свуд уоколо на ме мношћива крећу, U – U U U // – U / – U / – U
Но народа шћог бојачи се нећу. U – U U U // – U U U / – U

Усћани, Боже, сћаси ме, Владару, – U U / – U // – U U / U – U
Шћо удари све шћоћивнике моје, U – U U U // – U U U / – U
Шћо зубе зрешних њоломи и скрши. U – U / – U // – U U / U – U

Сћасење нека Госћодње сад буде, U – U U U // U – U U / – U
Народу Твоме благослов на веке. – U U / – U // – U U / U – U

Како се може видети, одабрали смо јампски једанаестерац, повезали стихове у мање метричке целине, распоредили иктусе на парним слоговима (осим у трећем, дванаестом и шеснаестом стиху, где се први иктус налази на првом слогу, уместо на другом), те одредили место цезуре иза петог слога. Одступања у вези са местом првог иктуса су „допуштена“ и не ремете јампски ритам; важно је, међутим, место другог иктуса – он мора бити на парноме, четвртном слогу. Код знаменитих српских песника често се, у јампским остварењима, може запазити

иктус на првом слогу; такође, може се уочити иктус на непарном седмом слогу наместо на парном, шестоме. Но, ни ово одступање не ремети у знатној мери јампски ритам. Покаткад, померени иктуси могу се налазити на трећем и деветом слогу; веома ретко – на петом.

Проблем цезуре у јампском једанаестерцу изузетно је компликован, будући да је овај стих „тековина уметничке поезије“ (Тарановски 1963: 371), те је приступ томе феномену код свакога песника друкчији. Па ипак, у српској народној поезији постоје примери за све врсте јампских стихова (Ружић 2008: 85, 87), иако су, у уметничкој поезији, осетни утицаји руског, енглеског и немачког јамба. Неки песници се не придржавају сасвим строго правила о месту цезуре иза петог слога – померају је или укидају – те можемо говорити о *йокрејиној* или *слободној цезури*. Но, најлепшим и најритмичнијима чине нам се управо они јампски стихови који редовно имају цезуру иза петог слога; то јест, стихови оних песника који су цезуру изградили као *мейричку консјанџију*.

Уметнички изграђен јампски једанаестерац у српској поезији јавља се на почетку деветнаестог века. Најпре Лукијан Мушички креира своје класичне размере у овоме стиху, након њега Витковић (сафијска строфа), потом Сава Мркаљ и Никола Боројевић. Средином деветнаестог века у јампским једанаестерцима пева Стерија, након њега Змај; у претпоследњој и последњој деценији столећа – Војислав Илић (Ружић 1975: 403). Занимљиво је напоменути да је Сава Мркаљ препевао *Пейнаесџи њсалам* Давидов и метрички га уредио у виду тринаест јампских једанаестераца комбинованих са десетерцима што имају једносложницу на крају стиха, те да „структура јамба Саве Мркаља представља право откровење за теорију и историју нашег стиха“ (Ружић 1986: 65).

На концу, дужни смо указати на вредности у нас постојећих, високоауторитетних превода Давидових псалама: поетизованог Даничићевог и веома прецизног – епископа Атанасија (Јевтића).

ИЗВОР

ΨΑΛΜΟΙ ΤΟΥ ΔΑΥΙΔ. Η Παλαιά Διαθήκη κατὰ τοὺς Ἑβδομήκοντα. Ἱερᾶς Συνόδου τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, 1997. (*David's Psalms. Old Testament. Septuagint. Holly Synod of the Greek Orthodox Church, 1997.*)

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- НЕГРИШОРАЦ, Иван. „Версификација као песничка техника“. У: *Српска енциклопедија*. Том II. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска академија наука и уметности; Београд: Завод за издавање уџбеника, 2013.
- РУЖИЋ, ЖАРКО. *Српски јамб и народна мейрика*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1975.

РУЖИЋ, Жарко. *Над загоњеном сѣху*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1986.
ТАРАНОВСКИ, Кирил. *Методe и задаци савремене науке о сѣху као дисциплине на ђраници лингвистике и историје књижевности*. III Међународни конгрес слависта, Београд, 18–25. септембар 1939. Београд: Извршни одбор, 1939.

RUŽIĆ, Žarko. *Enciklopedijski rečnik versifikacije*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2008.

TARANOVSKI, Kiril. *O ulozi cezura u srpskohrvatskom stihu*. Zbornik u čast Stjepana Ivšića (ur. Mate Hraste, Ljudevit Jonke, Milan Ratković). Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1963.

Vesna O. Marković

A VERSOLOGICAL EXPERIMENT

Summary

The paper offers a translation of the *Third Psalm* which is metrically organized as an iambic hendecasyllable. Except for the three “allowed” deviations, all ictuses are located on even syllables, which achieves a prominent iambic phrasing. The caesura, as a metric constant, is located after the fifth syllable in all verses. The problem of the caesura is generally very prominent when it comes to the iambic hendecasyllable because this type of syllable is an artistic creation even though examples of all types of iambic syllables can be found in Serbian folk poetry. With the majority of Serbian famous poets who wrote using iamb the caesura is located after the fifth syllable. Some poets, however, moved the caesura and others abolished it so we can also talk about the mobile or free caesura. Constructing the verses of high artistic value in fluent iambic hendecasyllable represents a serious task and a difficulty for poets and translators since in the Serbian language there are no natural iambic disyllabic words with a stress on the second syllable, with an additional difficulty of a limited number of monosyllabic words.

Key words: The Third Psalm, Emperor David, translation, iambic hendecasyllable, caesura, ictus.

ТИЈАНА ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ

Универзитет уметности у Београду,

Факултет музичке уметности

tijana.popovic.mladjenovic@gmail.com

и

ЛЕОН СТЕФАНИЈА

Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет

leon.stefanija@gmail.com

Оригинални научни рад / Original scientific paper

МУЗИЧКИ ТЕКСТ КАО ПОЛИФОНИ ТРАГ ДРУГОСТИ*

САЖЕТАК: Са становишта теорије интертекстуалности, у раду се на примеру два интертекстуално и мулти/интермедијално специфична, стилски различита и историјски међусобно удаљена музичка дела – Хофмансталове и Штраусове опере *Аријадна на Наксосу* (1916) и *Концертна за виолу и оркестар* (2003) Бенјамина Јусупова, настала (много) пре и (мало) после поетичког модела постмодернистичког ‘текста’ – музиколошки интердисциплинарно преиспитују: смисао и значење многоструких идентитета којима субјект текста-светова поменутих дела располаже, односно које интертекстови ових остварења заступају учествујући у конструисању могућности индивидуалне или друштвене идентификације; као и начини на које се у оквиру оперске или концертантне аутореференцијалности и метареференцијалности продукују специфичне визије за слушаоца/гледаоца, то јест, како се оперска или концертантна позорница преображава у перформативни модел рачунајући на то да слушаалац/гледалац сваки текст постави у кореспондентан однос са свим осталим текстовима, да их стави у игру обликујући један од могућих музичких ‘вртова-лабирината’ кроз који се креће као кроз хипер-текст.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интертекстуалност, Хофмансталова и Штраусова опера *Аријадна на Наксосу*, апропријација, *Виола њанџо рок концерт* Бенјамина Јусупова, музички гестови („звучни догађаји“, „звучне прогресије“, „звучне трансформације“), универзалистичке *qualia*, идентитет.

* Рад је настао у оквиру пројеката *Идентитетски српске музике у светском културном контексту* (бр. 177019), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, и *Jean Monnet Module: Musical Identities and European Perspective – An Interdisciplinary Approach* као дела Erasmus+ програма Европске уније, који се реализују на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду.

Теоретичари интертекстуалности су из темеља оспоравали идеју о тексту као аутономном и семантички централизованом ентитету, указујући да је сваки текст облик репетиције, апсорпције и трансформације других текстова, систем референци на оно већ написано и за оно што ће тек бити написано, односно, „чвор унутар синхронијско-дијахронијске мреже дискурса који се међусобно подстичу, преплићу, удружују, сукобљавају и неутралишу“ (SRETENović 2012: 8).

Без обзира на тип текста и жанр, интертекстуалност генерално означава „партиципацију текста у дискурзивном простору културе“ (CULLER 1976: 1382)¹ и упућује на то да је свака уметничка дисциплина – књижевност, музика, сликарство, архитектура, филм – аутореференцијални систем који се саморуководи (понавља, развија и мења) сопственим средствима и правилима, и црпи из различитих интеруметничких ‘центра културе’. Дакле, текст је дело које присваја, понавља и апсорбује, док је интертекст дело које је присвојено, поновљено и апсорбовано, што значи да је интертекстуалност однос између текстова који се установљава кроз активност читања/слушања/гледања или интерпретације. Истовремено, текст је и контекст у којем истражујемо начин преноса значења присвојеног елемента, односно начин на који га уметник модификује, пародира или преокреће.

Интертекстуалне асоцијације често превазилазе намере и стратегију (децентралираног интегралног) аутора-субјекта и носе оно што се назива *intentio intertextualitatis* (Есо 2005: 118–135, 212–235) – намеру читаоца/слушаоца/гледаоца, то јест интерпретатора, да извесне текстуалне податке доведе у везу са својим специфичним знањем, са својом ‘текстуалном енциклопедијом’ (JUVAN 2008: 3). Са постмодерном уметношћу која је интенционално и програмски интертекстуална, *intentio intertextualitatis* престаје искључиво да буде питање читања/слушања/гледања и интерпретације, а постаје и питање освешћеног уметничког става и продукције уметничког дела.

Из ове теоријске визуре се на примеру два интертекстуално и мулти/интермедијално специфична, стилски различита и историјски међусобно удаљена музичка дела – Хофмансталове (Hugo von Hofmannsthal) и Штраусове (Richard Strauss) опере *Аријадна на Наксосу* (*Ariadne auf Naxos*, 1916) и *Концертна за виолу и оркестар* (*Viola Tango Rock Concerto*, 2003) Бенјамина Јусупова, настала (много) пре и (мало) после поетичког модела постмодернистичког ‘текста’ – музиколошки преиспитују: смисао и значење многоструких идентитета којима субјект текста-све-

¹ Наиме, Џонатан Калер (Jonathan Culler) истиче следеће: интертекстуалност постаје „a designation of its [a work’s] participation in the discursive space of a culture: the relationship between a text and the various languages or signifying practices of a culture and its relation to those texts which articulate for it the possibilities of that culture“ (1981: 103).

това поменутих дела располаже, односно које интертекстови ових остварења заступају учествујући у конструисању могућности индивидуалне или друштвене идентификације; као и начини на које се у оквиру оперске или концертантне аутореференцијалности и метареференцијалности продукују специфичне визије за слушаоца/гледаоца, то јест, како се оперска или концертантна позорница преображава у перформативни модел рачунајући на то да слушалац/гледалац сваки текст постави у кореспондентан однос са свим осталим текстовима, да их стави у игру обликујући један од могућих музичких ‘вртова-лабирината’ („Architektur-Garten“, Strauss²) кроз који се креће као кроз хипертекст.

Такође, начин на који се ова два остварења промишљају јесте интертекстуалан: двоје аутора директно удружују, преплићу, подстичу, сукобљавају и неутралишу своје дискурсе у тексту који присваја, понавља и апсорбује, између осталог, и већ постојећа два различита текста о поменутих, појединачно разматраним делима и то од стране истог (једног од двоје овде потписаних) аутора, при чему се, дакле, аутореференцијално и референцијално понављање, развијање и мењање присвојеног елемента обликује као нови контекст преноса значења и интерпретирања.

Хофмансталова и Штраусова Аријадна на Накосу Поповић Млађеновић versus Поповић Млађеновић

У својој студији „Ariadne’s Thread of Hofmannsthal’s and Strauss’s Opera in the Opera, or the Labyrinth of the Crossroads of European Cultural History“ Поповић Млађеновић (2013: 698) закључује:

У суштини, Штраусово и Хофмансталово позориште *Аријадне на Накосу* испољава своје поверење у имагинативни потенцијал гледаоца/слушаоца у свим димензијама (види GREEN 1991: 119–184), односно, рачуна на то да он сваки текст постави у кореспондентан однос са свим осталим текстовима, и на тај начин их покрене, стави у ‘игру’, обликујући један од могућих ‘вртова’. При томе, мрежаста структура и текстура сваког од могућих ‘вртова-лабирината’ сачињена је од полидирекционалних и поливалентних ‘раскршћа’ путање Аријаднине интеркултуралне нити која се непрекидно ризоматски шири од времена митског грчког еквилибријума.

Наиме, у *Аријадни на Накосу*, том заједничком пројекту, музичко-драмском остварењу Хуга фон Хофманстала и Рихарда Штрауса,

² У свом писму Хофмансталу, датираном на 27. мај 1911. године, Штраус истиче да у *Аријадни на Накосу* реферира на „игру форми“ (*Formenspiel*) и на „архитектуру врта“ (*Architektur-Garten*). Вид.: Richard Strauss and Hugo Von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, ed. Willi Schuh, 4th ed. (Zurich – Atlanta: 1970), 123–124 (према CICORA 1999: 114).

крећемо се као кроз хипертекст. Извођење унутар извођења, представа у представи, опера у опери, једном речју, позориште у позоришту, али и слика унутар слике или позорница као перформативни модел, затим оперска самореференцијалност, иронија, пародија, стилско јукстапонирање и комплексно суперпонирање, јесу стратегије, процедуре и поступци који ово остварење с почетка XX века чине једним од оних интригантних, зачудних, непоновљивих уметничких ‘експеримената’. Јер, реч је о једном од изузетних достигнућа у оквиру оперског репертоара – примеру „мета-метаопере“ или „опере о опери о опери“ који илуструје оперску метареференцијалност највишег степена (упор. АММОН 2010: 80). Али и шире – реч је о делу које у домену интертекстуалности антиципира нека будућа времена. По речима Барбаре Кенекер (вид. Barbara KÖNNEKER 1972: 124–141; према FORSYTH 1982: 199)³ и Валтера Фриша (Walter FRISCH 2005: 244), *Аријадна на Наксосу* се заправо ујлебљује у постмодерни оквир.

С тим у вези, поставља се следеће питање: шта све и на који начин јесте део интертекстуалног ланца, и/или специфичног хипертекста овог остварења? Односно, како се успостављају ‘слојевите’ или ‘разгранате’ могућности овог својеврсног хипертекста? Јер, у хипертексту увек постоје везе које још нисмо истражили, те се ‘кретање’ у њему потенцијално никада не окончава. Због овог ‘конститутивног остатка’ хипертекст се структурално изграђује око апорије (AARSETH 1997).⁴ Чини се да тиме, уопштено, хипертекст успоставља транзицију од интерпретативно-херменеутичког подухвата откривања (скривеног) значења текста или приче до откривања и истраживања информационог простора. Када текст, на тај начин, постаје лавиринт, читање постаје истраживање, а тумачење постаје чин бављења слагалицама, то јест, загонеткама (упор. SIMONS 2002: 195).

Дакле, којим путем/путевима је могуће стално отварање све нових и нових ‘прозора’ или, другачије речено, како су низови текстуалних ‘комадића’ повезани ‘каналима’ који гледаоцу/слушаоцу/тумачу *Аријадне на Наксосу* нуде различите асоцијативне прелазе и стазе у рецепцији и анализи делова и целине овог остварења?

³ Кенекер сматра да је у *Аријадни на Наксосу* суштинско: „the exchangeability of the spheres and levels created by the linking of opposed formal and stylistic elements, [...] and the destruction of unequivocally fixed referential frames“. Вид.: KÖNNEKER 1972: 124–141. Наведено према: FORSYTH 1982.

⁴ Наиме, Еспен Арсет (Espen Aarseth) истиче: „the hypertext *aporia* prevents us from making sense of the whole because we may not have access to a particular part. *Aporia* here becomes a trope, an absent *pièce de résistance* rather than the usual transcendental resistance of the (absent) meaning of a difficult passage“ (1997: 91).

Нагомилавање интертекстуалних веза је у непосредној корелацији са феноменом апропријације који у *Аријадни на Наксосу* постаје доминантни конструктивни принцип који карактерише плурализам присвајачких процедура. Присвајају се материјали, објекти, слике и стилови, користе поступци премештања, именовања, монтаже, колажа, (ауто)цитирања, копирања, репродуковања, симулирања. Наиме, као *йолифони йраџ друџосийи*⁵, *мозаик циййаййа*⁶ или *йприсвојених*

⁵ Идеју интертекстуалности која изворно потиче из теорије Михаила Бахтина (Mikhail Bakhtin), који је истицао да текстуална пракса увек укључује друге текстове, те да је књижевно дело полифони вишеслојни мозаик цитата, детаљно је разрадила и као концепт утемелила и развила Јулија Кристева (Julia Kristeva) крајем шездесетих година XX века. По мишљењу Кристеве, фокусиране на полифону природу текста (његову несводиву плуралност, полифоничност и потенцијалну бесконачност), сваки текст постоји у релацији са другим текстовима – текст је заправо пресек текстова и кодова, апропријација и трансформација другог текста који се не може свести на једноставно питање утицаја (или позајмице). С тим у вези, појам интересубјективност се замењује појмом интертекстуалност (КРИСТЕВА 1969: 84–85. „...Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes [l'axe horizontal (sujet–destinataire) et l'axe vertical (texte–contexte)], qu'il appelle respectivement *dialogue* et *ambivalence*, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit au moins, comme *double*“).

Неколико година касније, тачније почетком седамдесетих година прошлог века, Кристева се залаже да се термин *интертекстуалност* замени термином *транспозиција*, јер се интертекстуалност, у баналном, свакодневном смислу, често схвата као „истраживање извора“ (КРИСТЕВА 1974; према Мој 1986: 111. „The term *intertextuality* denotes this transposition of one (or several) sign-system(s) into another; but since this term has often been understood in the banal sense of ‘study of sources’, we prefer the term *transposition* because it specifies that the passage from one signifying system to another demands a new articulation of the thetic – of enunciative and denotative positionality. If one grants that every signifying practice is a field of transpositions of various signifying systems (an intertextuality), one then understands that its ‘place’ of enunciation and its denoted ‘object’ are never single, complete and identical to themselves, but always plural, shattered, capable of being tabulated.“).

⁶ У исто време када и Кристева (то јест, коју годину раније), бавећи се питањима писма/ писања (*l'écriture*), аутора и читаоца, Ролан Барт (Roland Barthes) у есеју „Смрт аутора“ (1967/1968), заправо имплицира интертекстуалност Кристеве: „...текст је вишедимензионални простор у коме се спајају и оспоравају разнолика писма од којих ниједно није оригинално: текст је ткиво цитата, исхода хиљада средишта културе. Слично Бувару [Bouvard] и Пекишеу [Pécuchet], тим вечним копистима, у исто време узвишеним и комичним, чија смешна дубина *йпрецизно* означава истину писма, писац може само да имитира гест који је увек спољашњи, никада оригиналан; његова једина моћ јесте да помеша текстове, да их супротстави једне другима, на начин да никада ни на једном од њих не заузме ослонац...“ (BARTHES 1968: 16. „Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le ‘message’ de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne *прécisément* la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles; voudrait-il *s'exprimer*, du moins devrait-il savoir que la ‘chose’ intérieure qu'il a la prétention de ‘traduire’, n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots

слика⁷, уметнички текст *Аријадне на Наксосу* јесте један од изразитих примера кумулативног испољавања дискурса апропријације у уметности XX века.

Укратко, шта се све присваја и премешта, који се све 'прозори' не престано отварају током овог сасвим специфичног културалног (вишемедијског и вишедимензионалног) коришћења мита о Аријадни? Отварање 'прозора' кроз које видимо/чујемо сва она дела, музичке, ликовне, књижевне обрасце и текстове културе на које се ово остварење интенционално позива или их пасивно усваја као традицијом пренете и доступне, проистиче, између осталог, из Хофмансталовог либрета који је сценичан у свим елементима. Наиме, Хофмансталове драматуршке замисли и планови укључују бројне скице и редитељске смернице, односно, они јесу конститутивни елемент композиције. У том контексту, многе редитељске смернице упућују и на иконографске традиције.

Идући трагом 'лабиринта' чију 'нит' поседује Аријадна, 'прозори' који се отварају у пољу полифоних *транспозиција* присвојених елеме-

ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment [...] succédant à l'Auteur, le scripteur n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt: la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée.").

Почетком осме деценије XX века, Барт, слично Кристевеј, такође пише о концепту интертекста и интертекстуалности, цитирању и његовој несводивости на проблеме извора и утицаја, о дисеминацији и тексту чији је статус продукција, а не репродукција (BARTHES 1973: 1015): „Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de *permuter* des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui: tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. Épistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité: c'est tout le langage antérieur et contemporain qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – image qui assure au texte le statut non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*.”

⁷ О уметности у периоду седамдесетих година прошлог века и уметницима који су у то време постулирали нови топос апропријације који, потом, постаје један од кључних објеката критике и теорије уметности постмодернизма, писао је, између осталих, и Артур Данто (Arthur Danto): „...По мени, главни уметнички допринос декаде јесте појава *присвојене слике* – преузимање слика са установљеним значењем и идентитетом којима се придаје свежа значење и идентитет...” (1997: 15. „In my own view, the major artistic contribution of the decade was the emergence of the appropriated image – the taking over of images with established meaning and identity and giving them a fresh meaning and identity. Since any image could be appropriated, it immediately follows that there could be no perceptual stylistic uniformity among appropriated images“).

ната из различитих простор-временских *средистија* књижевности, сценских уметности, ликовне уметности и музике јесу следећи:

- актуелност мита о Аријадни и његово обрађивање у немачкој књижевности и драмској уметности на прелазу из XIX у XX век;⁸
- блиска повезаност мита о Аријадни са појавом новог жанра, жанра модерне мелодраме у Немачкој друге половине XVIII века,⁹ односно, са настанком *театра афектија*;¹⁰
- Хофмансталова самосвојна ревизија ревизије мита о Аријадни;¹¹
- Хофмансталов театарски експеримент са формом – адаптација Молијерове (Jean-Baptiste Poquelin Molière) комедије *Грађанин ђлемућ* (*Le Bourgeois gentilhomme*),¹² у оквиру које се на месту сцене „Турске церемоније“¹³ налазила опера *Аријадна на Наксосу*¹⁴;
- блиска повезаност мита о Аријадни са историјом жанра опере (од Монтевердијеве (Claudio Monteverdi) *L'Arianna* из 1608. године, па преко више десетина оперских обрада овог мита током XVII, XVIII и XIX века);
- ликови херојске опере (*opera seria*) и њихови интерпретатори из пролога *Аријадне на Наксосу* – Примадона која ће тумачити улогу Аријадне, Тенор, будући Дионис/Бахус, као и три оперске певачице, будуће нимфе (Најада, Дријада и Ехо);

⁸ На пример: драма у три чина под истоименим називом *Аријадна на Наксосу* (1911) књижевног теоретичара и драматурга Паула Ернста (Paul Ernst), истакнутог представника немачког књижевног неокласицистичког (*neue Klassik*) покрета у првој деценији XX века; карневалска фарса *Аријадна на Наксосу: једна ђрађикомична драма* (*Ariadne auf Naxos: ein tragikomisches Drama*, Берлин, 1893); оперски либрето Франца Блаја (Franz Blei) *Скарамуш на Наксосу: једна весела Опера* (*Scaramuccia auf Naxos: eine heitere Oper*, 1909) у коме се пародијски прожимају комични и озбиљни елементи.

⁹ Реч је о првој немачкој мелодрами под називом *Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama mit Musik* (1775) из пера Јохана Кристијана Брандеса (Johann Christian Brandes) и са музиком Георга Бенде (Georg Benda).

¹⁰ *Театар афектија* у центар поставља драматско извођење глумице (која тумачи лик Аријадне) – унутрашња преживљавања хероине која се изражавају читавом палетом екстремних осећања, све до одлуке да се баци у море и њеног трагичног исхода – или, другим речима, у њему сам перформативни чин присваја или остварује квалитет театарског спектакла.

¹¹ Уместо мелодраматичне смрти хероине, Хофманстал поново уписује други део мита – опера завршава алегијом о Аријаднином спасењу посредством Диониса/Бахуса.

¹² *Comédie-ballet* у пет чинова из 1670. године.

¹³ Реч је о балетском дивертисману из последњег чина *Грађанина ђлемућа*.

¹⁴ У питању је прва верзија дела из 1912. године. Друга ревидирана верзија потиче из 1916. године и садржи пролог и један чин и то јесте опера *Аријадна на Наксосу* која се најчешће до данас изводила и о којој је у овом тексту реч. Годину дана касније, 1917. године, уследила је и трећа верзија у којој је комедија из 1912. прерађена у музичку комедију у три чина, а 1920. настаје и четврта верзија овог остварења, то јест, Штраусова оркестарска свита од девет ставова под називом *Le Bourgeois gentilhomme* (аналогно Лилијевој [Jean Baptiste Lully] свити од једанаест ставова из 1670, приистеклој из композиторове музике за Молијерову *comédie-ballet*).

- ликови игране маскараде (*commedia dell'arte*) и њихови интерпретатори из пролога *Аријадне на Наксосу* – комедијанти који ће тумачити улоге Цербинете, Арлекина, Скарамуса, Труфалдина и Бригеле;
- ликови младог Композитора (женска рола), аутора херојске опере, његовог Учитеља музике, Учитеља плеса комедијаната, Мајордома (говорна улога) куће најбогатијег човека Беча с почетка XX века, Официра и Лакеја – ликови из пролога који се (поред ликова будуће херојске опере и игране маскараде који знају да ће бити део извођења *ојере* која ће уследити у *ојери*) припремају да гледају и слушају *извођење ојере*;
- оптика Молијеровог доба – Аријадна све време носи кринолину;
- *chorus* три нимфе који алудира на обликовање три женске фигуре чија иконичка традиција сеже од Ботичелијеве (Sandro Botticelli) чувене представе *Њи зрације* (са платна *Primavera*, 1482) до плесних фигура сестара Визентал (Grete, Elsa и Berta Wiesenthal), познатих 1908. године по плесању *Lanner-Schubertov*-ог валцера и некој врсти тада савремене пантомиме;
- Аријадна која спава – алудира на слику која отпочиње са такозваном ватиканском *Аријадном* (у касном хеленистичком стилу) и сеже све до Де Кирикове (Giorgio de Chirico) *Аријадне која сјава* из 1913. године¹⁵, као и од прерафаелитске Де Морганине (Evelyn de Morgan) *Аријадне на Наксосу* (1877) до Мурове (Henry Moore) *Наслоњене фигури* (*Reclining Figure*) из 1929. године;
- Аријаднина пећина (као топос окамењене туге коју је још Овидије везивао за Аријадну) у центру позорнице – алудира на структуру композиције мистериозног *Осирва смрти* (*Die Toteninsel*, 1880) симболисте Арнолда Беклина (Arnold Böcklin);
- слика звезде у коју се Аријадна претвара у Дионисовој/Бахусовој песми – алудира на чувени мотив барокног сликарства, наиме, на Дионисов/Бахусов и Аријаднин тријумфални марш (на пример, *Бахус и Аријадна* [*Bacco e Arianna*, 1576–1577] Јакопа Тинторета [Jacopo Tintoretto]);
- трупa *commedia dell'arte* – алудира на свет Калоових (Jacques Callot) гравира из прве половине XVII века, на Венецију аристократског комедиографа, оца модерне комедије, Карла Гоџија (Carlo Gozzi) и XVIII век, као и на позоришне експерименте Едварда Гордона Крејга (Edward Gordon Craig) и Макса Рајнхарта (Max Reinhardt) на прелазу из XIX у XX век;

¹⁵ Од Де Кирикових осамнаест платна заснованих на миту о Аријадни, поменута слика је најпознатија.

- ‘у Пусеновом стилу’ – модел на који се сам Хофманстал позива и дефинише га као општу редитељску смерницу мислећи генерално на композицију Пусенових (Nicolas Poussin) слика (на пример, на античке пејзаже *Et in Arcadia Ego / Les Bergers de l’Arcadie* из 1630, *Le Triomphe de Bacchus* насталом 1635–1636, или *Danse de la musique du temps* из 1640);¹⁶
- вагнеровска традиција – Аријадна и Дионис/Бахус репрезентују стил херојске Вагнерове (Richard Wagner) опере, чије наступе карактеришу харфа, перкусија, трубе, тромбони, хармонијум, као и реферирање на *Трисџана и Изолду* (*Tristan und Isolde*), *Лоенџрина* (*Lohengrin*), *Рајнско злато* (*Das Rheingold*) и *Смрћ богова* (*Götterdämmerung*);
- бечка кабаретска музика – вокални и играчки ансамбли Цербинетине трупе и њена ‘шоу-тачка’ приказивања вокалног виртуозитета најбаналније врсте, то јест, апотеоза формалних, стилских средстава колоратурног типа;
- француска барокна опера – француска увертира, монолог или ламент-арија, арија *à la grand style* са узносећим, узвишеним мелодијама, љубавни дует, као и карактеристични барокни инструментаријум у који се уткивају њему страни елементи као што су кларинет, челеста, хармонијум;
- Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart) – камерни оркестар моцартовских пропорција, „Дон Ђовани *моментии*“ (упор. SOUCEK 2006: 193–210), као и иронично реферирање на *Чаробну фрулу* (*Die Zauberflöte*);
- Белини (Vincenzo Bellini), Доницети (Gaetano Donizetti) и Верди (Giuseppe Verdi) – реферирање на опере и оперске рукописе ових композитора.

С друге стране, дискурс апропријације у *Аријадни на Наксосу* почива на следећим процедурама:

- травестији озбиљног жанра *opera seria* у традицији италијанске *commedia dell’arte* (посебно књижевне комедије¹⁷);

¹⁶ О позорници *Аријадне на Наксосу* као перформативном моделу и ликовном царству које реферира на историју уметности (Аријадна у кринолини, Аријадна која спава, Аријадна на пећина, Аријадна која се претвара у звезду, хор три нимфе, златно доба *комедије дел арте*, позоришни експерименти у периоду *fin de siècle*, ‘у Пусеновом стилу’) упоређи са BIRKENHAUER 2007: 347–357.

¹⁷ Док је радио на *Аријадни на Наксосу*, Хофманстал је читао књигу Филипа Монијеа (Philippe Monnier) *Венеција у XVIII веку* (*Venise au XVIII^e siècle*, Paris: Editions Complexe, 1907) и нарочито му је био занимљив део о пародијској традицији *commedia erudita* (упор. BIRKENHAUER 2007).

- сапостојању две врсте „комада унутар комада“ (извођење митолошке опере и маскараде *commedia dell'arte*) које релативизују једна другу, контрастирају и интерпенетрирају;¹⁸
- мешању и стапању високе и ниске уметности;
- успостављању флуидног стања у коме се налазе границе између оног „спољашњег“ и оног „унутрашњег“ – пренос елемената из једног у други уметнички систем или дискурс није прост, већ твори сложено „позицијско подручје“, јер у процесу сваког уметничког акта апропријације, уметности се увек придаје нешто „екстринсично“ што није непосредно видљиво (упор. Graw 2004: 49);
- пародирању самог мита (трагичност мита постаје комична – при томе се посебно истиче пародирање Аријадне и Диониса/Бахуса као пара који је око 1900. године и иначе често био мета и оруђе сатире¹⁹) и субверзивној „историцизацији“ мита наместо „митологизације“ историје;
- пародији на Вагнера и растварању вагнеровског митолошког и херојског идеала;
- ироничном реферирању на Моцарта;
- наглашавању музичко-стилских дискрепанција;
- формирању низа одраза унутар одраза;
- пројектирању позорнице као простора за презентовање различитих пикторалних форми путем симболичких алузија, иконографских секвенци, алегоријског говора слика, метафоричких кондензација.

Интертекст интерпиктуралне ‘интеропере’ *Аријадна на Наксосу* говори о предоминантно присвајачкој/‘конфискаторској’ интенцији уметника – и Хофманстала и Штрауса. У њеном ‘тексту’ као мултидимензионалном простору мешања и сударања мноштва рукописа, од којих ниједан није оригиналан, долази до дисолуције знака и слободне игре означилаца (упор. Foster 1999: 129). Ако је у модернизму акценат на продукцији новог, а у постмодернизму на рецепцији постојећег, онда је *Аријадна на Наксосу* истовремено и формална иновација и понављање, односно рекомбиновање и симулирање оног што је већ произведено, дакле, истовремено је и модернистичко дело и постмодернистички текст.

¹⁸ Ове две врсте различитих забава/разонода/спектакла, првобитно предвиђене да буду изведене сукцесивно унутар фикције читаве опере, заправо се квазиимпровизационо симултано догађају.

¹⁹ Мисли се на „остарелог Диониса“ и „превртљиву и скандалима склону позоришну звезду Аријадну“ из Блајевог *Скарамуца на Наксосу* (упор. Frisch 2005).

Концерт за виолу и оркестар, *Postludium и Go tango*
Бенјамина Јусупова²⁰ *Сѿефанија versus Пойовић Млађеновић*

Тијана Поповић Млађеновић се на занимљив начин бавила питањем „пресека аутономног и контингентног света музике“ (РОРОВИЋ МЛАДЈЕНОВИЋ 2012: 41) у *Концерту за виолу и оркестар / Viola Tango Rock Concerto* Бенјамина Јусупова, посебно истакавши „истовременост многоструких идентитета“ (РОРОВИЋ МЛАДЈЕНОВИЋ 2012: 42). Оно што следи јесте елаборација њене анализе, која аналитичким изазовима музике Јусупова приступа помоћу концепата Јенсенијуса (Alexander Refsum Jensenius; JENSENIUS, WANDERLEY и др. 2010: 12–35) и Кристијана Уца (Christian Utz 2013: 61–101).

Пре свега другог, дајемо кратку рекапитулацију анализе Поповић Млађеновић. Ауторка указује да овај концерт обухвата читав спектар историјских, популарних и културално различитих стилова, што је довело до тога да „у том каледоскопу или конгломерату инклузивно третираних хетерогених елемената, *истовременост* тих многоструких музичких идентитета, који се јасно намећу, препознају, призивају, разоткривају или само наслућују, функционише на начин који од субјекта *свеиша дела* тражи да, између осталог, преиспита, метафорички говорећи, међусобне односе борбе, припадности, поседовања, губљења или интерпретирања поменутих култура, историјских периода, етичких и религијских система, погледа на свет, социјалних група и појединаца“ (РОРОВИЋ МЛАДЈЕНОВИЋ 2012: 44). Целокупна анализа о којој је реч, сагласна је са оним што Јусупов изриче као свој уметнички кредо:

Данас живимо у свету у коме се дисеминација најразличитијих култура одвија захваљујући разним врстама медија и средстава комуникације. Стога, могуће је или истрајати у преферирању једне одређене, претпостављене музичке културе, или, пак, покушати да се све оне врсте музика којима смо окружени међусобно изједначе, помире и ускладе. Оно што мене највише интересује јесте једна таква врста синтезе. Сматрам да би композиција у 21. веку требало да на ‘свепрожимајући’ начин блендира и интегрише читав спектар музика у заједнички језик. Управо ме је то, поред чињенице да симфонијски оркестар поседује готово неограничене акустичне могућности, суштински мотивисало да напишем концерт у 21. веку (према РОРОВИЋ МЛАДЈЕНОВИЋ 2012: 45).²¹

²⁰ Партитура *Концерта за виолу*: Edition Sikorski 8675, 2003. Прво извођење: 7. април 2005, Рејкјавик, извођачи – Максим Венгеров (Maxim Vengerov) и Исландски симфонијски оркестар, под диригентском палицом композитора. Партитуре *Postludium* и *Go tango*: Edition Sikorski 8535, 2003.

²¹ Текст наведене изјаве Бенјамина Јусупова (Copenhagen, 2011 Danish Premiere of Benjamin Yusupov's *Viola Concerto* – Sikorski) доступан је и на:

<http://www.sikorski.de/8353/en/0%7B20%7D/a/0/works_by_benjamin_yusupov_in_russia_and_mexico.html> 13.1.2015.

Наиме, оваква интенција композитора, како истиче Поповић Млађеновић (упор. 2012: 43–44), у тексту *Концерти за виолу и оркестар* ризоматски се шири, односно, обухвата поља музичког материјала, музичко-изражајних средстава, инструментације, оркестрације, композиционих поступака, ‘поигравања’ са музичким жанром концерта, бројем ставова, формом у смислу било којег уметничког стандардизованог формалног обрасца, као и са субјектом и очекиваним заступништвима концертантног жанра. С тим у вези, ауторка даље наводи:

Тако се најразличитије музичке референције (како оне дословне, тако и двосмислене), које унутар дискурса овог дела повезују делове за целину, објављују кроз фузију елемената историјских стилских периода и индивидуалних стилова уметничке музике (барок, класицизам, *fin de siècle* модерна, авангарда ‘пољске школе’, новомодерна, постмодерна; Бах, Бетовен, Малер, Барток, Шостакович, Лутославски, Шнитке, Канчели...), као и елемената стилова, жанрова и форми популарне музике (рок, метал-рок, танго, акустична и електрична гитара, бандонеон) и традиционалне, етничке музике (муслиманска макам традиција, значења индијске раге, јеврејска мелодија, квазизвук јерменског дудука).

То трагање за „заједничким језиком“ који би обухватио „све оне врсте музика којима смо окружени“, јесте верзија онога што се обично сматра основним својством постмодернизма: нивелисање историјске и географске смештености музичког тока у корист много комуникативнијег обраћања *модерне* естетике. Јединствени начин на који се *Viola Tango Rock Concerto* заправо обраћа, односно, „обзнањује место у којем нас музика покреће у смислу њене моћи да постави егзистенцију, да увек наново пружи могућност проналажења, *изумљивања*, слушања самога себе кроз *полифонију других гласова*, то јест, у *истовремености слушања других*, почива“, на основу мишљења Поповић Млађеновић (2012: 47), на следећем:

- „примарности мелодије“
- „квазимпровизационом и импровизационом музичком ‘предиву’“
- „скоро непрекидном покрету који ‘исцртава’ пут од музике као покрета [...] до стварног плеса солисте, то јест, до танга“.

„Танго у *Концерту*“, тврди ауторка, „јесте тачка у којој музички извођач/солиста/виолиста престаје да буде сурогат, медијум или инструмент подвојеног музичког субјективитета“ (2012: 48).²² Својим поступним

²² У вези са позицијом субјекта жанра концерта уопште, као и са изграђивањем позиције субјекта или ‘позивањем’ субјективитета у *Viola Tango Rock Concerto*, ауторка на једном месту у свом тексту и поставља следећа питања: „Да ли је то концерт за виолу, електричну виолу или виолину, или је то концерт за виолисту, рок виолисту или виолинисту, или за играча танга? Ко кога или шта ту заступа, или ко се са киме или чиме идентификује? Да

процесом који музику претвара у интермедијални феномен стопљен са плесом, музички субјективитет постаје нешто опипљиво, објективно, и изнад свега – *конкретни* кинетички субјект. Читаво дело може се посматрати као „сурогат, медијум или инструмент“, али његово „отелотворено значење“ (LEMAN 2010) указује на то да је, упркос његовој „амбивалентној музичкој субјективности“, посреди и нешто прилично опипљиво. То је гест уметности једне епохе, за коју Ђорџо Агамбен (Giorgio Agamben), у свом есеју *Комерел, или о ђестури* (*Kommerell, or On Gesture*), каже да је „изгубила своје гестове [и] да је, управо због тога, њима постала опседнута“ (1999: 83). Чини се да је Агамбенова тврдња да „за људе којима је у потпуности одузета аутентичност, гест постаје судбина“ (1999: 83) у довољној мери релевантна за епоху у којој сапостојећи музички стилови нуде тек скуп амбивалентних *вокабулара* који се стапају, растапају, ‘сравњују’ једни наспрам других, производећи једва приметне разлике.

Сви архетипови постају *ђестови* – универзалије са историјски ограниченом значењском прегнантношћу. Агамбен чак наводи да „што су гестови више изгубили на лежерности, под притиском непознатих сила, то је живот постао мање одгонетљив“ (1999: 83). С обзиром на то да ова констатација заслужује пуну историографску пажњу, тешкоћа у анализирању формалних својстава Јусуповљевог дела овде побуђује постављање једног интригантног питања – како приступити историјски и семантички хетерономној имерзији музичког тока?

Уколико бисмо се усредсредили само на гестовни аспект дела, који је присутан од самога почетка, онда би требало размотрити оно што је Марк Леман (Marc Leman) понудио као корисно аналитичко средство за разумевање музичких гестова у њиховој неухватљивој семантичности (2010: 126–159).²³ У његовом приступу, који подразумева три етапе, предмет анализе се мери као: 1. фокусирање на мерљиви физички покрет (треће лице), 2. скуп комуникативних вредности (друго лице) и 3. феноменално опажање (прво лице), и концептуално се формулише помоћу тезе коју заступају Јенсенијус и др. (JENSENIUS, WANDERLEY и др. 2010: 14), по којој се гесту може приступити:

ли је текст дела донекле концерт, а однекле то више није? Да ли је уопште концерт? И да ли је то уопште битно?“ (POROVIĆ MLADJENOVIC 2012: 43).

²³ У вези са историјским значајем поменутог концепта, у истој публикацији у којој се налази и Леманова студија, вид. и: Albrecht Schneider, „Music and Gestures: a historical introduction and survey of earlier research“. Занимљиво историјско разматрање може се наћи и у: Wolf Frobenius, „Gestische Musik. Zur Frühgeschichte des Begriffs“. *Musik – Zu Begriff und Konzepten*. Berliner Symposion zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht. Уредили Michael Beiche & Albrecht Riethmüller. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006: 115–122. Опсег научних интересовања у вези са музичким гестовима индикативно се може сагледати у: *New Perspectives on Music and Gesture*. Уредили Anthony Gritten & Elaine King. London: Ashgate (SEMPRE Studies in The Psychology of Music), 2011.

[...] са гледишта комуникације, контроле и метафоре. (1) *Комуникација* постоји онда када гестови функционишу као средство за преношење значења у друштвеној интеракцији. Ова употреба термина уобичајена је у лингвистици, бихевиоралној психологији и социјалној антропологији. (2) *Контрола* је посредни у ситуацији када су гестови елементи система као, на пример, у случају контроле рачунарских и интерактивних система. То је карактеристично за поље хумано-компјутерске интеракције (НСИ), компјутерске музике и сличних области. (3) *Метафора* је на делу када гестови функционишу као концепти који физички покрет, звук, или неке друге врсте опажања пројектују на културне теме. Ова употреба термина честа је у когнитивним наукама, психологији, музикологији и другим областима.

Овде ћемо само додати једну напомену у вези са трећим гледиштем – *метафоричким* – која може да послужи као комплементарна окосница за три базична (већ поменута) начина естетског *обраћања/позивања* Јусуповљевог дела које истиче и разматра Поповић Млађеновић. Наиме, целу структуру дела требало би посматрати на основу термина које користи Кристијан Уц (Utz 2013: 76–77) када говори о јединству три основне аналитичке категорије: „звучних догађаја“ (*Klangereignis*), „звучних прогресија“ (*Klangfolgen*) и „звучних трансформација“ (*Klangtransformationen*).²⁴ Оно што Поповић Млађеновић назива „квазиимпровизационим и импровизационим музичким ‘предивом’“, и што се по Уцовој терминологији може даље разделити као „звучни низ“ и „звучна трансформација“, у Јусуповљевој композицији је прожето гестовним „звучним догађајима“. А ти су гестови семантички *прегнантни*.

Ови асоцијативно богати догађаји утиснути су у формалну структуру дела, као када, на пример, етерична фигуративност увода, преко „маршевског“ почетка првог става, прерасте у читаву бујицу, односно,

²⁴ „Звучни догађаји јесу целовите, гешталтистички конципиране, то јест, чулно опажљиве звучне слике. Звучне прогресије се заснивају на сукцесији јасно дистинктивних звучних догађаја. Звучне трансформације су постепене промене звучних догађаја без дистинктивно издјелене унутрашње структуре. Интеракције између морфологије и синтаксе испољавају се у томе што сваки звучни догађај поседује супструктуру која се, као низ и/или трансформација звучних микродогађаја, може опазити слухом, и обратно, сваки звучни низ или звучна трансформација на микросинтаксичкој равни може се појмити као један јединствени звучни догађај вишег реда. Упркос тој фундаментално рекурзивној структури, у већини случајева релативно је очигледно да се за локалне синтаксичке релације могу изоловати релевантни догађаји.“ („Klangereignisse sind als Gestaltseinheit konzipierte bzw. wahrgenommene Klangbildungen, Klangfolgen sind Sukzessionen deutlich unterscheidbarer Klangereignisse, Klangtransformationen sind allmähliche Veränderungen von Klangereignissen ohne distinkt gegliederte Binnenstruktur. Das Ineinandergreifen von Morphologie und Syntax zeigt sich etwa darin, dass jedes Klangereignis eine Substruktur besitzt, die als Folge und/oder Transformation von Mikro-Klangereignissen gehört werden kann und umgekehrt jede Klangfolge oder -transformation auf makrosyntaktischer Ebene als ein einziges übergeordnetes Klangereignis aufgefasst werden kann. Trotz dieser grundsätzlich rekursiven Struktur ist es in den meisten Fällen relativ eindeutig, wie die für lokale Syntaxbeziehungen relevanten Ereignisse isoliert werden können.“)

прави спектакл „звучних трансформација“, или када „рок бубњање“ уводи деоницу електричне гитаре, и/или „Харли Дејвидсон“ солистичку каденцу на електричној виолини, што читаво дело преокреће у ток одређених метафизичких топоса. Музички ток бива распршен разним значењима – од индексних и симболичких алузија до универзалистичких идиосинкразија (било да су оне „чисто музичке“, као што су соло мелодијски пасажии, или „AC/DC“ цитат, или да су пак у питању кинетичке гестовне фигуре које воде у танго). Бројни алузивни музички гестови у овом *Концерћу* разоткривају себе саме као одређене универзалистичке *qualia*. Иако музика остаје у међама онога што се сматра класичним музичким наслеђем, она истовремено саму себе обелодањује као фасцинантно хетероген феномен који трансгресира јаз између себе и других текстова.

Аријадна на Наксосу versus Виола ѿанџо рок концерћ *Versus versus versus*

Занимљиво је да су Хофманстал и Штраус у *Аријадни на Наксосу* све мање оно што Кристева назива јаким „говорећим субјектом“, док је Јусупов у *Виола ѿанџо рок концерћу* више него јаки уметнички субјект. Наизглед парадоксално, за Јусупова, у времену пост(пост)постмодерне, апропријација јесте средство опредмећења сопствене визије уметности, док је за постмодерног уметника, па и за Хофманстала и Штрауса који тог постмодерног уметника антиципирају, апропријација експлицитан циљ који у себи рефлектује скепсу у односу на идеју новог у уметности и императив креације самосвојног уметничког језика.

С тим у вези, метафорички говорећи, Штраусов и Хофмансталов лик младог Композитора (женска рола) из пролога *Аријадне на Наксосу*, који у оквиру фикције читаве опере са нестрпљењем и неизвесношћу ишчекује премијерно извођење свог дела, скоро да бива поништен захтевом за симултаним извођењем његове *opere serie* (настале у традицији вагнеровске музичке драме) и маскараде *commedie dell'arte* (која субверзивно перветира не само вагнеровску херојску оперу већ и сам жанр опере, мит, историју, али и сопствени жанр²⁵), и тиме као да антиципира Бартову „смрт аутора“²⁶ и „децентрирање центрираног“ субјекта.

²⁵ У томе кључну улогу има вишесмислени, вишезначни, протејски лик Цербинете која је у прологу лик из света уметности, комична глумица, а у опери у опери – личност из живота (љубавница, жена, слушкиња, глумица, пријатељица, саветница). Она је једини лик који не мења име и улогу током читавог дела, јер све време игра саму себе. Њена функција је да посредује између историје и мита, између свих разноликих културалних светова, као и да истовремено буде и део представе и њен посматрач.

²⁶ У вези са објављивањем „смрти аутора“, поред Барта, Кристева истиче да Бахтинов дијалогизам идентификује писање и као субјективност и као комуникацију, или боље рећи

Насупрот томе, Јусупов није децентрирани субјект, већ је то његово природно стање, позиција „центрирања децентрираног“. У времену „постапропријације“ (WELCHMAN 2003: 33), или прикривања апропријације, повратка „телесној форми“, реконцептуализацији вредности и рестаурацији оригиналности, Јусуповљев Виолиста трансгресира децентрираног субјекта и у тангу „престаје“, како је то већ истицано, „да буде сурогат, медијум или инструмент подвојеног музичког субјективитета“. Наиме, танго Виолисте јесте субјективна драма у којој се ствара фантазија о хармоничном целом, она тачка у којој се „слушање самога себе кроз полифонију других гласова“ индивидуализује и персонализује, то јест, наново поставља особен и препознатљив израз уметничког субјекта.

Уметнички текстови *Аријадне на Накосу* и *Виола ѿанџо рок концерта*, сваки на свој начин, снажно позивају слушаоца/гледаоца/читаоца на суделовање/учешће/партиципацију у обликовању, наиме, они јесу својеврсни позиви на саобликовање и међусобно утискивање. Са слушаоцем/гледаоцем/читаоцем ових уметничких текстова, одиграва се управо оно што је Барт (BARTHES 1968: 17) истицао: „откривање потпуног бића писања: текст је сачињен од вишеструких писања, изведен из бројних култура које једне са другима улазе у дијалог, пародију, оспоравање; но постоји једно место у коме се та многострукост скупља, а то место није аутор, [...] већ је то читалац. [...] јединство текста није у његовом пореклу, већ у његовом одредишту, али то одредиште више не може бити лично: читалац је без историје, без биографије, без психологије; он је једноставно онај *неко* ко у истом пољу држи скупљене све трагове од којих је сачињено писање“.²⁷ Тиме, жижа писања и значења

као интертекстуалност, те да у суочавању са оваквом врстом дијалогизма појам „особа – субјект писања“ постаје замагљен, доприносећи тиме „амбивалентности писања“. Дијалог и амбиваленција довели су Кристеву до закључка да је, у унутарњем простору текста као и унутар простора текстова, поетски језик „двострук“ (КРИСТЕВА 1969; према МОИ 1986: 39–40). Истовремено, према Фукоовом (Michel Foucault) схватању, аутор није ни говорећи субјект одређеног текста, јер он не настаје спонтано, то јест, аутор је условљен целином дискурса, институционалним системом, предодређеним ранијим делима и идејама, те је јединство текста књиже историјски променљиво и релативно („The frontiers of a book are never clear-cut: beyond the title, the first lines and the last full stop, beyond its internal configuration and its autonomous form, it is caught up in a system of references to other books, other texts, other sentences: it is a node within a network [...] The book is not simply the object that one holds in one's hands [...] Its unity is variable and relative“; FOUCAULT 1974: 23).

²⁷ „Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture: un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur: le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle: le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.“ (BARTHES 1968: 17).

постаје читалац, пошто је аутор као метафора аутономног, врховног и једино важећег субјекта уклоњен, а дело претворено у мрежу, вишедимензионално текстуално ткиво, (кон)текст састављен од многобројних присвајања, цитата, алузија.

„Рођење читаоца“ у *Аријадни на Наксосу* одвија се у средишту њеног специфичног хипертекста. Флуидност жанровских граница и њихово мешање, наиме, намерно мешање и преплитање најразличитијих жанровских конвенција, директно алудирање на друге текстове и друге медије, њихово пародирање и оспоравање, временско/историјско померање граница и играње са медијима, односно, вишеструко потцртана игра са временским одредницама и медијима, указују на самосвесну форму интертекстуалности у којој се од слушаоца/гледаоца захтева неопходно познавање најразличитијих текстова уметничке и популарне културе (од антике до првих деценија XX века) да би се адекватно могао разумети и уживати њихов садржај. Дакле, ово дело се разуме једино кроз познавање других дела, оно постаје интересантније тиме што се, на основи ширег познавања ствари, у њему отвара и препознаје све већи број „прозора“, то јест, алузија, цитата, присвојених слика (које је, чини се, готово немогуће до краја протумачити, односно, чије разумевање није ограничено и довршено), чиме се могу добити нова и друга чија тумачења која раније, због непознавања, нису могла бити уочена и одговарајуће интерпретирана. Све ово иде у прилог тези о рађању слушаоца/гледаоца/читаоца као инстанце у којој текст добија значење. Интертекстуална испреплетеност текстова *Аријадне на Наксосу* тражи таквог слушаоца/гледаоца/читаоца који ће у моменту када почне да успоставља везе између текстова, на неки начин, почети да преузима улогу аутора. И заиста, текст овог остварења јесте ‘врт-лабиринт’, а његово слушање/гледање постаје његово истраживање, слагање слагалице или одгонетање загонетки. Међутим, иако најразличитијих облика и порекла, делови тог лабиринта и те слагалице јасно су уоквирени. „Прозори“, чији су рамови прецизно дефинисани и суптилно изрезбарени, непрестано се отварају један за другим и/или ређају један на други чиме условљавају непостојаност и омогућавају слушаоцу/гледаоцу да уситњава и дели текст, укидајући његову јединственост и неизменљивост. И поред тога, као и онда када су „прозори“ отворени једни *пored* других, рамови остају непропустљиви иако подстичу спајање текстова. Колико и како год их у *Аријадни на Наксосу* слушалац/гледалац спајао, њихове границе, као скуп акумулираних *йолифоних йтрагова друџоси*, не слабе, иако су све мање видљиве.

У *Виола йанџо рок концерту* сви „прозори“ су отворени и сапостоје једни *пored* других, а њихови рамови нестају. Слушалац/гледалац не истражује лабиринт, не слаже слагалице и не одгонета загонетке. Јер,

садржинско средиште овог остварења јесте, метафорички речено, изграђујући процес ‘стварања јединствене мапе’ различитих врста музика, култура и идентитета, а у средишту разумевања онога што се слуша/гледа јесте данашња ‘активност картографа’ која је поново оличена у субјектима слушаоца/гледаоца, критичара, извођача и композитора. Интертекстуална испреплетеност, у којој се сви присутни присвојени текстови мешају и стапају, не почива на иронији, пародији, персифлажи, травестији или субверзивном первертирању. Конкретне везе које постоје између различитих текстова, слушалац/гледалац (мање или више) установљује, уодношава, тумачи, али се чини да то (изразито интертекстуално познавање знакова, конвенција и значења жанровске, стилске и етничке историје и географије музике, чија је друштвена улога ‘псеудомеморијска’) није ствар његовог искључивог или примарног уживања/задовољства (*jouissance*) у уметничком тексту *Виола ѿанџо рок концерѿа. Полифони ѿраџови друџосѿи* ове музике и те како су чујни/видљиви, али они нису ту као нешто чудно, далеко или егзотично, изоловано, удаљено или зазорно, као туђост разлика и страност, то јест, нису ту као други од сопства, већ су ту као слике другог у сопству и/или у значењу рикеровског сопства као други. Музичко *ја* се остварује у процесу разликовања од *друџоџ* (*друџачијеџ*). Дакле, разлике (разликовање) и самоидентитет, *друџи* (*друџосѿи*) и *власѿиѿиѿо ја*, јесу комплементарни – *ја* се постаје у додиру са *ѿи*. Сопство не егзистира без оних, *друџих*, који га окружују. Ти *друџи* су несводљиви, а њихова могућност зависи од капацитета јаства/сопства, то јест, (било којих) нас самих.

За разлику од „рођења читаоца“ у *Аријадни на Наксосу*, коме су самим ‘рођењем’ дате „генетске предиспозиције“ *ја*, али не и личност, *self*, музика *Виола ѿанџо рок концерѿа* слушаоцу/гледаоцу даје могућност остваривања идентитета, не као стања (слушалац/гледалац није само бартовски „онај *неко* који у истом пољу држи скупљене све трагове“), већ као процеса (као „одредиште јединства текста“, слушалац/гледалац јесте личан, он има своју и/сторију, биографију, психологију). Јер, композициони поступак и процеси на основу којих хетерогени текстови различитих култура и врста музике коегзистирају, комуницирају, односно, амалгамишу се и/или трансгресирају јаз између *ја* и *ѿи* у овом музичком делу, јесу они на основу којих се музичка ‘стања ствари’ доводе у међусобне релације и који су исти за све стилски, историјски, религијски, идеолошки, културно специфичне музике. Наиме, особена музичка мапа данашњег света заснива се у овом остварењу на генеричком макам-принципу уобличавања музичког тока, том (квази)импровизационом непрекидном искушавању сопствених унутрашњих потенцијала и саморазвијања у таласима – плимама и осекама

нашег субјективног живота, то јест, ‘призваним душевним покретима’ (ROPOVIĆ MLADJENović 2012: 48). Тај скоро непрекидан покрет, ти гестовни „звучни догађаји“ који су семантички прегнантни, односно, ти бројни алузивни музички гестови који себе саме разоткривају као универзалистичке *qualia*, те кинетичке гестовне фигуре које воде у танго – исцртавају пут од музике као покрета у времену без сопственог ‘тела’, преко атаковања на оне механизме слушалаца који би да тај музички покрет ‘физички’ отелотворе давањем ритма, певушењем или покретима тела, до стварног плеса солисте, до танга, једном речју, од покрета музике која дира наше емоције које за собом повлаче тело. Сви архетипови, како је већ истакнуто, постају *џесџови* – универзалије, а музички субјективитет постаје нешто опипљиво, објективно, и изнад свега – *конкрејџни* кинетички субјект. У том процесу, ‘рођење’ *иденџиџеџа* слушаоца/гледаоца збива се истовремено са ‘рађањем’ *друкчијосџи* интерпретатора и *друкчијосџи* аутора.

Начин на који се интертекстуалност остварује у *Виола џанџо рок концерџу*, као да рефлектује Валденфелсову (Bernhard Waldenfels) мисао о данашњем зачуђујућем повећању и умањењу страности²⁸: „повећањ[y] будући да нас страно све више телесно додирује, а умањењ[y] јер се страно излаже да потоне у нешто свакодневно и да се у току глобализације излиже до немогућности разликовања. Међутим, са страним бисмо одстранили и властито“ (VALDENFELS 2007: 94). А то се у овом делу, *са* и *џред* њим не дешава. Односно, сви субјекти „света дела“ *Виола џанџо рок концерџа*, света интерсубјективних односа успостављања и размене смисла, значења и вредности између композитора, извођача, публике и критичара, имају неподељено сличан доживљај – „слушање самога себе кроз *исџовременосџи* *слушања* *друџих*“. И поред постмодернистичког дискурса апропријације којим се ово дело остварује, у њему не нестаје оно што би се могло означити као кључни белег, универзална *qualia* и архе(мета)прича. Јер, сви присвојени текстови и начини на који се они међусобно уодношавају постоје на основи поменутог јединственог композиционог поступка, заправо се сапостављају путем „примарности мелодије, (квази)импровизационог ткања и скоро непрекидног покрета“. Тако, ова музика покреће на остваривање јаства/сопства на фону принципа разлике као једне од битних

²⁸ Страност је за Валденфелса подврста другости, с тим да њена посебност почива у немогућности да буде интегрисана у идентитет а да притом не изгуби саму себе. „Између властитог и страног има исто толико мало синтезе колико и између будности и спавања, између живота и смрти, између младости и старости. Страност не указује да је нешто *сасвим друџачије*, већ да је *друџде* на изворан начин [...] *Сџрано* се не може ни локализовати ни глобализовати, оно је увек негде другде [...] Потпуна једнакост и потпуна другост мисливи су само као гранични случајеви“ (VALDENFELS 2007: 93–94).

одредница идентитета, на тражење оног простора између димензија идентитета, као и постављања егзистенције, саобразно мишљењу Клакхона и Мареја (KLUCKHOHN, MURRAY 1953) „да је сваки човек у извесном смислу као сви други људи (примарни идентитет као хуманитет), да је сваки човек као неки други људи (социокултурни идентитет), и да је као ниједан други човек (самоидентификација)“ (према Воџић 2010: 78). Из ове перспективе, бартовска визија (да аутор, а самим тим и читалац као аутор, има само једну могућност, а то је да комбинује већ постојећа дела на до сада непоновљени начин) престаје да буде суморна, јер оног часа када се упутимо из властите оазе у бескрајну територију *другоџ*, снабдевени различитостима, ми смо се, чини се, „определили за хеленизам, за принцип синтезе, за креацију као начин живота и доживљај света“ (Воџић 2010: 90).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- AARSETH, Espen J. *Cybertext: perspectives on ergodic literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- AGAMBEN, Giorgio. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Уредио и превео Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- AMMON, Frieder von. „Opera on Opera (on Opera). Self-Referential Negotiations of a Difficult Genre.“ U: *Self-Reference in Literature and Music*. Уредили Walter Bernhart и Werner Wolf. Amsterdam, New York: Rodopi, 2010: 65–85.
- BARTHES, Roland. „La mort de l’auteur.“ *Manteia* no. 5, 4e trimestre (1968): 12–17.
- BARTHES, Roland. „Texte (Théorie du).“ U: *Encyclopædia Universalis* vol. XV (1973): 1013–1017.
- BIRKENHAUER, Theresia. „Theatrical Transformation, Media Superimposition and Scenic Reflection: Pictorial Qualities of Modern Theatre and the Hofmannsthal/Strauss Opera, *Ariadne auf Naxos*.“ U: *The Play within the Play. The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Уредили Gerhard Fischer и Bernhard Greiner. Amsterdam, New York: Rodopi, 2007: 347–357.
- BOŽIĆ, Jadranka. „Ostvarenje Jastva/Sopstva i nesvodljivosti Drugog: etički bezdan susreta s Drugim.“ *Етнoлoшкo-aнtpoпoлoшкe cвeскe* 15, (н.с.) 4 (2010): 77–92.
- CICORA, Mary A. *Wagner’s Ring and German Drama. Comparative Studies in Mythology and History in Drama*. Westport, Connecticut & London: Greenwood Press, 1999.
- CULLER, Jonathan. „Presupposition and Intertextuality.“ *Modern Language Notes* 91, 6 (1976): 1380–1396.
- CULLER, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca and New York: Cornell University Press, 1981.
- DANTO, Arthur C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- ECO, Umberto. *On Literature*. Orlando: Harcourt, 2005.
- FORSYTH, Karen. *Ariadne auf Naxos by Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- FOSTER, Hal. „(Post)Modern Polemics.“ U: *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. New York: The New Press, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock, 1974.
- FRISCH, Walter. *German Modernism: Music and the Arts*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005.

- GRAW, Isabelle. „Dedication Replacing Appropriation: Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art.“ U: *Louise Lawler and Others*. Уредили George Baker, Jack Bankowsky и остали. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2004: 45–67.
- GREEN, David B. *Listening to Strauss Operas. The Audience's Multiple Standpoints*. New York: Gordon and Breach, 1991: 119–184 (Chapter 4: „*Ariadne auf Naxos*“).
- JENSENIUS, Alexander Refsum, Marcelo W. Wanderley, Rolf Inge Godøy, Marc Leman. „Musical Gesture. Concepts and Methods in Research“. U: *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. Уредили Rolf Inge Godøy и Marc Leman. New York, London: Routledge, 2010: 12–35.
- JUVAN, Marko. *History and Poetics of Intertextuality*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2008.
- KLUCKHOHN, Clyde, Henry A. Murray. *Personality in nature, society, and culture*. New York: Knopf, 1953.
- KÖNNEKER, Barbara. „Die Funktion des Vorspiels in Homannsthals *Ariadne auf Naxos*.“ *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 53 / NF 22 / 2 (1972): 124–141.
- KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè – Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- KRISTEVA, Julia. *The Kristeva Reader*. Уредио Toril Moi. New York: Columbia University Press, 1986.
- LEMAN, Marc. „Music, gesture, and the formation of embodied meaning.“ U: *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. Уредили Rolf Inge Godøy and Marc Leman. New York and London: Routledge, 2010: 126–159.
- POPOVIĆ MLADJENOVIĆ, Tijana. „Music has a vision – Listening to others and oneself through it.“ U: *Identities: The World of Music in Relation to Itself*. Уредили Tilman Seebass, Mirjana Veselinović-Hofman & Tijana Popović Mladjenović. Belgrade: Faculty of Music, 2012: 35–48.
- POPOVIĆ MLADJENOVIĆ, Tijana. „Ariadne's Thread of Hofmannsthal's and Strauss's Opera in the Opera, or the Labyrinth of the Crossroads of European Cultural History.“ U: *Crossroads | Greece as an intercultural pole of musical thought and creativity*. Уредили Evi Nikas-Sampson, Giorgos Sakallieros, Maria Alexandru, Giorgos Kitsios & Emmanouil Giannopoulos. Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki, International Musicological Society & Regional Association for the Study of Music of the Balkans, 2013: 681–698.
- SIMONS, Jan. *Interface en Cyberspace*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.
- SOUCEK, Brian. „Giovanni auf Naxos.“ U: *The Don Giovanni Moment. Essays on the Legacy of an Opera*. Уредили Lydia Goehr и Daniel Herwitz. New York: Columbia University Press, 2006: 193–210.
- SRETENOVIĆ, Dejan S. *Od redimejda do digitalne kopije. Aproprijacija kao stvaralačka procedura u umetnosti 20. veka*. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2012.
- UTZ, Christian. „Entwürfe zu einer Theorie musikalischer Syntax. Morphosyntaktische Beziehungen zwischen Alltagswahrnehmung und dem Hören tonaler und posttonaler Musik.“ U: *Musik-Sprachen. Beiträge zur Sprachnähe und Sprachferne von Musik im Dialog mit Albrecht Wellmer* (musik.theorien der gegenwart, Band 5). Уредили Christian Utz, Dieter Kleinrath, и Clemens Gadenstätter. Saarbrücken: Pfau, 2013: 61–101.
- VALDENFELS, Bernhard. „Stranost, gostoprilstvo i neprijateljstvo.“ *Treći program Radio Beograda* 133/134 (2007): 90–102.
- WELCHMAN, John C. „Introduction. Global Nets: Appropriation and Postmodernity.“ *Art After Appropriation. Essays on Art in the 1990s*. London: Routledge, 2001; Amsterdam: G+B Arts International, Routledge, 2003: 1–64.

MUSICAL TEXT AS A POLYPHONIC TRACE OF OTHERNESS

Summary

Theorists of intertextuality have fundamentally disputed the idea of text as an autonomous and semantically centralized entity, pointing out that each text is a form of repetition, absorption and transformation of other texts or, in other words, „a node within a synchronic-diachronic network of discourses that encourage each other, intertwine, unite, clash and neutralize each other“ (SRETENović 2012: 8).

Regardless of the type of text or genre, intertextuality generally implies the „participation of a text in the discursive space of a culture“ (CULLER 1976: 1382) and points out that each art discipline is a self-managing autoreferential system, and is derived from different inter-arts „centres of culture“. Consequently, the text is a work that adopts, repeats and absorbs, while the intertext is a work that has been adopted, repeated and absorbed.

Intertextual associations often surpass the intentions and strategy of the (decentred integral) author-subject and bear something that is called *intentio intertextualitatis* (ECO 2005: 118–135, 212–235) – the intention of the „reader“/interpreter to relate some textual data to his specific knowledge, his „textual encyclopedia“ (JUVAN 2008: 3). With postmodern art, which is intertextual in terms of intention and programme, *intentio intertextualitatis* has stopped being exclusively the matter of „reading“ and interpretation, and has also become the matter of an awakened artistic attitude and the production of an artistic work.

Proceeding from this theoretical perspective, the paper uses two intertextually and multi/intermedially specific, stylistically and historically different and mutually distant musical works – Hofmannsthal's and Strauss's opera *Ariadne auf Naxos* (1916) and *Viola Tango Rock Concerto* (2003) by Benjamin Yusupov – as an example to examine the sense and meaning of multiple identities which are disposed by the subject of the text-worlds of the mentioned works or, in other words, are represented by the intertexts of these works, as well as the ways in which specific visions are produced for the listener/spectator.

The intertext of the interpicture „interopera“ *Ariadne auf Naxos* speaks about the predominantly appropriative/“confiscatory“ intention of the artists. In its „text“ as a multi-dimensional space for the mixing and collision of plenty of writings, none of which are original, there occurs the dissolution of the designers' sign and free play. If accent in modernism is made on the production of the new, and postmodernism on the reception of the existing, then *Ariadne auf Naxos* is simultaneously a formal innovation and repetition, that is, the recombination and simulation of something that has already been produced or, in other words, it is simultaneously a modernist work and postmodernist text.

The associatively rich gestural „sound events“ are embedded in the *Viola Tango Rock Concerto*'s formal structures, as for instance the ethereal figurativity of the introduction, the „marching“ beginning of the first movement that grows into a whole spectacle of „sound transformations“, or the „rock drummings“ introducing the electric guitar part and/or the „Harley Davidson“ solo cadenza with the electric violin, which turn the whole work into a flow of certain metaphysical topoi. The musical flow becomes scattered with certain meanings – ranging from indexical and symbolic allusions to universalistic idiosyncrasies (either „purely musical“, as the solo melodic passages, or the „AC/DC“ quote, or the kinetic gestural figures leading to tango). This wide range of allusive musical gestures in this *concerto* unveils itself as certain universalistic *qualia*. Even though the music remains within the confines of what counts as the classical musical heritage, at the same

time it reveals itself as a fascinatingly heterogeneous phenomenon, transgressing the gap between itself and other texts.

It is interesting to note that in their *Ariadne auf Naxos* Strauss and Hofmannsthal are increasingly less something that Kristeva calls a powerful „speaking subjects“, while Yusupov is a more than powerful artistic subject in his *Viola Tango Rock Concerto*. It is seemingly paradoxical that Yusupov considers appropriation as a means to objectify his own vision of art, while for a postmodern artist, even for Hofmannsthal and Strauss who anticipate such postmodern artist, appropriation is an explicit aim which, within itself, reflects scepticism towards the idea of the new in art and the imperative of creating a peculiar artistic language.

In this connection, metaphorically speaking, Strauss's and Hofmannsthal's character of young Komponist (Composer) from *Ariadne auf Naxos* is almost annihilated by the request for the simultaneous performance of his *opera seria* and *commedia dell'arte* masquerade. In this way he seems to be anticipating Barthes's „death of the author“ and „decentring of the centred“ subject. Conversely, Yusupov is not a decentred subject; this is his natural state, the position of „centring the decentred“. In the time of „post-appropriation“ (WELCHMAN 2003: 33) or concealment of appropriation, return to „corporeal form“, re-conceptualization of values and restoration of originality, Yusupov's Violist transgresses the decentred subject and, in tango, „stops being the surrogate, medium or instrument of an ambivalent musical subjectivity“. Namely, the Violist's tango is a subjective drama in which the fantasy of a harmonic whole is created; it is the point at which „listening to oneself through the polyphony of other voices“ is individualized and personalized or, in other words, re-establishes a peculiar and recognizable expression of the artistic subject.

Key words: intertextuality, Hofmannsthal's and Strauss's opera *Ariadne auf Naxos*, appropriation, *Viola Tango Rock Concerto* by Benjamin Yusupov, musical gestures („sound events“, „sound progressions“, „sound transformations“), universalistic *qualia*, identity.

МАРИЈА МАГЛОВ

Универзитет Сингидунум, Београд,
Факултет за медије и комуникације
Оригинални научни рад / Original scientific paper
marijamaglov@gmail.com

ВРЕМЕ ВРЕЕЕМЕ ВРЕЕЕЕЕЕМЕ:^{*} САГЛЕДАВАЊЕ ПРОБЛЕМА ВРЕМЕНА У МУЗИЦИ НА ПРИМЕРУ ПОЕТИКЕ ВЛАСТИМИРА ТРАЈКОВИЋА И ЕСТЕТИКЕ ТОМАСА КЛИФТОНА

САЖЕТАК: У овом раду упоредо се сагледавају приступи феномену музичког времена у поезији Властимира Трајковића и феноменолошкој естетици музике Томаса Клифтона. Разматрана је композиција *Арион* за гудачки оркестар и гитару, у којој аутор, коришћењем елемената минимализма, остварује ефекат „задржаног“ времена, те упућује слушаоца на преиспитивање протока музичког времена. С друге стране, Клифтон скреће пажњу на преплитање сва три модуса времена у једном тренутку, односно, на својеврсно продужавање садашњег тренутка у коме фигурира и сећање на ону непосредну прошлост као и антиципација онога што ће доћи. Полазећи од претпоставке да Трајковић у музици остварује оно што Клифтон износи у свом естетичком дискурсу, сагледан је проблем времена у односу на један поетички и један естетички захват, уз свест о значајној улози одабраних стилистичких средстава.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музичко време, *Арион*, Властимир Трајковић, Томас Клифтон, феноменологија, (пост)минимализам.

Овај рад је усмерен ка испитивању могућности да се један музиколошки проблем, какво је музичко време, сагледа у односу на три захвата: естетички, поетички и стилистички. Музика коју притом имам у виду и која је подстакла ово разматрање јесте композиција *Арион* (*Arion. Le nuove musiche per chitarra ed archi*, 1979) за гудачки оркестар и гитару Властимира Трајковића. У питању је композитор чију поетику карактерише занимање за музичко време,¹ а чињеница да он у поменутој

^{*} Наслов се односи на сегмент „ауторовог тумачења сопствене идејно-композиционе сфере“ (VESELINOVIĆ 1983: 397). Прва верзија овог рада настала је у оквиру курса *Естетика, џезика, симболика савремене музике 1* на докторским студијама музикологије на Факултету музичке уметности у Београду, под менторством ред. проф. др Мирјане Веселиновић Хофман.

¹ О томе сведочи ауторов дипломски рад, композиција *Tempora retenta* (вид. у: Исто).

композицији користи минималистичке елементе чини његово дело додатно интересантним, због посебног доживљаја музичког времена који прати минимализам у музици. Сагледавајући Трајковићев поетички поступак, размотрићу начин на који је он приступио проблему времена, који ћу пак разумети у контексту естетичког тумачења времена које је у својој студији о примењеној феноменологији понудио Томас Клифтон (Thomas Clifton) (1983). Разнолики феноменолошки аспекти музике разматрани у написима различитих теоретичара тичу се видова и временске динамике слушања музичког дела (ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН 2007а: 117), те је то случај и са Клифтоновом студијом у којој се аутор, како и сам наслов његове студије имплицира, залаже за примену теоријских постулата до којих је дошао разрађујући тезе Хусерла (Edmund Husserl) и Мерло Понтија (Maurice Merleau-Ponty) (Исто: 139).

Композиција *Арион* Властимира Трајковића представља пример дела које је у југословенској, односно, српској музичкој средини значило појаву авангарде у локалном смислу због увођења елемената минимализма, концептуализма и процесуалности, а које се, такође, може тумачити и као једна од првих постмодерних композиција (VESELINOVIC 1983: 393; ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН 2007б: 277).² Наиме, како објашњава музиколошкиња Мирјана Веселиновић Хофман, елементи постмодернизма уочавају се пре свега у равни програмности и значења, због вербалне димензије партитуре, коју чине стихови римског песника Публија Овидија Наса (Publius Ovidius Naso), што упућује на постмодерну интертекстуалност (2007б: 277).³ Ови стихови, уз „ауторово тумачење сопствене идејно-композиционе сфере“, како наводи Мирјана Веселиновић Хофман, „готово да имају тежину прогласа његових естетичких назора“ (1983: 397). Ипак, ови елементи постмодерности наступају „истовремено са ‘објавом’ авангарде, те примарност дејства новине и овде остаје кључна одредница класификације“ (ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН 2007б: 277). Уколико се пак прати линија аргумената о постмодернистичким квалитетима композиције, долази се до тумачења које је дефинише као пример постминималистичког постмодернизма, како то чини музиколошкиња Марија Масникоса (2010: 124).⁴ Она ово дело види као „синтезу

² Ипак, није у питању прва минималистичка композиција у овој средини. То првенство припада остварењу *Шест двојгласних корала* Владана Радовановића из 1956. године (ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН 2002: 22). У једном периоду се сматрало да је реч само о четири корала (те је тако композиција и била позната под тим насловом), али је аутор накнадно пронашао још два корала која припадају истој целини.

³ Интертекстуалност се препознаје и у наслову дела, с обзиром на то да је синтагма „Le nuove musiche“ назив збирке мадригала Ђулија Качинија (Gulio Caccini) из 1602. године (упор. MASNIKOSA 2010: 226).

⁴ Ауторка разликује два различита ентитета музичког постминимализма: постмодерни минимализам и постминималистички постмодернизам (Исто: 16–21). Док је за постмодерни

минималистичке репетитивности, задржаног времена, назначене пост-модерне референцијалности и новог, 'класицистичког' усмерења.' (Исто: 227).

Када се говори о елементима минимализма, потребно је имати у виду да није у питању дело у коме су сви параметри апсолутно редуковани,⁵ а ни о демонстрирању неке од специфичних репетитивних композиционих техника као доминантне карактеристике дела,⁶ већ је у њему посреди редукција неких елемената у оној мери у којој се она уклапала у Трајковићеву поетику. Другим речима, није реч о праћењу линије радикалног модернистичког минимализма,⁷ већ управо о индивидуалном стваралачком поступку који слободно „одабира“ средства минималистичког музичког наслеђа. Звучну слику *Ариона* чини свођење гудачке „подлоге“ на истрајавање фонда од осам акорада у међусобним медијантним односима, који се понављају у својим транспозицијама, док се понавља и осам карактеристичних група тонова у деоници гитаре, као и мотивско језгро средњег дела (иначе троделне) композиције (VESELINović 1983: 397–399). У делу се смењују репетитивни и нерепетитивни одсеци, док је у појединим одсечима упадљиво константно звучање једног акорда у функцији *дрона* (*drone*),⁸ тј. *бордуна* (коментар ур.). Управо ови композиционо-технички поступци представљају вид испитивања успорења, „проширења“ и „растегљивости“ музичког времена. С обзиром на то да се становишта Томаса Клифтона односе управо на то „проширење“ музичког времена, односно, на преплитање прошлости, садашњости и будућности у процесу слушања, размотрићу тај сегмент његове естетике, уз претходни осврт на његове главне тезе о музици и музичком феномену.

Под музичким феноменом Клифтон подразумева однос између музичког објекта и човековог искуства. Дакле, да би се нешто разумело као феномен, потребно је да постоји објекат који се перципира и који не захтева да буде интерпретиран на само један, исправан начин, као и реципијент, чија је слобода у перцепцији ограничена прошлим иску-

минимализам карактеристично да афирмише минимализам као доминантни дискурс дела у који се остали уклапају, постминималистички постмодернизам заступа текстуалну хетерогеност у оквиру које минималистички сегменти имају значајно место (Исто: 19).

⁵ Томе би одговарала употреба дугозвучећег тона (*constant drone*) у стваралаштву Ла Монте Јанга (La Monte Young), односно, редуковање садржаја композиције на њено трајање и боју (упор. MASNIKOSA 1998: 37).

⁶ Такве су аудитивно-репетитивна техника Филипа Гласа (Philip Glass) или техника грађења композиције путем поступних процеса (*gradual processes*) Стива Рајша (Steve Reich) (упор. Исто: 49–69).

⁷ О карактеристикама радикалног музичког минимализма вид. у: Исто: 33–77. О односу између минимализма и постминимализма вид. у: MASNIKOSA 2010: 23–92.

⁸ Детаљну анализу композиције вид. у: Исто: 226–240.

ствима и окружењем (образовним, друштвеним и културалним) (CLIFTON 1983: 11). Према томе, дефиниција музике из феноменолошког угла била би следећа: „музика је узрочно-последични однос између особе, њеног понашања и звучног објекта.“ (Исто: 10).⁹ Открити и истаћи оне есенције које чине музичко искуство могућим јесте циљ феноменолошког приступа (Исто).¹⁰ Клифтон уочава четири есенцијалне основе (*backgrounds*) које су неопходне да би се звучни објекат доживео као музика. У питању су време, простор, игра и осећање и разумевање. Како ме у овом есеју пре свега занима Клифтоново тумачење времена, остали сегменти неће бити посебно размотрени.¹¹ Осим тога, како истиче Мирјана Веселиновић Хофман, Клифтонов допринос феноменолошком разматрању времена представља најконзистентнији део његовог излагања (ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН 2007а: 139).

У оквиру тог излагања, Клифтон критикује схватање времена као флукса. Он, наиме, сматра да не постоји објективно време у смислу континуума који траје и метафоре „реке у коју не можемо ући два пута“ (CLIFTON 1983: 55). Надовезујући се на ту метафору и позивајући се на Мерло Понтија, Клифтон објашњава да ми нисмо посматрачи на оба лама те реке, те да је управо људско искуство одређених доживљаја оно што је у сталном току и што проживљеним догађајима даје значење (Исто). Због тога, време не постоји независно од објеката, догађаја и човекове свести, већ представља „искуство свести у контакту са променом“ (Исто: 56). Клифтон такође истиче да време није неусмерено и нереверзибилно, напомињући да постоје „зраци“ свести који повезују модусе времена и различите односе међу њима које је свест способна да оствари

⁹ По тој линији, закључује се и да значење неког феномена произлази из објекта, али захтева и присуство слушаоца. Другим речима, музика није емпиријски објекат, већ је њено значење конституисано у релацији са субјектом (оно постоји „за мене“ као субјекта) (упор. CLIFTON 1983: 79). При томе, једна појавност неког дела реферира на једну идеју која је заједничка свим могућим различитим појавностима (Исто: 9).

¹⁰ Када је реч о искуству, потребно је нагласити да њега Клифтон схвата у смислу немачке речи *Erlebnis*, која се односи на индивидуално проживљавање неког догађаја, на супрот појму *Erfahrung*, под којим се мисли на искуство уопште (Исто: 7).

¹¹ Уместо тога, представићу остале есенцијалне основе у кратким цртама. Када је у питању искуство простора, Клифтон истиче два аспекта. Један се односи на феноменологију тела као „генералног инструмента разумевања“, који омогућава повезивање свих чула због централизованог сопства које синтетише различите перцепције (а не само слушну). Други аспект се односи на доживљај музике у простору путем њене текстуре, захваљујући чијем готово тактичном квалитету јесте могуће осетити квалитет звучне линије и површине, као и кретање звучне масе. Када је у питању елеменат игре, Клифтон истиче да се у игри као музичкој есенцији дешава „фузија сопства које искушава и музике која је предмет искуства“, при чему музика не репрезентује игру – она то јесте. У случају осећања и разумевања, за које Клифтон напомиње да су различити, али неодвојиви, истиче се „константна међуигра синтетичке активности осећања и аналитичке активности рефлексije“. Више о томе вид. у: Исто: 65–77.

(Исто). Да би објаснио ову тврдњу, Клифтон уводи појам хоризонта и Хусерлове појмове ретенције и протенције.

Хоризонт представља темпоралну границу поља присуства испуњеног различитим садржајима. У том пољу хоризонта мешају се временски модуси садашњости, прошлости и будућности и у том смислу се ово поље разликује од чињеничне садашњости – она је могућа управо захваљујући феноменолошкој садашњости. Упозоравајући на то да би се хоризонт погрешно могао схватити као еквивалент контекста, Клифтон објашњава да је кључна разлика међу њима у томе што је за контекст потребан други објекат, на који утичу промене тог контекста, док је „испуњеност хоризонта условљена самим објектом“ (Исто: 58). Другим речима, објекат јесте хоризонт. У том смислу, може се рећи да, на пример, границе једне мелодије представљају и границе хоризонта, с обзиром на то да се мелодија не слуша само у једном тренутку, већ са свешћу о ономе што претходи и што долази после (Исто). На тај начин се остварује целина одслушане мелодије, наспрам фрагмената одслушаних тренутака, које би било немогуће повезати у континуирани ток. То повезивање временских модуса остварује се захваљујући ретенцији и протенцији. Ретенција, према Клифтоновом објашњењу, представља „шире ‘феноменолошко сада’“, односно, примарно сећање артикулисано садашњошћу (Исто: 59). За разлику од ње, памћење представља секундарно сећање. Док је памћење репрезентативно, јер представља сећање на мелодију коју смо чули и њено оживљавање у свести након што је прошла, ретенција је презентативна јер се односи на непосредну прошлост, ону која је „била, али није отишла“, то јест, на саму мелодију у свести. Таква прошлост је смисаона зато што даје боју садашњости и омогућава праћење веза унутар композиције које потврђују њен идентитет. Протенција у односу на будућност јесте исто што и ретенција у односу на прошлост. У том смислу, разликују се она будућност коју антиципирамо и која је на тај начин уграђена у садашњост, аналогно ретенцији, и она будућност коју очекујемо, еквивалентна памћењу. Ипак, Клифтон истиче да је важна разлика између ретенције и протенције у томе што је протенција увелико недетерминисана. Он напомиње да се у односу на будућност могу заузети три става, од којих ће овде бити издвојено сагледавање репетиције.¹² Клифтон уочава специфичности које се односе на понављање, истичући да, када се нешто понавља, оно је већ познато и тиме део прошлости, али истовремено бива обнављано

¹² Први став реферира на неодређеност коју будућност носи, уз напомену да се она ипак планира и у том смислу никада није сасвим неочекивана, други се односи на сигурност у будућност, при чему се мисли на неизбежне догађаје попут смрти, док се трећи односи на улогу репетиције (упор. Исто: 62–63).

као будућност. Могућност антиципације се у том случају успоставља као важна, јер, уколико нешто само очекујемо, умањујемо могућност успостављања везе између нас и композиције. У случају репетиције, уколико се навикнемо на стално понављање, „наше биће постаје умањено јер композиција губи нешто од своје будућности“ (Исто: 64).

Треба имати у виду да Клифтон говори о поновним извођењима већ познатих композиција и умећу извођача да нагласи моменат антиципације, иако се зна шта у одређеном музичком току следи. Међутим, његов говор о репетицији се може изместити и у контекст минималистичке музике, односно, композиција које садрже минималистичке елементе. У том случају, улога репетиције се разматра у односу на понављање музичког материјала у току саме композиције. Како објашњава Марија Масникоса, позивајући се на Далхауса (Carl Dahlhaus) и Сабеа (Herman Sabe), слушање минималистичке музике „не захтева ни ‘ретенцију’ ни ‘протенцију’, при чему ‘аутоматизам’ њеног одвијања имплицира доживљај ‘безвремености’ код слушаоца. Тако минималистичка композиција постаје готово бесконачна екстензија једног тренутка, непрекидна, једнолична ‘презент-акција’...“ (MASNIKOSA 1998: 25). Имајући у виду Клифтоново објашњење хоризонта, овакав доживљај минималистичке музике могао би бити доведен у питање. Наиме, већ је речено да су хоризонт и музички објекат у Клифтоновом тумачењу изједначени. Поље присуства које пружа нека композиција, при чему није наглашено да се под тим искључиво мисли на традиционално, затворено дело уметничке музике,¹³ па која стога може бити и минималистичка, подразумева да су у њему испреплетени садашњост, прошлост и будућност, али да нису присутни у подједнаком интензитету. Дакле, „презент-акција“ која се помиње не мора да буде схваћена као једнолична екстензија једног тренутка која упућује на доживљај безвремености. Напротив, екстензија једног тренутка понављањем музичке информације као да нарочито истиче имплицитну карактеристику времена – његову „састављеност“ из сва три модуса истовремено. Понављање музичког материјала не мора да значи да ретенција и протенција нису укључене у процес слушања. У ствари, чини се да оне морају да постоје да би се композиција доживела као целина, а сам поступак понављања као да огољава механизам ретенције и протенције, у том смислу што их чини евидентним. Осим тога, аутоматизам одвијања минималистичке музике је, из феноменолошког угла, такође упитан. Наиме, како је већ истакнуто, сâм објекат није довољан за интерпретацију, већ је

¹³ Уосталом, како је истакао Карл Далхаус, слушаочева перцепција чак и отворено дело доживљава као затворено, у смислу звучне целине која има свој почетак и крај (упор. ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН 2007а: 114).

за њу потребно и искуство слушања. У том смислу, уколико и постоји аутоматизација понављања у звучном објекту, она не мора да буде схваћена као таква, јер целину самог феномена музике чини и искуство слушаоца. Доживљај времена слушаоца је, према Клифтону, проживљено искуство одвијања одређених догађаја које чини континуиран ток. Време, дакле, није статично, већ протиче онако како субјекат реагује у односу на смену одређених догађаја (односно, на њихово понављање!).

Због тога, (пост)минималистичке музичке праксе (уз сва њихова гранања) представљају изазов за феноменолошко тумачење доживљаја времена. Ипак, треба имати у виду да су у оквиру ових пракси на делу различите композиторске поетике у којима је заступљеност минималистичког поступка присутна у различитој мери и у односу на различите параметре. Трајковићева композиција јесте пример дела у коме су елементи минимализма рефлексивне ауторове личне поетичке замисли која се односи на испитивање феномена музичког времена. Међутим, треба имати у виду да је у питању аутор који избегава теоријска тумачења свог рада, иако им је у једном тренутку стваралаштва био склон, инсистирајући на томе да се „његов процес компоновања не заснива ни на каквим *принципима*“ (VESELINović 1983: 405).

У том смислу, када се говори о Трајковићевом приступу времену, не мисли се на потенцијална теоријска упоришта која стоје иза његовог бављења овим проблемом, већ је свако поређење између Клифтоновог феноменолошког тумачења и Трајковићеве поетике ствар једне могуће интерпретације. Према њој, управо начин на који Трајковић користи средства и елементе минималистичког музичког језика представља поетички вид проблематизације теме којој Клифтон приступа као естетичар феноменолошког усмерења. Задржавајући ипак прегледну, условно речено традиционалну макроформу и не избегавајући асоцијације на већ познате елементе музичког језика,¹⁴ Трајковић одржава довољно препознатљив „терен“ за слушаоца, који се не сусреће са радикално новим звучањем. Како истиче Марија Масникоса, „нова перцепција“ коју захтева радикална минималистичка музика превасходно зависи од форме композиција у којима су отклоњени трагови наслеђене функционалности у организацији музичких параметара (1998: 30).¹⁵ У том контексту изводи се и говор о аутоматизацији слушачког про-

¹⁴ У случају Трајковићеве композиције база од осам акорада подсећа на елементе без модальности, а та модальност упућује на јак утицај Месијана (Olivier Messiaen) и француског импресионизма на овог композитора, који је карактеристичан за његов опус. Једноставни мелодијско-ритмички обрасци композиције су у основи дебисијевског порекла (VESELINović 1983: 398–400).

¹⁵ „Нова перцепција“ је термин Филипа Гласа. Ипак, аутори постминималистичког усмерења праве отклон у односу на ова радикална стремљења.

цеса, о коме су већ изнете замерке из феноменолошког угла, пре свега зато што феноменологија захтева суочење слушаоца са самим објектом и одбацивање установљених навика. Но, управо захваљујући томе што Трајковић одржава препознатљиву форму, његова композиција претпоставља баланс између елемената који су познати слушаоцу и оних који за њега, на неки начин, представљају изазов. У том оквиру, растезањем трајања музичког материјала, понављањем одређених сегмената, задржавањем протока времена бројним цезурама и формирањем репетитивних модела тако да „већ и сами укључују репетитивност“ (MASNIKOSA 2010: 236), Трајковић као да наглашава природу доживљаја времена у свести слушаоца, подсећајући на значај свих модуса времена и њиховог константног преплитања. На том нивоу се препознаје и концептуални захват који Трајковић уводи у српску музику у смислу локалне авангарде, а који Мирјана Веселиновић Хофман препознаје управо због екстензивног музичког времена композиције. Може се рећи да музички језик Властимира Трајковића уводи слушаоце у сопствене доживљаје и искуства времена. Са те стране, он потенцира потребу да реципијент преиспита свој однос према звучном објекту, конципираном тако да истакне релативност доживљаја који се дешава у тренутку док га слушамо, подсећајући на то да њега истовремено чини оно што му је непосредно претходило и оно што за њим следи. Тако се Трајковићева композиторска поетика, у којој су средства минимализма у функцији демонстрирања сложеног феномена музичког времена и у погледу теоријске интерпретације, може довести у непосредну везу са Клифтоновим естетичким тумачењем истог проблема. Таква интерпретација истовремено пружа могућност да се један музиколошки проблем какав представља музичко време сагледа из његове естетичке, поетичке и стилистичке перспективе.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана. „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде.“ *Музички талас* бр. 30–31 (2002): 18–32. (VESELINOVIC-HOFMAN, Mirjana. „Thesis for Reinterpretation of Yugoslav Music Avantgarde.“ *Muzički talas* No 30–31 (2002): 18–32.)
- ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана. *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*. Београд: Завод за уџбенике, 2007(а). (VESELINOVIC-HOFMAN, Mirjana. *Toward the work of music. A study on the interrelated projections of aesthetics, poetics and stylistics of 20th century music: a musicological vision*. Belgrade: Serbian State Publisher of Textbooks, 2007(а).)
- ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана. „Постмодерна – карактеристике и одабири ‘игре’.“ У: ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана и др. (ур.). *Историја српске музике: Српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007(б): 247–292.

- CLIFTON, Thomas. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- MASNIKOSA, Marija. *Muzički minimalizam: američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*. Beograd: Clio, 1998. (MASNIKOSA, Marija. *Musical Minimalism: the American Paradigm and Differentia Specifica in Achievements by a Group of Belgrade Composers*. Belgrade: Clio, 1998.)
- MASNIKOSA, Marija. *Orfej u repetitivnom društvu: Postminimalizam u srpskoj muzici za gudački orkestar u poslednje dve decenije XX veka*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti: Signature, 2010.
- VESELINOVIĆ, Mirjana. *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983. (VESELINOVIĆ, Mirjana. *Creative Presence of European Avant-Garde with Us*. Belgrade: University of Arts, 1983.)

Marija Maglov

TIME TIIIME TIIIIIME: CONSIDERATION OF THE PROBLEM OF MUSICAL TIME IN THE EXAMPLE OF VLASTIMIR TRAJKOVIĆ'S POETICS AND THE THOMAS CLIFTON'S AESTHETICS

Summary

At the core of this paper is possibility of analyzing one musicological problem (in this case musical time) from the three point of views – aesthetical, poetical and stylistical. The work that inspired interest in this problem is the composition *Arion. Le nuove musiche per chitarra ed archi* (1979) by Serbian composer Vlastimir Trajković. Its author's pre-occupation with musical time is demonstrated in particular compositional solutions. What I imply by this is the composer's employment of some aspects of minimalism and reduction of musical material (i.e. there is a shift from repetitive to nonrepetitive parts, with constantly present drone). Thus, in the familiar grounds of classic macroform, the composer questions the slowing, widening and stretching of musical time. The same idea of extending the specific „now“ in the process of listening to music is found in the aesthetical writings of Thomas Clifton. For this theoretician, an implicit feature of time is that it combines all three modes, past, present and future, simultaneously, thus making them intertwined in the process of listening. Repetition has a specific role in this process and the idea of repeating musical information in the manner in which Trajković does it seems to underline that specific feature of musical time and the process of listening. With a comparative analysis of Clifton's aesthetic and Trajković's poetic views, bearing in mind the effects of repetition for the listener, it is possible to conclude that these views appoint the same attitudes given from the different perspectives and in different media.

Key words: musical time, *Arion*, Vlastimir Trajković, Thomas Clifton, phenomenology, (post)minimalism.

ГОРАН ГАВРИЋ

Нова академија уметности у Београду

Оригинални научни рад / Original scientific paper

gavrik@sbb.rs

ЕЛЕМЕНТИ ПОЗОРИШТА У ФИЛМУ *ЧОВЕК-ПТИЦА*

САЖЕТАК: Међусобна прожимања позоришта и филма могу се пратити од настанка филма. У неким периодима је био јачи утицај позоришта на филм, а у другим је било обрнуто. Филм *Човек-птица* представља једно експериментално поље у којем се одвија својеврсни позоришни експеримент. Једно од битнијих средстава којима се то чини јесте Ејзенштејнов мизанкадар. Такође, у овом филму можемо пратити супротстављеност појмова Бродвеј – Холивуд.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: позориште, филм, суперхерој, мизанкадар, стварност, фикција.

Увод

У филму *Човек-птица* (Birdman: Or [The Unexpected Virtue of Ignorance], 2014), који је режирао Алехандро Гонзалес Ињариту (Alejandro González Iñárritu), присутни су елементи позоришта и то је нарочито наглашено кроз мизанкадар (*mise-en-cadre*) и мизансцен (*mise-en-scène*). Међутим, оно што претходи и наговештава снажан утицај позоришта и његових манифестација на овај филм, јесте мит о суперхероју и његовим супермоћима. Занимљиво је, и уједно парадоксално, да феномен који се првенствено везује за филм (и стрип као медијум који му претходи), својим снажним филмским језиком и визуелним средствима, потиरे преовлађујући утицај филма и усмерава гледаочеву пажњу ка скривеним али надмоћним елементима позоришта. Главни јунак је Риган Томсон (Мајкл Китон [Michael Keaton]), који је некада стекао славу играјући у филму човека-птицу а сада мање-више безуспешно режира и глуми у бродвејској адаптацији кратке приче Рејмонда Карвера (Raymond Carver) „О чему говоримо када говоримо о љубави“, у позоришту Сент Џејмс на Бродвеју. Од његовог успеха са овом филмском

улогом суперхероја прошло је доста времена, што је утицало на његово самопоуздање, у поприличној мери му пољуљало веру у његове могућности, и уједно продубило сумње, недоумице и исконске страхове.

Он се окреће позоришту као свом новом уточишту које га штити од популарности коју носи статус филмског јунака, односно суперхероја, омогућујући му извесну сигурност у окриљу амбијента и атмосфере који су супротни оним у немилосрдној и изразито материјалистичкој филмској индустрији у Холивуду. Међутим, он се ипак не удаљава од свог суперхероја, већ, напротив, тежи ка његовим супермоћима и на тај начин га и даље опонаша. Дакле, он на неки начин, само у другачијем простору и амбијенту, и са пуно турбуленција у њеном извођењу, наставља да игра улогу коју је некада играо са поприличним успехом. Разлика је у томе што је та улога, односно супермоћи које она привидно нуди, све време присутна, али овог пута у позадини нове улоге где Риган у позоришној представи за коју је написао сценарио и режира је, игра Еда. У исто време, он жали за тренуцима на филмском платну, и славом и њеним опијајућим својствима које је стекао улогом човека-птице. Та слава је скоро потпуно избледела, те стога он сада мора да је изнова гради, ни мање ни више, него у позоришту. Риган је добро упознат са предностима које позориште има у погледу интелектуалног и филозофског промишљања, али је исто тако свестан снаге и моћи филмске индустрије и филма као њеног производа. Стога се он прибојава да ће мегаломанска филмска индустрија и слава коју филм пружа својим актерима, потпуно бацити у сенку све његове покушаје да у скромном и ненаметљивом позоришту као интелектуализованој форми извођења изгради лик и постигне успех који ће барем бити близу оном који је имао као суперхерој. Тако он запада у једно неуротично стање, јер му позориште не омогућује да релативно брзо стекне, односно поврати популарност и стару славу. Једна од типичних улога која глумца може извући из анонимности и омогућити му да његова каријера иде узлазном путањом, јесте она суперхероја. Такву улогу је имао и Риган када је глумио човека-птицу у комерцијалном блокбастеру. Он на Бродвеју постаје Ед, обичан човек са свим врлинама и слабостима које су карактеристичне за све нас. Мора да победи свој его, али и да реши породичне проблеме – разведен је, али у dobrим односима са својом бившом женом Силвијом (Аму Ryan), а емотивно неиспуњен и помало хладан у љубавној вези са својом девојком Лауром (Andrea Riseborough) – који га све време прате током рада на позоришној представи. Бродвеј постаје његов дом у којем он живи и професионални и породични живот.

Филмски суперхерој и позоришни смртник

Због своје немоћи и фрустрираности које су производ диспропорције између жеља и могућности, Риган постаје опседнут телекинезом и левитацијом чији елементи повремено провејавају филмом, али су истовремено кључни за извођење његове радње. Тако на почетку филма он седи прекрштених ногу и замишља да левитира. Овде можемо говорити и о симулацији као елементу филма, и у том контексту замислити да се између Ригана и тла налази столица.¹ У стварном животу столица је већ столица на начин како је опажамо, и њена материјалност је само један од многих означитеља који учествују у том концепту. Столица на позорници је, супротно, увек предодређена да постане (никада коначно не постаје) столица у већем текстуалном или ритуалном означавању. Она стога пружа отпор да постане потпуно текстуализована, јер се у основи своди на своју материјалност. Објекти у позоришној представи стога за нас имају већу оперативну материјалност него објекти у стварном свету, и пружају већи отпор пролажењу тенденције херменеутичког простора. Материјалност у свакодневном животу је једноставно претпостављање, али у позоришту она постаје позитивна сметња.

Закључујући да холограм нема циљ да произведе тродимензионални филм, исто као што циљ филма није био да репродукује позориште, Жан Бодријар (Jean Baudrillard) пише да се „у холограму, као и у причи о клонираним бићима, немилосрдно прогони имагинарна аура двојника. Истоветност је сан и мора то да остане да би могла да се сачува минимална илузија и нека сцена имагинарног“.² Када је реч о суперхероју, његов духовни развој је још интригантнији од телесног, па се стога поставља питање какви су уопште његови свест и осећања у односу на она обичног човека, и где је граница између ума и осећања. Говорећи о

¹ Када је реч о симулацији, као добар пример могао би нам послужити холограм који може да произведе оптичку илузију. Али, чулом додир може да се утврди разлика између стварног предмета и његове оптичке илузије. Ипак, не треба сметнути с ума да је у овом филму реч само о симулацији, без обзира на то колико она реална била. Вероватно ће у будућности бити могуће направити и тактилну илузију а не само оптичку, али поставља се питање шта означава стварна столица уколико се појави оптичка илузија исте. Такође је дискутабилно да ли би таква столица уопште могла да служи некој сврси. Оно што већину предмета чини сврсисходним да се налазе у нашем окружењу јесте њихова функционалност, па је тако питање да ли бисмо на такву столицу могли да седнемо.

² Он наставља: „Никада не треба прећи на страну стварног, на страну тачне сличности света са њим самим, субјекта са њим самим. Јер онда нестаје слика. Не треба никада прећи на страну двојника, јер онда нестаје двојни однос, а са њим и свака заводљивост. Међутим, код холограма, као и код клонирања, искушење је супротно, супротна је и опчињеност крајем илузије, сцене, тајне, посредством материјализоване пројекције сваке расположиве информације о предмету, путем материјализоване прозирности.“ (Бодријар 1991: 108).

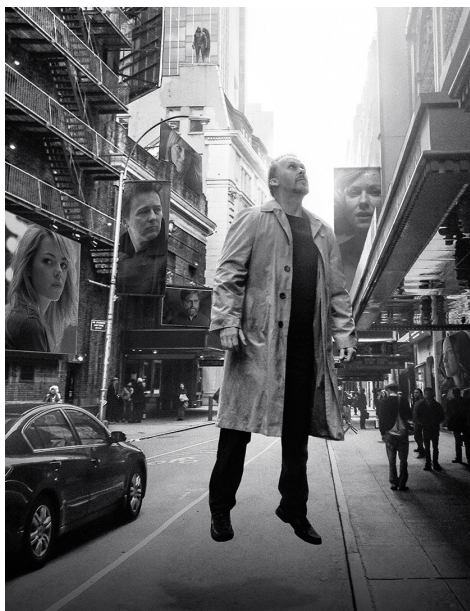
идеји физикализма, разматрали бисмо његово тело, али, исто тако је битно успоставити његову релацију у односу на дух. Да ли постоји могућност да човековом фиктивном бићу алтернатива буде суперхерој са својим супермоћима? Може ли он да прерасте из фиктивног у реално биће, које би тако постало блискије са нама, обичним људима? Ако суперхероја посматрамо као нашу копију која по одређеним карактеристикама превазилази људе – што на неки начин представља и човеково незадовољство оним што тренутно јесте, и његову жељу да постане још бољи – онда он и у реалном смислу јесте фиктивно биће, а не само на филмском платну.

У једном делу филма, након расправе у пабу са познатом позоришном критичарком Табитом Дикинсон (Tabitha Dickinson) која му прети да ће њега и његову представу уништити, и говори му да је његово место у позоришту могло да се искористи за нешто битније, Риган још више запада у депресију и то вече се напија. Мамуран је заспао напољу на степеништу, а сутрадан ујутру се буди и након тога почиње да му се јавља глас човека-птице, његовог алтерега, и убрзо се појављује одмах иза њега и прати га на улици. Поред критика и ниподаштавања, овај суперхерој који га је некада и прославио, упућује му и похвале и охрабрује га да не посустане у својим намерама да опет стекне дуго чекану славу. Притом га убеђује како је као филмска звезда далеко изнад позоришних стваралаца који никада не могу достићи ту популарност. У неком тренутку овај суперхерој му каже: „Човек-птица: подизање Феникса“ (Inarritu, Giacovone и др. 2014: 95). Редитељ филма је овде очигледно алудирао на чувени мит о Фениксу и његовом дизању из пепела.³ Риган не само да је једном пао, и то онда када је његова популарност са улогом суперхероја нестала онолико брзо колико је и дошла, већ и сада у позоришту наставља да по неколико пута пада, са сваком новом пробом и извођењем представе.

Иако је онај први пад на филму био најтежи, ови нови падови у позоришту га још више укопавају и фрустрирају. То се дешава из разлога што је процес враћања на прави пут био најмукотрпнији и најдуготрајнији након првог пада, који је проузрокован губитком славе. Дакле, тек што се са муком уздигао из анонимности, након тога опет упао у понор из којег чезне за данима славе, сада на Бродвеју поново пролази кроз узаstopне падове и то за релативно кратак временски период. Недуго након помињања Феникса, ова птица се појављује на врху једне зграде у близини Бродвеја и својим канцама у бесу разрушава њен кров. Тај бес је проузрокован нападима полиције и хеликоптера

³ Жан Бодријар пише да је „протеран из стварнога силом историје, мит нашао уточиште у филму.“ (Исто: 44).

који на њу испалају пројектиле. У тим тренуцима видимо акцију, експлозије, ватру, дакле, све оно чиме се одликује један акциони блокбастер. Све ово се притом одвија на Менхетну, односно Бродвеју, који је седиште многобројних позоришта. Овде имамо један контраст Холивуд – Бродвеј, односно филм – позориште, с тим што је овог пута холивудски блокбастер дошао тик пред праг бродвејског позоришта.⁴ Чињеница да су ове филмске акције производ Риганове фикције, односно да их он режира у својој глави, говори о његовој потпуној опсесији и регресији у дане филмске славе.⁵



Сцена из филма *Човек-ййица* где се Риган уздиже попут Феникса



Бернар Пикар, *Пад Икара*, цртеж из Овидијевих *Метаморфоза*, 1733.

⁴ Снове да утврди „Холивуд на Хадсону“, Елија Казан је делио са Сиднијем Лиметом (Sidney Lumet), који је установио да је немогуће оставити Њујорк због Холивуда. Казанов извештај у: *Daily Variety* 29.05.1957. А на питање новинара да ли је Холивуд све што је он очекивао, Мартин Рит (Ritt), филмски и позоришни редитељ, одговорио је: „Прилично. Конфликт за који сте чули – традиционални конфликт правих стваралаца и људи који управљају новцем – нарочито је истина. Али чини се да редитељ ради напорније него, рецимо, овде на Бродвеју, где су традиционалне пробе за представу од тако огромне помоћи. Холивуд је комерцијално место; али је тако некакав успешан бизнис.“ (THOMPSON 01.06.1958).

⁵ Августо Боал, бразилски редитељ и оснивач „Театра потлачених“ (1971), пише о односу фикције и стварности: „Представа и сан – обоје су позориште. Позориште и живот – обоје су живот. Фикција и стварност – обоје су стварни. Једина фикција која постоји је реч фикција. Слика стварног је реална колико и слика. Слика је такође стварност, осим што је слика стварности.“ (BOAL 1998: 193).

Након ових филмских акција усред Бродвеја, Риган почиње да се уздиже и лебди, и у неком тренутку се налази на крову једне зграде где му се човек-птица обраћа: „Ми ћемо се вратити. Показаћемо им колико им недостајемо. Пламен. Икар. Жртвовање“ (INARRITU, GIACOBONE и др. 2014: 97). Овде видимо да га суперхерој наговара да се попут Икара жртвује зарад успеха и славе, што нам у контексту жртвовања зарад виших циљева може изгледати као сасвим добронамеран савет. Међутим, како је Икар био непромишљен и није слушао очеве савете да не лети превисоко, овај савет можемо протумачити, ако не као злонамеран, онда у најмању руку непромишљен и брзоплет, што би у крајњој консеквенци главног јунака одвело у потпуну пропаст. Дакле, он би, попут Икара, остао без крила и након достизања неслућених висина, пао у море, односно на дно. То је, заправо, одраз Риганове непромишљености, изопачене маште, уображеног духовног заноса.

Као и Икар, он предочава раздражљивог човека, опседнутог величином и претерано узбуђеног због могућности да поново постане славан.⁶ Али, управо све ове особине које је имао и Икар, могу Ригана суновратити још у дубљи понор од онога у којем је био у тренутку губитка славе која га је пратила са улогом суперхероја на филмском платну. Дакле, он сада у позоришту још више ризикује да изгуби све, јер је у питању сувише велики улог, где се иде на све или ништа (CHEVALIER, GHEERBRANT 1987: 202). Скот Росен (Scott Rosen) бележи да „као Икар у старом грчком миту, суперхероји лете сувише високо, превише близу сунцу, и плаћају цену за своју охолост“ (2005: 115). Ипак, Риган није до краја послушао савете свог суперхероја, па тако није летео сувише високо, него тик изнад њујоршких облакодера. Поставља се само питање да ли је то учинио из страха да не падне, или је можда постао свестан опасности и сулудости које такав један чин носи. У првом случају је његов страх сасвим оправдан због негативних искустава која је имао у филмском свету, а у другом му је разум прорадио и он се тргао из опијености. Ближа истини је ова друга варијанта, јер би га страх у сваком случају инхибирао и онемогућио га да уопште полети. Стога се ови моменти у филму могу тумачити као Риганово изненадно и тренутно буђење из транса проузрокованог стихијском тежњом за славом, и преовладавање разума наспрам мегаломанског лудила.

⁶ Џон фон Зелиски (John von Szeliski) је писао да је оно што је осећао било необично спајање трагичне драме и песимистичке тачке погледа која потиче од личног учешћа: „Постоји огроман доказ човекове психолошке беспомоћности и неодговорности, и многи аутори базирају причу о човековој генералној ограничености на фројдијанизам и друге популарне изворе психолошке теорије. Упрошћавања таквог материјала су нарочито корисна за песимисту.“ (1971: 57–58).

Позориште и филм – између фикције и стварности

За већину филмова је карактеристично да се радња одвија у простору и атмосфери који су мање или више филмични, чак и у случајевима када су у израженој мери присутни позоришни елементи и где позоришни простор представља централно место, и у географском и у садржинском смислу. Требало би напоменути да је и тада позориште у служби филма и његових средстава, и да његова структура подлеже филмским правилима која је тако и обликују. Дакле, филмом може провејавати изразито театарска атмосфера, али ће он и тада успевати да се одупре превласти позоришта и позоришне представе.⁷ Филм *Човек-ићица* успева да на специфичан начин дочара амбијент и атмосферу позоришта. То не успева захваљујући згради позоришта у чијем се ентеријеру одиграва највећи део радње филма, већ, пре свега, његовим надограђивањем филмским елементима. Овде позоришни простор не представља само централно место у географском и садржинском смислу, него и једну огољену структуру којој не преостаје ништа друго него да се од почетка гради и полако даље надограђује. Ту на сцену ступају технички елементи, односно филмска средства, као што су мизанкадар и мизансцен. Стога се у овом филму јавља један занимљив случај, да технички аспект као његово моћно средство које га заправо одваја од осталих медијума изражавања, даје кључни допринос театрализацији филма.⁸

Такође, делимичним укључивањем, и то ван зграде позоришта, визуелни ефекти и компјутерска анимација својим снажним и сведеним дејством у неком тренутку укидају сами себе и допуштају позоришним елементима да дођу до изражаја. Тако се јавља снажан контраст између филмског и позоришног језика, акције и дијалога, визуелних ефеката и мизанкадра, екстеријера и ентеријера. За разлику од позоришта, где је гледалац све време током трајања представе свестан позорнице, филм уклања свест о позорници и границу између стварности и фикције. Због тога гледалац филма на неки посебан начин постаје учесник у самој радњи. У филму *Човек-ићица* ова граница се не брише, јер се фикција и стварност међусобно преплићу и потиру једна другу. Овај однос постоји не само на релацији ентеријер позоришне зграде – блокбастер у

⁷ Занимљиво је мишљење Жана Лика Годара (Jean-Luc Godard), који је у једном интервјуу изјавио: „Ја не видим разлику између позоришта и филмова. То је све позориште. То је једноставно ствар разумевања шта позориште значи. То јест, не схвата се уопштено. Ја мислим, како називате место где се филм прави ако то није позориште?“ (STERRITT 1998: 14).

⁸ Холис Алперт (Hollis Alpert) разматра однос филма и позоришта: „Претпоставило се сувише рано да је због тога што су се комади адаптирани за екран обично појављивали као равни и статични, било важно да филмови буду ослобођени од позоришних утицаја. Али то је била истина само у смислу техника.“ (ALPERT 1962: 247–248).

екстеријеру, већ и у самом бродвејском позоришту. Фикција и стварност су овде захваљујући техничким елементима филма огољене и поједностављене, на начин да их гледалац грубо и сирово доживљава. Управо због тога, али и због неуклањања границе између стварности и фикције, овај филм пружа снажан театарлни доживљај пренесен на филмско платно.

Тако имамо низ занимљивих примера којима редитељ филма успева да истакне ове односе. На пример, Мајк Шајнер (Mike Shiner), иначе познат позоришни глумац, кога глуми Едвард Нортон (Edward Northon) у једном тренутку заборавља да игра у представи, па тако у бесу након критика упућених Ригану разбија о зид чашу зато што је у њој била вода а не прави цин. Када Риган усред представе упозори Мајка да мало успори јер је пијан, овај му љутито одговара да и треба да је пијан.⁹ Из масе незадовољне публике се помаља на десетине мобилних телефона којима гледаоци фотографишу необичан приказ на сцени. Мајк се затим обраћа публици: „Ох, у реду. Озбиљно? Ви људи сте патетични. Спустите мобилне телефоне и уживајте у стварном свету! Да ли ће неко, молим вас, само живети у стварном свету?!“ (INARRITU, GIACOBONE и др. 2014: 33). Затим одлази до фрижидера и говори како је цела сценографија лажна, да су млеко, путер и банана лажни. Након што констатује да је само пиле стварно, ставља га у уста, залупи врата фрижидера, што изазива рушење једног дела ормана. Риган истог тренутка тражи да се спусти завеса и да Мајк буде изведен. Поред тога што ова непланирана сцена показује и Риганове и Мајкове инхибиције и страх од живота, које ова два лика сасвим другачије изражавају, она нам директно предочава стварност уметнуту у фикцију.

Храна је, исто као и вода, неопходна човеку како би преживео. Дакле, са те тачке гледишта она је неопходна за његову егзистенцију у стварном животу, као примарна потреба из које произлазе секундарне. Али, дискутабилно је да ли је она неопходна за егзистенцију глумца на позоришној сцени, нарочито зато што ни публика не ужива посебно да гледа једење и пијење на сцени. Разматрајући улогу стварних предмета на позорници, Ели Розик пише: „Чини се да је употреба стварних предмета на позорници, као што су стварни намештај, одевни предмети и животиње, у супротности са тврдњом да је позориште иконички медијум, било у традиционалном смислу ‘мотивације’ путем ‘сличности’, или у смислу ‘слика утиснутих у материју’. Потоњи није случај“

⁹ Опасност и трошак снабдевања стварним предметом тестирани су са изузецима. Рецимо, у комедији Хенрија Хајдена (Henry Higden) *Ойрезна удовица* или *Госјодин Нојси Парој* (1963), аутор је неприродно конзумирао толико много пунча да су се готово сви глумци напили, а публика је отпуштена на крају трећег чина (ВАННАМ 1995: 1022).

(Rozić 2010: 29). Мајкова реакција на сценографију и предмете, као и његова расправа са публиком, односе се управо на критику имитације човековог окружења која је супротна стварном свету. Није исто када за позоришне представе, рецимо адаптације Кафке и Џојса (Joyce), редитељ и дизајнер Јежи Гжегожевски (Jerzy Grzegorzewski) користи редимејд предмете као што су стара машина и музички инструменти које је сам направио (RUBIN, NAGY и др. 2001: 651), или када би за исте представе биле направљене реплике предмета. Још већа разлика би била уколико би којим случајем за те адаптације био коришћен неки прави предмет из Кафкиног и Џојсовог периода, или, што је још мање вероватно, баш одређени предмет који је евентуално директно повезан са причом ових писаца.



Човек-птица у крупном плану

У једном делу филма Мајк и Лесли (Наоми Вотс [Naomy Watts]), који су у стварном животу у некаквој вези, налазе се у кревету испод покривача и представа је у току. Мајк, који очигледно у стварном животу има сексуалну блокаду, тражи од Лесли да имају прави секс на позорници. Наравно, Лесли га одбија, и то једва, а ми видимо да је Мајк очигледно само када глуми способан да даје целог себе и живи стваран живот. Он заправо једино и може да функционише у представи, доживљавајући на позорници ситуације из свакодневног живота. Чињеница да Мајк не прихвата своју друштвену улогу, него креира сопствену улогу како би променио своју судбину, повезује његову улогу, као и остале

улоге у овом филму, са метатеатром.¹⁰ У филму, односно, на генералним пробама и у представама, у неким ситуацијама публика се смеје њиховим протагонистима док се истовремено осећа емпатично, што је још једна одлика метатеатра. Овај термин сасвим једноставно значи позориште које је о позоришту (COUNSELL 1996: 138). Такође, представа која је метатеатрална обраћа пажњу на сопствени статус као на театарност, и замагљује или брише линију између представе и стварног живота (PAVIS 1998: 210).

Исто тако, Мајк се у једном тренутку подсмева Ригану јер овај у представи користи играчку пиштољ уместо правог пиштоља. И ово је повезано са Мајковом тежњом да позоришну фикцију претвори у стварност, што произлази из његовог склопа личности и начина живота. Питер Голди (Peter Goldie) пише о Чеховљевом пиштољу: „Ако позоришна завеса иде да открије пиштољ на зиду собе, онда у неком тренутку за време комада нешто мора да се деси што укључује пиштољ; иначе на питање ‘Шта тај пиштољ ради овде?’ неће успети да се одговори“ (2012: 165). И заиста, као код Чеховљевог пиштоља, и у филму *Човек-ййишца*, односно Ригановој позоришној представи, пиштољ на крају опали. Наиме, Риган је у међувремену ипак набавио прави пиштољ и држао га све време у позоришту, а на крају га у завршној представи и употребио, пуцајући себи у главу. На самом крају филма имамо потпуно мешање фикције и стварности, јер је Риган преживео и завршио у болници. У посету му долази његова ћерка Сем (Emma Stone), и након што је на тренутак отишла до тоалета, Риган долази до прозора и гледа птице које лете у јату. Након што се Сем вратила из тоалета, види да оца нема нигде у болничкој соби, одлази до прозора, погледа одмах кроз прозор надоле са страхом на лицу, па затим и нагоре са блаженим осмехом.

Мизанкадар и мизансцен – од филма ка ййозоришйу

Када говоримо о појмовима мизанкадар и мизансцен, неопходно је истаћи улогу коју је у њиховом развијању имао Сергеј Ејзенштејн (Сергей Эйзенштейн), иначе и творац мизанкадра.¹¹ Занимљиво је да је он на

¹⁰ Лајанел Абел, познати писац позоришних комада, есејиста и позоришни критичар, окарактерисао је лик Дон Кихота као прототипски, метатеатрални и самореферирајући. Дон Кихот заправо тражи ситуације у којима жели да буде њихов део, не чекајући живот, него замењујући стварност са имажинацијом, при чему је свестан своје театарности (ABEL 2003: 139). Редитељ филма Ињариту упоређује Ригана са Дон Кихотом: „Риган је дубоко човек. Ја сам га видео као врсту Дон Кихота, где хумор долази од различитости и перманентне дислокације његових племенитих амбиција и простачке стварности која га окружује. У основи, то је прича о свима нама.“ (INARRITU 10.04.2015).

¹¹ Ејзенштејн даје дефиницију мизансцена и мизанкадра: „Скулптуралне појединости сагледане кроз оквир кадра, прелази из кадра у кадар указали су се као логичан лек за пре-

почетку своје каријере радио као сценски дизајнер и дизајнер костима у позоришту Пролеткулт, а касније и као редитељ. Искуство у позоришту је утицало на његов каснији рад на филму, па тако он није тежио да искључи „театралност“ из овог медија, и настојао је да направи филм у којем би позоришни феномени били трансформисани у својство максималне чистоте филма. Тренутак када је Ејзенштејн почео да се приближава филму јесте када је радио на представи *Мексиканац* (1921, по причи Џека Лондона). Ту је његов допринос било уношење самих догађаја у позориште (што је чисто филмски елемент), за разлику од реаговања на догађаје (чисто позоришног елемента).¹² Ејзенштејн разматра порекло „типажа“: „Корен ‘типажа’ је, можда, у позоришту; прерастајући из позоришта у филм, ова тенденција ствара могућности за изврстан стилски развој, у ширем смислу речи – као показатељ јасних веза са стварним животом успостављених помоћу камере“ (Ајзенштајн 1964: 38).

У филму *Човек-ийица* ова веза са стварним животом се успоставља управо помоћу камере, и то њеним сталним прелажењем са кадра на кадар, са једног глумца на другог глумца или више њих. Супротно паралелној монтажи, где се, рецимо, наизменично прелази са једне на другу особу које обављају одређену радњу, да би се на крају оне нашле у истом кадру, у овом филму имамо случај да, како једна особа у једном дужем кадру пролази ходницима, у следећем тренутку камера директно прелази са ове на неку другу особу или особе које воде дијалог. Дакле, нема исецања кадрова, што неодољиво подсећа на позоришну представу у којој камеру замењује гледалац коме поглед често лута не само са једног на друге ликове већ и на различите сегменте сценографије, па и на елементе ван саме позорнице. У *Човеку-ийици* редитељ је настојао да камеру што више ослободи њеног механичког карактера, и истовремено је приближи спонтаности коју носи човекова перцепција. У једном делу филма у просторији са костимима Мајк и Лесли разговарају, камера прелази кратко на гардеробера и прати га како излази из просторије и пење се уз степенице, па се затим камера помера налево и хвата дијалог између Ригана и његовог најбољег друга и продуцента

тећу хипертрофију *mise-en-scène*. То је теоријски успоставило нашу зависност у односу на *mise-en-scène* и монтажу. Са педагошког становишта, тиме су за будућност одређени приступи монтажи и филму, до којих се дошло овладавањем позоришном конструкцијом и уметношћу *mise-en-scène*. Тако је настао појам *mise-en-cadre*. Као што је *mise-en-scène* међусобни однос људи који делају, тако је *mise-en-cadre* ликовно компоновање узајамно зависних кадрова у монтажну секвенцу.“ (Ајзенштајн 1964: 44).

¹² Ејзенштејн пише о свом растанку са позориштем: „У исто време начелни раскид са позориштем извршен је тако потпуно да сам у својој ‘буни против театра’ избацио веома висталан сачинилац позоришта – причу.“ (Исто: 44).

Џејка (Зак Галифијанакис [Zach Galifianakis]). Након тога низ степенице поред наилази Лаура, која га хвата за руку и вуче, њих двоје пролазе поред Лесли и сами завршавају у једном ћошку приљубљени уза зид. Такође имамо ситуацију када камера са позорнице (представа је у току) где Риган стварно изнервиран песницом удара Мајка, одмах прелази на Џејка, који се налази иза завесе и коме звони мобилни телефон. Камера га затим прати док он убеђује отпуштеног глумца да их не тужи због повреде на проби, и након тога се зауставља на почетку једног ходника. Једно време стоји скоро непомично, после одређеног времена почиње полако да се креће ходником, након чега одједном испред искрсава Риган, кога камера наставља да прати. У филму постоји неколико кадрова у којима камера из просторија прелази директно на кровну конструкцију позорнице и саму сцену и глумце на њој, и обратно, са позорнице на конструкцију и елементе који се налазе изван ње.



Риган и његов суперхерој

Ејзенштејн сматра да „само контрапунктско коришћење звука у односу на визуелно монтажно парче пружа нове могућности монтажног развоја и усавршавања“ (Јосклевич 1981: 76). Музика у *Човеку-ишци* се, осим у сегменту када Риган лети изнад облакодера који прати композиција Хуана Валента (Joan), своди на извођење музике коју је компоновао и изводи је без бубњар Антонио Санчез (Antonio Sánchez). Оно што је битно у односу између музике и монтаже, односно на који начин музика утиче на кадрирање и покрет, јесте појављивање самог Санчеза

у неколико наврата.¹³ Остали актери га не примећују, односно нису свесни његовог присуства. Као што и остали ликови брзо улазе и излазе из кадра, тако камера без прекида брзо прелази и на овог цез бубњара, али исто тако брзо прелази са њега на неку другу особу или сегмент у простору. Санчез као да је постављен на позорницу, која је независна од оне на филму, као и од осталог простора. Дакле, он овде и јесте и није у улози познатог музичара. Јесте зато што га препознајемо, а с друге стране није јер не глуми, не остварује никакав контакт и дијалог са осталим глумцима. Он стога свира као да је, рецимо, у свом студију, изводи свој перформанс на својој малој позорници. У представи *Мексиканац* врхунац драме је био бокс-меч који је, у складу са освештаним традицијама Художественог театра, требало да се одигра ван сцене док би на позорници глумци представљали узбуђивање борбом коју само они виде и приказивали различита осећања личности заинтересованих за њен исход (Алзенштајн 1964: 36). Ејзенштејн се као сценограф умешао у редитељев посао тиме што је предложио да се сцена постави напред гледалишта како би се дочарао прави бокс-меч. Иако је борба претходно пажљиво испланирана, требало је да буде сасвим реалистичка. У сцени борбе игра глумаца оштро се разликовала од њихове глуме у осталим деловима представе, а гледаоци су били непосредно узбуђени.¹⁴ Измишљени декор је уступио место реалистичком рингу који није био баш на средини сале, а статисти су окруживали ринг.

У једној сцени филма *Човек-ишчица* Риган и Мајк стоје један наспрам другог у једној од просторија, са подигнутим песницама и ставу као у боксера, где Риган ударцем песницом обара Мајка на земљу. Ова сцена само је увод за једну сцену која је уследила доста касније. Наиме, након што је Риган на паузи изашао испред врата позоришта да попуши цигарету, врата су се аутоматски затворила и његов баде мантил се заглавио. Он сада не може да уђе, али не може ни никог да позове да му отвори врата, која се отварају изнутра, јер нема код себе мобилни телефон. Скоро го, у гаћама, обилази читав круг око позоришта да би стигао до главних улазних врата, а на путу пролази кроз гомилу људи која га препознаје (највероватније из дана славе на филмском платну)

¹³ Ејзенштејн разматра употребу „аудио-визуелног контрапункта“: „А да бисмо изашли из противречности требало је да се послужимо ‘аудио-визуелним контрапунктом’, у којем је звук могао да преузме функције трансмисије ритма и на тај начин да ослободи редитеља неопходности да употреби кратку монтажу на оним местима на којима би овај поступак прекинуо ток приче. Из овог је разлога дужина слике и постајала све већа у звучном филму, баш као што је и проблем њене композиције постајао изузетно значајан.“ (Иванов 1970–71: 228).

¹⁴ Ејзенштејна је занимао проблем односа између позорнице и публике: „Међутим, немогућност развијања *mise-en-scène* кроз гледалиште и спајања позорнице и публике у организам који се развија били су разлог што се у позоришту све усредсређивало на режијске проблеме унутар сценских збивања.“ (Алзенштајн 1964: 43).

и фотографише. Затим љутито улази на улаз за гледаоце, где га у први мах не препознају и заустављају, па након тога и у салу где публика мисли да је тај његов улазак део позоришне представе. Потом Риган сав бесан између редова публике стиже до Мајка и удара га песницом. Треба истаћи да у овом филму нису потенцирани карактери ликова, односно, није се дубље проникнуло у структуру њихових личности. То је редитељ урадио с намером, да би акценат пребацио на филмске елементе и покрет који дочаравају атмосферу позоришта. Занимљиво је да је Ејзенштејн себе сматрао једним од у највећој мери „нечовечних“ уметника, и да приказивање човека никада није био ни централни, нити основни проблем његових дела. Филм *Човек-ишница* се управо ослања на Ејзенштејнову тврдњу да је његова стваралачка пажња увек била изразитије усредсређена на покрет него на оно што се креће (Јоскјевич 1981: 73).

Закључак

Филм *Човек-ишница* обилује позоришним елементима, али на један специфичан начин који подразумева употребу филмских техника. Театралност је крајња консеквенца прожимања ових техника. Било би логично да овде филмски елементи и технике јачају структуру филма, али то није тако. Они, заправо, на врхунцу свог деловања потиру и уништавају ту структуру, истовремено јачајући и наметајући театарску структуру. Парадоксално је да, у ствари, својим најјачим оружјем филм овде на неки начин уништава себе, односно брише границу до које би смео да иде а да не поништи сврху свог постојања. Дакле, позориште је у овом случају победило филм његовим оружјем, оружјем свог тзв. непријатеља а уједно и савезника, јер изгледа да ова два медија имају још штошта да нам пружи у садејству.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АЈЗЕНШТАЈН, С. М. *Монџажа аџракџија*. Београд: Нолит, 1964.
БОДРИЈАР, Жан. *Симулакруми и симулаџија*. Нови Сад: Светови, 1991.
ИВАНОВ, Вјаћеслав. „Ејзенштејн и савремена структурална лингвистика.“ *Филмске свеске* 2 (1970–71): 226–237.
ЈОСКЈЕВИЧ, Јаков. „Проблеми филмолошке анализе у Ејзенштејновом теоријском наслеђу.“ *Филмске свеске* св. XIII, 1 (1981): 65–76.
ABEL, Lionel. *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. New York: Holmes & Meier, 2003.
ALPERT, Hollis. *The Dreams and the Dreamers: Adventures of a Professional Movie Goer*. New York: The Macmillan Company, 1962.
BANHAM, Martin. *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

- BOAL, Augusto. *Legislative Theatre: Using Performance to Make Politics*. London: Routledge, 1998.
- CHEVALIER, Jean, Alain Gheerbrant. *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod MH, 1987.
- COUNSELL, Colin. *Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-century Theatre*. London: Routledge, 1996.
- GOLDIE, Peter. *The Mess Inside: Narrative, Emotion, and the Mind*. Oxford: OUP Oxford, 2012.
- INÁRRITU, Alejandro G., Nicolás Giacobone, Alexander Dinelaris Jr., Armando Bo. *Birdman: Or (The Unexpected Virtue of Ignorance)*. <http://d97a3ad6c1b09e180027-5c35be6f174b-10f62347680d094e609a.r46.cf2.rackcdn.com/film_scripts/FSP3823_BiRDMAN_MINI_SCRIPT_BOOK_C5.pdf>10.04.2015.
- INÁRRITU, Alejandro G. *Birdman*. <http://d97a3ad6c1b09e180027-5c35be6f174b10f62347680-d094e609a.r46.cf2.rackcdn.com/films/film/production_notes-4e68b605-5386-4f41-b5c3-ade9b5014285.pdf>10.04.2015.
- PAVIS, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- ROSEN, Scott. „Gods and Fantastic Mortals: The Superheroes of Jack Kirby.“ In: OROPEZA B. J. (ed.). *The Gospel According to Superheroes*. Pieterlen and Bern: Peter Lang, 2005.
- ROZIK, Eli. *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performances Analysis*. Eastbourne: Sussex Academic Press, 2010.
- RUBIN, Don, Peter Nagy, Philippe Rouyer. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Europe*. London: Taylor & Francis, 2001.
- STERRITT, David (ed.). *Jean-Luc Godard Interviews*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 1998.
- SZELISKI, John von. *Tragedy and Fear: Why Modern Tragic Drama Fails*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1971.
- THOMPSON, Howard. „Ritt for the Record on Direction.“ *The New York Times* 01.06.1958.

Goran Gavrić

THEATRICAL ELEMENTS IN THE FILM *BIRDMAN*

Summary

What precedes and intimates a strong influence of the theatre and its exponents on the film *Birdman* is the myth about a superhero and his powers. This film also presents the advantages that the theatre has in terms of intellectual and philosophical pondering as well as the power of film industry and film as its product. Here we have a contrast on the relation Hollywood – Broadway, i.e. film – theatre, but this time a Hollywood blockbuster arrived at the doors of a Broadway theatre. This did not happen because of the building of the theatre where most of the film takes place, but because of the addition of film elements. Here the space of the theatre does not represent only the central place in the geographical and content sense, but also a bare structure which cannot do anything else but be constructed and added to since the beginning of the film. This when technical elements, i.e. film assets come into play, e.g. mise-en-cadre and mise-en-scene. Therefore, this film presents an interesting case: technical aspects as a powerful means that actually separate it from other media of expression crucially contribute to the theatricalization of the film. In this film the boundary between reality and fiction is not deleted because these two intertwine and cancel each other. The connection with the real life is established precisely with the aid of the camera, with it constantly moving from one shot to another, from one actor to another or several of them. Opposite to parallel editing, where, for example, the shot sequentially moves from one person to another while they are performing

parallel actions so finally they are in a shot together, in this film the situation is different. Namely, as one person passes through hallways in a longer shot, the next moment the camera directly transitions from this person to another. There are not cuts, which is very much like a theatre play where the camera is replaced by the audience, whose gaze often wanders not just from one person to another, but to various parts of the stage set and elements beyond the stage. The film *Birdman* relies on Eisenstein's claim that his creative attention is more focused on movement than on the thing that moves.

Key words: theatre, film, superhero, mise-en-cadre, reality, fiction.

СЕНКА ТОМИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
senkatomic83@gmail.com

МИЛИЦА БАЈИЋ

ОШ „Јожеф Атила“, Нови Сад
milica256@hotmail.com

ВАЛЕРИЈА БОБОЈЧОВ

ОШ „Јожеф Атила“, Нови Сад
boboicovv@gmail.com

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ТРАНСФОРМАЦИЈА АНДЕРСЕНОВИХ БАЈКИ
У ДИЗНИЈЕВЕ ЦРТАНЕ ФИЛМОВЕ
НА ПРИМЕРИМА БАЈКИ
МАЛА СИРЕНА И СНЕЖНА КРАЉИЦА

САЖЕТАК: Бајке, као специфичан књижевни жанр, због свог великог потенцијала и капацитета у продукционом смислу, експлоатисане су на разне начине. У овом раду се говори о појму, значају и структури саме бајке, и тиме се описује њен велики економски потенцијал. Дизни корпорација као једна од највећих светских компанија данашњице и даље има примат у тој експлоатацији. Дела најзначајнијих писаца бајки трансформисана су у Дизнијеве цртане филмове, па тако и бајке данског књижевника Ханса Кристијана Андерсена. У овом раду се прате трансформација две Андерсенове бајке у Дизнијеве цртане филмове у размаку од двадесет и пет година и поступна трансформација традиционалних стереотипа које су Дизнијеви цртани филмови и произвели, а затим их сами, пратећи појаве у друштву и пулс нове надлазеће публике, као и сваки велики продукцијски гиганти, разбијали.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: бајка, Ханс Кристијан Андерсен, Дизнијеви цртани филмови, стереотипи, продукција.

Бајке

Бајка је древна и узбудљива усмена народна прича о крајње необичним доживљајима јунака у једном фантастичном свету, насељеном људима и натприродним бићима попут вештица, змајева, чудовишта и моћних цинова, мудрих старца и добрих вила. Она је по правилу испричана изванредно,

лепим сликовитим, раскошним и стилски дотераним језиком. Зато можемо рећи да је бајка чудесно лепа прича о чудесном (ТРЕБЈЕШАНИН 1994).

Као својеврстан књижевни жанр, у којем јасна разлика између природног и натприродног и не постоји, бајка пружа човеку могућност да оствари своју сталну жељу да побегне од стварности, а да при томе ипак остане у њеним оквирима. Ослобођена стега и калупа реалности, тежећи вишој, уметничкој истини, бајка је одувек представљала нераскидиви део књижевног стварања.

Време и простор у коме се бајке одвијају такође су специфични у односу на остале књижевне родове. Време бајке је неодређено, док се радња одиграва у димензионално изузетним просторима, изузетно великим или изузетно малим.

Готово све бајке имају једну заједничку особину: нарочиту удаљеност „било је то једном иза седам гора и иза седам мора“, „била једном једна земља где се то десило“. „Десило се то ноћу“, „под водом“, „у зачараној шуми“ или у „дубини земље“. Увек је то некада давно, негде далеко или у некој другој стварности. Уколико ова локализација у бајкама није директно назначена као непозната, бајка оставља своје слушаоце бар без ближе одредбе где и када се то могло десити или се закачиће, очигледно кроз интервенцију вештачке литералне фиксације и концентрације бајки на давно прошле и некако апстрактне личности. (ЧАПЕК 1967: 114).

Бајке су јединствене не само као прозна књижевна врста, већ и као уметничка дела која су свима потпуно појмива својим карактеристичним *језичким сликама*, као што то ниједан други вид уметности није. Оно што бајку чини бајком је и чињеница да је најдубље значење бајке различито за сваку особу и различито за исту особу у разним тренуцима њеног живота. Свако ће извучити различита значења из исте бајке, у зависности од својих тренутних интересовања и потреба, и када год му се пружи прилика, враћаће се истој причи, када буде спреман да стара значења прошири или их замени новим. Управо у овој особини бајке као такве лежи њен невероватан потенцијал за експлоатацију.

До XVII века бајке су се преносиле као део усмене традиције и рефлектовале су вредности, морал и тежње друштвених заједница под чијим су окриљем настале. Научно интересовање за бајке у Европи се развило у XVIII веку када је Ш. Перо од бајки начинио књижевни род, а нарочито у XIX веку када се уметност приповедања све више губила. Екранизација бајки у XX веку допринела је њиховој популарности на један нов начин и потврдила да је потреба за бајкама како код деце тако и код одраслих још увек жива (ДРНДАРСКИ 1994: 23–34).

Гледано из економске перспективе, бајка као књижевна врста са собом носи невероватан економски потенцијал, што се у XX веку, када

се филмска уметност признаје и уздиже, може закључити по веома великом броју екранизација бајки кроз филмове за децу, анимиране филмове или пак кроз филмове намењене одраслој публици.

Бајка се дешава у свету у коме су чаролије природне, а магија правило. Натприродни елеменат није у њему страшан, па чак ни чудан, јер представља супстанцу тога света, његову законитост, његову климу. [...] Свет бајке настањују змајеви, једнорошци и виле; чуда и метаморфозе се у њему дешавају непрестано, чаробни штапић је стално у употреби, амајлије, заштитнички духови, вилењаци и животиње које се посећују, срећу се на сваком кораку. Добре виле испуњавају сваку жељу сирочади, која заслужују њихову наклоност (КАЈОА 1971: 61–81).

Сва она дела у којима главни јунак пролази кроз бројна животна искушења, долази у безизлазне ситуације, да би на крају сасвим неочекивано, уз божју помоћ, вилинску или чаробњакову, или неки другим чудом, на сасвим невероватан начин решио све своје неприлике, по својој структури представљају бајку или су дела бајци веома слична.

Сурова казна у бајци никада није приказана конкретно, детаљно, реалистички, већ је у складу са поетиком бајке, стилизована, сведена и апстрактна попут пуког симбола правде.

Тај зачарани свет је хармоничан, не зна за супротности, а ипак је пун доживљаја, јер ни њему није страна борба са злом, јер постоје, такође, зли духови, као и зле виле. Али чим се једном прихвате тога натприродног света, све ће у њему остати стабилно и једнородно на начин достојан пажње (КАЈОА 1971: 61–81).

Јунак у бајкама

Главни фокус бајке усмерен је на судбину појединца, на процес његове афирмације, личне среће и успеха. Извршавајући свој задатак, излажући се различитим тешкоћама и опасностима, јунак бајке пролази развојни процес ка стицању зрелости и признања.

Јунаци бајке грађени су на принципу добро–зло, без икаквог психо-анализирања. У добру и злу постоје одређене варијанте: добро–наивно, добро–паметно, добро–домишљато, добро–спретно, добро–глупо, добро–шепртљаво; зло–пакосно, зло–жеља за физичким уклањањем противника, зло–спретно, зло–домишљато, зло–снажно, зло–натприродно (са чаробњачким атрибутима) (ЧАПЕК 1967: 117).

Јунак бајке, на њеном почетку слабашно дете или краљевић, по правилу због неке невоље напушта кућу и креће у неизвесну пустиловину како би остварио свој високо постављени циљ. Касније, уз помоћ

чаробних помагача и властите довитљивости, преображава се у моћног и срчаног јунака, којем полази за руком да савлада бројне препреке, да у неравноправној и драматичној борби убије аждају, змаја или дива и да после свега стигне до престола, принцезе или заслуженог циља. У женској верзији бајке, јунакиња бајке је обично занемарена, сиромашна или од маћехе злостављана девојчица, такође уз помоћ чаробних помагача успева да надвлада све тешкоће и ограничења, да надмаши све своје љубоморне супарнице и да се на крају уда за принца.

Процес индивидуализације, сазревање и обликовања личности приказан је у бајци као *йход јунака*. Као и у животу, јунак у бајци мора да савлада све тешкоће и да дође до своје личне судбине, која кулминира достизањем духовне целовитости. Крајњи циљ индивидуализације јунака у бајци према Јунгу је *сойсйво* (2003: 112–123).

Са структуралног, морфолошког становишта, бајка се може дефинисати као приповетка чији ток радње иде од наношења штете или недостатака, преко међуфункција („одлазак“, „забрана“, „кршење забране“, „даривање“, „тешки задаци“, „решавање“ итд.) ка свадби или еквивалентним функцијама које доводе до коначног расплета (Проп 1982: 99–100).

Психоаналићичка анализа бајки

Појавом психоанализе у првој половини XX века дошло је до стварања бројних школа, праваца и истраживања који су се тицали психошког проучавања уметности, културе и књижевности.

У психологији, психоанализи, педагогији и теорији књижевности више од једног века води се расправа о томе зашто су људи, а пре свега деца, толико очарани бајкама. Бајке се обраћају истовремено свим нивоима људске личности, комуницирајући на начин који досеже како до дечијег ума тако и до ума рационалне одрасле особе.

Сигмунд Фројд и психоаналитичари су први међу психолозима уочили и покушали да објасне ту тајанствену склоност детета према бајкама и готово опсесивну потребу да их изнова слуша. По његовом мишљењу, овај афинитет према бајкама заснива се на томе што се дете, а да није свесно тога, у тим наизглед наивним причама сусреће са сопственим несвесним комплексима, фантазијама, тешкоћама и конфликтима. Фројд и психоаналитичари су у бајци видели пре свега израз потиснутих инфантилних и инцестуалних жеља (Фројд 1920: 35–39).

Међутим, Карл Густав Јунг је бајку препознао као ризницу архетипова, исконских слика које долазе из колективно несвесног, психичког слоја заједничког свим народима и временима. Архетипови представљају спремност да се увек изнова репродукују увек исте или сличне

митске представе, које одражавају опште људске ситуације надања, потребе, страховања, суштински људску психу у њеним основним елементима. Бајке се, као и снови, служе језиком симбола, а симболи нам долазе из дубине несвесног. Јунг се читавог живота посветио проучавању симбола који се несвесно стварају у човековој психи и сматрао је да су то наслеђени обрасци емотивног и менталног понашања, архетипови, позадина скоро свих људских активности и деловања. Бајке конкретизују архетипове и на најједноставнији начин нам показују како правилно разумевање симбола може да има лековит и креативан утицај на појединца.

Неки симболи и архетипови који се срећу у бајкама према Карлу Густаву Јунгу:

– *Анима и анимус* – отелотворени у бајкама и митологијама као фигуре које допуњавају и објашњавају женску односно мушку страну јунака, често су приказани као стари мудрац и велика мајка, вила и јунак, заробљени принц и заточена принцеза, или једноставно као отац и мајка – први представници пола у животу детета. Велики број митова и бајки говори о принцу који је чаролијом претворен и неку животињу или чудовиште, и кога својом љубављу спасава нека девојка, где љубав као порив повезује дух и природу у најбољем смислу те речи.

– *Чаробњак или ђаво* – персонификација сенке, тамне и непризнате стране личности, у терминима аналитичке психологије, или вештица када је реч о женском јунаку у бајци.

– *Живоџиње* које се срећу у бајкама могу да поприме различита значења и углавном симболишу корисне снаге на које ликови из бајки могу да се ослоне.

– Шуме, пећине и воде – незаобилазни су крајолик, који прати радњу бајке; све су то специфични симболи несвесног, места мистерије, непознатог и унутрашњег (Јунг 1984: 23–174; 2003: 56–158).

Искуство психотерапеута показује да бајке подједнако сваком детету на свим ступњевима интелигенције, са много дубљим значењем обогаћују унутрашњи живот него ма које друго штиво и ма који терапеутски приступ (Требељшанин 2012: 5).

Морфологија бајке

Зачетник структуралне фолклористике В. Ј. Проп, подвргао је бајке морфолошкој обради, посматрајући их као народне приче чија се радња одиграва у оквиру функција ликова које логички и уметнички произлазе једна из друге. За бајку је важно шта чине ликови, а не ко чини или како неко чини. Воља појединих ликова, њихове намере и поступци

одређени су према томе колико значе јунаку, колико су значајни за ток радње и развој приче. Такође, жива бића, предмети и особине ликова могу се, са становишта морфолошке анализе ликова, сматрати еквивалентима, јер функционишу на исти начин; на пример, једна од најважнијих особина помоћника је видовитост – видовита жена, бака, пас, али ако у бајци нема помоћника, то својство прелази на јунака. Атрибути ликова, њихови пол, узраст, начин њиховог појављивања, долетање змаја, израћање из воде, нестајање, и атрибутивни елементи, чаробни штапић, чаробна шкољка, с друге стране, ти су који бајци дају живописност и богатство детаља, док ограниченост броја функција и ликова говори о њеној поновљивости и истом обрасцу по коме су све бајке настале.

Проп даје своју кључну хипотезу: постоји само једна бајка, а све остале познате бајке су само варијанте у односу на тај један тип.

У свом истраживању бајке Проп се бави и њеним пореклом, као и могућношћу да све бајке потичу из једног извора. Тврди да бајке садрже трагове раних облика социјалног живота и архаичних религија. Такође, сличну структуру као и бајке садрже поједине народне новеле, приче о животињама, као и изванредан број легенди и старих митова, па је по његовом мишљењу то област у којој би требало тражити порекло бајки.

Проп се залаже за упоређивање бајки са обредима и обичајима, митовима и раним религијским појавама, са циљем да се утврди који мотиви у бајци воде порекло од ког обреда и у каквом су односу према њему (1982).

Трансформација Андерсенових бајки у Дизнијеве цртане филмове на примерима бајки Мала сирена и Снежна краљица

Ханс Кристијан Андерсен

Ханс Кристијан Андерсен (Hans Christian Andersen) је био дански књижевник познат као писац бајки. Паул Хазара га је називао краљем дечијих писаца: „Андерсен је краљ јер нико попут њега није знао продрети у душу бића и ствари“.

Он је проширио тематику бајке, развио народне мотиве, али и створио оригиналне приче. Његове приче су блиставе, разумљиве, буде машту и лако могу занети дете, јер је он сам умео да машта, увиђа разна чудеса и размишља као деца. „Читав је свет пун чудеса, али ми смо на њих тако навикли да их називамо свакодневним стварима“ – говорио је Андерсен.

Квалитет његових бајки између осталог је у томе што је уклопио поезију у причу, уносио је нове мотиве, писао је богатим, лаким и лепршавим језиком, са пуно хумора испод којег се често могу наћи озбиљни, тужни и иронични мотиви, који су за децу поучни.

Само неке од његових многобројних бајки су: *Палчица*, *Ружно ђаче*, *Царево ново одело*, *Оловни војник*, *Мала сирена*, *Снежна краљица* и још многе друге (ШТЕРИЋ 2002: 5).

Волтер Илајас, Волт Дизни

„Живот је бајка“ – Волт Дизни

Волтер Илајас, Волт Дизни (Walter Elias „Walt“ Disney), био је амерички филмски продуцент, режисер, сценариста и аниматор. Један је од најпознатијих продуцената покретних слика у свету; био је цртач стрип свезака и новинских стрипова. Створио је забавни парк Дизниленд, а заједно са својим братом Ројем Оливером Дизнијем (Roy Oliver Disney) основао је Продукцију Волта Дизнија (Walt Disney Productions), данас познату као Компанија Волт Дизни (The Walt Disney Company).

Рођен је 5. децембра 1901. године у Чикагу на авенији Трип, као четврто дете. Имао је тројицу старије браће и млађу сестру. Отац се бавио сточарством и воћарством, пореклом је из Мисурија, из ирско-канадске породице, док су мајчини преци били досељеници из Немачке. Волт је добио име по породичном свештенику Волту Пару (Walter Par).

Уз помоћ брата Роја Оливера, запослио се као илустратор у Канзас Ситију, где је упознао Ајба Ајверкса (Ub Iwerks), са којим се спријатељио и основао прво предузеће за цртање реклама Ајверкс и Дизни, комерцијални уметници. Убрзо су га позвали из канзашке филмске компаније да ради за њих, што је прихватио, уз услов да са собом доведе и своју фирму. Затим је основао још једно филмско предузеће, које је почело да прави цртане филмове, чија је главна јунакиња била Алиса из *Алисе у земљи чуда*. Међутим, ово предузеће је пропало, после чега се 1923. године преселио у Лос Анђелес, где је уз помоћ стрица Роберта и брата Роја основао филмски студио, који је најпре носио име Студио браће Дизни (Disney Brothers Studio). Са двадесет четири године Волт Дизни је створио свој први оригиналан цртани лик: зеца Освалда, али му га је Универзал студио отео. Цео посао су започели у гаражи са камером коју су купили од позајмљеног новца, а временом су почеле да стижу понуде, па су запослили и неколико људи, а затим су основали већи Волт Дизни студио (Walt Disney Studio). Посао око дистрибуције цртаних филмова од 1930. године преузело је предузеће Колумбија пикчерс.

Са својим предузећем, Дизни је неколико пута био на ивици пропасти, али би после сваке кризе оно постајало све моћније и веће. Студио је и даље једна од најуспешнијих компанија у САД и на свету.

За свој рад добио је укупно 950 признања широм света.

Освојио је 26 награда Оскара, што укључује и посебна признања, од чега су три посебна, а једно му је додељено постхумно. Ово је највећи

број Оскара који је добио неки филмски уметник. Први анимирани филм у историји кинематографије који је освојио награду Америчке академије управо је Дизнијев филм *Цвеће и дрвеће* из 1932. године. Дизни је 1935. године награђен Орденом Лиге народа за велики уметнички допринос. Награђен је и Председничком медаљом за слободу (Зибарт 2000).

Од Андерсена до Дизнија

Као што је већ раније у овом раду речено, бајке су специфичан књижевни жанр и посматрано из више углова може се рећи да су намењене свим узрастима и сваком типу личности. Оно што бајку још посебно апострофира је чињеница да се њој стално враћа, било да је тај повратак у неком другом животном добу или различитом расположењу.

Тај потенцијал бајке су Дизни корпорација а и сам Волт Дизни знали су добро да користе. Дизни корпорација је једна од највећих медијских корпорација, која креира дечију културу широм света. Она сликама магије и забаве преноси младом нараштају поруке, социјализује га и гради његов систем вредности. Она то чини кроз своје цртане филмове, филмове за децу и породичне филмове, користећи пажљиво конципиране и систематски коришћене маркетиншке технике, које високобуџетна холивудска А продукција омогућава, јер Холивуд је ипак *фабрика снова* која ствара атмосферу у којој деца одрастају и на коју се привикавају.

Бајке које је писао Ханс Кристијан Андерсен не завршавају се увек магично и срећно, али у складу са књижевним жанром, такав крај није представљен исувише експлицитно и са собом носи поруку и поуку из којих пре свега деца, па затим и одрасли читаоци, јер већ је у раду више пута наглашена специфичност перманентног враћања бајци, много могу да науче. Неке Андерсенове бајке имају чак и трагичан крај, као на пример *Девојчица са шибицама*, која умире од хладноће у празној соби, али при одласку на други свет, она среће вољену баку и деку, који су већ мртви. Утисак после читања ова бајке је помешан. Помешане су срећа и туга, и крај можемо назвати *срећно-ћуужни крај*.

Андерсенове бајке које је Дизни корпорација пренела на велика платна у форми цртаних филмова су *Мала сирена њринцеца* (*The Little Mermaid*, 1989, Ron Clements, John Musker) и *Ледено краљевство* (*Frozen I* (2013), Chris Buck, Jennifer Lee), као *Мала сирена* и *Снежна краљица*.

У новије време у многим развијенијим земљама западне културе Дизни корпорацији се замера да производи цртане филмове за децу и породичне филмове који су ретроградни, не делују васпитно, одобравају лаж, превару, крађу, док је њихов језик груб и сексистички. Син до-

бија престо и постаје богат, док ћерка, обично принцеза, има само једну жељу, а то је да се уда за принца. Овакви филмови сликама невиности, магије и забаве намећу одређене вредносне и родне стереотипе.

Стереотипи су уређена, мање-више конзистентна слика света, којој су прилагођене наше навике, наши укуси, наше способности, наше радости, наше наде. Они можда нису потпуна слика света, али су слика неког могућег света на који смо адаптирани. У том свету људи и ствари имају сасвим одређена места и поступају на одређени начин (Липман 1995: 76).

Три најкарактеристичнија стереотипа у Дизнијевим цртаним филмовима су *љубав на њрви поглед* и *ћринц на белом коњу*, такозвани *Prince Charming*, и *пољубац њправе љубави*, такозвани *true love's kiss*. Цртани филмови *Мала сирена* и *ћринцеза* и *Ледено краљевство* снимљени су у размаку од двадесет и пет година. У том периоду променило се доста тога, феминистички покрет је ојачао, као и улога и утицај жена у друштву. Више нису интересантни и актуелни класични и традиционални принцезе и принчеви, као ни љубав на први поглед, самим тим променили су се и устаљени стереотипи. Стереотипи се граде на друштвено преовлађујућем мишљењу о одређеним појавама, а не на личном мишљењу или личном искуству.

Све ове друштвене промене могу се пратити кроз обраду стереотипних ликова у датим цртаним филмовима. Наравно, овај преокрет се није догодио изненадно, већ поступно, што се може пратити и видети у цртаним филмовима Дизнијеве продукције снимљеним између ова два гранична цртана филма.

Бајка Ханса Кристијана Андерсена *Мала сирена* још је једна од Андерсенових бајки која има *срећно-ћужни крај*. Наиме, Мала сирена не успева да се уда за принца, кога је спасила и за кога се жртвовала, потписавши пакт са морском вештицом. Она губи битку и приморана је да се претвори у морску пену, неки други животни облик, док се њен принц жени девојком за коју мисли да га је спасила, јер је Мала сирена свој глас код морске вештице заменила за ноге, а да је притом сваки начињени корак боли као убод ножем, и није могла да му каже истину.

У Дизнијевом цртаном филму, снимљеном 1989. године, ова Андерсенова бајка трансформисана је другачије, у складу са тадашњим стереотипима. Сам наслов цртаног филма је другачији, а основни стереотипи *љубав на њрви поглед* и *ћринц на белом коњу* су потпуно егзалтирани. Мала сирена, односно Аријел, успева да спаси принца, који се наравно на први поглед заљубио у њу, као и она у њега. Без обзира на то што је свој глас дала у залог за ноге морској вештици, болови при ходању се у овом цртаном филму и не спомињу. Права љубав, она на први поглед, побеђује и Аријел се удаје за Ерика, без обзира на покушаје пакосне

морске вештице да њихову љубав осујети и зачара принца покушавају да га слаже да је она та која га је спасила, користећи глас праве принцезе. Филм се наравно завршава венчањем, а у цео филм инкорпорирана је наменски снимљена музика, јер традиционално сви бајковити Дизнијеви цртани филмови су рађени као полумјузикли.

Десет година касније из Дизнијевој продукције излази цртани филм *Принцеза и жабац* (*The Princess and the Frog*, 2009, Ron Clements, John Musker) у коме се да уочити промена ова два стереотипа. У овом цртаном филму главна јунакиња Тиана и није принцеза већ обична радница, која сања о свом ресторану, за који марљиво ради два посла. Посебно треба нагласити да је Тиана припадница црне расе, што је још један корак у разбијању Дизнијевих устаљених стереотипова. Принц Нејван представљен је као један обичан нерадник, који нема други пут у животу него да се богато ожени не би ли себи обезбедио живот на какав је до тада навикао. Сплетом околности њих двоје постају жабе и заједно крећу да ту чаролију разбију. На том путу они се заљубљују. Тиана учи како да се опусти, а Нејван учи како у животу мора да се ради јер снови су тешко достижни, а животне околности нису увек краљевске. Промена у Дизнијевом концепту већ у овом цртаном филму је очигледна. И даље имамо принца, и Тиана удајом за њега постаје принцеза, док се преображај чини догађајем после пољупца праве љубави.

Велики комерцијални успех 2010. године доживљава Дизнијев цртани филм *Принцеза и разбојник* (*Tangled* (2010), Nathan Greno, Byron Howard). Уколико се прате наведена три стереотипа, очигледно је да се у овом цртаном филму ствари видно померају. Принц на белом коњу уопште није принц, него ситни лопов и преварант са лажним именом. Принцезу Репанзл заробила је у замку зла вештица, која жели да вечно остане млада (исмевање још једног стереотипа данашњице) уз помоћ чаробне принцезине косе. Флин Рајдер или Јуцин, како је право име, краде круну и покушава да се сакрије у замку принцезе Репанзл, где га она заробљава, узима му круну и тера га да је изведе из замка, док јој мајка није ту, да оствари свој сан да види изблиза лампионе који се у част изгубљене принцезе пуштају ка небу сваке године. И не слутећи да је управо она изгубљена принцеза, њих двоје крећу у ту пустоловину. Овај цртани филм је карактеристичан не само по томе што нема принца на белом коњу већ што је љубав на први поглед готово исмејана, али се један стереотип ипак одржао, а то је пољубац праве љубави.

Ледено краљевство је други Дизнијев цртани филм који је рађен по бајци Ханса Кристијана Андерсена, *Снежна краљица*. Међутим, у овом цртаном филму ситуација је у сваком смислу потпуно другачија у односу на обраду Андерсенове бајке 1989. године. Као прво мора да

се истакне да је цртани филм *Ледено краљевство* рађен по мотивима Андерсенове бајке *Снежна краљица*, што је јасно и видно истакнуто и на завршној шпици датог цртаног филма.

Ликови из оригиналне бајке – дечак Кај и девојчица Герда, која креће у потрагу за својим несталим другаром и налази га и ослобађа из дворца Снежне краљице, где се заледио а срце му је постало само комадић леда – у цртаном филму уопште не постоје. Герда је својим сузама одмрзла залеђено срце малог Каја и то је један од мотива који је у цртаном филму искоришћен. Други мотив је сама Снежна краљица, којој хладноћа не може ништа и која има способност да прави дворце и чуда од леда.

У Дизнијевом цртаном филму *Ледено краљевство* главне јунакиње су сестре Ана и Елза, принцезе које су остале без родитеља и наследили велико краљевство. Међутим, као што то обично у бајкама бива, Елза, старија сестра и наследница круне, рођена је са посебним даром да може да прави чуда од леда, али тај дар мора да научи да контролише. У тренутку када је као мала сасвим случајно кроз игру повредила сестру Ану, Елза се уплашила свог дара и из страха да некога не повреди осудила је себе на изолацију, при чему се дистанцирала од сестре Ане, а да јој за то није дала објашњење. С друге стране, Ана је стављена у ситуацију да дате околности мора да прихвати, и тако је одрасла сама у дворцу чије су капије стално затворене. На дан Елзиног крунисања, Елза је приморана да испоштује обичај и традицију, да отвори капије дворца и пусти људе и званице унутра. Тог дана се све мења. Ана упознаје принца на белом коњу у кога се заљубљује на први поглед, пристаје да се удаје за њега и то саопштава Елзи, која тај поступак не одобрава и у тренутку не успева да исконтролише своје емоције и открива свој дар пред свима. Посрамљена Елза одлази из краљевства, које по њеном одласку остаје залеђено и само она може да га одледи. Тад принцеза Ана креће да је тражи и почиње пустоловина.

Што се промене устаљених стереотипа тиче, разлика између овог филма и цртаног филма *Мала сирена принцеза* је више него очигледна, у сваком погледу.

Обе принцезе су самосвесне, образоване и самосталне младе жене, спремне да преузму одговорност за све и да свој живот и своје проблеме узму у своје руке. Да саме воде краљевство, без оца и мајке, када је реч о Елзи, или да, када је Ана у питању, сама крене у потрагу за својом сестром, без обзира на то што ће се суочити са ситуацијама опасним по њен живот, и да принца у кога мисли да је заљубљена остави у залеђеном краљевству да је замени, јер она мора сама да пронађе и врати своју сестру.

Успут Ана упознаје момка Кристофа, трговца ледом, који јој помаже да дође до дворца снежне краљице, односно Елзе, у кога се Ана проводећи време са њим заљубљује а да тога није ни свесна.

У овом цртаном филму сва три основна стереотипа, који су карактерисали годинама све Дизнијеве цртане филмове, исмејани су и разбијени.

Принц на белом коњу у кога се Ана на дан сестриног крунисања на први поглед заљубљује на крају се демистификује и представља као грамзива и похлепна варалица, која не преза ни од чега да би дошла до свог циља, а циљ је да се ожени принцем и тако себи обезбеди статус. Једним ударцем разбијена су два стереотипа, убијена је љубав на први поглед и остављена је могућност да принчеви могу да буду и лажови, ловци на круну и убице.

Трећи стереотип пољупца праве љубави такође је разбијен. Кристоф је заиста био заљубљен у Ану и све је учинио да дође до ње и да је пољуби, али њено замрзнуто срце одледиће сузе њене сестре. Сасвим неочекивано Дизни уводи у свој свет и другу врсту љубави, којом поручује да није само романтична љубав снажна и способна да помера границе, постоје и друге. Та се традиција наставља већ у следећем филму Дизнијеве продукције *Грдана (Maleficent)* (2014), Robert Stromberg), у коме успавану лепотицу из сна буди мајчинска љубав, а принц уопште и не постоји, док су принцезина романтична сањарења представљена само као опсена која је угрожава и у коју никако не сме по инерцији да поверује.

Закључак

Представљајући нам чаробан свет слика, магије, лепоте, борбе добра и зла..., шта нам заправо Дизнијеве интерпретације бајки поручују? Многи од нас су одрасли како на Андерсеновим бајкама тако и на Дизнијевим цртаним филмовима. Потпуно несвесно формирали смо системе вредности из садржаја који су нам презентовани, док сада враћајући се истим бајкама и истим цртаним филмовима у различитом животном добу и из различитих мотива, увиђамо да је лепршавост бајковитог Дизнијевог света заснована на стереотипима, који су потпуно променљиви само у односу на један, за гигантске холивудске корпорације као што је Дизни корпорација, суштински критеријум, а то је новац. Новац покреће продукцију, због новца се прате трендови, због новца се мењају бајке, па чак и сопствени концепти.

Можда је све променљива категорија, али је једна стална, и то се кроз овај рад јасно може видети. Бајка је посебна, магијска и чаробна прича, пуна најразличитијих потенцијала које сви волимо и којима се сви на крају поново враћамо.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АНДЕРСЕН, Ханс Кристијан. *Најлепше бајке*. Превео Петар Вујичић, избор Даница Ште-рић. Београд: Просвета, 2002.
- АНТОНИЛЕВИЋ, Драгана. *Значење српских бајки*. Београд: Етнографски институт, 1991.
- БЕТЕЛХАЈМ, Бруно. *Значење бајки*. Београд: Завод за уџбенике, 1979.
- БОШКОВИЋ-СТУЛИ, Маја. *Свети бајке и дејте*. Београд: Просвета, 1983.
- ГОЛОМБ, Клер. *Стварање имагинарних свейова, улога уметности, мађије и снова у развоју дејтеја*. Београд: Завод за уџбенике, 2012.
- ЈУНГ, Карл Густаф. *О психологији несвесног*. Нови Сад: Матица српска, 1984.
- ЈУНГ, Карл Густаф. *О феноменологији духа у бајкама*. Београд: Атос, 2003.
- КАЈОА, Роже. *Од бајке до science-fiction*. Превео Петар Вујичић. Београд: Књижевна кри-тика, 1971.
- ЛЕМИШ, Д. *Деца и телевизија*. Београд: Clio, 2008.
- ЛИПМАН, Волтер. *Јавно мњење*. Загреб: Напријед, 1995.
- ЛИТИ, Макс. *Евројска народна бајка, форма и суштина*. Београд: Орбис, 1994.
- МАРТИНОВИЋ, Жарко. *Психоанализа и књижевност*, Горњи Милановац. Дечије новине, 1985.
- ОГЊАНОВИЋ, Драгутин. *Чаробни врх – антиологија свейске уметничке бајке*. Ниш: Про-света, 2001.
- ПРОП, Владимир Јаковљевич. *Морфологија бајке*. Београд: Просвета, 1982.
- ТРЕБЈЕШАНИН, Жарко. „Савремена истраживања склопа, стила и смисла бајке.“ У: *Евројска народна бајка*, Београд: Орбис, 1994.
- ТРЕБЈЕШАНИН, Жарко. *Речник Јунгових појмова и симбола*. Београд: Завод за уџбенике, 2011.
- ТРЕБЈЕШАНИН, Жарко. *Лексикон психоанализе*. Београд: Завод за уџбенике, 2012.
- ТРЕБЈЕШАНИН, Жарко. *Значај мађије, стваралачтва и снова за психички развој дејтеја*. Београд: Завод за уџбенике, 2012.
- ФРОЈД, Сигмунд. *С оне стране принципа задовољства*. Нови Сад: Светови, 1920/1996.
- ЧАПЕК, Карел. *О теорији бајке, Марсија или на маргинама лијерајуре*. Превео Живорад Јевтић. Београд: Култура, 1967.
- HALL, S. *Representation-Cultural representations and Signifying*. London: Sage Publications, 1997.
- HOLBEK, Bengt. *Interpretation of Fairy Tales*. Helsinki: FF Communication, 1998.
- МАЈО, Kathi. *Disney's Dolls*. Boston: New Internationalist, 1998.
- ZIVART, Eva. *Inside Disney*. IDG Books Worldwide INC., Foster City, 2000.

Senka Tomić, Milica Bajić and Valerija Bobojčov

TRANSFORMATION OF ANDERSEN'S FAIRYTALES INTO DISNEY CARTOONS ON THE EXAMPLE OF FAIRYTALES *LITTLE MERMAID* AND *SNOW QUEEN*

Summary

Presenting the magical world of images, magic, beauty, the fight between good and evil, what do Disney's interpretations of fairytales tell us? Many of us grew up with both Andersen's fairytales and Disney cartoons. Completely unaware, we formed value systems based on the content presented to us. Returning to the same fairytales and cartoons in different times in our lives and for different reasons, we realize that the optimism of the fairytale Disney world, based on stereotypes which are completely changeable on a one-to-one basis, is the basic criterion for Hollywood corporations such as Disney because it

is related to money. Money moves the production, money makes filmmakers keep up with trends, money changes fairytales, even one's own concepts.

Maybe everything is a changeable category, but one thing is constant and it is demonstrated in this paper. Fairytales is a special, magical story, full of different potential which we all love and to which we all finally return.

Key words: fairytale, Hans Christian Andersen, Disney cartoons, stereotypes, production.

САЊА РАДИНОВИЋ

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности

Оригинални научни рад / Original scientific paper

radinovicsanja62@gmail.com

ПРИСТУП ЉУБИНКА МИЉКОВИЋА МЕЛОПОЕТСКОЈ АНАЛИЗИ СРПСКИХ ВОКАЛНИХ ОБЛИКА

САЖЕТАК: У овом раду критички се разматра део система „аутоматске обраде података“ (АОП) који је за етномузиколошке циљеве средином 1980-их година развио Љубинко Миљковић (1931–2004) у сарадњи са стручњацима Центра за информатику Радио-телевизије Београд. Посвећен је сегменту мелопоеетске анализе, проистекле из Миљковићеве адаптације аналитичког поступка македонског етномузиколога Александра Линина (1908–1998), заснованог на тзв. финској методи. Упркос вредној пионирској апликацији рачунарске технологије и њеним несумњивим потенцијалима, испоставља се да су Миљковићева почетна истраживања мелопоеетских питања донела недоречене, превише уопштене и недокументоване резултате, па зато његов систем АОП-а у Србији данас има првенствено историјску вредност.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Љубинко Миљковић, мелопоеетска анализа, српско вокално наслеђе, финска метода, компјутерска обрада метаподатака, етномузиколошка статистика.

Још средином 1980-их година, непосредно пре него што је и у Србији наступило време масовне употребе персоналних рачунара, Љубинко Миљковић (1931–2004) је, сарађујући са стручњацима Центра за информатику Радио-телевизије Београд, осмислио нашу прву методологију „аутоматске обраде података“ (надаље: АОП) проистеклих из систематске етномузиколошке анализе.¹ Пројекат је подразумевао компјутерско

¹ Будући да је реч о подацима који резултирају из анализе, исправније их је називати метаподацима, па ће у раду зато надаље и бити коришћен тај термин. Осим њима, рачунарска обрада може бити посвећена и тзв. примарним подацима о снимку, онима који проистичу из аутоматске обраде самих звучних сигнала. Они, међутим, нису ушли у оквире Миљковићевих интересовања. Потребно је имати у виду и то да примат у изради саме номенклатуре за компјутерску обраду етномузиколошких метаподатака не припада ипак Љубинку Миљковићу, већ његовом професору Миодрагу А. Васиљевићу (1903–1963), који се у та питања први упустио још почетком 1960-их година, уз свесрдну помоћ Радмиле Петровић (1923–2003) и Зориславе М. Васиљевић (1932–2009) (ВАСИЉЕВИЋ 1973: 19; Буловић 2006). Такође, могућностима компјутерске обраде метаподатака претходно се, непосредно пре Миљковића, бавио и Младен Марковић (1961–), у једном студентском раду из 1984. године (MARKOVIĆ 1984).

кодирање и једноставну статистичку обраду метаподатака² који се одnose на следеће структуралне параметре вокалних облика: тонски низ, темпо, *говорни мејар* или *мејрику казиваноџ њексџа* (тј. метричку структуру стихова), *мејричке облике* или *њевани мејар* (структуру певаног текста), *музичке реченице* (или музичку форму), мелодијски и ритмички ток, и врсте тактова (Миљковић 1985: XXIII–XXXII; 1986; 1986а: XI–XXIX; 1987).³ Миљковићева основна замисао била је да применом ове методологије олакша и убрза аналитичко-компаративно сагледавање заступљености извесних појава, а затим и њихових различитих корелација, нарочито приликом упоредног истраживања великог броја примера. Веровао је да на тај начин поставља темеље *ејномузиколошке сџајџисџи*ке, једне нове научне дисциплине која би била предуслов за бројне и сложене циљеве научног сазнавања (Миљковић 1986: 9–11, 14–16, 20).

Из објашњења кодекса шифара примењених у кодирању (Миљковић 1986: 24–30), и компјутерски квантификованих и табеларно представљених метаподатака по редоследу од више ка мање заступљеним појавностима, могуће је стећи увид и у Миљковићев приступ мелопоеетској анализи, коју је он у поједностављеном облику преузео од Александра Ланина (1908–1998) (LİNIN 1982; Ланин 1983), проценивши да аналитички систем његовог колеге има „високу компјутерску програмбилност“ (Миљковић 1985: XXIV).⁴

Ланинов начин анализе није био самосвојна творевина, већ једна од многих модификација тзв. финске аналитичко-лексикографске методе (тачније, модификација оног њеног дела који се тиче мелопоеетске структуре народних песама у ужем смислу речи). Сама финска метода осмишљена је још почетком XX века (KRONH 1902), а на просторе друге Југославије приспела је тек крајем 1940-их година и потом остала у етномузиколошкој примени српских аутора све до наших дана (ŽGANEC 1948; Радиновић 2011: 40–117).⁵

Ипак, ни ови ранији доприноси нису утицали на аналитичку праксу српских етномузиколога, као што то није био случај ни са Миљковићевим, иако је његов систем АОП-а пласиран у неколико запажених обимнијих публикација (видети даље).

² Реч је о квантификацији, елементарном статистичком поступку, који подразумева сабирање броја истоветних појава и нумеричко исказивање добијених вредности по редоследу од веће ка мањој.

³ Коришћена апаратура била је марке Tendy radio shach EG 3003 „Genie I“, јапанске производње по америчкој лиценци (Миљковић 1986: 17).

⁴ Миљковић је пошао од Ланиновог саопштења „Specifične konstruktivne forme madeonskih narodnih napjeva“ (LİNIN 1982), где је словно-бројчано представљање потпуније него у његовој потоњој студији *Македонскиоџ сџи*х и *најев* (Ланин 1983).

⁵ Када је реч о мелопоеетској, односно музичкој форми српских вокалних облика, финска метода ипак никада није била сасвим одговарајуће аналитичко оруђе за нашу научну праксу, првенствено због тога што је проистекла из структуралних карактеристика музичко-

Следећи пример (Линин 1983: 105–106) илуструје Лининов аналитички поступак, изведен у четири корака (модификација финске методе највише долази до изражаја у другом, трећем и четвртном):

Берово

Да ли гр - ми, ил' се зем - ја тре - се,
и - ли во - да од ви - со - ко те - че?

1. Двостопни епски десетерац (4, 6)
2. $M (m_1 + m_2)$ $N (n_1 + n_2)$
3. $A (a_1 + a_2)$ $Av (a_1 + a_2)$
 4 6 4 6
4. Дводелни напев, формиран од два двостопна (4, 6) мелостиха, у двотактним метричким јединицама

Први корак Лининове анализе односи се на поетску метрику, други на структуру певаног текста, трећи на музичку форму, док четврти вербалним описом појашњава трећи и употпуњује га информацијом о томе колико тактова припада сваком певаном полустиху/чланку. У овом конкретном случају реч је о примеру заснованом на епском десетерцу (1. корак); мелострофа почива на поетском двостиху, који при певању није подвргнут никаквом поступку тзв. рада са текстом – ознаке M и N односе се на први и други стих двостиховне целине,⁶ а мала слова у заградама на њихове полустихове (2. корак); дводелност музичке форме и тип музичког контрастирања међу одељцима који је сачињавају приказују ознаке A и Av (3. корак), примењене према изворним стандардима финске методе; вербални опис допуњује анализу податком да

фолклорног материјала који је битно другачији од српског. Управо из тог разлога је у нашој средини недавно осмишљена алтернативна методологија формалне анализе, утемељена на закономерностима мелопоеетског обликовања аутохтоног наслеђа (Радиновић 2011).

⁶ Линин је одабрао да сваки засебан поетски стих који учествује у изградњи мелострофе обележи једним великим словом латинице – по алфавитном реду, почев од слова M . Тако шема мелострофе засноване на једностиху садржи само слово M , она која почива на двостиху слова M и N , ако је у питању тростих слова су M , N и O , у случају четворостиха M , N , O и P , и тако редом. Уколико мелострофу изграђује неки поновљени стих, и одговарајуће велико слово се у аналитичком приказу поново исписује (LININ 1982; Линин 1983).

је сваки полустих изграђен од двотактне целине (4. корак), што је овде само делимично тачно, јер је други, шестосложни полустих оба пута заснован заправо на тротакту.

Као што се већ и из наведеног примера може наслутити, у Лининовим формалним решењима датим у оквиру поменутих радова (LININ 1982; Линин 1983) постоје разне недоследности (у односу на његов сопствени начин резонувања), као и приличан број недвосмислених грешака, а генерално недостаје и одговарајуће објашњење аналитичке методологије. Највећи проблем везан је за прецизирање саме музичке форме (3. корак), тј. за додатно означавање унутрашње мелодијске структуре малим словима датим у заградама, које је притом и сасвим другачије од онога по финској методи. Наиме, уколико се један одељак састоји од две различите мелопоетске подструктуре, Линин их по правилу не обележава очекиваном формулом ab , већ као $A(a_1 + a_2)$, истичући истоветним малим словима напросто њихову припадност одељку A , док бројкама 1 и 2 указује само на редослед њиховог појављивања. Ово је веома дискутабилно, јер пружа једино информацију да је одељак A сачињен од два мања мелодијска подељка или одсечка, „првог“ и „другог“, али не и то колико су они међусобно слични или различити. Осим тога, из Лининових анализа проистиче да се границе одсечака увек поклапају са границама полустихова/чланака. То у суштини није тачно, али бар недвосмислено открива да је код Линина музички критеријум разграничавања делова *a priori* подређен текстуалном, односно да је овај аутор мирно прелазио преко чињенице да у македонским вокалним облицима има случајева – иако, истина је, знатно ређе међу примерима које је он сам узео у разматрање – код којих се мелодијско обликовање испољава као релативно аутономно, не подударајући се са текстуалним.⁷

Приликом адаптирања Лининовог начина анализе на своје АОП приказе, Миљковић поменуте мањкавости или није запажао, или их није сматрао пресудним за компјутерску кодификацију одабраних елемената структуре. Важно је нагласити и то да је Миљковићево рачунарско прилагођавање Лининовог поступка обухватило само његова прва три аналитичка корака, и притом не као интегралну целину, већ посматрана и изложена засебно, у склопу три независна табеларна приказа квантификованих чињеница.

Размотрићемо сада како би изгледала Миљковићева компјутерска адаптација анализе претходног примера. За *говорни метар* или метричку структуру стихова (Лининов 1. корак) аутор користи нумеричке

⁷ Сасвим је извесно да овакви примери постоје у македонском вокалном наслеђу, нарочито у најстаријем, обредном слоју, о чему је нпр. подробно писала Сузана Циглер (Susanne Ziegler) (1979; 1982).

формуле, у којима први број открива дужину стиха (укупан број његових слогова), док бројеви који следе прецизирају његову структуру (број и дужину полустихова/чланака раздвојених цезурама). Конкретно, *џоворни мейџар* претходног примера Миљковић би компјутерски представио на следећи начин:

100406

Певани мейџар или структура певаног текста (Лининов 2. корак) у Миљковићевом сведеном приказу састојао би се из наредне дводелне словно-бројчане формуле:

M12N12 04060406⁸

Музичке реченице или *стирукиџуру најева*, односно музичку форму у ужем смислу (Лининов 3. корак), Миљковић концизно представља без истицања евентуалног присуства варирања, што значи да одељке који су идентични или слични свеједно заступа истим словом, без икаквог залажења у финесе музичког контрастирања. Тако би у датом примеру изостао Лининов индекс „v“ уз словну ознаку за други одељак, тј. оба би била представљена (само) словом A, иако њихове мелодијске контуре нису сасвим истоветне:

A12A12⁹

У случају постојања несамоосталних или самоосталних рефрена, понављања полустихова/чланака, или пак њиховог непотпуног излагања, и сл. – другим речима, уколико је у певаној песми присутан неки од видова тзв. рада са текстом, феномена тако карактеристичног за вокално наслеђе Јужних Словена – Миљковићеве формуле за *џоворни мейџар* и *јевани мейџар* постају сложеније, што не важи и за оне намењене *стирукиџури најева*. Тако би нпр. исказ:

070403 R080404

заступао пример чији је главни поетски текст заснован на трохејском седмерцу (VII: 4, 3), а рефренски стих на симетричном осмерцу (VIII: 4, 4).

⁸ Ово решење саобразно је формулама које је Миљковић примењивао у студији о Доњој Јасеници (1986а: XI–XXIX). У првобитној, нешто сложенијој верзији, она би гласила: M1M2–N1N2 0406 0406 (Миљковић 1985: XXIII–XXXII; 1986).

⁹ Као и код *јеваноџ мейџра*, и овде је Миљковић у почетку примењивао унеколико сложенији начин обележавања: A1A2–A1A2 (1985: XXIII–XXXII; 1986).

Уколико мелострофа, изграђена од двостиха који је у епском десетерцу, на почетку другог певаног стиха садржи и несамосталан двосложни рефрен, Миљковићева сведена формула пружа уопштену информацију о његовом присуству и дужини, али не прецизира да ли је он припојен првом или другом певаном стиху:

M12RN12 0406 (2) 0406

За десетерачки певани стих који је нпр. продужен понављањем другог полустиха биће примењен следећи компјутерски приказ:

M122 040606

Очито је да Миљковић у својим пионирским настојањима неке феномене мелопоеетске структуре јесте успевао лако да преведе на језик компјутерски читљивих формула, док је код других наилазио на тешкоће које није могао да премости. Разлози за то, као и за његово распарчавање и поједностављивање Лининовог аналитичког поступка, вероватно су била технолошка ограничења компјутерског кодирања, која су му по природи ствари наметала максималан степен рационализације (Миљковић 1986: 24, 28–29).

Миљковићев рад на пројекту АОП-а прошао је кроз неколико развојних фаза. Прву одражава једно од поглавља његовог мачванског зборника (Миљковић 1985: XXIII–XXXII). Следили су прилози који подробније објашњавају систем АОП-а и који су имали сврху предистраживања на квотном узорку од 120 мелодија из Мачве, Македоније и Пољесја у Белорусији (Миљковић 1986; 1987). Последња студија, посвећена Доњој Јасеници, донела је прву апликацију целог система на грађи једног региона Србије (Миљковић 1986а: XI–XXIX). Међутим, са становишта постигнутих резултата у разматрању уже схваћеног мелопоеетског обликовања, најуспелији је први Миљковићев наслов, *Мачва* (1985: XXIII–XXXII), јер тамо табеларни АОП прикази нису остали сами себи циљ, већ су аутору послужили као полазна основа за повремено уочавање постојећих корелација, за извесне синтетичке увиде и дефинисање особених закономерности. Једна од најважнијих изнетих констатација тиче се структуре певаног текста. Наиме, Миљковић је установио да се на подручју Мачве, поред многих песама заснованих на „чистим говорним метричким облицима“ (чиме је мислио на стихове једнаке дужине или једнаког размера), често проналазе примери „чија је метричка основа нејединствена“, а та „повремена свесна типска одступања од прокламованог говорног метра као специфични креативни поступци битно су повећали богатство укупних изражајних

могућности који је штедро користио мачвански стваралац фолклорно-музичких вредности.“ (1985: XXVIII). Њих су произвеле било метричке контаминације, било рефрени, било „каталектичке појаве под којима се подразумевају тако промењени стихови да им је одузето један, два или више слогова, на почецима или завршецима песничких стопа од којих су стихови састављени.“ (Миљковић 1985: XXV). Поменуте „каталектичке појаве“¹⁰ аутор је изражавао нумеричким формулама – нпр: (5-3); (-3+5); (6-2); (-4+6) и сл. – у којима минус и број показују место и количину слогова поетског метра изостављених при певању.¹¹

У вези са претходно поменутим метричким одступањима, Миљковић је уочио неколико важних законитости. Као прво, присуство метричких контаминација с једне стране, а рефрена и каталектичких појава с друге, јесу феномени који се у традицији Мачве готово по правилу међусобно искључују. И друго, сви поменути „специфични начини мелопоеетског стваралаштва део су [...] очуваних рудимената древног нераздвојног музичко-поетског мишљења, чему у прилог сведочи и да су каталектичке појаве најчешће код мелодијски архаичних напева, веома присутне код новијих мелодија сеоског порекла (нарочито оних које су настале променама старог народног певања), а скоро непостојеће у песмама градског порекла. Иако се не може одредити да ли је то појава везана искључиво или нарочито за мачванску сеоску народну музичку традицију, пошто недостају анализе те појаве у ширим етно-географским просторима, ипак се може са сигурношћу тврдити да је она дубоко утемељена, јер се јавља и у основном напеву и у свим врстама додатака (рефрена)“ (Миљковић 1985: XXVIII).

Пажњу такође завређују Миљковићеви закључци да у певању Мачве изразито преовлађују дводелни облици, а затим и то да су овде врло

¹⁰ Миљковић је овај термин преузео од Линина, донекле га модификовао и прилично проширио његово значење. Наиме, Линин говори о *кайталектичном стику* и дефинише га као „стих у коме је изостављен последњи слог“ (1983: 155), док Миљковић под *кайталектичким појавама* подразумева све видове непотпуног излагања певаног текста. Међутим, у оба случаја реч је о неспретном термилошком решењу. Разне могућности „гутања слогова“ при певању (према Жганчевој терминологији – ŽGANEC 1948: 2) међусобно су врло различите и по месту где се јављају и по дејству на мелопоеетску структуру, па их зато није оправдано објединити појмом чије је основно значење врло уско детерминисано. Осим тога, овај назив није подесан чак ни када се односи само на изостављање последњег слога у певаном стиху, с обзиром на то да теорија књижевности под каталектичношћу подразумева „завршавање стиха непотпуном стопом или метром“ (ŽIVKOVIĆ 1992: 341). Другим речима, за разлику од окрњеног певаног стиха, каталектичан поетски стих је целовит и завршен али метрички скраћен на своме крају – какав би нпр. био VII-ерац структуре (4, 3) у низу симетричних VIII-ераца. Због тога је за ову и сличне појаве боље користити назив *ајокоја*, а за одсуство почетних слогова стиха *акефал*, мада ни у тим случајевима не постоји потпуна значењска хомологија са датим књижевнотеоријским терминима (ŽIVKOVIĆ 1992: 9, 45).

¹¹ Жганец је на сличан начин обележавао „прогутан“ последњи слог у стиху (1948: 2), односно оно што данас уобичајено називамо *ајокојом*.

често присутни дуги рефрени, „устаљене или слободније формалне структуре“. У међуодносу ове две чињенице открива се упечатљива особина мачванског народног певања, „која се јавља као тежња ка дисперзивности тих облика, а не ка њиховој формализацији и структуралним поједностављењима.“ (Миљковић 1985: XXX).

Овим се углавном исцрпљује могућност представљања Миљковићевих значајнијих увида о мелопоетском обликовању српских народних песама, до којих га је довео његов начин анализе и АОП презентације. Сви остали закључци о разматраним питањима (у *Мачви* и у његовим преосталим студијама) далеко су мањег значаја, сасвим су парцијализовани и углавном се свode на констатовање извесних структуралних појавности и њихову квантификацију.

У свим својим АОП истраживањима Миљковић је, нажалост, пропустио да потпуније образложи начин анализе *музичке реченице*, да све издвојене појаве илуструје у току излагања, као и да се позове на конкретне записане примере који их садрже. Будући да није имао следбенике, да свој рад на решавању мелопоетских питања није продубљивао током наредних година живота, и да је у међувремену информатички развој досегао неслућене висине, све што је остварио на овом пољу указује се данас као недоречено, превише уопштено и недокументовано, упркос вредним пионирским настојањима у апликацији рачунарске технологије и њеним несумњивим потенцијалима.

Утисак херметичности који и иначе остављају Миљковићеви радови (углавном због примене тешко читљиве микроинтервалске нотације и наизглед исто такве АОП презентације), али и недовољна међусобна комуникација и сарадња припадника оне генерације српских етномузиколога из које потиче Миљковић – учинили су да се овај самосвојни аутор нађе по страни од матичних развојних токова у нашој средини, и да његови драгоцени доприноси АОП-у (баш као и истраживању микроинтервалских структура) остану до данас недовољно запажени и уважавани. Али у временима која долазе и која се више не могу замислити без примене компјутерске технологије у обради велике количине метаподатака и стварању вишенаменских датотека, извесно је да ће у нашој средини Миљковићева настојања морати да добију одговарајуће признато место – вероватно не као значајнији прилог развоју саме формалне аналитике или утемељењу тзв. *етномузиколошке стипаистике*, но свакако као историјски важан први корак наших етномузиколога у неминовним освајањима информатичких потенцијала.¹²

¹² Миљковићеви напори утолико су историјски значајнији када се има у виду да је за њима следио само један мањи иновативан покушај изведен у последњој деценији XX века (ZANOŠKAR, MARKOVIĆ 1991), који такође није изменио праксу српских етномузиколога. Разуме

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Буловић, Биљана. „Васиљевићева номенклатура за анализу народних мелодија и примена рачунара у обради етномузиколошке грађе.“ У: Љубинковић, Ненад, Зорислава М. Васиљевић (ур.). *Миодраг А. Васиљевић – животи и дело*. Округли сто, Београд, 30. октобар 2003. Београд: Институт за књижевност и уметност; Удружење грађана „Миодраг А. Васиљевић“, 2006, 48–56.
- ВАСИЉЕВИЋ, Зорислава М. „Библиографија Миодрага А. Васиљевића.“ *Народно стваралаштво – folklor* 47–48 (септембар–децембар 1973): 103–114.
- Линин, Александар. *Македонскиот сѝих и најев*. Скопје: Македонска книга, 1983.
- Миљковић, Љубинко. *Мачва (рукописни зборник)*. Шабац: Глас Подриња, 1985.
- Миљковић, Љубинко. *Рачунари и етномузикологија*. Извештаји и студије, бр. 1. Београд: РТБ – Центар за истраживање програма и аудиторијума, 1986.
- Миљковић, Љубинко. *Доња Јасеница*. Смедеревска Паланка: Центар за културу „Смедеревска Паланка“, 1986а.
- Миљковић, Љубинко. „Примена рачунара у етномузиколошким истраживањима музичке традиције различитих народа (предистраживање).“ *Македонски фолклор* 39–40 (1987): 139–162.
- РАДИНОВИЋ, Сања. *Облик и реч (Закономерности мелодоејског обликовања српских народних њесама као основа за методологију формалне анализе)*. Етномузиколошке студије – дисертације 3. Београд: ФМУ, 2011.
- KROHN, Ilmari. „Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmässige Melodien nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?“ *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* IV (1902–1903): 634–670.
- LININ, Aleksandar. „Specifične konstruktivne forme makedonskih narodnih napjeva.“ *Zvuk* 1 (1982): 44–51.
- MARKOVIĆ, Mladen. *Kompjuterska klasifikacija naših narodnih pesama*. Београд: ФМУ, 1984. (у рукопису)
- ZANOŠKAR, Bojan, Mladen Marković. „Raw Material → Analysis → Synthesis → Conclusions. Computer Possibilities?“ У: *Folklor i njegova umetnička transpozicija*. Naučni skup, Београд, 24–26. октобар 1991. Београд: ФМУ, 1991, 489–503.
- ZIEGLER, Susanne. *Das Volkslied in Westmazedonien (Ein Strukturvergleich von Text und Musik)*. Balkanologische Veröffentlichungen, Band 2. Berlin: Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin, 1979.
- ZIEGLER, Susanne. „The Relation Text-Melody in Ritual Folksongs of Western Macedonia.“ *Македонски фолклор* 29–30 (1982): 159–162.
- ŽGANEC, Vinko. „Kako da leksikografiramo narodne popijevke?“ *Muzičke novine* 5–6 (25–26) (1948): 1–2.
- ŽIVKOVIĆ, Dragiša (ur.). *Rečnik književnih termina*. Београд: Nolit, 1992.

се, ситуација је сасвим другачија у већим европским и светским етномузиколошким центрима, али у нашој средини није било ни њиховог утицаја на плану примене информатичке технологије у етномузиколошкој анализи (Радиновић 2011: 212–216).

Sanja Radinović

THE APPROACH OF LJUBINKO MILJKOVIĆ
TO MELOPOETIC ANALYSIS OF SERBIAN VOCAL FORMS

Summary

After Miodrag A. Vasiljević (1903–1963) and Mladen Marković (1961–), who were the first ones who started thinking, in early 1960's and in mid 1980s, of computer processing of ethnomusicological data, the only Serbian researcher who accomplished significant results in that field was his student Ljubinko Miljković (1931–2004). Cooperating with the experts from the Centre for computer science of Belgrade Radio Television, he devised, in mid 1980s, our first methodology of „automatic data processing“ (shortened AOP in Serbian) derived from systematic ethnomusicological analysis. The project meant computer coding and simple statistical processing of data pertaining to the scale, tempo, structure of verses, structure of the sung text, musical form, melodic and rhythmical flow, and musical metrics. Miljković's basic idea was to facilitate and expedite, by the use of this methodology, an analytical and comparative insight into the presence of certain phenomena, and later their various correlations, especially in comparative research of large number of examples. He believed that in that way he was laying foundations of *ethnomusicological statistics*, a new scientific discipline which would be a precondition for numerous and complex aims of scientific knowledge.

This paper considers that particular part of Miljković's AOP system which is closely devoted to the melopoetic analysis and which has been derived from the adaptation of the analytical method of Macedonian ethnomusicologist Aleksandar Linin (1908–1998), based on so-called Finnish method. In spite of valuable pioneering application of computer technology and its undoubted potential, it turned out that Miljković's preliminary research concerning melopoetic issues produced inconclusive results, which were also too broad and undocumented. Since Miljković didn't have any followers, since he did not deepen his work in this field during the later years of his life, and since in the meantime computer development reached unimaginable heights, his AOP system in Serbia today has primarily a historical value.

Key words: Ljubinko Miljković, melopoetic analysis, Serbian vocal heritage, Finnish method, computer data processing, ethnomusicological statistics.

МИЛИЦА ЗАЈЦЕВ

Независни истраживач, критичарка и историчарка уметничке игре
Оригинални научни рад / Original scientific paper
mzajcev@sbb.rs

ПРОМОТЕРИ САВРЕМЕНЕ УМЕТНИЧКЕ ИГРЕ

СВЕТЛАНА ЂУРОВИЋ И ЦЕНТАР ЗА УМЕТНОСТ ПОКРЕТА
„PERPETUUM“

Поглед из критичарске ложе

САЖЕТАК: У овом раду разматрано је кореографско деловање Светлане Ђуровић, уметничке директорке Центра за уметност покрета „Perpetuum“, истоимене играчке компаније, њеног професионалног и образовног програма. Посебан нагласак је стављен на анализу представа Центра, у којима је своје креативне кореографске мисли Ђуровићева остваривала од 2000. године на нашим и иностраним сценама. Са својим сарадницима-извођачима Ђуровићева је остварила веома запажен успех на иностраним позорницама и фестивалима са којих носи значајне награде. Анализа најзначајнијих представа Центра „Perpetuum“ биће посебан део овог рада, у којем ће се потврдити промотерско вишегодишње деловање кореографкиње и ансамбла, који заслужују веће признање него што им је до сада наша играчка заједница указала.

Рад садржи кратак животопис Светлане Ђуровић, опис деловања Центра за уметност покрета „Perpetuum“, анализу најзначајнијих представа ансамбла, иницијативе за заједничко деловање наших труп савремене игре, преглед гостовања, награда и признања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: кореографија, играчка представа, гостовања, извођачи, фестивал домаћег плесног стваралаштва, инострани играчки фестивали, критичарски прикази, признања.

Животопис

Светлана Ђуровић (1964), директорка и кореографкиња Центра за уметност покрета „Perpetuum“, завршила је II београдску гимназију, Средњу медицинску школу, Музичку школу „Мокрањац“ (одсек за клавир) и Факултет политичких наука, смер за социјални рад и соци-

јалну психологију. Класично играчко образовање започела је у најранијем детињству код Мире Сањине, а касније се образовала и код Јованке Бјегојевић. Натха јогу усвајала је од Јасмине Пуљо. Савремену игру почела је да учи са 12 година код доајенâ и пионирâ савременог плеса Смиљане Мандукић и Дубравке Малетић.

Наступала је у Студију Дубравке Малетић, ансамблу Смиљане Мандукић и у Трупи „Данкан“ Маре Сесардић. Као чланица поменутих трупа учествовала је у многим сценским остварењима поменутих кореографкиња.

Осим играчком уметношћу, дуги низ година се бави и музиком, најпре као вокална солисткиња и играчица у етно трупама „Ођила“ и „Сајвел“, а доцније ради на музичком аранжирању и драматургији. Пише у неколико стручних и информативних издања у области културе, бави се сликарством и примењеном уметношћу.

Своје многоструко образовање је подарила у Центру за уметност покрета „Perpetuum“ (првобитно „Madlenium“), који је заједно са Ранком Ласицом основала 1999. године. У њему се бави педагошким и кореографским радом, предаје натха јогу и успешно популарише и представља савремену уметничку игру у нашој земљи и у свету. Покренула је многе манифестације и организације, које се баве подршком, унапређењем и јачањем уметничке препознатљивости и посебности у различитим уметничким областима. Као изузетно многоструко образована уметничка личност, Ђуровићева је развијала своје способности на традицији београдске модерне уметничке игре показујући озбиљност и инвентивност у плесном обликовању својих поставки. Њена урођена скромност у остваривању значајног и плодног кореографског, педагошког, музичког и драматуршког опуса заслужује много више пажње, аналитичности и похвале него што их је до сада имала, без обзира на то што је добитница угледних домаћих и међународних признања.

Центар за уметност покрета „Perpetuum“

Центар за уметност покрета „Perpetuum“ (првобитно „Madlenium“) основан је у септембру 1999. године у Београду, као независна непрофитабилна уметничка организација, чији је главни циљ образовање и подршка креативности младих у области савремене игре. Оснивачи Центра су Светлана Ђуровић, уметнички директор и кореограф, и Ранко Ласица, технички директор.

Од самог почетка свога рада Центар је посебну пажњу поклањао различитим врстама вештина, које постоје у плесној уметности, што је омогућило његовим члановима широк избор сценске презентације.

На тај начин стварана је основа за даља појединачна усавршавања и надградњу усвојеног.

У оквиру Центра постоје радионице за савремену игру, класичан балет, јогу, сароеиу и играчки фитнес (зумба). Рад са децом и омладином, који имају жељу и способност да се развијају у савременој уметничкој игри, посебно је негован, са циљем да се њихове склоности препознају у стваралачком раду.

Као резултат овакве концепције већ у почетку рада Центра формирана је Играчка компанија „Perpetuum Dance Company“, која је презентовала образовни и креативни рад, на еминентним домаћим и светским сценама. Осим наведених активности Центар се бави још низом делатности, које су засноване на широкој сарадњи и повезивању са постојећим играчким трупима, образовним институцијама, теоретичарским иновацијама у нашој земљи и у свету.

Образовни програм Центра се заснива на основама играчких техника, које омогућавају полазницима да стекну основна знања и одговарајуће праксе, посебно у савременој игри и класичном балету.

Групе полазника нису подељене по узрасту, већ се оне формирају према способностима и склоностима. Свакој групи су прилагођени разрађени план и програм рада, а сви предавачи у Центру су дужни да их испуне обогашујући их својим креативним идејама.

Усвојени програми се приказују два пута годишње, а Центар их организује за своје полазнике на некој од београдских сцена, затим на јавним часовима, такмичењима и другим прикладним манифестацијама.

Центар за уметност покрета „Perpetuum“ нема аудиције при пријему нових чланова, јер се сматра да се кроз процес рада остварује најбоља природна селекција. Овакав став поткрепљује мото овог Центра: „Код нас су добро дошли сви који креативно мисле“.

Професионални програм Центра се одвија кроз остварења Играчке компаније „Perpetuum“, која је основана 2000. године, а чинили су је најистакнутији тадашњи чланови. Од самих почетака труппа је освојила публику својом експресивношћу и самосвојном енергијом. О томе сведочи и изјава наше познате балетске уметнице, репетитора, историчарке и балетске критичарке Милице Јовановић (1932–2007), која је сарађивала са Играчком компанијом „Perpetuum“, препознала њену уметничку вредност и својим драгоценим стручним саветима обогатила њен уметнички ентузијазам и успех. Цитирамо изјаву Милице Јовановић: „Рад ансамбла Perpetuum и кореографа Светлане Ђуровић пратим са задовољством од почетка њиховог самосталног деловања. За само неколико година они су досегли упорношћу и озбиљним радом уметнички светски ниво. Они свакако представљају домет који може и треба да репрезентује нашу земљу у свету и добија похвале у нашој играчкој

култури“ (2000). У свом 16-годишњем раду Играчка компанија „Perpetuum“ је остварила следеће значајне представе: *Нийи* – Битеф театар, 2000. године; *Фузија* – копродукција са плесном компанијом ЕРГ-статус, Белеф, 2002; *Hurry up!* – Битеф театар, 2002; *Матта* – Битеф театар, 2003; *Villis* – Београдско драмско позориште, 2005; *Зайис* – Битеф театар, 2006; *Ова иџра дуџо ѿраје* – Позориште на Теразијама, 2008; *Ја сам своја колекција* – Установа културе „Вук Караџић“, 2008; *Animal farm* – Установа културе „Вук Караџић“, 2009; *Somnabulia 1* – (work in progress) – Установа културе „Вук Караџић“, 2010; *Somnabulia 2* – (истраживачки пројекат плесног карактера), 2012; *ЗЕН – ни речи, ни ћујања...*, Позориште на Теразијама, 2012; *No concept* – Установа културе „Вук Караџић“, 2013; *Figura – Elementaria*, Београдско драмско позориште, 2016.

Фесѿивал савременоѿ домаћеѿ иџрачкоѿ сѿваралаѿиѿва – Body Shop

Центар за уметност покрета „Perpetuum“ је 2001. године осмислио и покренуо Body Shop, фестивал савременог домаћег играчког стваралаштва, који се остваривао једанпут годишње као платформа савремене уметничке игре, која анализира домаће и интернационално плесно-позоришно искуство са циљем проналажења нашег аутентичног плесног израза. Ова манифестација намењена је промовисању и афирмисаних и неафирмисаних посленика ове области уметности, размени идеја у међусобној сарадњи и упознавању публике са њиховим најбољим остварењима.

Од 2001. до 2007. године ове добро замишљене фестивалске играчке смотре остварене су пет пута (2001, 2002, 2004, 2005, 2007). Готово пуну деценију није било финансијских могућности да се манифестације Body Shop наставе. Но, остали су прикази од којих издвајамо осврте на смотре 2005. и 2007. да би се бар донекле ублажио заборав на њих, иако има индиција да су неке важне идеје Центра „Perpetuum“ биле инспирација другима да почну са организовањем сличних манифестација.

Свој поглед из критичарске ложе на манифестације IV и V Body Shop-а наводим у фрагментима:

IV Body Shop окупио је, у организацији Центра за уметност покрета „Perpetuum“ (ex „Madlenium“), кореографе и извођаче алтернативних плесних трупа на сцени Битеф театра јануара 2005. године. Овом приликом је представљена веома добра селекција камерних поставки савременог играчког опредељења. Милица Петровић (Београд) је са младим играчима понудила добро увежбану плесну скицу *In Love*, Саша Крга (Нови Сад) је приказао дует *Прођнани* уз занимљиве драматуршке обрте и страствени еротски набој. Тијана Благојевић (Панчево) је маштовито кореографски

градила свој *Град анђела*, док су традиционално духовите Драгана Станисављевић и Дубравка Суботић (Београд) *Ручак за двоје* извеле са ненаметљивим хумором.

Домаћин смотре Центар Perpetuum извео је сугестивно поставку Светлане Ђуровић *Четири собе*, као природан наставак већ добијених признања, уверавајући у непрекидни уметнички и технички напредак ове плесне трупе. Кореорежисер Театра покрета „Мимарт“ Нела Антоновић (Београд) је изненадила још једном димензијом свога рада. Њени дугогодишњи извођачи Ивана Јоксимовић и Александар Лекић су са лирском ведрином одиграли *Болеро неђојино*, који је она поставила уз наговештај стилизације играчког фолклора неготинског краја.

Завршна играчка скица *Stay Turned* Иване Табори (Београд), коју је одиграла са Милицом Перовић и Тамаром Петричевић, је као разрада идеје виђене у *Граничној линији*, плесом показивала како непоимање потреба других одводи претварању тежње ка узајамности у одбојност.

[...] Веома срдечно прихватање свих наступа на овој смотри било је сигуран подстрек онима који се, без обзира на тешке услове, данас баве алтернативном савременом уметничком игром.

V Body Shop фестивал одржан је на сцени Установе културе Вук Караџић фебруара месеца 2007. године у организацији, као и претходни, Центра Perpetuum. Манифестацију је отворила Катарина Влишекова из Словачке, асистент Џо Алегада, његовом поставком *Соло*. Била је то танана играчка исповест остварена преко минималистичких покрета у осмишљеној градицији до узвитланих скокова раскошног плеса. Ученици балетских школа из Новог Сада и Београда су у деловима из већих кореографија својих педагога К. Стојков, А. Кетиг и И. Станишић показали младалачку радост играња.

Трупа Perpetuum је одиграла плесну скицу *Impro-frania* и део поставке у настајању *Harry up*, у кореографији Светлане Ђуровић. У професионално изведеним деоницама стакато темпа сугерисало се регретиум путовање у вагонима замишљеног воза. У програму су учествовали Кореографски центар ДДТ (*Трен*), Д. Станисављевић (*Missing*), И. Табори и М. Перовић хумористичка минијатура (*Don't rush to late*), као и кореографски занимљива и садржајна тачка *Фаддо*, коју је поставила и одиграла Ивана Табори. Врхунац вечери је била презентација двонедељне радионице америчког уметника Џоа Алегада у Београду. Џо Алегадо се представио као изванредан кореограф и педагог, који свој рад заснива на савременим одјецима технике Хосе Лимона и зна како да од сваког учесника радионице извуче максимум његових извођачких моћи, и да их заједнички представи у сјајној оди уметничкој игри...

Анализа значајних представа Центра за уметности покрета „Perpetuum“

Аналитички поглед на тринаест значајних остварења Центра је заснован на критичким приказима ауторке овог стручног рада, програмима и изјавама стваралаца појединих представа. Критички прикази

објављени су у књизи ауторке *Игра, одраз времена садашње* – *Хроника догађаја на алтернативним београдским њлесним сценама 1960–2007*. изд. Удружење балетских уметника Србије, часопису за уметничку игру *Orchestra* бројеви 49/50, 51/53, 54/55, као и појединим програмима, који су остали једини извори увида у садржај поменутих сценских остварења.

Ниии су прва представа овог ансамбла, која је изведена у Битеф театру у сезони 2000/2001. (тачан датум није утврђен). Кореографиња Светлана Ђуровић је на основу текстова преузетих из Књиге над књигама Библије поставила игру 11 извођача, који су активно учествовали и у обликовању либрета, костимографије, сценографије и шминке. Музика је била П. Гебријела. Како о овој представи нема сачуваног записа, може се претпоставити да плесни садржај, који прориче будућност засновану на древним истинама, исказује библијску мисао да „остаје вјера, нада и љубав, али од њих највећа је љубав! ... Она не престаје, док ће језици замукнути, знање ће престати. То сада видимо као у огледалу, у загонетки, а онда ћемо лицем у лице“. Био је то веродостојан почетак кореографске креативности Светлане Ђуровић, која је настојала и успевала да уметничком покрету подари искрену мисаоност. Поставке које следе то и потврђују.

Фузија – покретне инсталације. Представа је изведена на Тргу Републике у Београду, код фонтане испред Културног центра, у оквиру Белефа, 5. јула 2002. године. Аутори овог перформанса савременог плеса су били Светлана Ђуровић („Madlenium“ доцније „Perpetuum“) и Борис Чакширан („ERGstatus“).

О пројекту и представи кореографи су записали у програму:

Идеја овог пројекта је да се кроз уметничко инсталирање споје две трупе које промовишу савремени плес и уметничку игру у нашој земљи и региону. Обе трупе се у раду фокусирају на унутрашња питања савременог појединца и проблем идентитета, посматрано глобално, као и локално. ERGstatus и Madlenium се изражавају мултимедијално, користећи поред језика савременог плеса и видео/арт-инсталације, које је осмислио Ранко Ласица.

Фузија је визуелна слика о појединцу у савременом свету уопште, односно о појединцу са нашег поднебља. Представа се бави осећајношћу појединца и његовим поимањем времена у којем живи. Идентитет, глобализација, маркетинг, тржиште, генетски инжењеринг, храна – само су нека од питања проблематизованих у представи, а која тренутно закупају савремени свет у који и ми улазимо. Нова поставка телесног израза и драме са елементима „експресија“ са Балкана, инсталација у галерији са учешћем публике, занимљив третман музике Ведрана Вучића, на посебан начин обележавају истраживања и извођење ове заједничке представе две трупе.

Нажалост, критички приказ о *Фузији* није објављен.

Harry Up! Једна од најзначајнијих представа Центра „Madlenium“, изведена маја 2002. године на сцени Битеф театра, показала је креативну озбиљност кореографкиње Светлана Ђуровић, која је своју поставку зналачки и маштовито засновала на идеји о сталној људској журби и нагону за путовањем, „јер човек није задовољан тамо где је“, што је једна од најзначајнијих особености савременог живота. И ма колико да смо свесни да је од премијере представе *Harry Up!* прошло већ 14 година, актуелност њене теме је све снажнија.

О овој представи сам писала:

...У возу који иде без возног реда путују у првој половини прошлог века различите личности. Ту је брачни пар, Скитница, Госпођа у црном, Куртизана, Девојка, Сељанка, који динамично и стално веома покретљиво трагају за недостижним местом релаксације и спокојства.

Тему, без сумње актуелну због своје неуротичности и у времену садашњем као и у прошлом, Ђуровићева је варирала кроз покрете често аутоагресивне, снажне и обеспокојавајуће у узнемиреној тензији, захтевајући од својих извођача максимум плесне и интелектуалне ангажованости. У томе је највише успеха имала Ана Дубљевић, која је својој Скитници – хармоникашу, сталном становнику станичних чекаоница и перона, удахнула чаплиновску сету. Цела екипа извођача, иако са скромним играчким знањима, показала је да је на правом путу да уз Светлану Ђуровић, уз више плесних знања, своју младалачку енергију стави у службу изражајности уметнички обликованог покрета. (*Данас*, 25–26. мај 2002).

Матма, хит представа Центра „Madlenium“, у продукцији Битеф театра, изведена је премијерно на сцени овог позоришта 26. јуна 2003. године. Сасвим је чудно што о овом веома снажном, динамичном, хуманом, дирљивом плесном остварењу нисам могла наћи критички приказ, иако су ми и сада, после толико времена, у сећању живе визуелне успомене на представу. Стога сам замолила ауторку овог позоришног чина Светлану Ђуровић да за ову прилику напише и подсети на основне премисе свога кореографског дела, које је освојило бројне домаће и иностране награде. Ево њеног одговора:

Ја сам се у *Мами* бавила аспектом материнства као једне сасвим посебне, чудесне и комплексне категорије у природи. Да бих што боље изразила то што сам хтела, а да публика бар делимично осети ту фасцинацију и посебност материнства, лик мајке сам поставила у тело мушкарца да бих нагласила уing-yang принцип који је у сваком људском бићу, а и да бих одређену причу проширила на институцију родитељства у ширем смислу и бар мало истражила како би мушкарац одговорио изазовима материнства... Желела сам да цела представа делује дуалистички, као цртани филм који ће се претопити у Ибзенову драму... као и сам живот.

На почетку представе су наступили најмлађи полазници мога студија, који су својим невештим импровизацијама сјајно приказали ту првобитну децу несигурност, невиност, зависност, потребу и везаност за ону из које су проистекли...

Брзим променама уведени су старији играчи, који су даље својим трансформацијама на сцени прешли цео пут од адолесцената до зрих личности, остварујући са мајком разноврсне интеракције, баш као што их у реалном животу остварујемо, у зависности од животне доби, карактера и других психолошких карактеристика.

У целом том метежу, мајка, која је увек, на одређен начин, идентична по својој функцији и улози, без обзира на статус, сталеж, порекло, културу, епоху, цивилизацију, подршку или њено одсуство, пролази такође кроз разне стадијуме, кроз које се мења баш као и њена деца, само у обрнутом смеру...

Однос почетне симбиозе се кроз целу представу постепено умањује, тањи, мења свој квалитет, интензитет и профил. И прелази у различите облике односа, што је јасно било одсликано потпуно различитим карактерима деце. У коначном исходу јасна је слика односа четири одрасле јединке према свом корену, свом извору, али и према емотивном аспектима своје сопствене личности.

Мајка на крају остаје сама, као што увек остане сама када њена младунчад постану одрасле јединке, без обзира на степен блискости или удаљености у психолошком и физичком смислу. Она се храни успоменама, без обзира какве су, јер им је на исти начин привржена. Она је увек ИСТА, јер је материнство константа на коју ништа не утиче... ни време, ни простор. Њена усамљеност је у представи посебно наглашена и физички видљива. То безрезевно жртвовање за своју децу нисам могла да заобиђем, па је крај представе био прилично тужан. Усамљена стара жена – мама, њише се на старој љуљашци своје деце...

Ово веома сликовито подсећање Светлане Ђуровић на једну од својих најцеловитијих плесних представа, богатог психолошког набоја и хумане искрености, прима се са захвалношћу. Сећања буде признања и ауторки и извођачима, посебно Ранку Ласици, који је успео, као ретко ко на играчкој сцени, да својом дубоко осећајном интерпретацијом Мајке измами сузу у гледачевом оку.

Villis, целовечерња играчка представа трупе Центра „Madlenium“, изведена премијерно у Београдском драмском позоришту марта 2005. године, открила је нове кореографске афинитете Светлане Ђуровић, као и играчке потенцијале њених извођача.

Драматуршка нит у овој плесној биографији Олге Спесивцеве била је јасна: бајковито сновиђење у познатој романтичној Хајнеовој причи о вилиси Жизели преплитало се са суровим призорима из стварног живота велике балерине, коју историја уметничке игре сматра најбољом интерпретаторком овог познатог романтичног играчког лика.

Тако се протагонисткиња, танана, висока и етерична Лена Маркуш, играјући најпознатије одломке из Адамове *Жизеле* суочавала са грубошћу окружења у болници за умоболне и суровим притиском злогласног НКВД-а, којим је Спесивцева била изложена, јер су је „у домовини сматрали издајником Револуције, а на Западу совјетским шпијуном“. Сурову неправедност 20-годишњег заточења велике уметнице у азилу за психијатријске болеснике у Америци кореографија Ђуровићеве исказивала је снажно, посебно у игри ансамбла, који је деловао хомогено у приказивању мрачних призора лудила, који су тако дуго окруживали Спесивцеву. Играчку радњу су веома успешно пратили видео-снимци почетка Октобарске револуције у Русији, а посебно је било драгоцено упознавање са оригиналном игром сјајне балерине (варијација из I чина *Жизеле*) на једном давном филмском снимку из првих деценија XX века. Ништа мање није био вишеструко занимљив и оригинални снимак Спесивцеве у дубокој старости. Живела је 96 година. Њено лице још лепих и племенитих црта красе велике, живе, умне и изражајне очи, које су и на том старом снимку огледало њеног изузетног бића.

Представа *Villis* играна је на музику Бориса Ковача и К. Чалајева, А. Адама и Ј. Зелвера у колажној обради кореографкиње и Ранка Ласице, асистента и примерног карактерног играча и партнера. Поред изразито даровите Лене Маркуш, која је играла Жизелу без шпиц патица, а са стилском класичном пластиком и отменошћу које заслужују похвале, истакла се посебно Дуња Њаради (двојница Спесивцеве у лудници) својим драматичним плесом. И сви остали извођачи су дисциплиновано усвојили замисли кореографа и показали стални уметнички успон труппе Центра за уметнички покрет „Madlenium“ и Светлане Ђуровић, која је израсла у ауторитативног кореографа. Она је успела, што је веома захтевно, да усклади различите класичне и савремене плесне премисе представе *Villis*, у чијем стварању је од непроцењиве помоћи било зналачко стручно ангажовање историчара балета, критичара, репетитора и прве солисткиње београдског Балета, већ поменуте Милице Јовановић.

Основне оцене о представи *Villis* цитиране су из критике ауторке овог рада, објављене у листу *Данас*, 5–6. марта 2005. године. Снимак овог целовитог и примерно изведеног играчког дела у кореографији Светлане Ђуровић сачуван је у архиви Центра за уметнички покрет „Madlenium“ доцније „Perpetuum“.

Зайис је плесна представа Играчке компаније „Madlenium“ (Madlenium Dance Company) изведена у две верзије. У првој верзији, марта 2006. године у Битеф театру, она је била усмерена на истраживање дијалога немужичког звука и уметничке игре. Повод томе је било обележавање 30 година Драмског програма и 20 година Радионице звука Радио-телевизије Србије. У програму за ову верзију представе *Зайис*, као

плесног дела на основу немумичког звука, записано је: „Средином осамдесетих година прошлог века уметници окупљени око идеја, и могућности, које је доносио буран развој радиофоније, почели су да истражују и да примењују немумички звук као средство поимања света и душе... Очекивања и намере су се многоструко потврдиле. Изостављањем људског гласа као средства уметничке комуникације, успостављањем немумичког звука, као естетског израза, створен је апстрактни облик радиофоније. Добијен је језик звука који превазилази језичке баријере. Део тих искустава послужио је као основ за звучну структуру плесне представе *Зайис*.“

Аутори Светлана Ђуровић (кореографија и музички аранжман), Вера Арсеновић (сценарио), Мирослав Јокић и Ранко Ласица (креативни тим), београдски круг радиофоницара (музика) је у обновљеном издању представе *Зайис* новембра 2006, на истој сцени, дао више простора кохерентности кореографског тока. Дошла је до изражаја драмска целовитост плесне радње, која је заснована на „пресеку цивилизације, од почетака, на начин којим смо научени, развојем тмурне садашњости у којој живимо“. Покретом тела, веома добрих извођача, исказан је својеврсни поглед на историју „слова и светлости“. Сачувана је првобитна звучна основа, али су извођење нове верзије пратиле и добро знане музичке композиције, што је збивања на сцени освежавало звучним бојама и чинило мање софистицираним.

У визуелном погледу остаје у памћењу сам почетак представе са наизменично осветљаваним јединкама, које се у својеврсној играчкој еволуцији уздижу са тла у авантуру цивилизацијског напретка.

Шаховска табла као поприште развоја друштвеног тока, који је на благо хуморан начин прелазио из епохе у епоху, од једног краљевства или царства на друго, била је део представе који је остављао пионима да се у сенци боре за престиж шаховских или стварних властодржаца, мукотрпно трошећи своје историјско време. Завршни део представе *Зайис* био је снажан, енергетски набијен емоцијама, а у техници играчког изражавања веома захтеван, у намери да се супротставља садашњем тмурном и виртуелном, па и насилном, цивилизацијском току.

Протагонисти, одлични Ана Дубљевић и Ненад Милошевић, у заједничком плесу нагласили су своју лидерску позицију предводећи уиграни женски плесни ансамбл. Њихова игра зрачила је посвећеношћу енергетској захукталости, што је потврдило да трупa „Madlenium“, на челу са креативном кореографкињом Светланом Ђуровић, брзо и промишљено осваја београдски алтернативни играчки простор новим знањима и марљивошћу.

Ова иџра дуго ѿраје, плесна представа, премијерно изведена у јануару 2008. године у Позоришту на Теразијама, посвећена је драго-

ценој сарадњи Играчке трупе „Perpetuum“ са већ поменутом историчарком балета, критичарком, истакнутом солисткињом београдског Балета и врским репетитором Милицом Јовановић.

У овој представи инспирисаној циклусом песама Васка Попе *Игре*, Светлана Ђуровић је изложила свој поглед „на дешавања која су око ње, на релације међу људима које имају неке и некакве Игре...“ Она је успела да на јасан начин игром дочара свакодневни живот, борбу за опстанак која се непрекидно одиграва свуда око нас, заједно са нама... Приказала је ситуације у којима смо спремни да паднемо, да будемо изиграни и преварени само због једног циља – да бисмо опстали, да бисмо се прилагодили, да бисмо живели... Ово плесно дело Ђуровићеве упућује нас да размислимо о ономе што живот доноси свима, о игри која дуго траје, због које се можемо разбити у парампарчад, али, као што пише Васко Попа, *Ко остијане чийав и устијане – ѿај иџра* – односно тај траје, тај живи! (према критичком приказу Милене Ђујић објављеном у часопису *Orchestra*, бр. 45/50).

Ја сам своја колекција је плесна представа Играчке компаније „Perpetuum“, изведена децембра 2008. године на сцени Установе културе „Вук Караџић“, у којој је ауторка Светлана Ђуровић на себи својствен аналитичан театарски начин размишљања о родној равноправности користећи играчки покрет, литерарни текст, савремену музику као метод истраживања женствености.

Сложивши се са онима који сматрају да се прави потенцијал жене налази у најскривенијим одредиштима њене сопствене душе, из које произлази *јобуна јројив било каквог уџњетијавања*, она је учинила да ова представа снажно одјекне у *сојсјивеној колекцији* сваког појединца у публици. Томе је нарочито допринело веома добро интонирано читање одломака из дела Хулија Кортазара, које је готово стално пратило радњу која се одвијала на позорници. Дубравка Малетић и Светлана Ђуровић су својом гласовном интерпретацијом оствариле упечатљиву радио-драму.

На промишљено дизајнираној сцени Ранка Ласице ауторка је понудила *колекцију безвредних сјивари* у којој је игром ткана универзална прича о жени и њеној женствености, о њеној срећи, болу, туги... У време када су социолошка, аналитичка, научно заснована размишљања о родној равноправности постајала значајна, у нашем друштву ово остварење „Perpetuum“-а имало је особине тоталног театра, ширину и напор да се женственост посматра што објективније – у распону од наметнутог јарма површности до *немогуће мисије* дешифровања свих жениних хуманих потенцијала. А све је то излагано мирно, без наметљивости или ма какве принуде онога што тек треба упорношћу постићи. Био је то плесни есеј, упечатљивији од многих, олако изречених фраза.

Животињска фарма изведена је у Београдском плесном центру (Установе културе „Вук Караџић“) почетком децембра 2009. године, поводом 10-годишњице рада Играчке трупе „Perpetuum“. Инспирисана је добро знаном Орвеловом *Животињском фармом*, као плесни ехо тоталитарног друштвеног устројства, уз јасну алузију на фашизам и комунизам и њима сличне облике угњетавања јединке, дубоко укорјењеног у целокупну историју људског бивствовања. Идеју, сценарио и сценографију потписао је Ранко Ласица, који је коаутор и режије са уметничком директорком ансамбла Светланом Ђуровић, која је кореографисала представу и осмислила музичку драматургију. Тема јубиларног плесног пројекта трупе „Perpetuum“ је била сложена, а његова реализација захтевна. Иако су аутори дозволили доста слободног кретања извођача и сувишног понављања преношења бала сена с једне на другу страну позорнице (што је, разуме се, због приказа бесмисла имало извесно оправдање), групне игре су биле веома добро постављене, увежбане и упечатљиве у свом захукталом а ипак немоћном бесу, који се супротставља тоталитарној суровости.

Осветљавање позорнице зеленим ласером на тренутке је засенило кретања на сцени, али је допринело да поједини плесни пасажии добију магличаст, лирски ореол. Све личности плесне животињске фарме биле су добро и изгледом и покретима профилисане, њихове појединачне игре су следиле основне мисли Орвелове сатире, док је зналачки постављен дуэт *Свиње и Овце*, који би се могао изводити и као посебна плесна минијатура, имао дубоко промишљен, снажан драмски набој.

Деценију рада Играчка трупа „Perpetuum“ достојно је обележила овом озбиљном представом, која подсећа и опомиње. Сви судеоници су у њу уткали своја знања и ентузијазам, толико неопходан даљем развоју нашег савременог уметничког плеса. Укидањем Београдског плесног центра, без икаквог валидног оправдања од стране оснивача, онемогућено је да се ова и друге савремене плесне представе редовно креирају и изводе на сцени Установе културе „Вук Караџић“.

Somnabulia, плесни пројекат истраживачког карактера Играчке компаније „Perpetuum“, премијерно је изведен јуна 2011. године. Овој премијери је претходило истоимени плесни рад као дело у настајању 2010. године. Реч *somnabulia* је сложеница латинског порекла коју чине речи *somus*, што значи сан, и *ambulare*, што значи ходати, па је сомнабул она/онај која/који сањајући шета – будан у сну. Овај назив се може вишезначно тумачити, што су добро уочили извођачи Играчког ансамбла „Perpetuum“. Вођени кореографском умешношћу, знањем и осећајношћу Светлане Ђуровић, они су извели *Сомнабулију*, по заједничкој идеји и концепту као истоимени истраживачки подухват плесног профила или плесни пројекат истраживачког карактера. У њему се кроз

визионарски сан види даље од сопствене садашњости, а сопствено месечарење одбацује као реалност која тежи фикцији. Кроз читав низ плесних активности једноставне лексике, јер је реч и о новим извођачима који још немају много сценског и плесног искуства, осам девојака и један младић причају своје приче искрено и јасно. Они покретима желе да искажу свој однос према савременом друштву и сопственом окружењу, што јесте и критика система који их „нити подржава, нити инспирише, нити надахњује“. У форми низања појединачних исповести драматуршкиња Јелена Токић и кореографкиња Ђуровић своје актере одводе у ситуације буђења лажних нада, али им, формирајући њихове занимљиве и различите психолошке особености, не пружају право на избор. Тај фиктивни пут самопотврђивања не одустаје од критике онога што се дешава изван сновиђења у месечарењу, али – а то је, чини се, основна порука целог пројекта – на тренутке, ипак ослобађа визију онога што би требало да буде реалност. Тако месечарења или сомнабулизам постају метафора психолошке немоћи да се реалност помери или узалудан напор да се то учини кретањем у сну.

Овако замишљен пројекат је био изузетно занимљив за сценско извођење. Стога је у њему учествовала бројна екипа аутора од којих је сваки настојао да оствари своју замисао. Светлосни дизајн дао је Ранко Ласица, фото-дизајн Андријана Томић, костим Тамара Јеремић, а музику разних аутора је дизајнирала Светлана Ђуровић, уз уводне цртеже са проба представе студената вајара проф. Николе Вукосављевића. Веома инспиративна сарадња између студената и извођача Компаније „Perpetuum“ учинила је овај истраживачки пројекат вредним посебне пажње. Играчки део представе захтева, разуме се, још рада на савлађивању премиса савременог плесног изражавања. Стога последња реплика месечарке „Хоћу да останем будна...“ можда значи и то да у реалности, као и остали извођачи, жели да постане свестрана позоришна и плесна уметница. То би, можда, било бар трачак наде за будућност. Ретко када плесни пројекат са толико истинитости одражава стање у нашем друштву, па има, сем плесно-театарске, и аналитичко-социолошку вредност.

ЗЕН – ни речи, ни ћућања, духовно богата плесна представа Трупe „Perpetuum“ изведена је у Позоришту на Теразијама маја 2012. године. Одговор да ли се језиком плесног покрета може дати путоказ онима који, на основу древне традиције индијске, кинеске и јапанске зен културе, теже да пробуде своју изворну природу и достигну истинску слободу, Играчка трупа „Perpetuum“ и *spiritus movens* овог вредног ансамбла кореографкиња Светлана Ђуровић дају у овој представи на самосвојно измаштан начин.

У дуетној игри и кретањима две идентичног близнакиње Ђуровићева, надахнута причом *10 слика чувања вола зен* учитеља Какуана

Шијена из периода династије Сунг, трага за десет ступњева које јединка мора прећи у разобличавању свога ега, који је дубоко утиснут у њеном средишту. У кретању које почиње трагањем, преко плеса у којем се у ствари једна личност дели на своју спољну и унутрашњу суштину, Ана и Марија Обрадовић, подједнако упечатљиве младе играчице, проналазе животне стазе којима „хватају“ и „кроте“ замишљеног вола, односно све оно што испољавају својом спољашњошћу, да би превазишле своју двојност, себе у себи, и вратиле се, путевима буђења, својој правој изворној природи. На тим путевима раздвајају личности најпре у лаганој игри са мало покрета, да би свака за себе одбацивала оно што их одвлачи од средишта и најзад се, уз хармонију са веома добро одабраном музиком Јапана, Тибета, Кине и Индије, вратиле свету и препорођене достигле бар делић недостижне исконске слободе. Сасвим је разумљиво да се у овој представи традиције која није ни религија, ни филозофија, ни психологија, нити ма која област науке – као што је зен, тежило да се без речи, али не и у немуштом ћутању, стилизованим покретом прикаже двојност човекове природе, која међусобни склад налази у самосвојном поимању слободе. У томе се и успело, па је поред кореографије Ђуровићеве и изузетно дисциплинованог и визуелно ефектног плеса близнакиња Ане и Марије, уз допринос осталих посвећених сарадника, Труппа „Perpetuum“ обогатила нашу разгранату савремену плесну сцену озбиљним остварењем које упућује на мисаону суштину људског бића, која претходи сваком деловању – и некада и сада.

No concept!, плесна представа коју је Играчка труппа „Perpetuum“ остварила у мају 2013. године са плесном трупом „Color of dance“ у Установи културе „Вук Караџић“, представља заједничко дело извођача и кореографкиње, које се заснива на „радости и ентузијазму играња због саме игре“. Стога је занимљиво навести неке од изјава учесника у премијерском програму.

Марија Обрадовић: Игра није нешто што се деси, што почне и заврши се, већ је ритам душе који траје – и у мировању и у тишини. Она је дубока чежња за слободом и само се у слободи остварује без наметања, присиле... Игра се не може поседовати, али се може поделити... У њој се може живети. Она је спознаја, вера и искупљење.

Група извођача: Плес се мења суптилно, у складу са ритмовима и стањем општих друштвених тенденција. Опште убрзање појачава агресију, као одговор на било који импулс што долази споља или изнутра. Тако плес као одраз покрета и покрет као одраз импулса добијају слој по слој грубости, озлојеђености, неформалности или равнодушности. Је ли то нова естетика емоција или њено одсуство?

Светлана Ђуровић: Шта смо ми учинили? Одбацили смо свако сувишно промишљање на сваку сувишну констатацију. Тако је како је.

Музика још постоји. А ми још можемо да је чујемо. Оно што испадне из њиховог сусрета биће наш плес. No concept! No limited!

Поводом 15 година рада Игачког ансамбла „Perpetuum“ 28. јуна 2014. године изведена је представа *Harry Up!* на сцени Установе културе „Вук Караџић“.

Figura – Elementaria – Целовечерња представа *Figura – Elementaria* је припремљена у току писања овога рада и изведена 10. марта 2016. године у Београдском драмском позоришту. Плесни, истраживачки пројекат Трупе „Perpetuum“ *Figura – Elementaria*, надахнут је древном цивилизацијом и праисторијском Винчанском културом, која је у ранонеолитско доба била технолошки најнапреднија. Наше генерално незнање о овој култури је са много храбрости и жеље откривано све до савремених ископавања, која смо, захваљујући телевизијским снимцима, имали прилику да видимо и то недавно. Ту тајновиту загонетку, коју још крију данашње територије Србије, Румуније, Македоније и Босне и Херцеговине, за сада нисмо открили, али је упорно, опрезно и тихо истражујемо. То чини и овај пројекат, који је слојевитим радом групе аутора, заснован на премисама савремене уметничке игре, уз веома сложено коришћење аудио-визуелне и дигиталне уметности, попуњен уз врхунску софистицираност.

Аутор пројекта, кореографије, музичке драматургије Светлана Ђуровић окупила је бројну екипу стручњака који су сцену Београдског драмског позоришта претворили у полигон са чијег се рикванда пројекције сукцесивно ређају. Од првобитне маглине, преко мање или више знаних знакова појединих древних култура и визуелно маштовито презентованих њихових симбола, да би се поново зачуриле у широку потку маглина нашег незнања.

Да би се 235 Винчански коан

„На врху планине/ посејаћемо слатки хлеб. Зауставићемо орање и музику/ да покажемо родитељима колико/ смо одани“ као мото представе још маштовитије приказао, плесна знања чланица трупе (очигледна је смена генерација) би морала бити зрелија, каква је у својој игри наговештавала интерпретаторка плеса Древне чаробнице.

Завршетак пројекта не би требало да буде лишен визуелног садржаја, јер празан, неосветљен рикванд, у којем су се до тада ројиле безбројне визуелне комбинације чудесне лепоте, можда представља наше садашње незнање и неспособност да спознамо дубину снаге људског ума древних култура, али својим визуелним светлосним чаролијама на црном фону космичког бескраја симболише енергију запитаности, која прожима овај театарски плесни чин бременит узбудљивим, судбинским идејама, чије трајање не треба заустављати.

Госповања и награде

Плесна трупа „Perpetuum“ остварила је низ гостовања у нашој земљи и у иностранству, која су често пратиле и награде са међународних фестивала, и то:

Маџија иџре, сусрети играчких трупа од 1997. до 2000. године.

Такмичење балетских школа, 2000. године. Освојена Трећа награда у категорији савремене игре.

Дај ми крила један круџ, сусрети децјих играчких ансамбала 2000. године.

После кише и *Рез*, минијатурни перформанси на сцени Битеф театра, 2001. године. Летња турнеја по Србији и Војводини (Ужице, Апатин и др.), јул 2002. године.

Међународно плесно такмичење у Будимпешти (део представе *Harry Up!*), освојено друго место, јун 2002. године.

Ухвати ритам, Такмичење балетских студија Србије и Црне Горе, освојено прво и друго место, Дом омладине, Панчево, 2003. године.

Harry Up! Ех театар фестивал, Панчево, Дом омладине, 2003. године. Инфанта фестивал, Српско народно позориште, Нови Сад, 2003. године.

Mamma, освојено друго место на VII фестивалу кореографских минијатура, Сцена „Раша Плаовић“, Београд, мај 2003. године.

Villis, performans, освојено треће место на VIII фестивалу кореографских минијатура, Сцена „Раша Плаовић“, Народно позориште, Београд, мај 2004. године.

Harry Up!, Art Bridge Festival, Royal Theatre Tbilisi, Грузија, октобар 2004. године.

Mamma, II Ex Theatre festival, Дом омладине, Панчево, 2004. године.

Masterclass, Награда публике на IX Фестивалу кореографских минијатура, Народно позориште, Сцена „Раша Плаовић“, Београд, мај 2005. године.

Villis, Гала вече на IX фестивалу кореографских минијатура, снимала Радио-телевизија Србије, мај 2005. године.

Mamma (део представе снимљен у Студио РТС на Сајму), мај 2005. године.

Villis, Инфанта фестивал, Српско народно позориште, Нови Сад, јун 2005. године.

Masterclass и *Inverto*, перформанси, Фестивал после Фестивала, Народно позориште, Београд, јун 2005. године.

Harry Up!, Terrace teatar, Kenedy centar, Washington D. C. Prelude festival, 13. септембар 2005. године.

Harry Up!, представа изведена у Великој дворани Сава центра, Београд, фебруар 2006. године.

Workshop Joe Alegardo, у организацији Труппе „Perpetuum“, Установа културе „Вук Караџић“, фебруар 2006. године.

Зайис, прва награда за кореографију Светлани Ђуровић на Фестивалу Rodara у Мексику, 2006. године.

Госповање Цоа Алеграда, у организацији Труппе „Perpetuum“, Амбасаде САД и Т театра, Позориште на Теразијама, Београд, фебруар 2007. године.

Harry Up!, Међународни фестивал плесног стваралаштва у Аману – (Јордан), мај 2007. године.

Међународни фестивал савременог плеса у Бејруту (Либан), мај 2007. године.

Међународни фестивал савременог плеса Полвериђо (Италија), јун 2007. године.

Четврта награда на Међународном фестивалу савременог плеса, Рамала (Палестина), мај 2008. године.

Ја сам своја колекција, додељена Плакета на Међународном фестивалу савремене игре у Аману (Јордан), април 2009. године.

Harry Up! Награда Gussi Pease на Плесном фестивалу у Манили, новембар 2011. године.

Зен, ни речи, ни ћушања, Фестивал „Инфант“, Нови Сад, јул 2012. године.

Уместо закључка

Анализирајући рад Центра за уметност покрета „Perpetuum“, а посебно тринаест сценских остварења – плесних представа његове Играчке компаније, желела сам да укажем на вишеслојни промотерски рад у области савременог плеса кореографкиње Светлане Ђуровић и њених извођача, сарадника и следбеника. У томе сам имала непроцењиву пажњу и помоћ Ђуровићеве, која ми је ставила на располагање сопствено образложење свога целокупног опуса. То ми је омогућило да своја критичка посматрања свих активности „Perpetuum“-а проверавам и у сучељавању с њима трагам за истином, коју сам пре почетка рада само наслућивала. Тако сам потврдила своје утиске о стваралаштву ове неоправдано скромне уметнице, која је више поштовања и признања заслужила на иностраним него на нашим сценама.

Теме њених плесних представа наизглед веома разноврсне имале су у свом исходишту и играчкој презентацији увек анализу стања духа у времену садашњем. А то се могло постићи захваљујући свестраном образовању кореографкиње, која је знала да изабере садржајност поједине представе, и да је оплемени најзначајнијим питањима, сумњама, суновратима и узлетима савременог друштва и јединке у њему. Разми-

шљајући о садржајности њених остварења, понекад сам се затекла у озбиљним несугласицама са самом собом и својим дугогодишњим критичарским искуством и зато сам и написала овај рад, пркосећи нарушеном сопственом здрављу, јер сам појмила да аура интуиције која осветљава целокупно уметничко стваралаштво Светлане Ђуровић, својом бескомпромисном истинитошћу, чини хуману лепоту која ме је оплемењила. И охрабрила и храбри...

Стога сам је и замолила да завршетак овог рада учини бољим но што јесте, образлажући на свој начин мото Центра за уметност покрета „Perpetuum“ – „Код нас су добро дошли сви који креативно мисле“.

Светлана Ђуровић: *Почињала са њуно њуша. У њим „њочецима“ још сам и имала неку јасну визију њиша желим да остварим и њосињнем. Али њи њочеци су венули као ѓрењком – у фебруару њроцвењале воћке... Међуњим, у одређеном њренуњку време је донело једну нњћу либерализације у кулњурном и умењничком миљеу, из чеѓа су изникли неке нове њојаве, концепњије, њуњеви, моѓћућносњи... Нисам њада имала вере у нове њочењке. Па, њиак... Ценњар за умењносњ њокрења „Perpetuum“ основали смо Ранко Ласица и ја и до дењаља конњињирали. Најњре сам била сњуњана сњроѓим самоњроценама нањих моѓћућносњи, али усњели смо да сњворимо једну моћну базу за развој савремене умењничке иѓре, засноване на неформалном образовању а и креањивном мињљењу, са њроѓрамском сњруњњуром која је била валидна свим свењским њколама савремене њлесне умењносњи. Нисмо желили да демонсњирамо елињизам, њежњили смо креањивној слободи и њросњору за њену манифесњацију, који је био оњворен за све са сњваралачким њоњенњијалом. На њрви, друѓи, њређи и ко зна који њоѓлед, у њоѓе смо усњели, о чему сведочи и овај аналњњички осврњ на нањ досадањњи рад, који је сачинила, увек нас њодржавајући, нања хроничарка и крињичарка Милица Зајцев, којој дуѓујемо захвалносњи.*

Milica Zajcev

SVETLANA ĐUROVIĆ AND THE CENTER FOR THE ART OF MOVEMENT “PERPETUUM”

Summary

This paper analyzes the activities of the Center for the Art of Movement “Perpetuum” through the sixteen years of work of the founders Svetlana Đurović and Ranko Lasica. Besides the educational program special emphasis is put on the analysis of the performances of the dance company under the same name, where Đurović has realized her creative choreographic ideas since 2000 until today, with a full technical and performing support of Lasica and other associates – dancers, composers, stage designers and others,

while accomplishing great success in foreign festivals, where “Perpetuum” won important prizes and awards.

The paper contains a brief bio of Svetlana Đurović, a description of the activities of the Centre for the Art of Movement “Perpetuum”, the analysis of the ensembles’ shows, the initiative for the joint action of our troupes of contemporary dancing, and a review of guest performances, prizes and awards. All of that indicates that choreographer Svetlana Đurović and her followers deserve more attention and serious respect of the artistic goals they have accomplished that they got so far because they are serious promoters of our contemporary artistic dancing and accepted world-wide.

Key words: choreography, contemporary dancing performance, guest performances, festivals in the country and abroad, critical reviews, prizes and awards.

ВЕСНА КРЧМАР

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
Оригинални научни рад / Original scientific paper
vesnakr@EUnet.rs

Трагом документа

АКАДЕМСКО ПОЗОРИШТЕ „ПРОМЕНА“ АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ У НОВОМ САДУ

(II део)

САЖЕТАК: У другом делу истраживања везаног за траг документа Академског позоришта „Промена“, заустављамо се на две режије Хариса Пашовића: *Мара / Сад* Петера Вајса и *Хамлеј* Луиса Буњуела, који представља југословенску праизведбу тог Буњеловог текста на Дубровачким љетним играма. Обе представе су настале у шестој години рада „Промене“ и означавају *Театар у настојању*, како је именован ток њиховог учешћа на МЕС-у, познатом фестивалу у Сарајеву. Харис Пашовић је на врхунцу свог експерименталног, готово лабораторијског рада у театру, који је био уочљив и у претходним представама *Лудак и ојайица* и *Јелка код Иванових*. Наставља са укључивањем публике у представу, не одмиче се сасвим од ње и тиме поништава границу здравог и лудог, што доприноси кохерентности представе, потребној више-значности и слојевитости. Посебно је значајан његов рад на ангажовању студената глуме, првих година, са свих академија у Југославији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Харис Пашовић, Академско позориште „Промена“, *Мара / Сад* Петера Вајса, *Хамлеј* Л. Буњуела.

У шестој години рада Академског позоришта „Промена“ Харис Пашовић се опредељује да ради *Мара / Сад* Петера Вајса, дело које је написано 1964. године. Револуција и њен историјски ток виђени су из перспективе савременог човека. На појмовном плану то Вајсово дело је прича о прогону и уморству Жана Пола Мараа, идеолога Француске буржоаске револуције. Њему је супротстављен Маркиз де Сад, отелотворење зла и тежњи француске декадентне буржоазије као скептични интелектуалац који револуцију тумачи са индивидуалистичких позиција. Истински јунак представе Академског позоришта „Промена“ је Француска која представља универзално име за домовину светског

револуционарног покрета. Револуционарна маса се препушта заносу и идејама о слободи, једнакости, братству да би на крају све то пресакло смрћу главног идеолога. У представи су супротстављени револуционарни активитет аскетског Жана Пола Мараа и пасивни индивидуализам скептичног интелектуалца Де Сада. Разнородним глумачким средствима су чланови Позоришта „Промена“ сценски представили потресно преиспитивање историјске савести човечанства. Представа је приказана на Фестивалу малих и експерименталних сцена у Сарајеву у току фестивала *Театрар у нас* у напуштању насупрот *Театру данас*. Критика је посебно истакла глумачка имена: Вицко Руић, Александра Плескоњић Илић, Гордана Ђурђевић, Александар Алач, Ненад Вујановић... И у овој представи редитељ је наставио са својим провереним редитељским методом – укључивањем публике у представу.

Следећи редитељско-глумачки подвиг била је југословенска прайзведба комичне трагедије *Хамлеј* Луиса Буњуела, у преводу Наде Бојић, на Дубровачким љетним играма. Надреалистички текст Буњуела је настао 1927. године а његова режија представља ауторов редитељски деби. Млади редитељ Харис Пашовић је био позван да ради представу у оквиру Игара на Ловрјенцу, чему се он врло радо одазвао са глумачком екипом, која је обухватила младе студенте глуме свих академија у Југославији. Харис Пашовић истиче да „изглобљено време“ захтева још „изглобљеније позориште“. Представу је радио у Артоовој матрици, јер „постоји потреба за живим, отвореним позориштем, које има свој језик и своје специфично дејство“. Редитељ такође наглашава да је рад заснован на истраживању широких глумачких могућности тако да му је сваки дан представљао ново сазнање. Хамлета је играо Сенад Башић, студент прве године Академије сценских умјетности у Сарајеву, коме је то била прва улога у животу. Наравно, одмах на глумачком почетку, имао је велике шансе да се развије у великог глумца. Та представа је наставак ранијих истраживања на сцени и са професорским тимом, на челу са Бором Драшковићем, омогућавала је алтернативну наставу.

Буњуел је тематизовао *Хамлеја* на начин сна, подсвести, асоцијација, које делују на нас својом емоционалном енергијом. Глумац кроз лик пролази градећи фабулу на асоцијативном низу. Хамлет је бунтовник који се бори против система нељудских односа, против власти, моћи, против сурових животних мишоловки. Редитељ Харис Пашовић је у представи следио Буњуела у циљу истраживачког поступка. Драматуршки допринос дао је Славко Милановић, који је успешно дописивао ликове из Шекспировог *Хамлеја*.

Посебна вредност представе *Хамлеј* Л. Буњуела јесте указивање на неистражене просторе игре, тако да су они дочарали да је „као у сну стварност недокватна, али присутна“. Критичари су похвалили глумачку

енергију и ентузијазам, али и посебно апострофирали имена: Гордана Ђурђевић, Михајло Плескоњић, Сенад Башић...

А сада се препуштамо документу који ће непогрешиво указивати на сновитости представе и ту флуидну границу између нормалности и душевних поремећаја...

* * *

Мара Сад Петера Вајса

Академско позориште *Промена*, Нови Сад

Жан Пол Мара, његов прогон и уморство, како га представља глумачка дружина Завода у Шарентону под вођством господина Де Садеа
Према тексту Петера Вајса (Peter Weiss) учествују пацијенти и особље завода

Пацијенти: Вицко Руић (*Маркиз де Сад*), Александар Алач (*Алар, бивши психијатар, Жан Пол Мара*), Александра Плескоњић Илић (*Мариана, Симон*), Гордана Ђурђевић (*Франсис, Шарлот Кордеј*), Предраг Момчиловић (*Филип, бивши редовник, Жак Рукс*), Ратко Радивојевић (*Пајрис, Дијер*), Биљана Ловре (*Коко*), Миша Илић (*Полиош*), Марија Опсеница (*Росињол*), Весна Ждрња (*Блани*), Лидија Стевановић (*Лили*), Љиљана Јакшић (*Жулиет*), Драгиња Вогањац (*Женевев*), Ненад Вујановић (*Извикивач*), Верица Милошевић / Миња Стевовић (*Франческа*);

Особље: Ирена Степић (*Управитељица, др Кулмиер*), Марина Гавриловић / Каталин Ладик (*Главна сестра*), Ана Девећ / Биљана Вулић (*Болничарке*), Јанош Банка, Денеш Дебреи, Немања Вулић (*Техничари*), Радивоје Спасојевић (*Др Јозеф Игњац*)

Редитељ Харис Пашовић, *сценографија* Бранислав Петрић, *костимографија* Ненад Вујановић, *музичко обликовање* Rex Ilusivii, *организатор* Ана Девећ, *лектор* Јасмина Грковић.

Сарадници: др Ратко Лисулов, психијатар; Лепа Млађеновић, психолог; Богољуб Савин, историчар; Јосиф Ивановић, физичка припрема, Александар Стевановић

* * *

Мара Сад Петера Вајса

Реч критике...

У почетку бејаше реч – доказују савремени немачки драматичари у тежњи да театру врате поверење у литературу чије се доминације он истрајно покушавао да ослободи, трагајући за самосвојним, чисто позоришним језиком и изразом. Припадајући том таласу стваралаца, али истовремено не занемарујући значајнија достигнућа овековног позоришта. Петер Вајс се користи његовим освојеним експресивним својствима

како би речи омогућио што непосреднији пут до гледаоца. У његовом најпознатијем комаду *Мара / Сад* (*Marat / Sade*), написаном 1964. године, театаралност извире већ из опредељења за форму гротеске а идејне садржаје богато илуструје реч као најпрецизнији облик појмовног изражавања.

Вајсово дело на појмовном плану је сценска прича о прогону и уморству Жан-Пол Мараа, идеолога француске буржоаске револуције, који представља глумачка дружина завода за умоболне у Шарентону, али је у средишту ауторовог филозофског разматрања заправо револуција и њен историјски поход виђен, наравно, из перспективе и искуства савременог човека. Режију свог театра у театру Вајс поверава Маркизу де Саду који је у исто време отелотворење зла и тежњи француске декадентне буржоазије и скептични интелектуалац који револуцију тумачи с индивидуалистичких позиција. Његовом убеђењу аутор супротставља револуционарну делатност Мараа, заснивајући драмски сукоб на идеолошким сучељавањима. У овој борби мишљења, идеја, арбитражују директор Завода Кулмијер, Наполеонов присталица, и представници народа који су у делу представљени као безглава маса која се на ветрометини историје повија за оним који нуде више „хлеба и игара“.

Француска је универзално име за домовину светског револуционарног покрета који је истински јунак представе Академског позоришта *Промена*. Полазећи од историјске чињенице да је власт у рукама класе која је овладала средствима за производњу и свеколиким материјалним добрима, редитељ Пашовић угњетене представља као пацијенте Завода за умоболне и њима супротставља болничко особље које симболизује владајућу класу. Од прве до последње сцене пратимо медицинску тортуру и лечење пацијената најразличитијим психијатријским методама, а у огледалу ове сценске параболе, заправо, видимо јунака представе, народ, којим се вешто манипулише. Па и када глумачка дружина састављена од болесника добије шансу да одигра комад о прогону и уморству Жан Пол Мараа, њихову игру пуну самозаборава, која готово психијатријском прецизношћу реконструише успон и пад једне револуције, често прекидају управник болнице и медицинско особље који представљају реакцију. Док изводе ову представу у представи глумци-пацијенти немају (као у текстуалном предлошку) костимирану одору и образине које припадају времену револуције већ су и даље у оскудној одећи; они играју задате ликове, али су у суштини остали оно што јесу. Овим поступком се брише граница не само између два театра већ и између театра и збиље.

Дакле, револуционарна маса препушта се заносу, узнесена идејама о слободи, једнакости и братству које прокламује њихов идеолог Мара, да би постепено тај пламен јењавао, и на крају представе, са његовом смрћу, посве усахнуо. Унутар овог круга пратимо сукоб двају мишљења, поимања револуције. На једној страни је револуционарни алтивитет аскетског Жан Пол Мараа, а на другој пасивни индивидуализам скеп-

тичног интелектуалца Де Сада, који у другом делу представе доживљава кулминацију кроз дијалектичко јединство супротности – сценски изражено симболичним повијањем Мароа под ударцима бича које Де Саду задају пацијенти – глумци – чиме се отвара још једно питање: могу ли револуцију изнети појединци, може ли се истинска револуција створити без потпуног освешћења побуњене класе?

Ово потресно преиспитивање историјске савести човечанства чланови Академског позоришта *Промена* спроводе разнородним глумачким средствима, која делују на готово сва гледаочева чула и остварују интенције позоришта суровости. У богатој скали израза од интимно-лирских тонова до патоса, крика, и експресије својствене чистом, физичком театру, ови младићи и девојке постижу фасцинантну игру какву ретко имамо да видимо у нашем театру. Можда би строжи критичар у игри некога од њих пронашао понеки недовољно поткрепљен покрет, али то је занемарљиво у односу на укупни сценски ефекат. Своје животно и позоришно искуство, ови млади глумци надокнађују, играјући сваким дамаром свога бића, саживљени у колективном надахнућу са идејом њиховог, такорећи, духовног вође, даровитог Хариса Пашовића.

Душица Пејовић, Радио Нови Сад

* * *

Фестивал малих и експерименталних сцена у Сарајеву

Игра ујишника

(*Војна ѿајна* Душана Јовановића у режији Љубише Ристића и
Мара – Сад Петера Вајса у извођењу Академског позоришта
Промена у режији Хариса Пашовића)

Тумачење Вајса

Док *Војна ѿајна* чини део програма *Театр данас*, њему паралелан ток сарајевског фестивала, *Театр у насјајању*, донео је исте вечери, запажени наступ новосадског академског позоришта *Промена* са представом *Мара – Сад* у режији Хариса Пашовића. Изузетно богат и изазован драмски театар Петера Вајса, који је доживео низ изванредних поставки, Пашовић је својим замислима, могућностима у интерпретативном коду, театар *Промена* подвргао без и најмањег комплекса, а као резултат настала је представа која својом укупном енергијом баца у сенку добар део изведби виђених током досадашњег 23. МЕС-а.

Редуцирањем текста Пашовић је структуру представе извео на самом кулминативном језгру Вајсове сурове расправе о могућностима људске остварености у слободи механизмима репресије и њеним про-

ходностима путевима пуног остварења револуције, да би крајње ангажована и изражајна игра младих глумаца у заоштреној варијанти „физичког театра“, уз прегршт ефектно употребљених театарских замисли, изврсно обавио преостали део посла. Случај је учинио да се укупан резултат прими као изузетно узбудљив театарски доживљај и да се наслућивати да ће са већим бројем извођења Пашовићева поставка Вајсовог дела представљати све целовитије и узбудљивије остварење.

Владимир Копицл, „Игра упитника“, *Дневник*, 14. април 1984.

* * *

Позорје младих

Енерџија и занос

(*Мара – Сад* Петера Вајса у режији Хариса Пашовића и извођењу Академског позоришта *Промена* из Новог Сада)

Представа *Мара – Сад* на овогодишњи програм Позорја младих доспела је овенчана признањима. На МЕС-у је недавно проглашена за најосмишљенији експеримент и најбољу представу програма *Театар у настојању*, а по многим мишљењима било је то уједно и једно од најуспешнијих остварења виђених на сарајевском фестивалу.

Знани код Промене

Прексиноћна изведба у Камерној сали СНП била је прва прилика да се дејство и могућности ове представе провере у новим просторним условима, пред већим бројем публике што је дакако условило нужне измене у првобитно установљеној поставци. Но, све су се, махом, чиниле делатне на плану несвакидашње енергије и квалитета овог особеног театарског чина.

Прилазећи редуцирању слојевитог и изазовног текста Петера Вајса са много смисла за очување битног, заснивајући систем промишљених и ефикасних редитељских решења, Пашовић је Вајсово дело сценски „активирао“ на начин савршено примерен могућностима и већ профилисаном интерпретативном коду *Промене*. Тако је виђена верзија сурове „шарантонске“ расправе о могућностима и исходу разноликих путева људске тежње ка остварености у слободи, механизмима социјалне репресије, окоштавању идеала „лудилу и телу“ као стварности и метафори преведена у форму значењски богатог и изузетно изражајног сценског догађања, да би крајње ангажована игра младих глумаца у заоштреној варијанти „физичког театра“ изврсно обавила преостали део посла.

Замерке је, дакако, могуће изрећи, али непорециви интензитет колективне игре и из ње проистеклог доживљаја, као и заносна лепота бројних сцена чине их готово сасвим излишним, сведочећи о представи што далеко превазилази категорију „школског рада“, бивајући релевантна, чак примерна, и у ширем простору домаћег театра.

Уз речено, неправедно би било не поменути самосвојне путеве до правог интерпретативног постигнућа што су их открили и на прави начин следили Вицко Руић, Александра Плескоњић-Илић, Гордана Ђурђевић, Александар Алач, Ненад Вујановић, као и видан учинак преосталих чланова ансамбла.

Добра режија и колективна игра

Говорећи о представи током јуче одржаног разговора који јој је био посвећен, Томислав Дурбешић је приметио да представа носи обиље ситних мана, али и да оне уопште не сметају њеној укупној вредности. По његовом мишљењу ишло се на сурови натурализам, често је изазиван и шок, јављао се чак и страх да се глумци не повредe, што не ваља јер у таквој стрепњи престаје чар доживљаја. Поједине метафоре, нарочито еротске, биле су одличне, али су их пречеста понављања преводила у буквално значење које је излишно и смета. Апсолутна разлика и сукоб између Марaa и његовог колективног терора те Де Садовог терора властитог бића нису били довољно наглашени, што је по Дурбешићу озбиљан пропуст, али су зато одлични били сценски говор, сонгови, веома лепо наглашена разлика између ритма „динамике и темпа, што је ретко и у професионалном театру. Као изузетне Дурбешић је похвалио интерпретације Гордане Ђурђевић лика Шарлоте Кордеј и Александре Плескоњић-Илић као Симон. Представа је собом носила оно што би се могло назвати обећањем истинске лепоте и то је по мишљењу књижевника и редитеља из Загреба њен највиши квалитет.

Јан Макан је нагласио да је представа добила овим извођењем јер је у већем простору, без стешњености и гужве, гледалац више енергије могао да посвети самој игри. Функционална сценографска решења су се потпуно исказала, а глума је била довољно експресивна да премости јаз до гледалаца. Такође, у односу на претходна извођења, представа је доживела видну еволуцију на трагу очишћења својих најбитнијих порука.

По мишљењу већине преосталих учесника у расправи најбитнији квалитети су озбиљност представе, добра режија и изузетно експресивна колективна игра глумаца.

Владимир Копицл, „Енергија и занос“, *Дневник*, 3. јун 1984.

* * *

29. југословенске позоришне игре

12. позорје младих

Хоће ли на младима остати Позорје?

Позорје младих имало је карактер семинарских вјежби с мање или више успјеха у помаку према обликовању представа на разини професионалног театра, као на примјер у представама: Х. Пинтер *Едуард и Боџ* и *Мара / Сад*. (...)

Млади режисер Харис Пашовић укључује у представу и публику, као здравог човјека у колоплет игре лудака, а она се, укључивањем у игру, не одмиче сасвим од ње и тиме поништава границу здравог и лудог, што придоноси кохерентности представе, потребној вишезначности и слојевитости.

Смиља Курсар Пупавац, „Хоће ли на младима остати Позорје?“, *Око*, 21. липња – 5. српња 1984.

* * *

У документацији се налази допис СИЗ-а културе Војводине 13. фебруара 1985. у коме се обавештава Академија уметности да је представа *Мара / Сад* ушла на конкурс за најбоље представе у ужи избор. Стога се упућује молба за обавештење о терминима играња представе у наредних петнаест дана.

* * *

Хамлеј Луиса Буњуела

Фестивал Дубровник

35. дубровачке љејње иџре

Театар „Промена“ (Академија уметности у Новом Саду)

Дубровник – Нови Сад – Сарајево – Загреб – Београд – Скопје

Луис Буњуел

Хамлеј

(комичка трагедија)

Редиџељ Харис Пашовић, *йревод* Нада Бојић, *драмаџурџ* Славко Милановић, *сценоџраф* Ивица Прлендер, *сарадниџи*: Дубравка Остојић, Миша Илић, *расвејџа* Звонко Хабазин, *џон* Енио Капиџић, *Гардероба* Вице Гром, *сценска ојрема* Васа Радин, *орџанизајџор* Ана Девић, *џехнички дирекџџор* Иво Чућевић, *умейџнички дирекџџор* Петар Вечек, *дирекџџор фесџивала* Нико Напица.

Играју: Хамлеј – Сенад Башић, Марџаријта – Александра Плескоњић-Илић, Краљ Азрифоније – Бранко Ђорчев, Краљица – Емина Муфтић, Дон Лујо – Ненад Вујановић, Офелија – Гордана Ђурђевић, Мијридајес – Михајло Плескоњић, Доживотни њосејилац – Љиљана Јакшић, Еминентни каетан – Михајло Плескоњић, Калуђер – Марија Опсеница.

Служе, народ, дворјани, војници, шерорисци, злумци – Ирена Степић, Весна Ждрња, Лидија Стевановић, Драгана Вогањац, Роберт Колар, Богдан Кузмановић, Александар Матић.

* * *

Реч редитеља

Вера у исцјраживања

/За читаоце *Дневника* говори млади редитељ Харис Пашовић који ће на Дубровачким лјетним играма поставити Буњеловог *Хамлејта*.

Премијера је предвиђена за 20. август/

Харис Пацовић: – У питању је Буњелов надреалистички текст из 1927. Режирајући тај текст он је остварио своју прву режију у животу. Мени је текст пре много мјесеци дао мој професор Боро Драшковић. Од тада Буњелов *Хамлеј* живи у мени, а да будем у складу са естетиком тог текста рећи ћу да је ушао у мој сан. Срећан стицај околности што сам позван на Игре учинио је да поставим један упитник са заштитним знаком Игара – Шекспировим *Хамлејом* на Ловријенцу, не желећи да га повриједимо већ само обогатимо. Представа је један колективан сан о Хамлету, о Буњелу, и покушава да одговори на питање ко је данашњи Хамлет. Мислим да данашњи Хамлет нема ни жеље ни могућности да говори дуго, да јако дуго посматра трулеж своје Данске, а да га она не натера да крикне. Тај крик можда је њихова заједничка смрт, али можда и једно ново, другачије рођење. Ово мјесто Ловријенац и наша љубав и суровост према Хамлету вјерујем да ће одговори на то.

– Наравно да у овим режијама постоји континуитет и став према свему. „Вријеме је изашло из зглоба“, како стоји у *Хамлеју*, а једно такво изглобљено вријеме захтијева још „изглобљеније“ позориште – јер такво позориште је изглобљено само из перспективе изглобљеног времена. Данас гледалац нема ни времена, ни стрпљења, а чини ми се ни потребе за спорим, причалачким, мртвим театром. Арто је упозорио да постоји потреба за живим, отвореним позориштем које има свој језик и своје специфично дејство. Зато сам се у свом раду опредељивао за Виткијевића, Введенског, Вајса и сада Буњелу који носе величанствено лудило исте врсте као и они претходни аутори.

– Екипа је састављена од глумаца из новосадске *Промене*, с којима и даље наравно желим да радим, те од глумаца са Сарајевске академи-

је, затим из Вараждина, Загреба, Скопља и Београда. Рад је базиран на истраживању широких глумачких могућности и сваки дан много учим од глумаца који ми редовно приређују угодна и неугодна изненађења, али увијек врло садржајна и подстицајна. Можда је занимљиво напоменути да Хамлета у овој нашој представи игра Сенад Башић, који је завршио тек прву годину Академије сценских умјетности у Сарајеву, коме је ово прва улога у животу, али који има све услове да се развије у изванредног глумца.

Владимир Копицл, *Дневник*, 2. VIII 1984.

„Хамлеј“ на начин сна

Харис Пашовић: – *Промена* је у свом шестогодишњем постојању успјела одржати неинституционалан начин мишљења и рада успркос свим неујетима које прате овакву театарску групу. Никада нисмо одвајали наставни процес и рад у *Промени*: максимална заинтересираност судионика за истраживања на сцени и професорски тим на челу с Бором Драшковићем омогућују једну алтернативну наставу или боље рећи, увођење у свијет театра. Успјешност оваког концепта је и вишегодишње присуство *Промене* у југословенској казалишној конкуренцији (МЕС, Стеријино позорје, Млади отворени театар...) а прошле године имали смо прилику свој рад провјерити и у свјетској конкуренцији БИТЕФ-а. Нови изазов се зове Буњелов *Хамлеј* и Ловрјенац.

– Буњелов *Хамлеј* је надреалистички текст који је написао 1927. и то је била његова прва режија. Када сам добио тај текст, посредством преводиоца Наде Бојић која је превела и сјајну књигу *Мој њоследњи уздах*, схватио сам да Буњел на сјајан начин, на начин сна, подсвијести и асоцијација, које дјелују на нас својом емоционалном енергијом, тематизира Хамлета као лик потпуно сукладно осјећању Хамлета моје генерације. Овај *Хамлеј* на Ловријенцу носи још и могућност реплика на традицију, нешто као могућност сукоба с љубављу.

... Глумац пролази кроз лик правећи његов континуитет у дисконтинуитету, под овим мислим на дисконтинуитет догађања, на однос фабуле и на фрагментарну структуру слагања у асоцијативном низу.

– Наш Хамлет је бунтовник с разлогом. Он се бори против система нељудских односа, против власти, моћи, против сурових животних мишоловки према којима је његова мишоловка тек игра једног идеалисте. Наш Хамлет узима у обзир свог старијег брата, Шекспировог Хамлета, и његово искуство кроз протекла четири стољећа, свјестан пбланди романтичног духа али и његове жилавости и устрајности. Узима у обзир Буњеловог Хамлета, свог надреалистичког брата, који је у једном тренутку мислио да је сан револуције.

Давор Мојаш, *Дубровачки вјесник*

Необичан *Хамлеј* на Дубровачким летњим играма

Дописана Офелија

- Са великом знатижељом очекује се надреалистичка верзија *Хамлеја* Луиса Буњuela, у извођењу студената и аматера из Новог Сада, Сарајева и Дубровника
 - Главна дилема Краљевића „Бити или – имати“!
 - Неки ликови – „дописани“)

– Буњелов *Хамлеј* по сензибилитету припада надреализму, Шекспирови ликови третирану су сновити, измењено... али у извесном смислу, уклапа се у оно што смо до сада радили у академској групи „Промена“ – *Лудака и ојайицу* Виткијевича, *Јелку код Иванових* Введенског, Вајсовог *Мара / Сада*. Сигуран сам да изазов није непрестив, у чему нам помаже амбијент Ловријенца. Трудимо се да нас не оптерећује чињеница што су готово, сви славни дубровачки *Хамлети* овде налазили свој Елсинор и понашамо се као да смо први стигли на ловрјеначке зидине – каже Пашовић.

– Нада Бојић, која је превела Буњеловог *Хамлета*, превела је и његову књигу *Мој последњи уздах*, из које ћемо користити неке делове. Драматург Славко Милановић је „дописао“ Краља, Краљицу, Офелију, и још неким интервенцијама прилагодио текст овом простору и времену.

– Дипломирао сам код професора Боре Драшковића, који ми је препоручио Буњеловог *Хамлеја*, тако да овај рад осећам као нормалан наставак онога што сам до сада радио. С друге стране, Дубровник није резервисан за било кога – ни за оне који су ту већ годинама, ни за оне који тек долазе, него за добре идеје и максимално ангажовање у раду. Томе су се „потчиниле“ све екипе које овог лета раде у Дубровнику и једна другој пружају подршку. Мислим да ће овај репертоарски ризик уродити изазовним, квалитетним плодовима. Против рада у овом граду је једино врућина. Радимо ноћу и увек нам се чини да немамо довољно времена.

Славица Вучковић, *Вечерње новосићи*, август 1984.

* * *

Премијера на Играма / Данас глумачки подмладак поново на Ловрјенцу

Хамлеј, али не Шекспиров

Комичну трагедију *Хамлеј* Луиса Буњuela изводе студенти неколико казалишних академија, у режији Хариса Пашовића. Ако је судити по ономе што смо имали прилике видјети у току проба Буњелова

Хамлеџа, то неће бити класична премијера на Дубровачким љетним играма него један, рецимо тако, заустављени тренутак истраживачког процеса у пројекту *Хамлеј*, и који ће се наставити послије премијере – вјеројатно и слиједеће године. Харис Пашовић окупио је око себе махом студенте из Новог Сада, Сарајева, Скопља, Београда и Загреба. И сама та чињеница да су махом студенти одлучили играти једну представу и да су из свих крајева наше земље и да су нашли заједнички језик значи много, без обзира како ће публика доживјети ову представу и што ће критичари о њој рећи.

Харис Пашовић, редиџер: Ово ће бити југославенска праизведба Буњелова *Хамлеџа* и, колико ја знам, он није нигдје игран послије Буњелове режије у Паризу. Текст је, најкраће речено, један сан о Хамлету који је нама послужио као предложак да сањам о Хамлету и да потакнемо публику на то. Кад кажем да сањам, мислим да вршимо селекцију најбитнијих ствари који се тичу Шекспирова *Хамлеџа*, Буњелова *Хамлеџа* и свих нас. Текст је надреалистички и према томе он упућује на један другачији третман и прилаз стварима од Шекспирова. Немогуће је испричати садржај, нити је могуће говорити о неком јасном односу према Шекспирову *Хамлеј*у. Овај текст није коментар тог *Хамлеџа*, нити интерпретација. То је у ствари подсвијест Шекспирова *Хамлеџа*.

Емина Муфџић (студент), *Краљица*: Први пут радим на Дубровачким љетним играма. Данас још немам трему, а не знам како ће бити пред публиком. Осјећам одговорност пред чињеницом да играм на Ловрјенцу на којему су играли великани наше казалишне сцене.

Сенад Баџић (студент), *Хамлеј*: То што су прије мене у улози Хамлета наступили бројни значајни глумци, само је нека моја далека обавеза. Ја играм један сасвим други текст без неких великих асоцијација на Шекспира. Ловријенац је изузетан простор и први пут сам на Играма, што није чудно, јер сам студент прве године академије. Веома ме радује успјех младих из Загреба и надам се да ћемо и ми нешто слично постићи.

Гордана Ђурђевић (студент), *Офелија*: Да вам право кажем, ја имам велику трему и без обзира што кажу да је све то у процесу, ја не знам колико ћемо ми успјети задовољити ове строге критичаре и дубровачку публику. Требало је да играмо с радошћу, али ми представу спремамо да би она дјеловала на некога. И сад је питање да ли ће том некоме све бити јасно као што је нама.

М. Јеринић, *Слободна Далмација*, 20. коловоза 1984.

* * *

Реч кријишке

Дубровачке љеиине иџре

Лабораторијски звуци

Пашовић слиједи Буњуела, али у циљу истраживачког поступка он и одступа од њега и тада завирује у Шекспира, кореспондира са Јаном Котом, психоанализом и савременом антипсихијатријом, рушечи увријезане догме и предрасуде. Асоцијативним низом слика, међусобно повезаних у наличје досадашњих тумачења Хамлета и тумачећи их сном, он даје подсвијесне тежње и трагање бунтовног и сумњама и несигурношћу испуњеног Хамлета. Пашовић, наиме, деструктуира познате схеме односа отац – син, син – мајка, мушкарац – жена и даје слику бунтовника који се бори с оцем због своје љубави коју му отац жели преотети, рађа и води на узицу своју мајку као господар (чиме чини одмак од Едиповог комплекса).

... Режисер и драматург (Славко Милановић), надопишујући Буњелов драмолет ликовима из Шекспирова *Хамлеиа*, иронизирају их.

Око, 30. коловоза – 13. рујна 1984.

* * *

Двадесетшестии МЕС

Пайиос и иронија

/Ана Рудија Шелига у извођењу СМГ и *Хамлеи* Луиса Буњуела у извођењу академског позоришта *Промена*/

... публика је просто хрлила на извођење Буњеловог *Хамлеиа* у режији Хариса Пашовића у извођењу Академског позоришта *Промена* из Новог Сада. Овакво интересовање за представу, рађену у продукцији Дубровачких љетних игара, понајвише је било утемељено на досадашњим МЕС-овским успесима *Промене* са представама *Јелка код Иванових* и *Мара Сад*. Али се, нажалост, показало да ново остварење младог ансамбла и редитеља Хариса Пашовића не достиже вредносни ниво претходних.

Ако је у представи и било зачудне визуелне лепоте и сценским средствима остварених симбола, примера сјајне Пашовићеве редитељске имажинације, ванредно лепих глумачких потеза Гордане Ђурђевић, Михајла Плескоњића и Сенада Башића – омер успешних и неуспелих секвенци готово да је у знаку равнотеже, а низ фрагмената сценског дешавања није се склопило у целовит и јасно артикулисан сценски резултат.

Назначене проблеме, наравно, понајпре је иницирао сам Буњуелов текст са својим надреалистичким печатом и адекватном пројекцијом елемената хамлетовске теме. Складно и ефикасно објединити у једној изведби елементе трагедије, лакрдије, патоса, побуне и самодоволне надреалистичке ироније, логику сна и фактуру стварности, захтев је који се граничи са подвигом а судећи према виђеном ни Пашовић ни иначе убедљиви ансамбл *Промене*

Овом приликом за то нису имали довољно моћи.

Владимир Копицл, *Дневник*, 16. IV 1985.

* * *

Хамлеј Луиса Буњуела

Најава уживо

Радио Дубровник, 23. VIII 1984.

Синоћњом премијерном изведбом Буњуеловог *Хамлеја* на Ловрјенцу у извједби мјешовитог састављеног од младих глумаца и умјетника из цијеле земље, а чију језгру чине глумци Академског позоришта *Промена* из Новог Сада приказане су све драмске представе предвиђене за ову сезону.

Хамлеј Луиса Буњуела је кратак текст настао 1927. године, чији основни циљ и разлог по свој прилици јесте да слиједи програм надреализма, а што се ради о класичној теми, утолико занимљивије за програм.

Стога су редатељ Харис Пашовић и његова казалишна дружина оправдано Буњуелов текст узели тек као повод за своју представу, повод значи да се поиграју с темом, или како они то кажу да докуче свој сан о Хамлету. Они своју представу називају комичном трагедијом, а ради се уствари о правој казалишној фантазији, инспирираној надреалистичким тумачењима, но у резултатима неријетко различитим од те инспирације. То дакако није никакав недостатак представе. Њихова представа није заокружена цјелина, она функционира као низ слика, од којих свака основну потицајну енергију налази у теми Хамлета, најчешће негдје на маргини те теме, да би је развила у сан или бајку. Притом тај низ малих фантазија наизмјенично је поетичан, вулгаран, комичан. Какав и сам треба бити сан, а у свакој од њих је и по једно мало истраживање звука простора покрета свијетла.

Има у тој представи и доста празног хода, понека неуспјешна сличица побјегла из сна о Хамлету у баналној импровизацији, али и неоспорних квалитета, погодака у центар намјера истраживања игре, духа човјековог.

То је представа на којој овај мали и млади казалишни колектив може још доста урадити, понешто избацити, понешто дорадити, но по

ономе што су синоћ показали заслужују такву шансу, јер Буњуелов *Хамлеи* на Ловрјенцу у режији Хариса Пашовића је представа која упозорава и наслућује један неистражен простор театра Игре.

Јовица Поповић

* * *

Сан ловрјеначке ноћи

Драматуршки покрет

Био је то прије свега изузетно захтијеван, али и занимљив драматуршки посао, који је Пашовић успио обавити уз помоћ сарајевског драматурга Славка Милановића. Је ли могуће пронаћи структуралне везе између Шекспирове трагедије им Буњуелова надреална сна.

Ма колико то на први поглед изгледало немогуће, Пашовић и Милановић су доказали супротно. Доиста структура Шекспирове трагедије у овој се представи појављује тек у контурама, каотично, али ипак dostatна да сценски осови Буњуелово драмско писмо. Ниједна ситуација није чисто из Шекспира, али готово све неодољиво подсјећају на њега.

Баш као у сну: стварност је недохватна, али је увијек присутна. Нека страна лица упадају са свих страна, ријечи су неке друге, а опет осјећамо да доживљавамо нешто што нам се догодило или што би нам се могло догодити у стварности. Сном не трансформирамо структуру стварности, већ осјећаје које смо при доживљавању или ишчекивању те стварности имали.

Тако је било и у овом Хамлету, ништа као код Шекспира, а осјећаји које сам имао гледајући ту представу били су необично налик на њега. Осјећаји једнога суморног, церемонијалног реда, који сву Данску, читав свијет претварају у тамницу. Осјећаји неког далеког, недохватљивог живота, који стално мами, а стално је изван тога свијета. Осјећаји первертираних страсти који све то јаче избијају што их ред ствари више покушава затомити. Осјећај побуне против ауторитета и тоталитарности као његова највишег израза. Осјећај аутодесструкције као крајњег исказа узалудности и немогућности те побуне.

Заносна игра

... А тај сан остварио је млади ансамбл, сав предано занесен у свом заједништву, у жељи да га заједнички досађају. У представи која је бјелодано доказала да је могуће мислити и сценски другачије, која је поново вратила зреле плодове авангардних театарских стремљења међу дубровачке мире, прилагођујући их својим театарским настојањима и

сценским могућностима, готово да и није било глумачких мањкавости и промашаја.

У немогућности да их споменемо све, наведимо барем имена оних у представи најекспониранијих који су понијели највише њеног терета на леђима: Сенад Башић (Хамлет), Александра Плескоњић Илић (Маргарита), Бранко Дорчев (Агрифонте), Емина Муфтић (Краљица), Бранислав Зеремски (Дон Лупо), Гордана Ђурђевић (Офелија), Михајло Плескоњић (Митридадес и капетан), те Љиљана Јакшић (Летиција).

Далибор Форетић, *Today*, Загреб, август 1984.

* * *

Премијера на играма / Буњуелов *Хамлеј* у режији Х. Пашовића

Сањали смо „Хамлеја“

Прије него што изречемо критичку просудбу о најновијој, четвртој и посљедњој премијери у драмском програму дубровачког фестивала, упозорит ћемо све оне који се кане попети скалинима доктора Марка Фотеза до Ловрјенца да из своје свијести или памћења „избаце“ или, како би се то другачије рекло, потисну Шекспирова Хамлета и све оно што иде са њим, а првенствено дух Хамлетова оца и „духове“ свих Хамлета који су се редали у овој трагичкој улози: од Вељка Маричића до Лазара Ристовског. И још нешто, што заборавих, а што је врло важно: каните се и увјерења (криво су нас увјеравали) како на Дубровачким љетним играма гледамо само „елитне“, „праве“, „антологијске“, „класичне“ итд. Представа, а отворите очи и уши, активирајте мозак колико је год то могуће да бисте били активним свједоком једног новог израза, једног посве другачијег казалишног чина, једног битно другачијег приступа упризорењу представе – једног, да се и ја изразим ријечима Хариса Пашовића, лабораторија.

О Луису Буњуелу, на жалост, мало знам. Али верујем да никада не би он написао своје виђење *Хамлеја* да није био изванредан познавалац истоимене Шекспирове трагедије и да није у једном часу дошло у њему до оне специфичне, само драмским уметницима својствене побуне, резултат које је био властити *Хамлеј*. И да се одмах разумијемо, то није драма, то није ни трагичка комедија, то је један сан о *Хамлеју*, текст необично кратак, пун асоцијација и метафора, али текст који свој извор и своје ушће ипак дугује Шекспировој трагедији.

Тај текст – који кад читате тешко можете замислити упризорен, не само на Ловријенцу него и било гдје другдје – нуди безброј могућности за упризорење и отвара широм врата другачијим формама и новом казалишном изразу, што је, из тог у суштини надреалистичког текста,

редатељ ХАРИС ПАШОВИЋ у сурадњи с драматургом Славком Милановићем и сценографом Ивицом Прлендером докраја искористио. Редао се пред нама мозаик за мозаиком, сцена за сценом, асоцијација за асоцијацијом, и свака је имала и своју драматуршку логику и потребан набој – осим двије-три које су беспотребно биле дуге и оне једне, на самом почетку представе, коју није требало онолико пута понављати. Али признати треба Пашовићу и његовим глумцима да су сваку ту сцену врло сигурно и вјешто урадили, да је свака била у милиметар прецизна и подастрта точно онолико колико је требало појединој асоцијацији или метафори због које је и урађена.

Сањали смо тако *Хамлеџа*, мада то није био ни сан ни јава. И отишли с представе освједочени да су у овом чудесном казалишном чину ипак препознатљиве све темељне одреднице Шекспирове трагедије – и самоћа Хамлетова, и његова бунтовност против читавог система нељудских односа, и његово вечно пливање на бескрајном мору на мртвачком сандуку (само, није нам јасно зашто је и овај Хамлет, у тумачењу студента прве године Казалишне академије из Сарајева Сенада Башића, имао на себи „класичан“ костим који су, с можда незнатним разликама у нијансама, носили сви Хамлети на Ловрјенцу?). Спознали смо такође да је све тренутачно, осим укуса власти који траје вјекovima, и били поново свједоцима моћи војничке чизме која је једнако притискивала у прошлости као што то чини и данас. Видјели смо и пуно тога што је људско, а нељудско истовремено, и што нам, на жалост, није страно.

Глума махом младих људи прича је за себе и изненађење је у смислу зрелости, због чега држим непотребним било кога истицати. Био је то колективни напор, који је дао значајан заједнички, али и појединачни учинак. Због свега тога закључит ћу: браво, младости! – И добро нам дошли на Дубровачке љетне игре... На Игре које саме све више постају она фамозна Хамлетова дилема: „Бити или не бити? – питање је сад!“

Увјерен сам да ће се, што је више младости на Играма, у тој дилеми истицати све више глагол „бити“, а оно „не бити“ – нека иде на душу уморнима и мрзовољнима, који до подне не подносе сами себе, а од подне па надаље ни остали свијет.

Мато Јеринић, *Слободна Далмација*, август 1984.

* * *

Vesna Krčmar

ACADEMIC THEATER *PROMENA* OF THE ART ACADEMY IN NOVI SAD
(part two)

Summary

Two performances done in the sixth year of the Academic Theater *Promena* represent creative peaks of the Art Academy in Novi Sad. Professor Boro Drašković, as a permanent inspiration and a reliable artistic expert, led his talented students of directing and acting through unknown and challenging research straits of stage play. In line with previous directing success accomplished with the plays *Ludak i opatica* and *Jelka kod Ivanovih*, Haris Pašović reached for a challenging piece *Mara / Sad* by Peter Weiss and *Hamlet* by Luis Buñuel. The choice of the pieces, especially *Hamlet*, which was a Yugoslav premiere, testifies of exceptional director's courage, expertise and a fine talent for expressing the play. Although prepared as student performances, they established new acting names who would the decades to follow signify the most important reaches of professional theater. The fact that the plays done as part of the work in the Academy were performed in some of the most prestigious Yugoslav festivals of the time remains the most persuasive indicator of the "golden age" of the Art Academy in Novi Sad.

Key words: Haris Pašović, Academic theater *Promena*, *Mara / Sad* by Peter Weiss, *Hamlet* by Luis Buñuel.

ПРЕВОДИ ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА

Ернани Виктора Игоа, са француског превео Јован Стерија Поповић, приредио Сава Анђелковић, КОВ, Вршац, 2008, и *Несрећне џумбушлије* Јохана Непомука Нестроја, са немачког превео Јован Стерија Поповић, приредио Сава Анђелковић, КОВ, Вршац, 2015.

Крајем 2015. године изашла је нова свеска у дугорочном и озбиљном али недовољно вреднованом подухвату КОВ-а, који је пре више деценија покренуо почивши Петру Крду а настављају га Ана Крду и следбеници његове идеје – у серији „Дела Јована Стерије Поповића“. Савесним истраживањима и трудом Саве Анђелковића добили смо и другу свеску посвећену мање проученом а необично значајном деловању нашег великог писца: његовом преводилачком раду. У њој се налази текст Стеријиног превода/прераде комедије аустријског драмског писца и позоришног делатника из прве половине XIX века, Јохана Непомука Нестроја (1801–1862), *Хиџо је да се наџали (...)* – *Несрећне џумбушлије*, из 1842. године. Ова живахна бидермајерска комедија дело је једног од најзначајнијих и најпродуктивнијих аустријских драмских писаца XIX века који је после периода велике популарности а затим падања у заборав у XX веку добио своје заслужено место у аустријској драмској традицији. Прва свеска посвећена овом аспекту Стеријиног опуса, која се појавила исто тако тихо, изашла је још 2008. године и такође је резултат рада Саве Анђелковића. Био је то Стеријин превод/прерада знамените трагедије *Ернани* француског песника Виктора Игоа, чија је појава на позорници Француске комедије почетком 1830. означила преокрет у историји француског (и европског) позоришта, рођење романтичарског театра. Стерија ју је именовао као „*Хернани или Касиљилијанско џоџићење*, жалостна игра у пет дејствија“. Ови Стеријини преводи настали су у време његове сарадње са Театром на Ђумруку у жељи да се репертоар тог позоришта, једног од првих професионалних позоришта у Срба, обогати новим делима која би могла још неуку и малобројну позоришну публику Београда (и Србије) почетком четрдесетих

година XIX века да забаве и поуче, те да привуку у чаробни свет театра што шири круг нових поштовалаца.

Захваљујући Анђелковићевом преданом истраживању, сада пред собом имамо два примера који откривају оне токове Стеријиног деловања којима се употпуњава наша слика о свестраности и ширини његовог књижевног и културног рада. Издавање ових превода, нарочито када то учини истраживач који је годинама посвећен Стеријином делу, заслужује да овом послу посветимо више пажње. Разлози за то су многоструки.

Пре свега зато што нас ти преводи опомињу колико је неопходно да се у истраживању и тумачењу Стерије не бавимо само питањима везаним за његова велика драмска дела или (ређе) за поезију, већ да се потрудимо да боље упознамо и оне мање видљиве и привидно мање значајне текстове које нам је он оставио како бисмо добили потпунију слику о ширини и свестраности његовог деловања у српској култури. Разноврсност, високи квалитет и неисцрпне могућности тумачења Стеријиног драмског и песничког дела окупирају пажњу историчара књижевности и позоришта до те мере да су неки други његови подухвати и вредности остали у сенци. Међу њима су управо Стеријин преводилачки рад и допринос позоришту као институцији, организму који треба хранити и гајити као нешто посебно а не само као место где ће се обнародовати драмски текстови. Тај Стеријин допринос, то разумевање праве природе и функције театра у друштву огледа се не само у писању драма него и у одабиру драмских текстова које ће Стерија превести и у начину на који ће их прилагодити потребама Театра на Ђумруку, односно извођачима и публици за коју ће ови играти. Преводи наговештавају колико је велико било Стеријино познавање и разумевање позоришне уметности уопште, духа савременог му позоришта и захтева сцене. А нарочито деликатног односа између одабира текста и извођачких могућности трупе која ће га представљати, као и способности одређене културне средине која треба да буде публика/прималац пишевог/преводиоачевог рада да га прихвати, разуме или одбаца. С друге стране, избор текстова за преводјење и начин на који су преведени/прерађени открива истовремено и ширину и дубину Стеријиног образовања, колико је он пратио и разумео кретања у савременој драми и позоришту и како је пажљиво умео да из тога узме оно што ће адекватно представити својој позоришној публици, свом народу, свом домаћем културном окружењу. Објављивањем датих превода Анђелковић нам је дао могућност да се упознамо са овим аспектом Стеријиног рада и да размислимо о сложености и значају који је он имао за наше позориште и културу онога времена. Читајући Стеријине преводе/прераде, уз сажета али врло информативна објашњења којима их је Анђелковић пропратио, можемо, на посредан начин, да се упознамо и са неким видовима театарског умећа које је Стерија показао у својим оригиналним драмским остварењима, са вештином са којом је Стерија компоновао сопствене комедије или трагедије. А то су управо они квалитети који Стерији обезбеђују трајање на нашим позорницама, квалитети који чине да нам је он и данас изузетно актуалан и близак савременик.

Представљајући нам та Стеријина остварења, Анђелковић је до максимума искористио могућности које му је пружао тип оваквог издања драмских текстова, ограничен обимом а захтеван зато што тражи многа објашњења која модерном тексту не би била потребна. Рукописе ових Стеријиних превода/прерада он је нашао у Деметровој оставштини похрањеној у Свеучилишној књижници у Загребу и њихове детаљне описе предочио је читаоцима у оквиру критичког апарата који прати свако од ових издања. Поред тих основних података и кратких али студиозних предговора који претходе текстовима, Анђелковић се потрудио да нас обавести о још неким битним стварима. С обзиром на то да је реч о текстовима старим скоро два века, он се пре свега побринуо да објасни методологију и детаље интервенција које је вршио у језику Стеријиних оригиналних рукописа. Па тако текст *Ернанија* прати анализа Љиљане Суботић „Напомене о транскрипцији и језику Стеријиног рукописног превода Игоове драме“ а текст *Несрећних љубавица* белешка „Приређивачеве интервенције“, уз речнике непознатих и мање познатих речи у оба издања. Поред општих информација о преведеним драмама и њиховим ауторима, које су од посебне користи у случају Ј. Н. Нестроја, далеко мање познатог од величине француске књижевности као што је Виктор Иго, необично вредни и занимљиви делови предговора су они у којима је Анђелковић детаљно (и табеларно) приказао промене које је Стерија извршио у преводима када их је прилагођавао могућностима Позоришта на Ђумруку. Како он истиче, *Ернани* (а исто се може рећи и за Нестројеву комедију) није „превод-адаптација“, већ „превод у којем је његов аутор *интервенисао на начин драматурга представе*“ (курзив М. Ф.). Овим аргументованим виђењем Стеријиног поступка у припреми датих комада за позориште којим је располагао Анђелковић је истакао један важан квалитет у Стеријином преводилачком поступку али и његово огромно познавање уметности театра. То је стално присутна свест о томе шта се на позорници може извести тако да ефекат на гледаоца буде што јачи, посебно у ситуацијама када је драмски текст намењен јасно дефинисаној групи извођача и познатом сценском простору, а нарочито одређеној публици и њеним културним потребама. И зато Анђелковићева анализа, поред тога што нам објашњава вештину Стеријиног превода/прераде драмских текстова, открива више и о тајнама Стеријиног умећа писања сопствених драмских дела. Односно он одаје заслужено признање Стеријиној вештини драматуршке обраде текста која је у редитељској припреми представе тајна њеног успеха. Ту особину имају само велики редитељи, а писци (ако изузмемо оне писце-позоришнике као што је био Шекспир) много ређе.

Постоји само једно објашњење које нам је Анђелковић остао дужан: зашто се и у издању *Ернанија* и у издању *Несрећних љубавица* појављује несагласје у навођењу наслова између корица и текста унутар корица. Наиме на корицама читамо *Ернани* а на насловној страници *Хернани* Виктора Игоа, или *Несрећне љубавице* на корицама и насловној страници али *Несрећне љубавице* на почетку самог драмског текста. Ово наравно има своје објашњење унутар излагања о Стеријином језику у критичком апарату, али може

чак и код упућеног читаоца изазвати недоумицу када први пут узме ове драгоцене књижице у руке. Јасно опредељивање за једну или другу варијанту могло је да уклони ту недоумицу. Она наравно није толико значајна да би умањила вредност и акрибичност посла који је Анђелковић обавио приређујући ове преводе за штампу, посла који заслужује свако поштовање и похвалу, али би било боље да се не појављује ни за тренутак.

Марџа Фрајнд
martafrajnd@EUnet.rs

Данијела Кличковић, *Номус. Разлоџ више*, Музичка омладина
Новог Сада, Нови Сад, 2015, број страна: 162, број илустрација: 89

Обележавање јубилеја различитих институција код нас ретко кад је догађај који се планира више година унапред. Тако се, из уобичајених разлога небриге за сопствено наслеђе и традицију махом економске природе, важни датуми, годишњице и сличне прославе организују са задоцњењем, често у последњем тренутку, без адекватне стручне тимске подршке и, наравно, адекватне подршке средине. Иако су овакви ламенти готово уобичајени, издање Музичке омладине Новог Сада *Номус. Разлоџ више* ауторке Данијеле Кличковић, поводом 40 година од првог одржаног фестивала Новосадских музичких свечаности, доказује да се упркос „околностима“ може остварити резултат вредан пажње који ће послужити као основа за свако даље истраживање ове теме. Тако је културној јавности организатор најважнијег новосадског фестивала уметничке музике, на челу са Миланом Радуловићем као уредником и Маријом Адамов као уметничком директорком, на ДВД издању у оквиру овогодишње програмске књижице обезбедио јавности детаљне податке о свим до сада одржаним Свечаностима уз импресивну статистику.

У уводу издања, ауторка Данијела Кличковић истиче значај четрдесетогодишњег трајања фестивала НОМУС, указује на место које сама манифестација заузима на мапи Европе и подвлачи аспекте из којих се посматрао овај музички догађај, у које спадају детаљи о периодима одржавања фестивала, о институцијама које су сарађивале са њим или га подржавале, о тимовима који су из године у годину уређивали и организовали концертне програме, и о просторима у којима се манифестација одржавала. Потом су пописане оне „музиколошкије“ теме које се односе на годишњице великана или институција које су на Фестивалу обележене, слогани који су „носили“ фестивалску причу (чему је можда било место негде у ранијим одељцима), премијерна извођења дела, и коначно, попис свих оних ансамбала, солиста, диригената, глумаца, позоришних и балетских трупа који су учинили да Фестивал најзад, према жирију часописа *Музика класика*, понесе и титулу врхунског музичког догађаја 2014. године. На крају су истакнуте активности које су прошириле фестивалску понуду, као што су едукативне радионице, изложбе и перформанси, и наведене државе из којих су уметници стизали, као и сва дела која су у вишедеценијском трајању изведена. Бројне илустрације плаката, извођача или организатора на прави начин „оживљавају“ дугачке спискове различите врсте који се равномерно смењују, али истовремено указују на недостатак

времена да се детаљније истражи штампа у којој би се, без сумње, нашло много више фотографија из прошлости него што читалац сада има прилике да види. У случају друге врсте документације која је била на располагању ауторки, од велике помоћи била је брижљиво архивирана грађа у Монсу, а мање у РТВ Нови Сад и Матици српској, као и драгоцени материјали у приватном власништву сарадника и пријатеља Номуса. Већина текста којом ауторка води читаоца из одељка у одељак заправо су одломци из уводних речи програмских књижица Номуса, које су написали уметнички руководиоци Свечаности, Марија Адамов или, раније, Ненад Остојић.

Упркос овако детаљно изложеној „личној карти“ фестивала, на тренутке сензационалистички и пристрасни тон ове публикације (3500 учесника, 81 ансамбл, 46 држава из којих су дошли итд.), као и концепција која је могла имати логичнији распоред одељака, постављају читаоца помало у положај критичара који, с једне стране, бива импресиониран сакупљеним подацима, а с друге, затечен одсуством тумачења синтезе њиховог међуодноса, допуњавања и контекста у којем су они имали одговарајућа значења у општој културолошкој клими града и покрајине. Тако је права штета што се ауторка готово ниједном читаоцу није обратила као стручни тумач појединих аспеката Номуса, чиме би без сумње публикација добила адекватан музиколошки оквир. Намера да се хронолошким приказом од садашњости ка прошлости „откривање“ Номуса учини атрактивнијим, пак, умањила је прегледност садржаја који се, иначе, без потребе за екстраваганцијом перспективе, уобичајено ради у супротном смеру. Ипак, после увида у сакупљену грађу јасно је да су трансфигурације Номуса током година учиниле да овај фестивал не само добије све богатију жанровску понуду те тако искорачи из простора уметничке музике, него да се са свим активностима које су у њега укључене у тзв. off програму претвори у праву културолошку „машину“ спремну да истовремено забави, едукује и васпитава.

Својеврсна Е-публикација у којој је представљена ретроспектива Номуса од 1975. до данас, представља „базу података“ из које је сада могуће црпсти непрегледан број музиколошких, социолошких, економских и других тема из друштвено-хуманистичких наука, уз обавезно залажење у интердисциплинарно поље студија културе. Тако ће дело Данијеле Кличковић послужити за истраживање културне политике средине у којој је фестивал никао, економских прилика и подршке кључних државних институција неговању уметничке музике, осетљивог питања родности када је реч о извођачима фестивала, интеркултуралног контекста програма, теорије спектакла и његових практичних „последика“ у урбаној средини, те низу других области медијске провенијенције у које се истраживачи могу касније отиснути, а у које најпре спада анализа музикографије Номуса – од написа о самом фестивалу до музичких критика и приказа концерата. Ако ће амбициозно сакупљена грађа о Номусу испровоцирати овакву научну продукцију, онда није тешко оценити њену вредност.

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

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Абел, Лајанел (Lionel Abel) 100
 Агамбен, Ђорџо (Giorgio Agamben) 69
 Адам, Адолф (Adolphe Adam) 139
 Адамов, Марија 173, 174
 Ајверкс, Ајб (Ub Iwerks) 113
 Ајзенштајн, Сергеј Михајлович вид.
 Ејзенштејн, Сергеј Михајлович
 Алач, Александар 152, 153, 157
 Алегато, Џо (Joe Alegado) 135
 Алперт, Холис (Hollis Alpert) 97
 Амон, Фрајдер фон (Frieder von Ammon)
 60
 Андерсен, Ханс Кристијан (Hans Christian
 Andersen) 107–120
 Анђелковић, Сава 169–172
 Антоновић, Нела 135
 Апија, Адолф (Adolphe Appia) 39
 Аристотел (Ἀριστοτέλης) 9, 10, 18
 Арсеновић, Вера 140
 Арсет, Еспен (Espen Aarseth) 60
 Арто, Антонен (Antonin Artaud) 152
 Атанасије (Јевтић) 55
- Бабић, Љубо 38, 45
 Бабић, Милица 43
 Бајић, Милица 107–120
 Бак, Крис (Chris Buck) 114
 Бакст, Леон (Léon Bakst) 40
 Банам, Мартин (Martin Banham) 98
 Банка, Јанош 153
 Барт, Ролан (Roland Barthes) 61, 71, 72
 Барток, Бела (Bartók Béla) 68
 Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian
 Bach) 68
 Бахтин, Михаил Михајлович (Михаил
 Михайлович Бахтин) 61
- Башић, Сенад 152, 153, 158, 159, 162, 163,
 165, 167
 Бекет, Семјуел (Samuel Beckett) 8, 9, 14,
 15, 16, 18
 Беклин, Арнолд (Arnold Böcklin) 64
 Белини, Винченцо (Vincenzo Bellini) 65
 Беложански, Станислав – Сташа 43, 47
 Бенда, Георг (Georg Benda) 63
 Бењамин, Валтер (Walter Benjamin) 10
 Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beetho-
 ven) 68
 Бијелић, Јован 37–50
 Бинички, Станислав 42
 Биркенауер, Терезија (Theresia Birken-
 hauer) 65
 Бјегојевић, Јованка 132
 Благојевић, Тијана 134
 Блај, Франц (Franz Blei) 63, 66
 Боал, Августо (Augusto Boal) 95
 Бобојчов, Валерија 107–120
 Богдановић, Милан 25
 Бодријар, Жан (Jean Baudrillard) 93, 94
 Божић, Јадранка 76
 Бојић, Нада 152, 158, 160, 161
 Боројевић, Никола 55
 Ботичели, Сандро (Sandro Botticelli) 64
 Браиловски, Леонид 42, 43
 Браиловски, Римена – Рима 43
 Брандес, Јохан Кристијан (Johann Chri-
 stian Brandes) 63
 Буловић, Биљана 121
 Буњуел, Луис (Luis Buñuel) 151, 152, 158,
 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167
- Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 65, 66
 Вајс, Петер (Peter Weiss) 151, 153, 154, 155,
 156, 159, 160

Валденфелс, Бернхард (Bernhard Waldenfels) 75
 Валентина 20
 Вандерле, Марсело В. (Marcelo W. Wanderley) 69
 Васиљевић, Зорислава М. 121
 Васиљевић, Миодраг А. 121
 Введенски, Александр Иванович (Александър Иванович Введенский) 159, 160
 Велхман, Џон (John Welchman) 72, 79
 Венгеров, Максим (Maxim Vengerov) 67
 Вербицки, Ананије 43
 Верди, Ђузепе (Giuseppe Verdi) 42, 65
 Веселиновић, Јанко 43
 Веселиновић Хофман, Мирјана 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88
 Вечек, Петар 158
 Визентал, Берта (Berta Wiesenthal) 64
 Визентал, Грета (Grete Wiesenthal) 64
 Визентал, Елса (Elsa Wiesenthal) 64
 Вилијамс, Рејмонд (Raymond Williams) 16
 Винавер, Станислав 40
 Виткјевич, Станислав Игнације (Stanisław Ignacy Witkiewicz) 159, 160
 Витковић, Гаврило 55
 Вићентић, Нинослава 37–50
 Влишекова, Катарина 135
 Вогањац, Драгиња 153, 158
 Војиновић, Иво 45
 Вотс, Наоми (Naomy Watts) 99
 Вујановић, Ненад 152, 153, 157, 158
 Вукосављевић, Никола 143
 Вулић, Биљана 153
 Вулић, Немања 153
 Вучић, Ведран 136
 Вучковић, Славица 161

Гавела, Бранко 45
 Гавриловић, Марина 153
 Гаврић, Горан 91–106
 Галифијанакис, Зак (Zach Galifianakis) 102
 Гебријел, Питер (Peter Brian Gabriel) 136
 Гербрант, Ален (Alain Gheerbrant) 96
 Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 17
 Гжегожевски, Јежи (Jerzy Grzegorzewski) 99
 Гинић, Димитрије 42, 43, 44, 45
 Глас, Филип (Philip Glass) 83, 87
 Глигорић, Велибор 28

Глишић, Милован 43
 Гогољ, Николај Васиљевич (Николай Васиљевич Гогољ) 23, 28, 34
 Годар, Жан Лик (Jean-Luc Godard) 97
 Голди, Питер (Peter Goldie) 100
 Гоци, Карло (Carlo Gozzi) 64
 Грено, Нејтан (Nathan Greno) 116
 Грин, Дејвид Б. (David B. Green) 59
 Грковић, Јасмина 153
 Грол, Милан 38, 40, 41
 Гром, Вице 158
 Гроу, Изабел (Isabelle Graw) 66

Далхаус, Карл (Carl Dahlhaus) 86
 Даничић, Ђуро 55
 Данто, Артур (Arthur Danto) 62
 Де Кирико, Ђорџо (Giorgio de Chirico) 64
 Де Морган, Евелин (Evelyn de Morgan) 64
 Дебреи, Денеш 153
 Девић, Ана 153, 158
 Дизни, Волт (Walter Walt Disney) 107–120
 Дизни, Роберт (Robert Disney) 113
 Дизни, Рој Оливер (Roy Oliver Disney) 113
 Димитријевић, Димитрије 45
 Диренмат, Фридрих (Friedrich Dürrenmatt) 16
 Дјагиљев, Сергеј Павлович (Сергей Павлович Дягилев) 39, 40
 Добриновић, Пера 42
 Добровић, Петар 40
 Домановић, Радоје 25
 Доменик, Жан Мари (Jean Marie Domenic) 18
 Доницети, Гаetano (Gaetano Donizetti) 65
 Драшковић, Боро 152, 159, 160, 161, 167
 Дубљевић, Ана 137, 140
 Дурбешић, Томислав 157

Ђакобоне, Николас (Nicolás Giacobone) 94, 96, 98
 Ђокић, Јелена 143
 Ђорчев, Бранко (Бранко Ђорчев) 158, 165
 Ђурђевић, Гордана 152, 153, 157, 158, 162, 163, 165
 Ђуровић, Светлана 131–150

Ејзенштејн, Сергеј Михајлович (Сергей Михайлович Эйзенштейн) 91, 100, 101, 103, 106
 Еко, Умберто (Umberto Eco) 58, 78

- Ернст, Паул (Paul Ernst) 63
 Ерецг, Мира 12
 Есхил (Αἰσχύλος) 12, 18
- Жганец, Винко 122, 127
 Ждрња, Весна 153, 158
 Жедрински, Владимир 43
 Живковић, Драгиша 127
 Живојиновић, Велимир 42, 44
- Загородњук, Владимир 43
 Зајцев, Милица 131–150
 Заношкар, Бојан 128
 Зелвер, Ј. 139
 Зелиски, Џон фон (John von Szeliski) 96
 Зеремски, Бранислав 165
 Зибарт, Ева 114
- Ибзен, Хенрик (Henrik Ibsen) 11, 14, 15, 16, 42, 137
 Иванов, Вјаћеслав 103
 Ивановић, Јосиф 153
 Иго, Виктор (Victor Hugo) 169–172
 Илић, Војислав 55
 Илић, Миша 153, 158
 Ињариту, Гонзалес Алехандро (Alejandro González Iñárritu) 91, 94, 96, 98, 100
 Иричанин, Томислав 23–36
 Исајловић, Михаило 41, 42
- Јакшић, Љиљана 153, 158, 165
 Јенсенијус, Александер Рефсум (Alexander Refsum Jensenius) 67, 69
 Јеремић, Тамара 143
 Јеринић, Мато 162, 167
 Јовановић, Душан 155
 Јовановић, Јован Змај 55
 Јовановић, Милица 133, 139, 141
 Јокић, Мирослав 140
 Јоксимовић, Ивана 135
 Јоскјевич, Јаков 102, 104
 Јуван, Марко 58, 78
 Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 110, 111
 Јусупов, Бенјамин (Benjamin Yusupov) 57, 58, 67, 69, 70, 71, 72, 78
- Казан, Елија (Elia Kazan) 95
 Кајоа, Роже (Roger Caillois) 109
 Калер, Џонатан (Jonathan Culler) 58, 78
- Кало, Жак (Jacques Callot) 64
 Ками, Алберт (Albert Camus) 16, 17
 Канчели, Гија Александрович (Гија Александрович Канчели) 68
 Капицић, Енио 158
 Карвер, Рејмонд (Raymond Carver) 91
 Кафка, Франц (Franz Kafka) 99
 Качини, Ђулио (Gulio Caccini) 82
 Кенекер, Барбара (Barbara Könniker) 60
 Кесић, Снежана Б. 7–21
 Кетиг, А. 135
 Китон, Мајкл (Michael Keaton) 91
 Кјеркегор, Серен (Søren Kierkegaard) 17
 Клакхон, Клајд (Clyde Kluckhohn) 75
 Клементс, Рон (Ron Clements) 114, 116
 Клифтон, Томас (Thomas Clifton) 81–90
 Кличковић, Данијела 173–174
 Ковач, Борис 139
 Колар, Роберт 158
 Консел, Колин (Colin Counsell) 100
 Копицл, Владимир 156, 157, 159, 163
 Корнеј, Пјер (Pierre Corneille) 15
 Кортазар, Хулио (Julio Cortázar) 141
 Косор, Јосип 42
 Крга, Саша 134
 Крду, Ана 169
 Крду, Петру 169
 Крег, Едвард Гордон (Edward Gordon Craig) 39, 64
 Кристева, Јулија (Julia Kristeva) 61, 62, 71, 72, 79
 Крон, Илмари (Ilmari Krohn) 122
 Крчмар, Весна 151–168
 Кузмановић, Богдан 158
 Курсар Пупавац, Смиља 158
- Ла Монте Јанг (La Monte Young) 83
 Ладик, Каталин 153
 Ласица, Ранко 132, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 148
 Лекић, Александар 135
 Леман, Марк (Marc Leman) 20, 69
 Ли, Џенифер (Jennifer Lee) 114
 Лили, Жан Батист (Jean Baptiste Lully) 63
 Лимет, Сидни (Sidney Lumet) 95
 Лимон, Хосе (José Limón) 135
 Линин, Александар 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 130
 Липман, Волтер (Walter Lippmann) 115

Лисулов, Патко 153
 Ловре, Биљана 153
 Лондон, Џек (Jack London) 101
 Лукач, Ђерђ (Lukács György) 8, 16
 Лутославски, Витолд Роман (Witold Roman Lutosławski) 68

 Маглов, Марија 81–90
 Макан, Јан 157
 Малер, Густав (Gustav Mahler) 68
 Малетић, Дубравка 132, 141
 Мандукић, Смиљана 132
 Мара, Жан Пол (Jean-Paul Marat) 151, 152, 153, 154
 Мареј, Хенри (Henry Murray) 75
 Маренић, Владимир 47
 Маричић, Вељко 166
 Маркиз де Сад (Marquis de Sade) 151, 152, 153
 Марковић, Весна О. 51–56
 Марковић, Младен 121, 128
 Маркуш, Лена 139
 Марсел, Габријел (Gabriel Marcel) 11
 Маскер, Џон (John Musker) 114, 116
 Масникоса, Марија 82, 83, 86, 87, 88
 Матић, Александар 158
 Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Всеволод Эмильевич Мейерхолд) 39, 41
 Мерло Понти, Морис (Maurice Merleau-Ponty) 82, 84
 Месијан, Оливије (Olivier Messiaen) 87
 Милановић, Олга 38, 39, 44, 48
 Милановић, Славко 152, 158, 161, 163, 165, 166
 Милошевић, Верица 153
 Милошевић, Ненад 140
 Миљковић, Љубинко 121–130
 Миочиновић, Мирјана 9
 Млађеновић, Лепа 153
 Мои, Торил (Toril Moi) 61, 72
 Мојаш, Давор 160
 Молијер (Jean-Baptiste Poquelin, Molière) 23, 28, 34, 42, 63, 64
 Момчиловић, Предраг 153
 Моније, Филип (Philippe Monnier) 65
 Монтеверди, Клаудио (Claudio Monteverdi) 63
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 65, 66
 Мркаљ, Сава 55

Мур, Хенри (Henry Moore) 64
 Муфтић, Емина 158, 162, 165
 Мушицки, Лукијан 55

 Нађи, Петер (Nagy Peter) 99
 Напица, Нико 158
 Негришорац, Иван 54
 Нестрој, Јохан Непомук (Johann Nepomuk Nestroy) 169–172
 Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 12
 Нортон, Едвард (Edward Norton) 98
 Нушић, Бранислав 23–36, 43

 Њаради, Дуња 139

 Обрадовић, Ана 144
 Обрадовић, Марија 144
 Овидије, Публије Насо (Publius Ovidius Naso) 82, 64, 95
 Огризовић, Милан 45
 Опсеница, Марија 153, 158
 Орвел, Џорџ (George Orwell) 142
 Остојић, Дубравка 158
 Остојић, Ненад 174

 Павис, Патрис (Patrice Pavis) 100
 Павловски, Теофан 42, 44
 Палавичини, Петар 40
 Пар, Волт (Walter Par) 113
 Пашовић, Харис 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167
 Пејовић, Душица 155
 Перовић, Милица 135
 Петрић, Бранислав 153
 Петричевић, Тамара 135
 Петровић, Милица 134
 Петровић, Петар Печија 44
 Петровић, Радмила 121
 Петровић, Растко 40
 Пикар, Бернар (Bernard Picart) 95
 Пинтер, А. 158
 Плескоњић, Михајло 153, 157, 158, 163, 165
 Плескоњић Илић, Александра 152, 153, 165
 По, Лиње (Lugné-Poe) 39
 Попа, Васко 141
 Поповић, Јован Стерија 55, 169–172
 Поповић, Јовица 164
 Поповић Млађеновић, Тијана 57–80
 Предић, Милан 40

- Прлендер, Ивица 158, 166
 Проданов Крајишник, Ира 173–174
 Проп, Владимир Јаковљевич (Владимир Јаковлевич Пропп) 110, 111, 112
 Пуљо, Јасмина 132
 Пусен, Николас (Nicolas Poussin) 65
 Пучини, Ђакомо (Giacomo Puccini) 41

 Радивојевић, Ратко 153
 Радин, Васа 158
 Радиновић, Сања 121–130
 Радовановић, Владан 82
 Радуловић, Милан 173
 Рајан, Ејми (Amy Ryan) 92
 Рајзборо, Андреа (Andrea Riseborough) 92
 Рајнхард, Макс (Max Reinhardt) 39, 64
 Рајш, Стив (Steve Reich) 83
 Ракитин, Јуриј 41, 42
 Расин, Жан (Jean Racine) 15
 Ристић, Љубиша 155
 Ристовски, Лазар 166
 Рит, Мартин (Martin Ritt) 95
 Розенштајн, Леон (Leon Rosenstein) 10
 Розик, Ели (Eli Rozik) 98
 Росандић, Тома 40
 Росен, Скот (Scott Rosen) 96
 Рубин, Дон (Don Rubin) 99
 Ружић, Жарко 51–56
 Руић, Вицко 152, 153, 157
 Руше, Жак (Jacques Rouché) 39

 Сабе, Херман (Herman Sabe) 86
 Савин, Богољуб 153
 Санчез, Антонио (Antonio Sánchez) 102, 103
 Сањина, Мира 132
 Сартр, Жан Пол (Jean-Paul Sartre) 19
 Сесардић, Мара 132
 Симонс, Јан (Jan Simons) 60
 Софокло (Σοφοκλῆς) 14
 Спасојевић, Радивоје 153
 Спесивцева, Олга 138, 139
 Сремац, Стеван 43
 Сретеновић, Дејан 58, 78
 Станисављевић, Драгана 135
 Станиславски, Константин (Константин Станиславский) 39, 41
 Станишић, И. 135
 Станковић, Бора 43
 Станојевић, Илија 43

 Стевановић, Александар 153
 Стевановић, Лидија 153, 158
 Стевовић, Миња 153
 Степић, Ирена 153, 158
 Стерит, Дејвид (David Sterritt) 97
 Стефанија, Леон 57–80
 Стојков, К. 135
 Стоун, Ема (Emma Stone) 100
 Стромберг, Роберт (Robert Stromberg) 118
 Суботић, Дубравка 135
 Суботић, Љиљана 171

 Табори, Ивана 135
 Тарановски, Кирил 53, 55
 Тинторето, Јакопо (Jacopo Tintoretto) 64
 Тодоровић, Сава 42
 Томић, Андријана 143
 Томић, Сенка 107–120
 Трајковић, Властимир 81–90
 Требјешанин, Жарко 108, 111
 Турински, Војислав 41

 Ћоровић, Светозар 43, 44
 Ћујић, Милена 141

 Ујевић, Тин 40
 Уц, Кристијан (Christian Utz) 67, 70

 Фергусон, Франсис (Frances Fergusson) 18
 Фор, Пол (Paul Fort) 39
 Форетић, Далибор 165
 Форсит, Карен (Karen Forsyth) 60
 Фостер, Хал (Hal Foster) 66
 Фотез, Марко 166
 Фрајнд, Марта 169–172
 Фриш, Валтер (Walter Frisch) 60, 66
 Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 110
 Фуко, Мишел (Michel Foucault) 72

 Хабазин, Звонко 158
 Хазара, Паул (Paul Hazara) 112
 Хајгден, Хенри (Henry Higden) 98
 Хауард, Бајрон (Byron Howard) 116
 Хауард, Памела (Pamela Howard) 45
 Хауард, Томсон (Howard Thompson) 95
 Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 14
 Хофманстал, Хуго фон (Hugo von Hofmannsthal) 57, 58, 59, 62, 63, 65, 66, 71, 78, 79

Христић, Јован 7–21
Хусерл, Едмунд (Edmund Husserl) 82, 85

Циглер, Сузана (Susanne Ziegler) 124
Црњански, Милош 40

Чакширан, Борис 136
Чалајев, К. 139
Чапек, Карел (Karel Čapek) 108, 109
Чекић, Милутин 40
Чехов, Антон Павлович (Антон Павлович Чехов) 8, 19, 100
Чућевић, Иво 158

Џојс, Џејмс (James Joyce) 99

Шевалије, Жан (Jean Chevalier) 96
Шекспир, Вилијем (William Shakespeare) 8, 14, 19, 42, 45, 152, 159, 160, 162, 163, 166

Шелер, Макс (Max Scheler) 17
Шелиг, Руди 163
Шелинг, Фридрих фон (Friedrich von Schelling) 14
Шијен, Какуан (Kakuan Shien) 143, 144
Шлегел, Август Вилхелм (August Wilhelm Schlegel) 14
Шнајдер, Албрехт (Albrecht Schneider) 69
Шнитке, Алфред (Alfred Schnittke) 68
Шостакович, Дмитриј Дмитријевич (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) 68
Штајнер, Џорџ (George Steiner) 9, 14
Штраус, Рихард (Richard Strauss) 57, 58, 59, 63, 66, 71, 78, 79
Шумановић, Сава 40

*Реџисѿар сачинила
Таѿјана Пивнички Дринић*

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

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

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

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

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

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

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

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

Комплетно упутство *Библиографска наредба* и *Цитирана литература* су у прилогу.

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

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

E-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

У Зборнику се примењују искључиво правила Правописа Матице српске.

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

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

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

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

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

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

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

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

Уз примерак одштампаног зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

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

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска йаренїеза

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразира, у тексту-алној библиографској намени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

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

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

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

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

Цитирана литератyра

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

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

Монографска публикација:

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

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развићу: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

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

Монографска публикација са корпоративним аутором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

БЕОГРАДСКА ФИЛХАРМОНИЈА. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

БУГАРШТИЦЕ. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференције:

ПАНТИЋ, МИРОСЛАВ (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Монографске публикације са више издавача:

ПАЛИБРК-СУКИЋ, НЕСИБА. *Руске изабелице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсејева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

ЂОРЂЕВИЋ, ЉУБИЦА. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиге*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, ПАВЛЕ. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натшевић“, 2003.

Секундарно ауторство:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

РАДОВАНОВИЋ, МИЛОРАД (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ: Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, СЛОБОДАН (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Рукопис

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

Николић, Јован, *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилоз у серијској њубликацији:

Прилоз у часопису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича.“ *Летопис Маџице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилоз у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска њубликација досџуина on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиџе*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K.H. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02. 02. 2002.

Прилоз у серијској њубликацији досџуиан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов њериодичне њубликације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

ТОП, А. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилоз у енциклопедији досџуиан on-line:

„НАЗИВ ОДРЕДНИЦЕ.“ *Наслов енциклопедије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. < <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html> > 15. 12. 2008.

Рецензенти *Зборника Маџице српске за сценске уметности и музику* 54/2016

Димитрије О. Големовић

Зоран Т. Јовановић

Соња Маринковић

Младен Марковић

Марија Масникоса

Мелита Милин

Љиљана Мишић

Катарина Томашевић

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: 021/420-199, 6615-038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

Matica srpska Journal of Stage Arts and Music
Published semi-annually by Matica Srpska
Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice Srpske 1
Phone: 381 21 420-199, 6615-038
e-mail: mtisma@maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 54/2016 закључило 1. јуна 2016.

За издавача: доц. др Ђорђе Ђурић, генерални секретар Матице српске
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводац за енглески језик: Биљана Радић Бојанић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник Зоран Т. Јовановић.
– 1987, 1– . – Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987– . – 24 cm
Годишње два броја.
ISSN 0352-9738
COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Министарство културе и информисања Републике Србије