



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

63

Editorial board

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

NOVI SAD
2020

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

63

Уредништво

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

НОВИ САД
2020

МАТИЦА СРПСКА

ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA

DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

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

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

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

САДРЖАЈ

CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Мр НЕМАЊА В. САВКОВИЋ	
Јован Суботић и почеци промишљања глуме код Срба	9
NEMANJA V. SAVKOVIĆ, MA	
Jovan Subotić and the First Reflections on Acting among Serbs	20
Др БИЈАНА С. МИЛАНОВИЋ	
Драма <i>Могел</i> Миленка Пауновића	23
Biljana S. Milanović, PhD	
<i>Model</i> , a Play by Milenko Paunović	34
Др СОФИЈА М. КОШНИЧАР	
Драмски аспекти интертекстуалног шапутања Милоша Црњанског са Вир- џинијом Вулф (II део)	35
SOFIJA M. KOŠNIČAR, PhD	
Dramatic Aspects of the Intertextual Whispering Between Miloš Crnjanski and Virginia Woolf (Part II)	53
Др АЛЕКСАНДАР Н. ВАСИЋ	
Критичарски погледи Бранка Драгутиновића	55
ALEKSANDAR N. VASIĆ, PhD	
Critical Views of Branko Dragutinović	78
Др ИВАНА Р. ПЕТКОВИЋ ЛОЗО	
О могућим непосредним <i>сајласјима</i> уха и ока у фантастичним световима Клода Дебисија, Пола Верлена и Антоана Ватона	81
IVANA R. PETKOVIĆ LOZO, PhD	
On Possible Immediate <i>Correspondances</i> of the Ear and the Eye in the Fantastic Worlds of Claude Debussy, Paul Verlaine, and Antoine Watteau	113
Мср МОНИКА Ј. НОВАКОВИЋ	
Позоришна музика Зорана Ерића	115
MONIKA J. NOVAKOVIĆ, MA	
Incidental Music of Zoran Erić	131
Др ЖЕЉКО С. МИРКОВИЋ	
Документарни филм данас: Изазови у стварању	133
ŽELJKO S. MIRKOVIĆ, PhD	
Documentary Film Today: Challenges in the Creation	145
Мср ГВОЗДЕН Р. ЂУРИЋ и др ДУБРАВКА Љ. ЛАЗИЋ	
Насиље као инструмент социјалне ангажованости и опште критике друштва унутар филмова Новог Холивуда	147

GVOZDEN R. ĐURIĆ, MA and DUBRAVKA LJ. LAZIĆ, PhD Violence as an Instrument of Social Engagement and General Criticism of Society in the of New Hollywood Movies	151
Мср СОЊА Р. ЈАНКОВ <i>Die Untermenschen</i> и фантастично као метод друштвене критике на примеру филма <i>Jojo Rabbit</i>	153
SONJA R. JANKOV, MA <i>Die Untermenschen</i> and Fantasy as Method of Social Critique in Film <i>Jojo Rabbit</i> .	166

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др ВЕРИЦА С. ГРМУША Писма Косте П. Манолјовића Милоју Милојевићу (Оксфорд, 1917–1919)	167
VERICA S. GRMUŠA, PhD Kosta P. Manojlović's Letters to Miloje Milojević (Oxford, 1917–1919)	181
Др ЗОРАН Р. ЂЕРИЋ Репертоар Позоришта младих у Новом Саду, од 1968. до 1999. године	183
ZORAN R. ĐERIĆ, PhD The Repertoire of Youth Theater in Novi Sad from 1968 to 1999	194

ПРИКАЗИ REVIEWS

Др ЛЈУБИЦА М. РИСТОВСКИ Естетика алтернативног позоришта (Симон Грабовац, <i>Поеџика алтернативној театра</i> . Посебности позоришног израза алтернативних трупа у Србији. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2019	195
Мср ЈУЛИЈАНА С. БАШТИЋ Марија Думнић Вилотијевић, <i>Звуци носилалије: историја ситароградске музике у Србији</i> . Београд: Чигоја штампа, Музиколошки институт САНУ, 2019	201
Мср МИЛОШ М. МАРИНКОВИЋ <i>На маргинама музиколошког канона: Композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког / On the Margins of the Musicological Canon: the Generation of Composers Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički</i>	204
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	211
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	219
РЕЦЕНЗЕНТИ	225

НЕМАЊА В. САВКОВИЋ

Факултет уметности Универзитета у Приштини, Звечан*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЈОВАН СУБОТИЋ И ПОЧЕЦИ ПРОМИШЉАЊА ГЛУМЕ КОД СРБА

САЖЕТАК: Аутор првих мисли о глуми код Срба је Јован Суботић. Ове мисли налазимо у његовој позоришној критици из новембра 1839. године, објављеној у пештанском *Сербском народном лисћу*. Критика се односи на две представе Летећег дилетантског друштва из Новог Сада, које је Суботић видео на њиховом гостовању у Панчеву два месеца раније. Подстакнут извесним манама новосадских „представљача“, он у текст критике умеће мали трактат о основним „законима представљања“, тј. о основним начелима глумачке игре, где се више не реферише на мане представљача које је гледао у Панчеву већ на глумачке мане уопште. По њему, ово су три основна закона глуме: „сваки ваља своју ролу добро на изуст да научи“, „сваки ваља ролу своју добро да одговори“ и „сваки ваља роли својој сходно телом да дејствује“. Трактат је имао за циљ да српским представљачима, садашњим и будућим, буде пријатељско „упутствованије“ о глуми, а осталом „читајућем публикуму“ ободрење „к даљем о ствари размишљавању“.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јован Суботић, промишљање глуме, позоришна критика, Летеће дилетантско друштво.

Почеци промишљања глуме код Срба падају у последње године четврте деценије XIX века, у време деловања Летећег дилетантског друштва из Новог Сада. Написа о позоришту било је и раније – др Божидар Ковачек датира најстарији од њих у 1793. годину – али то су биле само новинске вести о изведеним школским и дилетантским представама (Ковачек 2006–2007). Међутим, развој позоришта (Књажевско-србски театар у Крагујевцу, Летеће дилетантско друштво) и штампе (*Новине србске*, *Србскиј народниј лисћ*, *Новиј србскиј лейџоџис*, *Маџазин за художество, књижевство и моду*) у 30-им годинама

* nemanjasavkovic@yahoo.com

XIX века дао је крила позоришној публицистици и учинио да се у српској периодици убрзо појаве први позоришни огледи и критике. Управо у таквим чланцима наћи ће своје место и прве мисли о глуми, најпре као покушај дефинисања појма глуме и упутство за унапређење глумачке игре, а потом као поука о суштини и циљу позоришта и глуме, намењена и позоришницима и публици.

Доба о којем говоримо обележено је, што се позоришта тиче, настојањем Срба да успоставе континуирану позоришну делатност и створе професионално позориште, како у ондашњој Јужној Угарској (Војводини), где су били под апсолутистичком хабзбуршком влашћу, тако и у Кнежевини Србији, тада вазалној држави Османског царства. Овај подухват у Војводини је био уско повезан са борбом Срба за политичку еманципацију унутар Аустријског царства и стога је, истиче Боривоје Стојковић, имао превасходно *националну* димензију, док је у Србији, због већег степена политичке аутономије у односу на поробљивача, нарочито од усвајања хатишерифа из 1830. године, имао поглавито *културну* димензију (Стојковић 1979: 41). Од 30-их година XIX века интензивира се укупна духовна активност српског народа, што је знатно утицало на токове позоришних збивања: оснивају се бројне културно-просветне установе (државна штампарија 1831, гимназија 1835, Лицеум и Текелијанум 1838, Дружтво србске словесности 1841, Музеум сербски 1844, Читалиште београдско 1846. итд.), све више Срба школује се у иностранству (известан број о државном трошку од 1839), покрећу се новине и часописи, јача панславистичка идеологија, довршава се језичка реформа Вука Караџића, књижевност улази у плодотворну епоху романтизма, домаћа оригинална драма доживљава експанзију... Средиште српског духовног деловања премешта се из Пеште у Нови Сад, који стиче назив Српска Атина. Стварању и успешном деловању наших првих дилетантских позоришних дружина и, касније, првих професионалних позоришта допринели су не само сценски извођачи, драмски писци и разноврсни позоришни ентузијастички и културни прегаоци, нарочито они који су непосредно упознали европско позориште, него и публика по већим градовима, претежно из трговачког, занатлијског и чиновничког сталежа, која је позориште помагала и на чије је потребе и укус оно било понајвише усмерено.

Први облик полупрофесионалне позоришне делатности створили су чланови тзв. Летећег дилетантског друштва из Новог Сада (тј. Новосадског дилетант-содружества),¹ основаног 1838. године. У првој

¹ Назив „Летеће дилетантско друштво“ ушао је у употребу 1874. године, након што је Максим Брежовски, један од оснивача ове позоришне дружине, у новосадском *Позоришћу* објавио чланак о њеном историјату. Др Ковачек аргументовано је оспорио неколико тврдњи аутора чланка, између осталог и тврдњу о називу дружине, указавши на називе које спомињу

години рада давали су представе само у Новом Саду, у другој су кренули и на турнеје (Земун, Панчево), у трећој су на позив Илирске читаонице отишли у Загреб и тамо, појачани неколицином нових чланова, годину и по дана наступали под именом Домородно театрално друштво,² а почетком 1842. године прешли су у Београд и шест месеци чинили окосницу ансамбла првог престоничког позоришта – Театра на Ђумруку. Вишегодишња глумачка пракса одигла их је од нивоа просечних дилетаната и учинила способним да у Театру одговоре и на захтевније репертоарске задатке (нпр. *Анђело, ђиранин од Пагује* Виктора Игоа [Victor Hugo]),³ што оновремена позоришна критика није пропустила да примети. Истицали су се: Јован Капдеморт, Тома Исаковић, Никола Бадлај, Катарина (Катица) Јовановић и Јулијана Штајн Маретић. Управо су две представе Летећег дилетантског друштва, изведене на гостовању у Панчеву 1839. године, узроковале појаву првих домаћих мисли о глуми; наиме, у опширној позоришној критици поводом ових извођења, објављеној исте године у пештанском *Сербском народном лисћу*, аутор критике разматрао је и основна начела глумачке игре, наменивши те редове „представљачима“ као „упутствованије“ за њихов будући рад.

Тај аутор био је Јован Суботић, истакнути књижевник и политичар који је важио за једног од најобразованијих Срба у XIX веку. Суботић је рођен 1817. године у Добринцима, код Руме, где је похађао основну школу. У Сремским Карловцима завршио је гимназију, у Сегедину је дипломирао филозофију, а у Пешти је дипломирао право, докторирао филозофију и право и стекао адвокатску лиценцу. Поред многоврсног књижевног рада, бавио се адвокатуром (у Пешти, Новом Саду, Вуковару, Осијеку, Загребу), предавао је римско право на пештанском универзитету, радио је као цензор за српске и румунске књиге у Пешти, уређивао је *Сербскиј лейхойис* Матице српске (1842–1847, 1850–1853) и политички лист *Народ* (1870–1873), учествовао је активно у Српском народном покрету 1848–1849, био је секретар јужнословенске секције на Првом свесловенском конгресу у Прагу 1848, службовао је као поджупан Сремске жупаније и већник Краљевског стола седморице (Врховног суда) у Загребу, био је председник Народне самосталне странке, потпредседник Хрватског сабора, председник Матице српске (1868–1872),

историјски извори. Назив „Новосадско дилетант-содружество“ налази се на плакату представе изведене у Панчеву 15. августа 1839. године (Ковачек 1988: 90).

² Друштво је јуна 1840. године у Загребу извело прву хрватску представу на матерњем језику под називом *Јуран и Софија или Турци код Сиска*, по истоименом комаду Ивана Кукуљевића Сакцинског. Своје представе припремали су „просјечно по 15 дана“ (Циндрић 1961: 136–137).

³ *Анђело, ђиранин из Пагове* (*Angelo, tyran de Padoue*) игран је те 1842. године у преводу Јована (Стерије) Поповића.

члан Дружтва србске словесности од 1844, члан Југославенске академије знаности и умјетности од њеног оснивања 1866. итд. Умро је у Земуну 1886. године.

Знатан део својих стваралачких снага Суботић је посветио позоришту: писао је драме с историјском тематиком (*Немања*, *Богин*, *Милош Обилић*, *Краљица Јакинџа*),⁴ позоришне критике и теоријске радове о позоришту, био је члан Позоришног одсека Друштва за Српско народно позориште (1862–1863), председник Казалишног одбора Хрватског земаљског казалишта у Загребу (1863–1867) и, заједно с Антонијем Хаџићем, прочелник (председник) Друштва за Српско народно позориште и редитељ Српског народног позоришта (1868–1871). На пољу књижевности огледао се још у лирској и епској поезији (*Краљ Дечански*), приповеци, роману (*Калуђер*) и мемоарима. Осим тога, писао је језичке, књижевнотеоријске и историјске расправе и чланке (*Наука о србском сѣихоѣворенију*, *Теорија ејоса і. Ђорђа Малетића*), уџбенике (*Србска ѣрамаѣика*, *Србска чѣѣанка за ѣимназије*), књижевну критику, некрологе, беседе... Преводио је с немачког и руског језика. Његове драме чиниле су својевремено окосницу домаћег позоришног репертоара и биле прилично популарне, највише због националних тема и наглашене родољубиве тенденције, али су касније пале у заборав услед анахроности драмске конструкције, помањкања радње и недовољне психолошке уверљивости ликова.⁵ Суботић је био писац прелазног периода у српској књижевности и као такав настојао је да споји стари класицистички књижевни концепт, прожет морално-педагошким космополитизмом, с новим романтичарским, национално-родољубивим концептом. Сматрао је да је главни задатак савремених српских писаца да стварају дела која ће разумети и прихватити *народ* и стога је, као једини од чланова Матице српске, прихватио језичко-књижевну реформу Вука Караџића.⁶ Књижевна слава избледела му је у потоњим временима, али је свестраним и преданим културно-просветним и национално-политичким радом оставио видљив траг у историји Срба у XIX веку. За свој рад на књижевном и културном пољу одликован је 1863. године руским Орденом Св. Ане II степена.

⁴ Суботићеве драме нису жанровски хомогене. Др Зорица Несторовић разврстава их на историјске драме (*Херцеѣ Владислав*, *Милош Обилић*, *Богин*), драме завере (*Немања*, *Звонимир*), историјске мелодраме (*Прехвала*), историјске трагедије (*Краљица Јакинџа*) и пригодне драме (*Сан на јави*, *Крси и круна*) (Несторовић 2000).

⁵ Суботићеве драмске личности су достојанствене и говоре свечаним језиком, али речи су им, оцењује Јован Скерлић, „тешке, ладне, усиљене“ (Скерлић 1914: 195). Управо језик тих драма, сматра др Марта Фрајнд, знатно умањује њихов ефекат (Фрајнд 1986: 554).

⁶ Др Миодраг Поповић наглашава да је ова Суботићева либерална оријентација, настала под утицајима из Европе, потиснула опречну конзервативну оријентацију претежног дела српске интелигенције у Аустрији (Поповић 1972: 85).

Суботићево размишљање о начелима глумачке игре налази се у једном чланку из 1839. године. Међутим, он се глумачке проблематике накратко дотакао и две године раније, у огледу о националном позоришту, па ћемо се стога најпре осврнути на ове опаске а потом прећи на разматрање поменутих начела. Важно је нагласити да године нису представљале сметњу његовој аналитичкој амбицији; иако млад, имао је довољно гледалачког искуства стеченог европским професионалним позориштима и довољно знања о позоришту, драми и естетици да би се подухватио расправљања о глуми.⁷ Додајмо још да је између ова два написа објавио и превод чланка непознатог аутора под насловом „Позоришно дејствије“, где се испитује стваралаштво „драматическог стихотворца“;⁸ све ово скупа Суботића чини најозбиљнијим позоришним теоретичарем који се дотад појавио код Срба.

Оглед под насловом „Позориште, народње позориште, Србско народње позориште“ објављен је у пештанском *Новом сербском лейтису* 1837. године.⁹ Суботић у њему разматра три питања: значај позоришта уопште, задатак „народњег“ тј. *националног* позоришта и потребе Срба да створе такво позориште. Варирајући стару римску метафору, он каже да је свет „једно прегрдно позориште (Theatrum), у ком се безконечно позорије (Schauspiel) игра“ и где сваки појединачни човек има час трагичну час комичну улогу („Позориште, народње позориште, Србско народње позориште“ 1837: 1). Та улога, „у призренију на његово тело“, никада не може да буде тако велика да све друге искључи из позоришта или се преко његових граница рашири, али човек уз помоћ свог безграничног ума може да упозна збивања читавог света и створи позорницу као место где се та збивања приказују у малом. Разлике у способности одражавања светског збивања веће су између појединих народа него између појединаца у оквиру једног народа, код којих се опажа извесна „равновидност“ (истоветност) одражавања – на тој особини Суботић гради појам „народњег“ (националног) позоришта. Надахнуће за ову своју концепцију нашао је у Шилеровој (Friedrich

⁷ Солидно познавање драмске теорије било је карактеристично за већину наших драмских писаца из XIX века, али оно није увек кореспондирало с квалитетом њиховог драмског стваралаштва. Др Фрајнд сматра да је у случају Суботића „знање сметало инспирацији“ (Фрајнд 1996: 86).

⁸ Суботић је делио уверење аутора тог чланка да свако „драматическо дело“ може бити савршено како „поетически“ тако и „позоришно“, при чему ова два аспекта драмског стваралаштва могу „једно без другог добро обстати“ („Позоришно дејствије“ 1838: 32).

⁹ Оглед није потписан, али је др Драгиша Живковић 1957. године у својој књизи *Почеци српске књижевне кријшике (1817–1860)* доказао да је аутор огледа Јован Суботић. Поново је штампан 1983. године у књизи *Заснивање националне кријшике*, коју је приредио др Живковић а објавили је Матица српска и Институт за књижевност и уметност.

Schiller) тези о утицају позоришта на дух нације¹⁰ и њеним разрадама у теорији позоришта немачког романтизма, нарочито код Аугуста Шлегела (August Schlegel). Др Несторовић скреће пажњу на то да је идеју о позоришту као институцији која највише може да допринесе јачању националног идентитета Суботић први увео у нашу културу, препознајући драмску уметност као „најангажованији тип уметничке праксе“ (Несторовић 2019: 111). Што се тиче трећег питања – потребе оснивања „народнег“ позоришта у Срба – Суботићеве аргументи нису само утилитарно-моралистички, као што су били код Јоакима Вујића, Милована Видаковића и Јована (Стерије) Поповића, него још и више друштвенополитички јер он ову потребу сагледава у контексту утврђивања *националној хабитусу* српског народа. Др Драган Јеремић истиче да је Суботић сматрао – иако због цензуре то није смео дословно да напише – да позориште и драма треба да помогну испуњењу националног задатка окупљања српског народа у Аустријском царству и очувања његове посебности пред експанзијом немачке и мађарске културе (Јеремић 1989: 372). Да би се такво национално позориште основало, неопходно је имати, каже он, „своје *собствене представљаче, собствено представљања мјесто* (Theater Bühne) и *собствене актере* (представљаче)“ (Суботић 1837: 13). За „предстатеље“ (драмске писце) не треба да бринемо, пошто Срби неоспорно имају „дар поетически“ – најбољи доказ томе су наше народне песме. Оно што треба да нас забрине, међутим, јесте чињеница да „још ни једног честитог грађанског позоришта немамо“, а без тога нећемо имати ни драмских дела ни „представљача“ (глумаца). Суботић истиче да се „народне представљање“ – национална глума, заправо национални дух глумачког стварања – рађа тек пошто се глумачки израз искали у ватри народног искуства и критике и сроди са бићем позоришта.

Мора дакле и ово представљање да народу повољно буде, по народном укусу бити, од куд народне представљање постаје које већма изображено, све се већма и већма санутрим позорија духом сродјава, док најпосле обоје, у свом пуном развићу тесно сојужено, душа и тело једног целог нестане, и живи образ народа непредстави (Суботић 1837: 15–16).

Као што смо већ напоменули, главне Суботићеве мисли о глуми налазе се у позоришној критици под насловом „Писмо из Панчева. (Србско позорије)“, објављеној новембра 1839. године у пештанском

¹⁰ У предавању из 1784. године под насловом „Позориште посматрано као морална установа“ Шилер, између осталог, говори о „огромном“ утицају који би позориште могло да има на „дух нације“, и закључује: „ако бисмо доживели да имамо национално позориште, онда бисмо заиста били и једна нација“ (ŠILER 1985: 401).

Сербском народном лисћу.¹¹ Критика се односи на две представе Летећег дилетантског друштва из Новог Сада, које су чланови ове дружине извели два месеца раније приликом гостовања у Панчеву. То су: *Аделаида, алијска ђасџирка*¹² Жан-Франсоа Мармонтела (Jean-François Marmontel) и *Владимир и Косара* Лазара Лазаревића. Иако је Суботић на ова извођења пошао нестрпљив да чује „први пут Талију Србским слогом беседити“, наумио је да сачува критичку непристрасност не би ли о представама изрекао „што пунији, чистији, и совершенији суд“ (Суботић 1839: 365). Износећи на почетку чланка свој критичарски *credo*, први за који знамо у историји српског позоришта, он тврди да се лако дају у „согласије“ довести чулни и рационални ниво критичке перцепције у позоришту, чак и онда када неки аспекти позоришног чина критичара доводе у „восхишченије“. До ове оgrade особито држи јер не жели да читаоци помисле како су позитивни критички судови које износи производ занесености и „од туд изтицајућег призренија“ (попустљивости), него, напротив, да су „пород строгог, ладно крвног испита“. Суботић не крије да га је слушање „слашки народни звукова“ и те како усхитило, чак довело до суза и нагнало крв у „хитро движењие“, али да то није поколебало његову критичарску вољу која је била и остала – „воља крепка истину познати“. Једнако му је стало и до тога да се правилно разумеју његове примедбе и сугестије у вези са глумачком игром, не као „хулење овог или оног“ него као пријатељско „упутствованије“ о глуми које се представљачима предлага на „подражаније“ а осталом „читајућем публикуму“ као ободрење за даље размишљање о тој ствари.

Суботићеве похвале, када је реч о глуми, иду на рачун двоје чланова Летећег дилетантског друштва. Имена им не помиње, принципијелно, јер су то дилетанти „који себе ничијем суду подвергли нису“, али ми данас, захваљујући истраживању др Ковачека, знамо да се ради о Катарини (Катици) Јовановић и Томи Исаковићу. Јовановићева је била најмлађа чланица дружине и наступала је у фаху љубавница и младих девојака; касније је играла у Домородном театралном друштву и Театру на Ђумруку, а рецензенти су најчешће истицали њену способност преображавања, пријатан глас и лепу фигуру. У првој представи играла је насловну улогу, Аделаиду, у другој, по свему судећи, Анђе-лију; у обема улогама имала је и певачких деоница, које су Суботића нарочито дирнуле и о којима је изговорио низ похвала. Њена Аделаида

¹¹ Дугогодишње недоумице историчара позоришта око ауторства овог текста разрешио је др Ковачек (Ковачек 2006–2007: 15).

¹² Реч је о драмској адаптацији Мармонтелове приповетке *Алијска ђасџирка* (*La bergère des Alpes*), коју је под насловом *Аделаида, алијска ђасџирка* превео Доситеј Обрадовић 1793. године.

била је она аутентична Мармонтелова јунакиња „која само у сановима живи, будна сања“, а за изражавање тог „магновенија“, достојно „палме художественост перфектства“, Јовановићевој је помогло само „природно чувство“ (Суботић 1839: 366). Тома Исаковић био је међу најистакнутијим извођачима у дружини, играо је главне улоге и повремено режирао; и он је доцније био члан Домородног театралног друштва и Театра на Ђумруку, хваљен у штампи због природне игре, крепког гласа и наочитог стаса. Пишући о његовој интерпретацији Асена из *Владимира и Косаре*, Суботић наглашава да је доста вешто „внутрења движенија спољским знацима оживотворити умео“ и нада се да ће „почитајем ј г. представљач“ у будућности имати прилику да честим играњем коригује „у свом изложенију“ неке ситне недостатке и тако „себе у тој струки што већма усовершенствовати“ (Суботић 1839: 368).

У овим позитивним критичким оценама већ назиремо неке Суботићеве начелне мисли о глумачкој игри, али оне ће добити свој пуни облик тек када проговори о извођачким манама новосадских дилетаната. Заправо, након прве мане коју је споменуо, а која се односи на слабо знање текста улога у *Владимиру и Косари* и отуд насталих пауза у дијалошким деоницама, Суботић у текст критике умеће мали трактат о основним „законима“ представљања где се више не реферише на мане извођача које је гледао у Панчеву већ на глумачке мане уопште. По њему, основно „изискивање“ на коме целокупно позоришно „дејствије“ почива јесте „неки род обмане (Täuschung)“ или „обсене“. Међутим, гледаоци не могу да се препусте и поверују овој „обсени“ када их „ћутање и муцање“ представљача подсећају да је свеколико сценско збивање пред њима „тек само измишљено“. Ако представљач самог себе „изчекава“ док говори не познајући добро текст своје улоге, или пак касни с репликама јер не зна добро шлагворте из текста туђих улога, гледаоци остају ускраћени за „услажденије“ због којег су дошли у позориште и то их озлојеђује. Довољно је да један глумац у подели не зна своју улогу како треба, наводи Суботић, „па с Богом остај театрално дејствије, с Богом позоришно увеселеније“. Због тога он знање текста улоге узима за први закон представљања у свом канону: „сваки ваља своју ролу добро на изуси да научи“ (Суботић 1839: 367). Овом бисмо се закону можда и насмејали, пошто се данас подразумева да професионални глумац беспрекорно познаје текст улоге коју тумачи, али у време ницања првих глумачких дружина и формирања извођачких стандарда у нашем позоришту то се није подразумевало и било је изнимно важно да позоришне личности од ауторитета о томе јавно проговоре.

Следећи корак у овладавању глумачком вештином тиче се развијања способности правилног „изговарања“ улоге. Од представљача се

очекује да говори онако како би говорила личност коју тумачи када би била на његовом месту. То је други закон представљања у Суботићевом канону: „*сваки ваља ролу своју добро да одговори*“. Овај закон изискује, с једне стране, познавање правила „декламирања“, и, с друге стране, познавање правила по којима човек „у различним душе стања внатрешност своју у речма изражава“, односно да се зна који је начин говорног „израженија“ најприроднији и најделотворнији за одређено људско „магновеније“. Естетски ужитак гледаоца знатно слаби када глумац не обраћа довољно пажње на душевно стање лица којег тумачи, већ само говори научени текст. Говор без унутарњег доживљаја празан је и монотон; Суботић нарочито критикује навику ондашњих представљача да вештачки обликују говорни ритам.

Нити ваља пржити у говору, ни свукди отезати, него онако говорити као што природа и нужност положенија у ком се представљано лице налази захтева (Суботић 1839: 368).

Унутрашњи живот човека, поред говора, има и друге путеве и знаке помоћу којих прелази „из внатрешног света у спољски“. То су: „движеније“ (покрет) тела и његових појединих делова, „управленије черта на образу“ (мимика) и „ватра ока“. С обзиром на то, Суботић установљује трећи закон представљања: „*сваки ваља роли својој сходно телом да дејствује*“. Он истиче, опет у духу свог времена, да позориште има извесна правила пристojности која налажу *како* и *докле* треба телом деловати. Представљач мора познавати ова правила не само зато да би обезбедио наклоност гледалаца, него и зарад сопственог „художническог изображенија“ и „совершенствованија“. Суботић не побраја сва правила, помиње само опште правило да треба *бежати од крајности* и наводи четири примера пролонгираног телесног „дејствовања“ које није лепо видети на сцени: када представљач стоји на једном месту „подобно цепаници“, када трчкара „тамо амо“, када држи главу оборену ка земљи или када гледа увис као да „звезде брои“. Он признаје да је целисходно деловање телом у глумачкој игри тежак задатак, особито када треба наћи одговарајући телесни израз за сложена људска „магновенија“, али да овладавање том вештином представљачу може донети „безсмртије“. Усавршавање у тој „струки“, напомиње Суботић, захтева *слободу* без које глумачка игра губи чаролију уметничког стварања и постаје „тежачким послом“.

Након излагања закона представљања Суботић се позабавио проблемом *кријичке* у позоришту. Оног тренутка када представљач ступи на позорницу, он постаје јавна личност чија „преимущества“ и „недостатци“ улазе у сферу јавног занимања и расправљања. Ако неко од

представљача одустане од глуме због неповољног а праведног критичког суда, за њим не треба жалити, сматра Суботић, јер он у себи извесно није осетио „праву вољу к художеству и истинну жељу к совершенству“. Критичар само треба да пази да некога неправедно не осуди. Многе глумачке мане и недостаци, међутим, нарочито у почетку изградње позоришног живота једне средине, већем делу публике не чине се уопште таквима, штавише, они их држе за драгоцене способности. Због тога је одговорност позоришних зналаца – нас, каже Суботић, „кои ствар у својој светлости видимо“ – веома велика, јер уколико они на време не кажу „како то или оно ваља узети“ публика ће остати при свом „мненију“ и утврдити се у „предразсудченијама“. А када се укус публике једном поквари, јако га је тешко исправити, упозорава Суботић, и даје пример неконтролисане употребе певања у нашим представама. Позоришници излазе у сусрет жељи Срба да са сцене чују песму па је стављају и тамо где не треба, и оне које не треба, и онако како не треба. На овај начин чини се штета и делу и гледаоцу: делу, јер се његово природно „теченије“ зауставља, а гледаоцу, јер му квари способност „за право драматическог целог поњатије“ и навикава га на „лакрдјашке изроде“ (Суботић 1839: 369).

Суботићев мали канон глумачке игре производ је самосталног промишљања проблема глумачког стварања, настао на основу гледалачког искуства аутора у великим европским театрима. Били су му познати и ондашњи теоријски написи о позоришту, у којима, међутим, није могао наћи исцрпније обрађену проблематику глуме, већ само теорију драме.¹³ Изузетак у том смислу представља одломак о уметности глуме из трећег тома Хегелових (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) *Предавања из естетике*, издатих постхумно у Берлину 1835. године, али упоредна анализа указује на то да се Суботић није реферисао на ове Хегелове мисли – по свему судећи, није имао прилике ни да их упозна до тренутка објављивања свог чланка. Канон је конципиран сасвим сажето, у три „закона“, не зато што аутор није имао више шта да каже о тој теми или што је био ограничен врстом публикације и обимом чланка, већ због тога што је обликом и садржином био намењен специфичној читалачкој групи – почетницима у глуми. Уопште узевши, циљеви овог чланка били су *национално-просветни*: промовисати идеју сталног позоришта на српском језику, поучити глумачке аспиранте, садашње и будуће, основним правилима сценске игре и

¹³ Највише су га привукла разматрања Аугуста Шлегела, којег је и цитирао у раније поменутом чланку из 1837. године. Шлегелова *Предавања о драмској уметности и књижевности*, одржана у Бечу 1808–1809. а штампана у Хајделбергу 1809–1811. године, у три тома, имала су снажан одјек у Европи и убрзо по објављивању била су преведена на француски, енглески и италијански језик.

указати на значај исправљања рђавог укуса публике. Велику корист од отварања сталног позоришта Суботић предвиђа и српској драмској књижевности, која ће својим најбољим делима укус публике „од заблужденија сахранити моћи“ (Суботић 1839: 370).

Имајући у виду маргинални положај Суботића у српској театрологији, поменућемо на крају и његова последња два теоријска прилога о позоришту и драми. Први је расправа под насловом „Драматичка уметност и светско историјски живот народа“, објављена 1871. године у новосадском *Српском летопису*, у којој он још једном, као у поменутом чланку из 1837, драмску књижевност (без комедије, само „тако звану озбиљну драму, дакле драму у ужем смислу и трагедију“) и позориште анализира као друштвено-историјске феномене и заступа тезу да је њихова појава знак историјског успона неког народа. Након што је ову тезу образложио и богато илустровао примерима (стари Грци, Енглези, Французи, Шпанци, Немци, Италијани, Пољаци, Руси, Чеси, Мађари), закључује да иста сила „у политици живот народа ствара, а у драматике то стварање репродуцира“ (Суботић 1871: 24). Други прилог је његова поетичка самоекспликација, настала пред крај живота, која се налази у постхумно објављеној аутобиографији под насловом *Живот Дра Јована Суботића* (у пет књига). Суботићева анализа сопственог драмског поступка, изложена у четвртој књизи, а посебно уводни део анализе драме *Милош Обилић*, спада, по мишљењу др Петра Милосављевића, међу значајније домаће теоријске написе о трагедији (Милосављевић 2001: 190–193). Најзанимљивијим се чини његово одступање у односу на Аристотелову теорију с обзиром на јунакову несвесну кривицу из прошлости: Суботић сматра да јунак трагедије може бити и личност без такве кривице, пошто савремена теорија драме допушта да мотив за трагичко делање, поред страсти, буде и *идеја*. Када човек има две природе у себи – једну нижу, телесну, и другу вишу, духовну – мотиви из обеју ових природа равноправно могу да га побуде на трагички чин.

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

„Позоришно дејствије.“ *Новиј сербскиј летопис* књ. 43 (1838): 32–36.

[Суботић, Јован.] „Позориште, народње позориште, Србско народње позориште.“ *Новиј сербскиј летопис* књ. 41 (1837): 1–23.

I. С. [Суботић, Јован.] „Писмо из Панчева (Србско позорије).“ *Сербскиј народниј лист* год. IV, чис. 47 (23. ноемв. 1839): 365–370.

Суботић, Јован. „Драматичка уметност и светско историјски живот народа.“ *Српски летопис за годину 1867. 1868 и 1869.* књ. 112 (1871): 15–25.

Јеремић, Драган. *Естетика код Срба: од средњег века до Свејозара Марковића*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1989.

- КОВАЧЕК, Божидар. „Почеци прве јужнословенске професионалне позоришне дружине.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* бр. 3 (1988): 71–114.
- КОВАЧЕК, Божидар. „Прве новинске вести о позоришним збивањима и рађање позоришне критике код Срба.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* бр. 34–35 (2006–2007): 7–18.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Петар. „Књижевнотеоријска мисао Јована Суботића.“ У: *Liber amicorum: зборник радова у почаси академику Радомиру В. Ивановићу*. Нови Сад: Филозофски факултет, „Змај“, 2001, 177–198.
- НЕСТОРОВИЋ, Зорица. *Јован Суботић – драмски писац*. Нови Сад: Матица српска, 2000.
- НЕСТОРОВИЋ, Зорица. „Књижевник у мундиру‘ и/или уметник фрагмента: Јован Суботић.“ У: *Јован Хаџић, Јован Суботић, Василије Суботић*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2019, 101–118.
- ПОПОВИЋ, Миодраг. *Историја српске књижевности: романизам*. Књ. 1. Београд: Нолит, 1972.
- СКЕРЛИЋ, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Издавачка књижара С. Б. Цвијановића, Задужбина И. М. Коларца, 1914.
- ФРАЈНД, Марта. „Драме Јована Суботића на сцени Српског народног позоришта.“ У: *Српском народном позоришту: 1861–1986 (зборник радова)*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1986, 545–.
- ФРАЈНД, Марта. *Историја у драми – драма у историји: оједи о српској историјској драми*. Нови Сад: Прометеј, Стеријино позорје, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996.
- ЦИНДРИЋ, Павло. „Новосадско Летеће дилетантско позориште у Загребу (1840–1842).“ У: *Зборник прилога историји јужнословенских позоришта*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1961, 131–181.
- СТОЈКОВИЋ, Borivoje. *Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba (drama i opera)*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1979.
- ŠILER, Fridrih. „Pozorište posmatrano kao moralna ustanova.“ Preveo Ivan Ivanji. У: *Teorija drame: XVIII i XIX vek*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1985, 395–402.

Nemanja V. Savković

Jovan Subotić and the First Reflections on Acting among Serbs

Summary

The author of the first reflections on acting among Serbs was Jovan Subotić. With his versatile and dedicated cultural, educational, and national political work, he left a significant mark in the history of Serbs in the 19th century. As early as 1837, he advocated the establishment of a Serbian professional theater. He believed that national “performing” (acting) was born only after the acting expression was tempered in the fire of national experience and criticism, and merge with the substance of theater. His main thoughts on acting can be found in his theatre review, published in *Srpski narodni list* (Serbian National Newspaper) in November 1839 in Pest. The review deals with two theatre performances by *Leteće diletantsko društvo* (Flying Amateur Society) from Novi Sad, which Subotić watched in Pančevo two months before that. Encouraged by certain flaws of the “performers” (actors) from Novi Sad, he inserted in the text of the review a small treatise on the basic “laws” of presentation, i.e. on the basic principles of acting, where he no longer refers to the flaws of the performers he saw in Pančevo, but to the flaws of the actors in general. According to him, these are the three basic laws of acting: “everyone needs to learn his/her

role well by heart”, “everyone needs to get into the role well”, and “everyone should have bodily expression according to the role”. The aim of the treatise was to give Serbian performers, present and future, a friendly “guidance” on acting, and to the rest of the “reading audience” an encouragement “to think further about these things”. Subotić emphasized the importance of timely action by theater connoisseurs and critics, especially at the beginning of the development of a country’s theatrical life. The responsibility of connoisseurs is great, because most inexperienced audiences often hold the flaws of actors for their creative ability, and if they are not told in a timely manner “how this or that should be taken”, they will hold to their “opinion” and establish themselves in “prejudices”. And once the audience’s taste is spoiled, Subotić warns, it is very difficult to correct.

Keywords: Jovan Subotić, reflections on acting, theatre review, Flying Amateur Society.

БИЉАНА С. МИЛАНОВИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ДРАМА *МОДЕЛ* МИЛЕНКА ПАУНОВИЋА

САЖЕТАК: Рад је посвећен анализи мисаоно-филозофских аспеката драме *Модел* Миленка Пауновића, с циљем да се у даљој перспективи детаљно истраже и протумаче елементи битни за проучавање Пауновићеве уметничке поетике коју је остварио у свом примарном, музичком стваралаштву.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Миленко Пауновић, Фридрих Ниче, драма, музика, филозофија.

Маргиналне позиције Миленка Пауновића (1889–1924) у односу на канон српске музике успостављале су се кроз стваралачке отклоне овог аутора од доминантних образаца домаће уметничке музике и одсуство могућности да се интегрише у утицајне уметничке кругове српске престонице. Пауновићева дела ретко су извођена пре и после његове изненадне смрти 1924. године. Иако су уметници попут Станислава Винавера, Светомира Настасијевића и Миленка Живковића изузетно ценили његово стваралаштво, оно је у јавности било слабо познато и није утицало на развојне токове српске музике. Пауновић се интензивно бавио и књижевним радом, али су његови савременици још мање били упућени у тај домен његових активности.¹

У досадашњим музиколошким истраживањима истицани су различити аспекти повезаности Пауновићевог музичког и књижевног, пре свега драмског опуса, као и снажна аутобиографска димензија обе сфере његовог стваралаштва.² Пауновић је био и либретиста својих

* milanovic2801@gmail.com

¹ Ако се изузме неколико примера представљања мањих композиција, од Пауновићевих значајних дела извођена је само прва симфонија, и то првенствено после композиторове смрти (Јубилана 1924, Београд 1925, 1932, 1940, 1956). Поред тога, важно је истаћи да су штампане две Пауновићеве драме, које су аутору послужиле као либрета у компоновању музичких драма (Пауновић 1911; 1918; 1921).

² Пауновић је деценијама био занемарен и готово заборављен композитор. Његов опус постао је предмет пажње тек у новијим музиколошким истраживањима. Штампана је и партитура

музичких драма које је компоновао под утицајем Рихарда Вагнера (Richard Wagner), те су се на тој линији испрва развијала његова креативна интересовања, с резултатима синтезе у музичким драмама *Divina tragoedia* (1910–1912) и *Ченџић-аја* (1923). Међутим, знатан део његовог драмског опуса није био условљен композиторским плановима, већ потребом за књижевним артикулисањем одређених мисаоних ставова. У том контексту настају његове драме *Приморци* (1911), *Баволова трагедија* (1912), *Модел* (1917), *Двори Срђе Злојоље* (1919) и приповетка *Др Врач* (1919), које су значајне за тумачење Пауновићевих светоназора, битних и за сагледавање његовог музичког стваралаштва.

У већини драма Пауновић испитује теме усамљености, односа субјекта и света, слободне љубави и владајућег морала, нагона и разума. Оне се у драмском делу износе кроз тезе које заступају поједине личности, с циљем да се тезе потврде, оповргну или релативизују. Размишљања којима се аутор непрестано враћа своде се на следећа питања: Пошто овај свет, који су створили људи, не ваља, постоји ли могућност да се он поправи, може ли човек да се измени, помири са самим собом и врати природи? У потрази за одговорима, Пауновић се у знатној мери окреће филозофији Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche), актуелној и међу најмлађим српским писцима тог времена.³ Посебно је заинтересован за критику хришћанства и различитих облика институционализованог живота и владајућег морала, које тематизује у својим драмским сижеима. Његови одговори на постављена питања не воде стварању целовите слике света, али у појединим делима сугеришу могућност да у стваралаштву посебних људи, уметника, човечанство треба да потражи подстицај свог опоравка. Пауновић је у овом контексту вођен дубоко личном, субјективном мотивацијом, која се ишчитава и кроз аутобиографске аспекте његових дела, једнако присутне и у његовом музичком стваралаштву.

Имајући у виду наведене оквире, који су значајни за сагледавање Пауновићеве уметничке поетике, циљ овог рада усмерен је на тумачење

његове прве симфоније (Пауновић 2009) и изведен је финални став исте композиције (2010). Вид.: Милановић 1995; 2002а; 2002б; 2002в; 2004; 2006а; 2006б; 2006в; Милановић 2015; 2016.

³ „Интензивна рецепција Ничеа почела је у српској књижевности и филозофији у непосредној вези са ширењем филозофије живота“, како истиче Радован Вучковић, имајући у виду гледиште да су „Ниче, Бергсон и Зимел главни подстрекивачи европског витализма, чија је суштина у тежњи да се, на место платонске идеје, бога старог тестамена, стави на просто живот“ (G. Martens: Vitalismus und Expressionismus, Stuttgart, 1972, str. 38).“ У том контексту он наводи да су студија Бранка Петронијевића *Фридрих Ниче* (1902) и превод Ничеове књиге *Тако је говорио Заратустра* Милана Ђурчина (1912), живо коментарисани у периодици (Вучковић 1990: 364–365). О реакцијама на Ђурчинов превод, која су подстакла „лавину нових расправа и полемика о Ничеу чије су идеје пресудно утицале на европске токове модерне и у српском уметничком и културном животу“ уп. Матовић 2007: 281–283, 315–316, 335.

чење мисаоно-филозофских аспеката његове драме *Могел*. Ово дело настало је у току Првог светског рата, у којем Пауновић учествује као добровољац српске војске на Крфу и у Солуну. У том периоду, његов рад обухвата неколико стваралачких подухвата, међу којима су компоновање првог става Прве југословенске симфоније (1914) и уводне музике за драму *Ченџић-аја* коју ће крајем рата објавити у Солуну (Пауновић 1918), као и писање поменуте драме *Могел*, настале у Солуну 1917. године.⁴ Реч је о тематски веома различитим делима, али се Пауновић у сваком од њих бави питањима отуђености и суочавањем субјекта с проблемима дезинтегризоване слике света.⁵

Мисаоно-кријички контекст драмских теза

У драми *Могел*, својој првој петочинки, Пауновић представља различита схватања живота, света, стваралаштва као сублимације, те уметности као сфере која афирмише тежњу за истином и самоспознањом. На самом почетку Пауновић наводи аутобиографску белешку у којој наглашава да се враћа „једином другу свом: самоме себи“, што упућује на алегорију различитости, несхваћености, лутања, борбе са другима и усамљености, која је назначена и у његовим другим делима попут драме *Приморци* и програмски конципиране Прве југословенске симфоније.

Драма се одвија у градском амбијенту, без датирања времена и назнаке места. Њену окосницу чине личности четири уметника (сликар, вајар, музичар и песник) који отворено презиру друштво и моралне законе. Они имају много тога заједничког: немају новац, имају достојанство, не цене „душевне плебејце који пред уметником треба оборене главе да стоје“, а сваки од њих тежи да живи доследно сопственим уверењима. Драмска радња заснива се на односу четири уметника с Маријом, супругом имућног Ђорђа, која ће, редом, свакоме од њих бити модел и инспирација за настанак уметничких дела. Преображај Маријиног лика кроз контакте с уметницима указује на њену борбу са самом собом. Марија се током драме суочава с потиснутом празнином некадашње, младалачке љубави према песнику, из које је побегла у брак из рачуна. Њена одлука да у уложи супруге и мајке прихвати живот без љубави стално је пред изазовом, испрва у потенцијалним еротским

⁴ *Могел*, драма у пет чинова с предигром. Солун, 2017. Оригинал рукописа драме налази се у једном делу Пауновићеве заоставштине, похрањене у Архиву Србије, у оквиру збирке Лични фонд Ненад Јанковић, а копија овог рукописа придружена је сегменту Пауновићеве заоставштине који се чува у архиву Музиколошког института САНУ.

⁵ О Првој југословенској симфонији вид. Милановић 2002а, предговор у Пауновић 2009 и Милановић 2017: 93–96; о драми *Ченџић-аја* вид. Милановић 2004.

везама са сликаром и вајаром, па у платонској љубави с музичаром. Уметници и њихово стваралаштво доводе је до растројства, али и до тренутка освешћења на самом крају дела – одлуке да у поставци новонастале драме *Mogel*, сведочанству њене унутрашње борбе, игра главну улогу. У преокрету од љубави ка новом позиву она добија подршку супруга Ђорђа, па се драма завршава својеврсном еманципацијом обе личности: захваљујући уметницима, њих двоје добијају једну врсту просветљења које им даје могућност да живе заједно.

Драма *Mogel* резултат је Пауновићевог схватања позоришне сцене као простора за пласирање и развој одређених мисаоно-филозофских идеја. Аутор је посебно заинтересован за питања неусаглашености између природе и друштвених закона, односа између „љубави тела“ и „љубави душе“, као и брака, морала, те специфичног положаја уметника и уметности у контексту моралних норми и институционализованог живота. Као и у другим својим делима, попут драме *Ђаволова итрагедија* и приповетке *Др Врач*, он је видно инспирисан Ничеовим списима и тежњом да поједине ставове немачког филозофа усвоји, реинтерпретира и на свој начин развије кроз осмишљавање књижевног сужеа.

Нема сумње да је Пауновић био подстакнут Ничеовим размишљањима о уметности као афирмацији живота и да се сродио с идејама немачког филозофа о исцелитељској моћи уметности при суочавању са осредњим, лажним и привидним. Четири уметника из Пауновићеве драме као да заступају императив „*budi ono što jesi*“ (Ниче 2005: 11) и заједно с Ничеом противни су универзалним етичким нормама (Исто). Ниче је поздрављао индивидуализам и различитост и тврдио да је чак наивно „*uopšte reći: 'čovек bi trebalo да bude takav i takav!*““, јер „*[s]tvarnost nam pokazuje bogatstvo tipova које ushićuje, raskoš rasipnih igara i promene oblika*“ (Ниче 1988: 6). И Пауновић је осуђивао моралистичке ставове који би важили за све појединце. Његов музичар, на пример, истиче следеће:

Посејте једну исту врсту семена на разне крајеве света, да ли ћете свугде добити исти род? – Чак ни исти плод [...] Исто тако је и са људима [...] Сваки је другачији. Све људе посејати истим законима, прописати један за све њих, исто је што и не прописати ни за једнога један.

Пауновић се у драми *Mogel* удубљује у однос између уметника и света „душевних плебејаца“. Код Ничеа је тај свет „стадо“, „маса“, „друштво“ које „*вулгаризира* цео живот“ и „*тиранише изузећке*“ (Ниче 2003: 27), док је код Пауновића реч о модерном друштву, његовом дволичном моралу и комерцијализацији свих вредности. Ставови и понашање

Пауновићевих уметника, као и њихов однос према другима у конкретним сценским ситуацијама, постављени су као супротност том свету. Они су, попут варијација на исту тему, присутни током целе драме, а истичу се у сусрету четири уметника с Маријом и Ђорђем у атељеу (I чин) и у сцени пријема у великом салону нове виле Ђорђа и Марије (IV чин).⁶ У сцени пријема, извештаченост и прорачунатост „душевних плебејаца“ на удару су сва четири уметника, који се према њима односе с цинизмом и намерном неучтивошћу. Супротно том свету, уметнике воде осећања којима никада не тргују. Њихово понашање на пријему показује постојаност опредељења: уместо да искористе несвакидашњу прилику да коначно изађу из сиромаштва и добију јавно признање за своја дела, они чврсто остају на сопственим позицијама, гнушајући се репутације у једном таквом свету. Успостављање критичке дистанце потврђује и сцена из V чина са депутацијом „Образоване омладине“, којом се саркастично циља на званичнике културе. Такође, критику не добијају само представници институција него и уметници, сви они којима стварање није узвишен циљ, већ средство за представљање и славу. Познато је на основу Пауновићеве преписке да је он зазирао од оваквих појава (уп. Милановић 2002в). Зато се бројни иронични коментари међу уметницима у његовој драми могу тумачити и као потврда његове личне тежње за животом ван таквих игара, па и ван дневне моде и разних „изама“ који су у уметности тог доба ницали као печурке.⁷

Пауновићев музичар можда најбоље вербализује однос два света у дијалогу с Ђорђем, заснивајући своје мисли првенствено на етичком плану. Он види непремостиве разлике између уметника и „света плебејаца“, али ипак рачуна на њихову коегзистенцију: „Два се супротна света могу поставити једно поред другог, али помешати никако“ (I чин).

Уметници из драме *Mogel* једнаки су у одређењу према „душевним плебејцима“, али се они међусобно разликују у сопственом свету. Често се и не слажу, а њихове шале и кошкања понекад прерастају у заједљивост и увреду. Док се расправљају, они делују час ноншалантно, као да се играју из разоноде или да олако алудирају на мудровање

⁶ Пауновић осмишљава ефектан приказ у којем су „душевени плебејци“ окарактерисани већ самим дидаскалијама: „Улазе гости: бивши министар са својом женом, професор, новинар, дипломата и још разновразни оба пола и разне старости. Сви зверају тамо-амо, готови сваког тренутка да се диве или да исмевају оно што гледају. Чекају само са које стране ветар да духне, па и они да се тако повију [...] Као луткови, сви се узајамно клањају, једно другогме причају, али као да нико никога не разуме, нити се труди да шта разуме“.

⁷ На пример, у предигри драме песник декламује неколико стихова, коментаришући да је рефрен „чист модернизам“, те да је у њему све дозвољено, чак и да нема смисла. Или, такође, у разговору између сликара и музичара: „Сликара: За данас шта си? Анархиста, ни-хилиста или антихриста? [...] Музичар: Данас? – Данас ми се још понајвише спава. Оснивам нову секту: – спавала“.

филозофа и мислилаца, а час, опет, крајње озбиљно, као да их води ниचेовско одмеравање снага.⁸ Но, њихова различитост проистиче из дубоко личног односа сваког од њих према уметности и сопственом стварању, што их нагони и на ставове и поступке и на однос према себи и свету. Укратко, стваралаштво је њихов прави, аутентичан живот, који детерминише психолошко-емотивне и мисаоне мотиве њихове егзистенције. У том контексту треба схватити и њихов однос према Марији, као жени и уметничком моделу, али и њихове опсервације о љубави, пожуди и браку као социјалној установи. Посебну симболику имају њихова дела, која заједно с њиховим вербалним исказивањем мисли и целокупном сценском акцијом утичу на Марију и њеног супруга.

Дејство уметника и њихових дела

Сликар је први у контакту с Маријом. Међу уметницима, он најслабије долази до изражаја, а и најмање је поткрепљен као лик на драмској сцени. Не изјашњава се много ни о питању стваралаштва, ни о другим темама. Такође, вест о његовом самоубиству у V чину драмски је недовољно утемељена и сазнаје се готово успут, из разговора других.

Сликар је у драми симбол ствараоца који се песимистички односи према уметности и животу. Његово платно „Маријин портрет пред огледалом“ започиње серију уметничких дела с истим моделом. Сугестивно дејство слике и утисак о њеној уметничкој вредности представљени су прво речима одушевљења о „међусобном таласању душа“ Марије и сликара, повереним музичару у предигри драме. Маријина уздрхталост одговор је на исту слику у I чину, да би уследила и узнемирена реакција њеног супруга Ђорђа, који на основу слике схвата да не познаје своју жену: „као да те сада први пут и видим. Сасвим си другачија но што си ми досад изгледала. Чудновато, да ја то досад нисам запазио!“ И сам сликар се одређује према свом делу, исповедајући се музичару већ на крају предигре. Слику је створило очајање, које је за њега, често, највећи уметник. Маријина недоступност због дужности и материнства, па тиме и немогућност да с њим оствари љубавну везу, створили су очајање као мотив инспирације. И његово друго дело, „Портрет са сенком смрти“ (III чин), песимистична је аутобиографска прича самог аутора који ће, после неколико суицидних назнака током драме, свој живот завршити самоубиством. Марији та иста слика улива

⁸ О одмеравању снага са једнакима Ниче говори када тумачи „вољу за моћ“ коју он не схвата као нагон за самоодржањем или прилагођавањем, већ као вољу за доминацијом против свега онога што је слабије и немоћније. Такође, она није тлачење слабијих, већ одмеравање снага са једнакима, одмеравање које представља услов за настајање свега вредног и пожељног. Уп. детаљније Милошевић 1979: 114.

страх. Модел који пружа руке према ватри, праћен њеном претећом сенком у виду костура, сурова је опомена да све у животу може да изгуби.

Вајар је другачији тип уметника и човека. Он своју стваралачку енергију црпи из необуздане жеље за акцијом на коју га непоколебљиво нагоне, како и сам истиче, његови природни инстинкти. Он је уверен да прави уметник служи природи, да се уноси у њу, приказује је ма у ком виду, на свој је начин гледа, али јој не одузима ништа њено. Из ових схватања проистичу и његове друге представе, јер и он живи своју уметност.

Маријина савест и дужност за њега су изазов да у овој жени пробади праву, аутентичну природу, коју она сама настоји да сузбије. Како његово поимање љубави подразумева и „љубав тела“ и „љубав душе“, отуда потиче и неспоразум с моделом. Због тога је вајар незадовољан скулптуром какву је Марија желела. Приказујући је с крчагом у руци како „захвата из реке уметности“, он почиње да се гнуша сопственог дела и, налазећи да је лажно, уништава га (II чин).

Вајар не прихвата компромисе и ствара ново дело, „Кип матере која грешно љуби“, и од Марије тражи да оно њој буде модел (III чин). Натуралистички наглашена сцена пуна афективних реакција завршава се сломом и клонућем и Марије и вајара. Музичар, који потом улази у атеље, истиче сугестивност нове скулптуре, поредећи је с Маријом следећим речима:

Два кипа. Један жив, али као и да није! Без живота, без љубави. Други је мртав, па ипак као да је жив. Пун је живота, пун је љубави. Који ли је сад лепши! – (Прилази кипу) – Изгледа ми да би теби лакше било дати живота, него ли оном другом, живоме, љубави!?

Инсистирање на вези између телесне љубави и уметничке инспирације могуће је повезати с Пауновићевим читањем Ничеа. „Жеља за уметношћу и лепотом“, тврди Ниче, „посредна је жеља за уживањем полног нагона, коју он саопштава мозгу“ (Ниче 2003: 805). „Једна и иста сила тражи се у уметничкој замисли и у полном акту: постоји једна једина врста силе“ (Исто: 815).

Музичар из Пауновићеве драме детаљно апсолвира мисли о животу и љубави. Проблем човека он види у разапетости између природних и моралних закона, који су најчешће у супротности. На трагу ничеовског залагања за заштиту инстинкта од надмоћности интелекта, он парафразира и Ничеово схватање љубави, као и критику брака. Наиме, музичар раздваја „љубав тела“ и „љубав душе“. Прва од њих резултат је природе, као нагона за продужењем врсте, док су другу измислили људи. Зато је институција брака, како тврди музичар, не само изневеравање

природе него и заштита двоструког морала: брак је озакоњени блуд, јер он телесном уживању даје легитимитет, док продужење врсте постаје случајна последица.⁹ „Љубав душа“ врста је пријатељства између мушкарца и жене, која не мора да има везе ни с телом нити с браком. Она је за музичара племенита и узвишена.

Музичар приступа Марији у складу са својим представама. Жеље им се поклапају, па остварују и везу какву су обоје тражили (IV чин). Међутим, њихова платонска љубав кратког је века, јер проистиче из различитих побуда. За музичара, она је подстицајан порив уметничког стваралаштва. За Марију, она је могућност да мирне савести обманује и себе и друштво. На путу до самоспознаје, таква веза ће јој бити кључно искуство у борби са заблудама и предрасудама.

Каква је музика коју музичар компоује, а коју Марија, обузета сањаријама, одсутна у сопственом дому, непрекидно свира?¹⁰ Та музика има посебну, готово магичну моћ, не само за жену којом је инспирирана већ и за њену кћер, и нарочито за њеног мужа. Детету она звучи тужно, а Ђорђе не може да је се отресе нити може да поднесе бол који му та музика ствара, брише свако осећање и улива своје, болесно и готово самоубилачко. Марија у њој гледа осећања и не жели да је тумачи.

Песник се издваја од осталих уметника. Он једини има сталну љубавну везу и једини нема потребу да са својим моделом оствари неку врсту емотивног односа. Његов незаконити брак с Олгицом репрезентује схватања која износи у IV чину, претежно у дијалогу са Ђорђем. У основи песникових размишљања стоји тежња за слободом опредељења. Његове интерпретације, ма колико појединачно различите од оних које има музичар, једнако показују потребу за моралним неспутавањем и за крајњим индивидуализмом. Посматрајући природу, и песник све објашњава у складу с њеним законитостима. Свестан је да човек није у стању да одоли вечној пролазности. Њу не савлађују ни морал ни друштвени закони. Песник је за слободан живот: љубав веже, а не брак, људи су ослонац љубави, а не закон. Ни дивљи брак ништа не гарантује, јер љубав није трајна као и све осим вечне пролазности. Глад за животом јача је но сви морални прописи.

Песник схвата душу као испољавање енергије тела. Она је подложна променама као и само тело. Отуда следи и поимање љубави, коју

⁹ Сасвим је очигледна Пауновићева парафраза Ничеових ставова које немачки филозоф излаже када говори о буржоаском и аристократском браку. Такође, и у Пауновићевом схватању љубави види се Ничеов утицај: Ничеово истицање сексуалног нагона као природног, наспрот љубави као заносног осећања страсти, коју су измислили људи (уп. Ниче 2003: 680, 732).

¹⁰ Четврти чин почиње призором у којем Марија седи за клавиром, заваљене главе, у сањаријама. Руке су јој још на диркама, тек што је престала да свира.

у целости интерпретира као део процеса кретања у природи. На сличан начин размишља и вајар, па песникове речи заступају гледиште оба уметника:

Две се душе само дотле стапају, док не изведу потпуно укрштање.
Док се два тела не доведу дотле да исто испољавају. Док не постану
једно. Свака ће после половина поново да тражи нова укрштања. Цела
природа [...] тражи вечито све нова и нова укрштања.

Лик Марије оцртава жену која током драме пролази пут борбе са сопственим заблудама. За њу је модел слободне љубави, управо онакве какву види код песника и Олгице, немогућ и недостижан идеал живота. Међутим, она то не исказује, већ и од себе саме скрива, јер је спутана брачном дужношћу и материнством. Марија је у једном од оних бракова какве музичар љутито осуђује: удаја из рачуна, случајно материнство. Касно је схватила цену својих поступака, али разапета између савести и нагона за животом рачуна да јој је бар душа слободна. Сусрет са светом уметника не доноси јој спасење, већ потпуно растројство. Ни „љубав душа“ коју налази с музичаром не води разрешењу, већ наговештава истину коју је од себе тајила: глад за животом, и телесну и духовну. Сам крај IV чина указује на њену спознају да стварност увек одудара од одређења, ма како она сама гледала на свет.

Песник једини није у ситуацији да се емотивно одређује према моделу, па га Пауновић ангажује да Марији предочи њену сопствену заблуду. У улози својеврсног објективног аналитичара он јој последњи шаље своје дело, драму „Модел“. Завршетак песниковог дела поклапа се с крајем IV чина, па цео V чин доноси разрешење Пауновићеве драме.

Марија се у дугом монологу обраћа уметницима преко њихових дела која красе њену породичну вилу. Кроз ретроспективну самоанализу она долази до сазнања да се уметници не прилагођавају ничему сем својој уметности. Такође, она коначно има храбрости да превазиђе сопствене лажи: одлучује да глуми у драми у којој се оне обелодањују. Њен супруг се испрва противи тој идеји, помишљајући на њихов углед у друштву. Међутим, дружење с уметницима деловало је и на његове борбе с предрасудама, те он заједно с Маријом стаје насупрот „света друштвених плебејаца“. У њиховом завршном дијалогу и сам ће закључити да постојање моралних закона не значи победу над природом и да у законе које су сачинили људи слепо верују само будале. Истичући да је Марија добро одабрала што освежење тражи у новом позиву, он жели да смело погледа стварности у очи. Он не може знати да ли ће га Марија у будућности заволети, јер природа увек тежи за новим укрштањем. Остаје савладавање природних закона, одрицање, али не и

преображавање у суштини. Међутим, Марија сада другачије гледа супруга и њихов однос је пред новим почетком:

Марија (падне мужу око врата): Ђорђе! Изгледа ми да се ми тек сада почињемо разумевати!

Ђорђе: Јер тек сада почињемо приступати једно другоме искрено.

Искуство које су Марија и Ђорђе стекли у дружењу с уметницима донело им је својеврсно просветљење, могућност да се пробуде, погледају истини у очи и прихвате се онаквима какви заиста јесу. Теза да стварност одудара од опредељења не заобилази ни уметнике као људе. Сама уметност, међутим, може да буде подстицај у борби за афирмацију живота.

Уместо закључка

Драма *Могел* може се сагледати у контексту особености драме с тезом, модерне грађанске и натуралистичке драме. Уз њено очигледно надовезивање на ибзеновско наслеђе, Пауновићева драма упоредива је и с појединим домаћим модернистичким остварењима. На пример, она је сродна драми *Сукоби* (1911) Светислава Стефановића, како по тематском развоју љубавно-еротске, друштвене и филозофско-интелектуалне линије садржаја и израженој реторици, тако и по наглашеном разликовању узвишене љубави од чистог нагона.¹¹ Можда је још ближа драми Драгослава Ненадића *Једрилице без једра* (1914), која, такође, поред три наведене тематске линије, изражених триангуларних односа и реторичке прекомерности, представља полигон за интелектуалне дебате о уметности, слично Пауновићевом делу.¹² Као и у сфери музичког стваралаштва, Пауновић је реаговао на књижевне импулсе свог времена. Стога је несумњиво да би драма *Могел*, заједно с другим књижевним делима Миленка Пауновића, могла да буде подстицајан извор књижевноисторијских и театролошких истраживања посвећених тумачењу „белина“ с маргина културне историје.

Овај рад написан је с циљем да се сагледа део мисаоних аспеката Пауновићевог стваралаштва, значајан за дефинисање уметничке поезије овог аутора. Иако Пауновићева инспирација Ничеовом филозофијом завређује даљу пажњу и детаљнији осврт на остала књижевна дела, важно је истаћи да су поједини ничеовски аспекти обележили и његов основни, композиторски рад. У том смислу може се тумачити мисаони свет његових симфонија и, нарочито, поступци аутоцитатности у

¹¹ О Стефановићевој драми уп. Буњак 1994 и Петковић-Прошић 1996.

¹² О Ненадићевој драми уп. Лешић 1987: 5–52.

Другој југословенског симфонији (1924). Оба ова дела указују на чврсте аутобиографске основе његовог стваралаштва, које је и у самој драми *Модел* назначио као повратак саме себи, што ће бити сагледано у будућим истраживањима.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Буњак, Петар. „Светислав Стефановић и Пшибишевски: један пројекат српске модер-
нистичке драме.“ *Књижевна историја* XXVI/2 (1994): 109–118.
- Лешић, Зденко. „Предговор.“ У: *Драма на почетку XX века*. Београд: Нолит, 1987, 5–52.
- Матовић, Весна. *Српска модерна: културни обрасци и књижевне идеје – историја*.
Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007.
- Милановић, Биљана. „Улога Вагнерових идеја у музичким драмама Миленка Пауновића.“
У: Мосусова, Надежда (ур.). *Српска музичка сцена*. Београд: Музиколошки инсти-
тут САНУ, 1995, 173–181.
- Милановић, Биљана. „Миленко Пауновић и српска музичка традиција.“ У: Марковић,
Татјана (ур.). *Јосиф Маринковић (1851–1931)*. Нови Бечеј: Раднички дом „Јован
Веселинов Жарко“, 2002а, 85–96.
- Милановић, Биљана. „Особености драмског и музичко-драмског стваралаштва Миленка
Пауновића.“ *Мокрањац* 4 (2002б): 22–28.
- Милановић, Биљана. „Значај и улога преписке у осветљавању личности и стваралаштва
Миленка Пауновића.“ *Музикологија* 2 (2002в): 27–55.
- Милановић, Биљана. „Пауновићева драма *Ченџија* и однос према изворима.“ *Збор-
ник Матице српске за сценске уметности и музику* 30–31 (2004): 81–95.
- Милановић, Биљана. „Уметност Миленка Пауновића од идентификације са Вагнеровим
достигнућима до сопственог уметничког израза.“ У: Маринковић, Соња (ур.). *Ваг-
неров снис „Ојера и драма“ данас*. Нови Сад: Матица српска, 2006а, 137–146.
- Милановић, Биљана. „Рецепција *Прве југословенске симфоније* Миленка Пауновића.“
У: Перковић-РАДАК, Ивана, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић-Михајловић
(ур.). *Историја и мистерија музике*. Београд: Факултет музичке уметности, 2006б,
337–346.
- Милановић, Биљана. „Контекстуализација раног модернизма у српској музици на при-
меру два остварења из 1912. године.“ *Музикологија* 6 (2006в): 251–266.
- Ниче, Фридрих. *Воља за моћ*. Београд: Дерета, 2003.
- Пауновић, Миленко. *Divina tragoedia*. Нови Сад: Учитељско деоничарско друштво „На-
тошевић“, 1911.
- Пауновић, Миленко. *Divina tragoedia*. Драма у једном чину. Праг: Штампарија „Народне
политике“, 1921.
- Пауновић, Миленко. *Ченџија-аја*. Солун: Штампарија „Велике Србије“, 1918.
- Пауновић, Миленко. *Прва југословенска симфонија – На Лијару, оркестарска партиту-
ра*. Прир. Б. Милановић. Нови Сад: Матица српска, 2009.
- Петковић-Прошић, Зденка. „Светислав Стефановић и његов допринос развоју драме
код Срба.“ *Драма у српској књижевности, зборник радова са Научног сасијанка
славистица у Вукове дане* 25/1 (1996): 231–245.
- MILANOVIĆ, Biljana. „Die schöpferische Identität des Komponisten und Schriftstellers Milenko
Paunović im Beziehungskontext zur deutschen Tradition.“ У: SCHUBERT, Gabriella (ur.).
Serben und Deutsche im 20. Jahrhundert – im Schatten offizieller Politik. Wiesbaden:
Harrassowitz Verlag, 2015, 209–218 (Милановић, Биљана. „Стваралачки идентитет
композитора и књижевника Миленка Пауновића у контексту односа са немачком
традицијом.“ У: ШУБЕРТ, Габријела (ур.). *Срби и Немци у XX веку – у сенци званичне*

- йолоййике. Срби и Немци књига III. Београд: Народна библиотека Србије, 2016, 235–246).
- MILANOVIĆ, Biljana. "Reger's Student Milenko Paunović: a Lonely and Silent Voice from the 'Musical Periphery'." U: Loos, Helmut, Klaus-Peter Koch, Susanne Popp (ur.). *Max Reger – ein nationaler oder ein universaler Komponist? – Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, Heft 18, Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2017, 86–97.
- MILOŠEVIĆ, Nikola. *Šta Lukač duguje Niču*. Knj. I. Beograd: Slovo ljubve, 1979.
- NIČE, Fridrih. *Sumrak idola*. Beograd: Grafos, 1988.
- NIČE, Fridrih. *Antihrist*. Beograd: Dereta, 2005.
- VUČKOVIĆ, Radovan. *Moderna srpska proza*. Beograd: Prosveta, 1990.

Biljana S. Milanović

Model, a Play by Milenko Paunović

Summary

Composer Milenko Paunović (1889–1924) was also a librettist of his musical plays, which he created under the influence of Richard Wagner. His creative interests first developed along these lines, which resulted in synthesis in the musical plays *Divina tragoedia* (1910–1912) and *Čengiđ aga* (1923). However, a significant part of his dramatic oeuvre was not conditioned by the composing plans, but by the need for the literary articulation of certain thoughts and attitudes. In that context, he wrote plays *Primorci* (1911), *Đavolova tragedija* (1912), *Model* (1917), *Dvori Srđe Zlopoglede* (1919), and a short story *Dr Vrač* (1919), which are important for interpreting Paunović's worldviews and for understanding his musical works.

In most of Paunović's plays, the themes of loneliness and the relationship between the subject and the world, free love and current morality, instinct and reason are examined. They are presented through attitudes of individual characters, aiming at confirming, refuting, or relativizing them. The thoughts to which the author constantly returns can be summarized in the following questions: Since this world, created by humans, is not good, is there a possibility for it to be improved, can a man change, reconcile with himself, and return to nature? In the search for answers, Paunović largely turns to the philosophy of Friedrich Nietzsche.

This paper is dedicated to the analysis of the reflective and philosophical aspects of the play *Model*, to further explore and interpret in detail the elements important for the study of Paunović's artistic poetics, which he achieved in his primary, musical works. Within this framework, different understandings of life, the world, creativity as sublimation, and the art as a sphere that promotes the pursuit of truth and self-knowledge, represented in this play by its main protagonists, are considered.

Keywords: Milenko Paunović, Friedrich Nietzsche, drama, play, music, philosophy.

СОФИЈА М. КОШНИЧАР

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

ДРАМСКИ АСПЕКТИ ИНТЕРТЕКСТУАЛНОГ ШАПУТАЊА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ СА ВИРЦИНИЈОМ ВУЛФ** (II део)

САЖЕТАК: У раду су размотрени драмски аспекти интертекстуалних веза између *Романа о Лондону* Милоша Црњанског и *Госпође Даловеј* Вирциније Вулф. Указано је на аспекте интертекстуалног дијалога и цитатности који битно партиципирају у референтним текстовима, пре свега у домену драмских ситуација, примењеног проседеа, обликовања појединих актера (Рјепнин, Септимус, Нађа, Реција) и извесног заједничког мотивско-тематског комплекса.

У другом делу рада, у фокусу су унутрашња драма поменутих брачних парова и брачних актера осуђених на пропаст, цитација *социјемских* и *психемских нарајивних фигура* те *унућрашње Друјосиш*. С тим у вези размотрена је и интертекстуална цитација схеме понашања поменутих мушких и женских ликова (солилоквиј са покојним ратним другом, мотив деце, мотив шивења, суицид), цитација њихових међуодноса и њиховог односа за заједницом у којој живе, као и цитација драмске актанционе схеме по типу модификованог троугла.

Циљеви рада су вишеструки: да се у домену поетике стваралаштва допринесе потпунијем сагледавању цитатних кореспонденција и разоткривању заједничког драмског клишишта сложеног обликовног поступка у назначеним текстовима В. Вулф и М. Црњанског, да се укаже на велики потенцијал нових читања поменутих текстова, могућности њихових драматизација и сценских поставки интертекстуалног типа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драмско у *Госпођи Даловеј* В. Вулф и *Роману о Лондону* М. Црњанског, интертекстуални дијалог, цитатне релације у уметничком проседеу, цитатност у техници нарације, цитатност у обликовању лика, цитатност у обликовању *унућрашње Друјосиш*, цитатност *социјемских* и *психемских нарајивних фигура*, цитатност мотива покојног ратног друга и суицида, цитатност актанционе схеме, драматизацијска потентност.

* grinja@sbb.rs

** Рад је заснован на истраживању у оквиру актуелног пројекта *Интермедијалности и интертекстуалности у уметности Одељења Матице српске за сценске уметности и музику*, а спроводи се под руководством проф. др Софије Кошничар.

Компаративна анализа модела ликова и сложене актанционе схеме по којој, у наратолошком и драмском смислу, функционишу брачни пар Септимус и Лукреција Ворен Смит из романа *Госпођа Даловеј* и брачни пар Николај и Нађа Рјепнин из *Романа о Лондону* указује на то да између њих постоји исувише сличних и заједничких коинциденција да би се оне могле сматрати случајношћу. Могло би се констатовати да је ту, пре свега, реч о литерарном утицају извесних аспеката проседеа Вирџиније Вулф на инспирацију Црњанског и основни креативни импулс моделовања главних актера *Романа* које је Црњански, потом, веома надахнуто варирао, дајући им оригиналност и ново контекстуално значење.

У првом делу рада размотрени су кључни аспекти интертекстуалности у домену драмске цитације основне хронотопије и контекстуалног окружења оба референтна текста, као и заједнички аспекти „отклона“ брачног пара Ворен Смит и Рјепнин од хоризонта очекивања лондонског естаблишмента, као увода у драмски пад ове две брачне заједнице у немилост зле судбине. У овом делу рада, у фокусу је унутрашња драма поменутих брачних парова које су њихови уметнички творци – осудили на пропаст.

Рјепнин и Септимус као унутрашња Друџоси лондонског естаблишмента

Изгубљен у својој депресији, болешћу и немаштином „издвојен“ од старих пријатеља, Септимус Ворен Смит, са својом супругом Рецијом, у културолошком смислу, постаје *унутрашња Друџоси*¹ лондонског естаблишмента. Та их позиција чини најдраматичнијим паром у *Госпођи Даловеј*, носи највећи драмски набој, а њихова даља судбина у наратолошком смислу креира најцеловитију и најзаокруженију драмску секвенцу у овом роману тока свести. Смитови се, као брачни пар, више не уклапају у очекивања лондонског естаблишмента којем су некада, у младости, припадали. Остају сами. Исто се догађа и брачном пару Рјепнин, „Нађи, ћерки кнегиње Мирске“, и „кнезу Николају, Кољи, Рјепнину“ (Црњански 1976а: 76–77). У емиграцији, а неприклоњен

¹ Кодирањем своје унутрашње организације, односно нормирањем и увођењем правила сопственог функционисања у свим својим битним доменима, свака култура стандардизује сопствене обрасце с интенцијом да те обрасце поштују сви њени чланови (милом или силом). У противном, механизми самоочувања културних стандарда на различите начине санкционишу „прекршиоце“, односно своју *унутрашњу Друџоси*. Дакле, „*унутрашња Друџоси*“ је супструктурни ентитет културе који се опире уобичајеним стандардима и нормама инхерентним конкретној култури“ (детаљније у Лотман 1992 а, б, в; Кошничар 2017: 240–245).

хоризонтима очекивања лондонског естаблишмента и неуклопљен у њих, Николај Рјепнин:

- не одговара ни руском, царском Комитету, који се у Лондону консолидовао да би се борио против Стаљиновог режима у Русији. Рјепнин неће да му се приклони јер „ни прстом маћи неће, против Москве, против маћушке Русије“ (Црњански 1971б: 78). „Рат је завршен. Сад је мир. Кад би могао, сутра би се у Москву вратио, или у Санкт Петербург, ма какав био [...] После свега што се десило, ја не бих више, ни прстом, против Стаљина, макао“ (Црњански 1971б: 78);
- не одговара ни Енглезима, који преко „фасада“ својих добротворних друштава и добротворитеља, руску емиграцију, заправо, умрежавају у рад службе тајних агената и политичке игре од интереса за Енглеску. „Да будете *џерсер* [...] *Человек анџлически*? [...] Дакле то је хтео тај носити Шкот? Да га (Николаја) претвори у агента? [...]“ (Црњански 1971б: 327–329). Рјепнин, међутим, сматра „да нико нема право на издају. На службу туђину. Никад. [...] Што се њега тиче, он је Рус, па сноси своју судбину [...] Остаће такав до краја“ (Црњански 1971б: 318–319). Али, неприклоњени, „издвојени“, они морају бити барем – понижени, кажњени! Обећаване послове, а са њима и скромни приходи који су зависили, сада, само од добре воље „добротворитеља“ – никада неће добити! „Треба да се навикнемо на тај осећај да смо сами, самцити [...] Снег је завејао и разговоре о нама [...] Ћуте о нама све више. Брбљају само добротворна друштва“ (Црњански 1976а: 24–25). „Откад су запали у ту беду, осећају, колико су усамљени, у туђини“ (Црњански 1976а: 43). „Били су живи сахрањени“ (Црњански 1976а: 32).

*Циџајни дијалої између унуџрацње драме
Рјепнинових и Ворен Смитових*

Понашање Рјепнинових и Ворен Смитових, а нарочито Николаја и Септимуса, одвија се по зачуђујуће сличној наратолошкој драмској матрици. При томе су мужеви, као изразита *униџрацња Друџосџ* микрокултуре Лондона, маргинализовани и у њу неуклопљени – изгубили смисао постојања. У раљама неприклоњености Рјепнин и Септимус остају потпуно сами, заробљени сваки у својој прошлости.

Пејзажи Лондона: нужно џрибежџиџе безнађу. Пуни унутрашње драме и раздируће напетости проузроковане њиховом *униџрацњом Друџошћу*, Септимус и Николај бесциљно тумарају Лондоном, упијајући га као нужно прибежиште; прате му исти пулс и обилазе исте коте:

паркове, цркве, музеје, сличне улице, детаље из природе и околиша. У осами читају исте ауторе, сличну литературу.

Септимус „крстари улицама, одлази у цркве, гледа споменике [...] Корача спорије од осталих, било је оклевања и тежине у ходу тога човека, али ништа није природније за једног чиновника [...] у ово доба радног дана него да посматра ово или оно“ (Вулф 2014: 87).

„Погнуте главе пошао је из Хајд парка, прешао улицу и упутио се кући, пролазећи крај споменика поларног истраживача *Shackleton*-а [...] а прошао, полако, и дуж разних музеја који се ту налазе [...] Стигао до једног малог парка, поред станице подземне железнице и зашао у једну малу тиху улицу, која је још пуна рушевина [...] на тротоару, иза њега и испред њега, није било никога. Када је наставио да иде видео је на зиду, поред фењера, само своју сенку [...] бесциљно, сео је на оро- нулу ограду једне порушене куће“ (Црњански 1976б: 90–91). Предоми- шља се да ли да „сиђе у подземну железницу“ или ће „пешице, кроз сумрак све до трга Нелсоновог [...] Ипак ће пешке па одлази на клупе којих има ту, иза Поште, у малом парку [...] читаво јато врабаца, који су врло крупни у Лондону, опкољава његову клупу у сумраку, и, он их посматра, тужно“ (Црњански 1976б: 135).

Септимус примећује како је „преко пута станице подземне желе- знице Регент парка земља још изгледала зелена и расцветана [...] обрасла влакнима коренова и испреплетеном травом“ (Вулф 2014: 85). Лутајући Лондоном, Рјепнин примећује како „корак по корак, дуж реке Темзе, пролеће улази у Енглеску, а у парковима Лондона појавише се крокуси“ (Црњански 1976а: 179).

Беј од сиварносџи: евазије у чииању. И Септимус и Рјенин чи- тају све што им дође до руку. У осами, Септимус „гута Шекспира, Дарвина, *Историју цивилизације*“ (Вулф 2014: 87). „Поново је отворио Шекспира [...] Како се Шекспир гнушао човечанства – кинђурења, ра- ђања деце, похлепе уста и трбуха. То је сад открио Септимус; ту по- руку скривену у лепој речи“ (Вулф 2014: 92).

И Рјепнин је, данима, посвећен читању Шекспира, књига о Наполео- ну, природи, о лову на медведе на Кавказу итд. Добио је на поклон књигу о граду у којем је рођен, а „за коју му Покровски рече: ‘Санктпетербург, књаз – Венеција Севера! Најлепша варош на свету’“ (Црњански 1976б: 348).

Драмски солилоквији с њокојним рајним друјом. Фактоцитација, и на основу ње развијање богатог интертекстуалног дијалога, израже- но је присутна у Септимусовим и Рјепниновим драмским солилокви- јима. Највећи део осаме обојица проводе дубоко у својим мислима опхрвани прошлошћу, пошто је садашњост за њих неприхватљива, а

будућност завијена у бесперспективну црнину. Обојица у својим мислима, као централно место, лајмотив, имају *покојної райної друїа!* Септимус има свог Еванса, а Рјепнин свога Барлова.

„Септимус је био један од првих добровољаца“, ветеран из Првог светског рата (Вулф 2014: 89). „Добио унапређење; привукао пажњу, чак наклоност свог официра Еванса по имену. Били су као два пса који се играју на простирци крај огњишта [...] Они су морали да буду заједно, све да деле да се туку и свађају. Али, када је Еванс погинуо [...] баш пред примирје у Италији“ (Вулф 2014: 90), Септимус се и сам изненадио како је тај губитак „тако сталожено и разборито примио [...] да ништа није осећао [...] Рат га је томе научио“ (Вулф 2014: 90). Да, губитак је примио мирно, али га, мртав, Еванс – више није напуштао. Тај доживљај је Септимуса увео, тихо и сигурно, у дубоку депресију која се манифестовала привидном безосећајношћу.

Нераздвојни ратни другови – Барлов, „носилац сва четири реда, ордена Светог Георгија“, и Рјепнин, белогардејски официри највишег ранга руске царске војске – заједно су прошли све: и највеће понижење када су преживели „тучени, и осрамоћени били принуђени да се у Керчу, на Црном мору, укрцају у енглеску олупину која их је превозила у Румунију и Турску“. Барлов све то није могао да прихвати, на то није могао да пристане: „убио се“, и од тог тренутка Рјепнин га се више „није могао отрести“ у својим мислима (Црњански 1971б: 62–64, 290–291).

И Вулф и Црњански су за обликовање тих „мисли тока свести“ о „покојном ратном другу“ одабрали специфичан, за њих заједнички, изражајни облик, који је, по типу наративног оквира – солилоквиј, а у структурном смислу „унитрашњи, лажни дијалог“ јер све мисли обликује једно лице у два гласа – Септимус, односно Рјепнин. При томе је и начин реализације унутрашњег дијалога идентичан: увек „померен“ од уобичајеног, природног начина говорења. Тако и Септимус и Рјепнин глас свога покојног друга увек „чују у својим ушима“ или као његово шапутање, или као кикот, или он пева, или виче, или плаче итд. – што указује на изузетну драматичност доживљаја који Септимус и Рјепнин имају током тих својих унутрашњих евазија с покојним другом.

„Павши у беду, лутајући по Лондону, био се навикао да разговара сам са собом, па је мрмљао и шапутао уморно“ (Црњански 1976а: 248). „Корачајући кроз Хајд Парк [...] Рјепнин је био мучен, увек понова, кикотом и шапатом, у ушима, свог, покојног, друга, Барлова, који се убио – али којег се није могао отрести. То шапутање, у уво, то уображење, било је постало, код тог Руса, стално, чим би размишљао о повратку у Русију. Барлов му је шапутао да је то тако неизбежно, кад човек хоће да се врати тамо, куда не може више да се врати, осим у сећању или у смрти. До виђења, дакле, негде у Санктпетербургу, књаз, кад

дође време, да нас, фамилије, носе и сахрањују, по други пут“ (Црњански 1971б: 327–329).

Септимус у себи „прича сам са собом, прича с мртвим човеком, тамо на клупи [...]“. Реција „мора да се вратити Септимусу који седи тамо, на зеленој клупи, испод дрвета, прича с оним мртвим Евансом [...] који је био велики Септимусов пријатељ, погинуо је у рату. Али, такве се ствари свима деђавају. Сваки човек има пријатеља који је погинуо у рату“ (Вулф 2014: 68–69). „Онај човек, његов погинули пријатељ, Еванс, дошао је, каже он Рецији. Певао је иза паравана“ (Вулф 2014: 144). Септимус у мислима чује „како његов мртавац пева иза жбунова зимзелена; [...] Еванс, Еванс, Еванс – његове поруке из света мртвих“ (Вулф 2014: 151). Септимус послушкује „неки глас се чуо иза паравана. Шашуће. То Еванс говори. Мртви су с њим. ‘Евансе, Евансе – повикао је; он говори сам са собом“ (Вулф 2014: 97).

Септимус је „видео [...] Регентов парк пред собом [...] он запева. Еванс одговори иза дрвета. Мртви су у Тесалији, певао је Еванс, међу орхидејама. Тамо су чекали да се сврши Рат, и сад су мртви, сад су Еванс“ (Вулф 2014: 72–73). На клупи у Регентовом парку, „седео је, тако, осмехујући се тајанствено на мртваг човека (Еванса)“ (Вулф 2014: 74).

Пребирајући по свом солилоквију мисли о Сорокину који га је изненадио својом улогом макроа у шакама госпође Петерс, Рјепнин чује „како му покојни Барлов шапуће, пријатељски, на уво. Ето чудна промена. *Войи чудниј мейшаморфоз, књаз*“ (Црњански 1976а: 376). Још једно разочарање, на сваком кораку, годинама, у избеглиштву. Једна по једна, пада вредност ока је давала смисао животу.

Дискурс целог поглавља „Аурора“, у којем видимо Рјепнина занетог над књигом о Санкт Петербургу – наративно је обликован као унутрашњи дијалог Рјепнина са покојним ратним другом Барловим (Црњански 1976б: 281–291). „Рјепнин је узео да види ту књигу о Санкт Петербургу [...] почео је да је прелистава, разнежен и тужан. Деветсто-тина дана опсаде – мрмљао му је покојни Барлов у уво. А издржали су. Пакао“ (Црњански 1976б: 253). „Ужаснут и тужан, прелиставајући странице те књиге о Санкт Петербургу коју му је поклонио Покровски, Рјепнин се тргао као ударен у груди. Дах му је застао. Чуо је смех покојног Барлова, кад је угледао слику Аничковог моста [...] ту, преко пута [...] била је кућа његовог деде [...] Чуо је како му се неко смеје, у глави. Смејао му се његов покојни друг Барлов. *Ваиш дом, књаз* – шапутао му је у уво. *Ваиш дом*“ (Црњански 1976б: 254). На фотографији у књизи о Санкт Петербургу „ратни брод био је укотвљен на Неви. *За вечност књаз!* – чуо је како му Барлов шапуће у уво [...] *Да здрасивујей Аурора!* – чуо је како му, кроз смех, довикује покојни Барлов [...] Ја сам *Аурора*, – викала је слика. Па добро, *да здрасивујей Аурора* –

одјекивао је мукли глас Рјепнинов, у његовој глави“ (Црњански 1976б: 288). „*Да здрасіџујейі декабр* – почео би онда један глас, у њему, да виче. У његовој глави. Да ли смех Барлова, да ли шапат његовог срца, које куца јако? [...] *Росијскому декабру слава*“ (Црњански 1976б: 330).

„Мрмљали су, он и Барлов, већ пет година, један другом, у уво, шапутали у главу, сећали се један другог, скоро сваки дан [...] али, откад је Рјепнин био дошао у Лондон, све чешће, и ако је то крио пред Нађом, док је била ту“ (Црњански 1976б: 285). „Рјепнин је, и нехотице, све чешће, помињао у себи и чуо њихов међусобни шапат у увету, као и Барловљеве речи и његов смех, и његове мисли. А у последње време, чак и Барловљев, плач“ (Црњански 1976б: 285). „[...] чуо је Рјепнин, нечујно, покојног Барлова, у свом увету. Шапат свог мртвог друга, који је, већ годинама, Рјепнина пратио својим гласом и шапутањем, нечујно“ (Црњански 1976б: 348). „*Хорошо, хорошо, књаз* – чуо је како му Барлов [...] мрмља са неког другог света, опет, у уво. *Ја уже ујехал – но оставише тиуи мње двер ойкрийој. Мојеј жизњи тиуи јединиј смисл.* Ја одох, али оставите, ту, и за мене, отворена врата. Мог живота ту је једини смисао“ (Црњански 1976б: 290–291).

Драма у зиду. Мотив зида и Вулф и Црњански везују за депресивност својих референтних ликова, за Септимуса, односно Николаја – као метафору њихове безизлажности. Стога је мотив зида често удружен с мотивом покојног друга, Евансом, односно Барловим, с интенцијом појачавања сигнала о дубини њихове депресивности која води ка самоубиству.

Реција очајно примећује да „Септимус [...] постаје све чуднији и чуднији. Прича како неко говори иза зидова њихове спаваће собе [...] то Еванс покушава, покушава“ (Вулф 2014: 69). Он узнемирено примећује како га „окружују крупне црвене руже које расту по зидовима његове спаваће собе [...] оне га гуше [...] то Еванс иза њих извирује и смеје му се“ (Вулф 2014: 72).

Црњански, развијајући интертекстуални дојалог с В. Вулф, мотив зида користи и у баналном и у метафоричном значењу. Развија га нарочито у другом делу *Романа* и то, прво, као реалну баналност везану за поглавље „Сорокин у зиду“ (Црњански 1976а: 360–376):

Чује Рјепнин „у зиду – тихи шапат – смех – пољупци – мажење жене – уздисаји. У зиду, од некуда, и мирис цигарете [...]. Рјепнин је ослушкивао као скамењен, гледао у зид [...] Био је сигуран да присуствује љубавном састанку госпође Петерс и Сорокина [...] У зиду се чуло све чешће, то, глупаво, *дарлинџ, дарлинџ* [...] Секс! Корен свега? Мумлање. А затим, у зиду: *how wonderful, how wonderful, darling*, [...] а све се то завршавало неким пригушеним јауком од уживања, код те жене [...]

Одвратна комедија у зиду [...] Је ли то та фамозна љубав? [...] Рјепнин је гледао запрепашћен у тај зид, који га је делио од те сцене [...] Секс! Корен свега?“ (Црњански 1976а: 364–365). Још га је више поражавала чињеница да „она при томе пуши. Две цигарете, у исто време. Једна је само Сорокин. Два уживања. Сорокин као дим“ (Црњански 1976а: 373). „Рјепнин је био запрепашћен, кад чу, како Сорокин почиње нешто да мољака [...] снисходљиво, госпођу Петерс, да му помогне да се некаква уплата одложи [...] Рјепнин је сада стајао као укочен, испред зида. Тај чувени Рус? Један од најмлађих енглеских авијатичара? Макро?“ (Црњански 1976а: 367). „После тог доживљаја Сорокина у зиду [...] Рјепнину је Сорокин био одвратан. Дорадник, у туђем браку. Макро. Не није то љубав“ (Црњански 1976а: 373). „Коит Сорокина који је, у зиду, слушао, покварио је Рјепнину и уживање у природи те вечери“ (Црњански 1976а: 374).

Црњански, потом, мотиву зида све чешће и све више придаје метафорично значење, удружујући га с мотивом мртвог друга Барлова. На крају, тај мотив, иако, поново, у баналној презентности – постаје отворен зов у смрт:

„Ко то пише? – чује, у зиду, глас покојног Барлова, у глави. Ко сме то да каже? Питају три главе Наполеонове, на зиду [...] Ко се то усуђује да брбља, играјући шаха, са Наполеоном? Он је луд. Тај Рус“ (Црњански 1976б: 376). „Доста с Наполеоном у зиду – у њему је, нешто, то, викало [...] Барлов је викао“ (Црњански 1976б: 330).

Последњи посао који је, пред самоубиство, узео да ради – био је молерај. „Рад молера [...] био му је сваки дан све милији“ (Црњански 1976б: 342). „Каткад би Рјепнин, седећи, тако, на мердевинама, загледан у зидове, и погурен, застајао у раду, да мисли, па би певушио“ (Црњански 1976б: 343). „Оно, што је било лудо, и помислити, после тога, било је да ће се убити. Не преостаје му ништа друго“ (Црњански 1976б: 343). „Рјепнин се био толико удубио у тај посао, у ту геометрију на зиду [...] да је осећао, сад да се око њега, његовог живота, и намере самоубиства, ствара на зидовима – ствара он на зидовима – неки свет његових мисли, неки свет мира, утехе, игре интелекта, па и кратког одмора, од живота. Тишину. Био је то чудан случај, при крају његовог живота, а нешто, као увод, у неки бољи живот, и неки бољи свет“ (Црњански 1976б: 343–344). „Зидови, већ скоро до пола прекривени геометријским сликама, говорили су му, својим леденим говором логике, као да је у некој гробници, да нема, и не може бити, за човека, утехе“ (Црњански 1976б: 344).

Контрајункт евазији: жене се боре за свакодневицу – шивењем.
Док су се Рјепнин и Септимус препустили свом страдању, евазичним

лутањима, уроњени у унутрашње дијалоге са својим покојним ратним друговима, на уском, једносмерном путу ка смрти, њихове супруге, Реција и Нађа, боре се да очувају брак и материјално опскрбе породицу. Обе шију. Нађа лутке, а Реција шешире и галантерију. О томе, на много места у тексту, говоре и Вулф и Црњански.

„Реција седи ту, за столом, и прави шешире [...] сатима прави шешире. Изгледа бледа, тајанствена, као љиљан који се утопио под водом, помисли он“ (Вулф 2014: 92). „Посматрао ју је како кроји и удешава, као што човек посматра птицу како скакуће и лепрша у трави“ (Вулф 2014: 93) Септимус је „могао да чује [...] њено куцкање маказица [...] провлачила је жице кроз обојене перле у чанчићима; давала крутој тканини сад овај сад онај облик; сто је био препун перја, шљокица, свилених конаца, врпци; маказе су куцкале по столу; али му је ипак нешто недостајало; није могао да осећа. Међутим, куцкање маказица, прављење шешира, све га је то штитило; осигуравало безбедност; давало му уточиште“ (Вулф 2014: 90). „Шијући – размишљао је Септимус – она (Реција) ствара шум као котао на огњишту, кључајући, мрмљајући, вечито у послу, док њени снажни, мали шиљати прсти праве наборе и бодове; а игла сваки час заблесне“ (Вулф 2014: 148). Лукреција је била „весела, с малим вештим прстима које је имала обичај да скуп и каже ‘Све је у њима’. Свила, перје, шта све не, постајало је живо под њима [...] она је увек спретно успевала да искористи сваки комадић материје“ (Вулф 2014: 91).

„Рјепнин слуги, да је, и она, изнемогла, шијући своје лутке и нудећи их по Лондону [...] Та генералска ћерка, у Русији, разуме се, није знала ни да шије. Увлачи и сад, у Лондону, иглу на конач, а не конач на иглу [...] Било је много суза, око тога [...]. Међутим, живот је, за чудо, Нађу, ћерку кнегиње Мирске, претворио у вредну и разбориту шваљу. Радилa је од јутра до мрака код своје шивачице“ (Црњански 1976a: 76–77). Живот је чудо и највећи је мајстор за невероватне обрте: „да би преживели, Нађа, ћерка принцезе Мирске, шије лутке“ (Црњански 1976b: 248) и продаје их по улицама Лондона. Не без разлога, када је уличном чистачу ципела платио услугу, „Рјепнин је помислио да би, тако, могао завршити и он, у Лондону – књаз, руски“ (Црњански 1976b: 270). „Једно јутро јој каже да му се више и не живи, ни кад би могао да се у своју прошлост врати [...] а живео је као принц, у младости, – у иностранству, међу странцима. А у војсци међу обесним кнежевима“ (Црњански 1976a: 200).

Женска инхибиција: дејте би мојло да сјасе брак. Обе супруге имају исту идеју као сламку спаса за брак – дете. „Реција је рекла да

мора да има деце. Они су у браку већ пет година, а немају деце“ (Вулф 2014: 92). „Она не може да остари а да нема деце! Она је много усамљена [...] из далека је чуо како јеца; чуо је то јасно [...] упоредо са славином која капље“ (Вулф 2014: 94). Септимус, у свом депресивном стању, није био заинтересован за децу; сећа се и „како се Шекспир гнушао [...] рађања деце, похлепе уста и трбуха. Не, није он за децу!“ (Вулф 2014: 92).

Нађа је решена: „хладноћу, која је у њихов брак била ушла, као нека сенка са улице [...] мора одагнати [...] Она осећа да се међу њима, први пут, у браку који траје двадесет и шест година, нешто зло догађа [...] И она мисли и грофица Панова тако мисли [...] да су деца у браку лек за породицу [...] она то жели [...] а што жена жели, и Бог хоће“ (Црњански 1976а: 103, 108, 117).

Ослободити се значи: ослободити се брачне одговорности. Осећање обавезе према супрузи, према њеној пожртвованости, доброты, али, истовремено, и осећање личне немоћи да свој брачни брод uvede у сигурне воде, излуђују и Септимуса и Рјепнина, чинећи их још депресивнијим. Ако не могу да помогну свом браку, могу барем да своје вољене супруге ослободе себе и свога терета. Сваки нека, даље, настави својим путем – сам! Свима би било лакше. Мотив ослобађања од брачне одговорности, који је заједнички за оба лика, Вулф и Црњански различито наративно и драмски варирају, али га поново сводe на заједнички излаз-крај: растанак пара (ослобађање једно од другог) и самоубиство супруга-мужа.

Докле год је „са Рецијом, у браку, постоји [...] љубав према породици; част; храброст; сјајна каријера [...] који се старају о томе да се ти недруштвени /самоубилачки/ нагони [...] држе под контролом“ (Вулф 2014: 106). Септимус осећа да је Рецији живот са њим постао велико бремене, она се ломи, губи снагу, одлаже бурму на страну. „Пустио јој је руку. Крај је њиховом браку, помисли он с болом, с олакшањем. Конопац је пресечен [...] слободан је, као што је и одлучено да он, Септимус, буде слободан; сам је (јер је његова жена одбацила своју бурму; јер га је напустила“ (Вулф 2014: 70). „Иако је сада потпуно сам [...] напуштен као што су усамљени они који умиру, има неке сласти у свему томе; слободе коју не познају везани“ (Вулф 2014: 96). „Претио је да ће се убити. Нема другог излаза“ (Вулф 2014: 100). „Говорио је да ће се убити“ (Вулф 2014: 101). „То је преимућство усамљености, кад је сам са собом, човек може да ради шта хоће“ (Вулф 2014: 155).

„Нађа, добра Нађа“ желећи да га спаси бриге о себи, и да му тако олакша живот у беди, у Лондону, каже: „Са мношћом је тешко. Ја имам само једну мисао. Како бих спасла вас од просјачког штапа у Лондону. Знам да и ви желите, за мене, то исто“ (Црњански 1976а: 74). „Боље би

било да ме оставите. Боље би прошли, сами [...] Њен муж јој онда, као неком детету, милује и греје, својим дахом, руку“ (Црњански 1976а: 56).

„Да разговарамо о мом одласку у Америку, код Марије Петровне. Дошла сам до уверења да нас, овде, заиста, ништа добро више не очекује. Да ћемо се само мучити до смрти. Све је узалуд. Ја то нећу да гледам. Треба да покушамо, и то, – да се растанемо. Можда ћу вас тако спасти“ (Црњански 1976а: 253). У бесаној ноћи, кад Нађа, напokon, гладна, заспи, Рјепнин покушава да за њу пронађе спас, па у својој безизлажности размишља и о њеној идеји да се раздвоје: „Гледа то лепо лице и жали је. За ту жену Рјепнин је био готов да убије [...] Али Лондон, који ће убити ту жену, није могуће убити. Ништа не може то огромној вароши. Све што може, то је да покуша да ту жену пошаље [...] тетки њеној, у Америку. Ту луду мисао носи у себи, хвата се за ту мисао, као што се давленик хвата, и за сламку, кажу“ (Црњански 1976а: 62). „Ма како, ма како, треба нешто учинити да је склони. Да је спасе. Била је тако добра. Нико нема права да још некога, са собом, у гроб води“ (Црњански 1976а: 68). „Зна и он, да ће они, ускоро, потонути. Налази се у бури, на палуби накривљеној [...] Тону. А то није лако гледати“ (Црњански 1976а: 69). Дакле, „Једино, што сад треба учинити, не размишљајући даље, треба ту жену, коју воли, да спасе. Наговорити је да оде тетки. А после, кад буде чуо да је спасена, просјачког штапа, нек буде шта буде“ (Црњански 1976а: 113).

„Од недавна почео је и он да предлаже, да она, ипак, оде у Америку, тетки“ (Црњански 1976а: 201). Међутим, Нађу почиње да мучи то што „слути шта јој спрема и зашто би желео да је се отресе. Желео би да себе принесе на жртву да би се она спасла [...] Прича, као да је она већ отишла тетки, у Америку. Прича, као да се вратио у свој живот од пре тридесет година [...] када она у његовом животу није ни постојала [...] а он, погнуте главе, пита се и сам, како ће се све то свршити између њега и његове жене, коју воли, а напушта је“ (Црњански 1976а: 240).

У својој брачној драми, Нађа и Николај једно друго наговарају да се разиђу, предомишљају се, ломе се између два зла. „Можда би, заиста, било боље, да ја одем [...]? Ја ћу живети сама код Марије Петровне, у Америци, знајући да сам вас спасла, да сте живи, и то ће ми бити доста [...] Године које сам са вама провела биле су тако лепе. Ја и не желим да их кварим старошћу и бедом, из које, видим и сама, нема, за нас, излаза [...] Спасите се, Ники! Оставите ме! Спасите себе! Мени ће то бити доста“ (Црњански 1976а: 77).

Напokon је успео, Нађа је пристала, отпутовала је тетки у Америку: „спасао ју је од Лондона и послао код тетке“ (Црњански 1976б: 327).

„Сада сам само руски емигрант, нико и ништа у Лондону, живи леш, *живој тпруј*“ (Црњански 1976а: 310). „Он је мислио да је, њу бар, спасао, и тешио се да ће се она удати, после његове смрти. Да је много млађа, а, у сваком случају, да ће поред своје тетке, имати и лакшу и лепшу старост, него поред њега“ (Црњански 1976б: 352).

Септимус и Рјепнин као бродоломници. Септимус себе доживљава као бродоломника па вели да је „остао горе на стени као морнар утопљеник на стени. Наслонио сам се о ограду брода, и пао, помисли. Пао сам у море. Био сам мртав, али сам ипак, сада жив; оставите ме да се још одмарам [...] опет говори сам са собом [...] требало је само да отвори очи; али је некакав терет лежао на њима; некакав страх“ (Вулф 2014: 72). „Његова жена плаче, а он ништа не осећа; само сваки пут кад зајеца на тај дубоки, тај тихи, тај безнадежни начин, он се спушта за још један степеник у провалију [...] тоне, брод тоне и он, Септимус на њему“ (Вулф 2014: 93–94).

„Зна Рјепнин да ће они, ускоро, потонути. Налазе се у бури, на палуби накривљеној [...] Тону. А то није лако гледати“ (Црњански 1976а: 69). Дакле, „Једино, што сад треба учинити, не размишљајући даље, треба ту жену, коју воли, да спасе. Наговорити је да оде тетки. А после, кад буде чуо да је спасена, просјачког штапа, нек буде шта буде [...] биће слободан да уради оно што већ дуго намерава“ (Црњански 1976а: 113).

Ка еџилоу брачне драме Рјепнин. Нађа пред свој пут тетки у Америку сазнаје да чека дете, али то таји од Никија, желећи да га о детету обавести тек ако се све добро сврши. Чини се, међутим, да је М. Црњански, развијајући интертекстуални дијалог с В. Вулф, мотив затајеног материнства увео као кључну, трагичну Нађину грешку: да је та тајна Рјепнину разоткривена, можда би могла бити кочница његовој одлуци о суициду. Међутим, Рјепнин „није ни сањао да је његова жена очекивала порођај у октобру“ (Црњански 1976б: 355). Црњански, до краја, доследно својој идеји бифуркације главних диференцијалних принципа на релацији муж–жена, нарацију романа води према Нађином ДА животу и Николајевом великом НЕ емигрантском животу недостојном једног Рјепнина. Пославши је тетки у Америку у уверењу да ће јој тамо бити боље него да је остала са њим у Лондону, Рјепнин је „ослободивши“ се жене, освојио слободу да се убије!

Парадокс евазије: љланирано самоубиство. Иако живот завршавају суицидом, Септимус и Рјепнин, по идеји својих твораца, различито резонују о самом том, за њих рационалном, потпуно свесном, намерном чину. Обојица чују неодољиви зов својих покојних ратних другова, Еван-

са и Барлова, са којима све више размењују и деле исте етичке принципе и поглед на свет, смисао живота који се неминовно урушава.

Септимусов самоубилачки одговор је – шокантан, јавни крик, израз незадовољства и последњи чин личне побуне, отпора, против наказности послератног естаблишмента укотвљеног у луци новца, а који је, бескрупулозно, потапао вредности за које су младићи, попут Еванса, на хиљаде Еванса, губили животе на ратним бојиштима. Да, нека виде, нека се потресу, нека се згрозе, шокирају мртвим телом прободеним шиљцима, разапетим о ограду баштенског дворишта, баш као што је на хиљаде младића остајало прикованих, разапетих, мртвих на бодљикавим жицама бојишта.

„Септимус се враћа у своју прошлост, али из ње не доноси сетну успомену о изгубљеном рају. Његов живот је пакао, прогањају га успомене из рата, на плећима носи грехе читавог човечанства [...] *а блаῖοσῖι Λυκρεције*, дивне мале Италијанке којом се оженио, не успева да одагна његова привиђења. [...] он непрекидно прети самоубиством“ (Натан 1964: 107). Септимус размишља – „преостаје [...] заморан, досадан и прилично мелодраматичан посао: отворити прозор и бацити се са њега [...] баци се снажно, жестоко на ограду дворишта госпође Филмер“ (Вулф 2014: 153).

Рјепнин, такође, потпуно свесно и добро испланирано – одлази Барлову, заувек. „Идућих дана, Рјепнин се решава да не дочека жив, октобар. Спремао се да учини свему томе крај“ (Црњански 1976б: 347). „Што је било најгоре, а нешто ново у његовом животу, то је била та хладноћа којом се спремао да учини крај себи. Као да се радило о некој комедији“ (Црњански 1976б: 348). „Једино од чега Нађа страхује, то је та његова мисао, да свему учини крај. Самоубиством“ (Црњански 1976а: 132). „Њему више и тако није било стало до живота. Начинио би био крај, давно, да је она пристала да оде. Није му више стало до оваквог живота“ (Црњански 1976а: 151). Међутим, Рјепнин жели другачије перипетије након самоубиства: неће, никако, да остави траг о свом самоубиству. Нађи мора да остави наду да ће се кад-тад срести. „Лепше је нестати на своју команду, али негде, где његову лешину не могу открити, а дати неки разлог, за то да мисле да је отпутовао [...] да Нађа не сазна брзо. Она ће остати да живи, у нади да ће се он наћи, да ће дознати куда је он отишао“ (Црњански 1976б: 354).

Међутим, Рјепнин је решио: ни хијенама – лондонском естаблишменту, а ни руском Комитету – неће бити храна. Неће им дати доказ њихове победе над њим, неприклоњеним. „Није могао да дозволи“ да ти Руси по Лондону и ти енглески душебрижници мисле да је „лудак“ који се, растројен, убио. Не, „чему то? Било би то срамота. Потомак

руских књажева, војник, и завршио тако срамно“ (Црњански 1976б: 354). Када би га, евентуално, мртвог пронашли, у „новинама би писало да му се биланс био пореметио у мозгу“ (Црњански 1976б: 354). Не, „требало је просто одвући један од тих чунова о поноћи са песка кад мрак буде пао и ноћ буде била тамна, завеслати мало [...] па нестати у мраку. Нико га не би чуо ни видео. Требало је само напунити цепове камењем [...] а на леђа узети џак каменица и устати у чамцу. Стати на крму у мраку. Имао је оружје у свом пртљагу“ (Црњански 1976б: 354).

Сјас у сушцигу. Септимус и Рјепнин су отишли са овог света онако како су то желели. Из своје смрти могли су барем да управљају перипетијама. Међутим, те перипетије су, видели смо, код В. Вулф и М. Црњанског различите, управо због разлике у интенцијама поруке коју су иза себе желели да оставе два поменута трагична лика. „Убио се. Септимус. Али како? Шокантно! Кад год би изненада чула за неки несрећан случај, увек би га физички доживљавала: њена би се хаљина упалила, а тело горело. Бацио се са прозора. Земља је полетела увис; неспретни, смртоносни, зарђали шиљци зарили су се у његово тело [...] Зашто је то учинио? [...] Одбацио је живот [...] гости још увек долазе, салони су пуни. Они ће дочекати старост. Само је једна ствар важна, једна ствар која је у њеном сопственом животу изобличена, помрачена, упрљана, искварена у свакодневном брбљању и лажима. ОН је њу сачувао. Смрт је пркос. Смрт је покушај општења људи који осећају да им ослонац тајанствено измиче – блискост се удаљује, занос бледи; човек је сам. Зато они у смрти налазе загрљај“ (Натан 1964: 108; Вулф 2014: 188–189). „Септимусова смрт [...] има много дубљи смисао: она ослобађа и спасава“ (Натан 1964: 108). Код В. Вулф сан, сањарење и „смрта [...] представљају места на којима душа улази у неку врсту унутрашње ‘ничије земље’, ‘no man’s land’, и наставља се у вечности“ (Натан 1964: 109).

Николај је отишао у тишини, мирно и без сведока. „Рјепнин је стигао [...] на мрклу обалу потпуно миран [...]. Те ноћи није било видно ни на сто корака. Киша је ромињала стално. Нико није приметио човека, са тим џаком, који је нестао [...] у мраку“ (Црњански 1976б: 355). „Треба пуцати мирно и све ће бити за трен ока свршено“ (Црњански 1976б: 354). „А кад се ујутру, разведрило, нико није питао: како се један од чунова [...] одрешио и зашто су га нашли на неколико стотина јарди, од обале [...] Нити је то море избацило неки леш“ (Црњански 1976б: 355). Није било сведока ни када је, раширених руку, са осмехом, Барлов дочекао свог нераздвојног ратног друга – Рјепнина, грлећи га снажно, братски, заувек.

*Закључно разматрање – циркација наративних фигура
и драмској акцијационој поља у Роману о Лондону
и Госпођи Даловеј*

Анализа аспеката интертекстуалног дијалога и цитатности који битно партиципирају у референтним текстовима, нарочито у домену примењеног уметничког проседеа, обликовању драмских аспеката појединих актера и извесног заједничког мотивско-тематског комплекса – омогућила је да се у њима разоткрије и потпуније сагледа кључно драмско клициште сложеног обликовног поступка оличено у заједничком схематизму драмских актанционих поља, те заједничком схематизму наративних фигура.

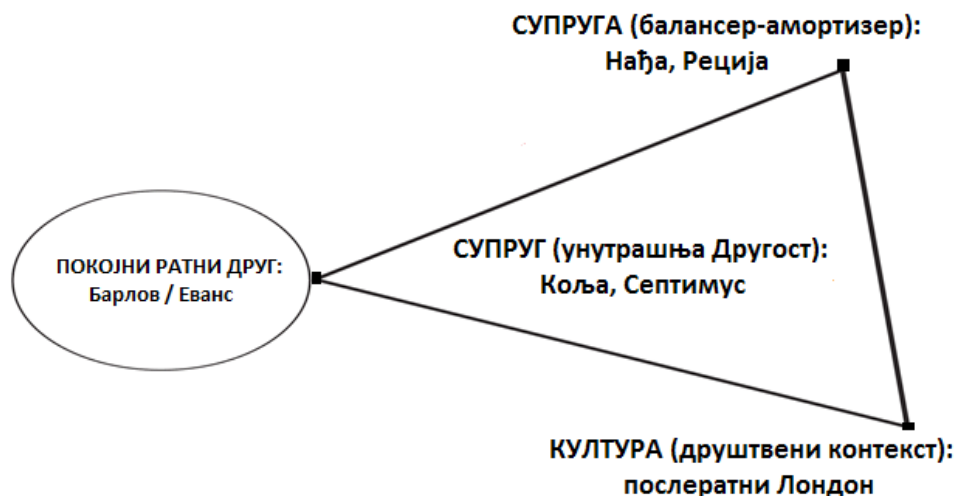
*Психемске наративне фигуре*²: супрузи „Николај-Коља Рјепнин“ и „Септимус Ворен Смит“, као и њихове супруге „Нађа Рјепнин“ и „Лукреција-Реција Ворен Смит“ – структуриране су, видели смо – по истом драмском обликовном кључу.

Корелације међу психемским наративним фигурама у *Госпођи Даловеј*, односно *Роману о Лондону*, или како би то Пелеш рекао „односи између појединца и скупине“ (1999: 243), чине базу формирања социемских наративних фигура. Тако, поменуте психемске фигуре, међусобном интерперсоналном комуникацијом и својим „односима са скупином“, формирају низ *социемских наративних фигура*: своју породицу (интерна јавност и интимни свет поменутих актера), своју екстерну јавност на послу, у кругу пријатеља и познаника, обликују своје релације с јавним институцијама на различитим нивоима организације друштва и културе. Анализа показује да су социемске фигуре у *Даловеј* и *Роману* у основи исте: хронотопски оквир су лондонски естаблишмент и драма лондонске свакодневице након рата.

У значењском снопу *психемске наративне фигуре* „Николај Рјепнин“ и „Септимус“ налази се кључни заједнички дуални опозитни именитељи *живој* – *смртј*. Реч је о заједничком интертекстуалном дијалошком модусу у творби *лика* као наративног семиотичког ентитета у Сосировом (Ferdinand de Saussure) смислу: с одређеним специфичностима, карактером, сопственом структуром заокруженом личним именом, отвореношћу за модулације, односно варијације; карактеришу га поступци; има позицију у односу према другима као и наративну функцију (спрам PELEŠ 1999: 231). Психемске фигуре *Рјепнин* и *Септимус*, на нивоу припадајуће социемске фигуре, имају заједнички чвор „породицу“, а на онтемском наративном нивоу дуалну културолошку опозицију: хришћанска конвенција и с тим у вези одговорност према ближњем / самоубиство.

² О наративним фигурама више вид. у: PELEŠ 1999.

Основна корелација која се успоставља међу актерима³ у оба романа у бити има исту *актанциону схему*⁴, односно, како би то рекао Жинестје (Paul Ginestier), исту „драмску геометрију“ (ЖИНЕСТЈЕ 1981: 120). Реч је о модификованој „ситуацији у троуглу“, са проширеним чвориштем (*покојни ратни друг*) у актанту муж-супруг и са узајамно активним корелацијама у сва три смера, чија су главна чворишта: *супруг* (Николај, Коља, Рјепнин / Септимус Ворен Смит – као изразита *унутрашња Другост* културе), *супруга* (Нађа Рјепнин / Лукреција, Реција, Ворен Смит – *балансер на релацији муж-култура*) – *друштво* (култура).



Актанциона схема: кључни актанти и актери
у *Роману о Лондону* и *Госпођи Даловеј* (С. М. Кошничар)

Проширено чворишће актанта-мужа (на схеми представљеног као „аура“ зоне смрти / мртвих, односно унутрашњег света, солилоквија мужа са покојним ратним другом) – у драматуршком смислу, има антагонистичку функцију спрам актанционог чворишта „друштвени контекст Лондона“. Због тог „проширења“ које је екстремна супротност

³ „Актер је елеменат синтаксичке структуре која може бити заједничка већем броју текстова, актер је у начелу актер једне приче, или једног одређеног текста“ (ИБЕРСФЕЛД 1981: 111). „Актер се дефинише уз помоћ извесног броја карактеристичних црта: ако [...] лица поседују [...] исте карактеристике и чине исту радњу они су исти актер“ (ИБЕРСФЕЛД 1981: 113). „Разлика у једној карактеристичној црти означава разлику између актера“ (ИБЕРСФЕЛД 1981: 113). „Актер би био партикуларизација једног актанта; он би био (антропоморфна) јединица која би у причи манифестовала појам (или силу) покривену термином актант“ (ИБЕРСФЕЛД 1981: 111).

⁴ Актант, по Гремасу, припада наративној синтакси, док се актери препознају у појединачним дискурсима где се и манифестују; актери обично имају име, представљају појединачне јединице у дискурсу, односно конкретизацију извесног актанта (према ИБЕРСФЕЛД 1981: 111).

актанту „друштвене мреже Лондона“, чвориште актанта-мужа је уједно и најслабије (а у драмском смислу најјаче, најпотентније) чвориште актанционог троугла јер ће на том месту (под уписном, центрипеталном силом танатоса ратног друга, која постаје све јача, како расте центрифугални друштвени отклон од *унуџрашње Друџосџи* актанта-мужа) – доћи до пуцања тог чворишта и преливања његовог драмског потенцијала у поље ауре смрти. Тај распад актанционог троугла, пуцањем и преливањем једног актанционог чворишта у зону смрти – уједно доноси разрешење драмске ситуације у оба текста и то на исти начин, само са варираним реперкусијама.

И док, сликовито речено, женска екстровертност, социјални контакти и комуникационе вештине Нађе и Реције доприносе балансирању њиховог породичног брода на олујној пучини друштвеног таласања и протејског лицемерја естаблишмента – супрузи, Рјепнин и Септимус, својом нарастајућом одбојном интровертношћу, која се у елитнијим друштвеним круговима Лондона доживљава као *унуџрашња Друџосџи* – распршују тај амортизујући баланс и разбијају брачни брод о хридине естаблишмента саздане од Новца. Уједно и њихови, такви, друштвено неприхваћени бракови били су *унуџрашња Друџосџи* у културном миљеу Лондона те су, стога, морали да плате цену. Занимљиво је да оба аутора, и Вулф и Црњански, бирају идентичну, а превисоку, цену као драмско и драматично разрешење „неуклопљеног брачног пара“ у дати културни оквир – суицид супруга је она последња хридина о коју се брачни брод, коначно, разбија! Видели смо, и Вулф и Црњански, тематизујући брак као друштвену категорију у светлу хришћанске културе и етике, његов епилог сагледавају у традиционалистичком смислу – као „бродолом“.

Дубинска, изузетно велика сличност у домену цитатних кореспонденција *Госџође Даловеј* и *Романа о Лондону*, нарочито када је реч о актанционој схеми, природи и понашању ликова који су у фокусу пажње – указује на велики потенцијал нових читања поменутих текстова, могућности њихових драматизација и сценских поставки интертекстуалног типа.

*

Закључне њоеније. Компаративном анализом уметничког проседеа *Госџође Даловеј* и *Романа о Лондону* – нарочито у домену моделовања ликова и сложене актанционе схеме по којој, у наратолошком и драмском смислу, функционишу брачни парови Септимус и Лукреција Ворен Смит и Николај и Нађа Рјепнин у друштвеном контексту поратног Лондона – показано је и доказано да између њих постоји исувише сличних и заједничких коинциденција да би се оне могле сматрати

случајношћу. Налази указују на то да се поуздано може констатовати да је ту, пре свега, реч о литерарном утицају извесних аспеката проседа Вирџиније Вулф на инспирацију Милоша Црњанског и основни креативни импулс моделовања главних актера *Романа* које је Црњански, потом, веома надахнуто варирао, дајући им оригиналност и ново контекстуално значење. Налази су допринели да се у домену поетике стваралаштва потпуније сагледају драмски аспекти интертекстуалних веза, цитатни дијалози и укупна интертекстуална кореспонденција, те разоткрије драмско клициште сложеног обликовног поступка у назначеним текстовима В. Вулф и М. Црњанског. На основу тога, да се укаже на велики потенцијал њихових драматизација и сценских поставки интертекстуалног типа, управо као иновативних момената у читању и тумачењу поменутих текстова.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН, Михаил. „Јединство хронотопа.“ *Поља* бр. 330–331 (1986): 355–357.
- Вулф, Вирџинија. *Госпођа Даловеј*. Београд: Политика – Народна књига, 2014.
- Вулф, Вирџинија. *Дневник сјисајтељице*. Изводе из дневника приредио Ленард Вулф. Превод Славица Стојановић. *Феминистичка* 94, 2002. <<http://www.rwfund.org/wp-content/uploads/2014/09/Vird%C5%BEinija-Vulf-Dnevnik-spisateljice.pdf>>
- ЖИНЕСТЈЕ, Пол. „Драмска геометрија.“ У: *Модерна теорија драме*. Приредила Мирјана Миочиновић. Београд: Нолит, 1981, 118–151.
- ИБЕРСФЕЛД, Ан. „Актанцијални модел у позоришту.“ У: Миочиновић, Мирјана. *Модерна теорија драме*. Београд: Нолит, 1981, 85–117.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. *Увод у ујоредно проучавање књижевности*. Београд: СКЗ, 1984.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Зоран. *Интертекстуална комуникација*. Београд: Народна књига – Алфа, 2002.
- КОШНИЧАР, Софија. *Радио театар прозе Андрића, Црњанског и Крлеже*. Нови Сад: Матица српска, 1996.
- КОШНИЧАР, Софија. *Изборео међу женама – интервјуи Милоша Црњанског Где живи најсрећнија жена Југославије? Тексти–контексти–интертексти*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013.
- КОШНИЧАР, Софија. „Култура као егзогенетичка супструктура семиосфере.“ *Филолози* бр. 15 (2017): 235–256.
- ЛОТМАН, Јуриј М. „Огледи из типологије културе.“ *Трећи програм Радио Београда* бр. 4 (1974): 439–489.
- ЛОТМАН, Јуриј М. *Статьи по семиотике и топологии культуры. О семиосфере. Избранные статьи в трех томах*. Том I. Таллин, 1992а: „Александра“. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php> 6. 2. 2010.
- ЛОТМАН, Јуриј М. *Динамическая модель семиотической системы. Избранные статьи в трех томах*. Том I. Таллин, 1992б: „Александра“. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php> 7. 8. 2009.
- ЛОТМАН, Ју. М. *Асимметрия и диалог. Избранные статьи в трех томах*. Том I. Таллин, 1992в: „Александра“. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php> 6. 8. 2009.
- Модерна теорија драме*. Приредила Мирјана Миочиновић. Београд: Нолит, 1981.
- НАТАН, Моник. *Вирџинија Вулф – њом самом*. Превела Јелена Јелић. Београд: Савремена школа, 1964.

СУРИО, Етјен. *Двесѝа хиљада грамских ситуација*. Београд: Нолит, 1982.
ХАМБУРГЕР, Кате. *Лоѝика књижевности*. Београд: Нолит, 1976.
ЦРЊАНСКИ, Милош. *Роман о Лондону, Прва књиѝа* (I). Београд: Нолит, 1971а.
ЦРЊАНСКИ, Милош. *Роман о Лондону, Друѝа књиѝа* (II). Београд: Нолит, 1971б.
„Црњански и коментари.“ *Срѝски књижевни маѝазин (СКМ)* година II, бр. 2, 19-22+
корице.

ORAIC TOLIĆ, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
PELEŠ, Gajo. *Tumačenje romana*. Zagreb: ArTresor, 1999.

Sofija M. Košničar

Dramatic Aspects of the Intertextual Whispering Between Miloš Crnjanski and Virginia Woolf (Part II)

Summary

This paper focuses on the dramatic aspects of intertextual connections between *Roman o Londonu* (A Novel about London) by Miloš Crnjanski and the famous *Mrs. Dalloway* by Virginia Woolf and. The aspects of intertextual dialogue and citation that participate in reference texts primarily in the domain of chronotopic framework, dramatic situations, the applied procédé, shaping of particular actors (Repnin, Septimus, Nađa, Rezia), and a certain common motif-thematic complex are indicated.

In the second part of the paper, the focus is on the internal drama of the mentioned married couples, as well as married actors doomed to failure; citation of *societal and psychic narrative figures and inner Otherness*. In this regard, an intertextual citation is also considered: patterns of behavior of the mentioned male and female characters (soliloquy with a deceased war friend; the motif of children; the motif of sewing; suicide); a citation of their mutual relations and their dramatic relationship to the community in which they live, as well as a citation of a dramatic actancial scheme according to the type of a modified triangle.

The goals of the paper are multiple – to contribute to the more complete consideration of citation correspondences in the domain of the poetics of creativity and to disclose a common dramatic source of a complex design process in the indicated texts of Woolf and Crnjanski; to point to the great potential of the new readings of these texts, as well as the possibilities of their dramatization and staging of the intertextual type.

Keywords: dramatic in *Mrs. Dalloway* by Virginia Woolf and *Roman o Londonu* (A Novel about London) by Miloš Crnjanski, intertextual dialogue, citation in artistic procédé, citation in narrative technique, citation in character shaping, citation in the shaping of inner Otherness, citation of *societal and psychic narrative figures*, citation of motives: deceased war comrade and suicide, citation of actiation scheme, dramatic potency.

АЛЕКСАНДАР Н. ВАСИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

КРИТИЧАРСКИ ПОГЛЕДИ БРАНКА ДРАГУТИНОВИЋА**

САЖЕТАК: Студија је посвећена критичарском раду Бранка Драгутиновића (1903–1971) у београдском музичком часопису *Звук* (1932–1936). Један од најплоднијих и најзначајнијих српских музичких критичара XX века, Драгутиновић је у међуратном *Звуку* објавио близу шездесет музичких критика и приказа, укупног обима једне књиге од преко стотину страница. У студији се анализирају критичарев поступак и структура његових написа; прате се његови погледи на проблем опере / музичке драме, на оперету, музички виртуозитет, модерну музику и модерни национални стил. У раду се сагледава и Драгутиновићев однос према тумачењу музичке историје с позиција историјског материјализма, као и његов однос према југословенству и југословенско-бугарској сарадњи на пољу музике. Као прилог, студија доноси интегралну библиографију Драгутиновићевих написа у *Звуку*, која до сада није објављена.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Бранко М. Драгутиновић, часопис *Звук* (1932–1936), музичка критика – Србија, музичка периодика – Србија, музичка драма, оперета, виртуозитет у музици, материјалистичко тумачење историје музике, југословенско-бугарска сарадња – музика.

Уводне напомене

Бранку Драгутиновићу (1903–1971) припада једно од најистакнутијих места у историји српске музичке критике. Он се музичком критиком бавио готово педесет година, од ране младости па све до краја живота. Иза њега је остао опсежан критичарски опус, расут у бројним листовима и часописима. По интензитету и значају рада на критици, он долази у ред малобројних писаца попут Милоја Милојевића или Станислава Винавера.

* alvasic@mts.rs

** Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке организације Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Спољашња биографија ове личности позната је и елаборирана (Васић 2007а). Овом приликом нагласићемо да је, по свему судећи, на формирање Драгутиновића као музичког писца пресудно утицао Милоје Милојевић. Драгутиновић је апсолвирао упоредну књижевност и теорију књижевности на Филозофском факултету у Београду. На тој студијској групи слушао је наставу из историје музике код Милојевића. То су, иначе, једина универзитетска предавања из области музикологије у Србији до завршетка Другог светског рата.¹ И други реномирани музички писци онога времена, на пример Стана Ђурић Клајн, музиколошка знања су стекли као Милојевићеви студенти на Филозофском факултету.²

Са изузетком периода Другог светског рата, Бранко Драгутиновић је музички живот Београда пратио без прекида, од 1924. године до смрти. Музиколошка пажња према његовој списатељској оставштини манифестовала се још за његова живота. Аналитички оглед о *Религиозно-фонији* Јосипа Славенског, који му је објављен 1934. у часопису *Звук*, Стана Ђурић Клајн је уврстила у антологију српске музичке есејистике (Ћирилов, Ђурић-Клајн, Трифуновић 1966: 272–280). После његове смрти његовим текстовима највише су се у својим књигама и студијама бавили Роксанда Пејовић, Слободан Турлаков и писац ових редова.³ Осветљени су поједини аспекти његовог рада, а његовим написима прилазило се као текстовима и као изворима за историју београдског музичког живота. Највећу пажњу задобио је послератни период. Покојна проф. Р. Пејовић је једну научну монографију посветила критичарској делатности Б. Драгутиновића у периоду од 1944. до 1971. године, приложивши јој пишчеву селективну библиографију за наведено раздобље (Пејовић 2009).

Пре рада на тој књизи, др Пејовић је, у склопу своје историје српске музичке критике и есејистике међуратног доба, дала општи поглед на први, међуратни период Драгутиновићеве музикографије (Пејовић 1999: 171–193). Остају, међутим, бројни задаци. Драгутиновићева сарадња у међуратним српским музичким часописима библиографски је пописана *in extenso* (Васић 2012). Али његова свеукупна међуратна библиографија није сачињена; до сада је објављен само један њен део, и то без указивања на публикације које јесу и које нису узете у обзир (KUNTARIĆ 1984: 215–223). Остаје потреба за састављањем потпуне пер-

¹ О Милојевићевој педагошкој делатности на Филозофском факултету вид. Живановић 1989: 230–234; 1990.

² О Стани Ђурић Клајн вид. Васић 2007б.

³ Детаљне библиографске податке о радовима Р. Пејовић и С. Турлакова из историје националне музикографије вид. у Васић 2006. Поједини Драгутиновићеви есеји и чланци анализирани су у Васић 2011; 2012; 2013а; 2013б и 2017.

соналне библиографије Бранка Драгутиновића, а то подразумева по-
дробно истраживање листова и часописа у којима је он сарађивао пре
Другог светског рата.

Ова студија је посвећена Драгутиновићевој критичарској сарадњи
у београдском музичком часопису *Звук*. Он је у том гласилу објавио
укупно педесет осам музичких критика и критичких приказа. Бранко
Драгутиновић је био не само стални већ и један од најредовнијих са-
радника *Звука*. Његових прилога нема једино у свескама за март 1934.
и септембар 1935. године. У осталим бројевима тога гласила број ње-
гових написа креће се од један до четири. Тај корпус музикографских
састава сачињавају музичке критике (оперске, оперетске, балетске и
концертне), критички прикази иностраних и домаћих музиколошких
књига, музичких часописа, нотних издања, предавања о музици. Он
је критички пратио и приказивао музички живот, издања уметничке
музике, музичкоисторијске и етномузиколошке студије, литературу о
опери, оперској режији и модерној музици, едиције музичког фолклора
и др. Куриозитет представља Драгутиновићево писање, у два наврата,
о филмовима који су укључивали музику, европску и домаћу.

Наша је намера да сагледамо Драгутиновићев поступак и струк-
туру његових написа, те да се аналитички зауставимо код његових
погледа на музичку уметност и код његовог посматрања односа музи-
ке и друштвених чинилаца, као и код идеолошких аспеката. Лик једног
критичара оцртава се не само кроз садржај текстова него, још више,
кроз начелне ставове са статусом трајућих уверења.

Критичарски постојање и поглед на музичку уметност

Једна од карактеристичних црта старије српске музичке критике
јесте информативност. Кроз читав XIX и рани XX век, па и у међуратном
раздобљу, пратимо ту компоненту која се може означити као просве-
титељска. У дугом почетном стадијуму националне музичке културе,
све до Првог светског рата, публика се полако упознавала с европском
музиком на концертима и у позориштима. Упознавању са страним ре-
пертоаром доприносили су и критичари, одвајајући значајан простор у
својим чланцима за обавештења о композиторима и њиховим делима.⁴

Звук је излазио током 30-их година XX века када је европска му-
зика у Београду и Србији била већ прилично добро позната. Па ипак,
стручно-информативни слој остао је као део поступка међуратне кри-
тике. Разуме се, квалитет те компоненте у критичарским саставима
подразумева да су критичари временом постали ауторитативнији са

⁴ Вид. Васић 2008.

свога знања. И код Бранка Драгутиновића налазимо потребу за преношењем стручних знања и обавештења о извођеној музици, а не само за изношењем вредносних судова о интерпретацијама.

Будући месечник, *Звук* је рубрику музичке критике обликовао „интегрисано“: више музичких догађаја – оперских или балетских представа, концерата, предавања итд. – приказивано је у оквиру једног, обично већег написа. Таква концепција није лако дозвољавала велике музиколошке екскурсе; збијеност садржаја захтевала је концизност исказа и усредсређеност на вредновања.

Упркос наведеним начелним, просторним ограничењима, код Бранка Драгутиновића се одржала и исказала традиција старије домаће критике. Он је понекад давао макар најкраће коментаре и о делима с којима се наша публика одавно била упознала. Тако у летњем двоброју *Звука* из 1933. читамо напомене о остацима Хајднове (Franz Joseph Haydn) и Моцартове (Wolfgang Amadeus Mozart) симфонијске стилистике у Другој симфонији Лудвига ван Бетовена (Ludwig van Beethoven) и детаљима који наговештавају каснијег Бетовена (DRAGUTINOVIĆ jun–jul 1933a: 302). Београдска извођења опера и оркестарских дела Модеста Мусоргског (Модест П. Мусоргский), Николаја Римског-Корсакова (Николай А. Римский-Корсаков), Рихарда Вагнера (Richard Wagner) и Беджиха Сметане (Bedřich Smetana) изазвала су га да иступи са зналачким, обавештеним, обухватним, па и опсежним музиколошким освртима на њихова дела, и тако читаоцима *Звука* пружи стручну информацију и својеврсну лектуру.⁵ Познавалац немачког и француског језика, Драгутиновић је пратио европску музиколошку литературу и на основу ње и темељног увида у композиције писао текстове. Његови музиколошки коментари синтетски и прегнантно излажу карактеристике примењених музичко-изражајних средстава и стилски профил композитора. Ти и такви одломци су морали много користити и бити атрактивни оновременој публици, нарочито оној која није била из реда професионалних музичара, али исто тако и ученицима музичких школа. И данашњи читалац *Звука* могао би се ваљано обавестити о појединим личностима и појавама из историје музике благодарећи јасноћи и готово професорској поузданости Бранка Драгутиновића.

Једно од често расправљаних питања у нашој међуратној музичкој критици било је питање виртуозитета. Истраживања и проучавања

⁵ Вид., примерице: DRAGUTINOVIĆ avgust–septembar 1933: 365–366 (о Римском-Корсакову, симфонијски концерт Оркестра Краљеве гарде поводом 25-годишњице смрти композитора); DRAGUTINOVIĆ oktobar 1933: 404–406 (о Мусоргском и путевима развоја руске опере, поводом премијере *Сорочинској сајма*); DRAGUTINOVIĆ januar 1935a: 21–23 (о Вагнеру и његовој опери *Танхојзер*, поводом београдске премијере); DRAGUTINOVIĆ oktobar–novembar 1935a: 324–327 (о Сметани и његовој опери *Далибор*).

кључних корпуса српске музикографије прве половине XX века издвојила су личности које су биле изузетно критичне према виртуозитету и које су одбацивале репертоар с тим предзнаком (Васић 2004а: 61–65). Таква личност био је, на пример, Милоје Милојевић.⁶ Нијансиран однос према том својству налазимо, примерице, код Рикарда Шварца.⁷ О Бранку Драгутиновићу као критичару *Звука* можемо рећи да он виртуозитету није посветио велику и одвојену пажњу; као и у случају других његових погледа о којима ћемо говорити у овом раду, тако је и у вези с виртуозитетом на делу својеврсно „сигнализирање“; Драгутиновић не иступа са систематским третманом тога проблема, већ се опредељује за поруку-назнаку.

Из марта 1933. потиче Драгутиновићево одушевљење балетском уметником Мијом Чорак. Критичар који није остао упамћен по склоности према егзалтацији (али није био ни хладан), тада није сакрио своје усхићење: „За нас је Mia Čorak bila otkrovenje“. А у продужетку читамо шта Бранко Драгутиновић мисли о виртуозитету. Он виртуозитет поштује само као претпоставку за високу уметност: „Ta potpuno savladana baletska tehnika ima kod Mie Čorak jedan viši cilj: duševni pokret izraziti pokretom tela. I taj momenat u umetnosti Mie Čorak je najdragoceniji“ (DRAGUTINOVIĆ mart 1933a: 180–181). У другој прилици осудиће „површну виртуозност“ француске велике опере којом је, како је приметио, придобијана наклоност широке публике (DRAGUTINOVIĆ novembar 1933d: 38).

У међуратном раздобљу још једно питање је закупљало наше музичке критичаре; било је то питање музичке драме.⁸

Рад Народног позоришта у Београду праћен је систематично и са оштром пажњом; држало се да је Позориште једна од најкрупнијих тековина српске културе, па се зато много дискутовало о избору репертоара. У том смислу се расправљало и о постављеним оперским и балетским делима.

Одмах ћемо рећи: Бранко Драгутиновић није био против опере као такве; пресудан критеријум за њега је била естетска вредност музичког дела. Међутим, из многих ситуација и појединости јасно се разабире да је реформисани оперски облик, дакле музичка драма, било оно чему је он давао начелну и видну предност.⁹

У том смислу је карактеристична већ Драгутиновићева терминологија. Он је посезао за синтагмама *музичкодрамско дело*, *музичкодрамски рејерџоар*, а не за уобичајеним и очекиваним склоповима чији би прва

⁶ Вид. Васић 2008: 188–193.

⁷ Вид. Васић 2019: 91–94.

⁸ Вид. Васић 2005: 218–220.

⁹ О овој теми, на примерима из Драгутиновићеве есејистике, писано је у Васић 2013а и 2013б.

саставница била реч оперско/оперски. Јуна 1935. он ставља замерку Београдској опери што је време и новац утрошила на Маснеовог (Jules Massenet) *Дон Кихота*, поред трију његових опера које су се већ налазиле на репертоару, уместо да се постави једно „muzičko-dramsko delo, slovensko ili strano, čije bi izvođenje značilo kretanje unapred sa linije Verdi – Massenet – Puccini, na kojoj se tapka već nekoliko godina“ (DRAGUTINOVIĆ jun 1935: 218). А за *Кошћану* Петра Коњовића он каже да је то најбоље југословенско музичкодрамско дело (DRAGUTINOVIĆ jun–jul 1933a: 300).

У оперским критикама Драгутиновић је изразиту пажњу посвећивао третману оркестра у партитури. Ако би композитор оркестар схватао као пратњу певачима, ако би изостала његова симфонизација, критичар *Звука* би устао да гласно негодује. Тако је било и у случају опере *Агел и Мара* Јосипа Хацеа (Hatze). У целини изразито негативна оцена тога дела за један од аргумената имала је констатацију да је оркестар рађен рудиментарно, да је инструментација шаблонска и да је оркестар третиран само као основа за мелодију (DRAGUTINOVIĆ mart 1933a: 179).¹⁰

Као и Милоје Милојевић, Бранко Драгутиновић није ценио музички веризам (DRAGUTINOVIĆ avgust–septembar 1933: 361), а био је веома критичан и према Вердију (Giuseppe Verdi). Београдска реприза *Трубагура* из 1932. подстакла га је да у *Звуку* иступи с разрађеном критиком тога дела и, следствено, оперског облика. Драгутиновић утврђује да је већ сам либрето *Трубагура* пре низ сцена слабо повезаних међу собом него кохерентна и психолошки мотивисана драма. Нису изостале критичке објекције, сличне онима из критике Хацеове опере, а у вези с рудиментарно рађеним оркестром, који је у музичкој драми главни покретач радње а овде има сасвим споредну улогу. Ипак, круцијална напомена резервисана је за сукоб традиционалног оперског и музичкодрамског начела: „Dramska psihologija žrtvovana je čisto muzičkim efektima. Na svima mestima gde se zaoštri dramski sukob i radnja ima da pođe življim tempom, nalazi se kakva arija ili vokalni ansambl, koji učine da se dramski konflikt raspline i radnja umrtvi“ (DRAGUTINOVIĆ novembar 1932a: 23). Бранко Драгутиновић је проницљиво и духовито закључио да *Трубагур* популарност дугује својим слабостима, тј. ефектним мелодијама / музичким нумерама које штете драмском току дела.

У литератури је примећено да је Драгутиновић био противник оперете као уметнички недостојне музичке врсте (ПЕЛОВИЋ 1999: 183).

¹⁰ Бранко Драгутиновић се враћао својим оценама у ретроспективним прегледима оперских сезона. Изузетно неповољан суд или, боље: пресуда над опером *Агел и Мара* поновљен/а је у DRAGUTINOVIĆ avgust–septembar 1933: 363. Иначе, на раскорак између назива *Глазбена драма* што га је своје делу дао композитор, и скромне улоге оркестра, упозорио је, мирнијим тоном, и ANDREIS 1974: 305. Садржај опере *Агел и Мара* вид. у SIROVICA, FOTEZ 1938: 24–26. и FOTEZ 1943: 39–41. Литература о Хацеу: LIPOVČAN 1982; ŠKUNCA 2008; ČURKOVIĆ MMIX.

Одиста, поводом београдског извођења *Слейої мица* Јохана Штрауса (Johann Strauss) он је изашао с енергичним ставом који није оставио ни минимум простора за недоумицу: „Mi smo protiv operete uopšte“ (DRAGUTINOVIĆ јануар 1933а: 95). Нарочито му је засметало то што је управа Позоришта тај репертоарски потез покушала да ублажи стављањем ознаке *класична оперета* уз Штраусово дело. Он је држао да је ово председан у репертоарској политици Опере и да се после „класичне оперете“ могу очекивати рђавија дела од *Слейої мица* који ипак има, према његовим речима, извесне уметничке вредности.

За Бранка Драгутиновића оперета је била симбол проблематичног укуса и удаљавања од високе уметности. Она се у његовим чланцима готово увек помиње у негативном контексту. Тако читамо да Росинијев (Gioachino Rossini) *Севилски берберин* може да заведе редитеља у правцу оперете (DRAGUTINOVIĆ јануар 1935а: 23). У другој прилици, хвали сигуран укус Ериха Хецела (Erich Hetzel), редитеља Офенбахових (Jacques Offenbach) *Хофманових прича*, који га је спасао од преласка у оперету и ревију (DRAGUTINOVIĆ децембар 1935: 371).

Па ипак, Бранко Драгутиновић је знао да се заустави у свом „прогону“ оперете. Зауставила су га радна постигнућа и уметнички донети музичких кућа, додуше не београдских. Поредиши укупни учинак Загребачке и Београдске опере у сезони 1934/35, он надмоћнијим резултатима Загреба прибјаја и чињеницу да је Опера Хрватског народног казалишта остварила, поред низа оперских премијера и обнова, и пет оперетских премијера (DRAGUTINOVIĆ октобар–новембар 1935а: 323). А две године раније наш критичар помиње гостовање загребачке оперете у Београду, с „probranim delima svoga obilnog repertoara“ (DRAGUTINOVIĆ август–септембар 1933: 366).

Већ у периоду пре Првог светског врата, а нарочито после 1918. године, српски музичари и музички писци суочили су се с веома изазовним дилемама које су донели радикални правци савремене европске музике. Распад тоналитета, појава слободне атоналности, додекафонија, то су били најснажнији ударци за традиционалне музичке стилове и њихове следбенике. Ситуација српске музике имала је вишеструка оптерећења. До Првог светског рата, па чак и током међуратног раздобља, процес преузимања западноевропске музичке технике и њених стилова није био окончан у смислу потпуног професионализма, а овдашњи музичари су могли да виде да се Европа променила из темеља. Српски композитори нису стигли да се потпуније изразе у координатама музичког романтизма, а тај стил је у Европи био увелико превладан.¹¹

¹¹ Проницљив и духовит есеј о историјској ситуацији српске музике дао је Драгутин Гостушки, под насловом „Историјски шкрипац српске музике“, а објављен је у Гостушки 1977: 113–117.

За историчара српске музичке критике и музикографије једно од главних питања јесте како су се домаћи музикографи носили са изазовима модернизације у музичкој уметности. Бранко Драгутиновић у својим критикама у часопису *Звук* пружа довољно издашан и подстицајан материјал на основу којег можемо да упознамо његова становишта.

Две су тематске области у вези с којима је Бранко Драгутиновић у *Звуку* исказао најјачу подршку савременој уметности. То су певачка друштва и балет.

Позната је чињеница да су српска певачка друштва, толико заслужна за развој хорског извођаштва код нас у XIX веку, и толико заслужна у патриотско-политичком смислу, у међуратном периоду морала да редифинишу своју улогу у новим државним, друштвеним и културним околностима. Публика и критика су сада имале другачија и виша очекивања, па су се певачке дружине морале потрудити да подигну степен своје техничке спремности и опробају се у разгранатијем и модерном репертоару.

Бранко Драгутиновић се прикључује многим српским музичким критичарима који су у периоду између два рата пред певачка друштва такве захтеве поновљено стављали.¹² Пишући о концертима хора „Вардар“ и Јеврејског певачког друштва из Скопља, Драгутиновић извођачима признаје леп смисао за неговање хорске музике, али их опомиње да треба да поведу „рачуна о horskoј produkciji savremenih naših kompozitora“ (DRAGUTINOVIĆ decembar 1933a: 64). Није био задовољан концертним програмима бугарских хорова „Родина“ и „Гусла“, на гостовањима у Београду, налазећи да су они једнолики, уметнички неинтересантни, па и банални, и да не садрже модерна дела.¹³

Исто тако, Драгутиновић не пропушта прилику да похвали оне ансамбле који су, попут Певачког друштва „Гусле“ из Мостара, свој репертоар освежили савременим делима (DRAGUTINOVIĆ jun 1935: 222).

Овде ћемо додати да је критичар *Звука*, и сам наставник музике, посебно истицао присуство савремене музике у просвети. Није заборавио да похвали чињеницу да објављени наставни план Музичке школе „Станковић“ показује специјално интересовање за савремену музичку литературу (DRAGUTINOVIĆ maj 1935: 202c). О значају савремене музике он је говорио и поводом објављивања дечјих и омладинских хорова Владимира Р. Ђорђевића. Композиције тога „присталице строге тоналне логике“ оценио је позитивно, рекавши да ће послужити своме циљу, али је додао да та улога неће бити могућа док се проблем примене савремене

¹² Вид. ВАСИЋ 2019: 93–94.

¹³ Вид. DRAGUTINOVIĆ april 1935a: 140–141; maj 1935a: 181.

музике не постави у нашој средњошколској музичкој педагогији (DRAGUTINOVIĆ novembar 1933c: 35–36).

Бранко Драгутиновић је с великим задовољством писао о балетским уметницима који су се окренули модерном изразу. Не може се рећи да је одбацивао класични балет као такав (иако је говорио о „raspadanju stereotipnih klasičnih formi“¹⁴), али је с нескривеним ентузијазмом извештавао о думетима модерних кореографија Пије и Пина Млакара, и одавао признање Маги Магазиновић чије је школа ритмичке гимнастике и пластичног балета представљала, како је формулисао, врло потребну противтежу класичном балету Јелене Пољакове.¹⁵

Све ово што смо изнели приказује Бранка Драгутиновића као личност наклоњену савременој уметности, као критичара који је подршку давао крчењу нових путева у музици и балету. Али из наведеног се не види који су правци савремене музике њему били најближи, које је прихватао, а које одбацивао. Ипак, постоје критике у којима се овај писац јасно определио у области модерне музике. Но поћи ћемо од онога што није доречено.

Међуратну српску музику и музикографију обележило је стално отворено питање модерног националног стила. Да ли је могућно помирити савремена изражајна средства европске музике и национални фолклор и тако одговорити на захтеве модерног доба, питање је које се често постављало. Главни заговорник идеје модерног националног стила тада је био Милоје Милојевић.¹⁶

Бранко Драгутиновић се у својим критикама у *Звуку* није до краја представио када је реч о националном стилу као пожељној опцији српске музике. Децембра 1932. он је приказао Милојевићев спис *Некоје одлике музичког фолклора Јужне Србије* (DRAGUTINOVIĆ decembar 1932b: 73–74). Тај веома похвални чланак – у којем се помиње Милојевићева ерудиција и у којем је садржај брошуре потанко елабориран – садржи и део у којем се наводи Милојевићев закључак. Познаваоци Милојевићевих списа и његових идеја неће се изненадити када прочитају да је крајњи циљ музичке науке да „pruži stvaraocima umetničkih dela tipove koji su ne samo novi, nego su i rasni, da bi stvaraoci na tome izvoru našli uzore, našli potstreka za originalno umetničko stvaranje u našem rasnom duhu“ (DRAGUTINOVIĆ decembar 1932b: 73). Бранко Драгутиновић је ову поенту Милојевићевог текста оставио без коментара. Нисмо сазнали да ли се слаже с Милојевићем и да ли држи да национални стил представља будућност српске музике.

¹⁴ DRAGUTINOVIĆ decembar 1933a: 65.

¹⁵ Вид. о Млакаровима: DRAGUTINOVIĆ decembar 1933a: 63–64; avgust–septembar 1934a: 397; о М. Магазиновић: DRAGUTINOVIĆ maj 1934a: 268.

¹⁶ Вид. ВАСИЋ 2007в.

Међутим, располажемо и другачијим примером, таквим који одаје отворенију „присутност“ критичара.

Бранко Драгутиновић је у *Звуку* приказао неколика капитална музичка и музичконаучна дела. Тако је октобра 1934. стао код првог објављеног тома *Народних игара* Љубице и Данице Јанковић, пионира националне етнокорееологије (DRAGUTINOVIĆ октобар 1934b). Као и увек исцрпног увида у садржај дела и његове одлике, Бранко Драгутиновић сада наступа с исте позиције на којој смо нашли Милојевића у претходно разматраном чланку. Ово је завршетак Драгутиновићевог приказа: „Jer se samo detaljnim proučavanjem narodnih igara i raščlanjavanjem njihovih izražajnih elemenata – dakle, analizom – može doći do sinteza tih elemenata u novim stvaralačkim koreografskim kombinacijama, i u krajnjoj liniji, do našeg rasnog baletskog izraza“ (DRAGUTINOVIĆ октобар 1934b: 448–449).

Ако је на овакав начин донекле сугерисао да је национални стил српској музици потребан и да га треба стварати, Бранко Драгутиновић је читаоцима *Звука* у другим приликама још јасније открио своје преференције када су посредни правци савремене музике. Грађа његових критика открива да је био на великом одстојању од музике Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg). Године 1935. присуствовао је прослави Шенбергове шездесетогодишњице, у сали Јеврејског дома у Београду. Том приликом предавање је одржао Димитрије Биволаревић (1902–1944), песник и композитор.¹⁷ Драгутиновић ништа добро није мислио ни о предавању ни о Шенбергу:

Tom prilikom g. Bivolarević je održao jedno apodiktičko predavanje karakteristično za beskompromisnog i zanesenog pristalicu jednog pravca koji znači krajnju racionalizaciju evropske muzike, koji može biti vrlo interesantan kao eksperiment u traženju novog izraza, ali koji nema, bar za nas, onaj značaj koji mu je dao predavač (DRAGUTINOVIĆ mart 1935a: 106).

Изгледа да је Бранку Драгутиновићу интимно најблискија била идеја према којој савремена музика треба да сачува копчу с традицијом. Модернитет изражајних средстава неопходан је услов, али прекид везе с прошлошћу није пожељан. У том смислу читамо следеће његове речи:

Moderna muzika, posle raznih eksperimenata i traženja, čiji će mnogi rezultati ostati kao pozitivne činjenice za dalju evoluciju muzičke umetnosti, vraća se jednom modernizovanom neoklasicizmu (DRAGUTINOVIĆ avgust–septembar 1934b: 403).

¹⁷ Биволаревићеву биографију вид. у Мустеданагић 2004.

*Југословенски народ. Историјски материјализам
и музика*

Врло брзо по настанку Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца дошла су до изражаја размимоилажења између политичких елита њених конститутивних народа. Различити погледи на државно и друштвено уређење те заједнице постојали су од самог почетка, а временом су се те поделе заостриле. Идеологија интегралног југословенства – идеја о троименом југословенском народу коју су заступали краљ Александар Први Карађорђевић и део српске политичке елите – није издржала пробу времена. Показало се да југословенска идеја није у свим срединама прихваћена и да се траже другачија решења за нову државну творевину у којој би национални партикуларизми били сачувани.

Прва, одсудна прекретница од које се Краљевина *de facto* никад није опоравила, био је атентат на Стјепана Радића и хрватске посланике у Скупштини. Уследила је Шестојануарска диктатура која је замрзнула постојеће стање и политичке проблеме на неки начин одложила. Међутим, незадовољство је расло, посебно на хрватској страни, а кулминација је био атентат на краља Александра у Марсељу 1934. године, који су извршиле хрватске усташе, потпомогнуте од ВМРО, као и од страних фактора. Иако су временом начињене значајне промене у устројству државе (настанак бановина), ни оне нису могле да сачувају јединство у држави окупљених народа. Идеологија интегралног југословенства тонула је у све дубљу кризу, али званично није била повучена.¹⁸

У српској музичкој периодици, као и у најзначајнијим књижевним часописима прве половине XX века, може се пратити јак уплив југословенске идеје, њено дејство, као и надахнуће које је она имала за поједине музичке писце.¹⁹ Треба истаћи да су с великим полетом представљани уметнички домети музичара из Хрватске и Словеније, и да су они посматрани као прилог јединственој југословенској музичкој култури. Никакве разлике није било у односу на третман музичара из Србије, а није било ни ублаженог критеријума за домаће уметничке резултате у поређењу с онима из Европе. Ипак, и у појединим музичким часописима међуратног раздобља нашао се одјек различитих гледања на југословенску државу и њену идеологију.²⁰

¹⁸ На овом месту није могућно навести, чак ни најсуженијим избором, разгранату историографску научну литературу која обрађује сложене унутрашње процесе Краљевине Југославије. Овде упућујемо само на књигу Љубомира Петровића у којој се бави државом и друштвом Краљевине Југославије у светлости периодике (Петровић 2000).

¹⁹ Вид. Васић 2004б.

²⁰ Вид. Васић 2014.

Бранко Драгутиновић је у *Звуку* критички приказивао значајна музичка дела савремених хрватских композитора и уочавао појаву капиталних издања, попут оног од Драгана Пламенца који је открио ранобарокног композитора Ивана Лукачића и његове изабране мотете објавио у издању Хрватског гласбеног завода (DRAGUTINOVIĆ decembar 1935b).

У *Звуку* Бранко Драгутиновић с великим задовољством бележи прво гостовање Загребачке филхармоније у Београду. Он се нада да ће то бити почетак већег зближавања између музичких установа из трију југословенских центара (DRAGUTINOVIĆ april 1933b). У последњој свесци *Звука* за 1933. годину он представља спис Косте Манојловића, *Музика и њен развој у Буџарској* (DRAGUTINOVIĆ decembar 1933b). У том чланку Манојловића портретише као идеолога интегралног југословенства. Не каже директно шта мисли о тој идеологији, али читаоцима то поручује индиректно. У другом пасусу приказа читамо следећу реченицу: „Postepeno se prilazi konstruktivnom radu na uzajamnom kulturnom zbliženju bugarskog i jugoslovenskog naroda [курзив: А. В.]“. У продужетку наш приказивач још једном употребљава сингулар, само је именица замењена присвојном заменицом – он сада каже „наш народ“. Исто поступање срећемо средином наредне, 1934. године када Б. Драгутиновић у *Звуку* поново говори о појачаној сарадњи с Бугарском: „Ove sezone razvijen je vrlo intenzivan rad na uzajamnom upoznavanju i zbliženju dva susedna naroda u oblasti muzičke umetnosti“ (DRAGUTINOVIĆ maj 1934a: 263).

У Драгутиновићевим каснијим критичарским иступањима на страницама *Звука* више се не среће синтагма „југословенски народ“ или „наш народ“. Пола године после убиства краља Александра он у *Звуку* бираним речима приказује *Ојело у d-молу* Милоја Милојевића (DRAGUTINOVIĆ april 1935c). Том приликом каже да је ново Милојевићево *Ојело* „neosporno najbolje umetničko delo inspirisano marseljskom tragedijom“. Народ и идеологија нису поменути.

Већ смо се сусрели с Драгутиновићевим написима у којима се освртао на бугарску музику и музичаре. Његов приступ укључивао је три елемента: истицање високих домета појединих бугарских музичара, нарочито оперских певача,²¹ наглашен критички приступ репертоарима певачких друштава, као и настојање да се унапреди бугарско-српска уметничка сарадња. Тај последњи циљ био је у служби смиривања

²¹ Вид., на пример, Драгутиновићеве речи одушевљеног признања за уметност оперске певачице Цветане Табакове (1905–1936) која је гостовала у Београдској опери у Вердијевом *Трубадуру* и опери *Јеврејка* Жака Фроментала Алевија (Jacques Fromental Halévy) (DRAGUTINOVIĆ maj 1933: 260–261).

и побољшања односа између народа, на првом месту Бугара и Срба, обележених тешким ратним наслеђем. Бранко Драгутиновић је наведеном циљу приступио с искреним еланом, па је бугарски и југословенски народ називао не само суседним већ и братским (DRAGUTINOVIĆ decembar 1933b; maj 1935a: 181).²²

Најзад, долазимо и до последњег сегмента мозаика који сачињавају погледи Бранка Драгутиновића на музичку уметност. Реч је о односу између музике и друштвених чинилаца.

Већ и избор штива за приказ говори о уверењима овог критичара часописа *Звук*. Фебруара 1934. Драгутиновић је приказао споменицу Радничке уметничке групе „Абрашевић“ (DRAGUTINOVIĆ februar 1934b). Књига је штампана поводом тридесете годишњице њеног рада. Критичар је задовољан подацима које та књига доноси у вези с културном историјом радничког покрета. Али његово признање је још речитије када говори о заслугама „Абрашевића“:

Abrašević је učinio mnogo ne samo za čisto socialističko vaspitanje radništva, nego i za opšte kulturno podizanje širokih radničkih masa. Trebalo је mnogo svesti, požrtvovanja i ljubavi за kulturne stvari да се, после напорног дневног рада по радionicama и fabrikama, нађе сувишак енергије за рад у *Abraševiću*. Pored toga и prilike nisu bile uvek погодне за рад и *Abrašević* се, у ostvarivanju svojih kulturnih и umetničkih ideala, imao boriti са teškoćama разне врсте. Kada се узму у obzir prilike у kojima је radio и material са kojim је raspolagao, *Abrašević* може бити задовољан позитивним rezultatima свог svesnog и požrtvovanog tridesetogodišnjeg рада (DRAGUTINOVIĆ februar 1934b).

И пре овог приказа било је повода и начина да Бранко Драгутиновић покаже да није равнодушан према проблематици друштвених односа и прилика. Фебруара 1933. он поздравља оснивање Оркестра „Станковић“ (DRAGUTINOVIĆ februar 1933a). На програму првог концерта тог оркестра била су Бетовенова дела. Репертоар је био повод да се наш критичар изрази кореспондентно: приметио је да оснивање новог оркестра има и социјалну мисију – да у време економске кризе запосли незапослене музичаре, а онда је подсетио да је Бетовен први композитор који се ослободио стега феудалних односа и да је он био први борац за социјална права музичара.

Знаменити музички часови држани на Коларчевом народном универзитету у Београду, у Бранку Драгутиновићу су нашли редовног

²² О идеји јужнословенског јединства код бугарских музичара и интелектуалаца у међуратном периоду писала је GEORGIEVA 2017.

посетиоца и коментатора.²³ Грађа тих чланака пружа јасан увид у Драгутиновићев однос према питањима музичке уметности и њених веза с друштвеним структурама.

У сажетом приказу часа о музичком бароку, што га је 22. децембра 1934. одржао Војислав Вучковић, уз Павла Марковца најистакнутији марксистички музички писац у првој Југославији, Драгутиновић његово (материјалистичко) тумачење барока означава као исправну идејну оријентацију (DRAGUTINOVIĆ јануар 1935a: 24). Али додаје да је изостало детаљније анализирање стила музичког барока. Слични коментари налазе се у Драгутиновићевим освртима на предавање Предрага Милошевића о новоромантичарској соло песми и на Вучковићево о новоромантичарској камерној музици (DRAGUTINOVIĆ април 1935a: 139–140; мај 1935a: 180).²⁴ Рецензент *Звука* утврђује да је у оба случаја у први план била стављена друштвеноекономска основа на којој се музика новоромантизма јавила, док су специфично музичка питања била третирана недовољно или су била остављена по страни. Тек ће Вучковићево предавање о музици рококоа, одржано 5. октобра 1935, добити пуно признање Бранка Драгутиновића. Он сада каже да је Вучковић „на širokoј osnovi materialističkog tumačenja istorije muzike... uspeo... da jasno obeleži osnovne stilske osobine muzičkog rokoko-a i da karakteriše glavne njegove pretstavnike i forme koje su oni negovali“ (DRAGUTINOVIĆ октобар–новембар 1935a: 331).

Несумњиво је да је Бранко Драгутиновић уважавао ванмузичке – друштвене, политичке, економске и културне, утицаје у историји музике. У своме приказу *Историје немачке музике* Макса Мерсмана (Max Merzmann) он запажа да је немачки писац пратио и економски, социјални и културни развој немачког народа „u koliko је on determinisao izvesne čisto muzičke pojave“ (DRAGUTINOVIĆ мај 1935b). Пажљиво читање Драгутиновићевих текстова зауставља нас и код друге, у ствари: исте речи којом он описује однос између музике, с једне стране, и друштвеноекономских чинилаца, с друге. Када, наиме, говори о неоромантичарском лиду, он помиње економске и друштвене моменте *који су га одредили* (DRAGUTINOVIĆ април 1935a: 139–140).

Већ напред наведене констатације о предавањима В. Вучковића и П. Милошевића наговештавају у чему је Бранко Драгутиновић био на дистанци у односу на њихова гледишта и тумачења. Не занемарујући утицај спољашњег контекста у историји музике, а онда ни методолошког приступа у музичкој историографији који наглашава тај утицај, он није прихватао да се музика третира само као извор за друштвену

²³ О музичким часовима КНУ постоји студија Роксанде Пејовић (PEJOVIĆ 1982).

²⁴ Предавања су одржана 4. и 27. марта 1935; уп. Турлаков 1994: 170, 171.

историју; он је очито држао да се музика и уопште уметност морају посматрати као самостална естетска активност и – вредност. За њега је то било од пресудног значаја.

Маја 1934. Драгутиновић је у *Звуку* писао о композицијама Љубице Марић и Војислава Вучковића, о њеној *Музици за оркестар* и првом ставу његове Симфоније, изведенима на концерту Оркестра „Станковић“ 9. априла те године (DRAGUTINOVIĆ мај 1934а: 265–266). У том тексту анализи је подвргнут однос између композиције Љ. Марић и теорије двоје уметника о тзв. примењеној музици. За тему нашег рада није пресудно то што је Драгутиновић утврдио да *Музика за оркестар* не одговара прокламованој теорији.²⁵ Ипак, рећи ћемо да је критичар *Звука* с разлогом приметио да то (атонално и атематско) дело, „*gađeno prema laboratorijumskim muzičkim formulama Zapada*“, не одговара теорији која музику жели да стави у службу решавања класних и социјалних проблема садашњице, а коју су (теорију) иначе заступали Марићева и Вучковић.²⁶ Драгутиновић је такође рекао да се теза о музици као средству пропаганде (то је, као што је познато, била тема Вучковићеве докторске дисертације на Карловом универзитету у Прагу), може само делимично примити. Преко те напомене долазимо до централне тачке у Драгутиновићевом чланку, тачке која раздваја Драгутиновића с једне стране, и горенаведене личности, с друге. Своје становиште Драгутиновић је изложио следећим, програмским речима:

Klasična muzika (Beethoven: *Egmont uvertira* i *VII simfonija* i Mozart: *Simfonija D-dur*, bez menueta) i pored rdave interpretacije i slabog izvođenja i tendencije da se pretstavi kao „material za primenjenu muziku“ i da se negira kao umetnost, nije izgubila ništa od svoje lepote i apsolutne vrednosti (DRAGUTINOVIĆ мај 1934а: 265).

Последњи пут се у *Звуку* Бранко Драгутиновић супротставио (Вучковићевом) редуccionизму у јуну 1935. године. Тада то није учинио својим већ туђим гласом – изневши мисли свог учитеља Милоја Милојевића. Овде тај одломак доносимо у целини, помишљајући да се он може схватити и као индиректна, накнадна и притајена полемика с Љубицом Марић и Војиславом Вучковићем који сада нису поменути:

²⁵ Драгутиновићева критика разматрана је и готово у целини репродукована у Милин 2018: 83–84, 86–88. У тој књизи дата је и анализа *Музике за оркестар*, с увидима у критичку рецепцију тога дела; вид. Милин 2018: 74–77.

²⁶ Како Стана Рибникар, уредница *Звука*, није објавила реаговање Љ. Марић и В. Вучковића на Драгутиновићев чланак, то је оно штампано у загребачком часопису *Književnik* (бр. 7, 1934: 326–328; прештампано у Вучковић 1968: 664–667). Поред осталог, двоје музичара су у одговору нагласили да они сами нису изјавили да наведена дела представљају отелотворење поменуте теорије.

U svome uvodnom govoru g. Miloje Milojević je koncizno izložio umetničku ideologiju *Collegiuma*.²⁷ Priznajući da je umetničko delo „uslovljeno nizom fakata socialnih, ekonomskih, klimatskih i rasnih“, g. Milojević je jednom estetskom argumentacijom utvrdio da „u umetnosti ima nešto samostalno, estetsko, nešto što je samo njeno, što je čini izrazitom, od jedne određene fizionomije. To nešto specifično, estetsko, to je jedna objektivna vrednost koja se može procenjivati i procenjuje se na osnovu estetskih principa, bez obzira na ma koji vanmuzički faktor, na ma koju tendenciju“. Svestan da u muzičkoj prošlosti „postoje objektivna estetska fakta, živa, čak i neprikosnovena“, *Collegium musicum* je hteo da publici pruži estetske lepote muzičkih dela iz prošlosti i da je nauči da uživa u onom objektivnom u umetnosti (DRAGUTINOVIĆ jun 1935: 221).

* * *

На страницама часописа *Звук* музичког критичара Бранка Драгутиновића упознали смо као личност осетљиву на друштвене токове свога времена; као музичара-интелектуалца који је био свестан условљености музичке уметности њеним друштвенополитичким и економским контекстом. Очито, о Југославији је мислио као о својој домовини, па је зато говорио о југословенском народу, иако је југословенска идеја била озбиљно доведена у питање у време када је он писао у *Звук*у.

Па ипак, доминанта Драгутиновићевог писања посведочена је у његовом истицању естетске засебности и сврсисходности музичке уметности. Тај његов став документован је и његовом критичарском праксом која је трајала готово пола stoleћа. Само је страствена посвећеност музици, њеној лепоти и вредности могла створити тај критичарски опус, један од најопсежнијих у историји српске музике.

ИЗВОРИ

Библиографија написа Бранка Драгутиновића у часопису *Звук* (1932–1936)

- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Premiera *Devojke sa Zapada*. Repriza *Trubadura*.]“ *Zvuk* br. 1 (novembar 1932a): 21–24.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Film. Smetanina *Prodana nevesta* na filmu.“ *Zvuk* br. 1 (novembar 1932b): 40.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Narodno pozorište u Beogradu. Opera i Balet. *Werther* sa g. Vladetom Popovićem. Dve baletske premijere: Paul August von Kleinau, *Cveće male Ide* i Joseph Bayer, *Vila lutaka*.]“ *Zvuk* br. 2 (decembar 1932a): 57–59.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Knjige. D-r Miloje Milojević: *Nekoje odlike muzičkog folklora Južne Srbije*.“ *Zvuk* br. 2 (decembar 1932b): 73–74.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Premijera operete *Slepi miš* Johanna Straussa Sina. Gostovanje g-de Laure Tessandra. Gostovanje g. Bo-

²⁷ Реч је о прослави десетогодишњице рада Универзитетског камермузичког удружења *Collegium musicum*.

- nifacija, prvog španskog igrača pariske Velike opere, i g-ce Mercedes Dalmau, prve igračice opere u Barceloni.]" *Zvuk* br. 3 (januar 1933a): 95–96.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Knjige. Branko Lazarević: *Beethoven*. (Celokupna dela. Izdanje Narodne prosvete).“ *Zvuk* br. 3 (januar 1933b): 111–112.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Repriza Čajkovskove *Pikove dame*. G-đa Bugarinović i g. Ivić u Saint-Saënsovoj operi *Samson i Dalila*. Repriza Straussove *Salome*. Nedeljna pretstava Rossinijevog *Seviljskog berberina* sa g. Bandurom. Verdijev *Maskenbal* sa g. Ivićem i g-đom Miletić. Beogradska filharmonija i g. Hristić. Orkestar Kraljeve garde i g. Pokorni. *Collegium musicum*. Osnivanje i prvi koncert profesionalnog simfoniskog orkestra *Stanković*.]" *Zvuk* br. 4 (februar 1933a): 141–142.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Knjige. Dr. Božidar Širola: *Kako se grade žvegljice*. – *Kako se grade dangubice i druge tamburice*. *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* (XXVIII, 2, XXIX, 1).“ *Zvuk* br. 4 (februar 1933b): 157.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [nepotpisano]. „Muzička literatura. Knjige. Dr. Božidar Širola: *Pir u Dobrinju na Krku*. *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* (XXIX, 1).“ *Zvuk* br. 4 (februar 1933c): 157–158.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Knjige. Dr. Antun Goglia: *Ivan pl. Zajc (O stotoj godišnjici njegova rođenja)*, Zagreb, 1932.“ *Zvuk* br. 4 (februar 1933d): 158.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Film. *Fantom Durmitora (Pesma crnih brda)*.“ *Zvuk* br. 4 (februar 1933e): 160.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Josip Hatze: *Adel i Mara*. Gostovanja Marcela Journet-a, prvaka Velike opere u Parizu. Balerina g-ca Mia Čorak i g. Antun Vujanić. Koncert Simfoniskog orkestra *Stanković*, dirigent Mihailo Vukdragović i solistkinja Marija Mihailović, violina. Matine operske klase Muzičke škole *Stanković* i Simfoniskog orkestra *Stanković* u Narodnom pozorištu, dirigent g. Rikard Švarc i reditelj g. Josip Kulundžić.]" *Zvuk* br. 5 (mart 1933a): 179–181.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzička literatura. Knjige. Dr. Miloje Milojević: *Muzika i pravoslavna Crkva* (Godišnjak Srpske pravoslavne patrijaršije).“ *Zvuk* br. 5 (mart 1933b): 198–199.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Stevan Hristić. (Povodom dvadesetpetogodišnjice kompozitorskog rada).“ *Zvuk* br. 6 (april 1933a): 201–206.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Massenet-ov *Thaïs* sa g-com Bahrijom Nuri-Nadžić i gostovanje Anne-Marie Gugliemetti. Gostovanje Zagrebačke filharmonije. Koncert Hora Muzičkog društva *Stanković*. Koncert ruskog tenora g. Dimitrija Smirnova. Predavanje g. Mihaila Vukdragovića na Kolarčevom narodnom univerzitetu o razvoju sonate.]" *Zvuk* br. 6 (april 1933b): 218–220.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Proslava dvadesetpetogodišnjice kompozitorskog rada g. Stevana Hristića. Beogradska opera: gostovanje g-đe Cvetane Tabakove, prvakinja opere u Sofiji. Drugi jubilarni koncert Srpsko-jevrejskog pevačkog društva. Hor studenata Teološkog fakulteta u Beogradu i *Liturgija u B-duru* od dr Miloja Milojevića. Treći koncert Orkestra *Stanković* i pijanistkinje Olge Mihailović. Dva predavanja sa muzičkim ilustracijama na Kolarčevom narodnom univerzitetu: dr Miloje Milojević o modernoj sonati i g. Slavko Osterc o značaju Glazbene matice za muzičku kulturu Slovenačke.]" *Zvuk* br. 7 (maj 1933): 260–262.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Repriza opere *Koštana* Petra Konjovića sa g-com Bahrijom Nuri-Hadžić u naslovnoj ulozi. Gostovanje g-đe Vande Verminske, prvakinja Varšavske opere, u operama *Aida* i *Carmen* i njen koncert. Oratorijum *Sveta Elizabeta* od Josepha Haasa u izvođenju Saveza nemačkih pevačkih društava u Novom Sadu. Proslava dvadesetpetogodišnjice rada g. Milana Vijatovića. Četvrti koncert Orkestra *Stanković* i Andrije Hausera, soliste na violini. Svečani koncert *Collegiuma musicuma* posvećen stogodišnjici rođenja Johannesa Brahmsa. Tri školske priredbe: opersko matine Muzičke škole; koncert Muzičke škole *Stanković* posvećen Mozartu; baletsko matine – proslava desetogodišnjice baletske škole g-đe Jelene Poljakove.

- Koncert i predavanje pijaniste g. Henrija Gil-Marchexa posvećeni plesnoj muzici od XVI do XX veka.]" *Zvuk* br. 8–9 (juni–juli 1933a): 300–304.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Knjige. Dr. Miloje Milojević: *Muzičke studije i članci*. Druga knjiga. Izdanje Gece Kona.“ *Zvuk* br. 8–9 (juni–juli 1933b): 321–322.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Puccini-evi *Boemi* sa g-đicom Bahrijom Nuri-Hadžić u ulozi Mimi i g. Rijavcem kao Rodolfom. G. Popović kao Rodolfo. Premijera opere *Fedora* Umberta Giordana. Premijera Mozartove *Otmice iz Seraja*. Dirigent g. Predrag Milošević. Gostovanje g-đe Ade Sari u *Travijati* i g. Fleglia, člana opere u Bratislavi, u partiji Kecalā u *Prodanoj nevesti*. Premijera opere *Vanjka ključar* Nikolaja Čerepnjina. Retrospektivni pogled na prošlu opersku sezonu i njene rezultate. Prvi koncert Učiteljskog pevačkog društva *Marinković*, dirigent Milan Bajšanski. Proslava dvadesetpetogodišnjice smrti Nikolaja Rimskog-Korsakova: koncert Orkestra Kraljeve garde, dirigent Nikolaj Čerepnjin. Otvaranje letnje koncertne sezone u novom paviljonu Gardiskog doma: simfoniski koncert Orkestra Kraljeve garde, dirigent Dragutin Pokorni, uz sudelovanje g-đe Ade Sari, i premijera baleta *Ljubav u krinolinama* od Glazunova i Karešenka i veliki baletski divertisman u izvođenju Baleta Beogradsle opere i Orkestra Kraljeve garde. Gostovanje Zagrebačke operete. Uspeli koncerti apsolutno najviša Muzičke škole i Muzičke škole *Stanković*.]" *Zvuk* br. 10–11 (avgust–septembar 1933): 361–366.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Narodno pozorište. Penzionisanje upravnika g. Milana Predića. Novi upravnik g. Dragoslav Ilić. Izjava dirigenta Opere na početku nove sezone. Angažovanje g-đe Ksenije Rogovske-Hristić. Angažovanje g-ce Katicе Jovanović i g-đe Dare Miletić, g-ce Gorske i g-ce Kezer. Predstava *Seviljskog berberina* sa mladim članovima opere u svima ulogama. Modest Musorgski i premijera njegove opere *Soročinski sajam*. G-ca Katica Jovanović kao Marženka u *Prodanoj nevesti* B. Smetane.]" *Zvuk* br. 12 (oktobar 1933): 403–406.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Verdi – Wagner. Skica jedne paralele. Povodom stodvadesetogodišnjice Verdi-eva rođenja.“ *Zvuk* br. 1 (novembar 1933a): 11–14.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Repriza Charpentier-ove *Louise*. Otkazivanje operskih predstava. Reklama. Predstava Puccini-eve *Tosce*. Prvi simfoniski koncert Orkestra Kraljeve garde, solistkinja g-ca Nada Vlašić, klavir, dirigent g. Dragutin Pokorni. Predavanje g. Mihaila Vukdragovića o skandinavskoj muzici na Kolarčevom narodnom univerzitetu, sudelovali g. Maksimalian Skalar (violina) i g-ca Danica Stanisavljević (klavir).]" *Zvuk* br. 1 (novembar 1933b): 15–17.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [D.]. „Muzička literatura. Muzička izdanja. Vladimir R. Đorđević: *Horovi u dva i tri glasa* (Izdanje kompozitora).“ *Zvuk* br. 1 (novembar 1933c): 35–36.
- DRAGUTINOVIĆ, B[ranko]. „Vesti i beleške. Charles Gounod. Povodom četrdesetogodišnjice od smrti.“ *Zvuk* br. 1 (novembar 1933d): 38–39.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Favoriziranje i nametanje pojedinih članova. Slučajevi g-đe Rogovske Hristić i g-đe Bandrovskе-Turske. G. Pavao Marion-Vlahović kao Cavaradossi u *Tosci*. G-đa Bandrovska kao Traviata. Dirigent A. Pordes. Reprize baleta *Žar ptica* i *Petruška*. Premijera opere *Halka* S. Moniuszka. G-đa Popova kao Madame Butterfly. G-ca Katica Jovanović u naslovnoj ulozi u operi *Koštana* Petra Konjovića. Gostovanje g. Popova u *Evgeniju Onjeginu* i *Rigolettu*. Concertna premijera opere *Majska noć* N. A. Rimskog-Korsakova na Kolarčevom narodnom univerzitetu. Igrački par Pia i Pino Mlakar. Prvi koncert Simfoniskog orkestra *Stanković*, dirigent Mihailo Vukdragović. Dva predavanja Koste Manojlovića o bugarskoj i poljskoj muzici. Koncert skopskog pevačkog društva *Vardar* i Jevrejskog pevačkog društva iz Skoplja u Beogradu.]" *Zvuk* br. 2 (decembar 1933a): 61–65.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Knjige. Kosta P. Manojlović: *Muzika i njen razvoj u Bugarskoj* (Preštampano iz *Sv. Cecilije*).]" *Zvuk* br. 2 (decembar 1933b): 79.

- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Knjige. Daniel Muller: *Janaček (Maitres de la musique ancienne et moderne, Les éditions Rieder, Paris)*.“ *Zvuk* br. 2 (decembar 1933c): 79–80.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Odlazak g. Stevana Hristića, direktora Opere, na tromesečno odsustvo; za njegovog zamenika postavljen g. Ivan Brezovšek. Operski repertoar i neracionalno iskorišćavanje raspoloživih dela. Gostovanje g. Rijavca. Gostovanje bugarskog tenora g. Rajčeva. Zavodenje popularnih dnevnih operskih predstava četvrtkom popodne. Repriza Mozartove *Čarobne frule*. Gostovanje g-de Rosette Anday u ulozi Carmen i njen koncert. Drugi koncert Simfonijskog orkestra *Stanković* i solista Emil Hajek, klavir, dirigent g. Mirko Polić. Koncert Pevačkog društva *Zanatlija* iz Valjeva.].“ *Zvuk* br. 3 (januar 1934): 110–111.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Knjige. Viktor Zuckerkandl: *Musikalische Gestaltung der grossen Opernpartien* (jugendlich-dramatisches Fach). Max Hestess Verlag, Berlin – Schöneberg.].“ *Zvuk* br. 4 (februar 1934a): 153–154.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [D.]. „Muzička literatura. Knjige. *Spomenica Abraševića*.“ *Zvuk* br. 4 (februar 1934b): 154.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [D.]. „Muzička literatura. Knjige. René Dumesnil: *La musique contemporaine en France* (Collection Armand Colin, No 132–133).“ *Zvuk* br. 4 (februar 1934c): 154.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Produženje odsustva g. Stevanu Hristiću. Vršilac dužnosti direktora Opere g. Ivan Brezovšek i angažovanje operskog reditelja g. Hetzela. Večernji hor Opere. Gostovanje slovenačkih dirigenta g. g. Švare i Urbančiča. Gostovanje ing. Nikole Cvejića, člana Opere u Brnu, u naslovnim ulogama Verdi-evog *Rigoletta* i Musorgskovog *Borisa Godunova*. Gostovanje g-de Vilme Nožinić, članice Opere Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, u predstavi Moniuszkowe *Halke*, i poljske operske pevačice g-de Lipovske u Puccini-evoj *Madame Butterfly*, dirigent g. Pordes. Premijera baleta *Priča o Josifu* i *Till Eulenspiegel* na muziku Richarda Straussa u izvođenju Pije i Pina Mlakara. Koncert jugoslovenske horske muzike u izvođenju Muzičkog društva *Stanković*, dirigent Mihailo Vukdragović. Treći javni čas *Collegiuma musicuma*.].“ *Zvuk* br. 6 (april 1934): 229–233.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Gostovanja g. Sibina Sabeva, člana Sofijske opere, i g-de Ide Jurančić, stalnog gosta Zagrebačke opere. Proslava dvadesetpetogodišnjice umetničkog rada g. Ivana Brezovšketa, prvog dirigenta i vršioca dužnosti direktora Beogradske opere. Peti koncert Orkestra *Stanković*, dirigenti Ljubica Marić i dr Vojislav Vučković. Koncert Zbora *Smetana* iz Praga. Orkestar Kraljeve garde: koncert kompozicija Ljudomira Mihaila²⁸ Rogovskog. Koncert Pevačkog društva *Zanatlija*. Koncert Muškog zbora Masarykovog filharmonijskog društva *Kolo*. Četvrti javni čas *Collegiuma musicuma*. Tri učeničke priredbe: koncert Muzičke škole; matine Baletske škole g-de Poljakove; matine Baletske škole g-de Mage Magazinović.].“ *Zvuk* br. 7 (maj 1934a): 263–268.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Muzička izdanja. Petar Stojanović: *Violinska škola za temeljno uvežbavanje treće pozicije* (Edition Frajt – Beograd).“ *Zvuk* br. 7 (maj 1934b): 282.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Muzička izdanja. Aleksandar Stanković: *Mali pevači – 60 dečijih pesama u dva i tri glasa* (Izdanje Gece Kona).“ *Zvuk* br. 7 (maj 1934c): 282–283.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „*Religiofonija* Josipa Slavenskog. Povodom prvog izvođenja.“ *Zvuk* br. 8–9 (jun – jul 1934a): 323–330.²⁹

²⁸ Треба: Ludomira Mihala (Ludomir Michał).

²⁹ Прештампано у: *Есеји о уметности*. За штампу припремили: Драмска уметност – Јован Тирилов, Мuzичка уметност – Стана Ђурић Клајн, Ликовна уметност – Лазар Трифуновић.

- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. *Repriza Veselih žena Windsorskih*, rediteljski debüt g. dr. Hetzela. Gostovanja: g. Jurenjev; g-đa Cvetana Tabakova; g. Roman Vraga; grofica Pininska; g-đa Nina Gruždinska. Debüt g-ce Olge Oljdekop. G. Petar Obradović prvi put u ulozi Mornara Silvana. Debüt g-ca Toth-Ljubičić i Meze. G-ca Danica Ilić. Gostovanje g-de Ade Sari. Gostovanje g. André Burdinoa. G-đa Franziska von Dobay u ulozi Salome. Gostovanje g. Vasiljeva, člana opere u Rigi. G-đa Sofija Drausalj u ulozi Rosine u *Seviljskom berberinu*. G-đa Ančica Mitrović i g. Dušan Đorđević u glavnim ulogama *Tosce*. Premijera Puccinieve jednočine komične opere *Gianni Schicchi* i baleta *Jesenja poema* po Chopinovoј muzici i *Sonata velikog grada* od Aleksandra Tansmana. G-de Meri Žeželj i Milka Đaja: veće Beethovenovih sonata. Gostovanje g-de Lidie Volkove, bugarske plastične igrariče. Glinkina opera *Život za cara* u izvođenju g. Ilije Slatina, ansambla nezaposlenih ruskih solista, Hora Glinka i Orkestra Kraljeve garde. Šesti koncert Orkestra *Stanković*, solista g. Milan Dimitrijević, violina. G. Pokorni i Orkestar Kraljeve garde: otpočinjanje niza letnjih simfonijskih koncerata u paviljonu Gardiskog doma u Topčideru. Tri učeničke priredbe: opersko matine Muzičke škole *Stanković*; koncert Muzičke škole *Stanković* posvećen engleskoј muzici XVII i XVIII veka i koncert apsolenata (klavira, nastavnikičkog odseka i kompozicije).]“ *Zvuk* br. 8–9 (jun–jul 1934b): 331–338.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [D.]. „Muzička literatura. Knjige. Kosta Manojlović: *Svadbeni običaji u Peći* (Preštampano iz *Glasnika Etnografskog muzeja u Beogradu* knjiga VIII).“ *Zvuk* br. 8–9 (jun–jul 1934c): 361.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Sintetičko-kritički pogled na prošlu sezonu i njene rezultate.]“ *Zvuk* br. 10–11 (avgust–septembar 1934a): 395–399.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [D.]. „Muzička literatura. Knjige. Jedna nova zbirka stare muzike. (*Antiqua* u izdanju Schotta – Mainz).“ *Zvuk* br. 10–11 (avgust–septembar 1934b): 403–404.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Angažovanje g. Borisa Knjazeva. Projektovani repertoar za iduću sezonu. Članak g. Milana Grola *Pozorišne nevolje u Srpskom književnom glasniku*. Nova sezona: opera *Hasanaginica* Luja Šafraneka-Kavića. Gostovanje stalnog gosta g. Šimenca. Ulazak novih mladih članica u repertoar: g-ca Meze; g-ca Toth-Ljubičić. Otvaranje koncertne sezone u sali Kolarčevog narodnog univerziteta: jermenska diseuse g-ca Sara Osnat Halévy, veće pesama i igara Istoka.]“ *Zvuk* br. 12 (oktobar 1934a): 436–440.
- DRAGUTINOVIĆ, B[ranko]. „Muzička literatura. Knjige. Ljubica Janković i Danica Janković: *Narodne igre* (I knjiga, Beograd).“ *Zvuk* br. 12 (oktobar 1934b): 447–449.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Premiera Wagnerovog *Tannhäusera*. Pretstava *Tannhäusera* sa g-com Oljdekop i g-com Toth-Ljubičić. Obnovljeni *Seviljski berberin* na sceni *Luksora*. G-ca Oljdekop kao Leonora u Verdije-*vom Trubaduru*. Boris Knjazev i balet *Bahanal* u drugoj slici trećeg čina opere *Samson i Dalila* od Saint Saënsa. Povratak za dirigentski pult g. Stevana Hristića. Svečana komemorativna akademija Muzičkog društva *Stanković* u spomen kralju Aleksandru Prvom Ujedinitelju. Prvi muzički čas Kolarčevog narodnog univerziteta, posvećen muzičkom baroku; predavač dr Vojislav Vučković, muzičke ilustracije: g-ce Nenadović (klavir) i Gita Farkaš (sopran) i g. g. Njemeček i Dimitrijević (violine).]“ *Zvuk* br. 1 (januar 1935a): 21–24.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Knjige. Fritz Tutenberg: *Munteres Handbüchlein des Opernregisseurs – Leitfaden zu einer geheimen Kunst* – Gustav Bosse Verlag, Regensburg).“ *Zvuk* br. 1 (januar 1935b): 41.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Gostovanje češkog tenora g. Josefa Otokara Masaka u četiri predstave: Herodes u Straussovoj *Salomi*; Herman

- u *Pikovoj dami* P. I. Čajkovskog; u naslovnoj ulozi u Wagnerovom *Tannhäuseru*; Turiddu u *Cavalleria rusticana* P. Mascagnia i Canio u *Pagliacima* R. Leoncavalla. Repriza *Zulumčara* Petra Krstića. Gostovanje g. Popova u operi *Evgenije Onjegin* P. I. Čajkovskog. Drugi muzički čas Kolarčevog narodnog univerziteta, posvećen muzičkom klasicizmu; predavač g. Kosta Manojlović, program izveo smanjeni orkestar Beogradske filharmonije, dirigenti: Predrag Milošević, Ljubica Marić i Vojislav Vučković.]" *Zvuk* br. 2 (februar 1935): 62–63.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Tri neuspela mala baleta u režiji i koreografiji novog baletskog šefa g. Knjazeva. Gostovanja g. Alfreda Picovera, g. Lovra Matačića, dirigenta Zagrebačke opere, g. Josipa Rijavca i italijanske koloraturno-lirske pevačice g-dje Anne Marie Gugliemetti. Premijera opere *Dorica pleše* Krste Odaka. Premeštaj g. Dragoslava Ilića, upravnika Narodnog pozorišta. Novi upravnik g. Branislav Vojinović. Drugi koncert *Collegiuma musicuma*: obeležavanje stogodišnjice Ilirskog pokreta i komemoracija preminulom kompozitoru Blagoju Bersi. Treći koncert *Collegiuma musicuma*: proslava dvestopedesetogodišnjice od rođenja Bacha i Händela. Treći muzički čas Kolarčevog narodnog univerziteta, posvećen muzičkoj romantici u Nemačkoj; predavač g. Rikard Švarc. Proslava šesdesetogodišnjice kompozitora Arnolda Schönberga u sali Jevrejskog doma; predavač g. Dimitrije Bivolarević; g. Aleksej Butakov, klavir.]" *Zvuk* br. 3 (mart 1935a): 102–106.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [D.]. „Muzička literatura. Knjige. *Das Atlantisbuch der Musik* (Atlants Verlag – Berlin – Zürich).“ *Zvuk* br. 3 (mart 1935b): 122.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Proslava tridesetpetogodišnjice umetničkog rada operskog pevača g. Evgenija Marijašeca. Obnova opere *Knez Igor* A. P. Borodina. Gostovanje g. Solarija u operama *Rigoletto* (Knez) i *Bohème* (Rodolpho). G-da Kornelija Ninković-Grozano kao Madame Butterfly. Opera *Dorica pleše* Krste Odaka i neracionalno iskorišćavanje dela za osveženje operskog repertoara. Četvrti muzički čas Kolarčevog narodnog univerziteta, posvećen novoromantičnoj solo pesmi; predavač g. Predrag Milošević; muzičke ilustracije izveli g-ca Gita Farkaš, g. Rudolf Ertl i predavač. G-dja Zina Pevzner-Kreković. Dečji koncert Muzičke škole *Stanković*. Koncert bugarskog muškog hora *Rodina*. Gostovanje Theater in der Josefstadt.]" *Zvuk* br. 4 (april 1935a): 138–141.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. Komentar uz otkaz Dr. Hezela.“ *Zvuk* br. 4 (april 1935b): 148–150.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Muzička izdanja. Dr Miloje Milojević: *Opelo* op. 43 u d-mollu (izdanje kompozitora).“ *Zvuk* br. 4 (april 1935c): 161.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [D.]. „Muzička literatura. Muzička izdanja. *Vesnik Južnoslovenskog pevačkog saveza*.“ *Zvuk* br. 4 (april 1935d): 161.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Gostovanje g-dje Ines Alfani-Tellini. G-ca Oljdekop u ulozi Jaroslavne. G-ca Meze kao Manon. Takozvana repriza *Fausta* od Gounoda. Gostovanje g-dje Zinke Kunc u ulozi Leonore u *Trubaduru*. Gostovanje g. Petra Rajčeva u operi *Jevrejka*. Apstinencija publike na operskim predstavama i njeni uzroci. Peti muzički čas Kolarčevog narodnog univerziteta, posvećen muzici neoromantizma; predavač dr Vojislav Vučković; muzičke ilustracije svirao Gudački kvartet Njemeček – Dorman – Bristiger – Slatin. Šesti muzički čas Kolarčevog narodnog univerziteta, posvećen impresionističkoj simfoniskoj muzici; predavač g. Petar Bingulac; muzičke ilustracije izveli g-da Stana Ribnikar, klavir, Beogradska filharmonija i dirigent dr Vojislav Vučković. Solistički koncert pijaniste g. Helmuta Baerwalda. Druga poseta bugarskog narodnog hora *Gusla*. Koncert Jevrejskog pevačkog društva iz Sofije. Koncert Hora Srpsko-jevrejskog pevačkog društva.]" *Zvuk* br. 5 (maj 1935a): 178–181.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Knjige. Hans Mersmann: *Eine deutsche Musikgeschichte* (Sanssouci Verlag. Potsdam – Berlin).“ *Zvuk* br. 5 (maj 1935b): 202.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [D.]. „Muzička literatura. Knjige. *Nastavni plan muzičke škole 'Stanković' u Beogradu*. (Izdanje muzičkog društva *Stanković*).“ *Zvuk* br. 5 (maj 1935c): 202.

- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Premijera Massenetovog *Don Quichotta*. Gostovanje poljskog tenora g. Drabika u *Tosci* i *Pagliaccima*. G-ca Toth-Ljubičić i repriza Moniuszkove *Halke*. Gostovanje bugarskog tenora g. Petra Rajčeva. G-ca Bahrija Nuri-Hadžić kao Margareta u *Faustu*. Gostovanje g. André Bourdinoa. G-ca Oljdekop kao Lotta. G-đa Lucie Giron kao Carmen. Proslava desetogodišnjice rada Univerzitetskog kamermuzičkog udruženja *Collegium musicum*. Sedmi muzički čas Kolarčevog narodnog univerziteta, posvećen modernoj slovenskoj muzici; predavač g. Rikard Švarc, muzičke ilustracije izveli su g-đe Meri Žeželj (violina), Milka Đaja (klavir), g-ca Maržinec i g-đa Lj. Slatin. Koncert Srpskog pevačkog društva *Gusle* iz Mostara.].“ *Zvuk* br. 6 (jun 1935): 218–222.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Kratak sintetičan pogled na prošlu sezonu. Gostovanje g-dje Monigeti u naslovim partijama *Tosce* i *Traviate*. Premijera Smetanine opere *Dalibor*. Gostovanje g. Josipa Rijavca u operama *Carmen* i *Hoffmanove priče*. G. Jovanović u četvorostrukoj ulozi u *Hoffmanovim pričama*. Fjodor Šaljapin u ulozi Don Quichotta i Borisa Godunova. G. Rijavec kao Dimitrije Samozvanac. Proslava stogodišnjice rođenja Davorina Jenka: predavanje o Jenku održao dr Miloje Milojević; Beogradska opera i dirigent g. Pordes izveli Jenkovu uvertiru *Kosovo* i komad s pevanjem *Vračara*. Tenor g. Živojin Tomić. Dvadeset pet godina rada g-dje Mage Magazinović. Prvi muzički čas Kolarčevog narodnog univerziteta, posvećen muzičkom rokokou; predavač dr Vojislav Vučković, muzičke ilustracije dali su trio Njemeček – Dorian – Slatin, g-đa Meri Žeželj, g-ca Jelena Nenadović i g-ca Maržinec. Drugi muzički čas Kolarčevog narodnog univerziteta, posvećen Ludwigu van Beethovenu; predavač g. Rikard Švarc, muzičke ilustracije izveli: g. Žarko Cvejić, Gudački kvartet Njemeček, Dorian, Bristiger, A. Slatin i pijanistkinja g-ca Jelena Nenadović. Koncert Hrvatskog pevačkog društva *Tomislav* iz Zemuna.].“ *Zvuk* br. 8–9 (oktobar–novembar 1935a): 321–332.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Muzička izdanja. Miloje Milojević: *Sonata opus 36 u h-mollu za violinu i klavir*. (Izdanje *Collegium musicum*).“ *Zvuk* br. 8–9 (oktobar–novembar 1935b): 348.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. [Beogradska opera. Repriza Offenbachove opere *Hoffmanove priče*. Premijera opere *Hovanščina* M. Musorgskog. Gostovanje g. Popova u naslovnoj partiji opere *Knez Igor* A. P. Borodina. ‘Uskakanje’ g. Pordesa bez proba na pretstavu *Borisa Godunova*. Dirigovanje g. Predraga Miloševića – Smetanina opera *Dalibor* s jednom probom. Premijera opere *Romeo i Julija* Charlesa Gounoda.].“ *Zvuk* br. 10 (decembar 1935a): 371–375.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Muzička izdanja. Ivan Lukačić: *Odabrani moteti* (u redakciji Dr. Dragana Plamenca izdao Hrvatski glazbeni zavod).“ *Zvuk* br. 10 (decembar 1935b): 396.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [D.]. „Muzička literatura. Muzička izdanja. Fran Lhotka: *Žetelačka za violinu i klavir* (Izdanje Hrvatskog glazbenog zavoda).“ *Zvuk* br. 10 (decembar 1935c): 396–397.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko [B. D.]. „Muzička literatura. Muzička izdanja. Josif Marinković: *Liturgija i Pomen* (Izdanje Državne štamparije).“ *Zvuk* br. 10 (decembar 1935d): 397.
- DRAGUTINOVIĆ, Branko. „Muzika u zemlji. Beograd. Opera. Odlazak g. Hristića. Šta sada? Osvrt na dvomesečnu aktivnost. Premijera Mozartove *Figarove ženidbe*.“ *Zvuk* br. 1 (mart 1936): 19–21.

ЛИТЕРАТУРА

- ВАСИЋ, Александар. *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*. Необјављена магистарска теза одбрањена 2004. (2004a) на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

- Васић, Александар. „Музикографија Српској књижевној гласника и идеологија југословенства.“ *Музиколоџија* бр. 4 (2004/6): 39–59.
- Васић, Александар. „Рецепција европске музике у музичкој критици Српској књижевној гласника (1901–1941).“ *Научни састај слависта у Вукове дане* књ. 34/2 (2005): 213–224.
- Васић, Александар. „Српска музичка критика и есејистика XIX и прве половине XX века као предмет музиколошких истраживања.“ *Музиколоџија* бр. 6 (2006): 317–342.
- Васић, Александар. „Драгутиновић, Бранко М.“ У: Попов, Чedomир (ур.). *Српски биографски речник*. Књ. 3. Нови Сад: Матица српска, 2007а, 388.
- Васић, Александар. „Ђурић-Клајн, Стана.“ У: Попов, Чedomир (ур.). *Српски биографски речник*. Књ. 3. Нови Сад: Матица српска, 2007б, 662–663.
- Васић, Александар. „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића.“ *Музиколоџија* бр. 7 (2007в): 231–244.
- Васић, Александар. „Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција.“ *Музиколоџија* бр. 8 (2008): 185–202.
- Васић, Александар. „Рецепција авангардне музике у међуратном Београду: пример часописа *Музика* и *Гласник Музичкој друштва ‘Сћанковић’* / *Музички гласник: ‘Зборник Майице српске за сценске уметности и музику’* бр. 44 (2011): 133–151.
- Васић, Александар. *Српска музикографија међуратној доба у оцлегалу корџуса музичке историје*. Неobjављена докторска дисертација одбрана 2012. на Академији уметности Универзитета у Новом Саду. Библиотека Матице српске у Новом Саду, sign. Д 5720.
- Васић, Александар. „Инострана музика у међуратном Београду: рецепција у *Гласнику Музичкој друштва ‘Сћанковић’* / *Музичком гласнику* 1928–1941.“ *Зборник Майице српске за сценске уметности и музику* бр. 49 (2013а): 63–75.
- Васић, Александар. „‘Материјалисти’ и ‘идеалисти’ у нетраженом дијалогу: часопис *Звук* (1932–1936) и музика Западне Европе.“ *Музиколоџија* бр. 14 (2013б): 77–92.
- Васић, Александар. „Два погледа на југословенство у српској музичкој периодици између два светска рата.“ *Музиколоџија* бр. 17 (2014): 155–166.
- Васић, Александар. „Српска оперска критика међуратног доба: између националног и модерног репертоара.“ *Зборник Майице српске за сценске уметности и музику* бр. 57 (2017): 11–23.
- Васић, Александар. „Музички критичар Рикард Шварц.“ *Зборник Майице српске за сценске уметности и музику* бр. 61 (2019): 87–103.
- Весић, Ивана. *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2018.
- Вучковић, Војислав. *Сјудује, есеји, критике*. Редактор Властимир Перичић. Београд: Нолит, 1968.
- Гостушки, Драгутин. *Уметности у недостигању доказа*. Београд: Српска књижевна заграда, 1977.
- Живановић, Ђорђе. „Напомене о једној споменици. Двадесет пет година од изласка споменице *Сјо година Филозофској факултета*.“ *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* књ. 53–54, св. 1–4 (1987–1988) (1989): 228–247.
- Живановић, Ђорђе. „Милоје Милојевић – професор Филозофског факултета у Београду.“ *Зборник Майице српске за сценске уметности и музику* бр. 6–7 (1990): 325–348.
- Јовановић, Милица. *Балет Народној позоришта у Београду 1. Првих седамдесет година*. Београд: Народно позориште, 1994.
- Милин, Мелита. *Љубица Марић. Компоновање као традиционални чин*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2018.
- Мустеданагић, Лидија]. „Биволаревић, Димитрије Г.“ У: Лесковац, Младен, Александар Форишковић, Чedomир Попов (ур.), *Српски биографски речник*. Књ. 1. Нови Сад: Матица српска, 2004, 527.

- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Музичка кријтика и есејистика у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1999.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Биографија и библиографија*. Београд: Факултет музичке уметности, 2007.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Прејлед музичких догађања (1944–1971)*. Бранко Драгичић (1903–1971). Београд: Факултет музичке уметности, 2009.
- ПЕТРОВИЋ, Љубомир. *Југословенска држава и груписање у периоду 1920–1941*. Београд: Институт за савремену историју, 2000.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. *На раскрсју Источног и Запада. О дијалогу традиционалне и модерне у српској музици (1918–1941)*. Београд: Музиколошки институт САНУ; Нови Сад: Матица српска, 2009.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Летопис музичког живота у Београду 1840–1941*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994.
- ЋИРИЛОВ, Јован, Стана Ђурић-Клајн, Лазар Трифуновић (прир.). *Есеји о уметности*. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1966.
- ШУКУЛЕВИЋ-МАРКОВИЋ, Ксенија. *Нина Курсанова: примабалерина, кореограф и педагог*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1999.
- ANDREIS, Josip. *Povijest glazbe*, knj. 4: *Povijest hrvatske glazbe*. Zagreb: Sveučilišna naklada „Liber“, Izdavačko knjižarsko poduzeće „Mladost“, 1974.
- ČURKOVIĆ, Ivan. „Obzorja nesnosljivosti u operama Adel i Mara Josipa Hatzea i Adelova pjesma Ive Paraća.“ U: *Hrvatska glazba u XX. stoljeću. Zbornik radova sa znanstvenoga skupa održanog u palači Matice hrvatske 22–24. studenoga 2007*. Zagreb: Matica hrvatska, MMIX, 75–99.
- FOTEC, Marko. *Sadržaji opera. 260 sadržaja najpoznatijih domaćih i stranih opera, opereta i baleta*. Dio sadržaja preveo Dinko Sirovica. Predgovor napisao Antun Dobronić. Zagreb: Hrvatski tiskarski zavod D. D., 1943.
- GEORGIEVA, Stefanka. “The Idea of South Slavic Unity among Bulgarian Musicians and Intellectuals in the Interwar Period.” In: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (eds.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institut of Musicology SASA, 2017, 37–56.
- DRAGOVIĆ, Gordan (gl. ur.). *Leksikon opera*. Redakcijska obrada Ana Matović, Vladimir Jovanović. Beograd: Univerzitet umetnosti, 2008.
- KUNTARIĆ, Marija (gl. ur.). *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 13: Muzika, struka VI. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984.
- KUNTARIĆ, Marija (gl. ur.). *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 14: Muzika, struka VI. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1986.
- LIPOVČAN, Srećko (ur.). *Josip Hatze, hrvatski skladatelj*. Zbornik. Prev. Sonja Bašić. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1982.
- PEJOVIĆ, Roksanda. „Muzički časovi na Kolarčevom narodnom univerzitetu 1928–1941.“ *Zvuk* 3 (1982): 6–13.
- SIROVICA, Dinko, Marko Fotez. *Sadržaji opera: 238 libreta najvažnijih domaćih i stranih opera*. Zagreb: Tisak i naklada Nadbiskupske tiskare, 1938.
- ŠKUNCA, Mirjana. *Mostovi građeni glazbom: skladatelji – izvođitelji – djela*. Split: Književni krug, 2008.

Critical Views of Branko Dragutinović

Summary

Branko Dragutinović (1903–1971) authored one of the most extensive critical oeuvres in the history of Serbian music. He was engaged in music criticism for almost half a century, from 1924 until his death.

In the Belgrade music magazine *Zvuk* (Sound) (1932–1936), he published 58 music critiques and critical reviews. He observed the work of the Opera and Ballet of the National Theater in Belgrade, concert life, lectures on music, and he also wrote about films that included art music. He published a large number of reviews of foreign and domestic musicological and ethnomusicological books, music magazines, sheet music editions, ethnomusicological and ethnochoreological editions, etc. His articles in *Zvuk* reveal his views on the art of music.

Dragutinović valued virtuosity only as a necessary basis for the unfettered expression of musical performers. His views on modern art reveal that he saw a modernized national style as one of the desirable options for contemporary Serbian art. Also, his affinities were on the side of musical neoclassicism. He did not accept Arnold Schönberg, finding that his compositions represented the ultimate rationalization of European music and could be interesting only as an experiment on the way to a new artistic expression.

Under the influence of the ideology of integral Yugoslavism, Dragutinović used the phrase *Yugoslav people*. Sensitive to social processes and opportunities, he also showed attention to publications that spoke about the musical activities of workers' associations. He was aware of the influence of social, political, and economic factors on the history of music. Nevertheless, he considered that the art of music was, in the first place, an autonomous aesthetic activity and value. That is why he opposed the reductionism of those Marxist music writers who overemphasized the external context of the art of music to the detriment of its aesthetic purpose and function.

Keywords: Branko M. Dragutinović, magazine *Zvuk* (1932–1936), music criticism, Serbia, music periodicals, musical drama, operetta, virtuosity in music, materialist interpretation of the history of music, Yugoslav-Bulgarian cooperation, music.

ИВАНА Р. ПЕТКОВИЋ ЛОЗО

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

О МОГУЋИМ НЕПОСРЕДНИМ САГЛАСИМА УХА И ОКА У ФАНТАСТИЧНИМ СВЕТОВИМА КЛОДА ДЕБИСИЈА, ПОЛА ВЕРЛЕНА И АНТОАНА ВАТОА**

САЖЕТАК: Отисна тачка овог рада јесте својеврсни манифест чулности, песма Шарла Бодлера *Сагласја* (*Correspondances*), која тумачена истовремено и као сасвим специфична теорија синестезије и универзалне аналоије преточене у сонет трасира пут ка музиколошком тумачењу могућих (ин)директних веза између музичког универзума Клода Дебисија и поетике симболизма, још директније њесничког светла Пола Верлена, а посредно и сликарских њозоришних 'сцена' Антоана Ватоа. Том густом чулном плетиву придружујем и феноменолошко-естетичку мисао Микела Дифрена која, иако се појавила читавих пола века након Дебисијеве смрти, некако се природно наметнула и указала као логичан продужетак духа времена *fin de siècle*-а.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: сагласја, ухо и око, музички универзум Клода Дебисија, њеснички свет Пола Верлена, ликовна 'њозоришница' Антоана Ватоа, Месечина, Маске, Осврто радоси, Шарл Бодлер, Микел Дифрен.

*Природа је храм где мујине речи слеђу
Са сјубова живих њонекад, а доле
ко кроз шуму иде човек кроз симболе
цито ја њушем њрисним њољедима сређу.*

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Ко одјеци дући цито гаљем се своге
у јединство мрачно и дубоко цито је,
ојромно ко ноћ и као свешлоси, боје,
мириси и звуци разјоворе воде.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

* ivanarpetkovic@gmail.com

** Рад је произашао из трећег поглавља докторске дисертације „Музички универзум Клода Дебисија. У трагању за непосредношћу сагласја између уха и ока“ рађене под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић. Докторска дисертација је одбрањена 5. јуна 2018. године на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности, Универзитета уметности у Београду.

Неки су мириси ко јуџи гечја свежи,
зелени ко јоља, блаји ко обое,
– груји искварени, победнички, шежи,

цџио у бескрај јросџирање своје,
као амбра, моџус, џамјан, раскоџи џуха
који џева занос чула нам и духа.

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

Шарл Бодлер, *Саџласја* (*Les fleurs du mal, Correspondances*, 1857)¹

... каг боје, мириси и звуци разџоворе воге...

Свој текст започињем песмом Шарла Бодлера (Charles Pierre Baudelaire) *Саџласја*² (*Correspondances*, 1857), својеврсним манифестом чулности, који истовремено представља и сасвим специфичну теорију синестезије и универзалне аналоџије³ преточене у сонет. Иако је поменута Бодлерова песма била предмет анализе небројано пута, иако се указивало на значај и место које она заузима у његовом опусу, те на утицај који је имала на поетику симболизма у целости, сматрам неопходним да јој се и ја, у контексту теме овог рада, 'обратим' и покушам да успоставим везе између ње и музичког универзума Клода Дебисија (Claude Debussy), али и даље, укажем на могуће (ин)директне везе, *саџласја*, односно, тачке пресека и укрштања Дебисијевог естетике и поетике са песничким светом Пола Верлена (Paul-Marie Verlaine), а посредно и сликарским универзумом Антоана Ватоа (Jean-Antoine Watteau).

¹ Препевао Иван В. Лалић. Вид.: БОДЛЕР 1997: 13.

² Наслов песме *Correspondances* Шарла Бодлера преводи се као *Везе, Узајамноџи, Саџласноџи, Саџласја*.

³ О универзалним аналоџијама Шарл Бодлер пише у свом тексту о Виктору Игоу (Victor Hugo) следеће: „Ceux qui ne sont pas poètes ne comprennent pas ces choses. Fourier est venu un jour, trop pompeusement, nous révéler les mystères de l'analogie. Je ne nie pas la valeur de quelques-unes de ses minutieuses découvertes, bien que je croie que son cerveau était trop épris d'exactitude matérielle pour ne pas commettre d'erreurs et pour atteindre d'emblée la certitude morale de l'intuition. Il aurait pu tout aussi précieusement nous révéler tous les excellents poètes dans lesquels l'humanité lisante fait son éducation aussi bien que dans la contemplation de la nature. D'ailleurs Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande nous avait déjà enseigné que le ciel est un très-grand homme ; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le spirituel comme dans le naturel, est significatif, réciproque, converse, correspondant. Lavater, limitant au visage de l'homme la démonstration de l'universelle vérité, nous avait traduit le sens spirituel du contour, de la forme, de la dimension. Si nous étendons la démonstration (non seulement nous en avons le droit, mais il nous serait infiniment difficile de faire autrement), nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs.“ Вид. у: BAUDELAIRE 1885: 317.

Том густом чулном *илејиву* придружићу и феноменолошко-естетичку мисао Микела Дифрена (Mikel Dufrenne) која, иако се појавила читавих пола века након Дебисијеве смрти, некако се природно наметнула и указала као логичан продужетак *духа времена fin de siècle*-а. У том смислу ће се, на пример, у значењу појма „естетско искуство“ (читаног у Дифреновом кључу као изворног искуства које претходи разлучивању на субјект и објект, то јест, чија се изворна тоталност препознаје у Природи као естетски доступној тоталности), уочити Дебисијева потреба да се пронађу *ѿајансијвене везе* (*сајласја, correspondances*) између природе и (уметничке) имагинације, односно, композиторова тежња ка „уметности заснованој на имагинативним метаморфозама природе или на музичком представљању свега оног што може бити опажено чулом слуха у ритму света који нас окружује“ (ROTTER 2003: 137–138). Али, пре свега, враћам се на Бодлеров сонет...

Често називана програмским текстом симболизма, песма *Сајласја* премешта фокус са спољашњег света на унутрашњи – у простор ума, који постаје једино (природно) окружење у коме сви предмети пулсирају истим унутрашњим ритмом. Схваћена као Бодлерова теорија синестезије и *универзалне аналојије*⁴, она захтева од уметника да стиховима одгонета „шуму симбола“, да открива дубоке, скривене аналогije кроз које се најбоље могу изразити суштине људи и ствари (уп. Поповић Млађеновић 2012: 83). Према речима Барбаре Рајт (Barbara Wright), основна идеја песме *Сајласја* лежи у томе да се посредством материјалног света наговесте апстрактна значења (уп. WRIGHT 2003: 33), односно, да се, како то Берил Шлосман (Beryl Schlossman) истиче, повежу чулно искуство и језик уметности са естетиком наговештаја (уп. SCHLOSSMAN 2003: 177). У сваком случају, проблемски кругови попут значења, јединства материјалног и нематеријалног, синестезије, односа чулног искуства и уметности заиста леже у основи ове Бодлерове песме. Но, кренућу од проблема чула, чулних утисака и Бодлерових песничких и *звучних слика*.

Према речима Николе Ковача, чулност се код Бодлера не везује за непосредне реакције чула него за читав комплекс синестезијских утисака и њихову формализацију унутар јединственог елана песничке синтезе идеје и знака. Из тога произлази, сматра Ковач (1981: 50–51), и читава типологија чулних утисака као основ сваке имагинарне представе

⁴ Занимљиво је поменути да у свом есеју „Рихард Вагнер и *Танхојзер* у Паризу“ (Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris) – први пут објављеном 1. априла 1861. године у *Revue européenne*, а потом у виду проширене верзије као брошура у мају исте године – Бодлер објашњава да је у Вагнеровој музици препознао артикулацију сопствене теорије сагласја међу уметностима, а потом у поменути есеј уписао своју песму *Сајласја* као могући превод Вагнерове музике. Вид. у: BAUDELAIRE 1885: 207–265.

код Бодлера. У том контексту, Бодлерове *слике* немају за циљ саврше- нији облик представљања ствари, него сáму изражајност у оквиру које *слике* постају само елементи и средства, речено бодлеровским језиком, „евокативне чаролије“ („*sorcellerie évocatoire*“)⁵. Поезија постаје „ма- гијска операција“ („*une opération magique*“)⁶ која не опонаша, већ пре- ображава, а свет, реалност и свет маште у свом коначном песничком уобличењу добијају изглед нових творевина аутономног значења и несводљивих величина. Другим речима, та (бодлеровска) симболистич- ка трансформација реалности (која укључује и успомене и идеје и лична сведочанства), односно, то представљање материјалног света као инкар- нације духовних принципа, представља највиши облик кристализације песничког искуства по Бодлеровом мишљењу. Саобразно томе, цело- купна уметност, дакле, не само поезија, ствара, речено бодлеровским речником, свет сугестивне магије у којем су спојени и субјекат и обје- кат и спољни свет и сам уметник. У контексту тог приближавања и здруживања субјекта и објекта, спољашњег и унутрашњег света, појав- ног и суштинског Бодлер истиче *имагинацију* као превасходно својство

⁵ Појам „евокације“ у синтагми „*sorcellerie évocatoire*“ Бодлер је употребио у свом тексту о Теофилу Готјеу (Théophile Gautier) у контексту Готјеове употребе језика. У наве- деном тексту, Бодлер пише: „Pour parler dignement de l'outil qui sert si bien cette passion du Beau, je veux dire de son style, il me faudrait jouir de ressources pareilles, de cette connaissance de la langue qui n'est jamais en défaut, de ce magnifique dictionnaire dont les feuillets, remués par un souffle divin, s'ouvrent tout juste pour laisser jaillir le mot propre, le mot unique, enfin de ce sentiment de l'ordre qui met chaque trait et chaque touche à sa place naturelle et n'omet aucune nuance. Si l'on réfléchit qu'à cette merveilleuse faculté Gautier unit une immense intelligence innée de la correspondance et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore, on comprendra qu'il puisse sans cesse, sans fatigue comme sans faute, définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme. Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire [подвукла И. П. Л.]. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable. Il y a dans le style de Théophile Gautier une justesse qui ravit, qui étonne, et qui fait songer à ces miracles produits dans le jeu par une profonde science mathématique.“ Вид. у: BAUDELAIRE 1885: 171.

⁶ О поезији као „магијској операцији“, коју Бодлер никада не одваја од осталих умет- ности, а посебно не ликовних, песник је писао у свом тексту *Exposition universelle 1855* који је објављен у збирци критика под називом *Curiosités esthétiques* (1868). У њему, у контексту проблема односа ликовних уметности и евокације, и ликовних уметности као евокације, Бодлер пише следеће: „La peinture est une évocation, une opération magique [подвукла И. П. Л.] (si nous pouvions consulter là-dessus l'âme des enfants!), et quand le personnage évoqué, quand l'idée ressuscitée, se sont dressés et nous ont regardés face à face, nous n'avons pas le droit, – du moins ce serait le comble de la puérité, – de discuter les formules évocatoires du sorcier. Je ne connais pas de problème plus confondant pour le pédantisme et le philosophisme, que de savoir en vertu de quelle loi les artistes les plus opposés par leur méthode évoquent les mêmes idées et agitent en nous des sentiments analogues.“ Вид. у: BAUDELAIRE 1868: 218.

поетског дара („imagination – reine des facultés“), као елементарну снагу трансформацијског елана у којем се знакови и симболи претварају у чисте и затворене светове лепоте.⁷ Бодлер овде има на уму, пре свега, стваралачку имагинацију за коју је осећајност једна од претпоставки,

⁷ О стваралачкој имагинацији која се не ограничава на имитацију и ривалство са природним облицима, Бодлер је детаљно писао у свом тексту *Salon de 1859*; у њему, песник констатује следеће: „Dans ces derniers temps nous avons entendu dire de mille manières différentes: «Copiez la nature; ne copiez que la nature. Il n'y a pas de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu'une copie excellente de la nature.» Et cette doctrine, ennemie de l'art, prétendait être appliquée non seulement à la peinture, mais à tous les arts, même au roman, même à la poésie. À ces doctrinaires si satisfaits de la nature un homme imaginaire aurait certainement eu le droit de répondre: «Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive.» Cependant il eût été plus philosophique de demander aux doctrinaires en question, d'abord s'ils sont bien certains de l'existence de la nature extérieure, ou, si cette question eût paru trop bien faite pour réjouir leur causticité, s'ils sont bien sûrs de connaître toute la nature, tout ce qui est contenu dans la nature. Un oui eût été la plus fanfaronne et la plus extravagante des réponses. Autant que j'ai pu comprendre ces singulières et avilissantes divagations, la doctrine voulait dire, je lui fais l'honneur de croire qu'elle voulait dire: L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature. Il doit éviter comme la mort d'emprunter les yeux et les sentiments d'un autre homme, si grand qu'il soit; car alors les productions qu'il nous donnerait seraient, relativement à lui, des mensonges, et non des réalités. Or, si les pédants dont je parle (il y a de pédanterie même dans la bassesse), et qui ont des représentants partout, cette théorie flattant également l'impuissance et la paresse, ne voulaient pas que la chose fût entendue ainsi, croyons simplement qu'ils voulaient dire: «Nous n'avons pas d'imagination, et nous décrétons que personne n'en aura.» Mystérieuse faculté que cette reine des facultés! [подвукла И. П. Л.] Elle touche à toutes les autres; elle les excite, elle les envoie au combat. Elle leur ressemble quelquefois au point de se confondre avec elles, et cependant elle est toujours bien elle-même, et les hommes qu'elle n'agit pas sont facilement reconnaissables à je ne sais quelle malédiction qui dessèche leurs productions comme le figuier de l'Évangile. Elle est l'analyse, elle est la synthèse; et cependant des hommes habiles dans l'analyse et suffisamment aptes à faire un résumé peuvent être privés d'imagination. Elle est cela, et elle n'est pas tout à fait cela. Elle est la sensibilité, et pourtant il y a des personnes très-sensibles, trop sensibles peut-être, qui en sont privées. C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne. Que dit-on d'un guerrier sans imagination? Qu'il peut faire un excellent soldat, mais que, s'il commande des armées, il ne fera pas de conquêtes. Le cas peut se comparer à celui d'un poète ou d'un romancier qui enlèverait à l'imagination le commandement des facultés pour le donner, par exemple, à la connaissance de la langue ou à l'observation des faits. Que dit-on d'un diplomate sans imagination? Qu'il peut très-bien connaître l'histoire des traités et des alliances dans le passé, mais qu'il ne devinera pas les traités et les alliances contenus dans l'avenir. D'un savant sans imagination? Qu'il a appris tout ce qui, ayant été enseigné, pouvait être appris, mais qu'il ne trouvera pas les lois non encore devinées. L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini [подвукла И. П. Л.] Sans elle, toutes les facultés, si solides ou si aiguës qu'elles soient, sont comme si elles n'étaient pas, tandis que la faiblesse de quelques facultés secondaires, excitées par une imagination vigoureuse, est un malheur secondaire. Aucune ne peut se passer d'elle, et elle peut suppléer quelques-unes.“ Вид. у: BAUDELAIRE 1868: 263–266.

али не и доминантна одлика (Kovač 1981: 50–51). Захваљујући имагинацији, долази до преображавања искуствених облика у синестезијске представе⁸ захваљујући чему, у уметничком стварању, долази до извесног степена апстракције. У контексту песничке уметности, апстракција настаје као резултат ‘одрицања’ од стварног, логичног, афективног, па и граматичког поретка у ‘корист’ „магичних звуковних моћи“. Тако је преокренут и сам редослед у песничком чину/стварању: „облик“ који је раније био резултат песме, сада постаје њен извор; „смисао“ који се раније чинио да представља извор, сада је резултат, а „звук“ који је претходио појмовном језику и наметао му се, сада стоји на самом почетку песничког процеса. Да би се звуку, том „безобличном угођају“, дао облик, песник трага за оним гласовним језичним материјалом који је најближи том звуку. Тада се гласови везују у речи, речи затим у целине вишег реда, чиме се и успоставља смисаона веза између самих речи. Артикулисано песничко-теоретским речником Бодлера, „песништво [заправо] настаје из језичког импулса који, ослушкујући предјезички ‘звук’, показује пут на којем се скупљају садржаји; ти садржаји више не бивају супстанцијом песме, већ су они носиоци звуковних моћи и њихових треперења, која су надмоћна значењу“ (FRIEDRICH 1969: 40). То значи да след мисли представља само сугестивност оног неухватљивог, што даље води до закључка да смисао речи у песми, а и смисао саме песме, не умањује деловање звучног у њој; напротив, „магијском операцијом“ звуковних и афективних својстава речи, ослобађају се и неки други/другачији садржаји, али се развијају и тајанствене чаробне речи *чистіої звучања*. Тако, поезија бодлеровске провенијенције, дакле, поезија ‘предана’ магијским снагама језика, не посредује истину, не посредује „опијеност срца“, већ представља поезију *per se* – по себи и у себи завршену/заокружену творевину. Управо овако замишљена поезија биће отисна тачка модерне лирике из које ће произаћи теорија модерног песништва која ће касније, почев од Малармеа (Stéphane Mallarmé), кружити око појма *чистіа поезија – la poésie pure*. Последишно, то ће имати утицаја и на Дебисијеву поетику у оквиру које ће се артикулисати појам, у том тренутку, својствен само његовом *музичком универзуму*, а то је *la musique pure*.

Но, уколико се вратимо Бодлеровом песништву и његовој идеји о „сагласјима“, долазимо до закључка да циљ уметности није органичен на имитацију – коју он, заправо, у потпуности одбацује као стваралачки

⁸ Предметни облици избијају на површину свести тек као преображени и симболизовани посредници једног комплекснијег духовног искуства. Тај захтев за спиритуализацијом, као и за представљањем предмета у његовој метафоричкој прозраности, чини основ Бодлеровог песничког сна у којем се предмет и рефлексја, свет и његова представа, одражавају снагом *їајної саїласја* и симболичке подударности. Вид. у: Kovač 1981: 51.

принцип – и ривалство са природним облицима. Домен њене уверљивости се заправо налази на другом месту, а то место је сфера симболичког сагласја и синестезијских представа. Другим речима, то је *свеиу* (*„un monde autre“*) о којем пише и Дифрен (вид. DIFREN 1989), једини прави свет – место „обитавања песничког духа“; то је *свеиу* *уметносии* који настаје из процеса трагања за непосредношћу *сагласја* између субјекта и објекта, супстанце и функције, „ствари“ и мисли (или емоције о стварима), *idios kosmos*-а (унутрашњег/приватног света) и *koinos kosmos*-а (спољашњег света који нам је заједнички), *уха* и *ока*... Такође, тај *свеиу* *груи* истовремено је и резултат уметничке фантазије која је настала из потребе уметника да, како сматра Бодлер, свету врати његове тајне и ширину коју је он изгубио са продором природних наука. По његовом мишљењу, фантазија представља креативну способност „разлагања“ (*„décomposer“*) свеукупног стварања (уп. BAUDELAIRE 1868: 265); она – вођена законима који произлазе „из најдубљих кутака душе“ – сабира и рашчлањује (на тај начин настале) делове, и из њих ствара један нови/*груи* свет. Заправо, реч је о *свеиу* *уметносии* – бодлеровском наднатурализму (*surnaturalisme*) или аполинеровском надреализму (*surréalisme*) – у којем се ствари ‘онестварују’ до потеза, боје, покрета, до свих оних „осамостаљених акциденција“ које чине да њихова реалност заврши у тајни (уп. FRIEDRICH 1969: 45). Све те „осамостаљене акциденције“ – линије и покрети ослобођени предмета који настају као резултат апсолутне (неограничене) маште – Бодлер назива једним именом – *арабеска*, саматрајући је ‘цртежом’ са највише духа! Тој „линеатури ослобођеној смисла“, Бодлер придружује и појам „поетског става“ – заснованом на низу звукова и покрета, хоризонталном ‘ткању’ и вертикалном ‘звучању’, спиралном низању и цикцак премештању перспектива – захваљујући којем се поезија додирује, односно, проналази места „сагласја“ са музиком, али и са математиком.

Идеја *сагласја* представља песнички идеал за Бодлера (уп. KOVAČ 1981: 51),⁹ а тај идеал, осим својих формално-естетских обележја, има

⁹ Идеју о подударностима и сагласјима (*correspondances*), Бодлер преузима од Сведенборга (Emanuel Swedenborg). Овај шведски филозоф и мистик је, трагајући за везама између феномена који припадају најразличитијим областима макро и микро света, почео да се интересује и за идеју о кореспондентности, то јест, о односу узрока и последице, која постоји између духа и тела. Он је ту идеју изложио у спису *Prodromus Philosophiae Ratiocinantis De Infinito Et Causa Finali Creationis: Deque Mechanismo Operationis Animae Et Corporis* (1734). По његовом мишљењу су краљевства природе, а нарочито тело и дух човека, била поља божје активности. Синхронизитет, или како Сведенборг пише, „универзална аналогја“, постојао је међу разним системима божје креације. Детаљније на веб-порталу: <http://kpv.rs/?p=935>.

Међутим, могло би се рећи да бодлеровска ‘Природа’, као супстанца, у песми *Сагласја* ипак није приказана као хришћански Бог; у том смислу, чини се да је Бодлер знатно ближи

и одређене егзистенцијално-моралне импликације које резонирају са песниковим поимањем света и положајем човека у њему. Наиме, идеју *саїласја* песник супротставља уверењу о недовољности и мањкавости света, проширујући тако границе чулног света и отварајући перспективу једног синтетичког концепта уметности, односно, концепта уметности у којем ‘влада’ „јединство плурала“ (вид. DIFREN 1989: 149–246), а који је као такав једини у *саїласју* са комплексним устројством људске природе.

У својој песми *Саїласја* Бодлер идеју о узајамности сугерише представом света видљивих форми у чијој привидној инертности се откривају језик и симболичка обличја неке невидљиве реалности. Евокативну снагу израза песник црпи из метафоричке спреге „природа је храм“ („la nature est un temple“), у којој је апстрактна идеја (о светости природе) дочарана двома визуелним сликама које се међусобно преплићу – слике храма и слике шуме са „живим стубовима“ у чијој дубини одзвањају „нејасне речи“. Приближавање ова два плана – визуелног и симболичког – представља први слој песничке имажинације. Њен крајњи опсег обухвата укупност свих евокативних пасажа као јединствену структуру песничке фикције. Динамика тог померања изражава само онај спољашњи аспект поетског елана, док унутрашњу истину тог имажинативног чина представља свест о „дубоком и трајном јединству“ различитих облика појавности, без обзира на њихову привидну диспаратност. „Миристи, боје и звукови“, као јединство разноликости и пиктурални видови тог јединства (дифреновски „јединства плурала“), нису само елементи једног естетског принципа и обликовних захтева песничке фикције, већ изражајни еквивалент властите песничке визије о комплексном устројству човека и света.

Сличан приступ има и Микел Дифрен који каже да песништво, али и филозофија у извесном степену, „може дозвати Природу“, односно, може потражити знакове *саїласја* између човека и света, те њихово заједничко порекло у Природи. У том контексту, песник постаје онај који обнавља језик у његовој првобитној и аутентичној димензији:

Спинози (Baruch Spinoza) него Сведенборгу. Није, дакле, зачуђујуће што „Бодлер у писму Тусенелу, из јануара 1856, олако изједначава фуријеристичку (овоземаљску) и сведенборговску (трансцендентну) доктрину [универзалне] аналогије“ (LEAKEY 1969: 176). Касније, у чланку из 1861. године о Виктору Игоу он отворено заступа схватање сагласја као „овоземаљских, материјалних веза (облик, кретање, број, боја, мирис); тако да реч ‘spirituel’ мора да упућује на људски а не на божански елемент универзалне једначине“ (LEAKEY 1969: 176–177). ‘Овоземаљски’ и ‘материјални’ морају се читати пажљиво, будући да постављају у основу свега супстанцу. *Универзална аналогија саїласја* је могућа само зато што наведени атрибути почињају на истој супстанци (која сама никада није приступачна чулима). И зато су они преводиви један у други. А сама ова преводивост је потом доказ постојања њихове заједничке супстанце (вид.: BRADIĆ 2014: 601–604).

песник враћа језик свом извору – Природи, јер она је, сматра Дифрен, „једини космос који ‘пева’“ (DUFRENNE 1963: 133). На сличан начин размишља и Клод Дебиси када постављајући сам себи питање шта је музика, референтни систем проналази у Природи. Наиме, он у својим разговорима са *Господином Осмином* (*Monsieur Croche*) пише следеће:

Музика је мистериозна математика чији елементи припадају Вечности. Она је одговорна за покрете воде, за игру таласа који описују прамене ветра. Ништа није музикалније од заласка сунца. За онога који уме да гледа са емоцијама, она је најлепша лекција о развоју написана у тој књизи, коју музичари не користе често. Хоћу да кажем: у природи [подвукла И. П. Л.] [...] Музика је слободна уметност која тече, уметност под ведрим небом, уметност по мери природних појава, ветра, неба, мора. Од ње не треба правити затворену, школску уметност [...] Музика је уметност најближа природи [...] Једино музичари имају привилегију да обухвате сву поезију ноћи и дана, земље и неба, да реконструишу атмосферу и да ритмизују њено велико пулсирање [...] Музика није ограничена на мање или више тачну репродукцију природе, већ је упућена на *шајансијеве везе* [сагласја, *correspondances*] између Природе и Имагинације (DEBUSSY 1985: 12; уп. Поповић МЛАЂЕНОВИЋ 2008: 53).

Дакле, музика, према Дебисијевом мишљењу, представља ону уметност која би требало да кроз себе одрази целовитост спољашњег света – природе и космичких закона. Такође, у том процесу, она би требало да се руководи неким другим принципима изградње музичког тока који су другачији од (до тада) понуђених композиционо-техничких поступака. Према Дебисијевом мишљењу, музика би требало да буде уметност која, иако створена људским рукама, тежи да се дистанцира што је могуће више од друштвених и уметничких конвенција и правила. Њена закономерност, сматра овај композитор, произлази из нових односа у које ступају уметник, његова уметност и Природа.

У цитираном одломку, Клод Дебиси користи симболистички дискурс, близак Бодлеру и његовој идеји *сагласја*. Њега препознајемо у оном сасвим специфичном ‘позиву’ упућеном уметнику да се ‘уједини’ са Природом, да у њеним шкрињама открије бројне знакове, симболе, речи, слике, тонове, боје, да их потом слободно комбинује и открије њихово заједничко порекло у меандрима подсвести и асоцијација. Имагинација коју Дебиси помиње је такође бодлеровске провенијенције – „она је и анализа и синтеза и осећајност“ и као таква омогућава да се реалност природе трансформише у нову реалност уметничког дела (уп. JAROCINSKI 1970: 44–45). Из тог разлога, Дебисија и интересује музика као уметност која је најближа Природи, односно, као једина уметност

која може да обезбеди целину доживљаја захваљујући способности да „природи постави замку“, да дочара атмосферу, као и да „ритмизује њена неизмерна подрхтавања“ (DEBUSSY 1985: 245–246). О природи и снази музичке уметности врло слично говори и Бодлер када каже да је „она [музика] сугестивна магија која понекад садржи и субјект и објект, спољашњи свет уметника и самог уметника истовремено“, она је *чистија уметности* – *la musique pure* – способна да досегне и оваплоти вечиту тајну односа човека, Природе и уметности. Било да је реч о Дебисијевој или о Бодлеровој *музици*, она, као и све остале уметности – поезија, сликарство, вајарство у оквирима импресионистичке и симболистичке естетике тежи да досегне саму суштину ствари.

Уколико се још једном вратимо на Дебисијев став о томе да су конвенционалне технике компоновања застареле, да заправо ограничавају музику на њеном путу ка поновном освајању слободе, уочићемо да је управо тај Дебисијев став у *саџласју* и са Малармеовом идејом о потреби ревизије језика, јер уколико је језик коришћен на традиционалан и конвенционалан начин, онда није у стању да искаже мистериозни дух света, односно, саму Идеју. Такође, следећи симболистички поступак „сугерисања самих ствари“, Дебиси у музици примењује аналоган поступак „евокације“. Кроз поступак подсећања и оживљавања успомена на *музичке духове прошлости*, а пре свега кроз реакцију на њих, Дебисијева музика доживљава својеврсно ‘прочишћење’; наиме, музика кроз поступак евокације бива ‘огољена’, отварајући простор за ново читање могућности сопственог медија, те поновним откривањем материјалне суштине уметничког дискурса, она постаје носилац симбола – мистерије света.

У контексту композиторовог става према природи осврнула бих се на још једну његову изјаву, тачније, један сегмент интервјуа који је дао за часопис *Excelsior*. Њега истичем зато што је он показатељ да Дебиси није једино био подстакнут симболистичким проседеом који је на Природу гледао као на нешто Вечно, изванљудско и апсолутно. Напротив, оно што открива сегмент поменутог интервјуа тиче се другачијег односа према Природи, а он произлази из замишљености модерног човека над самим собом и над ужасима свакодневице модерног живота. У објављеном интервјуу, 1911. године, Дебиси саопштава:

Не практикујем ниједан посвећени ритуал. Ја сам верник мистериозне природе. Не мислим да је човек обучен у свештеничку одору ближи Богу, нити да је једно одређено место у граду погодније за медитацију од другог. Испод неба у покрету, када размишљам дуго о његовој лепоти која се непрекидно обнавља, прожимају ме дубоке емоције. Неизмерна природа се огледа у мојој грешној и слабој души [...] и у том

тренутку, несвесно, руке заузимају молитвену позу (DEBUSSY 1985: 245–246).

Дебиси износи модернистички став према реалности, где појединац, неприлагођен актуелним друштвеним токовима, тражи бег од њих, али истовремено и побуну против норми кроз сопствено стваралаштво, чија је инспирација, у Дебисијевом случају, природа. Зато се лепота те природе која се рефлектује у композиторовој души може једино изразити у његовој уметности кроз евокацију, то јест, речено дифреновским језиком, „кроз трајање објекта у сећању субјекта“. Дебиси то у наставку интервјуа образлаже на следећи начин:

Ко може да спозна тајну музике? Хук мора, кривина хоризонта, ветар у лишћу, цвркул птице, остављају у нама многобројне (многозначне) импресије. Одједном, онда када се то најмање очекује, једно од ових сећања [‘успомена’] успева да се одвоји од нас и преточи у говор музике. То сећање носи у себи своју сопствену хармонију. Напор који се тада чини, најимпресивнији је и најискренији – само срце предодређено за музику тада ствара своја најлепша открића [...] Због тога желим да запишем свој музички сан [подвукла И. П. Л.], потпуно одвојен од њега самог. Желим да певам свој унутрашњи пејзаж [подвукла И. П. Л.] са наивном искреношћу детета (DEBUSSY 1985: 325; Поповић Млађеновић 2008: 53).

Оно што се такође ишчитава из цитираног одломка тиче се основних мотива, односно, специфичних звучних ‘објеката’ које Дебиси евоцира у својим делима; реч је о природним звучним феноменима попут звука мора или звука ветра, али истовремено и њиховог покрета; затим, реч је о ширини простора, али и о појединачним (конкретним) звуцима из природе. Готово сви ови мотиви су у потпуности перципирани чулом слуха; они припадају кругу аудитивних опажаја, то јест, представљају звучне ‘објекте’ Дебисијевог *музичког универзума*. Они се, најпре, унутар самог уметника преображавају, а затим преводе у нову ‘реалност’ – музичку композицију – у оквиру које се ‘растачу’, претварајући се у звучне отиске стварности у унутрашњем свету несвесног – у сновима. То је Дебисијев начин записивања „унутрашњег пејзажа“; истовремено, то је начин на који Дебиси ‘лови’ мистерију игре односа елемената, игру која, будући да је суштински асоцијативна и да је настала у пределима несвесног, никада не може да буде довољно прецизно кодификована.

Будући да Дебиси изједначава утисак (импресију) са именицом сећање, то значи да се сваки ‘објекат’/предмет поново ствара, то јест, рекреира на основу сећања. Овај процес је нужно трансформациони будући да никада није могуће створити директну и прецизну реконструкцију,

већ само једну општију и посреднију реализацију датог објекта/предмета. У том смислу, Дебиси схвата музику као уметност која је способна да ухвати то ‘опште’, а самим тим и, речено језиком Микела Дифрена, „првобитно стање евоцираног објекта“. Другим речима, музика не претендује само на један његов фрагмент већ на његову ‘метафизички’ целовиту суштину. Тако се успоставља примат музике у односу на сликарство и вајарство. У овим уметничким дисциплинама интерпретација универзалне лепоте је врло слободно и увек фрагментарно конципирана, фокусирајући притом *само један њен аспект, само један тренутак*. У овом контексту, интересантно је уочити да је процес о коме Дебиси говори у суштини различит од сликарског поступка, на пример, Клода Монеа (Claude Monet) који својим *plain-air* пејзажима жели да ухвати тренутак (исечак, фрагмент), тренутну појавност неког природног феномена. О том поступку писао је и Емил Зола (Émile Zola), дефинишући *plain-air* на следећи начин:

Напољу (*plain-air*) светлост није јединствена; њени разнолики ефекти разарају и радикално трансформишу појавности ствари и људи. Истраживање светлости, њених на хиљаде видова разарања и поновних стварања, припада правцу који више или мање прецизно називамо импресионизмом, јер слика постаје импресија једног проживљеног момента у природи (ZOLA 1970: 335).

Оваквим ставом, Зола заправо потврђује Дебисијеву тезу да сликарство ‘хвата’ само један тренутак у природи, док музичар/композитор путем евокације спаја различите моменте у један звучни континуум. Ипак, Дебиси ће преузети нешто и од сликара, а то је истраживање материјалне основе музичке уметности. Налик сликарском разлагању и испитивању боје, Дебиси ће почети да анализира све могућности тона, а посебно његову колористичку димензију.

Но, уколико се вратимо на разумевање односа између уха и ока у контексту рекреирања целовитости неког предмета, долазимо до закључка да *ухо*, које иако оперише са много више дискреције како примећује Дифрен, готово увек тежи да ‘ухвати’ целину, суштину, саму бит објекта; такво *ухо*, које, иако ‘не испитује’, ‘не лута’ на начин *ока*, ипак с пажњом прима звучно: оно ослушкује, региструје најфиније нијансе/боје и интензитете. Оно нам омогућава да *чујемо живој*, како Дифрен пише (уп. DIFREN 1989: 78); а чути живот, по његовом мишљењу, значи чути сопствено тело – чути га како ‘шушка’, како ‘одјекује’, како ради. Чути живот, другим речима, значи чути једно „дубинско звучно платно“ са којег се одваја звук говора, дах који модулира, који то ‘живуће’ *звучно њело* чини присутним у свету. Такво *ухо*, које ‘хвата’ саму суштину

ствари – сам живот, ухо које је у непосредном „сагласју“ са Природом и њеним феноменима, јесте исто оно ухо за којим ће трагати и песници симболисти. С тим у вези, и музичка уметност ће бити та од које ће песници коначно, како каже Пол Валери, „преузети своје добро“ и тако „поезији вратити њену музичку димензију – мелодиозност стиха и музичност мисли“ (уп. Поповић Млађеновић 2008: 15).

*О непосредним сагласјима између
музичкој универзума Дебисија, њесничкој свећа Верлена
и ликовне 'позорнице' Вајноа*

Један од најдражих Дебисијевих симболиста, Пол Верлен¹⁰, биће фасциниран не само музичким темама већ и звучном структуром искуства, што ће бити довољан подстицај да у својој *Песничкој уметности* (*Art poétique*, 1884) напише: „Музика пре и изнад свега [...] Музика још и увек, свима!“¹¹

Овај експлицитно формулисан захтев за музикалношћу стиха и песничким обликовањем непосредних и неухватљивих утисака (*impression du moment*, како их назива Верлен) претвара се у вербални простор који евоцира и сугерише више него што именује или описује (вид. КОВАЧ 1981: 91; уп. Поповић Млађеновић 2008: 15). Тај вербални простор је изузетно богат музичким ефектима и разуђеним звучним фигурама, лишен бремена буквалности и вајаних речи. Верленова поезија је сасвим специфично сведочанство „сагласја“ звукова и боја – поезија у којој ствари ‘оживљавају’ онда када се угаси сећање на њихов материјални идентитет и њихов семантички буквализам. Тијана Поповић Млађеновић (2008: 15–16) истиче да су Верленов „поглед на свет и природу најчешће дати у техници сфумата у којој се светлосним ефектима, као уосталом и у сликарству (али и у вајарству Огиста Родена, који је поново улио живот скулптури – бронзаним, мермерним или гипсаним облицима које гради моделујући у гипкој маси воска или глине, а који трепере од пластичне енергије, и на чијој се површини светлост игра,

¹⁰ Објављивање Верленове збирке *Сатурнске њесме* (*Poèmes saturniens*) 1866. године означава појаву симболизма у књижевности, односно, импресионизма у уметности уопште.

Своју опседнутост идејом о тајанственој моћи Сатурна, дивље планете и њеног кобног утицаја на разум и човекову тежњу ка идеалима, Верлен је преточио у поезију (објављену у поменутој збирци) која је заправо настала као резултат покушаја одбране немоћног човека који се, како пише песник, „батрга међу догађајима једног прилично бизарног живота“ (уп. КОВАЧ 1981: 88). Верлен, другим речима, креира песнички свет који је саздан од носталгичних сећања која у души разочараног и несрећног човека добијају вредност ненадокнадивог богатства и јединог истинског завичаја (уп. Поповић Млађеновић 2008: 13).

¹¹ Препевао Данило Киш. Објављено у: Пол Верлен, *Песме*. Подгорица: ИТП „УНИРЕКС“ – ЗУНС, 1996, 45–46.

разливајући је и размекшавајући – у својим остварењима као што су *Човек сломљеног носа*, *Мислилац*, *Балзак*, или, *Пољубац*) сугеришу суптилне промене душевних стања, а материјални свет разбија на своје духовне компоненте“. Готово исти механизам непосредне песничке интуиције и песничког импресионизма открива се и у домену визуелних представа и њихове слојевите структуре, те се тако симболизација искуства, код Верлена, готово ‘по правилу’ врши на бази визуелних или аудитивних утисака. Стиховима се, с једне стране, отварају простори у којима тонови накнадно одзвањају, док се, с друге стране, отварају простори у којима се слика продужује у своју питорескну пројекцију. Из тога произлази и закључак да језик Верленове поезије постаје средство апсолутне комуникације базиране на музичким својствима гласовног система – речи се ослобађају свог стандардног и референцијалног баласта тежећи да досегну чистоту музичке структуре – или пак ликовне прозрачности, при томе, не губећи свој смисао, већ истичући аутономију властите логике и властитих поетских закона.

Романтичарско идентификовања душе и пејзажа за Верлена представља само позив на трагање за крајњим границама музичког својства језика и његовим сугестивним карактером; у том контексту, поменути пејзаж престаје да буде само „стање душе“ (*un état d'âme*), и постаје свеукупна хармонија просторних и звучних јединица. Другим речима, некадашња идентификација душе и пејзажа, добија нову димензију у Верленовој поезији: она се преображава у духу импресионистичких истраживања, везујући реч за музику неизрецивог и за светлосну експлозију наухватљивих имагинарних пејзажа, градећи тако симболичко јединство музичких и ликовних елемената (уп. Поповић Млађеновић 2008: 16).¹²

Верленова крајње индивидуализована песничка свест која свет доживљава као музичку визију, рађа сасвим специфичан песнички свет – свет неухватљивих контура, мекоће и прозрачности – саздан од најразличитијих музичких облика и ритмичких фигура/модела попут: „музикална светлост“ (*les lueurs musicales*), „крици метала“ (*cris des métaux*), „загрљај поветарца“ (*l'étreinte des brises*) итд.¹³

¹² Поменуто растакање осећајног бића у флуиду светлости и звука потврђује, сматра Никола Ковач (1981: 91), Верленову тежњу да ухвати и ‘материјализује’ нестални изглед ствари, односно, да краткотрајне покрете природе и песничке душе представи као трајна и вечна својства поезије.

¹³ Као што на импресионистичким платнима титра светлост као једини знак предмета-садржаја, тако и код Верлена трагање за музичким ефектима има за циљ да приближи осећајну супстанцу ствари, односно, да „покрете [треперења] душе“ претвори у ритмизовани след тонова (уп. Ковач 1981: 90).

У том песничком свету, ‘интонациона линија’, којој су речи само звучни повод и елемент једне сугестивне фонетике, представља сасвим специфичан вид интимног ‘сагласја’ између песниковог виђења ствари и неухватљивог и неизрецивог света. Та ‘интонациона линија’, односно, сонорно ткање које попут симбола сугерише али никада до краја не открива везу између света и песникове душе, оставља отворен простор за даљу имагинацију свега онога што та сугестија у Верленовом песништву имплицира. У том простору ‘рађа се’ музика – једина уметност која је створена за неизрециво (уп. JAROCINSKI 1970: 117). У том простору настају бројне Дебисијеве соло песме које на један сасвим карактеристичан начин пружају одговор на питање „како музиком одговорити на музику“. Најпознатије збирке соло песама које Дебиси компонује на Верленове стихове налазе се у два збиркама за глас и клавир, под називом *Галантне свечаности* (*Fêtes galantes*).¹⁴ Сама Верленова истоимена збирка – *Fêtes galantes* из 1869. године, показује да су сликарство Антоана Ватоа и музика суштински подстицај за песму. Другим речима, удружени *око и ухо*, у „у сагласју“ звучно *одсликавају* елегантну поворку барокних привиђења кроз двадесет и две песме. Та луксузно декорисана поворка, уз звуке свечаних фанфара, у фрагонаровском стилу и са протагонистима из италијанске *комеђије дел арте* (*commedia dell'arte*), препушта се чарима грациозних плесних фигура и анакреонтских уживања. Но, тај рафинирани и фриволни свет као да је сишао са неког Ватоовог платна и својим изненадним сјајем прекрио меланхоличне гримасе. Сањалачка атмосфера те феријске игре прожета елементима буколске и митолошке инспирације (Тирцис, Атис, Хлорис), дочарана средствима парнасовске виртуозности, носи у себи, сматра Никола Ковач (1981: 88–89), далеки ехо бодлеровског сна доконих уживања и егзотичних евокација, а заправо, таква атмосфера је само варљива илузија о чистоти живота (уп. Поповић Млађеновић 2008: 17). У том контексту, песма *Месечина* (*Clair de lune*) из Верленове збирке *Галантних свечаности*, односно, њен ликовни пандан – Ватоов *Пјеро* (*Pierro*, 1718–1719), можда на најбољи начин дочаравају ту ‘ништавност’ и пролазност раскошних вртлога лица и маски, сновидних представа и блештавог декора.

Пејзаж без њремца, што је ваша душа
Где игу љујке маске, илешу кринке,
А сви, док звонка лауџа се слуша,
Ко да су шужни исход чудне шминке.

¹⁴ Прву збирку, која је настала у периоду између 1891. и 1892. године, чине песме *Са сордином* (*En sourdine*), *Марионета* (*Fantoches*) и *Месечина* (*Clair de lune*), а другу, коју је Дебиси компоновао 1904. године, чине песме *Невини* (*Les Ingénus*), *Фаун* (*Le Faune*) и *Сенитиментални разговор* (*Colloque sentimental*).

*Премда у њесми сејно им њрејере
Победна љубав, живој дневној сјаја,
У срећу као да немају вере,
А њесма им се с месечином сјаја.*

*Са месечином и њужном и лейом
Од које њице сањају у борју
И водоскоци у заносу слејом
Јецјају, вијики, у своме мраморју.*

*(Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.*

*Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,*

*Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.)*

Пол Верлен, *Месечина (Claire de lune, 1869)*¹⁵

Ова песма, иако самим насловом – *Месечина* сугерише да је реч о пејзажној слици, тачније, о ноћном пејзажу под месечином, први стих (*Пејзаж без њремца, њо је ваџа дуџа*), открива да је у питању својеврсна варка. Ноћни пејзаж под месечином јесте тематски оквир, сасвим специфичан ‘рам’ у који се поставља сасвим другачија слика – слика људске душе са њеним тајанственим треперењима. У том смислу, управо поменути први стих песме као да ставља знак једнакости између пејзажа и душе, и тиме суптилно указује на предмет песниковог интересовања – на пејзаж људске душе. С тим у вези, могуће је уочити четири мотива: пејзаж, душа, маске и звонка лаута, од којих онај први мотив – пејзаж, јесте агенс за увођење мотива људске душе, те и самог предмета певања, а то је пејзажно богатство људске душе, њена садржина, с једне стране; с друге стране, првим стихом и наведеним мотивима као да је отворен пут за увођење процеса скривања људске душе посредством маскирања. У том контексту, маска постаје средишњи

¹⁵ Песму је препевао Иван В. Лалић (Вид.: ВЕРЛЕН 1996: 58).

мотив, односно, својеврсни параван између оног што се налази споља и оног што је смештено унутра. Другим речима, маске и бергамаске, припадају том парадоксалном свету, оживотвореном негде *између idios kosmos*-а (логике индивидуалног, приватног света, света душе који може бити аналоган и самом свету сна) и *koinos kosmos*-а (логике будног заједничког света). Те ‘љупке’ маске у Верленовој песми оживљавају, почињу да плешу уз звуке звонке лауте, стварајући привидну слику радости и уживања, замагљујући суштину бића. Оваплоћене на лицима у виду гримаса, скривених погледа, лажних осмеха, богато осликане чудном шминком, оне припадају том парадоксалном свету у коме се уплићу димензије јавног и приватног, логике духа и логике страсти, исправна перцепција и халуцинација, забрана и остварене жеље, потпуно прилагођавање свету и безуслован бег из њега (уп. BODEI 2002: 50–51). У извесном смислу, и сама музика постаје маска – *звучна маска*. Заправо, она свет маски, пажљивим слушањем, уводи у тај простор ‘између’, доприносећи тренутној занесености, задовољству и уживањима. Међутим, оно што заиста звучи и што се заиста види, дакле, оно што *унутрашње око* региструје, а *унутрашње ухо* чује, јесте треперење – *музика и слика душе*; у њима се једино све константно креће, таласа, судара и укршта. Тако, онај спољашњи мир који ‘гарантују’ *маске и бергамаске*, те *звонки звук лауте*, јесте само привид – он је параван, само још једна маска, односно, ‘брана’ на улазу у непрегледно и често недокучиво царство душе.

У другој строфи, Верлен уводи још неколико мотива: песма, љубав, дневни сјај, срећа. Иако се мотив песме можда само у траговима наслућује кроз звонки звук лауте у првој строфи, у другој се јавља експлицитно – у њој (песми) трепере *победна љубав и животи дневног сјаја*. С тим у вези се уочава и привремена промена ‘осветљења’, а последично и боја и нијанси у односу на прву строфу: месечина (која се подразумева из подтекста) на тренутак уступа место дневној светлости, туга – љубави, занос – трезвености, сребрна (хладна) боја месеца – златној топлини сунца, док целокупна атмосфера емитује извесну снагу и животни елан. Међутим, и тај дневни сјај као да је само пролазног карактера, месечина се поново помаља, а сама песма поново ‘урања’ у њене сенке: *У срећу као да немају вере, / А песма им се с месечином сјаја*. Овај својеврсни шав, односно, место споја месечине и песме, јесте, у извесном смислу, и тачка ‘отварања’ душе, њена исповест. То је место *прејерења унутрашњеј пејзажа*, место трења, и рекло би се асимптотског приближавања *лажној сјаја* месечине и истинитости *дневне светлости* сунца. Метафорички, то је живот душе која ‘пева’ свој унутрашњи пејзаж заснован на два антипода: на *месечини* која суштински скрива стварност, симболизујући привидност, тајанственост,

мистичност, подсвесно, несталност, емотивност, занос; она је та која ‘допушта’ да маске оживе и заиграју, насупрот којој стоји *дневна све-и́лоси́* која скида маске, разоткрива стварност, доноси јасноћу и трезвеност. Овај скуп дихотомија је истовремено и место пресека различитих стварности, односно, речено терминологијом Вилијема Џејмса (William James), место ‘судара’ два света, два „подуниверзума“, али истовремено и место самоспознаје/самосвести, тренутак блеска. Међутим, тај тренутак који је ‘кратког даха’ *attacca* се надовезује на следећу слику (трећу строфу) палилогијском везом – речју *месечина*,

А ђесма им се с месечином сјаја (II, 4)
Са месечином и љужном и лейом (III, 1),

тачније, доминантним мотивом из прве строфе који сада добија нове звучне нијансе, као што су *и́и́ице* које *сањају* и *водоскоци* који *јецају* у *мраморју*. Ова, последња строфа песме која је у целости обојена суморним осећањима и расположењима – *љужан*, *сјава*, *јецаји* – бива интензивирана хладноћом коју емитује мрамор на месечини. С тим у вези, хладноћа јесте доминантни квалитет ове песме будући да су присутне све оне речи које у свом значењу или асоцијативној игри садрже хладан ‘тон’. Дакле, на емотивном плану отвара се широка лепеза нега-

тивних осећања и расположења (попут *љу́е*, *се́е*, *јецаја*), што се реперкутује на егзистенцијални план који говори о *изљубљеној* *вери* у *срећу*, затим на етички план којим доминира песимизам (дакле, дошло се до спознаје да истина не постоји, односно, да је све *маска*, привид, *варка*), и, на крају, на (свеукупни) сазнајни план којим доминира сумња у моћ сазнавања суштине, то јест, природе душе и открића њеног истинског завичаја. Својеврсни пандан овој наизглед галантној идили у којој је реч постала оличење „музичке туге“, проналазимо на бројним Ватовим платнима, међу којима се издваја ликовно остварење под називом *Пјеро*.



Репродукција бр. 1: Антоан Вато,
Пјеро (*Pierrot*), 1718–1719, уље на платну,
 Музеј Лувр, Париз

Пјеро је својеврсна студија о самоћи, на којој је насликан поетичан, сањалачки лик тужног, усамљеног кловна. Фигура је постављена централно у стојећем ставу са рукама које 'висе' опуштено низ тело. Као да издвојен из гомиле осећа нелагоду у свом лоше скројеном сјајном сатенском костиму. Његови рукави су сувише дуги, веома наборани и згужвани на лактовима, панталоне су сувише кратке и виде се зглобови. Његово лице највећим делом остаје у сенци. Стиче се утисак као да позива посматрача да му каже шта је потребно да уради, да му да неки знак. У својој нелагодности, збуњености и отуђености он као да се буни, не само против улоге која му је у комедији додељена већ и своје улоге на овој слици. Његов излазак из представе је такође и излазак из фикције коју је насликао Вато. У овом (спољашњем) свету – *koinos kosmos*-у, којим владају сасвим специфична правила и лукавства, *Пјеро* може да буде срећна, спокојна и задовољна марионета. Уместо тога он гледа у посматрача са знањем, без илузија, без маске.

Пјеро је традиционални карактер у италијанској комедији, његове акције су одређене, а понижења која доживљава, готово, ритуална. Он заузима скоро целу површину слике и монументално се истиче у односу на остале ликове из италијанске комедије који се виде у позадини у пријатном пејзажу. Четири полускривене фигуре се могу идентификовати: лекар на свом магарцу, љубавници Леандро и Изабела, и Капетан. Ови ликови доприносе композицији поетске драме. Драмска снага слике *Пјеро* Антоана Ватоа произлази из момента застоја у акцији, непокретног централног карактера, кловна *Пјероа*. Лака флуидност потеза четкице и светле боје костима, осим везица на његовим ципелама и јарко црвеног костима који носи један од ликова у сенци, дају слици меланхоличну и сетну атмосферу. Пејзаж иза њега са ликовима из *комедије дел арте* позиционираних у дну слике, тик поред његових ногу, стварају чудесан зачаран свет.

Оно што представља заједнички именитељ Ватоове слике и Верленове песме јесте 'осликавање' паркова, мермерних статуа, маски (из италијанске *комедије дел арте*), 'бергамаски', и, на један сасвим специфичан начин, саме музике. Такође, симултано су присутни задовољство и разочарење што се може сматрати симболичком ова два света (*јесничкој* и *сликарској*), односно, света *фантастичне* прошлости. С тим у вези и *италијански сјил* (*fêtes galantes*) Ватоа, али и Верлена, креће се у пољу сензуалности, префињености, елеганције, фантазије, али и меланхолије и амбивалентних осећања (попут радости и туге) грациозно скривених иза *дискрејних маски*. У ширем смислу, *италијански сјил*, првенствено код Ватоа, као тему узима љубавну чаролију која је на платнима приказана у квазиидеализованим пејзажима, парковима и баштама. Поменута тема најчешће укључује младе људе који скривени

међу дрвећем и фонтанама или стварају музику, или уз њу плешу. Најчешће, Вато представља своје ликове на балским свечаностима – *маскарадама* највиших друштвених слојева, обучене у одећу која је била популарна у високом друштву XVIII века. У „сагласју“ са ‘магијом’ Ватоових слика је и Верленова збирка *Галантине свечаности* – или можда пре речено свита ликова, сасвим специфична изложба 22 портрета ликова који припадају тим давним (*фантијастичним*) Ватоовим, али не само Ватоовим, временима; а сама збирка почиње управо најсуптилније звучно изнијансираном песмом – *Месечина*.

Овом сасвим специфичном уодношавању звучно-поетских и ликовних елемената стваралаштва Верлена и Ватоа, придружује се исто тако сасвим карактеристичан *музички свеј* Клода Дебисија. Наиме, он је годину дана пре компоновања прве збирке *Галантних свечаности* (на Верленове стихове), написао *Бертамску свићу* (*Suite bergamasque*, 1890) за клавир, у оквиру које је трећи став – *Месечина*, настао, дакле, по истоименој Верленовој песми.

...кад маске и бертамаске зајлешу на месечини
на њућу за Кићеру...

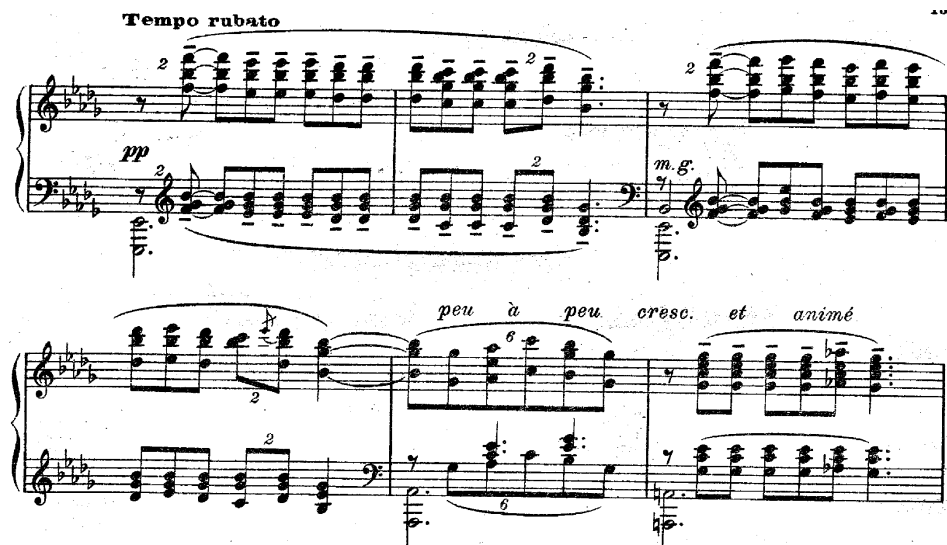
Основе симболистичког програма – попут откривања неслућених простора лепоте и смисла, вере у тајанствена „сагласја“ између природног и људског поретка, прихватање музике као носиоца реалности света и сновидних стања душе – уписују се, рекло би се, сасвим очекивано, и у Дебисијев *музички универзум*, будући да се његова уметничка личност формирала у окружењу песника и писаца. С тим у вези, *дебисијевски звучни универзум* ‘преплиће се’ са Верленовим песничким универзумом управо у поменутом ставу *Бертамске свиће*. Та фина ‘усаглашавања’ *ока* и *уха*, то јест, слике ‘унутрашњег пејзажа’ и њених ‘звучних’ треперења, уочавају се већ на самом почетку Дебисијеве композиције. Оно што је присутно већ у првим тактовима јесте одређени степен амбивалентности и захватања оних ‘између’ простора на сваком музичком плану и у пољу готово сваке музичке компоненте. Уз захтев за изражајношћу високог степена у умереном темпу (*Andante très expressif*), те ‘пригушеном’ *ијјанисимо* динамиком (*pp con sordina*), Дебиси уписује ознаку за метар 9/8. Међутим, већ сама осминска пауза у првом такту, а затим и лигатура која везује другу осмину са половином са тачком у деоници леве руке, односно, трећу осмину са четвртином са тачком у деоници десне руке, не дозвољава да пулсирање музичког тока постане одмах јасно. Таква, амбивалентна метроритмичка слика се протеже све до 14. такта креирајући заправо *рубайо* простор у окви-

ру којег свака лигатура, осим што доприноси утиску да се пулсација мења из такта у такт, такође, ствара утисак ‘неухватљивости’ те исте слике. Она као да плута, креће се час унапред, час уназад; другим речима, Дебиси као да на самом почетку тражи да тај ‘унутрашњи пејзаж’ што је могуће дуже *одзвучи*, односно, да тај сновидни тренутак потраје (уп. ROBERTS 1996: 94). Тој, сасвим специфичној ‘треперавој’ слици која као да и сама хоће да ‘замрзне’ тренутак тог истог треперења, доприноси хармонски ток који се одвија у константној смени, односно, ‘кружењу’ једне те исте хармонске везе: вантонална доминанта за шести ступањ се привремено (готово само на тренутак) разрешава у други обртај септакорда шестог ступња, који се затим уланчава у субдоминантну област засновану на смени акорада четвртог и другог ступња (и то у облику септакорада и његових обртаја). Тако, Дес-дур тоналитет, ‘обећан’ предзнацима назначеним на самом почетку композиције, добија своју потврду тек у 9. такту.



Нотни пример бр. 1: Клод Дебиси, *Месечина*, 3. став из *Бергамске свите* (*Clair de lune, Suite Bergamasque*, 1890), тт. 1–11

Светлосно треперење, променљивост нијанси ‘сребрне боје’ месечине, те значења која се налази у ‘дубини’ Верленове песничке слике, Дебиси звучно ‘хвата’ и у наставку музичког тока, па све до његовог краја. Конкретно, од 15. такта на хармонском плану, вођен колористичким квалитетом хармоније, Дебиси посеже за најразличитијим микстурама сазвучја. Другим речима, појединости, не само у хармонском садржају – у смислу заступљености знатног броја четворозвука, па и петозвука – него и у њиховој *појединости*, јасно показују истицање примарно колористичких вредности тих сазвучја. Реч је о супротстављању крајњих звучних регистара и вишеструким октавним удвајањима мелодијске линије. Узимајући у обзир то да су октаве кључни тонови аликвотног низа – 2, 4, 8, 16, те да њихово појачавање готово увек има колористичко дејство, у наведеном сегменту музичког тока долази управо до такве звучне ‘смеше’ – дакле, оне која је резултат ефекта микстура!



Нотни пример бр. 2: Клод Дебиси, *Месечина*, 3. став из *Бергамске свите* (*Clair de lune, Suite Bergamasque*, 1890), тт. 15–20

Дебиси, као и Верлен који тежи да ухвати сваку појединачну (променљиву) слику стања људске душе, настоји да одређене тренутке музичког тока заустави, или, боље речено, ‘развуче у бескрај’, то јест, да њихово трајања учини вечним; тако, композитор замењује читаве мелодијске и ритмичке секвенце звуком који је изолован сам за себе, а чију структуру карактерише суперпонирање бескрајно сићушних трајања, звучних вредности, боја звука (уп. Роговић Млађеновић 2009: 300–301).

О томе, као и о композиторовој вези са Верленовом поезијом и Ватоовим ликовним остварењима, сведоче још две клавирске композиције – *Маске* (*Masques*) и *Осџрво радосџи* (*L'isle joyeuse*) – обе настале 1904. године. Оне, с једне стране, упућују на бројне Верленове песме из збирке *Галанџне свечаносџи* као што су *Панџомима* (*Pantomime*), *Марионеџе* (*Fantoches*), *Манголина* (*Mandoline*) и *Коломбина* (*Colombine*) у случају *Маски*, односно, *Киџера* (*Cythère*), *У џеџџи* (*A la promenade*) или пак *Љубав на џрави* (*L'amour par terre*), у случају *Осџрва радосџи*; с друге стране, Дебисијева дела реферирају и на светове Ватоових дела, као што су они приказани на композицији *Мезеџин* (*Le Mezzetin*, 1718–1720), *Хогочаџе на Киџеру* (*Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717), односно, *Укрџавање за Киџеру* (*L'Embarquement pour Cythere*, 1718).



Репродукција бр. 2: Антоан Вато, *Укрџавање за Киџеру* (*L'Embarquement pour Cythere*), 1717, уље на платну, Schloss Charlottenburg, Берлин

Конкретно, на платну *Укрџавање за Киџеру*, Вато, осим што је приказао палету расположења од узбуђености до безбрижности, оставио је отвореним питање да ли насликани људи долазе на острво или одлазе са њега. У том смислу, целокупна сцена, налик позоришној – у којој сваки лик обучен у одећу која личи на костим игра своју улогу, у маниру барокне отмености – као да се истовремено покреће слева надесно, и здесна налево. Уколико се претпостави да људи на слици

одлазе, слика се може ‘читати’ здесна налево, то јест, почев од пара који се налази на крајњој десној страни композиције. Пар који седи близу статуе богиње Афродите, који су обгрлила два Купидона, одвојен је од осталих и усмерен само на себе. Статуа је обавијена ружама и око ње су припијени Купидони. Женску фигуру која седи насупрот дрвета и држи лепезу у руци додирује Купидон у тренутку када јој младић шапуће на ухо, а уз стабло дрвета, на земљи, седи пар који изгледа као да ужива у идиличном призору. У непосредној близини ова два пара су позиционирана још два који се крећу према броду. Једна дама полако устаје, док јој њен пратилац помаже, а друга чежњиво гледа уназад на статуу Венере, док је њен пратилац води напред. Два Купидона близу њих лете радосно близу дрвета. Други парови се окупљају у подножју брда око брода, који је украшен златним статуама, венцима од ружа и ружичастом свилом. Купидони, налик фигурама које се појављују као мотив на многим ренесансним и барокним сликама, лете око парова и око брода.

На основу радосних и узбуђених лица парова груписаних на десној страни слике, могуће је претпоставити да је реч о тренутку поласка на ходочашће на острво посвећено богињи Венери. Међутим, фигуре груписане на левој страни композиције, спремају се да уђу у брод, праћени ројевима Купидона, и, претпоставка је, врате у свет свакидашњице. Како се за њих чаробни дан ближи крају, целокупна лева страна слика одише меланхолијом и сетом због неизбежног краја. Игре боја које као да се збивају иза некаквог вела у даљини, заправо, приближавају *Вајшоову њозорницу* посматрачу и доприносе утиску дубине слике. Предео обрастао маховином с десне стране осветљен је сунцем, а црвени, златни и жути зраци (топли тонови) пробијају се кроз гране дрвећа у сенци. Као контраст, у позадини, небо и планине су осликани плавом бојом и бојом лаванде (хладним тоновима). Целокупна слика као да покушава да ‘ухвати’ пролазност тренутка, и велича моменте уживања у лепоти, уметности, или љубави. Чак као да поставља два различита света један поред другог – с једне стране, онај који припада свакодневици која ће се, метафорички, изгубити у даљини и ‘угасити’ у квазисфумату, и с друге стране, онај *свеи* ‘*групи*’ који ‘снагом боје’ жели да тренутак уживања учини вечним.

На сличан начин могуће је размишљати и о Дебисијевим композицијама за клавир *Маске* и *Осврће радосици*. Да будем прецизнија, могуће их је тумачити и у контексту Хусерлових (Edmund Husserl) термина који се односе на постојање више различитих *свеи*ова. У том смислу, свако дело понаособ би ‘репрезентовало’ један могући *свеи*: на пример, у *Маскама* се могу препознати *дајши свеи* и *време* који су

одређени и чине, могло би се рећи, „реални свет“, док се у *Осџрву радосџи* наслуђује *свеџи љриче*, то јест, неки могуђи свет и време са сопственим законитостима и разложима постојања. Међутим, чињеница да ова два света постоје истовремено, те да се могуће и прожимају, указује на то да постоји и простор ‘између’, где су размене и кретања између поменутих светова ‘дозвољени’, те да тај простор ‘између’ заправо омогућава, односно, хусерловски речено, „обећава превођење“ из могућег (још неоствареног) у стварно (реално).¹⁶ У контексту поменутих Дебисијевих остварења то би значило да је *свеџи љриче Осџрва радосџи* могуће разумети у односу на ‘реалности’ света *Маски*, и обрнуто.

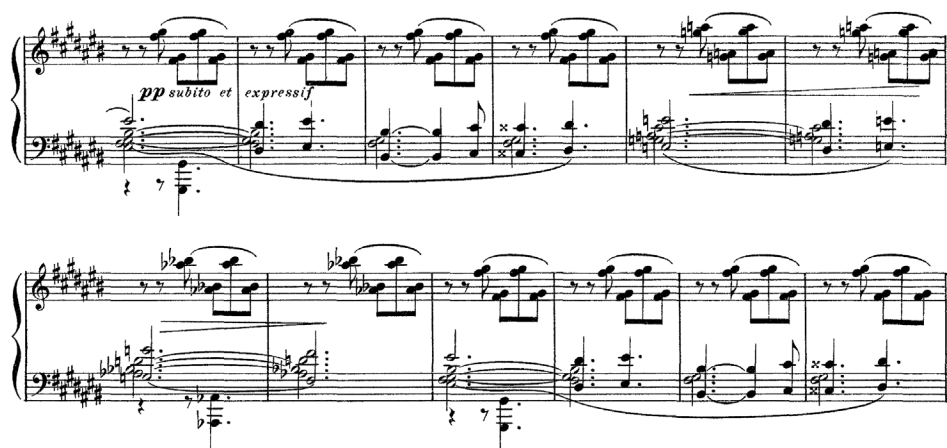
Сам наслов дела – *Маске*, упућује на *комедију дел арџие* која је, према Дебисијевом мишљењу, „једина кадра да отелотвори трагедију“, односно, да „укаже на један сасвим специфичан, трагичан израз постојања“ (уп. ROBERTS 1996: 97). У том смислу, она јесте место преплитања комедије и трагедије, односно, место приказивања реалног света и његових датости из којег, како се испоставља, није могуће трајно побећи. Но, оно што је могуће у том реалном свету јесте да у интеракцији са другима ‘испробавамо’ различите улоге и користимо различите маске како бисмо се лакше прилагодили одређеној ситуацији, како бисмо имали осећај припадности одређеној друштвеној групи или пак како бисмо манипулисали. Уз помоћ маске преузима се идентитет *груџоџи / џлас груџоџи*, излази се (на тренутак) из оквира познатог и закорачује у неки *свеџи ‘груџи’*. Другим речима, маска укршта оно виђено/доживљено са жељеним и отвара простор за једно ново искуство у ‘новој’ реалности, у *свеџи* неке ‘нове’ *љриче*. То укрштање виђеног/доживљеног и жељеног уочава се одмах на почетку Дебисијеве композиције *Маске* и то у виду амбивалентне метроритмичке слике – својеврсног ‘кокетирања’ између такта 6/8 и 2/4 чему доприносе артикулацијске и агогичке ознаке за свирање попут *détaché et rythmé* (*одвојено и рџиџмично*), *staccato* (*одсечно, одвојено*), *tenuto* (*оџиџнуџио, уздржано*), *très vif et fantastique* (*веома живо и фанџиасџично*) – и осцилирања између тоналитета а-мола и А-дура. У том смислу, ова почетна *звучна слика* – која ће се у току дела поновити на идентичан начин још два пута, и још два пута у измењеном тоналном контексту (први пут осцилирајуђи између Це-дура и Цис-дура, а други пут између Еф-дура и еф-мола) – указује на постојаност различитих маски, а свака од њих појединачно (када је одаберемо) пројектује својеврсни сан о метаморфози и заменљивости улога, при чему променљивост означава укидање граница и остварење жељених слобода.

¹⁶ Вид. детаљније у: ХУСЕРЛ 2004.



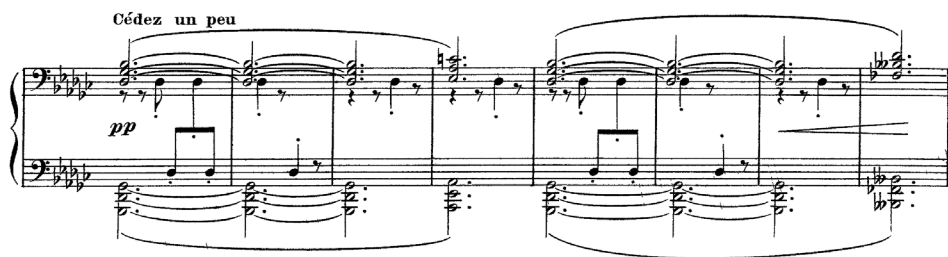
Нотни пример бр. 3: Клод Дебиси, *Маске* (Masques, 1904), тт. 1–11

У овој композицији искорачење у простор сновиђења, односно, *свеи̇ неке гру̇е њриче*, дешава се у два наврта: први пут у 96. такту када се успоставља Цис-дур тоналитет, а пулсација у оквиру такта 6/8 коначно стабилизује, и други пут у 148. такту, када се установљава Гес-дур. Оно што је занимљиво уочити јесте да се и у оквиру искорачења дешавају сличне хармонске осцилације, као својеврсни подсетници да је у питању ‘варка’/‘обмана’ коју *маска* собом носи и да је повратак у *реални свеи̇* неминовност. Тако се у оквиру одсека у Цис-дуру захвата Це-дур тоналитет, само на два такта (тренутак подсећања), да би одмах затим, енхармонском заменом првог ступња Ас-дура у пети ступањ Цис-дура, целокупна ‘звучна слика’ поново закорачила у сновидни свет. У оба случаја долази до промене фактуре, која је праћена и про-



Нотни пример бр. 4: Клод Дебиси, *Маске* (Masques, 1904), тт. 96–107

меном агогике и артикулације, као и регистра у којем се та нова ‘звучна слика’ појављује, с тим што је друго иступање обogaћено пентатонским оазама које могу бити тумачене као вера у стварност тог сновидног света, то јест, *свеи̃а ѝриче*.



Нотни пример бр. 5: Клод Дебиси, *Маске* (*Masques*, 1904), тт. 148–155

Повратак у *реални свеи̃*, односно, сам тренутак ‘скидања’ маске, као тренутак отвореног суочавања оног *ја* са неким другим *ја*, одиграва се у *коди* ове композиције, тачније у последњих тридесет и пет тактова. Фактурна слика која само у виду еха подсећа на прво искорачење у сновидни свет (сегмент музичког тока од 96. такта), почиње полако да ‘ишчезава’ тако што се мотиви карактеристични за тај сегмент на који се реферира, најпре, уз паузе у музичком току, понављају, затим деле на субмотиве и на крају распадају, односно дезинтегришу у музички прстор *реалнои̃ свеи̃а*. Тренутак скидања маске и повратак у *реални свеи̃* у партитури је потцртан ознаком *sans retenir* (без усьоравања), *ѝијанисимо* динамиком (*pp*), уз агогичку ознаку *sourd et en s'éloignant* (*ѝри̃ушено се удаљавајући/ишчезавајући*) (вид. Нотни пример бр. 6).

Заправо, музичку игру овог сегмента композиције карактерише сасвим специфично успоравање музичког тока што би могло бити протумачено као одлагање повратка у *реални свеи̃*, јер, након искуства које је донео сновидни свет кринки, реални свет у свести више никада неће бити исти – он ће бити само привидно поновљена реалност.

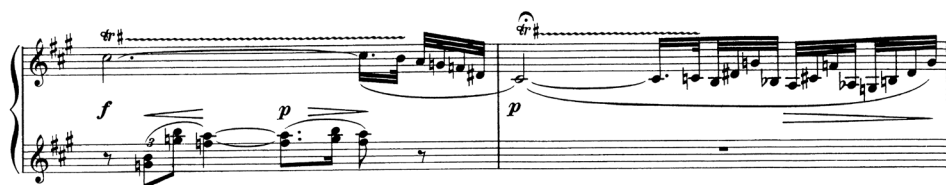
Ос̃ирво радос̃и̃и Клода Дебисија, у том смислу, чува ‘искуства’ *свеи̃а ѝриче*, могло би се рећи, од самог почетка дела, па до његовог краја. Композиција је, подсећам, инспирисана Ватоовом сликом *Укрцавање за Ки̃и̃еру* којом се славе животна уживања на фантастичном, легендарном острву љубави и радости – Китери. У духу тога, и Дебисијева композиција, на самом почетку као да, како то истиче Дејан Деспић (2002: 363), „пршти радосним кликтајима, потом се весело разиграва, да би на крају правим фанфарама славила светлост и животна задовољства“. Оно што се истиче у вези са сасвим специфичним (музичким)

The image displays four staves of musical notation for Claude Debussy's 'Masques' (1904). The notation is in G major and 3/4 time. The first staff shows a piano introduction with a melody in the right hand and chords in the left hand, marked 'pp'. The second staff continues the piano introduction, with the right hand playing a descending scale and the left hand playing chords, marked 'pp'. The third staff shows the piano introduction continuing, with the right hand playing a descending scale and the left hand playing chords, marked 'pp'. The fourth staff shows the piano introduction continuing, with the right hand playing a descending scale and the left hand playing chords, marked 'ppp'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Нотни пример бр. 6: Клод Дебиси, *Маске* (*Masques*, 1904), тт. 350–380

светом *Осјирва радосјии* јесте лествична основа која лежи у основи овог дела. Наиме, реч је о целостепеној лествици и њеном колористичком својству које произлази из њене необичне грађе (низ целих степена, односно великих секунда) која ‘негира’, односно, ‘заобилази’ доминанту (то јест, чисту квинту на тоници). Свеprisутност целостепене лествице у линеарном току Дебисијеве композиције пројектује се и на хармонски ток овог дела чинећи целостепену лествицу апсолутно доминантном; изузетак донекле представља епизода у Е-дуру; међутим, чак и у оквиру овог дела музичког тока на неколико места се уочава ‘пробој’ целостепености. Тако, њено присуство од почетка до краја музичког тока *Осјирва радосјии* доприноси да целокупан музички *свеј* овог Дебисијевог остварења буде схваћен у једном ширем, сасвим специфичном

(хармонском) контексту којим ‘владају’ нека *друџа љравила*. Тај контекст допушта извесну интерпретативну ширину, баш као што допушта и *свећ љриче* Ватоовог платна. Питања која су се наметала у вези са сликарском композицијом – да ли је реч о укрцавању за Китеру или је реч о напуштању идиличног острва – односно, она која искрсавају у вези са Дебисијевим делом – да ли целостепеност и њена тонална неодређеност и флуидност кретања гравитирају тонално стабилнијем музичком току, или пак, константно продирући и разграђујући такве оазе, ‘враћа’/премотава целокупан музички ток уназад, ка почетку – заправо, сведоче о својеврсној потреби да се, посредством тог кретања унапред и уназад (од *реалној свећ*а ка *свећу љриче* у случају Ватоове композиције *Укрцавање за Китеру*, а можда и Верленове песме *Месечина*), односно, кретањем од хармонске лабилности ка тоналном ‘разређењу’ и обрнуто (у случају Дебисијевог остварења), замрзне један тренутак постојања, односно, да се трајање тог тренутка учини вечним. Конкретно, у *Осврћу радосћ*и томе доприносе три мотива дата на самом почетку који ће даље проткивати све значајније тематске материјале дела утичући последично тако на његову целокупну хармонску слику. Наиме, мотив из увода сачињен је од три прекомерна трозвука повезана силазном хроматском линијом која се креће од цис² до ге¹ (интервал прекомерне кварте), тако да је у самом уводном мотиву садржано прожимање целостепености са хроматском лествицом. У трећем такту целостепена лествица и даље присутна у деоници леве руке бива додатно потцртана двозвучима (велике терце) у деоници леве руке. Ритмичким трајањем и трилерима посебно наглашен тон цис² ипак само делује као ‘тоника’ те лествице, не наговештавајући основни тоналитет, тим пре што је у трилеру праћен тоном дис². Чак и када се након увода на тренутак јасно искаже дијатонска основа А-дура (који је имплициран предзнацима), тонови дис и ге остају присутни као лествични тонови, што доприноси лидијско-миксолидијској ‘нијанси’ овог (*квази*) А-дура (вид. Нотни пример бр. 7). И други мотив – који се јавља непосредно након оног на тренутак успостављеног А-дура – бива ‘обојен’ лидијском квартом и миксолидијском септимом, тако да се може рећи да је он (у погледу лествичне основе на којој је заснован) произашао из првог мотива (вид. Нотни пример бр. 8). Слична се логика проналази и у грађи трећег мотива који је заснован на остинатном треперењу низа од дис¹ до г (у деоници десне руке), чиме је захваћен и тритонус као конститутивни елемент целостепене лествице. Он реферира на мотив из увода и маркира основни тон и квинту, а затим и тонове доње медијанте А-дура (еф-а) која ће имати важну улогу у кулминационом таласу дела (вид. Нотни пример бр. 9).



Нотни пример бр. 7: Клод Дебиси, *Осърво радосѣи* (*L'isle joyeuse*, 1904),
први мотив, тт. 1–4



Нотни пример бр. 8: Клод Дебиси, *Осърво радосѣи* (*L'isle joyeuse*, 1904),
други мотив, тт. 9–10



Нотни пример бр. 9: Клод Дебиси, *Осърво радосѣи* (*L'isle joyeuse*, 1904),
трећи мотив, тт. 20–23

Простор који је са целостепеном лествицом отворен за то једно ново искуство у ‘новој’ реалности, одјекивање и у поменутом тонално ‘стабилнијем’ сегменту музичког тока композиције. У оквиру њега се издваја градациони лук који води ка химничној тематској и ‘тоналној’ репризи. Већ сâм редослед тоналитета кроз које се поменута градација развија показује латентну (непотпуну) целостепеност: цис-мол/Ес-дур/Еф-дур/А-дур; међутим, веза између ових тоналитета се не остварује на традиционалан начин – посредством модулација, него се пре појаве сваког (укључујући и почетни цис-мол) јавља целостепена епизода из које сваки појединачни тоналитет на тренутак ‘израња’ као поље стабилности. Оно што је такође занимљиво јесте да су сви тоналитети модално ‘обојени’: Ес-дур и Еф-дур лидијско-миксолидијском ‘нијансом’, а завршни А-дур лидијском. Можда управо овај централни део композиције, који представља својеврсно ‘искрцавање’ на квазитонално стабилнији терен јесте исто оно место где се два *свеи*а (*реални свеи* и *свеи њриче*) срећу и прожимају; то је исти онај простор који ‘допушта’ ‘превођење’ из оног могућег (још неоствареног) у стварно (реално), односно, онај простор-време који, као и у Верленовој песми *Месечина* и на Ватоовој слици *Укрцавање за Киџеру*, на тренутак допушта преплитање димензије јавног и приватног, логике духа и логике страсти, исправну перцепцију и халуцинацију, забрану и остварење жеље, то јест, потпуно прилагођавање свету и безуслован бег из њега.

* * *

Познато је да је Дебиси свој уметнички *credo*, односно, свој ‘манифест’, ‘ишчитавао’ у импресионистичком сликарству, али пре свега у симболистичкој поезији, у њеном музичком схватању и третирању стиха и прозе. Оно што је био циљ симболизма и такозваних „уклетих песника” јесте да од музике преузму своје добро и да поезији врате њену музичку димензију, то јест, да јој врате мелодиозност стиха и музичност мисли. Но, сваки од песника појединачно је у својим књижевнотеоријским схватањима, манифестима, а пре свега поезији, тај циљ формулисао на другачији начин, исказујући притом и неке од битних премиса симболизма. Тако, пре свих, Бодлер у својој песми *Саџласја* на један сасвим специфичан начин формулише теорију синестезије, односно, *универзалне аналоџије*, и захтева од уметника да посредством стихова одгонета „шуму симбола“, а потом открије и дубинске аналоџије кроз које се најбоље могу изразити суштине људи и ствари. Такође, у истоименој песми, Бодлер показује колико поезија дугује музици и наговештава у прози „вагнеровски роман“. Оно што је Дебиси ‘преузео’ од Бодлера артикулисано је у ‘позиву’ који композитор упућује уметницима да се ‘уједине’ са Природом, те да у њеним одајама открију симболе,

слике, тонове, речи, боје, мирисе, текстуре, затим их слободно комбинују и, потом, препознају њихово заједничко порекло у шкрињама подсвести и асоцијација. Занимљиво је да су и један и други уметник писали о снази музике и њеној способности да уједини и субјект и објект, односно, речено дифреновски, и спољашњи свет и самог уметника. Она је за њих представљала једину чисту уметност, способну да открије вечну тајну односа човека, Природе и уметности, то јест, да открије саму суштину ствари.

Када је реч о Верлену и његовим ставовима, он их је, верујем, најјасније изразио у својој песми/манифесту *Песничка уметност* показавши како се музика и реч спајају у обојени звук, и то онај звук који још увек исказује једно дубоко емотивно треперење чији се смисао још увек може осетити и логички перципирати. У Верленовим стиховима се 'отварају простори' у којима одзвањају тонови, док се слика продужује у своју питорескну пројекцију; другим речима, Верленов унутрашњи пејзаж састављен од музике и слика, односно, симболичког јединства музичких и ликовних елемената, рађа једну нову, другачију уметност – ону која је кадра за неизрециво. Својеврсни пандан овим Верленовим ставовима проналазим у Дебисијевом исказу да је музика најближа природи, то јест, да између ње (музике) и стварности постоји један сасвим посебан однос – однос који утиче на то да музика постане осећајна транспозиција свега оног што је у природи невидљиво. Музика је, речено Дифреновим речником, уметност која сведочи о тим финим 'усаглашавањима' између уха и ока, односно, речено верленовско-дебисијевским речником, уметност која најпрецизније 'преводи' слике унутрашњег пејзажа у њихова 'звучна' треперења.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БОДЛЕР, Шарл. *Цвеће зла*. Избор Горан Костровић. Београд: Удружење издавача и књижара Југославије, 1997. [Избор песама је урађен према књизи *L'Oeuvre Poétique de Charles Baudelaire*. Paris: Jean de Bonnot, 1978.]
- ВЕРЛЕН, Пол. *Песме*. Превели Данило Киш и Иван В. Лалић. Приредио Стеван Кордић. Подгорица: ИТП „УНИРЕКС“ – ЗУНС, 1996.
- ПЕТКОВИЋ, Ивана Р. *Музички универзум Клода Дебисија. У трагању за нейосредношћу 'сајласја' између уха и ока*. Докторска дисертација. Београд: Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, 2018.
- ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ, Тијана. *Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба. Од „Змаја из Алке“ до „Залубљеној фауна“*. Београд: Музичка омладина Србије, 2008.
- ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ, Тијана. „Консеквенце Вагнерове музичке драме у француској књижевности и *Пелеасу и Мелисанди* Клода Дебисија – где, зашто, како и куда?“ *Зборник Машице српске за сценске уметности и музику* 46 (2012): 81–100.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*: Vol. II. Paris: Michel Lévy frères, 1868. (преузето са: https://fr.wikisource.org/wiki/Exposition_universelle,_1855,_Beaux-arts; https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1859).

- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. Vol. III. Paris: Calmann Lévy, 1885. (преузето са: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Art_romantique).
- BODEI, Remo. *Logiques du délire. Raison, affects, folie*. Paris: Aubier, 2002.
- BRADIĆ, Stevan. „Zasnivanje čulnosti: Saglasja Šarla Bodlera i Samoglasnici Artura Remboa.“ *Savremena proučavanja jezika i književnosti* V. Knj. 2 (2014): 601–614.
- DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. Uredio François Lesure. Paris: Gallimard, 1985.
- DESPIĆ, Dejan. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002.
- DIFREN, Mikel. *Oko i uho*. Banja Luka: Glas, 1989.
- DUFRENNE, Mikel. *Le poétique*. Paris: PUF, 1963.
- FRIEDRICH, Hugo. *Struktura moderne lirike*. Preveli Trude i Ante Stamać. Zagreb: Stvarnost, 1969.
- JAROCINSKI, Stefan. *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*. Paris: Edition du Seuil, 1970.
- KOVAČ, Nikola. „Veliki pisci. Bodler“, „Poezija nakon romantizma. Verlen. Laforg.“ U: *Francuska književnost od 1857. do 1933*. Knjiga III/I. Uredio Branko Džakula. Sarajevo – Beograd: „Svjetlost“, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva – Izdavačko preduzeće „Nolit“, 1981, 43–56, 81–96.
- LEAKEY, F. W. “Nature and Symbol.” In: *Baudelaire and Nature*. New York: Barnes & Noble, 1969, 173–250.
- POPOVIĆ MLAĐENović, Tijana. *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti – Signature, 2009.
- POTTER, Caroline. “Debussy and nature.” In: *The Cambridge Companion to Debussy*. Uredio Simon Trezise. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 137–138.
- ROBERTS, Paul. *Images. The Piano Music of Claude Debussy*. Portland – Oregon: Amadeus Press, 1996.
- SCHLOSSMAN, Beryl. “Baudelaire’s place in literary and cultural history.” In: *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Uredila Rosemary Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 175–185.
- WRIGHT, Barbara. “Baudelaire’s poetic journey in *Les Fleurs du Mal*.” In: *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Uredila Rosemary Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 31–50.
- ZOLA, Emil. *Mon Salon, Manet: écrits sur l’art*. Uredio A. Ehrard. Paris: Garnier – Flammarion, 1970.

Ivana R. Petković Lozo

On Possible Immediate Correspondances of the Ear and the Eye in the Fantastic Worlds of Claude Debussy, Paul Verlaine, and Antoine Watteau

Summary

The starting point of this paper is a kind of manifesto of sensuality, a poem *Correspondences* by Charles Baudelaire, which, interpreted both as a very specific theory of synesthesia and a universal analogy translated into a sonnet, paves the way for a musico-logical interpretation of possible (in)direct connections between the musical universe of Claude Debussy and the poetics of symbolism, even more directly with the poetic world of Paul-Marie Verlaine, and indirectly with the painterly theatrical “scenes” of Antoine Watteau. This dense sensual braiding is accompanied with the phenomenological aesthetic thought of Mikel Dufrenne that appeared half a century after Debussy’s death, but somehow naturally imposed itself and appeared as a logical extension of the fin-de-siècle zeitgeist.

Keywords: correspondences, ear and eye, musical universe of Claude Debussy, poetic world of Paul Verlaine, artistic “stage” of Antoine Watteau, *Clair de Lune* (Moonlight), *Masques* (Masks), *L’isle Joyeuse* (Island of Joy), Charles Baudelaire, Mikel Dufrenne.

МОНИКА Ј. НОВАКОВИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд

Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПОЗОРИШНА МУЗИКА ЗОРАНА ЕРИЋА**

САЖЕТАК: Предмет истраживања овог рада је поступак ремедијације заступљен у стваралаштву Зорана Ерића, композитора који се више пута ‘обраћао’ тематским потенцијалима своје музике. У фокусу рада су Ерићева примењена музика, образложење његових ставова према позоришту и раду са позоришним ствараоцима, али и разматрање разлога због којих се композитор служи ремедијацијом у свом стваралаштву те услова које тематски материјал мора да испуни како би доживео „реинкарнацију“ на концертној сцени.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Зоран Ерић, позориште, позоришна музика, примењена музика, ремедијација.

Увод

Примењена музика у домену позоришта заузима значајно место у опусу композитора. Зоран Ерић¹ радо говори о својој позоришној музици као једном од најважнијих опуса са свеприсутним утицајем на његово стваралаштво. Ерићева примењена музика која је „живела“ на позоришној сцени, добија нови живот на концертној сцени посредством

* monynok@gmail.com

** Истраживање је спровођено у оквиру НИО Музиколошки институт САНУ, које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, док овај рад представља наставак истраживања које је започето изработом мастер рада *Цео свеј (музике) је ѿзорница – ремедијализација музике за ѿзорнице Зорана Ерића* на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду под менторством ред. проф. др Соње Маринковић а који је одбрањен 2017. године.

¹ Вид.: Ерић 23. 7. 2017.

процеса *ремедијације*^{2,3} Под појмом ремедијација подразумевам преношење музичког садржаја или одређеног музичког тематског материјала из медија позоришне музике у медиј дела за концертни подијум.

О вези између Ерићеве позоришне музике писане 90-их година прошлог века и новонасталих композиција за концертни подијум као и о свом бављењу појединим проблемским круговима при раду, композитор је сведочио у неколико интервјуа.⁴ Његов опус примењене музике изузетно је богат – компоновао је музику и за позориште и за филм⁵ – а свој „процват“ опус је достигао 90-их година XX века, међутим, често се, свесно или несвесно, маргинализује у литератури аутора који анализирају и тумаче Ерићеву музику. Изузетна активност на овом пољу прихвата се без посебног осврта и упита, стога је уочљиво да аутори само ‘дотичу’ музику за представе уколико је писана у истом периоду када и нека од композиција за концертни подијум или представља алтернативу за *четворогодишње стваралачко ћушање* (Николић 2007: 17) у домену концертне музике. Та маргинализација је оправдана, с обзиром на то да се Ерић посветио позоришној музици у једној од најкомплекснијих друштвенополитичких и економских ситуација у којој се Србија затекла 90-их година XX века. Према речима самог композитора, у периоду када је највише стварао за позориште, та институција

² Термин *ремедијација* представили су Џеј Дејвид Болтер (Jay David Bolter) и Ричард Грусин (Richard Grusin), у контексту нових медија и њене примене у масовним медијима попут филма, радија, телевизије и других, док о музици не дискутују ван оквира музичке продукције. Препознајући код Ерића „преношење“ материјала са позоришне на концертну сцену, а не бивајући упозната са литературом ових аутора приликом израде мастер рада, увела сам термин *ремедијализација* за домен музике како бих објаснила ову појаву у Ерићевом стваралаштву. Ремедијацијом у музици бавила се Весна Микић у свом раду *Old/New music media: Some thoughts on remediation in/of music* те ћу користити термин у смислу у ком га она представља и употребљава. Вид.: Микић 2014: 28–33.

³ Делић овог истраживања представила сам широј читалачкој публици на блогу *Serbian Composers*. Вид.: Monika Novaković, „Moja je priča mala u toj vašoj velikoj priči...: Muzika za predstavu Banović Strahinja Zorana Erića.“ *SerbianComposers*. <<http://www.serbiancomposers.org/projekti/blog/prikazi/muzika-za-predstavu-banovic-strahinja-zorana-erica/>>.

⁴ Размишљање о теорији хаоса, затим фракталној теорији, списковима и бесконачним листама Умберта Ека (Umberto Eco, 1932–2016) као и другим феноменима о којима ће бити речи искључиво у контексту излагања о Ерићеве позоришној музици. Такође, у питању је и његово бављење процесом као феноменом, егзактним наукама, добијањем кинетике из статике, ‘постмодернистичким набрајањем’ у виду листа и спискова одређених фрагмената (представе; ситуације; музичког дела...) и другим проблемским круговима.

⁵ Његова музика за три представе – *Бановић Страхинја*, *Сан лејње ноћи* и *Каролина Хојбер* – издате су на компакт-диску *Peace of Dream* поред његове концертне музике (вид.: Лазаревић 2009: 8). Како сам могла да сазнам из разговора са композитором, наслов компакт-диска садржи грешку. Оригиналан наслов гласи *Piece of Dream* (*Комагић сна*) а не *Peace of Dream* (*Мир сна*). Композитор објашњава да је дошло до грешке у изради дискова и да је заиста требало да се израде са оригиналним насловом, на који упућује и омот компакт-диска који садржи део слагалице.

је, у време ратова који су потресали ове просторе, представљала уточиште у свету уметности (ЛАЗАРЕВИЋ 2009: 5–6).

Како Марија Николић наводи, околности 90-их година прошлог века у Србији, те изолација земље од европских токова, неминовно су се одразиле и на културу и уметност – реакција уметника на ову ситуацију манифестовала се на више начина – њиховим одласком у иностранство, престанком стварања или окретањем ка другим медијима (најчешће позоришту) у којима су могли да успоставе и другачији вид комуникације са средином у којој су деловали (Николић 2007: 46). Ауторка наводи да је свој тадашњи став о театру Ерић објаснио речима да је у позориште ‘уронио’ и ‘упловио’ спонтано у тренутку када је оно било једина могућност да се са истомишљеницима нађе, проведе време и размишља о ономе што им се догађало, будући да су позориште али и сви људи који су допринели раду позоришта као институције били „највитаљнији део нашег друштва у то време“ (Николић 2007: 47). Постојала је „велика потреба за заједништвом, а окупити се око доброг позоришног пројекта са таквим кругом истомишљеника је био начин да се преживи, не у материјалном смислу, већ у духовном“ (Николић 2007: 47).⁶

Ерић је истакао да је имао прилике да сарађује са нашим најистакнутијим позоришним ствараоцима, а приликом давања интервјуа за часопис *Сцена*, навео је да је сарадња са редитељима увек била утемељена на међусобном разумевању, заједничком промишљању и осећању за текст на којем раде. Изузетно је био драгоцен први сусрет са редитељем који служи, између осталог, и да се ускладе виђења музичког плана представе. Наиме, сви редитељи са којима је Ерић имао прилике да сарађује, према његовом запажању, изузетно су се залагали за музички аспект позоришне представе, с циљем да се музика постави „на најделотворнију могућу раван у односу на текст који је у питању“ (Пелчић 2005: 2). Ерић истиче равноправност коју је имао прилике да искуси у раду са позоришним ствараоцима – композитор је третиран на једнак начин као глумац или било који други учесник у постављању представе, што подразумева уважавање ауторске особености (Пелчић 2005: 2).

Друга кључна одлика јесте комуникација, не само међу људима који стварају представу већ и саме музике за представу – њен се комуникативни потенцијал са публиком проверава изнова и изнова, сваким

⁶ Слажем се са закључком Марије Николић да је, наравно, у складу са околностима, реч и о стицању средстава за егзистенцију, будући да је „концертна продукција била веома сведена и сиромашна, а презентација српске музике у иностранству онемогућена изолацијом“ (Николић 2007: 47).

новим извођењем представе – свако ново извођење резонира са музичким извођењем које је јединствено и непоновљиво (ЛАЗАРЕВИЋ 2009: 6–7). Иако изазов, компоновање за позоришну сцену има своје предности, о чему је своје мишљење изразио композитор Ханс Вернер Хенце (Hans Werner Henze, 1926–2012) због тога што је „овде све стварно, опипљиво, одмах чулно комуникативно, и зато што сам живот собом носи музику до те мере да моја чула желе да реагују музички. Према мом мишљењу, ове чињенице објашњавају мој пасионирани ентузијазам према *позоришћу у музици*“ (BORNOFF 1968: 29). Позориште у музици значило би комуникативност било које музике коју композитор ствара, без обзира на сцену. Наравно, степен комуникативности не мора нужно бити и мерило квалитета те музике.

Иако до неке мере сличне, примењена (позоришна) и концертна музика не могу да егзистирају на исти начин, како је Морис Блекберн (Maurice Blackburn, 1914–1988) истакао у својим размишљањима о визуелној условљености филмске музике (БАРОНИЈАН 1981: 16). Мада је та мисао везана за домен филма, наводим је зато што сматрам да се може пренети у домен позоришне музике – позоришне слике или било каква асоцијација на слику сцене из представе чијем је извођењу гледалац присуствовао, појављиваће се при сваком поновном слушању одређене музичке нумере ‘истргнуте’ из форме и унутрашње логике представе. Блекберн, из тог разлога, наводи да је, с друге стране, концертна музика „*довољна сама себи, нема њој пребе за дојуну*“ (БАРОНИЈАН 1981: 16). Тако, концертна музика изазива слободне асоцијације слушаоца који је посвећен праћењу музичке мисли. Док позоришна музика зависи од садејства са осталим елементима позоришне сцене која чини представу усаглашеном и ефектном, концертна музика је, у овом смислу, повратак чистом звуку, без покрета, гестикалације и говора – наравно, у зависности од тога ког је жанра дело које се изводи. Након овог кратког увида у својеврсне захтеве које композитор мора да испуни, као и поједине квалитете које музика за представу мора да поседује, табелом која следи стичемо увид у податке о представама за које је Ерић писао музику, редитељима са којима је имао прилике да сарађује, на којим пројектима и где, као и награде које је стекао пишући музику за одређену представу.

Из представљене табеле јасно је да је Ерић био активан у позористу од 1989. године и у просеку је стварао музику за три до пет представа годишње. Но, Ерић је већ имао искуства са писањем сценске музике – кореографских слика, балета и једног сценског ораторијума.⁷

⁷ Реч је о кореографској слици за оркестар *Иза сунчевих враћа* (1973) за коју је Ерић добио Награду „Стеван Христић“ (1973), потом балету у једном чину *Бановић Сјрахиња*

Две године након премијере представе *Дозивање џиџица* започео је рад на ремедијализовању материјала позоришне музике у композицији *Хелијум у малој кућији* која припада циклусу *Слике хаоса*, најпознатијем у Ерићевом стваралаштву. *Хелијум у малој кућији* није једина композиција из овог циклуса која садржи везу са позориштем, већ и композиција *Оберон* концерт из 1997. године, због назива и дела материјала позајмљеног представи *Сан лејџе ноћи* у режији Никите Миливојевића (Кулезич 2001: 36–37). Дакле, имамо и пример постојеће композиције чији ће фрагменти утицати на настајућу музику за представу.

Табела 1: Представе за које је Зоран Ерић писао музику⁸

Назив представе	Аутор драме	Режијер представе	Премијера	Напомене
<i>Дозивање џиџица</i>	Према драми <i>Пјице</i> Аристофана (Aristophanes)	Харис Пашовић	7. 4. 1989. године, Југословенско драмско позориште, Београд	Зоран Ерић је писао музику заједно са Срђаном Хофманом
<i>Ружа ветрова</i>	Ненад Фишер	Харис Пашовић	16. 7. 1990. године, Суботица	Исто
<i>Мегеја</i>	Арпад Генц (Arpad Genz)	Ивана Вујић	25. 9. 1991. године, Битеф театар, Београд	
<i>Чекајући Гогоа</i>	Семјуел Бекет (Samuel Beckett)	Харис Пашовић	25. 6. 1991. године, БДП, Београд	
<i>Симон Чудовић/Енциклопедија Мривих</i>	Данило Киш	Харис Пашовић	18. 8. 1991. године, Народно позориште, Суботица	
<i>Дама са камелијама</i>	Александар Дима (Alexandre Dumas)	Светислав Гонцић	април 1992. године, БДП, Београд	
<i>Хамлеј</i>	Вилијам Шекспир (William Shakespeare)	Горчин Стојановић	7. 10. 1992. године, ЈДП, Београд	

(1981), сценском ораторијуму за инструментални ансамбл, традиционалне инструменте, мешовити хор и глумце *Вук или џовесџи о народном живљењу* (премијерно изведен 1981. године на Вуковом сабору у Тршићу), затим балету у два чина и осам слика *Јелисавића, кнегиња црногорска* (премијерно изведен 21. 4. 1986. године у Народном позоришту у Београду а за који је Ерић добио Награду „Петар Коњовић“ Удружења композитора Србије 1983. године) и на крају, балет, *Мегеја*, премијерно изведен 25. 9. 1991. године на Мителфесту у Тивидалеу (Италија). Листа је формирана према подацима из доступне литературе, у овом случају рада Марије Николић (2007: 21).

⁸ Табела је, приликом израде мастер рада, формирана према информацијама које је композитор понудио, како у разговору, тако и у оним које је приложио на својој Википедија страници чију је верзију на енглеском језику лично уређивао. Вид.: Zoran Erić. < https://en.wikipedia.org/wiki/Zoran_Erić>. Такође, поред података из разговора и са странице, коришћена је и електронска база података Музеја позоришне уметности Србије у Београду: <<http://teatroslov.mpus.org.rs/pretraga.php>>.

<i>Краљ Иби</i>	Алфред Цери (Alfred Jarry)	Харис Пашовић	4. 4. 1992. године, Суботица	
<i>Краљ Лир</i>	Вилијам Шекспир	Петар Говедарица	1993. године, Крагујевац	
<i>Седморица јројив Тебе</i>	Есхил (Aeschylus)	Никита Миливојевић	9. 1. 1993. године, БДП, Београд	
<i>Живој је сан</i>	Педро Калдерон де ла Барка (Pedro Calderon de Barca)	Никита Миливојевић	8. 11. 1994. године, Народно позориште, Београд	
<i>Мајбеш/Оно</i>	Вилијам Шекспир	Соња Вукићевић	1996. године, Центар за културну деконтаминацију, Београд	
<i>У јојћалубљу</i>	Владимир Арсенијевић	Никита Миливојевић	11. 4. 1996. године, ЈДП Београд	
<i>Бановић Сјрахиња</i>	Борислав Михајловић Михиз	Никита Миливојевић	август 1997. године, Град театар Будва, Будва	
<i>Процес</i>	Франц Кафка (Franz Kafka)	Соња Вукићевић	1998. године	
<i>Сан лејње ноћи</i>	Вилијам Шекспир	Никита Миливојевић	6. 7. 1998. године, Град театар Будва, Будва, Народно позориште, Београд	
<i>Мајка Храброси и њена деца</i>	Бертолд Брехт (Bertold Brecht)	Ленка Удовички	1. 1. 1991. године, продукција ППП, Београд	У сарадњи са Б. Ђорђевић, Ђ. Петровић, В. Стефановски и М. Младеновић
<i>Каролина Нојбер</i>	Небојша Ромчевић	Никита Миливојевић	август 1998. године, Град театар Будва, Будва	
<i>Максим Црнојевић</i>	Лаза Костић	Никита Миливојевић	25. 4. 2000. године, Народно позориште, Београд	
<i>Анђиона у Њујорку</i>	Јануш Гловацки (Janusz Glowacki)	Боро Драшковић	2000. године, Град театар Будва, Будва	
<i>Обала, Ћубришије</i>	Хајнер Милер (Heiner Müller)	Стеван Бодрожа	13. 11. 2000. године, Атеље 212, Београд	
<i>Корени</i>	Добрица Ћосић	Небојша Брадић	децембар 2001. године, Крушевачко позориште, Крушевац	
<i>Звер на месецу</i>	Ричард Калиновски (Richard Kalinowski)	Небојша Брадић	27. 4. 2002. године, БДП, Београд	
<i>Фауст I</i>	Ј. В. Гете (J. W. Goethe)	Мира Ерцег	2. 12. 2002. године, Народно позориште, Београд	
<i>Равантраг</i>	Ђорђе Лебовић	Дејан Мијач	17. 12. 2002. године, Српско народно позориште, Нови Сад	

<i>Фауст II</i>	J. В. Гете	Мира Ерцег	27. 12. 2003. године, Народно позориште, Београд	
<i>Галеб</i>	А. П. Чехов	Никита Миливојевић	11. 1. 2003. године, словеначко Народно позориште, Љубљана	
<i>Еџибициони- сџа</i>	О. Ј. Травен (O. J. Traven)	Милан Караџић	16. 1. 2003. године, Атеље 212, Београд	
<i>Фредерик или Булевар зло- чина</i>	Ерик Емануел Шмит (Éric-Emma- nuel Schmitt)	Милан Караџић	17. 4. 2003. године, БДП, Београд	
<i>Пољег у небо</i>	Дејвид Хер (David Hare)	Љиљана Тодоровић	30. 4. 2003. године, Звездара театар, Бео- град	
<i>Милош Велики</i>	Маша Јеремић	Небојша Брадић	15. 2. 2004. године, Књажевско-српски театар, Крагујевац	
<i>Villa Sachino</i>	Горан Марковић	Милан Караџић	3. 4. 2004. године, БДП, Београд	
<i>Tre sorelle</i>	Стеван Копривица	Милан Караџић	6. 11. 2004. године, Зве- здара театар, Београд	
<i>Нема везе или Једна мала џрилоџија смрти</i>	Елфрида Јелинек (Elfride Jelinek)	Небојша Брадић	25. 8. 2005. године, БДП, Београд	
<i>Смртоносна мојорисџика</i>	Александар Поповић	Егон Савин	15. 2. 2005. године, Атеље 212, Београд	Зоран Ерић је пи- сао музику заједно са Владимиром Пеј- ковићем; Стеријина награда за ориги- налну сценску музику
<i>Посеџилац</i>	Ерик Емануел Шмит	Љиљана Тодоровић	6. 6. 2005. године, Атеље 212, Београд	
<i>Трансилванија</i>	Драган Николић	Милан Караџић	16. 6. 2006. године, БДП, Београд	
<i>Дон Крџио</i>	Вида Огњеновић	Вида Огњеновић	6. 10. 2007. године, ЈДП, Београд	
<i>Дисхармонија</i>	Сања Домазет	Небојша Брадић	28. 2. 2007. године, БДП, Београд	
<i>Цар Еџи</i>	Софокле (Sofocles)	Вида Огњеновић	20. 10. 2007. године, Народно позориште, Београд	Награда 53. Стери- јиног позорја за нај- бољу оригиналну сценску музику (2008)
<i>Терђава</i>	Меша Селимовић	Небојша Брадић	19. 1. 2008. године, Крушевачко позо- риште, Крушевац	Награда Јоаким- -феста за најбољу музику (2008)
<i>Ејмин џољег</i>	Дејвид Хер	Љиљана Тодоровић	22. 3. 2008. године, Атеље 212, Београд	

<i>Је ли било кнежеве вечере?</i>	Вида Огњеновић	Вида Огњеновић	8. 10. 2008. године, Српско народно позориште, Нови Сад	
<i>Мој браћ</i>	Небојша Брадић	Милан Караџић	18. 10. 2010. године, Народно позориште Републике Српске, Бања Лука	Награда 27. позоришног фестивала у Брчком за најбољу музику у представи (2010); Награда 30. фестивала у Јајцу за најбољу музику у представи (2011)
<i>Харолд и Мог</i>	Колин Хиггинс (Colin Higgins)	Милан Караџић	6. 6. 2010. године, БДП, Београд	
<i>Рајна кухиња</i>	Стеван Копривица	Милан Караџић	4. 12. 2010. године, Атеље 212, Београд	
<i>Проклећа авлија</i>	Иво Андрић	Небојша Брадић	23. 9. 2011. године, Вировитица, Ужице, Тузла	Копродукција казалишта Вировитица из Хрватске, Народног позоришта из Ужица и тузланског Театар-кабарера Соли ⁹
<i>Кањош Мацедоновић</i>	Вида Огњеновић	Вида Огњеновић	8. 7. 2011. године, Град театар Будва, Будва; 22. 10. 2011, Народно позориште, Београд	
<i>Сеобе</i>	Милош Црњански	Вида Огњеновић	24. 11. 2011. године, Српско народно позориште, Нови Сад	

Кратко ћемо посветити пажњу Ерићевој филмској музици ради јаснијег дефинисања његовог односа према позоришној музици због уочљиве разлике у броју пројеката. Ерић је написао музику за филмове: *Нехај* (реж. Jean Jeanneret, 1992; у сарадњи са Ђорђем Петровићем); *Убиство с њредумицљајем* (реж. Горчин Стојановић, 1995), *Сириљен* (реж. Горчин Стојановић, 1998), *Сенке усјомена* (реж. Предраг Велиновић, 2000), *Најпаца* (реж. Љубиша Самарџић, 2001) и *Пољед у небо* (тв филм, реж. Миливоје Милојевић, 2007) (ЈАЗАРЕВИЋ 2009: 5). Ерић је мишљења да је филмска музика донекле заснована на популарној музици (којом се такође бавио), те је зато он „више у позоришту где не морате толико да се спуштате у односу на свој музички *Вјерују*“ (Ерић, Новаковић 6. 7. 2017). У том смислу, Ерић сматра себе слободнијим у писању позоришне музике, првенствено због тога што се његово аутор-

⁹ Лоланица, Владимир, *Три државе њосјавиле на сцену 'Проклећу авлију'*. <<http://www.blic.rs/kultura/vesti/tri-drzave-postavile-na-scenu-prokletu-avliju/fc7ced3>> 4.8.2017.

ство цени више и што она за њега представља већи уметнички и интелектуални изазов, него писање музике за филм. Мишљења је да „није лако бити композитор примењене музике“, јер наредни ангажман умногоме зависи од тога да ли се композитор „показао довољно способан у том светлу“ да уради оно што се од њега тражи (Ерић, Новаковић 6. 7. 2017).

Зорица Премате наводи да је дугогодишње бављење музиком за позориште прожело и активну креативну фазу Зорана Ерића, фазу у којој, уз музику за сцену, настају и дела за класичан концертни подијум и користи синтагму *феномен паралелних жанрова* у свом дискурсу о Ерићу, желећи да поентира постојање преплитања материјала, идеја, звучних слика које постоји још од Ерићевих првих музика за сцену и првог, како Премате наводи, остварења из циклуса *Слике хаоса (Велика црвена мрља на Јулијеру, 1990)* (ПРЕМАТЕ 2008: 93–94). Ауторка запажа да су Ерићева дела, настала на основу његове музике за позориште, „конституисана деконструкцијом тог позоришног звука у себи, звука који носи и полемике свог сценског настајања и постојања“ јер материјал који већ постоји, Ерић у својим *постпозоришним композицијама* углавном користи поступајући као да је сва та музика нова (ПРЕМАТЕ 2006: 55–56). Композиције проистекле из ремедијализоване музике за позориште, дате су у следећој табели:

Табела 2: Ремедијација у концертним делима Зорана Ерића¹⁰

Назив дела	Састав	Премијера	Темајски материјал из музике за његову	Напомена
<i>Слике хаоса III: Хелијум у малој кутији</i>	две верзије: 1) за гудачке инструменте 2) за 48 гудачких инструмената	1) 13. 10. 1991, БЕМУС, Задужбина И. М. Коларца 2) 1999.	<i>Птице</i>	Октобарска награда града Београда (1992)
<i>Слике хаоса V: Оберон концерти</i>	две верзије: 1) за флауту и инструментални ансамбл 2) за флауту и инструментални ансамбл	1) 7. 10. 1997, БЕМУС, Народни музеј у Београду 2) 2006.	<i>Сан лејње ноћи</i>	Мокрањчева награда (1998) *тематски материјал из композиције је позајмљен музици за позоришну представу

¹⁰ Табела је формирана на основу података из коришћене литературе: текстова Зорице Премате и рада Марије Николић.

<i>Шест сцено-коментара</i>	две верзије: 1) концерт за три виолине и гудачке инструменте 2) концерт за три виолине и симфонијски оркестар	1) 17. 8. 2001, Народни музеј у Београду 2) 2003.	<i>Бановић Сјрахиња Каролина Нојбер Процес Анђијона у Њујорку</i>	Мокрањчева награда (2001)
<i>Ко је убио Јалеба? (Ти зар се не сећаш)</i>	за 12 виолончелиста	17. 4. 2005, Коларчева задужбина, Београд	<i>Галеп</i>	
<i>Седм њоледа у небо</i>	за гудачки секстет	3. 3. 2007, Вигмор хол, Лондон	<i>Пољед у небо</i>	Мокрањчева награда (2009)
<i>Entr'acte фарса-ејизода</i>	за оркестар	3. 10. 2008, БЕМУС, Сава центар, Београд	<i>Краљ Едиг</i>	
<i>B&R</i> ¹¹	за контрабас и клавир	2009.	<i>Проклећа авлија</i>	
<i>Сјисак бр. 2</i> ¹²	за оркестар	14. 10. 2016, Задужбина И. М. Коларца, Београд	<i>Анђијона у Њујорку Бановић Сјрахиња Каролина Нојбер</i>	* садржи и материјал из композиција <i>Хелијум у малој кућици</i> , <i>Шест сцено-коментара</i> и <i>Ко је убио Јалеба?</i>

Ерић тврди: „ефекат свог рада у позоришту проверавам на лицу места, на пробама и на премијери од публике. [...] Позоришна представа пропада ако не успостави комуникацију“ (ЈАЗАРЕВИЋ 2009: 6). Дакле, Ерић и овде подвлачи значај комуникације као кључне на релацији глумци—публика или, радије, на релацији позориште—свет. Исто тако, ако имамо у виду дискурс о сличности позоришне и концертне музике, можемо рећи да Ерић не категоризује свој стваралачки процес по врсти сцене на којој ће се она извести, што је уочљиво из његовог образложења о компоновању као процесу:

Компоновање музике је процес који се у својој суштини не може разликовати без обзира на примену или намену. Увек полазите од сопственог звука и ту вас готово ништа не може обавезивати. Специфичности које одређен медијум садржи су само оквири у које увек може стати ваша музика (ЈАЗАРЕВИЋ 2009: 8).

¹¹ У разговору са композитором (12. 5. 2017) добила сам информацију да је композиција *B&R*, која је наведена у табели, упитна са аспекта ремедијације. Наводим је због једног секундарног извора у литератури који наводи да је у питању тематски материјал нумере *Први сусрећ у Авлији* из представе *Проклећа авлија*.

¹² Поруџбина Београдске филхармоније за концертну сезону 2016/2017. Према: *Програмски коментар – Сјисак бр. 2*, Циклус концерата *За зналце*, 14. окт. 2016, Београдска филхармонија <<http://www.bgf.rs/wp-content/uploads/2016/10/Program-14.10.2016-LAT.pdf>> 16. 8. 2017.

Звук је тај који је суштина.¹³ Своје даље ставове Ерић је изложио говорећи о захтевима позоришне сцене које музика мора да испуни да би се адекватно ускладила са драмом која се изводи – драматуршки образац у позоришној представи дат је, фиксиран и мора, као такав, да се следи. Тако, тензија заступљена у конфигурацији драмског текста такође је чврсто одређена и „не можете је музиком реметити или кориговати“ (Пелчић 2005: 1). Захтеви музичког материјала за одређеном развојношћу морају се ускладити са захтевима позоришне ситуације, захтевима драмског текста – „у супротном, доводите гледаоца у позицију да бира: да ли да остане гледалац или да постане слушалац“ (Пелчић 2005: 1). Ерић сматра да управо то у позоришту не сме бити дилема јер се „као композитор свакако морате одрећи неких жеља да одређену музику водите својим или само њеним током“ (Пелчић 2005: 1). Он предлаже решење проблема писања сценске музике истичући да је оно што се увек примећује и узима у обзир „особеност позоришног чина у погледу непоновљивости било које ситуације у истом облику у ком се одиграла претходно“, док при томе композитор не мисли на „инциденте и изненађења већ на уобичајене ситуације које у позоришту чине да се ништа не одиграва у предвиђеном временском оквиру“ (Пелчић 2005: 1). У том смислу, Ерићев поступак ремедијације сасвим је разумљив у настојању да развије потенцијале музичког материјала до максимума – „они су траг неке музике која би се могла написати“, а с друге стране „је истовремено и ‘постпозоришна’ музика траг тог позоришта“ (Николић 2007: 17–18), нови вид егзистенције позоришне музике. Ерић је раније имао прилике да говори о процесу поновног коришћења постојећег тематског материјала у интервјуу са Бранком Поповић у којем је одговорио на неколико питања која су се тичала управо ремедијализованих дела. Издвојићу неколико одговора у којима Ерић саопштава свој увид у наведени процес:

своја дела *Хелијум у малој кућици* за гудаче и *Шесћ сцена-коментара* за три виолине и гудаче/симфонијски оркестар посматрам као звучне симулације пренесене из једног времена и простора у друго време и други простор. Увек ме је привлачила та процедура. Претпостављам да је моја фасцинација временским машинама „играла“ улогу у овом случају, иако то не може бити једини или главни разлог (Роровић 2015: 10).

¹³ Ако ово схватимо као ехо мисли Зорана Христића (1938–2019) да је позоришна музика тест-поље које му је помогло у разумевању звука и долажењу до решења које је могао да користи на другим местима (Babić-Milovanović 1998: 12), онда можемо рећи да је Ерићу било која сцена у свету музике велико поље за тестирање!

Један од разлога сигурно је и трагање за потврдом да тематски материјал има бесконачну количину потенцијала: шта је он и шта све може бити? Композиторово образложење открива да је циљ тог процеса допуштање

музичкој концепцији да превазиђе сваку препреку и да се реализује својим најбољим квалитетима, у било ком жанру или медију. [...] Међутим, сваки жанр има своја својства и правила, а игнорисати их једноставно значи напустити тај жанр. [...] Само значи да дати жанр није одговарао потпуно зацртаној и конзистентно реализованој музичкој концепцији и да га је музичка концепција обликовала према сопственим потребама претварајући га у други жанр (Роровић 2015: 15).

Други одговор, дакле, може да се схвати као трагање за одговарајућим жанром, концептом, контекстом, условно речено, слободни(ј)м простором у којем музичка концепција може да превазиђе сваку препреку, чему управо треба тежити у процесу ремедијације. Шта тематски материјал постиже када се ослободи оквира сцене? Трећи одговор може да пружи увид у резултат ослобађања:

Наиме, током позоришног чина, музички материјал комуницира са свим елементима сцене, док као аутономан, преузима другу форму и стиче другачији и нови ефекат (Роровић 2015: 16).

У основи, звучни материјал је тај који диктира музичку концепцију новог дела а која неминовно тежи томе да се оствари у свом ‘најбољем светлу’. У смислу позоришта и преношења ‘позоришног’ звука на концертну сцену, оно што Ерића интересује јесте искључиво звучни квалитет тематског материјала музике за представу. „Он поступа са ‘познатом’ музиком као да је нова, рачунајући да ће из те ‘нове’ музике неки пажљиви слушалац наслутити понешто из њене претходне, позоришне инкарнације“ (Николић 2007: 18), што нас води ка питању публике која прихвата тај реинкарнирани звук. Када је реч о разлици између позоришне и концертне публике, Ерић сматра да је она уочљива у чињеници да је позоришна публика у потпуности усмерена на садржај позоришног чина, пре свега на драмски текст који изговарају глумци. Утиску драмског текста који глумци изговарају и тумаче музика даје нову димензију и, условно речено, ‘помаже’ тумачењу драмског текста. С друге стране, концертна публика је по дефиницији предодређена чињеницом да било какав утисак о делу стиче само кроз перцепцију чулом слуха (Ерић, Новаковић 12. 5. 2017). У вези са асоцијацијама, Ерић објашњава да у музици постоји компонента времена која даје простор

асоцијацији, нарочито слободној, коју слушалац из концертне публике стиче на основу музике коју чује. Позоришна публика ретко доживљава музику као одвојен утисак и стиче визуелну асоцијацију на одломак из представе (Ерић, Новаковић 12. 5. 2017). Ерић сматра да асоцијацију не треба усмеравати и истиче да је, у принципу, „композитору потпуно свеједно да ли је она тачна, јер је дозволио да асоцијација буде слободна“ (Ерић, Новаковић 12. 5. 2017). С тим у вези, Ерић истиче своје интересовање за анимацију, којом се, како каже, бави још од композиције *Cartoon* (1984) – он има потребу да сликама улије живот и тим поступком анимације он оживљава свој музички свет, притом, не нужно задајући оријентире којима треба да иде неко ко слуша ту музику, те сам наводи: „нећу да пишем драмски текст асоцијацијама“ (Ерић, Новаковић 12. 5. 2017). Асоцијација може (али и не мора) бити назначена уводним текстом којим аутор усмерава слушаоца.

Као кључна реч разговора с композитором издваја се *контекст* – Ерић наводи да жели да се његова музика чује као део нечег ширег, нечег много већег, и користи појам из компјутерске графике *close-up view* (поглед изблиза). Ту мисао илуструје објашњењем да је, између осталог, то оно што он ради у композицији *Списак бр. 2*, где су фрагменти из већ постојећих композиција пронашли нови контекст – контекст слике *Пакао* Хијеронимуса Боша (*Hieronymus Bosch*, 1450–1516) из триптиха *Врп уживања* где је, како Ерић наводи, „све фантастично и лепо када гледате понаособ сваку од тих ситница, када се одмакнете, када видите контекст, онда видите да је то један прави пакао [...] контекст је битан“ (БЕОКУЛТ). *Списак бр. 2* је дело у којем Ерић, поред нових, наводи и делове већ познатих слика хаоса из композиција *Хелијум у малој кућији* (1991) за гудачки оркестар, *Шест сцена-коментара* за три виолине и гудаче (2001) и *Ко је убио ђалеба?* за дванаест виолончела (2005) (*ПРОГРАМСКИ КОМЕНТАР – Списак бр. 2*). У програму приложеном уз композицију *Списак бр. 2*, композитор наводи да се

варљива лепота звучних слика, које се наводе, ставља овде у „реалнији“ контекст – чудесни *Пакао* из *Врпа уживања* Хијеронимуса Боша, који је (не)обичан, (не)објашњив, али добро организован и свакодневно се мења и допуњује. *Врп уживања* припада и једном од спискова које Умберто Еко наводи у својој књизи *Бесконачни спискови*. У том паклу звучне скулптуре као што су *Анџиона у Њујорку*, *Бановић Страхина* или *Каролина Нојбер* (из позоришних представа Боре Драшковића и Никите Миливојевића) показују своје друго лице, а њихова једноставност више није тако наивна и искључива, јер звук, који их окружује, указује на другачију природу и смисао њиховог постојања (*ПРОГРАМСКИ КОМЕНТАР – Списак бр. 2*).

Тако, и тематски материјал употребљен у новим звучним околностима – контексту – стиче нова својства која су уочљива када поглед удаљимо и обухватимо ширу слику. Ерићева музика из позоришта, како Премате наводи, јесте:

траг тог позоришта, траг позоришних знакова и траг звука у њима, ексцесна по томе што се мора читати уз невидљиво позориште у себи. Једном када од позоришног звука постане свита или концерт, Ерићево музичко приповедање у класичном инструментаријуму стално носи (и подноси) тај вишак сопственог тела и његове економије: с једне стране обиље (готове позоришне музике, идеја, остварене креативности), а са друге рестрикција (избор инструмената, конкретног материјала, императив да се све смести у екстензивну класичну форму) (ПРЕМАТЕ 2006: 55).

Ерићев и позоришни и концертантни опус су само два лица једног новчића – мења се појам и облик, али је суштина иста, оба дела опуса је написао један композитор (Ерић, Новаковић 12. 5. 2017). На питање о ремедијацији позоришне музике, он одговара да се:

ради о реаранжману ситуације, драмског момента који се искључује и који је супротност ономе што је био у драми (Премате, 2006, 55). Нисам био задовољан дефинитивним музичким изгледом нечега што сам сматрао да има други музички потенцијал, зато сам се враћао тим својим једноставним музичким умотворинама, а нисам правио нове јер нисам мислио да су потребне нове... хоћу да докажем да су и ове биле у реду али да их је требало уобличити, дати их у другој форми (Ерић, Новаковић 6. 7. 2017).

Музика од које је он почео може бити доминантан део у новом контексту, али и не мора (Ерић, Новаковић 6. 7. 2017). Уколико јесте, доминација се постепено губи и постепено нестаје, што је њему и био циљ. Потребно му је да се врати постојећем тематском материјалу зато што сматра да није довољно урадио да афирмише контекст и да афирмише музички потенцијал постојећег тематског материјала (Ерић, Новаковић 6. 7. 2017). Музички параметри су једини релевантни и због њих се доноси одлука да ли ће се одређена музика из неке позоришне представе пронаћи у композицији. Наравно, тематски материјал не мора нужно бити на истом месту на којем је био у представи – ако је у представи био на почетку, у композицији може бити на потпуно другом месту, на пример, на крају.¹⁴

¹⁴ Марија Николић наводи да је разлог размене материјала између позоришне и уметничке музике вероватно и притисак поруџбине, будући да су чак три композиције биле поруџбине: *Оберон концерн* – поруџбина БЕМУС-а; *Шест сцена-комедија* – поруџбина

Долази се до питања шта све тај тематски материјал може бити. Подсећам на постмодерно набрајање и бесконачне спискове – *шај ше-майски материјал је шо... и шћа још?* Списак сам по себи игра улогу парадигме постмодерног набрајања. Позоришна музика, или генерално гледано, једно позориште може бити списак, све компоненте позоришта понаособ могу бити спискови – глумац је и људско биће, и лик који игра, и демонстратор, и представник позоришне институције... итд. У смислу ових спискова, Ерић се слаже са ставом Зорице Премате да је, када је о његовом стваралаштву реч, у питању исти код, без обзира на то да ли компонује апсолутну или примењену музику (Ерић, Новаковић 25. 4. 2017). Надовезујући се на њен став, Ерић објашњава да се тај код код њега налази у постмодерном, „не нужно и скоро никако еклектичном погледу на ствари – у питању је постмодерна као списак фрагмената наших сећања, ситуација, једног текста, једне позоришне представе“ (Ерић, Новаковић 25. 4. 2017).

Закључак

Заступљеност феномена ремедијације у Ерићевом стваралаштву само потврђује да је позориште идеја која прати његово целокупно стваралаштво, без обзира на сцену на којој се та музика „одиграва“, што је и био предмет истраживања у овом раду. Ерићев ставови о позоришту изузетно су јасни и изражавају његову фасцинираност процесом рада на музици за представу као и самим формирањем дијалога између музике и драме. Указано је на параметре које одређена музика са позоришне сцене мора да испуни како би доживела „реинкарнацију“ на концертној сцени – звучни квалитет њеног тематског материјала те његов неискоришћени потенцијал, потреба да се да ново контекстуално окружење које ће допустити том материјалу да се развије до максимума, само су неки од услова на које је у овом раду указано.

Опус примењене музике Зорана Ерића доживео је „процват“ 90-их година прошлог века и, с тим у вези, указано је на разлог композиторовог обраћања жанру примењене музике, нарочито позоришне, јер је у том домену био изразито активан. Дискутовано је о сарадњи између композитора и редитеља, те о значају и резултатима такве сарадње, са посебним нагласком на аспект равноправности и комуникативности свих учесника у поставци позоришне представе. Поентиран је, стога, комуникациони аспект сарадње али и комуникативност саме (примењене) музике.

Давида Такена (David Takeno) и оркестра Guildhall Chamber Ensemble; *Ко је убио Јалеба?* (*Ти зар се не сећаш*) – поруџбина Центра за музику Коларчеве задужбине (Николић 2007: 18).

Композиторово незадовољство дефинитивним музичким изгледом нечега за шта је сматрао да има већи музички потенцијал потенцира практиковање ремедијације. Истраживање је показало да позориште – било као концепт или као музички тематски материјал подвргнут трансформацији – не ишчежава у потпуности, већ трансцендира своје тематске оквири, превазилази негацију свог сценског порекла и наставља да живи у композицији на новој сцени.

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- БАРОНИЈАН, Варткес. *Музика као примењена уметност*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1981.
- БЕОКУЛТ. *Уџисци о уметности*. <<https://www.youtube.com/watch?v=fyhvO7qe8Tc>> 15. 8. 2017.
- ЕРИЋ, Зоран. *Биографија*. Универзитет уметности у Београду. <<http://www.arts.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2015/04/Zoran-Eric-Biografija.pdf>> 23. 7. 2017.
- ЕРИЋ, Зоран и Моника Новаковић, интервју, 6. 7. 2017. године.
- ЕРИЋ, Зоран и Моника Новаковић, интервју, 12. 5. 2017. године.
- ЕРИЋ, Зоран и Моника Новаковић, интервју, 25. 4. 2017. године.
- КУЛЕЗИЋ, Данијела. „Оберон Зорана Ерића.“ *Музички џалас* бр. 28 (2001): 36–37.
- ЛАЗАРЕВИЋ, Ања. *Филмска музика Зорана Ерића: музика за њокрејне слике хаоса*. Београд: ФМУ, 2009.
- ЛОЈАНИЦА, Владимир. „Три државе поставиле на сцену ‘Проклету авлију’.“ <<http://www.blic.rs/kultura/vesti/tri-drzave-postavile-na-scenu-prokletu-avliju/fc7ced3>> 4. 8. 2017.
- НИКОЛИЋ, Марија. *Слике хаоса Зорана Ерића – ивица хаоса као извор уметничке креативности*. Београд: ФМУ, 2007.
- НОВАКОВИЋ, Моника. *Цео свет (музике) је њозорница – Ремедијализација музике за њозориште Зорана Ерића*. Београд: Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду, 2017.
- ПЕЈЧИЋ, Наташа. „У позоришту не морате све рећи музиком – Зоран Ерић.“ *Сцена* бр. 2–3 (2005). <<http://www.pozorje.org.rs/scena/scena2305/9.htm>> 6. 3. 2017.
- ПРЕМАТЕ, Зорица. „Музика за крај постмодерне.“ *Нови Звук – интернационални часопис за музику* бр. 27 (2006): 55–60.
- ПРЕМАТЕ, Зорица. „Седам фрагмената о бескрају – Седам погледа у небо Зорана Ерића.“ *Нови Звук – интернационални часопис за музику* бр. 31 (2008): 93–99.
- ПРОГРАМСКИ КОМЕНТАР – *Сјисак бр. 2*, Циклус концерата *За зналце*, 14. окт. 2016, Београдска филхармонија. <<http://www.bgf.rs/wp-content/uploads/2016/10/Program-14.10.2016-LAT.pdf>> 16. 8. 2017.
- ТЕАТРОСЛОВ, *електронска база њодајка*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије у Београду. <<http://teatroslov.mpus.org.rs/pretraga.php>> 27. 5. 2017.
- BABIĆ-MILOVANOVIĆ, Marija. “In search for lost intimacy – the interview with composer Zoran Hristić.” *New Sound – International Journal for Music* 12 (1998): 7–15.
- BORNOFF, Jack. *Music theatre in a changing society – The influence of the technical media*. Paris: Unesco, 1968.
- ERIĆ, Zoran. <https://en.wikipedia.org/wiki/Zoran_Erić> 27. 5. 2017.
- MIKIĆ, Vesna. “Old/New music media: Some thoughts on remediation in/of music.” In: VESE-LINOVIĆ-HOFMAN, Mirjana et al. (ed.). *Music identities on paper and screen*. Belgrade: Faculty of Music, 2014, 28–33.

- NOVAKOVIĆ, Monika. „*Moja je priča mala u toj vašoj velikoj priči...*“ Muzika za predstavu *Banović Strahinja Zorana Erića*.“ *SerbianComposers*. <<http://www.serbiancomposers.org/projekti/blog/prikazi/muzika-za-predstavu-banovic-strahinja-zorana-erica/>>
- POPOVIĆ, Branka. “*Entr’acte* – an interview with Zoran Erić.” *New Sound – International Journal for Music* 45 (2015): 7–20.

Monika J. Novaković

Incidental Music of Zoran Erić

Summary

The ever-present theatre in Erić’s opus helps us achieve a much clearer insight into Erić’s poetics. This article deals with the phenomenon of remediation present in the Erić’s opus. The reasons and the results of the use of remediation from the incidental music (which is the highlight of this paper) to concert music were explored and explained. One of the conclusions is the fact that the quality of the sound material has the potential to develop outside of the theatre scene. Erić’s incidental music flourished during the 1990s and the reasons for its expansion are explained: socio-political and economical circumstances prompted the search for like-minded artistic individuals, as well as an artistic, professional, and spiritual sanctuary that was the theatre in Serbia during the mentioned decade.

An overview of the theatre plays for which Erić wrote incidental music is given in this paper, as well as the overview of the remediated pieces – the pieces that contain thematic material that was once heard on the theatre stage and later on the concert podium. It is noted that the music material from the theatre possesses the ability to lead a double life – as a part of the incidental music and later, as a part of the autonomous music.

Keywords: Zoran Erić, theatre, theatre music, incidental music, remediation.

ЖЕЉКО С. МИРКОВИЋ

Факултет за медије и комуникације Универзитета Сингидунум, Београд, Србија*
Стручни рад / Professional paper

ДОКУМЕНТАРНИ ФИЛМ ДАНАС: ИЗАЗОВИ У СТВАРАЊУ

САЖЕТАК: У данашњим креативним документарним филмовима редитељ често одлучи да истовремено преузме и улогу продуцента. Ова нова ситуација има своје предности и мане. С једне стране, редитељ/продуцент добија већу слободу у развоју приче и вођењу пројекта. Даље, он може да флексибилније барата буџетом филма и има могућност да промени правац пројекта пратећи главну причу без страха да ће продуцент одбити такву идеју. Ова позиција оставља редитељу/продуценту простор да ради са мањим буџетом и на крају узме цео профит. С друге стране, он треба да буде спреман да ради у ситуацијама високог ризика и преузме сву одговорност на себе.

Нова дигитална економија отвара могућност да се идентификују најиновативнији начини за интегрисање дигиталних платформи у фазе развоја приче, режије, промоције и дистрибуције документарних филмова како би се пронашла одговарајућа публика, створила нова вредност и пронашли прави начини за повећање монетизације и прихода.¹

КЉУЧНЕ РЕЧИ: документарни филм, редитељ, продуцент, буџет, продукцијски модел, дистрибуција, промоција, развој филма.

Увод

Израз „документарни филм“ је први употребио шкотски документариста Џон Гирсон (1926) и дефинисао га као „креативни третман стварности“.² Декаду касније, филмски теоретичар Пол Рота (1936) понудио је темељнију и аналогнију дефиницију.³ Он је рекао да документарни филм не дефинише тема или стил, већ приступ. Документарни

* zeljkomirkovic@gmail.com

¹ Текст није теоријска анализа, већ аутопоетски став заснован на ауторовом практичном искуству на пољу документарног тима.

² Grierson, John, 1926, *The review of the South Seas film by "Moviegoer"*, *New York Sun*.

³ Уп. Rotha, Paul, *Documentary Film*, London, 1936.

приступ филму се разликује од приступа играном филму не по занемаривању вештине, већ по сврси којој та вештина служи.

Током времена, документарни филмови су делили свој развој са политичким и економским окружењем у друштву. Они су представљали фото-албуме друштва и његове савести, али су се такође развијали у ауторовој креативној визији окружења. Један од највећих фестивала документарног филма на свету, ИДФА (Интернационални документарни фестивал у Амстердаму), дефинише креативни документарни филм као уметничку форму у којој је документариста уметник, а не новинар. Тамо где новинар покушава да својим извештајима представи реалност што је могуће објективније, уметник следи своју сопствену идеју.

Долазак дигиталних технологија је пружио чудесне могућности ствараоцима документарних филмова. Дигитално снимање и архивирање, интернет и све тренутнија глобална комуникација мењају начин на који се могу посматрати и стварати медији. Нова дигитална економија отвара могућност да се идентификују најиновативнији начини за интегрисање дигиталних платформи у фазе развоја приче, режије, промоције и дистрибуције документарних филмова. Друго, продуценти се суочавају са новим формама писања и иновативним начинима финансирања, са новим моделима дистрибуције и маркетинга на дигиталним платформама.

Што се тиче филмских стваралаца, платформе су довеле у питање читав досадашњи креативни процес. Ово ширење поља документарних филмова изазива ствараоце да размишљају на другачији начин о свом односу са стварношћу, са својим радом и са публиком. Истраживање трансмедија је тек у зачетку; његов креативни потенцијал и велике могућности привлаче све веће интересовање филмских стваралаца (DOCUMENTARY NETWORK 2011).

Међутим, индустрија документарног филма би тек требало да енергично приступи потрази за иновацијом у пословној пракси, да искористи могућности које нуде дигитализација садржаја, интерактивни медији, мултиплатформски модел дистрибуције и модел „на захтев“, употреба технике преноса широког капацитета, или реструктурисање ланца вредности. Иновација је кључ за развој одрживих пословних модела и пракси за продуcente документарних филмова (BERMAN 2007).

Креативни документарни филм и истраживање у економији нових медија

Ово су узбудљива времена за документарне филмове и њихове ствараоце. Промене у технологији и начинима на које се медији производе

и конзумирају стварају нове могућности, док документарне приче налазе нову публику и локално и глобално. Не само документарни филмови већ генерално документарне приче популарнији су него икад.

Документариста осећа страст за оно што проналази у сликама и звуцима – што њему увек изгледа смисленије од било чега што може да измисли. За разлику од уметника који стварају фикцију, он је посвећен томе да не измишља. Он се изражава селекцијом и аранжирањем онога што пронађе.

Документарно приповедање се не односи специфично или једино на писање. Уместо тога, оно описује концептуални процес који почиње у тренутку када се појави нека идеја и наставља се кроз продукцију и постпродукцију.

Из свог професионалног искуства као редитељ и продуцент документарних филмова, мислим да прича може да започне као идеја, хипотеза или низ питања. Она затим постаје све фокусиранија током процеса стварања филма, све док завршени филм нема убедљив почетак, неочекивану средину и задовољавајући крај. Током процеса, што боље разумете своју причу, чак и док она еволуира, бићете боље припремљени да је испричате креативно и добро. Документарно приповедање укључује лепезу креативних избора о структури филма, тачки гледишта, равнотежи, стилу, избору учесника и друго. Без обзира на то која је ваша улога – продуцент, редитељ, сценариста, монтажер, сниматељ, истраживач, уредник програма или извршни продуцент – одлуке о приповедању ће вас пратити током целе каријере. Приповедање лежи у сржи најбољих документарних филмова: јаки ликови, убедљива тензија и уверљиво разрешење.

Крајем XX, и нарочито почетком XXI века, ова два жанра су кренула различитим путевима, превазилазећи сопствена искушења, преживљавајући у окружењу које се мења и достижући степен зрелости вредан пажње. Од овог првог контакта, сваки жанр је усвојио низ особина и карактеристика типичних за онај други. На неки начин, фузија настаје из међусобног привлачења: документарни жанр доприноси путем неколико начина представљања стварности, док жанр дигиталних медија доприноси својим новим навигацијским и интерактивним начином (HARDIE 2007).

Дигитална технологија мења стварање документарних филмова. Са милионима људи који су активни на Фејсбуку, Твитеру и Јутјубу, друштвени медији су постали нови савезници током процеса истраживања и продукције филма и могу да одрже пројекат активним на интернету дуго након његовог почетка.

Нема никакве сумње да је будућност сакупљања, продукције и дистрибуције медија, било да је у питању текст, звук, слика или покретне

слике, у томе што дигитални медији нуде невероватне предности. Обрада текста на рачунару је већ укореењена у нашу свакодневицу. Могућност да се било који медијски производ претвори у дигитални фајл даје медијским ствараоцима изузетан алат за стварање и дистрибуцију њиховог рада (HARTWIG 2011).

Ове технологије се често називају новим медијима. Да ли су то заиста нове форме медија или само нови алати за стварање ранијих форми медија?

Да ли све ове технологије представљају нову могућност или претњу креативном документарном филму?

Нови алати, намерно или случајно, често зачну нови начин размишљања и озбиљно преиспитивање постојећих форми медија. Дискретна природа дигиталних медија има потенцијално велики утицај на начин на који схватамо структуру таквих уметничких форми као што је филм. Уместо ритмичне монтаже, која је доминирала филмским стваралаштвом од времена Ејзенштајна, улазимо у еру у којој секвенца представља фундаменталну визуелну конструкцију (MANOVICH 2001: 155).

На почетку сваког креативног производа стоје његов садржај и приповедање, и током читаве историје документарног филма, идеја, садржај и приповедање су били на првом месту у документарној продукцији.

Хоће ли економија нових медија утицати на њихов значај и сместити на нижи ниво у будућности?

Вероватно да неће, она само може да им пружи више могућности да истраже шири опсег креативности. Дигитални медији би могли да помогну приповедачима да успоставе ближе односе са публиком – да од ње имају повратну информацију од самог почетка документарног пројекта, као и да је укључе у креативни процес развоја идеје. Данашњи филмски ствараоци започињу истраживања скоро сваке теме користећи интернет и друштвене мреже и истражују друге дигиталне медије, користећи их као професионалне и креативне алате.

Приповедање, вештина и естетска визија су још увек есенцијални за добро урађен документарни филм, чак и када је намера редитеља политичка. Многе иновације у документарном филму укључују садржај, стил и форму, теме које нису предмет интересовања у овом раду (KILBORN, IZOD 1997: 14).

Глобални приступ документарним филмовима треба да укључи „флексибилну дефиницију документарног филма која би одговарала социјалним, културним, економским и технолошким околностима у којима сада функционише“ (HOGARTH 2006: 14). Документаристи који експериментишу са овим стварима и који теже комерцијалном успеху су, или би требало да буду, свесни потребе за „артистичком препреде-

ном забавом“ како би отворили високо плаћено тржиште за документарни жанр (AUFDERHEIDE 2005: 24–28).

Које су неке од сличности између веб-документараца и филмских документарца? За почетак, успех оба зависи од добре приче. Оба се фокусирају на проблеме из стварног света, на приче од социјалног, политичког и културног значаја или од значаја за животну средину. Оба су дизајнирана да пруже информацију, увид и знање у покушају да повећају свест о датој теми (INTERNATIONAL DOCUMENTARY ASSOCIATION 2005).

Најновији тренд је да разне врсте бизниса користе озбиљне документарне филмове као помоћ да оформе смисленију везу са својом циљном публиком. Брендови и компаније постају нови уредници програма, стварајући партнерства са редитељима и продуцентима и нове пословне моделе за финансирање, дистрибуцију, пласман и учешће на тржишту (MARKETING WEEK 2009).

Ланац вредности документарног филма у новом дигиталном окружењу

Документарни филм, као производ, спада у исту економску категорију са филмовима, музиком, издаваштвом, видео-играма или софтвером; сви су они роба са важним заједничким својствима: 1) пословни модели (и ланац вредности) за ове производе трансформишу се због текућих технолошких промена, као и због драматичних промена у стилу живота и конзумирању забаве; 2) ови производи су у транзицији из физичког у дигитални формат, који омогућава занемарљив маргинални трошак продукције; 3) неке информације о производу иду уз сам производ и откривају се тек после конзумације; и 4) ови производи су подложни нарочито узнемирујућем тренду пиратерије због све лакшег умножавања и доступности нелегалних копија (NEELAMEGHAM, JAIN 1999: 373–386; LÖBBECKE, FALKENBERG 2002: 95–104; CHELLAPPA, SHIVENDU 2005: 400–417).

Данас, документарни филм се промовише од самог почетка пројекта. Филмски ствараоци могу да таргетирају своју публику и да је укључе у пројекат преко разних друштвених мрежа. Неки од њих почињу од промоције, а затим настављају са прикупљањем средстава за филм, користећи за то своје фанове. На тај начин они такође стварају будућу публику и припремају добру стартну позицију на тржишту пред дистрибуцију филма. Таргетирајући публику и стварајући глобалне везе са својим фановима, они истовремено стварају базу за продукцију и будућу дистрибуцију.

Једне од најновијих платформи у новом дигиталном окружењу документарног филма, које омогућавају промоцију путем дигиталних

медија, јесу онлајн форуми за личну презентацију пројекта. Европска документарна мрежа (ЕДМ) иницирала је онлајн презентације као нови формат, заснован на онлајн видео-конференцији, на којем се представља ограничен број тематских документарних пројеката. Циљ онлајн презентација ЕДМ-а је да створи форум где документарни пројекти са специфичним фокусом могу бити представљени и где се о њима може дискутовати (EUROPEAN DOCUMENTARY NETWORK 2010).

Растући број пројеката користи друштвене мреже у фази истраживања како би привукли публику. Не морајући да прибегавају најновијим интерактивним апликацијама, неки продуценти објављују блогове у којима чланови продукцијске екипе описују свој креативни приступ чак и пре почетка снимања. То дозвољава публици да садржај доживи на други начин и да истражи његове могућности. Интернаути (активни истраживачи на интернету) прате и коментаришу фазе развоја и продукције, а по стратегијама виралног маркетинга, њихови коментари формирају пирамиду која привлачи све више људи објављивању филма. Новим алатима на друштвеним мрежама је лако приступити, али они захтевају много времена и енергије како би имали стваран утицај на промоцију документарног филма (DOCUMENTARY NETWORK 2011).

Нова дигитална економија нас тера да поново размислимо о традиционалној структури продукције и да развијамо нова партнерства и иновативне начине рада. Једна од најновијих могућности која се појавила последњих година је групно финансирање. То је још један вид јавне мобилизације који се развија на сајтовима посвећеним партиципативном финансирању, где интернаути финансијски подржавају њима драгоцене пројекте.

Као прво, то је систем дељења профита између корисника. Сајт за прикупљање средстава функционише по правилима копродукције, што претвара интернаута у инвеститора. Интернаут који уложи средства клади се на будућу зараду филма, од које ће добити дивиденде. Редитељ и продуцент дају део својих права интернаутима и копродуцентском сајту.

Као друго, појављују се платформе које омогућавају донације јавности редитељу или продуценту филма. Филмски стваралац или продукцијска кућа задржавају сва права. Платформе Кикстартер, Индигого и Бејблдор су створене за ту сврху. Основе групног финансирања филма су прилично једноставне. Уместо да затражите много новца од неколико људи, затражите мало новца од много људи, што је налик на старомодне догађаје за сакупљање средстава у добротворне сврхе. Модерна верзија користи интернет за повезивање са присталицама на глобалном нивоу (BRITON 2010).

У новом моделу медијског окружења, документарни филм у продукцији са разним друштвеним мрежама не би имао гејткипере, ексклузивност и територијалне рестрикције. Редитељ и продуцент неће имати само једну шансу да пронађу средства на посебним састанцима или од разних фондова, већ би могли да имају дуготрајну могућност да пронађу праве изворе користећи интернет и да обезбеде много малих прихода преко својих потенцијалних фанова и фанова пројекта. У том случају они не би били независни, били би фанзависни.

Дистрибуција у дигитално доба: нема више особа које су у стању да зауставе пласман одређених филмова у публици

Некада давно, постојале су велике дебеле газде са великим цига-рама које су имале сву моћ у дистрибуцији филмова и ако сте их познавали, имали сте могућност да прикажете свој документарни филм и да га продате. Тако би ускоро могао да гласи наслов у новинама на интернету. Нова дигитална економија нуди могућност да пронађете своју циљну публику или да представите свој документарни филм другим уредницима програма и тако заобиђете старе велике газде филмске дистрибуције.

Филмски ствараоци користе разноврсност канала за маркетинг, промоцију и дистрибуцију на интернету како би њихови филмови били виђени и донели приход. Од врло раних фаза пројекта, они почињу да воде текстуалне и видео блогове на својим сајтовима, што омогућава да почне да се прича о филму. Оно што је најбитније и најпродуктивније је да они директно комуницирају са својим фановима и охрабрују их да се укључе у промоцију филма користећи технике краудсорсинга.

Дигитализација мења дистрибуцију, начине на који публика долази до документарних филмова. Документарни филм је доступан на тржишту преко фестивала, телевизије и биоскопа, а сада има комерцијалну дистрибуцију преко ДВД-а, „пеј пер вју“, видеа на захтев, сателита и пројекција у дигиталним биоскопима. Документаристи су дуго видели телевизију као главно продајно место што се тиче масовних медија и обично су након тога нестајали из очију јавности. Много година су документаристи зависили од ванбиоскопског тржишта, на којем су едукатори и библиотекари плаћали високе цене за филмове. Одједном, љубитељи филма купују и изнајмљују документарце и очекују да буду упаковани као дугометражни играни филмови (AUFDERHEIDE 2005: 26).

Иновација не имплицира напуштање такве праксе, већ оснивање нових продајних места и нових пословних пракси да би се развила

нова решења за сваки канал дистрибуције и да би се опслужила специфична потрошачка тржишта.

Дигитални и интерактивни медији, као и мултиплатформске и „на захтев“ комуникационе технологије, олакшавају реструктурирање ланца вредности (ZHU 2001: 273–280; CURRAN 2003: 64–73; SILVER, ALPERT 2003: 57–66; COOK, WANG 2004: 567–583; IRWIN 2004: 4–18).

Генерално, интернет данас нуди филмским ствараоцима директан приступ публици широм света преко дигиталног маркетинга и дистрибуције, дајући узбудљиве могућности за креативну и финансијску самодовољност. Изазов је у томе како максимизирати потенцијал дигиталних сервиса за дистрибуцију, као што су Ајтјунз, Амазон видео на захтев, Хулу, Снег филмз, и истовремено повећати приходе филмског ствараоца од продаје ДВД-а, телевизије и биоскопског приказивања.

Дигитални филмови се могу испоручити преко преноса широког капацитета, видеа на захтев или преко интернета, па испорука дигиталних филмова може заменити физичке филмове, видео-траке и ДВД-е, претећи на тај начин дуготрајнијем опстанку радњи за изнајмљивање видеа и других средњих слојева у ланцу вредности (ZHU 2001; CURRAN 2003).

Замајци за овакве трансформације филмова укључују: а) широкопојасну интернет конекцију; б) дигиталну компресију фајла; в) медије за стриминг; и г) енкрипцију. Ове технологије омогућују да се видео-фајлови дигитализују, ускладиште и пренесу путем дигиталних мрежа и преноса широког капацитета. Раширена употреба преноса широког капацитета отвара врата фундаменталној промени пословних пракси, нарочито у дистрибуцији, јер добијање видеа на захтев преко интернета постаје могуће (ZHU 2001; SILVER, ALPERT 2003).

Можда је најважнија лекција да дигитална, интерактивна и мултиплатформска решења, заједно са одговарајућим комплетом пословних пракси за развијање и искоришћавање таквих решења, могу да независним продуцентима понуде ширину без преседана (CURRAN 2003).

Долазак нових медијских платформи, као што су интернет и мобилни уређаји, захтева планирање и дизајн документарног садржаја како би тај садржај испунио стандарде нових платформи и како би се узела у обзир чињеница да садржај може бити имплементиран на више од једне платформе, односно да може бити вишеплатформски.

Сходно томе, постоји пет опција: телевизија или биоскоп као главна и једина дистрибутивна платформа; нови медији као главна и једина дистрибутивна платформа; вишеплатформска дистрибуција: нови медији као главна дистрибутивна платформа, са телевизијом, штампаним медијима, догађајима уживо итд. као промотивним платформама; вишеплатформска дистрибуција: телевизија као главна дистрибутивна

платформа, са новим медијима, штампаним медијима, догађајима уживо итд. као промотивним платформама и вишеплатформска дистрибуција: све платформе подједнако (HOGARTH 2006).

На крају, нове интерактивне технологије чине лакшим него икад не само дистрибуцију документарних филмова већ и стварање заједница око њих. Међутим, нови дигитални пејзаж доноси нова питања везана за дистрибуцију. Уз наизглед бескрајну разноликост нових платформи које се свакодневно појављују, како документарни продуцент или филмски стваралац може да пронађе право средство да дође до идеалне публике за свој филм? Како да склопи прави посао? Која су нека од нових партнерстава која се формирају између публике и комерцијалних медија? И који су модели прихода који могу да одрже будућност овог крхког екосистема?

Права документарног филма и медија у новој дигиталној ери

Пре почетка сваког документарног пројекта продуцент мора да буде припремљен за заштиту ауторских права, да унапред обрати пажњу на развој идеје и припреми за то одговарајући буџет. Нова дигитална економија нуди много изазова на пољу права медија, почевши од групног финансирања кроз разноврсност избора за дигиталну дистрибуцију.

Трошак за ауторска права се процењује на између 20 и 30 процена буџета многих документарних филмова, а постоји тенденција да се документарни филмови о темама као што су уметност и историја не снимају због трошкова за архивске снимке или музику.

Закон о заштити ауторских права је механизам за регулисање продукције и ширења културних производа. У документарном приповедању, поновно коришћење заштићеног материјала као што су филмске секвенце и музика од великог је значаја. То захтева од филмских стваралаца да добију дозволу за коришћење од власника права, да добију лиценцу или да се позову на правичну употребу по закону о заштити ауторских права (LARSEN, NÆRLAND 2010).

Независни ствараоци документарних филмова су нарочито одговарајући субјекти зато што они типично аутономно развијају пројекте, стварајући нове теме и приступе, и продају их или изнајмљују националним и кабловским емитерима да би их видела публика. Они су одговорни да добију службену дозволу за коришћење права. Без детаљне белешке о дозволи за коришћење, они не могу, на пример, да добију осигурање од грешке и изостављање, без чега емитери неће приказати филм (AUFDERHEIDE 2004: 133–139).

Тренутни режим заштите ауторских права је направљен за свет аналогних медија. Примењена у дигиталном окружењу, ова правила отежавају културна изражавања и слободе које нуди нова технологија (LESSIG 2004). Заштита ауторских права мора бити реформисана како би креативни потенцијал дигиталних технологија имао смисла (LESSIG 2008).

Права су дељива и могу се доделити или лиценцирати по следећим критеријумима: територија (место у којем ће се лиценца примењивати); период (трајање лиценце) и/или медије (врста медија на које се примењује лиценца). У документарној и телевизијској индустрији постоји јак нагласак на поделу права по медијима (HOLDING 2008).

Закључак

Дигиталне платформе нуде могућности и за специфично посвећени документарни садржај створен за интернет и за продукцију и дистрибуцију линеарног документарног филма. Што се тиче филмских стваралаца, платформе су довеле у питање цео досадашњи креативни процес. Ово ширење поља документарних филмова изазива ствараоце да размишљају на другачији начин о свом односу са стварношћу, са својим радом и са публиком. Истраживање трансмедија је тек у зачетку; његов креативни потенцијал и велике могућности привлаче све веће интересовање филмских стваралаца.

Технологије и начин размишљања нових медија представљају богато поље могућности за поновно разматрање природе приповедања у документарној форми, као и за представљање нових идеја гледалачкој публици. Међусобна сарадња и очекивања публике, нове технологије и критичка теорија сугеришу нов процес у стварању ове медијске форме (MANOVICH 2001).

Глобално окружење дигиталних медија ће вероватно створити другачији ланац вредности документарног филма у будућем медијском окружењу. Он ће почињати промоцијом и маркетингом и наставиће се развојем, продукцијом и дистрибуцијом, али се једно сигурно неће променити – успешном документарном филму увек ће бити потребни добра прича, загонетни садржај и креативни развој и продукција.

Стварање документарног филма на новим платформама би требало да се развије одговарајућим ресурсима, без натегнутих буџета који се додељују линеарним документарним филмовима снимљеним за биоскоп и телевизију који би требало да наставе да се развијају. Од суштинског значаја је проналажење нових извора новца (*CINEMA TELEVISION AND MEDIA NEW BRUNSWICK* 2010).

Онлајн решења са јасном комерцијалном одрживошћу су тренутно недоступна продуцентима документарних филмова, а још и више другим продуцентима дигиталних видео-производа. Онлајн дистрибуција и дигитални биоскопи биће лако адаптирани за документарни жанр и прихваћени од стране продуцената и дистрибутера, а нова партнерства (мреже) за дистрибуцију садржаја крајњим потрошачима укључиваће продукције и дистрибутере документарних филмова. Нова сазнања о публици за документарне филмове би требало да буду приоритет.

Развој нових технологија и дигитализације смањиће трошкове продукције и даће ауторима лакши приступ развоју њихових филмова. То ће такође довести дигитализацију у биоскопе и смањити трошкове дистрибуције, почевши од мастер копије која више неће бити на траци и настављајући с другим елементима који ће, са своје стране, директно повећати профитабилност. Уз то, редитељ/продуцент моћи ће да продаје директно својим фановима и циљној публици. На тај начин, он ће постати фанзависан и мораће да директно комуницира са својом публиком и временом је потхрањивати. Као последица, документарни филм биће представљен читавој мрежи фанова и циљне публике од самог почетка, од развоја идеје, и тако ће се тестирати његов будући рејтинг, као и могућност за продукцију и дистрибуцију.

Дистрибутивне платформе и портали емитера на интернету служе као умноживачи публике. Они повећавају утицај документарних филмова. Потребно је да се нађу нови начини за решавање ауторских права, који могу да повећају јавни профил радова и такође могу бити прави извор прихода ствараоцима и продуцентима.

Продуценти документарних филмова ће сигурно морати да знају више о процесу заштите ауторских права и унапред обрете пажњу на развој идеје и за то припреме одговарајући буџет. Иако је тренутни режим заштите ауторских права под притиском интернета и правила садашњих закона, још увек не постоји убедљива алтернатива одрживој културној економији. На коцки није само коришћење секвенци и музике у документарним филмовима, већ и фундаментални демократски идеали слободе изражавања и слобода да се приме и пренесу информације и идеје (NEIL 2008).

Све ово представљаће велике изазове за креативни документарни филм, али ће такође пружити више могућности филмским ствараоцима да нађу своју циљну публику и отворити нове могућности за приповедање и развој, продукцију, маркетинг и дистрибуцију документарних филмова.

ЛИТЕРАТУРА

- AUFDERHEIDE, Pat. "The Changing Documentary Marketplace." *Cineaste* (Summer 2005): 24–28.
- AUFDERHEIDE, Patricia, Peter Jaszi. "Untold Stories: Collaborative Research on Documentary Filmmakers' Free Speech and Fair Use." *Cinema Journal Winter* 46, 2 (2004): 133–139.
- BERMAN, Saul J., Bill Battino, Louisa Shipnuck, Andreas Neus. "The End of Advertising As We Know It." In: GERBARG, D. (ed). *Television Goes Digital. The Economics of Information, Communication and Entertainment (The Impacts of Digital Technology in the 21st Century)*. New York: Springer, 2007, 29–55.
- BRITON, Simon, 2010, The Wisdom of Crowd funding, Lumina Issue.
- CHELLAPPA, Ramnath K., Shivendu Shivendu. "Managing Piracy: Pricing and Sampling Strategies for Digital Experience Goods in Vertically Segmented Markets." *Information Systems Research* 16, 4 (2005): 400–417.
- COOK, David A., Wenli Wang. "Neutralizing the Piracy of Motion Pictures: Reengineering the Industry's Supply Chain." *Technology in Society* 26 (2004): 567–583.
- CURRAH, Andrew. "Digital effects in the spatial economy of film: towards a research agenda." *Area* 35, 1 (2003): 64–73.
- CINEMA TELEVISION AND MEDIA NEW BRUNSWICK. Documentary and New Digital Platforms, New Brunswick's new weekly publication, 2010.
- CULKIN, Nigel, Keith Randle. "Digital Cinema: Opportunities and Challenges." *Convergence* 9 (2003): 79–98.
- DOCUMENTARY NETWORK. "Study: Documentary and New Digital Platforms, an ecosystem in transition." 2011. <www.obsdoc.ca.> 10. 1. 2018.
- EUROPEAN DOCUMENTARY NETWORK. Online Pitching Forum, 2010. <http://www.edn.dk/activities/edn-activity-texts/edn-online-pitching-session-art-documentaries/> 10. 1. 2018.
- HARDIE, Amie. "Docspace: a Fresh Look at Documentary Audience and Screeninh." <www.docspace.org.uk/audienceresearch.asp. Retrieved January 2007> 10. 1. 2018.
- HARTWIG, Gunthar. *New Media Documentary*. 2011. <blog gunthar.com.> 15. 1. 2018.
- HOGARTH, David. *Realer Than Reel; Global Directions in Documentary*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- HOLDING, Redlich. *Introduction to Copyright and Related Issues for Documentary Film Makers*. Film Australia/Holding Lawyers, 2008.
- INTERNATIONAL DOCUMENTARY ASSOCIATION. "Documentary" International Documentary Association's publication, 2005.
- IRWIN, James R. "On Digital Media as a Potential Alternative Cinema Apparatus: A Marketplace Analysis." *Atlantic Journal of Communication* 12, 1 (2004): 4–18.
- KILBORN, Richard, John Izod. *An Introduction to Television Documentary: Confronting Reality*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- LARSEN, Leif Ove, Torgeir Uberg Nærland. *Documentary in a Culture of Clearance*. Bergen: University of Bergen, Norway, 2010.
- LESSIG, Lawrence. *Free Culture: The Nature and Future of Creativity*. New York: Penguin Press, 2004.
- LESSIG, Lawrence. *Remix*. New York: Penguin, 2008.
- LITMAN, Jessica. *Digital Copyright*. Berlin: Prometheus Books, 2000.
- LÖBBECKE, Claudia, Marcia Falkenberg. "A Framework for Assessing Market Entry Opportunities for Internet TV." *The International Journal on Media Management* 45, 2 (2002): 95–104.
- MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Chicago: MIT Press, 2001.
- MARKETING WEEK. 2009. <http://marketingweek.co.uk> 10. 1. 2018.
- NEELAMEGHAM, Ramya, Dipak Jain. "Consumer Choice Process for Experience Goods: an Econometric Model And Analysis." *Journal of Marketing Research* August 36, 3 (1999): 373–386.
- NEIL, Natanel. *Copyright's paradox*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

- SILVER, Jon, Frank Alpert. "Digital Dawn: A Revolution in Movie Distribution?." *Business Horizons* (September–October 2003): 57–66.
- ZHU, Kevin. "Internet-based Distribution of Digital Videos: the Economic Impacts of Digitization on the Motion Picture Industry." *Electronic Markets* 11, 4 (2001): 273–280.

Željko S. Mirković

Documentary Film Today: Challenges in the Creation

Summary

In today's creative documentaries, the director often decides to assume the role of a producer as well. This new situation has its advantages and disadvantages. On the one hand, the director/producer gets more freedom in story development and project management. Further, he/she can handle the film's budget more flexibly and has the opportunity to change the direction of the project by following the main story without fear of the producer rejecting such an idea. This position leaves the director/producer space to work with a smaller budget and ultimately takes the entire profit. On the other hand, he/she should be ready to work in high-risk situations and take full responsibility.

The new digital economy opens up the possibility of identifying the most innovative ways to integrate digital platforms into the story development, directing, promotion, and distribution of documentaries to find the right audience, create new value, and find the right ways to increase monetization and revenue.

Keywords: documentary film, director, producer, budget, production model, distribution, promotion, film development.

ГВОЗДЕН Р. ЂУРИЋ и ДУБРАВКА Л. ЛАЗИЋ
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности Нови Сад*
Стручни рад / Professional paper

НАСИЉЕ КАО ИНСТРУМЕНТ СОЦИЈАЛНЕ АНГАЖОВАНОСТИ И ОПШТЕ КРИТИКЕ ДРУШТВА У ФИЛМОВИМА НОВОГ ХОЛИВУДА

САЖЕТАК: У раду се разматра на који начин је једна сасвим другачија репрезентација насиља – као последица глобалних и локалних друштвенополитичких прилика средином 50-их и 60-их година XX века – утицала на промену стила холивудског филма, што је довело до стварања новог наратива у тематско-теоријском оквиру названог Нови Холивуд. Као студије случаја су анализирани филмови *Лице са ожиљком* (*Scarface*, 1932) Хауарда Хокса и његов каснији римејк истог назива из 1983. године који је режирао Брајан де Палма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Нови Холивуд, Брајан де Палма, насиље, Хауард Хокс, наратив, друштво, политика, социјална ангажованост.

Када је Артур Пен (Arthur Penn) 1967. године снимио филм *Бони и Клајд* (*Bonnie and Clyde*) у потпуности је деконструисао дотадашње постулате гангстерског филма, једном сасвим другачијом и неочекиваном репрезентацијом насиља. Ова тврдња се пре свега односи на начин на који главни јунаци Бони Паркер (Bonnie Parker) и Клајд Бароу (Clyde Barrow) током филма у својим пљачкашким походима, који су делом условљени немаштином али у исто време и чистом забавом, насумично убијају углавном полицајце и невинне људе без јасне стратегије или намере, да би у последњој сцени у филму током тридесетак секунди и испалених више од стотину метака били брутално стрељани. На тај начин се насиље (које се у случају класичног Холивуда преко крутих жанровских образаца¹ – када је филмски наратив у питању – углавном

* gvozden.djuric@gmail.com; dubravka.lazic@gmail.com

¹ Дејвид Бордвел (David Bordwell) и Џенет Стајгер (Janet Staiger) у свом заједничком тексту о постојаности режима филмске праксе у холивудском филму до 60-их година XX века, кроз анализу основних импликација које су утицале на развој стила, указују на то да је филм од

манифестовало кроз међусобне обрачунае криминалних група² и као такво било препознато као један од најједноставнијих механизма за успостављање и грађење саспенса³) након филма *Бони и Клајд* углавном испољавало као реакција на друштвенополитичке околности које су из корена мењале америчко друштво у периоду од средине 50-их до краја 60-их година XX века (попут рата у Вијетнаму, убиства Џона Кенедија (John F. Kennedy), Малкома Икса (Malcolm X) или Кубанске кризе), чиме је постало алат социјалне ангажованости и опште критике друштва.

Отварањем једног сасвим новог поглавља унутар холивудског филма у којем јунак-херој све чешће бива замењиван антијунаком, филмски студији обичним свакодневним екстеријерима а наратив формиран на причама о људима са маргине, на теоријском плану је додавањем придева „нови“ јасно и недвосмислено дистинктивно успостављена другост у односу на период класичног Холивуда,⁴ чиме је неминовно дошло и до потпуног преобликовања појединих жанрова, јер, како то тврди Рафаела Моан (Raphaelle Moine): „они жанрови који имају идеолошку и друштвену улогу су подложни новим одређењима и семантичким или синтаксичким променама које су резултат и наставак историјских, друштвених, духовних и филмских промена“ (2006: 195).⁵ На тај начин је и стил филмова класичног Холивуда – који је дуго времена био јасно структурисан кроз жанровски обликоване форме, пре свега због интереса великих студија и њихових потреба да се кориснику/публици кроз опробане наративне рецепте нуде једино нивои садржаја који се минимално или готово никако не разликују од онога што је било утврђено као неупитна тржишна вредност коју је увек могуће продати – заувек промењен.⁶

својих почетака зависео пре свега од „класичних модела причања приче, који су преузети од литературе, позоришта, музике и визуелних уметности“ (Бордвел, Сталгер 1988: 607).

² Пример: филмови *Мали Цезар* (*Little Caesar*, 1931) и *Државни нејуријајџ* (*The Public Enemy*, 1931).

³ Такође и забавних комичних ситуација још од самих почетака развоја кинематографије у филмовима Чарлија Чаплина (Charlie Chaplin) или Бастера Китона (Buster Keaton).

⁴ Ово се пре свега односи на филмове редитеља као што су: Били Вајлдер (Billy Wilder), Вилијам Вајлер (William Wyler), Алфред Хичкок (Alfred Hitchcock), Елија Казан (Elia Kazan), Џон Форд (John Ford), Џон Хјустон (John Huston).

⁵ Ова тврдња се односи на филмове тада младих и још увек неафирмисаних аутора као што су: Брајан де Палма, Мартин Скорсезе (Martin Scorsese), Френсис Форд Копола (Francis Ford Coppola), Вилијам Фридкин (William Friedkin), Боб Рафаелсон (Bob Rafelson), Пол Шредер (Paul Schrader), Џон Милијус (John Millius).

⁶ Такође, услед засићења једноличним и очекиваним глумачким поделама у облику тада већ истрошених лица некада великих звезда као што су: Џејмс Стјуарт (James Stewart), Кларк Гебл (Clark Gable), Кери Грант (Cary Grant) итд., долази до потребе за појавом нових младих глумаца као што су: Роберт де Ниро (Robert De Niro), Ал Пачино (Al Pacino), Дастин Хофман (Dustin Hoffman), Мерил Стрип (Meryl Streep), Даян Китон (Diane Keaton), Џон Војт (Jon Voight), Харви Кајтел (Harvey Keitel).

Када Ролан Барт (Roland Barthes) говори о „последњем свету бајке“, он таквом терминологијом указује на исмевање мелодраме које се манифестује кроз лакоћу убијања у криминалистичким филмовима упоређујући га са климањем главе античких божанстава који на тај начин уништавају судбине људи (БАРТ 2013: 65). И управо преко односа према смрти као коначном ефекту насиља детерминише се још једна од кључних разлика између филмова класичног и Новог Холивуда. Компаративном анализом филмова Хауарда Хокса (Howard Hawks) и Брајана де Палме (Brian De Palma), представника класичног и Новог Холивуда, ова тврдња ће у наставку овог рада бити додатно анализирана.

Хауард Хокс, који је у својој каријери реализовао неколико гангстерских, ратних и вестерн филмова⁷ који су у основи обрађивали теме насиља, више је био склон комедији и мелодрами јер је по личном признању: „приликом читања прича, прво покушавао да сагледа могућност да се од ње направи комедија, а ако та могућност не би постојала, тек онда би правио драму“ (Богданович 1980: 4). Како даље тврди Питер Богданович, Хауард Хокс никада није важио за аутора који је био препознат и цењен, али му је управо та чињеница помогла да буде самосталан. „Од 1929. године, Хокс није био везан дугорочним уговором ни за један студио те је у избору могао да буде слободнији од било ког филмског радника изузев Чаплина. Био је у могућности да бира теме и да снима своје филмове онако како жели, без натезања с продуцентима“ (Богданович 1980: 4). Управо због тога – градећи наратив филма *Лице са ожиљком* (*Scarface*, 1932) који се ослања на истиниту причу о чувеном криминалцу из Чикага Алу Капонеу (Al Capone) – Хокс одлучује да му узор буду живот, судбине и односи у једној од најомраженијих породица у историји – породици Борџија. „За једанаест дана смо написали причу и дијалоге. Елементи родоскрнављења у причи о Борџијама много су утицали на нас. Однос између брата и сестре дали смо сасвим јасно као родоскрнаван. Али цензори су нас погрешно разумели и ставили су само примедбу да је однос међу њима сувише фин да би се приписао једном гангстеру“ (Богданович 1980: 15). Такође, иако током филма Хокс често приказује главног јунака као бескрупулозног и неустрашивог криминалца који нема нити моралне нити било какве друге баријере приликом остваривања личних интереса, на самом крају филма у њему се буде искрено преиспитивање и жаљење због учињеног.⁸

⁷ Пример: филмови *Криминални код* (*The criminal code*, 1930), *Пути ка слави* (*The road to glory*, 1936), *Рио Браво* (*Rio Bravo*, 1959).

⁸ Главни јунак Тони Камонте (Tony Camonte) у наступу љубоморе убија свог најоданијег човека Ђина Риналдија (Guino Rinaldo) не знајући да се он дан раније венчао са његовом сестром.

За разлику од Хокса, Де Палма у римејку филма *Лице са ожилјком* (*Scarface*, 1983), иако умногоме доследно следи готово идентичан наративни ток, уноси неколико суштинских промена које се пре свега односе на друштвенополитичке прилике времена у којем се филм одвија. Док је Хоксов јунак „једнодимензионалан“ криминалац јасно одређен начином игре, говором и костимом, који за време прохибиције покушава да се наметне као вођа осталим криминалним групама у Чикагу, Де Палма одлучује да свог главног јунака учини политичким емигрантом са Кубе, који ће у потрази за „америчким сном“ до краја филма постајати све више гладан насиља, без кајања или самоиспитивања, што се крешендом манифестује у последњој сцени филма. Иако су у оба филма главни јунаци ситни криминалци који се брзо успињу на друштвеној лествици жељни новца, статуса и моћи, Де Палма за свог јунака каже: „лако је упирати прстом у њега (Тонија Монтану), јер је он очигледно лош, али и они који упиру прстом у њега су једнако лоши. Њима требају такви јунаци, да би имали на кога да показују. Али на крају он је искрен, чак и у свом злу“ (KEESEY 2015: 78). Може се рећи да Де Палма превасходно, преко свог јунака, има жељу да се обрачуна са америчким друштвенополитичким естаблишментом који је, по њему, оличен у дволичности, док Хокс за циљ има истраживање унутрашњих психолошких кодова главног лика и могућности да они буду промењени. Иако и у Де Палмином филму главни јунак у наступу беса убија свог некада најбољег пријатеља, мужа своје сестре, што доводи и до њеног трагичног краја, овај заплет не представља кључни мотив филма, већ је само један од елемената у градацији коначног лудила главног јунака које се у потпуности манифестује у последњој сцени филма препуној насиља, која је парадигма свакодневице америчког друштва када су употреба оружја и физичко насиље у питању. Хокс свој филм закључује сценом у којој се главни јунак (понижен и морално емотивно поражен због сестрине смрти) предаје полицији и моли за милост.

На самом крају овог рада као закључак се намеће теза да социјална ангажованост и потреба за критиком друштва у филмовима Новог Холивуда не би биле могуће да се на самом почетку није одустало од устаљеног модела класичног Холивуда по којем је употребу насиља било могуће рационализовати, а након тога и од третмана насиља као забаве. „Насиље је у филмовима класичног Холивуда представљало мањи проблем у односу на понашање јунака које је нарушавало пример морала на који су гледаоци требали да се угледају [...] Све је било подложно моралистичкој рационализацији (нпр. добри момци против лоших, рат је пакао), због чега је насиље могло бити приказано и као облик забаве којем се не може ништа приговорити“ (PRINCE 2003: 33). Филмски аутори попут Де Палме су се на тај начин јасно и недвосми-

следно одредили према све израженијим облицима друштвеног и сваког другог насиља како на глобалном тако и на локалном нивоу, одлучивши да њихова примена у филмовима буде пре свега критичка. „Ако насиље дефинишемо као намерно наношење штете другој особи, морамо да укључимо и покушаје да се нанесе штета нечијем самопоштовању и односима са другим људима. Такви облици насиља се често заснивају на предрасудама и праведној мржњи класификованим на основу социјалне класе, расне припадности, религије или сексуалне оријентације“ (BACON 2015: 151). Као потврда ове тезе служе филмови као што су: *Полноћни каубој* (*Midnight Cowboy*, 1969), *Убице и свегоци* (*The Parallax View*, 1974), *Ловац на јелене* (*The Deer Hunter*, 1978) или *Таксиста* (*Taxi Driver*, 1976), који врло прецизно критикују многоструке репресивне облике друштвеног насиља који су у време настајања тих филмова, али и дан-данас, гушили и разобличавали идеје слободе како појединаца тако и оне опште. Наведени филмови не поништавају насиље, напротив, врло обилато се користе њиме, али само као инструментом који треба да нам укаже да његова примена никада и ничим не може бити оправдана.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- БАРТ, Ролан. *Митологије*. Београд: Карпос, 2013.
- БОГДАНОВИЧ, Питер. *Хауард Хокс*. Београд: Југословенска кинотека, 1980.
- МОАН, Рафаела. *Филмски жанрови*. Београд: Клио, 2006.
- BACON, Henry. *The fascination of film violence*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- BORDWELL, David, Janet Staiger, Kristin Thompson. *The classical Hollywood cinema film style & mode of production to 1960*. London: Routledge, 1988.
- KEESEY, Douglas. *Brian De Palma's split-screen, a life in film*. Jackson: University press of Mississippi, 2015.
- PRINCE, Stephen. *Classical film violence. Designing and regulating brutality in Hollywood cinema 1930–1968*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.

Gvozden R. Đurić, Dubravka Lj. Lazić

Violence as an Instrument of Social Engagement and General Criticism of Society in the of New Hollywood Movies

Summary

This paper considers how a completely different representation of violence – as a consequence of global and local socio-political circumstances in the mid-1950s and 1960s – influenced the change in the style of Hollywood movies, which ultimately led to the creation of a new narrative within the thematic-theoretical framework called *New Hollywood*. As a case study, the movies *Scarface* (1932) by Howard Hawks and its later remake with the same name from 1983, directed by Brian De Palma, were analyzed.

Keywords: *New Hollywood*, movie theory, Brian De Palma, violence, Howard Hawks, narrative, society, politics, social engagement.

СОЊА Р. ЈАНКОВ

Центар за интердисциплинарне студије Универзитета уметности,
Београд, докторанд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

DIE UNTERMENSCHEN И ФАНТАСТИЧНО КАО МЕТОД ДРУШТВЕНЕ КРИТИКЕ НА ПРИМЕРУ ФИЛМА *JOJO RABBIT***

САЖЕТАК: У раду се анализирају филмска средства којима се изражава осуда нацистичког концепта подљуди у филму *Ђоџо Зеџ* (*Jojo Rabbit*). Фокусира се на два међусобно прожета аспекта фантастичног: на десетогодишњаковог имагинарног пријатеља Адолфа Хитлера и на деџе фантастичне приказе Јевреја. Методологија истраживања је интердисциплинарна, обухватајући психолошке студије и историографско-компаративну анализу која у фикцији проналази подударности са историјском презентацијом Других као ниже расе у нацистичкој идеологији. У раду се закључује да преплитањем историјско-идеолошке реалности из рецентне прошлости са деџом фантазијом, филм добија сатирично-критички тон и одлике филма о одрастању, *bildungsfilme*, у којем про-тагониста, дечак Ђоџо, одбацује учења нацизма као нереална и детињаста. Као такав, значајан је допринос филмској уметности, али и критици фашизма и проблематизацији рецентног периода историје.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фантастично, филм, *Untermensch*, подљуди, презентација Јевреја, презентација Других.

Увод

Филм *Jojo Rabbit* (*Ђоџо Зеџ*, режија и сценарио Таика Ваитити,¹ 2019) прати Јоханеса Беџлера (Johannes Betzler, скраћено Ђоџо), десетогодишњака ког мајка описује као фанатика коме је требало три недеље да

* jankovsonja@gmail.com

** Рад је развијен из предмета Феномен фантазије у уметности на другој години докторских студија Теорије уметности и медија, испитни професор: Тијана Поповић Млађеновић.

¹ Таика Ваитити (Taika Waititi, пуно име Taika David Cohen) новозеландски је режисер и сценограф, познат по комедијама које садрже фантастичне елементе. Међу његовим најзначајнијим филмовима је *Шиа радимо у сенкама* (*What We Do in the Shadows*, 2014), реализован као квазидокументарац о вампирима у савременом добу.

се опорави од шока да му деда није био плав, а његов имагинарни пријатељ Адолф Хитлер га види као „најлојалнијег малог нацисту ког је икад упознао“. Погледом на нацистички режим и Немачку 1945. године из перспективе десетогодишњака, филм заузима хумористичан, али и критичко-иронијски став. Већ шпица филма указује на примену цитатности и преплитање фактографије са фикцијом, спајањем архивских снимака маса које еуфорично салутирају Хитлеру и немачког сингла *Komm, gib mir deine Hand* (1964) групе Битлси (The Beatles). Рефрен „дођи, дај ми своју руку“ из песме Битлса у комбинацији са нацистичким салутирањем открива простор интертекстуалности као посебно поље имагинарног у којем је гледаоцу кроз сатиру дато да путем аналитичког и критичког читања открива трагове историје и фактографије. Они се могу открити и у различитим слојевима фантастичног у филму и у раду се управо томе окреће, тежећи да се анализира да ли под маском фантастике филм приказује истину о дискриминацији и омаловажавању Других.

У раду се фокусира на два међусобно повезана примера употребе фантастичног који су у филму методолошки примењени да би се створила слика одређеног периода модерне историје. Централни део рада се окреће лику Хитлера као имагинарног дечјег пријатеља, анализираних у контексту психолошких истраживања о карактеристикама и сврхама овог типа дечје имагинације. У наставку се анализира низ фантастичних приказа Јевреја полазећи од хипотезе да су они у већој мери рефлексивни на нацистички концепт подљуди и виђење Јевреја као истих (*jüdischen Untermenschen*), а у мањој мери плод разбуктале дечје маште. У овом делу се узима у обзир презентација подљуди које је пласирала пропаганда, као и примери репрезентације Других у европској историји. Циљ рада је да се укаже да фантастика преузима улогу друштвене критике, на примеру филма *Jojo Rabbit*.

Методологија истраживања и теоријски оквир

У филму *Jojo Rabbit* препознаје се неколико нивоа фантастичног: (1) Ђоџоова мајка Роза (Rosie) примењује једно вече игру улога, опонашајући Ђоџоовог оца који обома недостаје; (2) Јеврејка Елса Кор (Korr) преузима идентитет Ђоџоове преминуле сестре Инге; (3) Ђоџо ствара низ писама за Елсу, представљајући их као да су од њеног дечка; (4) Ђоџо преузима алтернативни идентитет ‘храброг зеца’; (5) капетан Кленцендорф (Klenzendorf) ствара униформу-костим са шљокицама, ресама, перјаницом и плаштом за последњу одбрану града и даје читавом догађају карневалски карактер; (6) Ђоџо врло кратко лаже Елсу



Сл. 1. Камп за немачку омладину

да је Немачка победила,² да га не би напустила. Два доминантна аспекта фантастичног који филму дају сатиричан и критичан тон представљају (7) појављивање Хитлера као имагинарног Ђоџоовог пријатеља (као вид *intra-dit* фантазије) и (8) фантастичне приче о Јеврејима које размењују и развијају Елса и Ђоџо (као вид *entre-deux-sujets* фантазије). У ова два фантастична тока остварују се две основне дефиниције фантазије према Кембрицовом речнику – као пријатне, замишљене ситуације која има мало шансе да се икада оствари и као приче која је врло другачија од реалности и укључује коришћење магије.

Сходно одабиру два доминантна примера фантастичног у филму *Jojo Rabbit* за анализу, у раду се примењује интердисциплинарна методологија која омогућава мапирање односа фикције, историјске реалности и критичког односа према њој. За анализу односа Ђоџоа и његовог имагинарног пријатеља Хитлера, примењује се литература о децјој психологији са посебним фокусом на децје имагинарне пријатеље. Анализира се у којој мери Ђоџоов Хитлер има емотивну, али и друштвено-дискурзивну улогу, утичући на његово понашање и акције које предузима. С друге стране, указује се на то да презентација Хитлера као имагинарног пријатеља детета даје посебно сатиричан и критички тон целом

² Занимљиво је да *Енциклопедија фантазије* (ур. John Clute) има одредницу „Хитлер побеђује“ која се односи на, већином литерарна, дела међу којима су и она где је Хитлер вампир те му бесмртност временом доноси победу (стр. 469).

филму. У наставку рада, примењује се компаративна анализа која пореди дечје фантастичне приказе Јевреја као Других, настале под утицајем идеолошког образовања, и приказе Јевреја у режимским памфлетима из 1942. године.

Фантазија се у овом раду схвата као нешто више од забаве и средства бегу. Она омогућава да „поново проживимо (чак и побољшамо) прошлост, процесујемо и помиримо се са проблемима у садашњости и антиципирамо будућност“ (TAYLOR 1999: 163). Према Џиму Касију (Jim Casey), фантазија, самим својим постојањем, „представља противника доминантних политичких и концептуалних идеологија“ (2012: 116) и то је управо случај са свим нивоима фантастичног у вези са нацистичким режимом у филму *Jojo Rabbit*. Према Дејвиду Рику (David Rick), фантазија је увек трансформативна (2019: 68) и не може да има само једну сврху (2019: 66). За Ђоџоа, она има значајну улогу у његовом одрастању. Са становишта стварања филма, она има значајну улогу да реална, историјска виђења Других представи као уобразиљу, хир, бизарност, измишљотину, тренутни укус, маштарију занесених или привидност (Клајн, Шипка 2008). Из тог разлога заслужује детаљнију анализу.

Резултати и дискусија

Хитлер као дечји имагинарни пријатељ

Тања Зитун (Tania Zittoun) и Фредерик Черкја (Frédéric Cerchia) имагинацију виде као *jouissance*, задовољство које помаже детету да премости процеп између свог субјективног света или жеље и дате реалности. Она такође омогућава „да антиципирамо, предвидимо и реагујемо на ситуације са којима се још нисмо суочили; размотримо различите последице прошлих и будућних догађаја; и замислимо могуће разлоге за дати догађај. У том смислу, имагинација потпомаже наше уобичајено схватање реалности и има главну улогу у адаптацији“ (ZITOUN, CERCHIA 2013: 314). Исто сматра и Карен Мејџорс (Karen Majors) која дечје имагинарне пријатеље види као „мостове ка реалности“ преко којих деца испробавају понашање и побеђују емоције у вези са догађајима из свог живота“ (2009: 35).

Деца са имагинарним пријатељима „вежбају“ ситуацију која у њима изазива анксиозност, попут одласка код зубара или летења авионом“ (STEPHENS, web), али им имагинарни пријатељи помажу и да се изборе са садашњим и прошлим догађајима. Деца од њих добијају „безусловну љубав и могу да им повере тајне бриге без бојазни да ће бити осуђивана, кажњена или напуштена“ (STEPHENS, web). Често створени да би се



Сл. 2. Елса и Ђођо

савладао осећај одбачености, усамљености, занемарености или страха, имагинарни пријатељи „имају низ значајних сврха у дететовом животу, омогућавајући пријатно склониште, присне пратиоце, испуњење жеља, забаву и играње“ (MAJORS 2009: 81). Они су веома „дружелубиви, зависни од детета и поуздани; добро слушају и обраћају пажњу на дете“ (MAJORS 2009: 121), због чега их деца често „воле више него своје реалне пријатеље“ (TAYLOR 1999: 113).

Психолошка истраживања указују да су имагинарни пријатељи најчешће очуђени људи (41%) (TAYLOR 1999: 13), али такође могу бити и животиње, ‘оживљене’ играчке и најнеобичнија бића. Из тог разлога су врло разноврсни, али је примећено да имагинарни пријатељи дечака и девојчица у највећем броју случајева имају неке заједничке особине које их међусобно разликују. Имагинарни пријатељи дечака су најчешће „већи, јачи и старији, способнији од њих самих и моћни [...] док су они девојчица млађи и потребна им је њихова нега и помоћ“ (STERNENS, web). Имагинарни пријатељи дечака „имају способност да раде ствари за које је дете исувише мало“ (MAJORS 2009: 94), „умеју да савладају препреке на које дете наилази у реалном животу“ (TAYLOR 1999: 70) и често представљају „старије мушке, компетентне узоре којима се дете диви“ (MAJORS 2009: 96). Управо такав је имагинарни пријатељ Ђођоа Бецлера – Адолф Хитлер. Осим што је „спасилац државе“, Ђођоов Хитлер има и супермоћ да су му ноге отпорне на бомбе, понекад носи

перје јер је поглавица³ и организује пријеме на којима се једу једнорози за вечеру. Поред тога, он има значајну улогу за Ђоџоово самопоуздање и ношење са угњетавањем од стране старијих дечака, одсуством оца и смрћу сестре, али и са повредом која га је оставила хромог и са ожиљцима на лицу, због чега себе сматра „дефектним“.

Након што је добио надимак Ђоџо Зец, пошто није хтео да убије зеку, Ђоџо је био жртва исмевања друге деце која су га сматрала слабим, неспособним и безвредним чланом нацистичког друштва. Имагинарни пријатељ га у том тренутку теши да је зец врло храбар: „зец се свакодневно сусреће са опасностима док лови шаргарепе за своју породицу и државу [...] моја ће империја бити пуна различитих животиња, орлова, лавова, слонова, носорога, октопода, носоктода, чак и моћног зеца“. У овој фантастичној слици, Ђоџо добија равноправно место у Хитлеровој најбољој војсци, за чим жуди кроз готово цео филм. Имагинарни Хитлер му даје потребну потврду која надомешта све његове ‘недостатке’: „истина је да си мало жгољав, непопуларан и још увек не можеш да вежеш пертле иако имаш већ десет година, али си такође и најбољи, најлојалнији мали нациста ког сам икад упознао“.

Према Карен Мејдорс, имагинарни пријатељи који „сусрећу емотивне и/или друштвене потребе детета, као што је ношење са бесом или узнемирености, или побољшавање самопоуздања, вероватније ће бити приватни“ (MAJORS 2009: 95), то јест дете неће говорити другима о њима. То је случај и са Ђоџоовим Хитлером – крије га од свог друга Јоркија, вршњака који му је у суштини најбољи и једини друг, мада га Ђоџо сматра другим најбољим другом јер је на првом месту Хитлер. Једини лик у филму који Ђоџоу спомиње да је имао имагинарног пријатеља је капетан Кленцендорф, који и иначе има очински и заштитнички однос према њему. Кленцендорф је као дете имао „пријатеља који је мокрио његов кревет док је он спавао и довео га тиме у бројне неприлике“.

Упркос емотивној подршци коју пружа, Ђоџоов Хитлер је у неколико сцена много детињастiji и незрелији од њега, што опет омогућава Ђоџоу да схвати да он сам одраста, мења се и постаје боља особа. Рецимо, Ђоџо зна за израз „reverse psychology“, а Хитлер не. Када у библиотеци тражи Рилкеове песме да би се повезао са Елсом, Јеврејком коју налази у својој кући, Хитлерова реакција је: „Одлично размишљање! Искористићемо све ове књиге да направимо под кроз који она може да пропадне у гнездо пуно пирана и вулканске лаве“. Након Ђоџоовог зближавања са Елсом, Хитлер отворено показује љубомору што Ђоџо

³ Ово је један од многих примера којима се гледаоцу ставља до знања колико је Ђоџоу страна мржња према људима које је нацистички режим класификовао као подљуде.

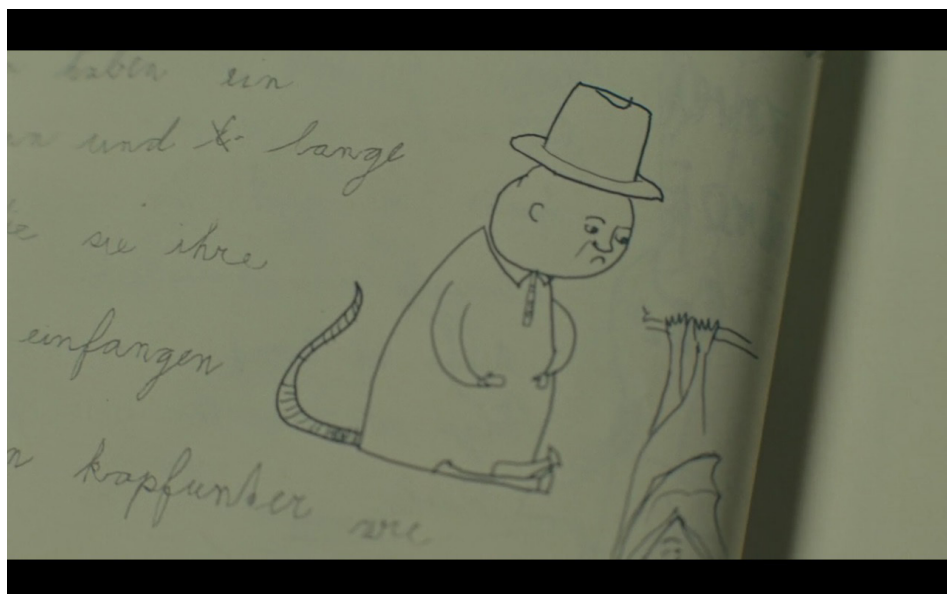
има новог пријатеља и што му не посвећује довољно пажње, шута и треска ствари као размажено дериште када Ђођо не прекида дружење са Елсом. Уз све то, кроз његов говор се суптилно провлаче цитати из реалних Хитлерових говора. Схватањем шта Хитлер заиста јесте и ра-стајањем од његове јудеофобије и мржње према Јеврејима, Ђођо се све више окреће од свог имагинарног пријатеља, што кулминира у сцени током опсаде када Ђођо гладује, а Хитлер једе једнорога. Постаје му јасно да његов имагинарни пријатељ не може да му помогне да се избори са смрћу сестре, смрћу мајке, одсуством оца, физичком траумом, глађу, а уз то још осуђује Ђођоово пријатељство са Елсом. (Имагинарни) Хитлер тако губи сврху постојања, те га Ђођо симболично избацује из свог живота, речима „Fuck off, Hitler“.

Када су у питању дугорочни ефекти имагинарних пријатеља, деца која их имају су се показала боља у решавању силогизама (LILLARD и др. 2013: 12) и „причају разрађеније приче“ (LILLARD и др. 2013: 22) од оних која их немају. Када је Ђођо у питању, ово посебно долази до изражаја у односу са Јеврејком Елсом, школском другарицом његове преминуле сестре, што је разрађено у наредном делу. Они заједно преживљавају рат уз помоћ фантазије и Елса му постаје пријатељ који му помаже у преживљавању, при чему увиђа да његов имагинарни пријатељ нема моћ да га припреми за реалност.

Der Untermensch и фантасијичне презентације Јевреја

Питање уплива фантастичног у презентацију Јевреја се први пут у филму проблематизује у сценама у кампу за немачку омладину (*Deutsches Jungvolk in der Hitler Jugend*) који је тада био обавезан за децу узраста десет до четрнаест година. Деца овде уче да Јевреји имају рогове, змијски језик, зелену крв, канце, дуге очњаке и крљушти „јер се некада давно Јевреј парио са рибом“ (fraulein Rahm).⁴ Јевреји су „потомци Сатане и сишу крв хришћанске деце током бар мицве“ (ibid.). Ово потоње виђење се може прочитати као фантастична прича за децу, међутим, она је резултат вишевековне презентације Јевреја као непри-

⁴ Она је лик у чијим се ставовима сабирају предрасуде и стереотипна виђења Других која су прерасла у читаве фантастичне светове без логике и смисла. Рецимо, њен ујак је постао пијаница и коцкар након што га је неки Јеврејин хипнотисао, а такође је почео и да вара своју жену и има непримерене односе са својом сестричином, што је све јеврејска кривица, то јест фантастична екстензија библијске кривице која се приписује Јеврејима. Потом, њен пријатељ је једном срео неке Русе и они су га појели (при чему се поставља питање ко и како јој је онда пренео ту причу). У сценама последње немачке одбране, видимо је како десетогодишњем Јоркију даје пиштољ са инструкцијама да пуца у сваког ко „не изгледа као ми“. Сам Јорки у опасним данима исто даје неколико слика Другог – Јапанци, који су сада једини пријатељи Немцима, не изгледају нимало аријевски, док се Руси и Британци паре са псима, а Руси још и једу бебе.



Сл. 3. Деталј Ђођоове књиге

јатеља хришћанства, где је „скоро свака барокна постила садржала антијеврејске одељке“ (Soukup 2018: 28).

Сва деца у кампу овакав приказ ипак не схватају озбиљно. Запажање да је Јевреје тешко препознати јер изгледају исто као и Немци, Ђођоу прво исказује његов друг Јорки, а потом и капетан Кленцендорф који иронично коментарише да би било корисно направити неку књигу која би била водич како препознати Јевреје.⁵ Док Јоркијев аргумент Ђођо побија тиме што би Јевреје препознао по роговима и мирису на прокељ, капетанову идеју о водичу за препознавање Јевреја озбиљно и темељно прихвата, реализујући књигу у сарадњи са Јеврејком Елсом коју проналази како се крије у његовој кући.

Сцене откривања Елсе Кор у кући, доживљене кроз Ђођоову перспективу, добијају одлике жанра хорора и Елса одмах схвата да његов страх од Јевреја може да искористи како би се повезала са дечаком, сачувала себе, али и његову мајку која јој је пружила склониште. Потврђује му његов страх да је дух,⁶ а на његову иницијативу се упушта у

⁵ „Ђођо: Мислим да не бих био у стању да препознам [Јевреја]. Кленцендорф: Ни ја. Без њихових смешних шешира, то је готово немогуће. Неко би требало да напише књигу о тој теми. Финкел: То би све учинило много лакшим. Кленцендорф: То би био хит! Финкел: Да!“ [превод С. Ј].

⁶ Једна од првих речничких дефиниција *фанијастичној* је дух/утвара (Клалн, Шипка 2008).

стварање и разрађивање фантастичних приказа Јевреја како би Ђођо направио књигу о одликама „те расе“. Она не пристаје одмах на то и читав процес причања прича и прављења књиге је пун компромиса, то јест трансгресија, „измена које мењају правила и даљи развој игре“ (MØLLER 2015: 333).⁷ „Јеврејске“ одлике које налазе место у књизи се могу поделити у четири групе:

1. Прикази који се ослањају на фантазмологију о вампирима: воле укус крви, имају моћ да контролишу друге умове, живе међу нормалним људима тако што им преузимају куће и спавају висећи са плафона као слепи мишеви, излазе из земље.
2. Прикази који обухватају постојеће стереотипе и дискриминаторни говор који је Ђођо највероватније могао да чује на улици: они су демони који воле новац, нису праве особе, рабини користе одсечене врхове пениса као чепове за уши.
3. Фантастични прикази који су даља разрада приказа утемељених на стереотипима: живе у кошницама у којима матица Јеврејка леже јаја, рогови им расту тек у 21. години, има их који ходају шестоношке, јашу змијолике немани, неки су у ствари пацови са људском главом. Овакви прикази су слични виђењу које има Ђођоов имагинарни пријатељ Хитлер који Јевреје види како лете крилима слепог миша, силазе низ димњаке и једу недужне нацисте.
4. Елса убацује и саркастичну опсервацију да су алергични на храну – сир, хлеб, месо, кексићи их убијају моментално, као референцу на „исхрану“ коју имају у логорима.

Потпуна дехуманизација и свођење Јевреја на ствари не налази место у књизи, али је изражава Ђођоов имагинарни пријатељ. Поред тога, Елса црта и право станиште Јевреја: Ђођоов портрет/главу, указујући му да Јевреји ту живе, у имагинацији људи. С друге стране, у вези са стварном моћи Јевреја, Ђођоова мајка Роза указује Елси да је та моћ њено преживљавање – докле год је она жива, докле год је неко од Јевреја жив, нацисти неће победити, дакле неће никада победити.

Ђођо књигу насловљава *Yoo-hoo Jew*, што је у филму директна референца на Јахуе (Yahooos) из сатиричног романа *Гуливерова путовања* (1726) Џонатана Свифта (Jonathan Swift). У Свифтовом роману, Јахуи су примитивна, прљава бића која су физички готово истоветна са људима, опседнута лепим камењем које налазе у блату. Фантастични и погрдни прикази Других сежу знатно даље у историји Европе. Лондонски трговац Џон Лок (John Lock) након пута у западну Африку

⁷ Медлер сматра да је играње „спремност да се прихвате трансгресивни чинови, то јест да се измене сценарији игре како би она могла да се настави“ (*op. cit.*, 328).

1561. описује Африканце као „звери које немају куће, али немају ни главе, те су им уста и очи на грудима“ (уп. ADICHIĆ 2009). Прикази Јевреја у Ћођоовој књизи и у омладинском кампу су слични овим описима и изгледају као плод децје маште или као идеолошки утемељене фантастичне приче за децу, међутим, оне су биле присутне и у „свету“ одраслог нацистичког колектива, а слични прикази вековима обитавају и у народним пословицама и узречицама.

Памфлет *Der Untermensch* из 1942. служио је као Ћођоова књига да масе образује да препознају субљуде и укључе се у рат против њих. Памфлет је за субљуде сматрао мулате, „Цигане и црнокожне дивљаке“ (*Der Untermensch* 1942), док су вође ових „хорда“ Јевреји. Концепт нижих људи се у Европи користио и раније, у оквиру пропаганде против Срба 1922. године која приказује аустроугарску песницу како гњечи Срба са главом шимпанзе, уз слоган „Србија мора умрети“ (*Serbien muss sterben*), али је у памфлету *Der Untermensch* елабориран. У њему је субчовек приказан као:

- Биолошко биће, које је створила природа, које има руке, ноге, очи, уста, чак и назнаку мозга. Међутим, само је делимично човек. Иако личи на човека, духовно је и психолошки ниже од било које животиње.
- Звер међу зверима.
- Обитава у хаосу и мраку, боји се светла. Преферира пакао на земљи а не сунчеву светлост. Станиште су му јаме и мочваре, и управо је тамо нашао свог вођу – вечног Јевреја који манипулише овим нехуманим бићима, искварљује их и корумпира док их не уједини у заједничком циљу: уништењу правог човека.
- Највећи је непријатељ човечанства. Има потребу да уништава, једини циљ му је хаос (*Der Untermensch* 1942).

Из ових навода се види велик број сличности са описима Јевреја у омладинском кампу и Ћођоовој књизи, чиме је фантазија у историји добијала сврху у индоктринацији целог становништва, а не само деце. Памфлет је такође садржао илустрације у виду фотографија са анализом разлика у физиономији. С једне стране су представници „аријевске расе“ – *die Übermenschen*, немачка војна лица која се „витешки боре против хорде подљуди“, а с друге стране су портрети Јевреја представљени као „вође подљуди из подземља“, „звери у људској форми“, „просечни следбеник култа Сатане“, „они који су напустили мрачни гето источних градова“ (*Der Untermensch* 1942).

Хитлер је такође пропагирао да се Словени множе као зечеви (*Kaninchenfamilie*) и „шире се као талас прљавштине са циљем да дезорганишу систематичност цивилизације и унесу хаос“ (19. 9. 1941, уп.



Сл. 4. Ђођо једе отпатке, а имагинарни Хитлер једнорога

KERCHAW 2000: 57).⁸ У наслову филма можемо видети и референцу на тај део пропаганде. Према Хитлеру, Волга је била немачка река Мисисипи, одвајајући европске „црвенокошце“ – Словене – од цивилизације (DOWNING 2009: 48). Они су тиме били такође сматрани за *Untermenschen*, као и Јевреји, Роми, Африканци, људи са менталним или физичким сметњама, хомосексуалци, ‘дегенеративни’ уметници, политички дисиденти и најсиромашнији слој друштва који је прибегавао просјачењу и проституцији да би преживео. У нацистичком друштвеном уређењу, једину сврху коју су ови људи иоле могли имати за друштво за живота је да се експлоатишу као радна снага у логорима. У филму већина одраслих ликова у сваком моменту може настрадати као подљуди, али они ипак не живе у страху и не крију своје право лице од себе – Роза је активни члан отпора, капетан Кленцендорф гаји једва приметну привлачност према свом колеги Финкелу и утеху од разочарења у систем налази у алкохолу.

Опасност оваквих приказа је што обитавају у колективној свести вековима. Илана Росен при истраживању презентације Других у мађарским казивањима и пословицама XIX и XX века уочава да Роми и Јевреји имају најпогрдније приказе, док су изреке о Јеврејима далеко

⁸ За *Untermenschen* су од словенских народа првенствено сматрани Пољаци, Срби, Руси, Украјинци, не сви словенски народи.

више непријатељски настројене. Слично као и у памфлету *Der Unter-mensch*, Јевреји у колективним казивањима „вуку друштво у сиромаштво и заосталост, док су модерни, школовани и професионални Јевреји оптужени да краду друштвена средства као што су школовање и добро плаћени послови“ (ROSEN 2017: 71). Јевреји су у XX веку приказани као „неверници, обмањиви, лукави [...] немирни, слаби, јадни“ (ROSEN 2017: 74), док су их искази у XIX веку углавном „сводили на ствари, а не на субјекте“ (ROSEN 2017: 77).

Увођењем дечје фантазије, Таика Ваитити разгољује фантазију која је била реалност и део свакодневице у нацистичком режиму. Погрдни фантастични прикази Јевреја који су добили политичку потпору режима постајали су реалност због које су стотине хиљада људи изгубиле животе или биле лишене основних људских права, дехуманизоване. Превођењем тих приказа у перспективу детета, поставља се питање како су масе одраслих људи то могле прихватити и како се слични прикази одржавају у колективима током векова.

Закључак

Фантазија у филму *Jojo Rabbit* помаже ликовима да преживе свакодневицу рата и њу примењују како дечји тако и одрасли ликови. Ипак, приказивањем одређеног режима и идеологије кроз перспективу десетогодишњег детета, остварује се привид да је све виђено у већој или мањој мери плод дечје маште или фантастичних прича за децу. Анализом се испоставља да је то само делимично случај. Сагледавањем Адолфа Хитлера као мање зрелог имагинарног пријатеља десетогодишњег дечака указује се на готово детињу и незрелу преплашеност од Других иза већине његових одлука и јавних говора, као и на чињеницу да је имагинарни лик његове појаве, као идол, био узор масама које су му скандирале и пратиле га. Кроз наизглед крајње фантастичне и чудотворне приказе Јевреја који су плод дечје маште, пробијају се истоветни прикази Других из историје, како у контексту концепта *Untermenschen*, тако и у ранијим приказима свих оних који су сматрани дивљацима.

Фантастичне приче које Ђоџо и Елса размењују имају основне елементе литерарне фантастике – борбу између добра и зла, фиктивна створења и креације, издају, детаљно описана станишта, употребу магије. Оне такође омогућавају и зближавање њих двоје, резултирајући тиме да се Ђоџоу деси оно што се иначе дешава јунацима фантастике – да сазри и да склопи јако пријатељство. Из тог разлога је *Jojo Rabbit bildungsfilme*, филм о одрастању и сазревању, у чему фантазија има значајну улогу. За разлику од њега, имагинарни Хитлер који се не трансфор-

мише и не сазрева, одбацује се као имагинарни пријатељ који више нема своју сврху и, као и сви имагинарни пријатељи без сврхе, бива заборављен. Он остаје детињастии од десетогодишњака, без способности да прихвати компромисе, без способности да се трансформише као лик/личност, без способности да прихвати реалност у којој није све како жели. Из тог разлога, фантастично у филму *Jojo Rabbit* је најбоље средство критике одабране идеологије и периода модерне историје.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. "The Danger of a Single Story." *TEDTalks*, 2009. <www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/> 11. 4. 2020.
- CASEY, Jim. "Modernism and postmodernism." In: JAMES, Edward, Farah Mendlesohn (eds.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, 115–125.
- CLUTE, John (ed.). *The Encyclopedia of Fantasy*. Orbit Books and St. Martin's Press, 1997.
- Der Untermensch*, Berlin: Reichsführer-SS, DHM, 1942. Holocaust Education & Archive Research Team (H.E.A.R.T.). <<http://www.holocaustresearchproject.org/holoprelude/deruntersch.html>> 26. 3. 2020.
- DOWNING, David. *Sealing Their Fate: The Twenty-Two Days That Decided World War II*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2009.
- "Fantasy." In: *The Cambridge Dictionary*. <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fantasy>> 26. 3. 2020.
- JOJO RABBIT*. Режија и сценарио Таика Ваитити, 108', 2019.
- KERCHAW, Ian. *Hitler 1936–45: Nemesis*. Allen Lane, 2000.
- КЛАЈН, Иван, Милан Шипка (прир.). *Велики речник сјраних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј, 2008.
- LILLARD, Angeline S., Matthew D. Lerner, Emily J. Hopkins, Rebecca A. Dore, Eric D. Smith, Carolyn M. Palmquist. "The Impact of Pretend Play on Children's Development: A Review of the Evidence." *Psychological Bulletin*, 1 (Vol. 139 / 2013): 1–3.
- MAJORS, Karen. "Children's Imaginary Companions and the Purposes They Serve: An Interpretative Phenomenological Analysis." PhD dissertation. Institute of Education, University of London, 2009.
- MØLLER, Signe Juhl. "Imagination, Playfulness, and Creativity in Children's Play with Different Toys." *American Journal of Play* 3 (vol. 7, spring 2015): 322–346.
- RICK, David Wesley. "Rhetorics of the Fantastic: Re-Examining Fantasy as Action, Object, and Experience." PhD dissertation. Department of English, The University of Arizona, 2019.
- ROSEN, Ilana. "The Representation of Jews in Nineteenth- and Twentieth-Century Hungarian Proverb Collections." *Hungarian Cultural Studies* Vol. 10 (2017): 68–80.
- SOUKUP, Daniel. "Oh, bestia synagoga! The Representation of Jews in Czech Sermons at the Turn of the 17th and 18th Centuries." *Wroclaw Theological Review* 1 /26 (2018): 19–32.
- STEPHENS, Karen. "Imaginary Friends: A Fun, Helpful, and Normal Part of Childhood." <<https://www.easternflorida.edu/community-resources/child-development-centers/parent-resource-library/documents/imaginary-friends.pdf>> 26. 3. 2020.
- TAYLOR, Marjorie. *Imaginary Companions and the Children Who Create Them*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- „UNTERMENSCH.“ *Wikipedia*. <https://en.wikibooks.org/wiki/The_Holocaust/Anti-Semitism/Untersch> 26. 3. 2020.
- ZITTOUN, Tania, Frédéric Cerchia. "Imagination as Expansion of Experience." *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 47 (3 / 2013): 305–324.

Sonja R. Jankov

***Die Untermenschen* and Fantasy as Method of Social Critique
in Film *Jojo Rabbit***

Summary

The paper analyzes the methods by which the Nazi ideology and the concept of sub-humans (*Die Untermenschen*) are criticized in the film *Jojo Rabbit* (director Taika Waititi, 2019). It focuses on two interconnected fantastic layers in the film: the boy's imaginary friend Adolf Hitler and the children's fantastic representations of Jewish people. The methodology is interdisciplinary, including psychological studies and historiographic comparative analysis that deconstructs the children's fantasy and finds resemblances with the historic presentation of the Others as sub-humans in the Nazi ideology. By mixing children's fantasy and historical facts, the film gains satirical and ironic tone, as well as the features of the *bildungsfilm*, in which the main character Jojo gradually rejects the teachings of the ideology as immature, childish, and unreal. The film, as such, represents an important contribution not only to the contemporary film making but also to the critique of Fascism and problematization of the recent historical period.

Keywords: fantasy, film, *Untermensch*, sub-human, presentation of Jews, presentation of the Others.

БЕРИЦА С. ГРМУША

Royal Holloway, University of London/Goldsmiths, University of London*

Прегледни научни рад / Subject review article

ПИСМА КОСТЕ П. МАНОЈЛОВИЋА МИЛОЈУ МИЛОЈЕВИЋУ (ОКСФОРД, 1917–1919)

САЖЕТАК: У раду се доносе четири писма која је композитор Коста Манојловић послао током студија музике у Оксфорду (1917–1919) композитору Милоју Милојевићу. Писма дају увид у активности Косте Манојловића током студија – у полагање испите и композиције на којима је радио, као и детаље његовог рада на промовисању словенске музике. Поред предавања о „народној музици“, Манојловић је као диригент хора, састављеног углавном од студената теологије, одржао и већи број концерата духовне музике широм Енглеске. Писма одсликавају пријатељство и сарадњу између двојице композитора, али и још увек актуелан однос Манојловића-ученика према Милојевићу-професору. Писма доносимо у целини, с неопходним објашњењима у складу с правилима објављивања архивске грађе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: кореспонденција, музичари, Коста Манојловић, Милоје Милојевић, Оксфорд, Први светски рат, словенска музика.

Увод

Коста П. Манојловић (1890–1946) и Милоје Милојевић (1884–1946) били су међу најактивнијим личностима у музичком животу Србије између два светска рата, делајући као композитори, етномузиколози, педагози, диригенти и музички критичари.¹ Почев од Манојловићевих ђачких дана у Српској музичкој школи, двојица композитора блиско су сарађивала,² што се наставило и по њиховом повратку у Београд 1919:

* vericagrmusa@yahoo.co.uk

¹ За више обавештења о Манојловићу вид.: PERIĆIĆ 1990; PENO, VESIĆ, VASIĆ 2017. За информације о Милојевићу вид.: КОЊОВИЋ 1954; SIMIĆ 1986; ПЕРИЧИЋ 1998.

² Постоје многе паралеле у животу и образовању Косте Манојловића и Милоја Милојевића. Обојица композитора су били ђаци Стевана Стојановића Мокрањца у Београду, а

Манојловића са студија музике у Оксфорду, а Милојевића из Париза, где је био стационаран при Културном одбору Министарства просвете Краљевине Србије. Између осталог, заједно су радили на оснивању Групе уметника,³ популарисању дела композитора Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914) и оснивању часописа *Музика*, ревностно промовишући идеје о „националној“ музици у писаној речи (Васић 2007; 2017).⁴

У овом раду доносе се у целости четири писма која је Манојловић послао Милојевићу током студија у Оксфорду.⁵ Писма су значајна зато што описују мало познат период Манојловићевих студентских дана, дајући детаљне информације о испитима које је полагао и о композицијама на којима је радио. Писма такође описују његове напоре на промовисању словенске музике – почев од предавања о „народној музици“ која је држао у Оксфорду, преко напора да заједно с Милојевићем изда збирку обрада народних песама у Енглеској, до диригентског рада с хором студената теологије из Србије с којим је дао низ концерата словенске духовне музике. Манојловић је редовно слао Милојевићу своје композиције на оцењивање, успут га подробно обавештавајући о позиву за преузимање места диригента Београдског певачког друштва⁶ и наставника музике на Богословском факултету у Београду. Премда писма наговештавају конфликт због могућности намештења у Друштву, изостанак Милојевићевог одговора био је вероватније последица несигурне поштанске службе у ратној Европи. Наиме, по повратку у Београд, Манојловић је прихватио то намештење, што није утицало на блиску сарадњу с Милојевићем. Док је сарадња двојице композитора у каснијем периоду документована,⁷ укључујући и индиректне доказе о подршци коју је Милојевић као старији колега давао Маној-

затим студирали композицију код професора Рихарда Мајер-Гшраја (Richard Mayer-Gschrei) у Минхену. Обојица су били регрутовани у српску војску током ратова почетком XX века.

³ За више информација о Групи уметника – групи састављеној од уметника разних профила, која је и поред кратког деловања (1919–1920) дала значајне резултате на промовисању нове националне уметности, вид.: Милоковић Ђурић 1984; Вучетић Младеновић 2003; Томашевић 2009; GRMUŠA 2018.

⁴ У завршној, редакторској припреми овог прилога за штампу, нарочито у погледу допуне библиографских извора и података о мало познатим личностима које се у Манојловићевим писмима помињу, значајну експертску помоћ ауторки и уредници пружио је др Александар Васић, коме овде срдечно захваљујемо.

⁵ Писма се налазе у породичном фонду Милоја Милојевића (Београд). Делови писама су објављени у преводу на енглески (GRMUŠA 2017). При препису ћириличних писама задржан је, на одговарајућим местима, латинични текст саобразно оригиналу.

⁶ Од 1923. познато као Прво београдско певачко друштво.

⁷ Списак литературе која се бави радом двојице композитора на организацији музичког живота и оснивању институција, укључујући и Музичку академију у Београду, превазилази обим овог рада.

ловићу за укључивање у музички живот Београда (Vesić, Peno 2017: 17–18), ова писма показују да њихова сарадња и посвећеност истим циљевима датирају одраније. Осим што су од интереса за музиколошка истраживања, ова писма представљају и јединствен историјски документ турбулентног периода у ратом захваћеној Европи.

Текстови писама

Писмо бр. 1

12 Linton Rd
3. XII 1917.
Oxford

Драги мој Г. [осподине] Милоје,⁸

Студена киша бије о прозорска окна а на огњишту пуцкара црвенкаст плам. Јесењска влага влачи се кроз душу која би хтела да жури незнано где, док из собне полутаме Марко са Шарца прети подземним дусима. Из другог краја „сфинга“ непомично гледа у море бола у коме се огледају сенке „Моје мајке“ и „Сећања“. Све је у овој мојој собици некако тужно и пуно ваја и ако светлост лампе електричне расипа своје зраке распусно. У камину догорева последње парче ћумура и чује се пуцкарање – као ехо живота који се гаси.

Залуд све. Душа је празна; хтела би живота којим се никад није живело и све снева зелена, цветна поља у којима се осећао мирис љилана и сенокоса, и кроз која се носио пој попаца и чула песма давно умрлих/умирућих вила чије су косе биле жуте и свилене и од чијег се хода повијало јелино грање у зору рану. Ја бих живота каткада распусног, бујног, у коме се снага губи и памет померава и у коме сваки дамар куца речју „живи“ а сваки поглед гори речју „љуби“. И тако све до у уништење снаге. А каткада би, да сам у сенци жутих топола, у чијим се оголелим гранама виде ластина гнезда и у чијем подножју изумире жуто лишће, док душе две ходају преко давно умрлих живота и зуре у неповратну прошлост младих дана када се тако много сањало. Каткада би да замахнем снагом окованог Прометеја и да се скршим у бездан адски, али осетим да је ова мишица још малена и слаба и да не досеже до те моћи. Ја бих... но залуд, ја бих хтео нешто велико да проструји кроз ове умртвљене артерије и да разбукта ову очајалу крв и покрене ово мало срце, ја бих, али не могу. Није ова снага за јунака. Ко му зна. Можда ће му некад и то чудо да се деси, али се често питам

⁸ Слово г је у рукопису мање од осталих слова, и изгледа као да је додато касније да ублажи фамилијарност у ословљавању.

12 Linton Rd
3. 10. 1947.
Oxford

Dragi moj Miroje,

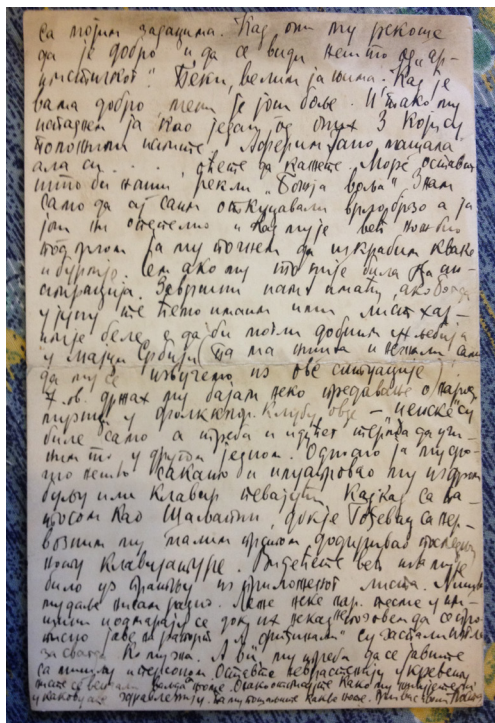
Preputa ništa biće o prozorstva
okna a i na otvornosti pupara kurbentasa
kalam. Jesenski blata blata e kroz
dumu. Njega bi xijala ga dumi. Nemaio
tse dok na sobe boduštane. Marjko sa
Marjka prijet boduštane dumi. In
druget nja. "Sretna" nematni moga u
njega sola "u kome se otvornu sence
moje majke i "sestina". Sve je u ovoj to-
ja seditu nematni i dumi i biva bava
i ako seditu. Mame seditu i
rasisa. Sve zrake rasitno. U kalam
dostojstva boduštane biva pupara i uje
ke pupara. Kao slo. Miroje biva
sestina.

Znam da duma je vrasna. Kalam
bi miroje. Njega se Marjko nije miroje
i sve sene. Mame, dumi biva u Njega
se sestina. Miroje biva i sestina.

[illegible]

рат а неки за горњи дегри. Имали смо пре подне од 9.30–12.30 да радимо задатке из контрапункта, а од 2–5 из хармоније и усмене. Ја сам му мислио да сам прописно љоснуо (и ако поледице није било у сали), јер сам нисам био задовољан са мојим задацима. Кад они му рекоше да је добро и да се види нешто од „артистичког”. Пеки, велим ја њима. Кад је вама добро, мени је још боље. И тако му испаднем ја као један од оних 3 који су положили испите. Аферим Јано, машала ала си... , оћете да кажете. Море оставте што би наши рекли „Божја воља“. Знам само да су сати откуцавали врло брзо а ја још ни опепелио и кад му је нож већ био под грлом ја му почнем да шкрабам кваке и бургије. Сем ако му то није била Гђа инспирација. Завршни нам имаћу, ако Бог да у јуну те ћемо имати и ми лист хартије беле а да би могли добити ухљебија у мајци Србији (па ма ништа и не знали, само да му се извучемо из ове ситуације).

7.ов.[ог] држах му бајаги неко предавање о народ.[ној] музици у фолклор.[ном] клубу овде – „женске“ су биле само а треба и идућег терма да учиним то у другом једном.¹⁰ Односно ја му срочио нешто сакато и илустровао му уз дромбуљу или клавир певајући кадкад са патосом као Шалџапин, док је Гођевац са нервозним му малим прстом, додиривао последњу ноту клавијатуре¹¹. Видећете већ шта му је било уз пратњу из приложеног листа. Ништа му даље нисам радио. Леже



¹⁰ Присуство искључиво женске публике потврђује историјску повезаност жанра песме с родним питањем и упућује на потребу за даљим истраживањем. За више информација о извођењима словенске песме у Енглеској у том периоду вид.: GRMUŠA 2017: 175–176.

¹¹ Реч је о пијанисти Велизару Гођевићу. Домаћа лексикографија не даје податке о тој личности. Ксенија Шукуљевић Марковић помиње Гођевића као некадашњег корепетитора у балетској трупи Сергеја Дјагиљева (Дягилев) и као краткотрајног руководиоца Балета Народног позоришта у Београду 1941–1942. године (Шукуљевић Марковић 1998: 18, 65). Вид. и: Мосусова 2013: 28. Критике концерата овог пијанисте библиографски региструје KUNTARIĆ 1986: 329. О београдском концерту В. Гођевића од 4. јануара 1933. вид. у Васић 2019: 93. Коменџар и дојуна др Александра Васића.

неке нар.[одне] песме у тишини и одмарају се док их некад не позовем да се прописно јаве на рапорт а „ориђинали“ су заспали изгледа за свагда. Ко му зна. А ви му треба да се јавите са мишљу и персоном. Оставте неврастенију у кревету, нисте се венчали ваљда њоме. Онако отписујте како му живујете и у какву сте здравленију. Па му пошаљите какве ноте. Грли вас и воли Коста

Писмо бр. 2

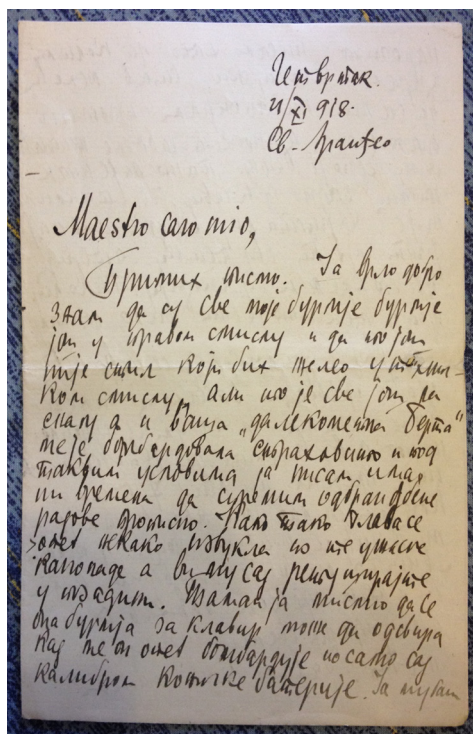
Четвртак
21. XI 918
Св. Аранђео

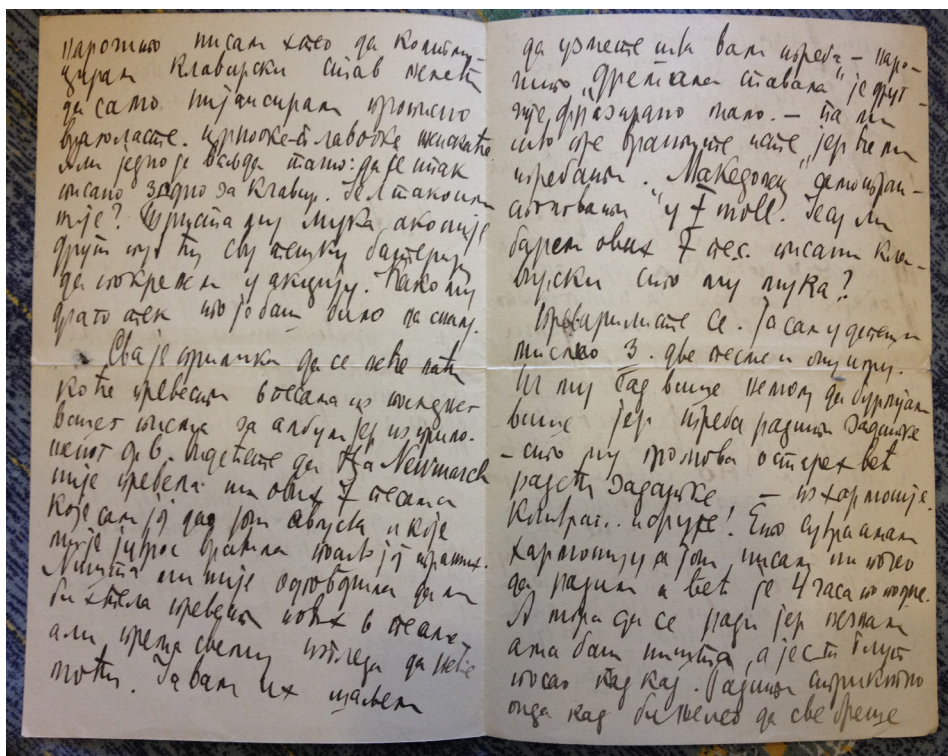
Maestro caro mio,

Примих писмо. Ја врло добро знам да су све моје бургије бургије још у правом смислу и да то још није стил који бих желео у техничком смислу, али то је све још на снагу и ваша „далекосежна Берта“ ме је бомбардовала страховито и под таквим условима ја нисам имао ни времена да спреим одбрамбене радове прописно. Како тако глава се опет некако извукла из те ужасне канонаде а ви му сад ретуширајте у по-

задини. Таман ја мислио да се она бургија за клавир може да одсви-ра кад ме он опет бомбардује но само сад калибром коњичке ба-терије. Ја му баш нарочито нисам хтео да компоницирам клавирски став желећи да само нијансирам прописно враголасте црнооке-пла-вооке женскаће али једно је ваљда тачно: да је ипак писано згодно за клавир. Је л тако или није? Триста му мука ако није други пут ћу сву тешку батерију да покренем у ак-цију. Како му драго тек то је баш било на снагу.

Сва је прилика да се неће наћи ко ће превести 6 песама из послед-њег вашег писма за албум јер из приложеног... [нечитко] видећете да Гђа Newmarch није превела ни ових 7 песама које сам јој дао још августа и које ми је јутрос вратила





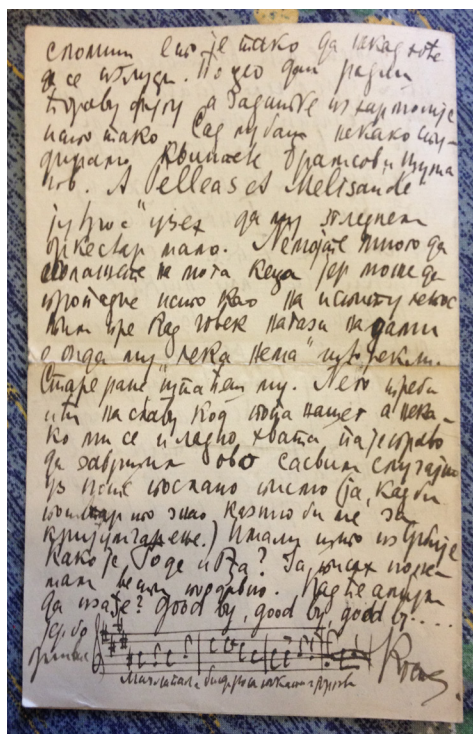
пошто јој тражих.¹² Ништа ми није одговорила да ли би хтела превести нових 6 песама али према свему изгледа да неће моћи.¹³ Ја вам их шаљем да узмете шта вам треба – нарочито „Дремала спаваала“ је другачије фразирано мало – па ми што пре вратите исте јер ће ми требати. „Македонац“ само транспоновати у F moll. Јесу ли барем ових 7 пес.[ама] писани клавирски сто му мука?¹⁴

Преварили сте се. Ја сам у депеши мислио 3. [треће???] две песме и ону игру. Ил му сад више не могу да бургијам јер треба радити задатке – сто му громова остарех већ радећи задатке – из хармоније, контрап.[ункта]... и фуге! Ето сутра имам хармонију а већ је 4 часа по подне. А мора да се ради јер не знам ама баш ништа, а јест глуп посао кад кад. Радити стриктно онда кад би желео да све бреше сломиш е то

¹² Роза Њумарч (Rosa Newmarch, 1857–1940) била је музички писац и критичар, најпознатија по промовисању руске и словачке музике у Великој Британији.

¹³ Шест песама које се помињу јесу Милојевићеве песме објављене у Енглеској 1921, у збирци *Југословенске народне ђесме* [Yugoslav Folk Songs]. Роза Њумарч је превела текстове песама у збирци, а насловну страну је дизајнирао вајар Иван Мештровић (1883–1962). О присуству Ивана Мештровића у српској средини и о другим аспектима његове личности и његовог рада вид. у упечатљивом портрету Милана Кашанина (Кашанин 2004: 87–105).

¹⁴ Тих седам Манојловићевих песама су издате 1938. као *Песме наших родних сџрана*.



је тако да некад хоће да се полуди. По цео дан радиш хораву фугу а задатке из хармоније исто тако. Сад му баш некако студирам квинтете Брамсов и Шуманов. А „Pelleas et Melisande“ јутрос узех да му згледнем оркестар мало. Немојте много да полажете на мога кеца јер може да пропадне исто као на испиту летос. Тим пре кад човек нагази на даму а онда му „лека нема“ што рекли. Старе ране, шта ћеш му. Него треба ићи на славу код попа нашег а некако ми се и ладно хвата, па је право да завршим ово сасвим случајно уз ноте послато писмо (ја, кад би поштар то знао казнио би ме за кријумчарење). Има ли што из Србије, како је Года и Гђа?¹⁵ Ја писах но немам вести поодавно. Кад ће албум да изађе? Good by, good by, good by...

[sic.] ♪ [У самом дну странице, нотни запис с нечитким потписаним текстом] Грли вас Коста

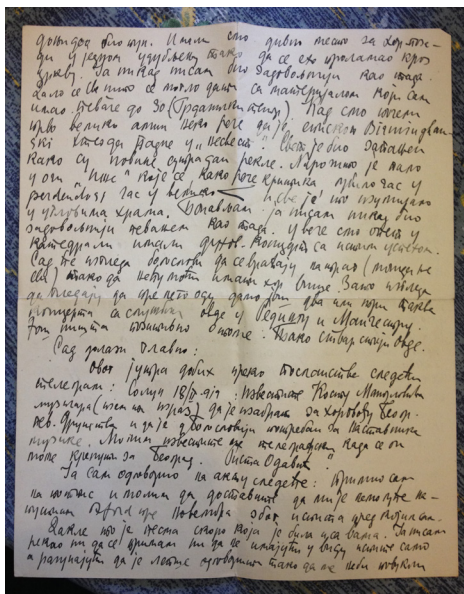
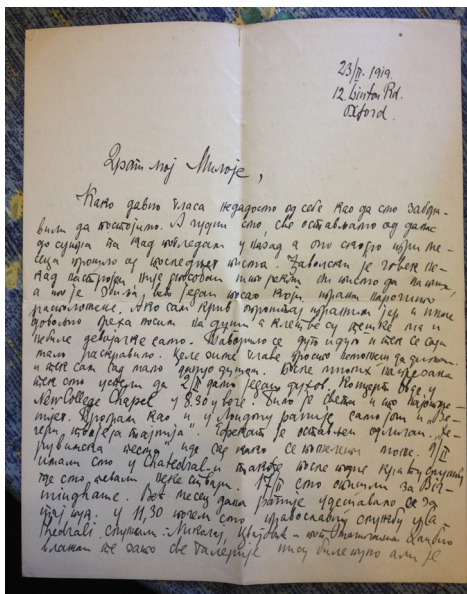
Писмо бр. 3

23. II 1919.
12 Linton Rd
Oxford

Драги мој Милоје,

Како давно гласа недадосмо од себе као да смо заборавили да постојимо. А чудни смо, све остављамо од данас до сутра па кад погледам уназад а оно скоро три месеца прошло од последњег писма. Ђаволски је човек некад настројен, није способан што рекли ни писмо да напише, а то је збиља већ један посао који тражи нарочито расположење. Ако сам крив опрштај тражим јер и иначе довољно греха носим на души а клетве су тешке ма и не биле девојачке само. Таворило се дуго и дуго и тек се сада мало раскравило. Целе зиме главе просто неможеш да

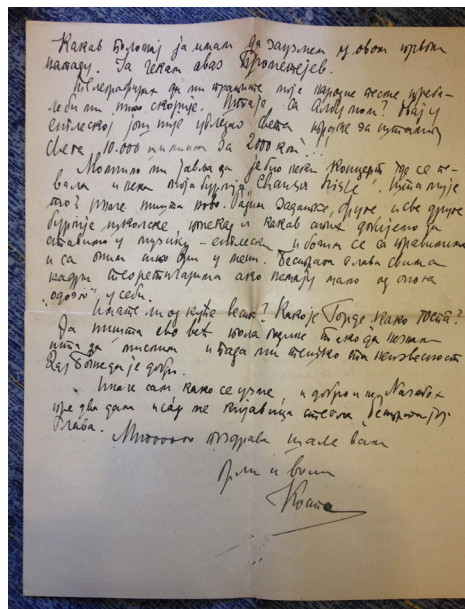
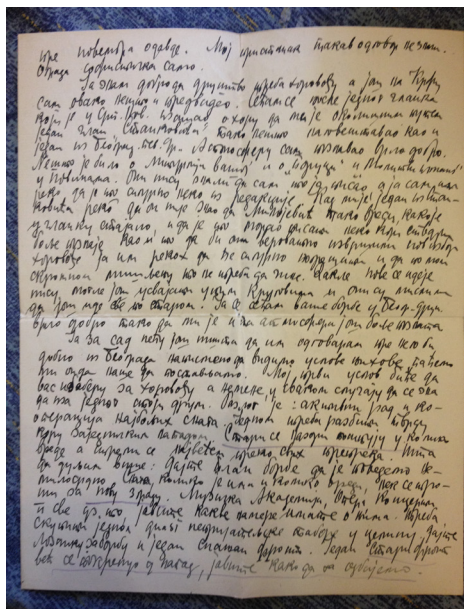
¹⁵ Милојевић је био ожењен Иванком (рођеном Милутиновић, 1881–1975), која је била концертна певачица и вокални педагог. Њихова ћерка Года, Гордана Трајковић (1911–2003), била је концертна пијанисткиња и педагог.



дигнеш и тек сам сад мало дануо душом. После много напрезања тек смо успели да 2/II дамо један духов.[ни] концерт овде, у New College Chapel у 8.30 увече. Било је света и то најотменијег. Програма као и у Лондону раније само још и „Вечери твојеја тајнија“. Ефекат је остављен одличан. „Херувимска песма“ иде сад како се пожелети може.¹⁶ 9/II имали смо у Chatedral-и такође после подне краћу службу где смо певали неке ствари. 17/II смо отишли за Birminghame [sic.]. Већ месец дана раније удешавало се за тај пут. У 11.30 почели смо православну службу у Cathedrali [sic.]. Служили: Николај, Цвијовић и поп... [име нечитко]. Дан био влажан те зато све галерије нису биле пуне али је доњи део био пун. Имали смо дивно место за хор позади у једном удубљењу тако да се ехо проламао кроз цркву. Ја никад нисам био задовољнији као тада. Дало се све што се могло дати са материјалом који сам имао. Певача до 30 (Грданички тенор). Кад смо почели велико амин неко рече да је епископ Birminghamski хтео да падне у „несвест“. Свет је био запањен како су новине сутрадан рекле. Нарочито је пало у очи „Иже“ које се,¹⁷ како рече критика, губило час у perdendosi час у велико [знак за крешендо] и све је то изумирало у угловима храма. Понављам ја нисам никад био задовољнији певањем као тада. Увече смо опет у катедрали имали духов.[ни] концерт са истим успехом. Сад ће изгледа богослови да се враћају натраг (можда не сви) тако да нећу моћи имати

¹⁶ Манојловић не прецизира чије су композиције.

¹⁷ „Иже“ је део Херувимске џисме.



хор више.¹⁸ Зато изгледа да гледају да пре него оду дамо још два или три таква концерта са службом овде у Редингу и Манчестру. Још ништа позитивно о томе. Тако ствари стоје овде.

Сад долази главно:

Овог јутра добих преко посланства следећи телеграм: Солун 18/II/1919: Известите Косту Манојловића музичара (изем ти израз) да је изабран за хоровађу Беогр.[адског] Пев.[ачког] Друштва¹⁹ и да је у Богословији²⁰ потребан за наставника музике. Молим известите ме телеграфски када се он може кренути за Београд. Риста Одавић.²¹

Ја сам одговорио на акту следеће: Примио сам на потпис и молим да доставите да ми је немогуће напустити Oxford пре новембра због испита пред којим сам.

Дакле то је песма скоро која је била и са вама. Ја нисам рекао ни да се примам ни да не имајући у виду испите само а рачунајући да је лепше одговорити тако да ме не би повукли пре новембра одавде. Мој пристанак такав одговор не значи. Ограда софистичка само.

¹⁸ Велика група студената теологије из Србије је током рата наставила студије у Оксфорду (VESIĆ, PENO 2017: 16).

¹⁹ Уп. напомену 5.

²⁰ Богословски факултет Универзитета у Београду.

²¹ Риста Одавић (1870–1932), књижевник и јавна личност, између осталог члан парламента, директор Државне штампарије и шеф пресбириа Министарства иностраних послова. Сугестиван портрет Ристе Одавића дао је Јовановић Стоимировић 1998: 110–129.

Ја знам добро да друштво треба хоровађу а још на Крфу сам овако нешто и предвидео. Сећам се после једног чланка који је у Срп.[ским] Нов.[инама]²² изашао о хору да ми је околишним путем један члан „Станковића“²³ тако нешто наговештавао као и један из Београд.[ског] пев.[ачког] др.[уштва]. Атмосферу сам познавао врло добро. Нешто је било о Литургији вашој и о „Поруци“ и Молитви ...[нечитко] у новинама. Они нису знали да сам то ја писао, а ја сам им реко да је то сигурно неко из редакције. Кад ми је један из Станковића реко да он није знао да Милојевић тако вреди, како је у чланку стајало, и да је то морао писати неко који ствари боље познаје као и да би они вероватно извршили нов избор хоровађе ја им рекох да ће сигурно погрешити и да по мом скромном мишљењу то не треба да чине. Дакле нове се идеје нису могле још усвајати у тим круговима и они су мислили да још иде све по старом. Ја се сећам ваше борбе у Беогр.[адском] друш.[тву] врло добро тако да ми је и та атмосфера још боље позната.

Ја за сад нећу још ништа да им одговарам пре него би добио из Београда написмено да видимо услове њихове па ћемо ми онда наше да постављамо. Мој први услов биће да вас изаберу за хоровађу а не мене, у сваком случају да се зна да иза једног стоји други. Разлог је: активни рад и кооперација најбољих снага. Једном треба разбити тврду кору заједничким нападом. Стари се назори поштују уколико вреде а стреми се највећем преко свих препрека. Шта да дуљим више: дајте плам борбе да је поведемо немилосрдно. Снага, колико је има и колико вреди, нек се троши за нову зграду. Музичка Академија,²⁴ Опера, Концерти и све уз то, јавите какве намере имате о њима. Треба скупити једном quasi непријатељске таборе у целину. Дајте лозинку за борбу и један снажан фронт. Један стари фронт већ се покренуо у напад, јавите како да га одбијемо.

Какав положај ја имам да заузмем у овом првом нападу. Ја чекам аваз Прометејев.

Телеграфирах да ми пратите моје народне песме, требале би ми што скорије. Шта је са албумом? Овај у Енглеској још није угледао света, траже за штампу свега 10.000 шилинга за 2000 ком!!

Момчило ми јавља да је био неки концерт где се певала и нека моја бургија „Chanson Triste“. Шта му је то? Иначе ништа ново. Радим

²² *Српске новине* (1834–1919) првобитно су излазиле као недељник, а као дневне новине од 1873. године; вид.: Кисић, Булатовић 1996: 55–56; Пељчић 2010; 2014.

²³ Певачка дружина „Станковић“ основана је 1908. у Београду (првобитно: Црквена певачка дружина „Корнелије“, основана 1881).

²⁴ Милојевић и Манојловић су се дуго залагали за отварање Музичке академије у Београду, која је почела с радом тек 1937. године. Манојловић је био њен први ректор. О Милојевићевим чланцима на ову тему вид.: Васић 2004: 130–131.

задатке, фуге и све друге бургије школске, понекад и какав стих добијемо да ставимо у музику – енглески, и борим се са правилима и са оним што ври у мени. Бестрага глава свима надри теоретичарима ако немају мало од онога „одозго“ у себи.

Имате ли од куће вести? Како је Горда, како Госпа? Ја ништа ево већ пола године тако да не знам шта да мислим и пада ми тешко та неизвесност. Дај Боже да је добро.

Иначе сам како се узме, и добро и не. Назебох пре два дана и сад ме кијавица стегла, бестрага јој глава.

Мнооооого поздрава шаље вам

Грли и воли

Коста

Писмо бр. 4

У једном листу изашао је Јанићев чланак

о цркв. муз и о вама нарочито. Јанић као Јанић његовски све прича тек нек се чује и овде да смо живи.²⁵

17. III.1919.

12 Linton Rd.

Ох.

Maestro caro mio,

Какво је то загонетно ћутање које ми даје разлога да верујем да сте се нешто наљутили на моју маленкост? Какав је то ђаво, мушки или женски, по среди те ми не одговорите ни на депешу од пре три недеље у којој вам јавих да ми пошаљете оних мојих 7 народних песама са клавиром што вам послах још новембра пр.[ошле] год, као ни на писмо које је следовало за тим. Не јависте ми ни да ли примисте тих седам песама (Леп Иво, Дремала спавала, Серенада, Македонац, Зора зори, Соко, Младост) те ме то буну да вам уопште није ни стигло, ма да су ноте биле препоручене. Жао би ми било јер ја код себе немам више никакав препис истих, зато вам и јавих да узмете из њих шта вам треба па да ми их пошаљете. Но ви се ућутасте као онај Сфинкс мисирски (но, веле људи, да и он некад проговори а то је у зору рану кад топли

²⁵ Војислав Јанић (1890–1944), свештеник и један од водећих српских политичара у Краљевини СХС/Југославији, интензивно ангажован на верским питањима, боравио је у Енглеској истих година када и Манојловић, учествујући на популаризацији српске музике путем организације духовних концерата и залажући се за објављивање нота с музиком српских композитора Стевана Стојановића Мокрањца и Милоја Милојевића. О делатности Војислава Јанића на издавању српских музикалија током Првог светског рата вид.: Радић 2018. *Дојуна и коментар уреднице*.

ударци времена. Потребан ми је мир, ја га немам а то стаје нерава и расположења. Што би вас и даље мноме гњавио. Трпи шта те снађе то ти је.

Нашкрабах после болести – опет бејаш две недеље у кревету неки назеб шта ли – Minuet и Scherzo за мој String quintet (Scherzo у 6/4 5/4 3/4). Што рекли у штимунгу сам за цео али не иде још момент креације. Можда ће некад доћи можда и не ко зна. Иначе сад је распуст за 6 недеља и онда опет на испит 11 јуна. Ово је последњи пут да на њ идем, више не. Радим задатке, распињем себе њима и фугама, мада су ми мисли далеко од њих и компонујем за задатак кад кад какву енглеску песму за... [нечитко] или „Пастир“ канон за Sopr.[ан] и C.[онтра]Alt са клавиром. Бургије као и све друге сигурно шта су. Тек шта да се ради. Мора се нешто шкрабати. Пишите. Не љутите се никад на мене, ако сте кад год и били, и пратите 7 нар[одних] песама што пре. Грли вас и воли ваш Коста

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

МАНОЈЛОВИЋ, Kosta P. *Prilozi za moju biografiju*. Дактилотипија рукописа који се чува у породичној архиви Зорана Манојловића, Музиколошки институт САНУ, Београд. Породични фонд Милоја Милојевића (Београд).

БУЛАТОВИЋ, Бранка, Милица Кисић. *Српска шћамња (1768–1995). Историјско-библиографски преглед*. Београд: Медија центар, 1996.

ВАСИЋ, Александар. *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*. Магистарска теза одбрањена 2004. на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

ВАСИЋ, Александар. „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића.“ *Музикологија* 7 (2007): 231–244.

ВАСИЋ, Александар. „Музички критичар Рикард Шварц.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметносци и музику* 61 (2019): 87–103.

ВУЧЕТИЋ Младеновић, Радина. *Европа на Калемегдану. „Цвијета Зузорић“ и културни живот Београда 1918–1941*. Београд: Институт за новију историју Србије, 2003.

ЈОВАНОВИЋ Стоимировић, Милан. *Поретци према живим моделима*. Прир. Стојан Трећаков и Владимир Шовљански. Нови Сад: Матица српска, 1998.

КАШАНИН, Милан. *Сусрећи и писма. Пронађене ствари. Мисли* (Изабрана дела Милана Кашанина, књ. 6). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2004.

КОЊОВИЋ, Петар. *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*. Београд: Српска академија наука, 1954.

МОСУСОВА, Надежда. *Српски музички театар. Историјски фрагменти*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2013.

ПЕЉЧИЋ, Предраг. *Српске новине у Крфу 1916–1918*. Београд: Службени гласник, 2010.

ПЕЉЧИЋ, Предраг. *Српске новине. Хоризонти српске културе XIX века*. Београд: Службени гласник, 2014.

ПЕРИЧИЋ, Властимир (ур.). *Композиторско стваралаштво Милоја Милојевића*. Зборник радова с научног скупа одржаног од 25. до 27. новембра 1996. године поводом 50. годишњице композиторове смрти. Прир. Мелита Милин. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 1998.

РАДИЋ, Радмила. „Делатност др Војислава Јанића на издавању српских музикалија током Првог светског рата.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметносци и музику* 58 (2018): 39–53.

ТОМАШЕВИЋ, Катарина. *На раскрыћу Исијока и Зайага: о дијалогу традиционалној и модерној у српској музици 1918–1941*. Београд: Музиколошки институт САНУ; Нови Сад: Матица српска, 2009.

ШУКУЉЕВИЋ МАРКОВИЋ, Ксенија. *Нина Курсанова. Примабалерина, кореограф и педагог*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1999.

GABELIĆ, Smiljka. „Uzidana ploča sa natpisima u Lesnovu.“ *Пајримониум*. MK 16 (2018): 243–248. <http://www.kalamus.com.mk/pdf_spisanija/patrimonium_11/016%20=%20008_6%20Smiljka%20Gabelic%20-%20Patrimonium%202018.pdf> 1. 7. 2020.

GRMUŠA, Verica. “Kosta P. Manojlović – The Oxford Years.” In: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (eds.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 169–184.

GRMUŠA, Verica. *Creating Art Song in the South Slav Territories (1900–1930s): Femininity, Nation and Performance*. PhD Diss., Goldsmiths, University of London, 2018.

KUNTARIĆ, Marija (ur.). *Bibliografija rasprava i članaka* knj. 13: Muzika, Struka VI. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984.

KUNTARIĆ, Marija (ur.). *Bibliografija rasprava i članaka* knj. 14: Muzika, Struka VI. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1986.

MILOJKOVIĆ DJURIĆ, Jelena. *Tradition and Avant-garde: Arts in Serbian Culture between the Two World Wars*. New York: Columbia University Press, 1984.

PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (eds.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017.

PERIČIĆ, Vlastimir (ur.). *U spomen Koste P. Manojlovića, kompozitora i etnomuzikologa: Zbornik radova*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1990.

SIMIĆ, Vojislav (ur.). *Miloje Milojević, kompozitor i muzikolog*. Radovi sa naučnog skupa održanog povodom stogodišnjice umetnikovog rođenja. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije, 1986.

VASIĆ, Aleksandar. “The Writings of Kosta Manojlović in the Magazines *Muzika* [Music] (1928–1929) and *Glasnik Muzičkog društva* “Stanković” / *Muzički glasnik* [Gazette of the ‘Stanković’ Music Society / Musical Gazette] (1928–1941).” In: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (eds.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 199–209.

VEŠIĆ, Ivana, Vesna, Peno. “Kosta P. Manojlović: A Portrait of the Artist and Intellectual in Turbulent Times.” In: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (eds.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 13–25.

Verica S. Grmuša

Kosta Manojlović’s letters to Miloje Milojević (Oxford, 1917–1919)

Summary

This paper brings transcripts of the four letters that composer Kosta Manojlović sent during his studies in Oxford (1917–1919) to composer Miloje Milojević. The letters give information on Kosta Manojlović’s student days – lessons and exams taken, the compositions he worked on, as well as details of his work on promoting the Slavonic music. While in Oxford, Manojlović worked on publishing an edition of South Slav folk song arrangements in UK and gave lecture-recitals on “folk music”. Furthermore, Manojlović conducted a choir made of theology students, performing Slavonic sacred music in Oxford and further around England. The letters confirm the close relationship between the two

composers, highlighting however the still evident hierarchy between Manojlović as a disciple and Milojević as his teacher. Manojlović sent Milojević his compositions for an appraisal and reported in detail the government's offer to take the posts of the conductor of the Belgrade Choral Society and the music teacher at the Faculty of Theology, University in Belgrade. The letters are given in full, with a brief introduction and the necessary annotations.

Keywords: Correspondence, Kosta Manojlović, Miloje Milojević, Oxford, World War One, Slavonic Music.

ЗОРАН Р. ЂЕРИЋ

Српско народно позориште у Новом Саду
Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности*

РЕПЕРТОАР ПОЗОРИШТА МЛАДИХ У НОВОМ САДУ, ОД 1968. ДО 1999. ГОДИНЕ

САЖЕТАК: Позориште лутака у Новом Саду 1968. године мења име у Позориште младих. Са променом имена акценат је, у извесној мери, померен са искључиво луткарских представа за децу на драмске представе за децу, омладину и одрасле, али су и даље реализоване луткарске представе, како са сталним редитељима тако и са гостима из суседних земаља. Прегледом репертоара Позоришта младих у Новом Саду, током три деценије рада (70, 80. и 90. године), указаћемо на најзначајније представе и ауторе, као и на драмске уметнике и луткаре-аниматоре овог позоришта.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Позориште младих у Новом Саду, репертоар, луткарске и драмске представе, од 1968. до 1999. године.

Позоришће младих 70-их година

Позориште лутака у Новом Саду 23. новембра 1968. године мења име у Позориште младих (*70 година Позоришта младих* 2001). Миливоје Радаковић, стални редитељ Позоришта лутака у Новом Саду, од 1960. године, наставља са успешним режијама луткарских представа и у Позоришту младих: *Биберче*¹, комад Љубише Ђокића² (премијера

* zordje@gmail.com, 063/562-599.

¹ *Биберче*, али по тексту Војина М. Ђорђевића, први пут је на сцену Позоришта лутака Нови Сад поставио Стеван Шалајић, у сезони 1954/55.

² Љубиша Ђокић (1929–1996), драмски аутор и редитељ. Дипломирао је на Позоришној академији у Београду (група за режију) у класи проф. Хуга Клајна и на Филозофском факултету (група за историју и уметност). На сцену је поставио, као редитељ, тридесетак драмских дела. Написао је десетину драмских дела за децу сцену, која су с великим успехом играна на југословенским сценама. Објавио је више радова из области драматургије и позоришта за децу у стручним часописима. Од 1968. до 1975. био је председник Међународне организације позоришта за децу и омладину – ASITEJ. Режирао је серије: *Коцка, коцка, коцкица...*, *Коларићу-Панићу* и др. Био је редовни професор на Факултету драмских уметности у Београду, где је предавао Увод у драматургију. Своје највеће уметничке успехе остварио је

28. децембра 1968) и *Дега Ситарудија*, Андријашевића и Прокофјева (премијера 9. марта 1969). Почетком следеће сезоне, режира комад Јозефа Пера (Jozef Peer) *Будулињек III* (премијера 2. новембра 1969) и *Новојодушну бајку* Мирослава Чонкића (премијера 26. децембра 1969). Марија Кулунџић, доајен српског луткарства, гошћа из Београда, режира комад В. Голфелда *Нџошџа, Тошџа и лав* (премијера 16. априла 1969) а Ђула Ковач (Kovács Gyula) поставља комад Кардош-Тешанског (Kardos-Téšanský) *Мишџо Веверић* (премијера 18. фебруара 1970).

Настављају се режије Радаковића: *Црвенкаја* С. Јелића (премијера 1. новембра 1970), *Ко се боји вука још* Естер Тот (Ester Tot) (премијера 6. децембра 1970) и *Ојасно љућовање Дега Мраза*, по сопственом предлошку (премијера 25. децембра 1970), *Плави Пейшар* Ђуле Урбана³ (Urbán Gyula, премијера 16. априла 1971).

Момчило Мартиновић најпре поставља комад *Луги четврџак* Ериха Кестнера⁴ (Erich Kästner) (премијера 14. јануара 1971), а онда и *Крилаџу краву* Стевана Пешића⁵, једног од најбољих српских писаца за луткарско позориште (премијера 16. децембра 1971).

Доласком Илије Слијепчевића за сталног редитеља Позоришта младих настаје нови успешан период овог позоришта. Најпре је режирао комад руских писаца Х. Вењаминовича и Г. Циферова *Хођу да будем велик* (премијера 2. априла 1972), а потом *Радознало слонче* Нине Кисијан (Kisian), по Р. Киплингу (Rudyard Kipling) (премијера 11. јуна 1972), једну од најизвођенијих луткарских представа. Током следеће сезоне, Слијепчевић режира комаде Ђ. Јанковића, Драгутина Добричанина⁶

као писац драма за децу: *У цара Тројана козје уши* (1952), *Биберџе* (1954), *Грџило* (1964), *Вила Сџираха* (1966), *У оази Тарайани* (1968) и др. Писац је више драматизација и радиодрамских дела. Његове драме *Биберџе* (1962) и *Грџило* (1965), у извођењу позоришта „Бошко Буха“, приказане су с успехом на Стеријином позорју. Објавио је следеће књиге: *Биберџе*, Просвета, 1964; *Школска џозорница*, Завод за издавање уџбеника СРС, 1969; *Позоришне бајџе*, „Вук Караџић“, 1980. Добитник је награда „Младог поколења“ и „Политикиног забавника“, као и других признања.

³ Ђула Урбан (Urbán Gyula, рођен 1938. године), мађарски писац, сценарист, редитељ и глумац. Његов комад за децу и луткарско позориште *Плави Пейшар* (*Плаво шџене, Плави џсић...*) доживео је велику популарност у свету, а у Русији је снимљен анимирани филм по њему.

⁴ Ерих Кестнер (Erich Kästner, 1899–1974), немачки писац, познат као аутор романа за децу *Емил и џејџекџиви*.

⁵ Стеван Пешић, српски књижевник и драмски писац (Ковиљ, недалеко од Новог Сада, 8. јул 1936. – Београд, 7. јул 1994). Написао је више од 40 луткарских комада који су играни на луткарским сценама широм Југославије.

⁶ Драгутин Добричанин (Прокупље, 9. јул 1922. – Београд, 9. јул 1988) био је познати српски глумац. Најпознатији је по улогама у ТВ серијама, али је снимио и много филмова и играо и у позоришту. Написао је неколико драмских комада, као и више комада за луткарско позориште.

и Жежија Јароша (Jerzy Jaros), а Ана Банд (Anna Band) комад Ј. Золтана (Zoltán) *Пиноккио* (премијера 10. септембра 1972).

Душко Родић поставља *Продавницу лушјака* Радослава Павелкића⁷ (премијера 16. октобра 1973), а И. Слијепчевић *Новогодишњу бајку* истог писца (премијера 23. децембра 1973). Потом Слијепчевић поставља *Куцкаву бајку* Д. Добричанина (премијера 30. марта 1974), *Веселу кућу* С. Пешића (премијера 15. септембра 1974), у октобру текст В. Станковића *Чвенко и Кукуренко*, а у децембру *Новогодишњу јелку* Ђ. Радосављевића. Следеће сезоне он поставља новог Павелкића, *Кликераши* (премијера 8. маја 1975).

Ипак, прави догађај у луткарском свету је представа коју је режирао Дејан Мијач, *Велики њчелар*, по тексту Добрице Ерића (премијера 15. децембра 1974). Ова представа се помиње у неколико луткарских енциклопедија, пре свега због изузетних дрвених лутака Шандора Сарваша, који је радио у Позоришту лутака, односно у Позоришту младих од 1957. године, до пензионисања, као креатор и реализатор лутака, реквизите и декора.⁸ Ове лутке су заступљене у већини изложби домаћег луткарства, код нас а и у свету. Сарваш је показао, пре свега, своју дуборезачку вештину, па и уметност. Лутке које је осмислио и израдио за представу *Велики њчелар* су лепе и функционалне. Оне су пlosне, рељефне, са ограниченим могућностима покретања, већ према идеји и задатку које им је давао редитељ Мијач, коме је ово, колико ми је познато, редак „излет“ у свет луткарства. Несумњиво успешан.

Следеће године гостује Атанас Илков⁹, познати бугарски луткарски редитељ и педагог, оснивач Академије за луткарство у Софији, који ће режирати у Позоришту младих неколико изузетних представа.

⁷ Радослав Павелкић (Београд, 1933), глумац и писац. Радио је у Београдском драмском позоришту, затим у Малом позоришту „Душко Радовић“. Поред глуме, пише комаде, највише за децу и луткарско позориште. Најпознатији су: *Весели воз*, *Кликераши*, *Наше шпуре*, *Партизанска разбистрица*, *Сунчеве њеје*, *Црвенкапа и збуњени вук...* У једном периоду је био највише извођен аутор у позориштима за децу и на луткарској сцени.

⁸ У архиви Позоришног музеја Војводине налази се свеска, која има зелене корице и 14 исписаних листова, плавом хемијском оловком, латиницом, великим штампаним словима. Нечитко је потписана, али из онога што је написано, закључујем да је реч о исповести Шандора Сарваша, дуборесца, креатора и реализатора лутака, који је провео у Позоришту лутака 35 година.

⁹ Атанас Илков (1924–2013) 1962. године покреће одсек за школовање глумаца и редитеља за луткарско позориште на Академији уметности у Софији. Као гостујући професор држи предавања у Јапану, Немачкој, Француској, Југославији, а режира у луткарским позориштима у Куби, у Чехословачкој, Југославији, Шпанији, Француској и Немачкој. Режирао је и неколико луткарских представа за одрасле, које су постигле велики успех. Добитник је многих националних и међународних награда, међу осталима и „Малог принца“, коју му је доделио Међународни фестивал позоришта за децу у Суботици.

Прва од њих је *Чика Бајкине бајке*, по комаду Јиржија Стреде¹⁰ (Jiří Středa) (премијера 14. септембра 1975).

Следи *Пакосник*, по Јозефу Перу (премијера 25. октобра 1981), са којим је Позориште младих, дан после премијере, отворило 15. сусрет позоришта лутака СР Србије, у уторак, 26. октобра 1981. године, а потом успешно наступало на више луткарских фестивала, како у Југославији тако и у иностранству.

Шест година касније, Илков режира комад Раде Москове¹¹ *Хроми њејлић* (премијера 15. фебруара 1987), потом комад бугарског писца Бориса Априлова¹² *Шесџ њинџинчића* (премијера 15. октобра 1989) и, на крају, *Бајку из ранца*, по мотивима Д. Бисета (премијера 1. фебруара 1997).

Јан Дорман (Jan Dorman)¹³, чувени пољски редитељ и оснивач експерименталног луткарског позоришта, одабрао је комад домаћег писца,

¹⁰ Јиржи Стреда (Jiří Středa, 1933–2010), легенда чешког луткарства. Био је позоришни редитељ, преводилац, драмски писац и педагог. Дипломирао је на Одсеку за луткарство на Позоришном факултету у Прагу 1956. године. Први уговор је потписао у Регионалном позоришту лутака у Острави. После кратког ангажмана прелази у луткарско позориште у Теплице. Писао је драмске текстове. Најпознатији његов комад је *Бајке јосјодина Бајке* (*Pohádka pana Pohádky*), код нас преведен као *Чика Бајкине бајке*. Од 1961. режира у луткарском позоришту „Змај“ („Drak“) и сарађује са Црним позориштем. Од 1963. наредних 30 година уметнички је директор Црног позоришта у Прагу. У исто време, као луткарски редитељ гостује у Братислави, Брну, Либерцу, Чешким Буђејовицама, Банској Бистрици, Варшави, Софији, Загребу и на многим другим сценама. Седамдесетих година је драматург и редитељ Позоришта за децу „Алфа“ у Плзену, а затим је десет година радио у Позоришту Спејбла и Хурвинка. Позориште разлике (Divadlo Rozmanitostí) основао је 1987. и водио до 1997. године. Предавао је режију и драматургију на катедри за луткарство. Још у Позоришту „Змај“ започео је са препознатљивим модерним редитељским стилем. Уз марионете, користио је филмске пројекције, живо извођење музике и видљиве глумце, као партнере лутке.

¹¹ Рада Москова је рођена 1933. у Габрову, у Бугарској. Била је драматург у Централном (државном) позоришту лутака а потом у Народном позоришту младих (1962–1980) и Позоришту лутака (1981). Ауторка је многих комада за луткарско позориште и књига за децу: *Лейџир* (песме, 1968), *Хеј, коњче!* (приче, 1982), *Парче времена* (песме, 1995). Москова је сценариста за филмове: *Куче у фиоци* (1982), *На врху вишње* (1984), *Здраво, бако!* (1992), *Разговор са њицима* (1997), *Госпођа Диносаур* и других.

¹² Борис Априлов (право име Атанас Василев Джавков, 1921–1995), бугарски писац, хуморист и драматург, познат по кратким причама, драмама и филмовима, а најпопуларнији као писац за децу. Најпознатији је по циклусу романа о авантурама лисца Лиска, од којих су неки укључени у школске програме: *Лискове аванјуре у шуми* (1957), *Лискове аванјуре на мору* (1968), *Нове Лискове аванјуре* (1971), у којима су, поред осталих, приче „Чими“ и „Црвенкапа“, *Најновије Лискове аванјуре* (1975) и *Десет Лискових аванјура* (1987). Априлов је написао много позоришних и луткарских комада, како за децу тако и за одрасле. Велики број њих је игран у иностранству. Посебно је популаран комад *Чими*, који је постављен на многим луткарским сценама у свету, а по њему је у Немачкој снимљен филм. Познати су и његови комади: *Лојџа у мору* (1965), *Коњџ Пончо* (1967), *Пайаџај и лейџир* (1968), *Мали бели облак* (1970) и *Шесџ њинџинчића* (1978).

¹³ Јан Дорман (Jan Dorman, 1912–1986), пољски позоришни редитељ, глумац, педагог, ликовни уметник, писац. Основао је у Сосновцу Међушколско позориште за децу 1945. године.

Маја Ђуровића¹⁴, *Брод са зеленом брадом* (премијера 2. новембра 1975) и режирао га у Позоришту младих. Са овом представом су успешно гостовали у више пољских градова.

Илија Слијепчевић режира *Ловачку њричу* Стевана Пешића (премијера 15. априла 1976), потом комад *Дугоња, Вугоња и Трбоња* М. Широле (премијера 19. децембра) а почетком 1977. комад *Максимилијан Звиждукало* Л. Волкера (Volker) и Г. Кригера (Krieger).

Пешићев комад *Једне ноћи у Новоме Сагу* режира Србољуб Станковић¹⁵, један од најзначајнијих српских луткарских редитеља, гост из Београд (премијера 31. октобра 1976).

Два госта из Словеније, истакнути савремени редитељи луткарског позоришта, долазе да режирају луткарске представе у Позоришту младих. Најпре, Матјаж Лобода¹⁶ режира *Причу старијег клавира* Бранке Ракић (премијера 26. маја 1977), а следеће сезоне Еди Мајарон¹⁷ режира *Бајку у њавом* Фране Пунтара (премијера 19. фебруара 1978).

Прва представа коју су направили, *Обојени крчази*, била је заснована на децој експресији и забави. Променио је 1947. године назив позоришта у Експериментално позориште за децу а 1951. добило је данашњи назив – Позориште за децу Загленбја. Дорман га је водио све до одласка у пензију, 1978. године. За то време ово позориште је постало једна од најавангарднијих пољских сцена за децу и омладину, истовремено и једна од најбољих сцена за децу у Пољској. Касније је Дорман радио своје ауторске представе и у другим пољским позориштима. Његова кћерка је 1998. године основала Фондацију Јана Дормана, која постоји и данас и чува сећање на његов пионирски рад, али и подстиче развој позоришта за децу у Пољској.

¹⁴ Радислав Мајо Ђуровић (1931–2012), књижевник, драмски писац и писац комада за луткарско позориште. Био је секретар Културно-просветне заједнице Београда, начелник Одељења за културу Скупштине града Београда, оснивач и први управник Малог позоришта „Душко Радовић“ у Београду.

¹⁵ Србољуб Луле Станковић (1921–2000), српски и југословенски луткарски редитељ и писац комада за луткарско позориште. Један је од оснивача Дечјег позоришта „Бошко Буха“, заједно с Гитом Нушић Предић, од 1951. до 1961. редитељ и уметнички директор. Од 1954. режира на луткарским сценама Београда, Србије и Југославије. Писац је више чланака из историје, естетике и праксе луткарства. Његова *Крајка из историја лутке и луткарства* објављена је у *Уводу у луткарство*, 1966. године. Непосредно пред смрт, 2000. године, добио је престижну Интернационалну награду за животно дело „Мали принц“, за изузетан допринос развоју културе и сценске уметности за децу Међународног фестивала позоришта за децу у Суботици – према биографији коју је сачинио Радослав Лазић у свом тексту „Гласници историје српског луткарства: Божидар М. Валтровић, Марија Кулунџић и Србољуб Луле Станковић“, *Сцена*, број 4, 2013, стр. 96.

¹⁶ Драматург и редитељ Матјаж Лобода (Matjaž Loboda) рођен је 18. новембар 1942. у Љубљани. Студирао је режију на Академији за позориште у Љубљани. Врло рано је почео да сарађује са Позориштем лутака у Љубљани. У почетку је био глумац-аниматор лутака, а између 1968. и 1976. уметнички директор позоришта. Од 1977. до недавног пензионисања, био је драматург. Настојао је да препозна потребе луткарског гледалишта у савременом словеначком тексту. У том смислу почео је да пише текстове за луткарско позориште и да објављује чланке о луткарској драматургији и историји.

¹⁷ Еди Мајарон (Edi Majaron, Љубљана, 1940), редитељ, луткар, педагог и виолончелист. Академију за музику завршио је у Љубљани 1963. године и потом наступао као први виолончелист у Симфонијском оркестру РТВ Словенија. Касније се потпуно посветио луткарству.

После неколико пригодних представа (*Партизанска јозорница* П. Зупца, *Новојодишња ноћ* Р. Павелкића, *Новојодишња радосница* Ђ. Јанковића, *Браниће љубав* Ђ. Радишића), Слијепчевић обнавља представу *Зека, Зрика и Јајње*, потом режира *Три ујурсуза* М. Широле и *Гињолова љубовања* Мојшчинског и Вилковског.

Осим тога, Позориште младих било је репрезент нашег сценског израза за најмлађе у НР Пољској (1963. и 1976), СР Румунији (1969), НР Француској (1976) и СР Немачкој (1971. и 1978). На овим гостовањима изведено је укупно 27 представа којима је присуствовало више од 20.000 посетилаца.

Позоришће младих 80-их година

Прва премијера 1980. године била је представа *Бели јелен*, познати комад Владимира Назора¹⁸ који је на сцену Позоришта младих поставио Душан Родић (премијера 9. марта 1980).

Миливоје Радаковић се враћа режијом комада *Тирић Пејтар* Хане Јанушевске (Нана Јанушевска) (премијера 12. априла 1981).

Слијепчевић режира: *Зелени снег* С. Рушкуца (премијера 20. децембра 1981), *Тајну њачијеј врџића* Ђуле Урбана (премијера 27. марта 1982) и *Бајку о слоновима* О. Д. Баћека (премијера 7. новембра 1982). Ђорђе Ђурђевић бави се српским писцима – поезијом Ђуре Јакшића, *Поноћ на снег њала* (премијера 9. маја 1982), једночинкама Б. Нушића¹⁹ *Власи*, *Аналфабети* и *Мува* (премијера 17. новембра 1982) и поезијом Јована Јовановића Змаја²⁰, *Роду и њојомсџу* (премијера 29. марта 1983)

Режирао је око 90 представа у луткарским позориштима Европе, од Аристофана, преко Шекспира до савремених словеначких аутора. За ТВ Словенија је снимио луткарске серије. Пензионисан је као редовни професор за луткарство. Објављује текстове из области луткарства. Награду Републике Словеније за животно дело из подручја педагогике добио је 2006. године.

¹⁸ Владимир Назор (Vladimir Nazor, 1876–1949) био је хрватски и југословенски књижевник, а при крају живота и председник НР Хрватске. Један је од најплоднијих писаца у хрватској књижевности, аутор обимног дела састављеног од различитих жанрова: песама, епова, новела, романа, дневничких записа, путописа, есеја, чланака, прича и играка за децу. Прво дело му је *Славенске лејенде* (1900). Затим је објавио *Велој Јожу* (1908), 1916. неколико књига: *Ујва златокрила*, *Медвјед Брундо*, *Своимена*, а 1924. *Приче из дјејиништва*. После рата објавио је *Пјесме партизанке* (1944) и дневник *С партизанима* (1945).

¹⁹ Бранислав Нушић (1864–1938) један је од најзначајнијих српски комедиографа, уз то је и писац романа, прича и есеја, зачетник реторике у Србији. Био је и новинар и дипломата, управник позоришта, итд. Најчешће су његови романи драматизовани и адаптирани за позоришта за децу (*Ојштинско дејте*, *Хајдуци*, *Аушобиографија*), али је написао и неколико комада за децу: *Наша деца*, *Један слободан школски час*, *Цицин рођендан*, *Кирија*, *Ушао ђаво у село* и *Евројски конзилијум* (вид.: Радослав Лазић, *Нушићев џеаијар за децу*, Београд 2007).

²⁰ Јован Јовановић Змај (Нови Сад, 1833–1904) био је један од највећих лиричара српског романтизма. По занимању био је лекар, а током целог свог живота уређивао је и издавао књижевне, политичке и деचे часописе. Он је први писац у српској књижевности који је писао поезију за децу.

и *Певање* (премијера 29. маја 1983); потом режира *Мишраљесца толу-бијеј срца* Бранка Ћопића (премијера 12. октобра 1984).

Нада Бјелогрлић режира *Јаву у Сновирагу* Слободана Станишића²¹ (премијера 31. марта 1983). Писац С. Станишић режира свој комад *Нова година – забрањено сјавање* (премијера 22. децембра). Познати луткарски редитељ и теоретичар Борислав Мркшић адаптира и режира Андерсенову *Снежну краљицу* (премијера 24. новембра 1983) а потом *Бука и јариће* Јана Грабовског (Jan Grabowski) (премијера 25. марта 1984). Обе представе су имале дуг век трајања. Мркшић касније режира комад Јозефа Чапека (Josef Čapek) *Куца Маца* (премијера 9. априла 1985).

Илија Слијепчевић поново посеже за комадима Р. Павелкића и режира *Весели воз*, можда један од његових најуспелијих комада (премијера 6. јануара 1985). Живомир Јоковић, луткарски редитељ, оснивач Позоришта лутака „Пиноккио“ из Земуна, први пут режира у Позоришту младих, и то комад Владимира Андрића²² *Женидба цврчка ѝри-маша* (премијера 4. априла 1985). Србољуб Станковић режира *Бајку о ѝошћанском сандучећу* Зорана Поповића (премијера 24. новембра 1985), потом свој текст *Лућка са црвеном кайом* (премијера 2. новембра 1986). Мирослав Ујевић, луткарски редитељ из Ниша, режира два комада: *Пейлеућу Живојина Вукадиновића* (премијера 8. децембра 1985) и *Причу о реји* Стевана Пешића (премијера 11. маја 1986).

Невена Јанковић, редитељка из Новог Сада, режира кабаре за децу *Лажни кажи из џака*, свог супруга Павла Јанковића Шолета²³ (премијера

²¹ Слободан Станишић (1939) један је од најпродуктивнијих и најчитанијих српских писаца за децу и младе. Живи и ствара у Београду, где је завршио Филолошки факултет и Факултет драмских уметности, одсек драматургије. Био је уредник децјег листа *Невен*, а потом часописа *Лењи Гаџа*, *Змај*, *Чика Јова* (Швајцарска). Објавио је више од 70 књига романа, збирки прича и песама, аутор је и 9 антологија и сценарија за многе телевизијске емисије и серије. Добитник је награда „Политикин забавник“, „Стара маслина“ за животно дело, „Златни лептир“ за песничко стваралаштво, „Златног кључића“ града Смедерева, „Златног Гашиног пера 98“, награде Културног центра и библиотеке града Алексинца за подстицај и унапређење децје литературе, награде *Вечерњих новостии*, „Гордана Брајовић“. Добитник је и Повеље Змајевих децјих игара за трајан допринос и унапређење литературе за децу, а био је и домаћин-носилац Змајевог штапа на Змајевим децјим играма 1993. године.

²² Владимир Андрић (1944) писац је за децу и редитељ. Дипломирао је филмску режију на Факултету драмских уметности у Београду. Од своје двадесете године пише и режира. Скоро четири деценије ради на Телевизији Београд, тренутно је одговорни уредник Редакције децјег и школског програма. Творац је антологијских телевизијских серијала „Лаку ноћ, децо“ и „Пустолов“. Добитник је већег броја награда за филмску и позоришну режију. Награде „Политикин забавник“, „Невен“, „Змајеве децје игре“ и „Златни кључић“ само су потврдиле Андрићев креативни ангажман у области децје књижевности. Награда за најбољу децју књигу у 2006. години припала је његовој збирци песама и прича *Дај ми крила један крућ*. Дела за децу: *Свеска над свескама*, *Најпред љави, смеђи, црни*, *Вечерњи слон*, *Срце на зиду*, *Новојодишњи ѝоклон*.

²³ Павле Јанковић Шоле (1939–1997) писао је искључиво поезију за децу и афоризме. Објављивао је у листовима, часописима и емисијама радио-станица. Песме су му у *Анио-*

12. јуна 1986). Милан Белегишанин режира *Срећној ђринца* Оскара Вајлда²⁴ (премијера 27. фебруара 1987). За делом Оскара Вајлда посеже и млади редитељ из Суботице Иштван Лалић, драматизујући, адаптирајући и режирајући причу *Славуј и ружа* (премијера 13. марта 1990). Представа је била врло необична, експериментална. Музику је компоновао Митар Суботић (Суба, Rex Plusivi), док се за сценски покрет побринуо Денеш Дебреи. Коришћено је неколико типова лутака, као и различите технике: од позоришта сенки до гињола и јавајки.

Гост из Новосадског позоришта, једно време и његов управник, редитељ Лајош Шолтиш (Soltis Lajos), подухвата се режије Егзиперијевог²⁵ *Малој ђринца* (Antoine de Saint-Exupéry, *A Kis Herceg*, представа је на мађарском језику, урађена у сарадњи са Телевизијом Нови Сад, премијера 23. децембра 1987). Јелена Ситар (Jelena Sitar), млада словеначка луткарска редитељка, режира комад Невене Симин *Злајџорун ован* (премијера 24. фебруара 1988). Миливоје Радаковић адаптира Браћу Грим²⁶ и режира *Снежану и седам ђајџуљака* (премијера 19. јуна 1988).

Редитељ из Београда Драгослав Тодоровић режира комад Србољуба Станковића *Прича о левој ђуски* (премијера 2. октобра 1988). Сценографију и костиме је осмислио Александар Златковић. Аутор музике је Југослав Бошњак. Мађионичарске трикове је глумцу Ратку Радивојевићу, који је играо Мађионичара, показао Александар Тодоровић. У

лојци војвођанске ђоезије за децу штампане на македонском језику. Превођен је на мађарски, турски, румунски, македонски и албански језик. Дела: *Сребрна ђрашина*, *Ко би рек'о*, *Горски смешко*, *Кошћница*, *кожа за двоје*...

²⁴ Оскар Вајлд (Oscar Wilde, Даблин, 1854. – Париз, 1900) био је ирски књижевник. Писао је поезију, драме, романе, али је у позориштима за децу и луткарским позориштима познат, пре свега, по приповеткама: *Срећни ђринц*, *Себични џин*, *Одани ђријашељ* и *Необична ракетта* – све из 1888; потом: *Злочин лорда Арџура Севила*, *Дух из Кенџервила*, *Млади краљ*, *Рибар и његова душа* и *Звездани дечак* – све из 1891. године, које су драматизоване и адаптиране за луткарску сцену.

²⁵ Антоан де Сент Егзипери (Antoine de Saint-Exupéry, 1900–1944), француски писац и пилот. Прво дело, *Авијатичар*, објавио је 1926. Године 1929. лети на разним правцима у Америци и истражује Патагонију и Кордиљере. Орден легије части за заслуге у цивилном ваздухопловству добио је 1930. Године 1932. редовно лети из Марсеља за Алжир; 1934. летео је по Далеком истоку и вратио се уморан и болестан. Учествовао је као пилот на страни савезничких снага против Хитлерове Немачке. Погинуо је 31. јула 1944. летећи по задатку. Писац је многих чланака, прича и романа, међу којима су: *Пристац јуј* (1928), *Ноћни леј* (1931), *Земља људи* (1939), *Райни ђилош* (1932), *Смисао живош*а (1936), *Цишадела* (1938) и, најпознатији, *Мали ђринц*, који је написао 1943. године.

²⁶ Браћа Грим (Brüder Grimm, Jacob и Wilhelm Grimm) постали су славни по објављивању збирке немачких бајки, *Kinder- und Hausmärchen* (*Дечје и ђородичне ђриче*, 1812), друге свеске (1814) и многих других издања. Од бајки Браће Грим, које су све драматизоване и адаптиране за луткарско позориште, издајам: *Плавобради*, *Бременски ђрадски свирачи*, *Обућар и вилењаци*, *Краљевџ жабаци*, *Злајна ђуска*, *Ивица и Марица*, *Црвенкашница*, *Чаробни фрулаш*, *Цвилџрејша*, *Трноружница*, *Снежана*, *Срећни Ивица*, *Палчић*.

представи учествују: Оља Војновић, Тијана Максимовић, Драгиња Јергић Бубуљ, Емил Курцинак, Емина Васић Милић, Весна Ждрња и Тереза Чамбор. Са овом представом, Позориште младих је учествовало на Сусретима позоришта лутака Србије, који су се те године одржали у Новом Саду, будући да је Позориште младих било домаћин, а следеће године на последњем Бијеналу луткарских позоришта Југославије у Бугојну, потом на последњем југословенском Фестивалу дјетета у Шибенику, па на PIF-у у Загребу. На сва три ова фестивала, Ратко Радивојевић, који је играо мађионичара и вадио, на дечје одушевљење, живог белог зеца из шешира, добио је награде за глуму.

Млади новосадски редитељ Срђан Арсенијевић режира комад *Маићна цуцла* Наталије Катарине (премијера 7. маја 1989). Асистент редитеља је била Оља Војновић. Сценографију је осмислио Милета Лесковац. Лутке је креирао и израдио Шандор Сарваш. Аутор музике је Јасмина Митрушић.

Позоришће младих 90-их година

Од марионетског, какво је било првих двадесетак година свог постојања, луткарско позориште у Новом Саду дошло је до преображаја у Позориште младих. Тим преображајем желело се захватити у „озбиљнији“ репертоар и обратити старијој, тзв. омладинској публици. Тако су марионете запостављене (реконструкцијом Мале сале која је била крајем 90-их, уклоњен је мост за марионете, који је постојао од изградње здања Спомен-дома и наменске сале за луткарско, тада превасходно марионетско позориште). Све више је „гињола“ и „јавајки“, „флах“ лутака, комбиноване игре лутака са живим глумцима и представа без лутака и сличног. Сви ти покушаји обраћања омладинској публици су остали без већег одјека и врло брзо падали у заборав. На сцени су остајале представе за предшколски узраст, комади из већ „класичног“ луткарског репертоара, обраде бајки и омиљених наслова из литературе за децу.²⁷

У протеклој сезони Позориште младих је имало чак пет премијера. Атанас Илков је режирао комад Бориса Априлова *Шесћ њинџинчића*. Лутке и сценографију су осмислили Ива Хаџијева и Борис Чершков. Аутор музике је Петар Ступел. У представи играју: Јевто Душановић, Емина Васић Милић, Јасна Франчић, Олга Војновић, Јасминка Ступар, Мирјана Поповић, Тереза Чамбор, Габриела Дудкова, Драган Зорић, Драгиња Јергић Бубуљ, Вера Хрћан, Емил Курцинак и Војислав Цинкоцки. *Новојодишња јелка* је пригодна представа коју је некада режирао

²⁷ О томе више у: Зоран Ђерић, „Позоришта за децу“, *Алманах позоришћа Војводине*, бр. 24, 1991, стр. 39.

Илија Слијепчевић, а сада обновио ансамбл који у њој игра (пored горе поменутих, у њему су и: Павле Вујичић, Весна Ждрња и Тијана Максимовић). По мотивима из народних прича, Вера Хрћан је режирала представу *Мјау, каква фрка* (премијера 8. фебруара 1990). Музику је написала Јасмина Митрушић. Лутке и сценографију су осмислиле Вера Хрћан и Тереза Чамбор, које, уз Јасминку Ступар, играју у овој представи за најмлађе.

Тодор Ристић режира комад Мирослава Климе *Кало Миџраш* (премијера 1. марта 1990). Сценографија, лутке и костими су замисао Маје Петрове. Избор музике је, уз редитеља, сачинио Синиша Милић, који у представи свира и пева. Аранжер музике и корепетитор је Зоран Мулић. Кореограф је Габриела Теглаши. У представи учествују: Вера Хрћан, Јасна Франчић, Олга Војновић, Тереза Чамбор, Емина Васић Милић, Драган Зорић, Павле Вујичић, Емил Курцинак, Ђорђе Ћирић и Стеван Гез. Ово је амбициозно осмишљена представа која осваја, пре свега, атрактивном ромском музиком и ликовношћу (лепотом лутака и сцене).

Више од двадесет година на сцени Позоришта младих није било марионетских представа. Лутке на концима, изузетно захтевне – од аниматора су тражиле много више од вештине, постепено су замењиване и потпуно замењене луткама једноставнијим за вођење и анимацију, типа „гињол“ и „јавајке“, као и неким другим, комбинованим техникама, производима новије луткарске технологије, већ према инвенцији и могућностима њених креатора, извођача у радионици и оних који су их „оживљавали“ на сцени. Зато је прва прошлогодишња луткарска премијера, *Лоптица скочица* др Јана Малика (премијера 9. фебруара 1992), у режији Марије Кулунцић, већ класичан марионетски комад, али и „новина“ у репертоару овог позоришта, а за најмлађу публику – доживљај посебне врсте.

Марија Кулунцић потом режира свој текст, *Пуџујући комедијанти* (премијера 24. маја 1992).

Редитељ Драгослав Тодоровић враћа се у Позориште младих после десет година, 1998, како би обновио *Причу о левој љуски*. Нову режију у овом позоришту је имао после 11 година – *Црвенкају*, по тексту Игора Бојовића (премијера 28. септембра 2011). У своју верзију познате приче Браће Грим, Бојовић је, поред познатих ликова: Црвенкапе, Маме, Бакe, Вука и Ловца, увео и два нова: Гаврана и Шпорет. Све ликове у представи Позоришта младих (осим Шпорета, којег анимира Снежана Велимировић) вешто анимирају Марија Митровић и Слободан Нинковић.

Емилија Мачковић, странац који се већ одомаћио на војвођанском терену, са луткарском академијом иза себе и са лепим искуством, стеченим у престоници бугарског луткарства, Варни, драматизовала је и

режирала *Вунену љричу* Ладе Брашованове (премијера у Позоришту младих 5. априла 1992). Сцену и лутке је осмислио и израдио Тихомир Мачковић, вешто и надахнуто. Резултат је симпатична, мала форма, представа која је постигла и стваралачко а не само механичко јединство лутке и глумца. Лутка није реминисценција на комад крпе. У лутка-представи, иначе, све је у преливима, од видљиве и чујне конкретности до чисте апстракције, реалности која је могућа само у сну. Али чак и тад, без тачних карактера и без прецизираних, важних детаља у анимацији, не може се много постићи, јер, једноставно, свака лутка, сваки аниматорски задатак прихвата се такав какав јесте, такав какав нам се указује, са свим нијансама: од уздржаности и крхкости до снажног геста и усклађене говорне фразе.²⁸

Емилија Мачковић је најчешће и преводилац, адаптатор текстова које режира. То су кратки предлошци за глумачко-аниматорску игру, развијање приче, позив на маштање. Све друго је у рукама оних који су на сцени. Наравно, и лутке, које креира и израђује Тихомир Мачковић, врло вешт у томе, заслужан за визуелни утисак, за изражајне могућности лутака или предмета на сцени, већ према одабраном изражајном средству.

Вунена љрича на сцени Позоришта младих постављена је у две, равноправне поделе (1. Емил Курцинак, Емина Васић Милић, Оља Војновић; 2. Драган Зорић, Јасна Франчић, Весна Ждрња). Разликују се костими, али има и других, суптилних особености у игри глумаца, у једној, односно у другој подели, тј. представи, јер се обе играју подједнако пред новосадским малишанима и подједнако успешно. Клупчад вуне, свих могућих величина, основно су предиво од кога се плете прича о размаженој принцези, Краљу и Краљици, у дворцу са три куле, итд. Како се упреда, тако се и распреда, овоfino плетиво за најмлађе.

ИЗВОРИ

Архивска грађа Позоришта младих у Новом Саду, архивска грађа Позоришног музеја Војводине, Библиотека Матице српске у Новом Саду, лични архив.

ЛИТЕРАТУРА

АНТОЛОГИЈА СРПСКЕ ДРАМЕ ЗА ДЕЦУ. Приредио Бранислав Крављанац. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001.

БИЛТЕН БРОЈ 1. Уредник мр Мирослав Радоњић. Нови Сад: Позориште младих, 1982.

70 ГОДИНА ПОЗОРИШТА МЛАДИХ. Нови Сад: Позориште младих, 2001.

СЦЕНА. Уредник др Зоран Ђерић. Нови Сад: Стеријино позорје, 2013, број 4.

²⁸ О првој режији Е. Мачковић у Позоришту младих писао сам у: *Алманах љозоришћиа Војводине*, бр. 25, 1992, стр. 68.

Zoran R. Đerić

The Repertoire of Youth Theater in Novi Sad from 1968 to 1999

Summary

In 1968, the Puppet Theater in Novi Sad changed its name to the Youth Theater. With the change of name, the emphasis has, to a certain extent, shifted from exclusively puppet shows for children, to drama plays for children, youth, and adults. Puppet shows were still realized, both with permanent directors and with guests from neighboring countries. By reviewing the repertoire of the Youth Theater in Novi Sad during three decades (the 1970s, 1980s, and 1990s), the most important plays and authors, as well as dramatic artists, puppeteers, and animators of this theater will be presented.

Keywords: Youth Theater in Novi Sad, repertoire, puppet and drama performances, from 1968 to 1999.

ЕСТЕТИКА АЛТЕРНАТИВНОГ ПОЗОРИШТА
(Симон Грабовац, *ПОЕТИКА АЛТЕРНАТИВНОГ ТЕАТРА*,
Посебности позоришног израза алтернативних труппа у Србији.
Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2019)

Симон Грабовац, филозоф, главни и одговорни уредник часописа, драматург, оснивач позоришне групе Интервентна труппа Форгов, уредник и селектор Малог позорја, оснивач Интернационалног фестивала алтернативног и новог театра Инфант, уметнички и програмски директор, селектор и извршни продуцент, уредник и аутор концепта Новосадског летњег фестивала, приређивач зборника *Сипраијеије новој тхеатра, Ка груичијем тхеатру и Дијалој о феситивалима*, књижевни и позоришни критичар и песник, бави се алтернативним позориштем више од три деценије.

Књига *Поеитика алтернативној тхеатра* објављена је 2019. године у библиотеци Теорија драмских уметности у издању Позоришног музеја Војводине, а опремљена је закључком на енглеском језику, белешком о аутору, именским регистром, скраћеницама и фотографијама из приватних збирки чланова труппа о којима је аутор писао.

Студија *Поеитика алтернативној тхеатра* почиње текстом „Улога позоришних труппа у савременом позоришту“, а поред уводног текста „Педесете“, књига је подељена на осам поглавља: „Дружина А или Радикална промена“, „Позориште са идеалистичким поставкама или Расово позориште“, „Поетика дворишта као поетика позоришта или Позориште Двориште“, „Позориште Под разно или Промена парадигме позоришног језика“, „Нова осећајност или Од романтичног обрта до спектакла“, „Позоришна лабораторија или Позориште институционалне промене“, „Позориште Мимарт или Од кореодрaме до трансмедиалног театра“ и „Труппа Балкан нови покрет или Позоришна трансформација ритуала“.

У првом тексту „Улога позоришних труппа у савременом позоришту“ аутор разматра „посебности и место алтернативног позоришта“ (стр. 5) у нашој земљи. Да би дефинисао положај алтернативног позоришта, Грабовац намерава да прецизира основне карактеристике тог позоришног израза, да прецизира различитости у односу на преовлађујући позоришни идиом, јер је, како тврди, данас у позоришној пракси присутна подела на класични и „онај други“ изражајни језик (стр. 6).

„Суштина позоришног чина овакве провенијенције без обзира колико он био затворен, одузима основну комуникацију бар с неким аспектом људског и друштвеног окружења, јер је он по свом бићу изворнији, ближи човеку“ (стр. 6).

Грабовац наводи да је основна улога алтернативног позоришта стална промена позоришног језика, као и његово обогаћивање сазнањима до којих је дошло у истраживању суштине позоришног израза. Алтернативна позоришта утичу на напредак позоришних институција, и то променом позоришног језика и начином рада самих позоришних институција, као што су истраживање и равноправно учешће свих чланова позоришног пројекта, нови едукативни процеси, радионичарски рад, нови извори финансирања и друго. Аутор тврди да је суштина дејствовања позоришног чина у „изоштравању чула за разне врсте изазова или негативности“ (стр. 9). Алтернативно позориште је својим чињењем показало социјалну улогу театра кроз рад у немогућим условима, рад са децом, маргинализованим групама и лицима ометеним у развоју, еколошким проблемима или коришћењем рубних области других уметности, медија и нових технологија.

У уводном тексту аутор скреће пажњу на чињеницу да су се многи „радикални уметнички захвати“ десили педесетих година прошлог века, и карактерише их као „најзначајније године за нашу уметност тог периода“ јер су у том периоду „посејане кључне превратничке идеје, створена су незаобилазна дела“ која су на неки начин отворила простор за многе уметничке појаве које ће тек доћи (стр. 15). Говорећи о литератури која изучава овај период, аутор каже да су, иако данас постоје бројне студије, оне и даље далеко од суштинске истине о том радикалном периоду. Педесетих година почеле су припреме за рад Дружине А у позоришној уметности. Оснивачи ове дружине су били присутни на етаблираним позоришним сценама (Београдско драмско позориште), али су тежили различитом приступу глуми, трагању за домаћим текстом и другачијим односом према публици.

У првом делу књиге „Дружина А или Радикална промена“ аутор разматра рад позоришне Дружине А која је настала „са намером да проналази такве путеве позоришне делатности који би радикалније изразили савремену уметност“ (стр. 21). Како Грабовац каже, Дружина А у оснивачком манифесту имплицира борбу против „грађанско-административног позоришта“, настојећи да проналази нове облике који ће „боље изразити захтеве новог времена“, односно критику стања у позоришту, промену начина рада, промену третмана позоришног чина, избора текста и промену односа према публици. Оснивачи Дружине А су увели „колективну режију“, али њихов захтев за променом рада није се односио само на то, већ више на радионички, лабораторијски рад на представи. Представе су играле изван класичних позоришних сцена: рудник, домови културе, раднички универзитети и амфитеатри београдских факултета. Аутор закључује да је позоришна трупа у своје време „била више него авангардна“ (стр. 23). Највећи изазов представљала је чињеница да су чланови трупе напустили матично позориште и упустили се у „непознато“, што је посебно значајно јер је постојао „скоро нерешив“

проблем „легализације рада таквог удружења“, али су они тај проблем пословања решили преко културно-просветне заједнице (стр. 24). Дружина А је извела представе *Девојка са насловне сџране* Пурише Ђорђевића, *Ојасне воде* Слободана Стојановића, *На крају узми своје лице* Миодрага Ђурђевића, *Тврдица* Ј. Стерије Поповића, а „последњи покушај окупљања“ био је рад на представи *На лудом, белом камену* Борислава Пекића.

У наредном текст „Позориште са иделистичким поставкама или Расово позориште“ аутор је анализирао рад овог специфичног позоришног ентитета. Оснивање Расове задужбине 1961. године представља почетак рада ове позоришне трупе, а задужбина је имала више програмских јединица: Клуб за синтезу уметности „Овако“ (1963), Позоришно игралиште Универзитета (1964), Позоришно игралиште (1965) и Театар националне драме (1966). Пословање су водили Студентски центар (1964–65) и Дом омладине (1965–67), јер у то време приватна позоришта нису могла да се региструју. Програмско опредељење позоришта дефинисано је у тексту у којем су изнели да ће припремати искључиво дела домаћих писаца, младих и неафирмисаних редитеља и глумаца. Позориште је престало са радом 1972. године. Специфичности Расовог позоришта биле су да је једини запослени био управник, сви сарадници су били ангажовани путем уговора, а хонораре су добијали по представи. Позориште није добијало дотације од институција, па се финансирало приходима од продаје улазница, а оне су због тога биле најскупље у Београду. Позориште је радило у сали „Борбе“ (1965), малој сали Дома синдиката (1967–68), а 1968. оснивају Београдске летње игре и представе играју у дворишту Капетан Мишиног здања. Расово позориште је од оснивања имало неколико важних политика пословања: рад са публиком, покушај стварања југословенског позоришта, афирмацију младих драмских аутора и глумаца и самофинансирање. Изградња публике у Расовом позоришту узимала је централно место, разрађена до детаља и „толико иновативан да би на његовом искуству и данас многа позоришта или трупе могле штошта да науче“ (стр. 38). Расово позориште је три године делило ордење публици, слало корпе цвећа на кућне адресе насумично извађене из телефонског именика, поставило ветроказе по граду са информацијама о позоришту, објављивало огласе са духовитим текстовима и др. Репертоар позоришта разликовао се од тадашње уобичајене праксе, строго је поштовано начело да се играју само домаћи текстови, драматизације непозоришних текстова домаћих класика, као и инсценације поезије истакнутих песника. Уметнички рад Расовог позоришта карактерисали су млади глумци који су створили посебан глумачки језик, а прве задатке и награде добили су Петар Краљ, Слободан Ђурић, Ева Рас, Војислав Брајовић и други. Расово позориште је специфично и по пројекту стварања југословенског позоришта, ангажовањем глумаца и редитеља, али и доласком публике из мноштва градова. Финансирање овог позоришта такође је било различито од других, јер се оно највећим делом издржавало самофинансирањем од продаје улазница и средствима самог Раса. Зато су улазнице за представе продаване, није било бесплатних улазница, а постојала је и могућност да незадовољни гледаоци поврате свој новац. Рад

Расовог позоришта био је детаљно разрађен и потпуно различит од постојећих позоришта.

„Поетика дворишта као поетика позоришта или Позориште Двориште“ наредни је текст у књизи у којем се анализира специфичност рада још једног ванинституционалног позоришта. У дворишту Капетан Мишиног здања 1976. године почело је са радом Позориште Двориште, као слободно удружење редитеља и глумаца. Након оснивања позоришта, формиран је Уметнички одбор, као највише управљачко тело, са два одбора за вањске и за унутрашње послове, а таква подела је остала само у првој години постојања, а касније је „као оснивач трупе, остао само Петар Зеџ“ (стр. 55). Прва продукција је била представа *Сан лејџе ноћи*. Двориште као сценски простор који је у исто време и полујавни и полуприватни, полуотворени и полузатворени простор „својом интригантносту и изазовима нуди уметницима могућност за игру и уобличавање сасвим другачије позоришне поетике од било ког другог простора“ (стр. 56). Позориште Двориште је осим драмске литературе припремало инсценације поезије, а кроз позоришне догађаје „дало је неуклоњиве доприносе и тако значајно проширило границе својих истраживања и интересовања... додало један мали али незаобилазан, поетско-сценски драгуљ“ (стр. 59). Позориште Двориште је, како тврди аутор, са првом премијером одредило поетски пут и посебан позоришни језик. Позориште Двориште је потврдило да је било аутентична неформална група, а амбијентални сценски и гледалишни простор захтевао је учествовање публике и елиминисање ове поделе, а иновативан репертоар је био усклађен са уметничким афинитетом актера али и са простором.

Наредно истраживање аутор књиге је спровео и реализовао у тексту под називом „Позориште Под разно или Промена парадигме позоришног језика“. Позориште Под разно основано је споразумом 1977. године, а услове за рад је обезбедило кроз споразум са Студентским културним центром у Београду. Сви чланови који су окупљани око пројекта имали су иста права и обавезе. Управљачки апарат функционисао је кроз председника збора, уметничког и оперативног руководиоца, а постојало је и колективно руководство од пет чланова које је било одговорно збору радне заједнице и бирано на годину дана. Предлог за репертоар је могао да да сваки грађанин, уметнички руководицац је процењивао предлоге и предлагао збору позоришта носиоца пројекта и образовао екипу. Позориште је финансирала Републичка заједница за културу, а сарадња са институционалним позориштима у граду није постојала. Прва премијера била је *Права ствар за четворицу мушкарца* Милосава Мариновића. Промотивна кампања је била у знаку језичког поигравања са називом позоришта и представе¹ и, како аутор каже, поклопили су се права енергија, иновативност и другачији сензибилитет и донели новитет и различитост у позоришној пракси (стр. 80). Позориште Под разно пружило је нове облике продукционо организационој пракси успевајући да и поред незамисливих услова за стварање приватне позоришне институције, оснују трупу везујући се за државну институцију а да притом

¹ „Права ствар је *Под разно*“.

„задрже веома битну уметничку слободу и самосталност“ (стр. 88). Грабовац тврди да се захваљујући Позоришту Под разно „код нас први пут почела помињати документарна драма, телевизијска глума и режија“ (стр. 88).

Позориште Нова осећајност је предмет наредног истраживачког текста под називом „Нова осећајност или Од романтичког обрта до спектакла“. Позориште Нова осећајност настало је почетком лета 1980. у Београду. Прва премијера Позоришта Нова осећајност требало је да буде представа *Мајбей*, али није, а Грабовац је наводи јер „оцртава његову поетику и јасно говори о новој свести о позоришном чину“ (стр. 91). Нова позоришна труппа поред уметничког погледа доноси и ново тумачење света и стварности, залажући се за аутентичнији приступ позоришној организацији и позоришном чину. У програмском прогласу они се опредељују за пројекат-представу и „говоре о интердисциплинарном позоришном продукту који у себе укључује различите дисциплине“ (стр. 95). Нова осећајност је била финансијски самостална, финансирани су је СИЗ Скадарлија, СИЗ Града Београда, Телевизија Београд и пивара БИП, а седиште труппе налазило се у просторијама старе Пиваре у Скадарлијској улици. Сценски простор у коме је радила позоришна труппа одређивао је и репертоар, а простор је омогућавао да однос публике и глумаца сваки пут буде другачији. Позориште Нова осећајност прошло је кроз две фазе, по аутору, прву коју карактерише „окренутост инсценирању појединих тема“, и другу фазу коју означава „тематизовање и уланчавање позоришних феномена“ (стр. 103). Грабовац закључује да је Позориште Нова осећајност „настало на широким новоромантичарским претпоставкама, веома јасним и прецизним, али не искључиво као покрет позоришних промена... за њих је позоришни чин аутономан“ (стр. 106).

„Позоришна лабораторија или Позориште институционалне промене“ је текст о Академском позоришту Промена. Позориште Промена отворено је 1978, а отворио га је Мата Милошевић. Грабовац тврди да се 80-их година XX века лабораторијски приступ, као један од најкомплекснијих метода рада, примењивао само на новосадској Академији уметности. Професор Боро Драшковић подстицао је своје студенте да се, осим етида и испитних представа, баве и истраживањем текста, његовом артикулацијом, и није их спречавао да представе реализују онако како су их замислили. Прва премијера била је представа *Марио и мађионичар* Томаса Мана. Иако је почетак био обећавајући, „временом се истрошила снага, па су се и неке слабије или обичне испитне представе играле под његовим именом“ (стр. 113). Позориште Промена се разликовало од осталих алтернативних позоришта јер није било у доминацији нити једне личности, идеје или групе, „у њему су поједине генерације студената... учиниле значајан искорак и направиле изузетне помаке у истраживању позоришног језика“ (стр. 114). Говорећи о Позоришту Промена, аутор наводи иновативне елементе које је труппа доносила: нови однос глумаца и гледалаца и простор извођења представа.

Позориште Мимарт је наредни предмет истраживања Симона Грабовца уобличен у тексту „Позориште Мимарт или Од кореодраме до трансмедиялног театра“. Представе Мимарта од почетка су доносиле новине: позоришни

језик, тематска полазишта, коришћење техничких помагала, третман простора и однос према публици. Позориште Мимарт потврђује правило да је кључни покретачки и стваралачки потенцијал уоквирен у једној личности, а то је у случају ове позоришне трупе Нела Антоновић. Трупа је настала 1984. године, а током тридесет година рада и постојања реализовала је више од 300 представа, радионица, перформанса и уличних наступа, а кроз њихову лабораторију прошло је око 250 сарадника различитих профила. Основу њиховог уметничког израза чине покрет, невербално позориште, истраживање разних врста плеса, покрета и невербалних комуникација и употреба других медија. Аутор је систематизовао представе у пет група: „тематизовање аспеката савременог живота, текст/литература као полазиште, опозориштавање појава, улични и амбијентални догађаји и трансмедијалне представе“ (стр. 132). Позориште Мимарт је са 30 година постојања наше најстарије алтернативно позориште.

Последњи текст у књизи „Трупа Балкан нови покрет или Позоришна трансформација ритуала“ посвећен је позоришној трупи Балкан нови покрет и учешћу њихове представе *Сан о Балкану* на Единбуршком фестивалу. Трупа је основана 1999. године, са идејом да се направи представа на тему колдарских ритуала, и „тако је настала још једна позоришна трупа Балкан нови покрет која је своју пажњу усмерила на онај духовни простор који је код нас скоро сасвим запостављен, тј. на истраживања традиционалних ритуала, фолклора и обичаја код Срба и народа Балкана“ (стр. 149).

Истраживачко-театролошка студија Симона Грабовца је важан допринос театрологији у нашој земљи, јер је то књига коју смо чекали 38 година. Наиме, давне 1982. године у издању Стеријиног позорја изашао је зборник *Алтернативно позориште у Југославији*, а приређивачи су Драган Клаић и Огњенка Милићевић; од тада није било ниједне театролошке студије о алтернативном позоришту. Књига Симона Грабовца обухвата период од 1961. године па до данашњих дана. Анализом су обухваћене различите позоришне трупе, од прве алтернативне позоришне трупе Дружине А, па Расовог позоришта, Позоришта Двориште, Позоришта Под разно, Позоришта Нова осећајност, Позоришта Промена, Позоришта Мимарт и Трупе Балкан нови покрет. Анализом су обухваћени сви аспекти рада наведених позоришних трупа. Аутор нам је пружио доказ да су све трупе настајале као бунт против устајале позоришне институције без обзира на то о ком периоду да говоримо. Позоришне трупе су доносили нов начин организовања, нов рад са публиком, нов начин финансирања и најзначајније нову естетику позоришне уметности. Театролошка студија *Поетика алтернативног театра* није важна само као театрографски документ већ и као путоказ младим генерацијама позоришних уметника како да искористе искуства из прошлости и на тај начин добију инспирацију да и сами стварају нове позоришне изразе.

Љубица М. Ристовски
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
ljubica.ristovski@gmail.com

Марија Думнић Вилотијевић, *ЗВУЦИ НОСТАЛГИЈЕ:
ИСТОРИЈА СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ У СРБИЈИ.*

Београд: Чигоја штампа, Музиколошки институт САНУ, 2019.

Дисциплинарна утемељеност етномузикологије на простору Србије усмерена је ка проучавању народне (фолклорне) музике, која је својим текстуалним и контекстуалним особеностима углавном везана за сеоске средине. Међутим, многе студије новијег датума, кроз интердисциплинарне и трансдисциплинарне приступе, бришу круто постављене границе истраживачког фокуса у етномузикологији, а једна од важнијих је књига Марије Думнић Вилотијевић *Звуци носталгије: историја староградске музике у Србији*, објављена 2019. године. Ово пионирско истраживање, како га је ауторка назвала, бави се проучавањем градске народне и староградске музике кроз умрежавање теоријских упоришта етномузикологије и студија популарне музике.

Књига представља преобликован текст докторске дисертације *Историјски аспекти и савремене праксе извођења староградске музике у Београду* одбрањене на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду, под менторством Мирјане Закић. Кроз три велике целине, којима претходе предговор и увод, а следе сумирање резултата на српском и на енглеском језику, опсежан избор из литературе, прилог у виду пописа дискографије староградске музике и регистар имена, сагледани су историја настанка и аспекти извођења градске народне музике, као и објашњење жанра староградске музике.

Историјски гледано, терминолошко одређење и значење појма народне музике је вишеслојно и променљиво у складу са национално релевантним дискурсима који је окружују. Због тога ауторка објашњава заступљен терминолошки апарат у вези са народном и фолклорном музиком, и успоставља појмове градске народне и староградске музике који могу и не морају бити у корелацији. Наиме, градска народна музика је, у ширем смислу, представљена као регионална популарна пракса иманентна градским срединама, док у ужем смислу указује на (нефолклорну) народну музику извођену пре Другог светског рата у контексту кафанског музицирања, преношену усменим и медијским путевима, која са музичког аспекта представља локалну адаптацију западноевропских и османских музичко-поетских утицаја. С друге стране, староградска музика интерпретирана је као жанр популарне народне музике који се континуираним извођењем „одређеног музичко-стилски

профилисаног репертоара“ развио из градске народне музике и представља „савремену носталгичну регионалну популарну праксу“, која своју другост гради у односу према новокомпонованој народној музици. У том смислу, кључни параметар који староградску музику одређује као жанр представља дискурс носталгије, тумачен кроз теоријску поставку слависткиње Светлане Бојм (Svetlana Boym) и као део „индустрије носталгије“.

Реинтерпретацијом резултата истраживања о настанку ране популарне музике у свету, са фокусом на развој градске народне музичке праксе у Европи и на простору Југославије, као и сумирањем досадашњих етномузиколошких истраживања у Србији на ту тему, предочени су концепти извођења и усмене предаје као круцијални у схватању појма народне музике. Суштина градске народне музике у првој половини XX века сагледана је из два угла: кроз реконструкцију контекста кафанског извођења у Београду и медијске заступљености на програмима Радио Београда, с једне стране, као и кроз анализу „музичко-стилских функционално-институционално-друштвених категорија“ репертоара, с друге стране. Оваква дихотомна поставка контекстуалних и текстуалних карактеристика проучаваног феномена плод је доминантног аналитичког промишљања у савременој етномузикологији, те је према истом принципу сагледана и староградска музика као жанр популарне народне музике.

Теоријску потпору у подели на кафански и концертни контекст извођења староградске музике представља класификација етномузиколога Томаса Турина (Thomas Turino) која се односи на „учесничко извођење“ (енгл. *participatory performance*) и „приказно извођење“ (енгл. *presentational performance*). Просторна фокусираност ка Београду, као раскрсници имагинарних култура Истока и Запада и месту где је Радио Београд имао важну улогу у развоју и популаризацији жанра староградске музике, утицала је на конкретан одабир анализе контекста извођења у кафанама у Скадарлији и концерта у Сава центру. Поред тога, кроз контекстуалну анализу приказан је процес комодификације староградске музике у Скадарлији као део туристичке понуде, као и могућност примене студије перформанса Ричарда Шекнера (Richard Schechner) на примеру тумачења концерта Звонка Богдана. Сагледавање музичко-поетских карактеристика усмерено је ка анализи савременог репертоара са класификацијом и пописом песама које се данас сматрају староградском музиком, првенствено због акустичног извођења и дискурса носталгије који их обликује.

Ауторка се у свом истраживању није бавила минуциозном анализом музичког текста у конкретном извођачком процесу, односно није проучавала жанр староградске музике из монодисциплинарног (етномузиколошког) угла, него је приступила интердисциплинарно умрежавајући етномузикологију са студијама популарне музике, студијама перформанса, концептима носталгије и комодификације у музици. У том смислу, део посвећен музичким карактеристикама репертоара може да се тумачи као својеврсна потврда доминације етномузиколошки оријентисане интерпретације историје староградске музике, кроз дедуктивно одабране примере са илустрацијама у виду

прескриптивних нотних записа основне мелодијске линије и шифрама потенцијалне хармонске пратње.

Након рекапитулације сваког поглавља, ауторка у закључним разматрањима даје носталгичну каденцу у виду питања и потенцијалних одговора о прогнозама староградске музике као жанра који левитира између (старије) градске народне музике и (савремене) новокомпоноване популарне народне музике. На крају, треба поменути и визуелни идентитет књиге који је уобличен комбинацијом фотографије калдрме и тактовима композиције „На те мислим“, што у потпуности кореспондира са насловом, антиципирајући атмосферу Скадарлијске улице и звука староградске музике. Ова књига ће, сигурна сам, наћи своје читаоце не само међу етномузиколозима него и у ширем кругу поштовалаца градске народне и староградске музике.

Јулијана С. Баџић
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
julijanaj88@yahoo.com

НА МАРГИНАМА МУЗИКОЛОШКОГ КАНОНА:
Композиторска генерација Петра Стојановића,
Петра Крстића и Станислава Биничког / ON THE MARGINS
OF THE MUSICOLOGICAL CANON: the Generation of Composers
Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički. Уредник Биљана
Милановић / editor Biljana Milanović. Београд: Музиколошко
друштво Србије: Музиколошки институт САНУ, 2019.

Неколико значајних јубилеја у српској музичкој култури 2017. године – 140 година од рођења и 60 година од смрти Петра Стојановића (1877–1957) и Петра Крстића (1877–1957), те 145-годишњица рођења и 75-годишњица смрти Станислава Биничког (1872–1942) – дало је повод за организацију научног скупа, посвећеног овој тројци композитора, одржаног у организацији Музиколошког друштва Србије (Београд, 1–2. децембар, 2017). Резултат овог међународног научног скупа јесте тематски зборник радова, као суиздање Музиколошког друштва Србије и Музиколошког института САНУ из 2019. године, *На маргинама музиколошког канона: композиторска генерација Петра Стојановића, Петра Крстића и Станислава Биничког / On the Margins of the Musicological Canon: the Generation of Composers Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički*, чија је уредница др Биљана Милановић, научни сарадник Музиколошког института САНУ. У уводном обраћању („Реч уреднице“ / „Editor’s Foreword“), Биљана Милановић наглашава да је издање настало како би се попунила празнина у научној литератури посвећеној опусима Стојановића, Крстића и Биничког, али и да би се, насупрот вишедесетогодишњем усмерењу музиколошке науке ка проучавању композиторског стваралаштва, указало на готово непознате аспекте других активности ових музичара.¹

Тематски зборник окупља двадесет и двоје музиколога и музичких теоретичара из шест земаља (Србије, Босне и Херцеговине, Хрватске, Аустрије, Чешке Републике и Португала), а след од двадесет студија (писаних на српском, босанском, хрватском и енглеском језику) јасно оцртава четири тематске целине ове публикације.

¹ Према наводима уреднице др Биљане Милановић, „[п]озиву да напишу прилоге за зборник одазвала се већина учесника научног скупа, који су овом приликом своја истраживања знатно продубили и проширили“ (стр. 9).

Прва четири текста базирају се на сагледавању различитих (националних) музичких пракси, неодвојивих од сложеног друштвенополитичког и културно-уметничког контекста европског континента.

Лубомир Спурни (Lubomír Spurný; Масариков универзитет, Брно) у раду „Nationalism and Modernism. Czech (Exterritorial) Modern Music“ указује на Адорнова (Theodor Adorno) размишљања о екстериторијалној музици, али и на многе стереотипе, везане за чешку музичку културу. Развој чешке музике у другој половини XIX и првој половини XX века, те делатност појединих композитора, аутор сагледава на проблемским линијама национално – модерно, централно – периферно, глобално – локално, хетерогено – хомогено. Полазећи од мултикултуралности чешког друштва, као неизоставног аспекта за адекватно разумевање чешке музике овог периода, Спурнијева интерпретација у извесној мери коинцидира с настојањима Ивана Мудија (Ivan Moody; CESEM – Нови универзитет, Лисабон) ка успостављању контекста јужноевропске (медитеранске и балканске) културе. У студији „Cosmopolitanism as Nationalism, or How to Create a National Opera“, Муди разматра српску, португалску и шпанску оперску традицију на примерима композитора Станислава Биничког, Алфреда Кејла (Alfredo Keil) и Мануела де Фалје (Manuel de Falla), пружајући занимљив компаративни увид у начине на које су ови аутори своје „космополитско“ знање (стечено изван матичних земаља) уградили у формирање сопствених, националних оперских традиција. Налик Спурнијевом односу према контексту чешке музике, јесу наводи Ладе Дураковић (Музичка академија, Пула), која у тексту „Skladateljske prakse malih sredina na razmeđu 19. i 20. stoljeća: primjer Pule (Hrvatska)“ указује на прожимање немачке, италијанске, хрватске и словеначке културе у овом истарском граду на прелазу векова. Фокусирајући се на деловање готово непознатих уметника, Ђулија Змареље (Giulio Smareglia) и Алфреда Мартинца (Alfredo Martinz), ауторка закључује да је стваралачки ангажман двојице композитора био условљен потребама тадашњег грађанства, као и извођачким капацитетима средине у којој су живели. Уз то, као посебну занимљивост издваја својеврсне паралеле између двојице пулских аутора и Стојановића, Крстића и Биничког у погледу интересовања за сличне музичке жанрове.

Колико је важан контекст одрастања и стасавања уметника за разумевање његовог стваралачког креда доказује Соња Цветковић (Факултет уметности, Ниш) у раду „Разматрање статуса уметничке личности Петра Стојановића у историјској перспективи средњоевропског и националног музичког контекста“. Узимајући у обзир Стојановићево место рођења и образовања (Будимпешта и Беч), стилске (позноромантичарске) карактеристике, жанровске афинитете (концертантна и камерна музика), те тематске одлике његовог опуса, ауторка разматра Петра Стојановића у контексту средњоевропског геополитичког и културног простора. Из овог истраживања сазнајемо и да се рецепција овог српског композитора у самом Београду (не баш позитивна) одвијала, заправо, у складу с друштвенополитичким превирањима и захтевима канона националне музике у југословенској средини између два рата.

Следећу целину зборника чини шест радова, које повезује заједничка тежња аутора да српске музичке уметнике позиционирају у односу на друштвено-културни контекст у којем су својевремено деловали као композитори, диригенти или музички извођачи.

Ауторке Маријана Кокановић Марковић (Академија уметности, Нови Сад) и Вера Меркел Тифенталер (Vera Merkel Tiefenthaler; независни истраживач, Инзбрук) у раду „Школовање и уметничко деловање Петра Стојановића у Бечу (1896–1904)“ саопштавају вредне информације о Стојановићевом образовању, првим композиторским и извођачким корацима као виолинисте, при чему читаоце упознају и с функционисањем образовног система тадашњег Конзерваторијума за музику и извођачке уметности у Бечу, као и с деловањем угледних педагога код којих је Стојановић учио (попут, рецимо, Роберта Фукса /Robert Fuchs/). Ове ауторке написале су и рад „Рецепција оперета Петра Стојановића у бечкој штампи: социокултурни и политички аспекти“, у којем се Стојановићева дела *Девојка на мансарди* и *Војвода од Рајхштата* разматрају у контексту тзв. сребрне епохе оперете (1901–1920). Упркос опречним реакцијама критичара на ова остварења, ауторке тумаче Стојановићеве оперете као важан део културне историје Беча, чиме указују на чврсту интеграцију српског композитора у музички живот овог града.

У студији „Диригентски ангажман Петра Крстића у Цркви Светог Саве у Бечу“, осветљава се, према речима ауторке Весне Пено (Музиколошки институт САНУ, Београд), музичко-просветитељска мисија овог композитора међу својим бечким сународницима. Увидом у архивски фонд Цркве Светог Саве, ауторка пружа драгоцене податке о богатим и прилично амбициозним активностима Петра Крстића (с освртом и на подучавање певача), истичући да је композитор за кратко време (1899–1901), упркос неповољним приликама, успео да обогати репертоар овог црквеног хора.

У прилогу „Сарадња Петра Стојановића с чешким виолинистима“ Софија Јовановић (Масариков универзитет, Брно) указује на Стојановићеве везе с двојцом чешких виолиниста, Франтишеком Онджичеком (František Ondříček) и Јаном Кубеликом (Jan Kubelík), описане кроз музицирање у Онджичековом ансамблу, заједнички педагошки рад на Новом бечком конзерваторијуму, али и кроз сазнања да су се на Кубеликовом репертоару, између осталих, налазила и Стојановићева дела (*Први и Други виолински концерти*). Осим тога, упознајемо се и с уметничким биографијама двојице чешких извођача, којима је, заправо, успешно концертирање у Бечу тога доба осигуравало међународно признање.

Док је фокус претходних истраживања био на бечким годинама Стојановића и Крстића, два последња рада из овог сегмента темеље се на рецепцији српских композитора у регионалном контексту. Тако Сунчана Башић (Хрватско музиколошко друштво, Осигек) у раду „Glazbeni prinosi Petra Stojanovića, Petra Krstića i Stanislava Biničkog repertoaru Hrvatskog narodnog kazališta u Osijeku od osnutka 1907. do Drugog svjetskog rata“, кроз хронолошко сагледавање музичко-сценског и концертног репертоара осигејског позоришта, указује на композиторске, диригентске и извођачке доприносе тројице српских

уметника музичком животу Осијека. С тим у вези, занимљиво је истаћи да је, на пример, прва српска опера *На уранку* Станислава Биничког била део репертоара већ у првој сезони Хрватског народног казалишта у Осијеку (1907/1908). Да су регионална гостовања српских уметника неретко била друштвенополитички интонирана говори Лана Шеховић Паћука (Музичка академија, Сарајево) у раду „*Gostovanja srpskih umjetnika na koncertnom podijumu Sarajeva: slučaj Stanislava Biničkog i Petra Stojanovića*“. Ауторка увиђа како је концертирање Биничког с Оркестром Краљеве гарде у Сарајеву (1919) тадашња јавност перципирала у контексту окончања Првог светског рата и набоја патриотизма, док је о потоњим Стојановићевим гостовањима (услед смиривања ратних тензија и побољшања културних прилика Сарајева) ондашња критика извештавала кроз визуру његових уметничких достигнућа.

Трећи сегмент зборника посвећен је композиционо-техничким и стилским карактеристикама, те контекстуализацији одабраних остварења из опуса Петра Стојановића и Петра Крстића.

Томас Ајгнер (Thomas Aigner; Библиотека града Беча) у раду „*Floribella и Triglav*. Рукописи композиција Петра Стојановића у Библиотеци града Беча“ читаоцима представља готово непозната дела Петра Стојановића, пружајући детаљан опис рукописних партитура ових композиција. Разматрајући контекст настанка, односно генезу опере *Флорибела* и симфонијске поеме *Триглав*, Ајгнер имплицира потенцијални утицај промене средине Петра Стојановића (из германске у јужнословенску) на његову стваралачку инспирацију. О Стојановићевом патриотизму и интересовањима за јужнословенске теме сведочи и композиција *Сава: река уједињених Југословена ой. 41*, која је предмет анализе Санде Додик и Гордане Грујић (Академија умјетности, Бањалука) у оквиру рада „Симфонијска поема Сава Петра Стојановића – аналитички осврт“. На основу темељне анализе формалног, тоналног и хармонског плана, ауторке дело смештају у оквире позног романтизма, при чему истичу утицај програмности на слободнију концепцију сонатног облика, те фолклорни призвук у појединим сегментима музичког тока. О остварењу које је Софија Јовановић разматрала у контексту повезаности чешког виолинисте Јана Кубелика с Петром Стојановићем детаљно пише Срђан Тепарић (Факултет музичке уметности, Београд), у раду „Концерт за виолину и оркестар број 2 у Ге-дуру Петра Стојановића – уклапање српске музике у стилске каноне европског позног романтизма“. Минуциозном анализом музичких планова, аутор закључује да Стојановићев *Дрући концерти*, због обиља типичних романтичарских композиционих стратегија, али и због ослобођености од фолклорних утицаја, представља јединствени допринос прикључивању српске музике европској култури. Игор Радета (Факултет музичке уметности, Београд) у тексту „Феномен прераде у поетици Петра Стојановића на примеру Сонатине за обоу и харфу и Друге сонате за виолину и клавир оп. 95“ нуди компаративну анализу два тематски сродна остварења Петра Стојановића, кроз проблематику композиторове прераде сопствених дела, укључујући и аспект Стојановића као извођача. Како *Сонаџа*, у погледу композиционо-техничких и уметничких критеријума премашује *Сонаџину*, Радета закључује

да остварење за виолину и клавир, иако рађено као прерада дела за обоу и харфу, представља, заправо, верније отелотворење композиторове првобитне музичке замисли.

Док је раније поменута студија Весне Пено претежно оријентисана ка организаторским подухватима Петра Крстића на пољу духовне музике, завршни рад из овог аналитичког сегмента, „Композитор Петар Крстић и традиција српског црквеног појања“ Наташе Марјановић (Музиколошки институт САНУ, Београд), посвећен је Крстићевом стваралаштву у области српске црквене музике. Ауторка разматра аспекте композиционе и појачке праксе на примерима Крстићевих композиција – *Литургија Св. Јована Златоустог* и *Две пјесме у часи Св. Сави* – не запостављајући значај руско-српских музичких веза и разноврсност културних утицаја на Крстићев рад, као ни питање композиторског односа према духовној музици Корнелија Станковића и Стевана Мокрањца.

Завршни прилози у овом зборнику осветљавају различите друштвене активности Петра Крстића и Станислава Биничког, на основу којих се ови музичари могу сматрати кључним актерима београдског музичког живота у првим деценијама прошлог века.

Уредница зборника Биљана Милановић у раду „Деловање Петра Крстића и Станислава Биничког у Удружењу српских музичара“ разматра ангажмане двојице композитора као младих оснивача, а потом и водећих фигура у Удружењу српских музичара, почев од 1907. године. Увидом у архивску документацију ове организације, ауторка пружа свеобухватну слику о њеној разноликој и богатој делатности, с посебном пажњом на утицај и активности Крстића и Биничког, који су се, између осталог, истрајно борили за глас струке у Народном позоришту. О фасцинантном броју институција, удружења и комисија у оквиру којих је деловао Петар Крстић, сазнајемо из рада „Petar Krstić and the Struggle for Emancipation of Yugoslav Musicians and Musical Life in the Interwar Period“ Иване Весић (Музиколошки институт САНУ, Београд) и Драгана Теодосића (Архив Југославије, Београд). Став да је Крстић био један од кључних заговорника либералне мисли у међуратној јавној и музичкој сфери, као и да су његови идеали много видљивији изван композиторског стваралаштва, аутори поткрепљују детаљном анализом Крстићевих активности у професионалним и аматерским удружењима музичара, али и у склопу Министарства просвете у Краљевини СХС/Југославији, у којем је предано радио на побољшању музичких прилика, те статуса и позиција музичара у друштву.

Зборник закључују три прилога о Станиславу Биничком. Приврженост овог композитора војној музици потцртала је Гордана Крајачић (самостални истраживач, Београд) у тексту „Станислав Бинички и војна музика“, у којем је описала школовање Биничког као стипендисте Министарства војног, његов рад у својству капелника и референта за музику при истом Министарству, педагошки рад на Војној академији, те диригентске ангажмане у Београдском војном оркестру (1899–1903) и Оркестру Краљеве гарде (1904–1920). Фокусирајући се на рад Биничког у Оркестру Краљеве гарде, с којим је током

ратног периода остварио иностране турнеје (Француска, Солун), Маја Ба-
сиљевић (Филозофски факултет, Београд) у раду „Stanislav Binički (1872–
1942) in the Great War: Preserving National Identity and Musical Links with the
Homeland“, прати војномузичке активности овог композитора у паралели с
његовом композиторском и организаторском делатношћу. Ауторка читаоце
упућује на то да се активности Биничког могу разматрати на нивоу очувања
српског националног идентитета, али и кроз проблематику културне дипло-
матије. На самом крају, у раду „Делатност Станислава Биничког у Опери
Народног позоришта у Београду“ Маријана Дујовић (самостални истражи-
вач, Београд) осветљен је многоструки допринос Биничког Опери Народног
позоришта, сагледан кроз композиторово учешће у њеном оснивању, а потом
и кроз директорску, диригентску, композиторску и либретистичко-прево-
дилачку делатност у овој институцији.

Поред двадесет темељних научних студија, обогаћених нотним, табе-
ларним или прилозима из архивске грађе, овај тематски зборник употпуњују
и прилози са сажецима радова, биографијама њихових аутора, а на крају и
репродукцијама портрета Петра Крстића, односно фотографија Петра Сто-
јановића и Станислава Биничког. Уз разноликост методолошких приступа,
контекстуализација и аналитичких проблематизација најразличитијих аспе-
ката живота и рада тројице српских композитора, посебна вредност ове пу-
бликације огледа се у чињеници да је велики број радова заснован на при-
марним, архивским изворима, па се читалац упознаје с мноштвом до сада
непознатих података. Нашавши се, годином рођења, између најистакнутијих
романтичара (Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца) и првих модерни-
ста у српској музици (Петра Коњовића, Милоја Милојевића и Стевана Хри-
стића), Петар Стојановић, Петар Крстић и Станислав Бинички неоправдано
су остали на маргинама музиколошких истраживања. Зато је ово научно
издање вредан допринос њиховој реafirмацији, те стога очекујемо да ће
иницирати и нова истраживања свестраности ове тројице српских и европ-
ских музичара.

Милош М. Маринковић
Музиколошки институт САНУ
Факултет музичке уметности у Београду
marinkovic92milos@gmail.com

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Адичи, Чимаманда Нгози (Chimamanda Ngozi Adichie) 162
 Адорно, Теодор (Theodor Adorno) 205
 Ајгнер, Томас (Thomas Aigner) 207
 Александар Први Карађорђевић, краљ 65, 66
 Алперт, Франк (Frank Alpert) 140
 Андерсен, Ханс Кристијан (Hans Christian Andersen) 189
 Андреис, Јосип (Josip Andreis) 60
 Андријашевић 184
 Андрић, Владимир 189
 Андрић, Иво 122
 Антоновић, Нела 200
 Априлов, Борис (Атанас Василев Джавков) 186, 191
 Аристотел (Aristotle) 19
 Аристофан (Aristophanes) 119, 188
 Арсенијевић, Владимир 120
 Арсенијевић, Срђан 191
 Ауфдерхајде, Патриша (Patricia Aufderheide) 137, 139, 142
- Бабић Миловановић, Марија 125
 Бадлај, Никола 11
 Банд, Ана (Anna Band) 185
 Баронијан, Варткес 118
 Барт, Ролан (Roland Barthes) 149
 Баћек, О. Д. 188
 Башић, Сунчана (Sunčana Bašić) 206
 Баштић, Јулијана С. 201–203
 Бејкон, Хенри (Henry Bacon) 151
 Бекет, Семјуел (Samuel Beckett) 119
 Бергсон, Анри (Henri-Louis Bergson) 24
 Берман, Саул (Saul Berman) 134
- Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 58, 67, 69
 Биволаревић, Димитрије 64
 Бинички, Станислав 204–209
 Бисет, Доналд (Donald Bisset) 186
 Бјелогрић, Нада 189
 Богдан, Звонко 202
 Богдановић, Питер 149
 Боеи, Ремо (Remo Bodei) 97
 Бодлер, Шарл (Charles Pierre Baudelaire) 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 111
 Бодрожа, Стеван 120
 Бојм, Светлана (Svetlana Boym) 202
 Бојовић, Игор 192
 Болтер, Џеј Дејвид (Jay David Bolter) 116
 Бордвел, Дејвид (David Bordwell) 147
 Борноф, Џек (Jack Bornoff) 118
 Борџија (Borgia), породица 149
 Бош, Хијеронимус (Hieronymus Bosch) 127
 Брадић, Небојша 120, 121, 122
 Брадић, Стеван 88
 Брајовић, Војислав 197
 Брамс, Јоханес (Johannes Brahms) 174
 Брашованова, Лада 193
 Брежовски, Максим 10
 Брехт, Бертолд (Bertold Brecht) 120
 Бритон, Сајмон (Simon Briton) 139
 Булатовић, Бранка 177
 Буњак, Петар 32
- Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 24, 34, 58, 83
 Ваитити, Таика (Taika Waititi / Taika David Cohen) 153, 164, 166
 Вајлд, Оскар (Oscar Wilde) 190

Вајлдер, Били (Billy Wilder) 148
 Вајлер, Вилијам (William Wyler) 148
 Валери, Пол (Paul Valéry) 93
 Ванг, Венли (Wenli Wang) 140
 Васиљевић, Маја 209
 Васић, Александар Н. 55–80, 167, 168, 171, 177
 Васић Милић, Емина 191, 192, 193
 Вато, Антоан (Jean-Antoine Watteau) 81–114
 Веллиновић, Предраг 122
 Вељаминович, Х. 184
 Верди, Ђузепе (Giuseppe Verdi) 60, 66
 Верлен, Пол (Paul-Marie Verlaine) 81–114
 Вернер, Ханс Хенце (Hans Werner Henze) 118
 Весић, Ивана 167, 169, 176, 208
 Видаковић, Милован 14
 Вилковски 188
 Винавер, Станислав 23, 55
 Војновић, Олга/Оља 191, 192, 193
 Војт, Џон (Jon Voight) 148
 Волкер, Л. (L. Volker) 187
 Вујић, Ивана 119
 Вујић, Јоаким 14
 Вујичић, Павле 192
 Вукадиновић, Живојин 189
 Вукићевић, Соња 120
 Вулф, Вирџинија (Virginia Woolf) 35–54
 Вучетић Младеновић, Радина 168
 Вучковић, Војислав 68, 69
 Вучковић, Радован 24

 Габелић, Смиљка 179
 Гебл, Кларк (Clark Gable) 148
 Гез, Стеван 192
 Генц, Арпад (Arpad Genz) 119
 Георгиева, Стефанка 67
 Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 120, 121
 Гловацки, Јануш (Janusz Glowacki) 120
 Говедарица, Петар 120
 Гођевац, Велизар 171
 Голфелд, В. 184
 Гонцић, Светислав 119
 Гостушки, Драгутин 61
 Готје, Теофил (Théophile Gautier) 84
 Грабовач, Симон 195–200
 Грабовски, Јан (Jan Grabowski) 189
 Грант, Кери (Cary Grant) 148

Грданички, Дамаскин 175
 Грим (Grimm), браћа 190, 192
 Грим, Вилхелм (Wilhelm Grimm) 190
 Грим, Јакоб (Jacob Grimm) 190
 Грирсон, Џон (John Grierson) 133
 Грмуша, Верица С. 167–182
 Грујић, Гордана 207
 Грусин, Ричард (Richard Grusin) 116

 Дарвин, Чарлс (Charles Darwin) 38
 Даунинг, Дејвид (David Downing) 163
 Де ла Барка, Педро Калдерон (Pedro Calderon de la Barca) 120
 Де Ниро, Роберт (Robert De Niro) 148
 Де Палма, Брајан (Brian De Palma) 147, 148, 149, 150, 151
 Де Фаља, Мануел (Manuel de Falla) 205
 Дебиси, Клод (Claude Debussy) 81–114
 Дебреи, Денеш 190
 Деспић, Дејан 107
 Дима, Александар (Alexandre Dumas) 119
 Дифрен, Микел (Mikel Dufrenne) 81, 83, 87, 88, 89, 92, 112, 113
 Дјагилев, Сергеј Павлович (Сергей Павлович Дягилев) 171
 Добричанин, Драгутин 184, 185
 Додик, Санда 207
 Домазет, Сања 121
 Дорман, Јан (Jan Dorman) 186, 187
 Драгутиновић, Бранко 55–80
 Драшковић, Боро 120, 127, 199
 Дудкова, Габриела 191
 Дујовић, Маријана 209
 Думнић Вилотијевић, Марија 201–203
 Дураковић, Лада (Lada Duraković) 205
 Душановић, Јевто 191

 Ћерић, Зоран Р. 183–194
 Ћокић, Љубиша 183
 Ћорђевић, Бора 120
 Ћорђевић, Владимир Р. 62
 Ћорђевић, Војин М. 183
 Ћорђевић, Пуриша 197
 Ћурђевић, Ћорђе 188
 Ћурђевић, Миодраг 197
 Ћурић, Гвозден Р. 147–152
 Ћурић, Слободан 197
 Ћурић Клајн, Стана 56, 69
 Ћуровић, Радислав Мајо 187

- Ејзенштајн, Сергеј Михајлович (Сергей Михайлович Эйзенштейн) 126
Еко, Умберто (Umberto Eco) 116, 127
Ерић, Добрица 185
Ерић, Зоран 115–132
Ерцег, Мира 120, 121
Есхил (Aeschylus) 120
- Ждрња, Весна 191, 192, 193
Женаре, Жан (Jean Jeanneret) 122
Живановић, Ђорђе 56
Живковић, Драгиша 13
Живковић, Миленко 23
Жинестје, Пол (Paul Ginestier) 50
- Закић, Мирјана 201
Зец, Петар 198
Зимел, Георг (Georg Simmel) 24
Зитун, Тања (Tania Zittoun) 156
Златковић, Александар 190
Змарела, Ђулио (Giulio Smareglia) 205
Зола, Емил (Émile Zola) 92
Золтан, Ј. (J. Zoltán) 185
Зорић, Драган 191, 192, 193
Зу, Кевин (Kevin Zhu) 140
Зубац, Перо 188
- Иберсфелд, Ан (Anne Ubersfeld) 50
Иго, Виктор (Victor Hugo) 11, 82, 88
Изод, Џон (John Izod) 136
Илков, Атанас 185, 186, 191
Ирвин, Џејмс (James Irwin) 140
Исаковић, Тома 11, 15, 16
- Јакшић, Ђура 188
Јанић, Војислав 178
Јанков, Соња Р. 153–166
Јанковић, Даница 64
Јанковић, Ђ. 184, 188
Јанковић, Љубица 64
Јанковић, Невена 189
Јанковић, Ненад 25
Јанковић, Павле Шоле 189
Јанушевска, Хана (Hana Januševska) 188
Јароцињски, Стефан (Stefan Jarociński) 89, 95
Јарош, Јежи (Jerzy Jaros) 185
Јелинек, Елфрида (Elfride Jelinek) 121
Јергић Бубуљ, Драгиња 191
Јеремић, Драган 14
- Јеремић, Маша 121
Јовановић, Јован Змај 188
Јовановић, Катарина (Катица) 11, 15, 16
Јовановић, Софија 206, 207
Јовановић Стоимировић, Милан 176
Јоковић, Живомир 189
- Казан, Елија (Elia Kazan) 148
Кајтел, Харви (Harvey Keitel) 148
Калиновски, Ричард (Richard Kalinowski) 120
Капдемонт, Јован 11
Капоне, Ал (Al Capone) 149
Карах, Ендру (Andrew Currah) 140
Караџић, Вук Стефановић 10
Караџић, Милан 121, 122
Кардош-Тешански (Kardos-Těšanský) 184
Каси, Џим (Jim Casey) 156
Катарина, Наталија 191
Кафка, Франц (Franz Kafka) 120
Кашанин, Милан 173
Кејл, Алфред (Alfredo Keil) 205
Кенеди, Џон Ф. (Jonh F. Kennedy) 148
Кершо, Ијан (Ian Kerchaw) 163
Кестнер, Ерих (Erich Kästner) 184
Килборн, Ричард (Richard Kilborn) 136
Киплинг, Радјард (Rudyard Kipling) 184
Киси, Даглас (Douglas Keeseey) 150
Кисијан, Нина (Nina Kisian) 184
Кисић, Милица 177
Китон, Бастер (Buster Keaton) 148
Китон, Дајан (Diane Keaton) 148
Киш, Данило 93, 119
Клаић, Драган 200
Клајн, Иван 156, 150
Клајн, Хуго 183
Клима, Мирослав 192
Ковач, Ђула (Kovács Gyula) 184
Ковач, Никола 83, 86, 87, 93, 94, 95
Ковачек, Божидар 9, 10, 11, 15
Кокановић Марковић, Маријана 206
Коњовић, Петар 60, 167, 209
Копола, Френсис Форд (Francis Ford Coppola) 148
Копривица, Стеван 121, 122
Костић, Лаза 120
Кошничар, Софија М. 35–54
Крајачић, Гордана 208
Краљ, Петар 197
Кригер, Г. (G. Krieger) 187

Крстић, Петар 204–209
Кубелик, Јан (Jan Kubelik) 206, 207
Кук, Дејвид (David Cook) 140
Кукуљевић Сакцински, Иван 11
Кулезић, Данијела 119
Кулунџић, Марија 184, 192
Кунтарић, Марија (Marija Kuntarić) 56, 171
Курцинак, Емил 191, 192, 193

Лаватер, Јохан Каспар (Johann Caspar Lavater) 82
Лазаревић, Ања 116, 117, 118, 122, 124
Лазаревић, Лазар 15
Лазић, Дубравка Љ. 147–152
Лазић, Радослав 187, 188
Лалић, Иван В. 82, 96
Ларсен, Леј Ове (Leif Ove Larsen) 141
Лебеке, Клаудија (Claudia Löbbecke) 137
Лебовић, Ђорђе 120
Лесиг, Лоренс (Lawrence Lessig) 142
Лесковац, Милета 191
Лешић, Зденко 32
Лици, Ф. В. (F. W. Leakey) 88
Лилард, Анџелина (Angeline Lillard) 159
Липовчан, Срећко (Srećko Lipovčan) 60
Лобода, Матјаж (Matjaž Loboda) 187
Лојаница, Владимир 122
Лок, Џон (John Lock) 161
Лотман, Јуриј Михајлович (Юрий Михайлович Лотман) 36
Лукачић, Иван 66

Магазиновић, Мага 63
Мајарон, Еди (Edi Majaron) 187
Мајер-Гшрај, Рихард (Richard Mayer-Gschrei) 168
Максимовић, Тијана 191, 192
Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 86, 90
Малик, Јан (Jan Malik) 192
Малком Икс (Malcom X) 148
Ман, Томас (Thomas Mann) 199
Манович, Лав Захарович (Лев Захарович Манович) 136, 142
Манојловић, Коста 66, 167–182
Маринковић, Јосиф 209
Маринковић, Милош М. 204–209
Маринковић, Соња 115
Мариновић, Милосав 198

Марић, Љубица 69
Марјановић, Наташа 208
Марковац, Павао (Pavao Markovac) 68
Марковић, Горан 121
Мармонтел, Жан-Франсоа (Jean-François Marmontel) 15, 16
Мартенс, Гунтер (Gunter Martens) 24
Мартиновић, Момчило 184
Мартинц, Алфредо (Alfredo Martinz) 205
Масне, Жил (Jules Massenet) 60
Матовић, Весна 24
Мачковић, Емилија 192, 193
Мачковић, Тихомир 193
Медлер, С. Ј. (Signe Juhl Møller) 161
Мејџорс, Карен (Karen Majors) 156, 157, 158
Меркел Тифенталер, Вера (Vera Merkel Tiefenthaler) 206
Мерсман, Макс (Max Mersmann) 68
Мештровић, Иван 173
Мијач, Дејан 120, 185
Микић, Весна 116
Милановић, Биљана С. 23–34, 204–209
Милер, Хајнер (Heiner Müller) 120
Миливојевић, Никита 119, 120, 121, 127
Милијус, Џон (Jonn Millius) 148
Милин, Мелита 69
Милић, Синиша 192
Милићевић, Огњенка 200
Милојевић, Иванка рођ. Милутиновић 174
Милојевић, Миливоје 122
Милојевић, Милоје 55, 56, 59, 60, 63, 64, 66, 69, 70, 167–182, 209
Милојковић Ђурић, Јелена 168
Милосављевић, Петар 19
Милошевић, Мата 199
Милошевић, Никола 28
Милошевић, Предраг 68
Мирковић, Жељко С. 133–146
Митровић, Марија 192
Митрушић, Јасмина 191, 192
Михајловић, Борислав Михиз 120
Младеновић, Милан 120
Млакар, Пија (Pia Mlakar) 63
Млакара, Пино (Pino Mlakar) 63
Моан, Рафаела (Raphaëlle Moine) 148
Мојшћински 188
Мокрањац, Стеван Стојановић 167, 168, 178, 208, 209
Моне, Клод (Claude Monet) 92

- Москова, Рада 186
 Мосусова, Надежда 171
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 58, 69
 Мркшић, Борислав 189
 Муди, Иван (Ivan Moody) 205
 Мусоргски, Модест Петрович (Модест Петрович Мусоргский) 58
 Мустеданагић, Лидија 64

 Назор, Владимир (Vladimir Nazor) 188
 Наполеон (Napoleon) 38
 Настасијевић, Светомир 23
 Натан, Моник (Monique Nathan) 47, 48
 Неламегам, Рамја (Ramya Neelamegham) 137
 Ненадић, Драгослав 32
 Нерланд, Торгеир Уберг (Torgeir Uberg Nærland) 141
 Несторовић, Зорица 12, 14
 Николић, Драган 121
 Николић, Марија 116, 119, 123, 125, 126, 128, 129
 Нил, Натанел (Natanel Neil) 143
 Нинковић, Слободан 192
 Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 23, 24, 26, 28, 29, 30, 32, 34
 Новаковић, Моника J. 115–132
 Нушић, Бранислав 188
 Нушић Предић, Гита 187

 Њумарч, Роза (Rosa Newmarch) 172, 173

 Обрадовић, Доситеј 15
 Огњеновић, Вида 121, 122
 Одавић, Ристо 176
 Онджичек, Франтишек (František Ondříček) 206
 Оффенбах, Жак (Jacques Offenbach) 61

 Павелкић, Радослав 185, 188
 Пауновић, Миленко 23–34
 Пачино, Ал (Al Pacino) 148
 Пашовић, Харис 119, 120
 Пејковић, Владимир 121
 Пејовић, Роксанда 56, 60, 68
 Пејчић, Наташа 117, 125
 Пејчић, Предраг 177
 Пекић, Борислав 197
 Пелеш, Гајо 49

 Пен, Артур (Arthur Penn) 147
 Пено, Весна 167, 169, 176, 206, 208
 Пер, Јозеф (Jozef Peer) 184, 186
 Перичић, Властимир 167
 Петковић Лозо, Ивана Р. 81–114
 Петковић Прошић, Зденка 32
 Петров, Маја 192
 Петровић, Ђорђе 120, 122
 Петровић, Љубомир 65
 Петронијевић, Бранко 24
 Пешић, Стеван 184, 185, 187, 189
 Пламенац, Драган 66
 Покровски 38
 Пољакова, Јелена 63
 Поповић Млађеновић, Тијана 81, 83, 89, 91, 93, 94, 95, 102
 Поповић, Александар 121
 Поповић, Бранка 125, 126
 Поповић, Зоран 189
 Поповић, Јован Стерија 11, 14, 197
 Поповић, Миодраг 12
 Поповић, Мирјана 191
 Потер, Керолајн (Caroline Potter) 83
 Премате, Зорица 128, 129
 Принц, Стивен (Stephen Prince) 150
 Прокофјев, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Прокофьев) 184
 Пунтар, Фране (Frane Puntar) 187
 Пучини, Ђакомо (Giacomo Puccini) 60

 Радаковић, Миливоје 183, 184, 188, 190
 Радета, Игор 207
 Радивојевић, Ратко 190, 191
 Радић, Радмила 178
 Радић, Стјепан 65
 Радишић, Ђ. 188
 Радосављевић, Ђ. 185
 Рајт, Барбара (Barbara Wright) 83
 Ракић, Бранка 187
 Рас, Ева 197
 Рафаелсон, Боб (Bob Rafaelson) 148
 Рибникар, Стана вид. Ђурић Клајн, Стана
 Рик, Дејвид (David Rick) 156
 Римски-Корсаков, Николај Андрејевич (Николай Андреевич Римский-Корсаков) 58
 Ристић, Тодор 192
 Ристовски, Љубица М. 195–200
 Робертс, Пол (Paul Roberts) 101, 105

Роден, Огист (François-Auguste-René Rodin) 93
Родић, Душан 185, 188
Ромчевић, Небојша 120
Росен, Илана (Ilana Rosen) 163, 164
Росини, Ђоакино (Gioachino Rossini) 61
Рота, Пол (Paul Rotha) 133
Рушкуц, С. 188

Савин, Егон 121
Савковић, Немања В. 9–22
Самарић, Љубиша 122
Сарваш, Шандор 185, 191
Саукап, Данијел (Daniel Soukup) 160
Сведенборг, Емануел (Emanuel Swedenborg) 82, 87, 88
Свифт, Џонатан (Jonathan Swift) 161
Селимовић, Меша 121
Сент Егзипери, Антоан де (Antoine de Saint-Exupéry) 190
Силвер, Јон (Jon Silver) 140
Симић, Војислав 167
Сировица, Динко (Dinko Sirovica) 60
Ситар, Јелена (Jelena Sitar) 190
Скерлић, Јован 12
Скорсезе, Мартин (Martin Scorsese) 148
Славенски, Јосип 56
Слијепчевић, Илија 184, 185, 187, 188, 189, 192
Сметана, Беджих (Bedřich Smetana) 58
Сосир, Фердинанд де (Ferdinand de Saussure) 49
Софокле (Sofocles) 121
Спиноза, Барух (Baruch Spinoza) 88
Спурни, Лубомир (Lubomír Spurný) 205
Стајгер, Џенет (Janet Staiger) 147
Стаљин, Јосиф Висарионович Џугашвили (Иосиф Виссарионович Джугашвили Сталин) 37
Станишић, Слободан 189
Станковић, Борисав Бора 179
Станковић, В. 185
Станковић, Корнелије 208
Станковић, Србољуб Луле 187, 189, 190
Стефановић, Светислав 32
Стефановски, Влатко 120
Стивенс, Карен (Karen Stephens) 156, 157
Стјуарт, Џејмс (James Stewart) 148
Стојановић, Горчин 119, 122
Стојановић, Петар 204–209

Стојановић, Слободан 197
Стојковић, Боривоје 10
Стреда, Јиржи (Jiří Středa) 186
Стрип, Мерил (Meryl Streep) 148
Ступар, Јасминка 191, 192
Ступел, Петар 191
Суботић, Јован 9–22
Суботић, Митар 190

Табакoв, Цветана 66
Такено, Давид (David Takeno) 129
Тејлор, Мерџори (Marjorie Taylor) 156, 157
Теодосић, Драган 208
Тепарић, Срђан 207
Тодоровић, Александар 190
Тодоровић, Драгослав 190, 192
Тодоровић, Љиљана 121
Томашевић, Катарина 168
Тот, Естер (Ester Tot) 184
Травен, О. Ј. (O. J. Traven) 121
Трајковић, Гордана рођ. Милојевић 174, 178
Трифунoвић, Лазар 56
Турино, Томас (Thomas Turino) 202
Турлаков, Слободан 56, 68
Тусенел 88

Ћирилов, Јован 56
Ћирић, Ђорђе 192
Ћопић, Бранко 189
Ћосић, Добрица 120
Ћурковић, Иван (Ivan Ćurković) 60
Ћурчин, Милан 24

Удовички, Ленка 120
Ујевић, Мирослав 189
Урбан, Ђула (Urbán Gyula) 184, 188

Фалкенберг, Марша (Marcia Falkenberg) 137
Фишер, Ненад 119
Форд, Џон (John Ford) 148
Фотез, Марко (Marko Fotez) 60
Фрајнд, Марта 12, 13
Франчић, Јасна 191, 192, 193
Фридкин, Вилијам (William Friedkin) 148
Фридрих, Хуго (Hugo Friedrich) 86, 87
Фроментал Алеви, Жак (Jacques Fromental Halévy) 66
Фукс, Роберт (Robert Fuchs) 206

- Хајдн, Франц Јозеф (Franz Joseph Haydn) 58
 Харди, Ејми (Amie Hardie) 135
 Хартвиг, Гантар (Gunthar Hartwig) 136
 Хаце, Јосип (Josip Hatze) 60
 Хацијева, Ива 191
 Хацић, Антоније 12
 Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 18
 Хер, Дејвид (David Hare) 121
 Хецел, Ерих (Erich Hetzel) 61
 Хигинс, Колин (Colin Higgins) 122
 Хитлер, Адолф (Adolf Hitler) 162, 163, 190
 Хичкок, Алфред (Alfred Hitchcock) 148
 Хјустон, Џон (John Huston) 148
 Хогарт, Дејвид (David Hogarth) 141
 Хокс, Хауард (Howard Hawks) 147, 149, 150, 151
 Холдинг, Редлих (Redlich Holding) 142
 Хофман, Дастин (Dustin Hoffman) 148
 Хофман, Срђан 119
 Христић, Зоран 125
 Христић, Стеван 209
 Хрћан, Вера 191, 192
 Хусерл, Едмунд (Edmund Husserl) 104, 105

 Цветковић, Соња 205
 Циндрић, Павао 11
 Цинкоцки, Војислав 191
 Циферов, Г. 184
 Црњански, Милош 35–54, 122

 Чамбор, Тереза 191, 192
 Чапек, Јозеф (Josef Čapek) 189
 Чаплин, Чарли (Charlie Chaplin) 148, 149

 Челапа, Рамнат (Ramnath Chellappa) 137
 Черкја, Фредерик (Frédéric Cerchia) 156
 Чершков, Борис 191
 Чехов, Антон Павлович 121
 Чонкић, Мирослав 184
 Чорак, Миа (Mia Ćorak) 59

 Џаин, Дипак (Dipak Jain) 137
 Џејмс, Вилијем (William James) 98
 Џери, Алфред (Alfred Jarry) 120

 Шалајић, Стеван 183
 Шаљалин, Фјодор Иванович (Федор Иванович Шалапин) 171
 Шекнер, Ричард (Richard Schechner) 202
 Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 38, 119, 120, 188
 Шенберг, Арнолд (Arnold Schönberg) 64, 79
 Шеховић Паћука, Лана 207
 Шивенду, Шивенду (Shivendu Shivendu) 137
 Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 13
 Шипка, Милан 156, 160
 Широла, Младен 187, 188
 Шкунца, Мирјана (Mirjana Škunca) 60
 Шлегел, Аугуст (August Schlegel) 14, 18
 Шлосман, Берил (Beryl Schlossman) 83
 Шмит, Ерик Емануел (Éric-Emmanuel Schmitt) 121
 Шолтиш, Лажош (Soltis Lajos) 190
 Шредер, Пол (Paul Schrader) 148
 Штајн Маретић, Јулијана 11
 Штраус, Јохан (Johann Strauss) 61
 Шукуљевић Марковић, Ксенија 171
 Шуман, Роберт (Robert Schumann) 174

Регистар сачинила
Тајјана 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.

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

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

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

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

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

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

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

Комплетно упутство *Библиографска 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: mtismal@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

У Зборнику се примењују искључиво правила Правописа Матице српске.

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

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

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

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

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

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

Списак свих илустрација приложити уз рад.

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

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

Уз примерак одштампаног зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

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

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

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

(Ивић 1986: 128)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . 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. <i>Српски народ и његов језик</i> . 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. <i>Српски народ и његов језик</i> . 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. <i>Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance</i> . Berkeley: University of California Press, 1974.
-------------------	----------------------------	---

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

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

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

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

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

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

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

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

Цитирана лиџератџура

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лиџератџура*. 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 лиџератџура наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

Моноџрафска љубликација:

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 развоју: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

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

Монографска публикација са корисничким 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.). *Ресав (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:

ПАЛИБЕК-СУКИЋ, НЕСИБА. *Руске избјелице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. 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 књижевски*. 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.

Прилој у серијској публикацији:

Прилој 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 Мајнице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилој у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљакитић, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација досиљна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K.H. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02. 02. 2002.

Прилој у серијској публикацији досиљан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов периодичне публикације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилој у енциклопедији досиљан 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 Мајице српске за сценске уметности и музику* 63/2020

Александар Васић
Петар Грујичић
Зоран Ђерић
Марина Мађарев
Зоран Максимовић
Соња Маринковић
Мелита Милин
Живко Поповић
Тијана Поповић Млађеновић
Маријана Прпа Финк
Срђан Радаковић
Нада Савковић
Ана Стефановић
Драган Стојменовић
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: mtismal@maticasrpska.org.rs

www.maticasrpska.org.rs

Matica srpska Journal of Stage Arts and Music

Published semi-annually by Matica Srpska

Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice Srpske 1

Phone: 381 21 420-199, 6615-038

e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 63/2020 закључило 28. јуна 2020.

За издавача: проф. др Драган Станић, председник Матице српске

Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма

Преводац за енглески језик: Оливера Кривошић

Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић

Технички уредник: Вукица Туцаков

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији

Библиотека Матице српске, Нови Сад

78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник Катарина Томашевић. – 1987, 1–. – Нови Сад : Матица српска, Одељење за

сценске уметности и музику, 1987–. – 24 cm

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућили су
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Министарство културе и информисања Републике Србије