



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

66

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 ĐERIC, 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)
- Aleksandar VASIĆ, PhD
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)

NOVI SAD
2022

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

66

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)
- др Александар ВАСИЋ
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)

НОВИ САД
2022

МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

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

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

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

САДРЖАЈ

CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др МАРИЈАНА В. ПРПА ФИНК Ракитинов сценски језик изражен кроз покрет тела у представама Српског народног позоришта	9
MARIJANA V. PRPA FINK, PhD Rakitin's Stage Language Expressed through Bodily Movement in Performances at the Serbian National Theatre	23
Др МИЉАН М. ВОЈНОВИЋ Сценски језик изражен кроз покрет тела у режијама Боривоја Ханауске на сцени Српског народног позоришта у периоду 1945–1955.	25
MILJAN M. VOJNOVIĆ, PhD Stage Language Expressed through Bodily Movement in the Plays Directed by Borivoje Hanauska at the Serbian National Theatre from 1945 to 1955	41
Др СОФИЈА М. КОШНИЧАР <i>Иза видовданске завесе</i> Милоша Црњанског у светлу радиофонске поетике. Фрагментарна драматургија и колажирање као интермедијални моделативни поступци у раној прози М. Црњанског	43
SOFIJA M. KOŠNIČAR, PhD <i>Iza vidovdanske zavese</i> (Behind the Vidovdan Curtains) by Miloš Crnjanski in the Light of Radiophonic Poetics – Fragmentary dramaturgy and collaging as inter-medial modeling procedures in the early prose of M. Crnjanski and its radiophonic expression –	60
Др ДУЊА В. ЊАРАДИ Плесна критика у Сједињеним Америчким Државама: мапирање проблема и изазова писања о плесу	63
DUNJA V. NJARADI, PhD Dance Criticism in the United States: Mapping the Problems and Challenges of Writing about Dance	73
Др ГОРДАНА М. КАРАН и др ИВАНА Ђ. ДРОБНИ Мапирање делатности Владимира Ђорђевића у развоју музичке наставе у Србији	75
GORDANA M. KARAN, PhD and IVANA Đ. DROBNI, PhD Mapping the Work of Vladimir Đorđević in the Development of Music Teaching in Serbia	85

YUANNING ZHANG, PhD Student and IVANA B. PERKOVIĆ, PhD Music as a Tool for Cultural Communication Between China and Serbia: The Academic Exchange and the Performance(s) of the <i>Collegium Musicum</i> Choir in China . . .	87
ЈУЕНИНГ ЦАНГ, докторанд, и др ИВАНА Б. ПЕРКОВИЋ Музика као средство интеркултуралне комуникације између Кине и Србије: академска размена и наступи хора <i>Collegium Musicum</i> у Кини	107

Др ДРАГАНА П. СТОЈАНОВИЋ НОВИЧИЋ Одговорност и улога универзитетских наставника у процесу образовања студената музике	109
DRAGANA P. STOJANOVIĆ NOVIČIĆ, PhD Responsibility and Role of University Professors in the Process of Music Students' Education	123

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др СВЕНКА Л. САВИЋ Како написати критику балетске представе	125
SVENKA L. SAVIĆ, PhD How to Write a Criticism of a Ballet Performance	135

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Др ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ Човек велике љубави према позоришту (Душан Д. Рњак, <i>Јоца Савић – човек коме се клањала Евроја</i> , Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2021)	137
---	-----

МАРИЈА М. ЂИРИЋ Матерња мелодија Момчила Настасијевића (<i>Мајерња мелодија Момчила Настасијевића: интердисциплинарне рефлексије</i> , уредници др Тијана Поповић Млађеновић, др Ана Стефановић, др Ивана Петковић Лозо, др Игор Радета, Београд: Факултет музичке уметности, 2021)	145
---	-----

Др МАРИЈАНА В. ПРПА ФИНК <i>Животи без компромиса за уметности и мир</i> , Јелена Шантић: есеји, записи, коментари, приредила др Амра Латифић, Београд: Фондација „Јелена Шантић“, Група 484, Историјски архив Београда, 2021.	150
---	-----

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	153
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	157
РЕЦЕНЗЕНТИ	163

МАРИЈАНА В. ПРПА ФИНК

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

РАКИТИНОВ СЦЕНСКИ ЈЕЗИК ИЗРАЖЕН
КРОЗ ПОКРЕТ ТЕЛА У ПРЕДСТАВАМА
СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА**

САЖЕТАК: У периоду после Другог светског рата позоришни живот Новог Сада значајно је обележен утицајем руске, односно совјетске позоришне сцене. Најзначајнији је долазак руског глумца и редитеља Јурија Љвовича Ракитина. Његово позоришно искуство, будући да је био сународник, пријатељ и сарадник Всеволода Мејерхољда и Константина Станиславског, представљало је ретку прилику да Нови Сад добије представе по угледу на ова значајна руска позоришна имена. Утицај који су остварили Мејерхољд и Станиславски је несумњив, али ваља истражити колико се ова школа одразила на изражавање сценског језика који је Ракитин у својим представама градио на покрету тела глумца-извођача у периоду од 1946. до 1952. године. Ово је период у којем је Ракитин режирао у Новом Саду после вишегодишњег рада у Народном позоришту у Београду.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Српско народно позориште, Јуриј Љвович Ракитин, покрет, сценски језик.

Данашње Српско народно позориште после Другог светског рата носио је назив Војвођанско народно позориште до 1951. године. Овај назив је промењен у Српско народно позориште. У периоду од марта 1945. до децембра 1954. године изведено је 112 премијера у четири различите зграде: у згради Мађарске римокатоличке читаонице у порти католичке цркве, у згради Дома културе (бивши Соколски дом, данас Позориште младих), у сали која је носила име Весели театар „Бен Акиба“ (данас Новосадско позориште) и у садашњој згради Српског

* prpafink.m@gmail.com

** Текст је настао као део истраживачког пројекта Матице српске *Сценски језик изражен кроз покрет тела у представама Српског народног позоришта*.

народног позоришта у којој позориште ради од 1981. године. Један од најзначајнијих редитеља у периоду после Другог светског рата јесте глумац, педагог и редитељ Јуриј Љвович Ракитин (Юрий Львович Ракитин). Његова редитељска естетика донела је у Српско народно позориште нову форму израза која је настала у руском, касније совјетском позоришту.

Као ученик Станиславског (Константин Сергеевич Станиславский) и Мејерхољда (Всеволод Емилјевич Мејерхољд), Ракитин се у својим упутствима углавном ослањао на радњу. Мата Милошевић бележи:

Ракитин је био редитељ сценске акције јарких, масно сликаних карактера и ликова, истанчаних али веома снажних емотивних израза. За њега је реч, казана мисао, била нека врста неизбежног баласта. Пре свега је и у свему за њега постојала као најважнија „физичка радња“ (Милошевић 1984: 84).

Пре свега, Ракитин је желео да за гледаоца оствари незабораван доживљај за који је знао да може да буде изведен само игром глумца израженом покретом и у чудесном ритму који мења ритам гледаоачевог пулса.

У Ракитину редитељу дремао је увек један клоун. Када би се он пробудио могло је да се догоди свашта. Онда логика сценског збивања није значила никакву препреку. Клоун би се разиграо, глумци би га једва дочекали, а Ракитин би се веселио и смејао и уживао више него сви други (Милошевић 1984: 84).

Аутентичан сценски језик кроз оригиналан мизансцен био је важан фактор Ракитиновог сценског израза. „На мизансценским пробама будио се притајени мејерхољдовац, који није волео пишчеве дидаскалије“ (Маријановић 1989: 216). Говорио је и стварао у духу „новог позоришта“ које трага за формом снажног али и истинског дејства на гледаочев рефлекс. „Говоре да се на свету не догађају чуда. Она се догађају, али ми не унемо да их осетимо“ (РАКИТИН 1950).

Прва режија Јурија Ракитина у Српском народном позоришту, тада Војвођанском народном позоришту у Новом Саду, била је *Тартиф* Жана Батиста Поклена Молијера (Jean-Baptiste Poquelin) (премијера 29. јуна 1946, Војвођанско народно позориште). У току рада на овој представи, у тексту сачуваном из периода рада на њој, налазе се редитељска упутства за глумце која јасно указују на динамику и снажан ритам који гради редитељ Ракитин у свом раду на сценском језику и изразу. „Жустро истрчава, љутито, узима је за руку и седа, Дорина се скотрља са степеница, тресе крпу, лупа ногом, Иличић се спушта доле према Ајвазу...“

Такође, на почетку комада Ракитин је записао: „Кад Иличић почне да говори Кранчевићка запушава уши ватом“ (ЛЕСКОВАЦ 2007: 55). Даље редитељ напомиње да у наставку сцене када други лик почне да говори, глумица Кранчевић додаје још вате у уши. Све ове забележене индикације указују на динамику коју редитељ гради кроз покрет и радњу глумаца а који указују на снажан ритам онако како је Мејерхолд говорио у свом тумачењу сценског ритма. Потпуно одсуство било каквог објашњења које је лишено покрета није видљиво. Намера редитеља да кроз покрет изрази емоцију и однос између ликова указује на меру сукоба која је била пожељна у његовим режијама.

У критички за представу *Ревизор* (премијера 24. јул 1946, Војвођанско народно позориште) рађену по тексту Николаја Гогоља (Николай Васильевич Гогољ), Богдан Чиплић потцртава да је „Ракитин некада био художественник, да је инсистирао на колективној игри ансамбла...“ (ЛЕСКОВАЦ 2007: 60). Оно што је критичар уочио као „колективну игру“ може да асоцира на *Ревизора* ког је успешно режиро Мејерхолд и у ком је управо колективна игра са свешћу о биомеханици тела појединца и колектива у заједничким, групним сценама, ослоњена на покрет глумчевог тела, имала задатак да делује на рефлекс гледаоца.

Ракитинова режија Чеховљевих (Антон Павлович Чехов) једночинки *Медвед*, *Просидба*, *Свадба* (премијера 8. август 1946, Војвођанско народно позориште) донела је позоришту нов начин тумачења Чеховљевих јунака. Богдан Чиплић је у својој критици написао да је „редитељ био наклоњен бурлесци, док су се млади глумци, не схватајући бурлеску, окренули претеривању“ (Чиплић 1946: 539).

За представу *Васа Железна* Александра Островског (Александр Николаевич Островский) (премијера 13. јануара 1948, Војвођанско народно позориште), остао је запис о редитељевим мизансценским индикацијама: „кад Васа седне у столицу, телефон, разрогачених очију, окрене поглед у страну, оде, седне“ (ЛЕСКОВАЦ 2007: 68).

У раду на представи *Девојка без мираза* Александра Островског (премијера 17. април 1948, Војвођанско народно позориште), захтеви које је редитељ Ракитин упутио глумцима били су фокусирани на њихово тражење спољашњег глумачког израза. Грађење лика преко спољне форме односно телесног израза било је део Ракитинове естетике. „Редитељ примећује Бранку Татићу да не искоришћава и не даје спољну форму својој глуми“ (ЛЕСКОВАЦ 2007: 72).

На фотографији са представе *Девојка без мираза* положај тела глумаца јасно указује на сукоб између ликова где је оса сукоба осим у погледу грађена и у кинетичком ланцу покрета и угаоној инерцији смештеној у пределу руку глумаца. Глумац у црном сакоу од положаја благо повијене главе и полуротираног горњег дела кичме до положаја



руку заротираних и савијених у лакту где угаона инерција и скупљена шака дају додатни импулс сукобу. Глумац у белом сакоу (као део игре сукоба у бојама и „плеса супротности“ кроз костим и капе) такође завршава кинетички ланац покрета кроз угаону инерцију савијене руке у лакту, са пруженим прстом у правцу другог лика.

Можемо закључити да је редитељ Ракитин био познавалац биомеханичких принципа и вешто је користио положаје тела глумаца у грађењу сценског сукоба.

Редитељско тумачење сценског израза обухвата широк дијапазон решења у складу са захтевима изабраног текста и односа које кроз покрет гради унутар представе. Тако је Јуриј Ракитин кроз положаје тела тумачио односе у комаду *Вуци и овце* Александра Островског (премијера 5. јануара 1949, Војвођанско народно позориште). Критичар Владимир Поповић у то време пише: „редитељ је обрадио мизансцен статично, желећи да продуби симболику изражену у наслову комедије. Полазећи од констатације да је ‘курјак у припреми за напад непомичан’ – како се изјаснио у свом редитељском експозеу – редитељ је у читавим другим сценама остављао глумце у седећем положају“ (Летопис Матице српске, свеске, књ. 363). Даље критичар наводи да је преношење животињских особина на понашање ликова „умањило живописност и сликовитост представе“. Међутим, касније из критике сазнајемо да су глумци ипак били веома активни изражавајући се кроз покрет. Тако

сознајемо да се Љубица Раваси у лику Глафире изражавала балетским покретима, али да је тиме „показала безличне атракције“, што указује на то да је Ракитин стављао пред глумце захтевне задатке у смислу игре кроз покрет, а да је Влада Милин у улози Чогунова „карактеристичним ходом, гласом и маском“ дочарао лик (ЛЕСКОВАЦ 2007: 80–81).

Ракитин је забележио:

Иде моја режија дела *Вуци и овце* од Островског, али гледаоци мешају патетику и патос. Дешава се оно што и са гротеском која је незаслужено прогоњена са југословенских позорница, зато што не знају да је приказују и да је гледају (МАРИАНОВИЋ 1989: 215).

У комаду Жана Батиста Поклена Молијера *Грађанин ѿлемећ* (премијера 16. јула 1949, Војвођанско народно позориште) редитељ Ракитин је оставио запис мизансцена који је на сцени разрађивао са глумцима. Из описа сазнајемо концепт рада, структуру мизансцена и идеју. Такође, откривамо којим ритмом је желео да гради колективне сцене јер се то јасно види из концепта записаног мизансцена. Сазнајемо да су у представи учествовали и играчи балета (ЛЕСКОВАЦ 2007: 83). Сукоб на почетку представе је према запису градио на колективној равни две групе. Тако сазнајемо да је на једној страни сцене (иза кулиса) учитељ музике, а на другој страни учитељ играња, и представа почиње тако што један и други вежбају учеснике како певању тако и игрању, а да притом музика једних омета рад других. Сазнајемо такође да певачи и играчи пошто уђу на сцену оду да предахну и уз дубок наклон поздрављају лик Журдена, на шта он отпоздравља „немарно и надмено“ (ЛЕСКОВАЦ 2007: 85).

Редитељ користи поздрав градећи га кроз покрет, као начин сценског изражавања у грађењу сценске радње. Затим наводи да би за време трајања сцене слуге могле да носе послужавнике са којих певачи и плесачи „халапљиво једу и пију“. Предлаже да тада „слуге дижу послужавнике што могу више, а артисти се подижу на прсте и скачу за послужавницима“ (ЛЕСКОВАЦ 2007: 85). Из овог примера видимо намеру редитеља да пре свега кроз покрет изражен кроз конкретну радњу изрази динамику једног дела сцене која се одвија паралелно са главном сценом, али по својој природи има снажан ритам који даје додатни карактер и објашњава односе и миље којим се редитељ у представи бави. У трећој сцени, сазнајемо из записа редитеља Ракитина, да уз покрет којим извођачи изражавају досаду, учитељи музике и играња „подгурју зеваче и жвакаче“. Потом на знак Журдена слуге окрећу леђа и Журден скаче, распасује огртач и стаје у „импозантну позу“. Затим „вешто баца слугама огртач и ноћну капу, стаје у положај припреме за

почетак игре или певања“. Потом ритам покрета постаје изражајан. Журден силази са узвишења и хода замишљено. Ритам сцене постаје доминантан. Учители прате Журдена. Журден се повремено зауставља, али и учители. Тако се Журденов ритам покрета мултиплицира у садејству са покретима оба учитеља. „Журден хода брже, учители за њим“ (ЛЕСКОВАЦ 2007: 86). Све ове инструкције које редитељ бележи кроз покрет глумца, имају задатак да наговоре Журдена да одслуша младе извођаче певања и играња. Покрети учитеља су управо изабрани тако да понављањем покрета Журдена, имају задатак да га наговоре. Журден пристаје и певачи прилазе и стају око њега. Он седа и слуша. Учитељ певања диригује, што значи да и даље кроз покрет редитељ одржава сцену певања у жељеном ритму. За то време учитељ плеса покретима пожурује учитеља певања. Затим почиње балет, којим плесачи окружују Журдена. Редитељ пише: „Идеја игре мора бити таква као да играчи хоће да овладају Журденом и приволе га да се укључи у игру“ (ЛЕСКОВАЦ 2007: 86). Очигледна је редитељева намера да кроз покрет и плес промени ритам и карактер сцене где захваљујући плесу, мења и Журденово расположење.

Нема сумње да начин мишљења и режије кроз покрет тела извођача и брига о ритму сцене указују на школу Всеволода Мејерхоља, где свест о механици тела, умножавању ритма и групним сценама доноси представи жељену реакцију гледалаца. Гледаоци тада нису само посматрачи него и учесници у збивању. Тако рефлексна реакција гледаоца бива изазвана појединачним и групним покретима и акцијама извођача. Тако гледалац постаје активни учесник збивања које покреће његове емоције, не само емоцијама глумца већ и њиховим покретом, односно умножавањем покрета.

Други чин представе *Грађанин њлемећ*, према писању самог редитеља Ракитина, почиње управо радњом израженом кроз покрет. Дакле, „Журден је усхићен, лупка играче по раменима, грли их“. На тај начин редитељ записује свој план мизансцена управо градећи односе кроз покрет глумца. „Журден играјући сија од среће“ такође указује на изражавање емоције глумца која је последица покрета изведеног кроз плес (ЛЕСКОВАЦ 2007: 86). „И уопште не плеше grubим, незначаким и невештим покретима.“ Веома прецизно редитељ Ракитин планира покрет глумца. Такође планира да радњу изведе без текста, само кроз покрет, како и записује у свом плану мизансцена. „Тражи од једног слуге марамичу, па од другог, све без речи.“ Сукоб између учитеља мачевања и учитеља музике и плеса, гради на покрету глумца. Учитељ мачевања напада другу двојицу. „Учители музике и играња у томе моменту се боје мачеваоца и хоће да се сакрију сваки иза леђа другог. Они гурају и Журдена испред себе – бране се од мачеваоца. Сцена је

стално у брзом темпу и врло је темпераментна.“ Дакле, промена положаја тела четири извођача на сцени гради брз темпо и кроз покрет изражава њихов однос, заоштравајући сукоб. Када уђе на сцену филозоф, учитељ играња га хвата за мантију и „неколико пута га окреће у круг. Учитељ мачевања га руши и бије. Журден скочи на гомилу кавгација са рапиром и боде их“. После опште вике, поново се појављује филозоф и улази на истом месту на ком је ушао и пре тога, само што овог пута „храмље и хвата се за бок“ од последица претходне сцене. Журден га дочекује са поштовањем. У наставку опис Журденовог мизансцена открива његово расположење изражено кроз покрет. „Скаче са места, трчи у страну... Журден скаче од усхићења.“ Испробавање одела које је за Журдена донео кројач са ученицима, такође је сцена грађена на ритму и карактеру покрета који граде однос кроз супротна значења радње на сцени. „Они свлаче са Журдена одело, а он сваком, уз осмех даје напојницу и ћушку. Док се балет завршава, појављује се жена са ведром воде и почиње да риба под.“

Пошто је редитељ Ракићин спојио прва два чина у комаду, трећим чином почиње други чин представе. Продужена радња је такође начин да редитељ гради односе између ликова, потом ритам сценског догађаја као и жанровску опредељеност. Никол улази на сцену и радња је да се „кикоће“ када види Журдена у новом оделу. Затим се радња продужава и „смех је дуг, гласан“. Никол наставља да се смеје силазећи низ степенице. „Скотрљава се – сцена смеха.“ Још двојица слуга такође почињу да се смеју, дакле смех се не само продужава него наилази на препреке, и умножава се. Журден слуге заустави у радњи смеха, али Никол бежи и смеје се са сигурне раздаљине, да би зауставила смех када јој он прилази. Потом, када се удаљи од ње, поново почиње смех и према редитељевој инструкцији, то се понавља два пута. Потом Никол прилази Журдену и „нагло и дрско почиње да му се смеје право у лице“ (ЛЕСКОВАЦ 2007: 89). Дакле, ова сцена изражена кроз покрет и радњу коју је продужио и оркестрирао редитељ Ракићин, поприма карактер композиције са свим елементима звука, покрета који га изводи, ритма, мелодије и темпа са посебним акцентом на хармонију у покрету и изразу. Репетиција игра посебну улогу јер омогућава поновну јачу реакцију гледаоца и умножава значење водећи сцену на ниво који није увек у сфери рационалног тумачења за гледаоца. Тумачење Журденовог карактера огледа се и у сцени пред огледалом, где он према запису редитеља „заузима разне позе“ (ЛЕСКОВАЦ 2007: 89). То што лик Журдена имитира у пози филозофа и шећка се по соби, објашњава његов карактер као веома површан и све радње које је редитељ изабрао и изразио кроз покрет, дубоко су усађене у карактер самог лика и прецизно говоре публици о самом лику. Такође, да би надменост лика довео до

врхунца, редитељ отпочиње сцену мачевања Журдена са Никол која је опет у позама тела, при чему се Журден још и гледа у огледало. Игра на степеништу у другом чину има ритам који задају покрети глумаца док изводе сцену где је поново присутна репетиција. По два степеника се прескачу, што други извођачи понављају и тиме умножавају цео покрет и ритам сцене. Цела сцена на степеништу је грађење односа кроз покрет где је степенник препрека која омогућава ритмичност у грађењу сукоба.

У четвртом чину комада, сходно емоцији, Журденов покрет је изражен у динамици која ће бити одговарајућа радњи. Дакле, Журден скаче када чује да је Клеонт заљубљен у његову ћерку. Пошто Турци са чалмама уз пратњу бубњева трче по сцени са бакљама и флаутама, Журден „неколико пута настоји да се церемонијално клања, затим се баца на колена, па почиње да игра као свита турског принца“ (ЛЕСКОВАЦ 2007: 94). За крај четвртог чина, редитељ је записао да су сви око Журдена и завршава са игром. Пети чин почиње Журденом који игра пред огледалом. Овај контраст гледано кроз целину представе представља контрапункт где се један чин завршава са мноштвом извођача у снажном ритму и неочекиваној игри покрета, звука и костима, а следећи чин започиње са једним извођачем (лик Журдена) који одржава ритам претходне сцене и омогућава природан наставак и ток радње, управо кроз покрет тела. Ритам два лика, Журдена и гђе Журден која улази на сцену, различит је у покрету. Журден игра и гради однос са гђом Журден, управо кроз покрет, повремено плешући док разговарају. Журден је контрапункт у кретању у односу на гђу Журден. „Заврти се на једном месту и изгубивши равнотежу, пада“ (ЛЕСКОВАЦ 2007: 95). Када Журден падне, гђа Журден мења ритам и скаче и виче. За то време Журден устаје, храмље, чеше место где се ударио. На овај начин су кроз покрет изражене динамика и промена у односима између Журдена и његове супруге. Клањање као начин поздрава редитељ је искористио као покрет помоћу ког упознаје публику са односом између ликова, такође користећи овај покрет као жанровски израз радње јер му омогућава да у кратком времену кроз покрет наклона дефинише ликове и однос који ће бити одмах јасан публици. При наклону механика тела је јасна, а нијансе у покрету дефинишу карактер и однос који гради са другим ликовима у сцени. Архитектура сцене у петом чину указује на контрапункт којим Ракитин гради односе унутар сцене. За време балета, док су плесачи у покрету, цела породица се сместила, како редитељ наводи, „поред трона Журдена, на ком он тријумфално седи“ (ЛЕСКОВАЦ 2007: 95). Тако сазнајемо да је статичност положаја главног глумца била у контрариту балетског извођења на сцени са динамичним покретом.



Глумци у сцени на фотографији који стоје са благо повијеним горњим делом тела напред (у положају наклона) и благо измештеним балансом који доводи тела у опасну и свакако динамичку равнотежу, у контраритму су са ликом који седи са исправљеним горњим делом тела и савијеним коленима.

Динамику сцене редитељ Ракитин гради на колективном ритму покрета, тако сцена са више глумаца умножава појединачне ритмове и оркестрира сукоб који помоћу покрета више глумаца снажније делује на рефлекс гледаоца.

У представи *Вишњик* (премијера 10. јун 1950, Војвођанско народно позориште) Антона Чехова редитељ Ракитин пише: „Све се догађа очи у очи, сви гледају једни у друге равно у очи дабоме, говоре о себи и другима; праве сасвим реалистичне покрете...“. Тако сазнајемо да су у овој представи, за разлику од представе *Грађанин њлемин*, покрети глумаца које је редитељ градио били реалистични. Његови захтеви за глумце су се мењали према карактеру комада. У овом комаду Чехов је дао задатак Шарлоти да изводи циркуске тачке и она је према Ракитиновим инструкцијама морала да буде веома увежбана. „Ракитин је инсистирао на њеним циркуским вештинама, и Мирјана Коцић је морала дуго да вежба“, сазнајемо из сећања Мирјане Коцић (ЛЕСКОВАЦ 2007: 108).

Редитељ Ракитин је веровао да карактер лика произлази из радње коју глумац изводи на сцени. „Када смо најзад на једној проби добили

стварне карамеле, догодило се чудо: кроз ту радњу дошла је одједном до изражаја сва наивност, беспомоћност и ограниченост Гајева“ (Ракитин 1950).

У тексту о представи *Без кривице криви* (премијера 1. новембра 1950, Војвођанско народно позориште), Александра Островског, Младен Лесковац пише о редитељу Ракитину: „Ракитин је весео чаробњак и стари рафинирани мајстор, ишао сигурно као играјући се, традицијама руских позоришних искустава, богатих, сложених, мудрих од сваковрсних знања, богатих моћима претсказања већ у првome чину онога што ће бити у последњем. То је редитељ од интуиције колико и од ерудиције, заљубљен у помало и гротескну руску телесност онолико исто колико и у њихове грозоте и сентиментализме животне и мисаоне. Он је највише допринео да се конструкција Островског до краја не умртви, он је живим месом прекривао костур његових празнина и психолошких пуерилизација“ (Лесковац 1951). Из овог чланка сазнајемо да је техника руског позоришта коју је после Станиславског изградио Мејерхољд допринела да Ракитин на сцену Српског народног позоришта пренесе своја знања и искуства стечена у раду са овим врхунским руским позоришним уметницима, и знањима о биомеханици тела успевао је да гради конструктивистички склад између покрета, радње и односа унутар идеје представе коју је правио.

Комад Хенрика Ибзена (Henrik Johan Ibsen) *Дивља љајка* (премијера 16. март 1951, Војвођанско народно позориште) није био прва Раки-



тинова режија овог Ибзеновог дела. Сазнајемо из записа у тексту да је редитељ давао упутства глумцима: „смех, флаута свира, пуцањ“.

На фотографији са представе *Дивља љајка* видимо у седећем положају глумицу и глумца и још једну глумицу у клечећем положају, и сви су са благо повијеним горњим делом тела према напред и заротираним главама у истом правцу. Положај тела указује на потпуну подређеност звуку инструмента, који се налази у централном делу фотографије. Овим положајем тела и радњом глумаца редитељ симболично потцртава ону страну реалности коју апстрактни језик музике може да дочара и да пружи.

Овај сложени драмски комад критичар Глишић је представио: „Он је сав, и у погледу игре и у погледу декора (сценограф Б. Дежелић), у благом дикенсовском штимунгу“, и: „делује као породични призори на платнима Тер Борха и Јана Стена“ (ЈЕСКОВАЦ 2007: 127).

Склад који је Ракитин очекивао између кретања глумаца и декора, у неким представама је доведен у питање. Наиме, у представи Карла Голдонија (Carlo Osvaldo Goldoni) *Миранголина* (премијера 4. јул 1951, Војвођанско народно позориште), редитељ бележи да стилизовани декор „сувише је узан и смета кретањима глумаца“ (ЈЕСКОВАЦ 2007: 131). Дакле, према ставу редитеља Ракитина, у представи сви елементи сценског израза треба да буду подређени кретањима глумаца. Такође и реквизита. Редитељ бележи да у овој представи „реквизита не одговара радњи“ (ЈЕСКОВАЦ 2007: 131).

Да је Ракитин полагао велику пажњу на однос између геста и карактера који га изводи, говори сведочење Мирјане Марцикић, чланице Опере која је играла Машу у представи *Живи леџ* (премијера 29. март 1952, Српско народно позориште) Лава Николајевича Толстоја (Лев Николаевич Толстой). Сматрао је да лик Маше треба да игра тако да делује на окружење заносно, али: „Не сме бити кокетна, ниједан гест не сме показати да она то ради намерно“ (ЈЕСКОВАЦ 2007: 139). У остварењу радње кроз покрет глумица сведочи да је имала велики шарени шал, „са којим сам требала да манипулишем“ (ЈЕСКОВАЦ 2007: 139). Глумица даље објашњава: „морала сам да сведем гестове на минимум, али да остварим максимум израза у лицу“. Можемо да закључимо да је у овој представи редитељ Ракитин тражио од глумице да користи елемент костима какав је широки шал који сам по себи омогућава широк покрет, али да је захваљујући сведеном гесту желео да изрази невину природу јунакиње.

На фотографији са представе *Живи леџ*, осе сукоба у погледима и положајима тела глумаца-извођача су у балансу два лика на левој и два на десној страни. Благо заротирана глава жене и детета централно позиционираних у сцени, супротно од положаја њихових тела која се



држе за руку, јасно указују на пирамидалну конструкцију мизансцена коју је редитељ Ракитин поставио, где су положајем тела жена и дете постављени у исту раван, а њихови погледи одржавају баланс сукоба са друга два лика.

За представу *Учене жене* Жана Батиста Поклена Молијера (премијера 23. мај 1952, Српско народно позориште) сачувана су четири листа записа о мизансцену које је редитељ Јуриј Љвович Ракитин забележио (ЉЕСКОВАЦ 2007: 145). Овај запис обилује детаљима који се односе на покрете глумца током решавања сценских задатака. Он је веома динамичан, у сталном кретању глумца по степеницама, коришћењу реквизите у функцији грађења радње и односа где глумац „истрчава“ док „књиге лете“, затим „стрчава низ степенице“, „баца се“, „ударају“, „хита“, „гура“, „потрчи“, „трчи“, „пада“, „стилизују лепезом“, „њишу се“, „падају на наслоне“, „кијање“, „загрцнуто три даме“, „стреља погледом“, „она се смеши, али и зева“, „све редом чине реверансе“, „грли“, „клања“, „седају“, „нагло устају“, „отима књигу“, „свлачи перику“, „слуге их растављају вукући их на супротне стране“, „почиње туча“, „разбежале“, „отрчала“, „устаје хладнокрвно“, „буди га“ (ЉЕСКОВАЦ 2007: 145–150). Све ове изразе Ракитин је записао у свом тексту о мизансцену прецизно наводећи радњу и покрет глумца. Веома динамичан мизансцен могуће је препознати јер је Ракитин сматрао да „глумац мора да воли глагол! јер, глаголи су ти који гоне на акцију“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 31). Према сведочењу Петра Марјановића који је био један

од гледалаца представе *Учене жене*, сазнајемо: „Полазио је од спољног држања – став, гест, кретање, поглед – ка унутрашњим суштинама карактера. [...] Волео је јаке, густе уљане боје у сликању људи и призора, не зазирући ни од примеса гротеске и карикатуре“ (МАРЈАНОВИЋ 1991: 30).



На фотографији са представе према положају руку и ритму према ком су мишљени ти положаји, у режији Ракитина, читамо односе између ликова. Код три централне личности на фотографији, руке су повезане кроз покрет и граде активан однос између ликова, док два крајња лика са прекрштеним рукама у пределу стомака и груди граде наизглед пасиван однос према сукобу у сцени. Наизглед пасиван однос, јер код глумице са прекрштеним рукама уочавамо благо заротиран горњи део тела у правцу централно позиционираних ликова, као и осмех на лицу глумца са прекрштеним рукама, што указује на активан однос према централном догађају. Дакле, редитељ Ракитин умео је деловима тела да гради сукоб на начин да део тела замењује целину и појачава дејство израза кроз цело тело.

Ракитин је мишљења да „Индивидуалност глумца је у разноликости, гипкости, пријемчивости, способности трансформације“ (РАКИТИН 1950).

Театролошка истраживања упућују на то да је, по свему судећи, редитељ Јуриј Љвович Ракитин био поклоник Мејерхољдовог начина рада у позоришту. Иако је био пријатељ и сарадник Мејерхољда, о

њему није желео да говори због политичких ставова које је заступао, с обзиром на његову левичарску и револуционарну опредељеност и природу. Ракитин је осећао „згађеност” (Јовановић 2001: 31) према комунизму јер га је сматрао разлогом због којег је морао да напусти домовину када је победила совјетска власт. „У својој међуратној позоришној пракси, као суштински мејерхолдовоац, био је склон театрализацији, сочном и претераном глумачком изразу, доминацији ‘физичке радње’, гротески и разноврсним ‘кловновијадама’” (Марјановић 1989: 212). Јуриј Љвович Ракитин је и у каснијем периоду свог редитељског рада био следбеник „новог позоришта“, заснованог на грађењу односа између ликова кроз гест, покрет, радњу.

ЛИТЕРАТУРА

- БАРБА, Еуђенио, Николо Саварезе. *Речник позоришне антропологије: Тајна уметности глумца*. Београд: Факултет драмских уметности, 1996.
- ЈОВАНОВИЋ, Зоран Т. *Page Марковић*. Београд: Савез драмских уметника Србије, 2001.
- ЛЕСКОВАЦ, Милена. *Ракићинове режије у Српском народном позоришту*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2007.
- ЛЕСКОВАЦ, Младен. „Војвођанско народно позориште на Петом фестивалу у Сомбору.“ *Наша сцена* бр. 2 (15. јул 1951).
- Лейојис Мајице српске, свеске*, књ. 363.
- МАРЈАНОВИЋ, Петар. *Новосадска позоришна режија (1941–1974)*. Нови Сад: Академија уметности – Позоришни музеј Војводине, 1991.
- МАРЈАНОВИЋ, Петар. „Најзначајнији редитељи драме Српског народног позоришта у раздобљу 1945–1952. године.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* бр. 4–5 (1989).
- МЕЈЕРХОЛД, Всеволод Емиљевич. *О позоришту*. Београд: Полит, 1976.
- МИЛОШЕВИЋ, Мата. *Моје позоришће*. Београд: Театрон – Музеј позоришне уметности СР Србије, 1984.
- ОПАВСКИ, Павле. *Основи биомеханике*. Београд: Народна књига, 1990.
- РАКИТИН, Јуриј Љвович. „Приближити глумца улози или улогу глумцу.“ *Наша сцена* бр. 10 (15. новембар 1950).
- СТАНИСЛАВСКИ, Константин Сергејевич. *Систем*. Љубљана: Партизанска књига, 1982.
- ЧИПЛИЋ, Богдан. „Војвођанско народно позориште, Милан Ајваз прославио је 25 година глумачког рада на премијери Гогољевог ‘Ревизора’ у режији Јурија Ракитина.“ *Слободна Војводина* бр. 539 (27. јул 1946).
- GLADKOV, Aleksandr. *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*. London – New York: Routledge, 1997.
- HALL, Susan J. *Basic Biomechanics*. New York: The McGraw-Hill Companies, 2003.
- PITCHES, Jonathan. *Isevolod Meyerhold*. London – New York: Routledge, 2003.

Захваљујем Архиву Српског народног позоришта на уступљеним фотографијама.

Marijana V. Prpa Fink

**Rakitin's Stage Language Expressed through Bodily Movement
in Performances at the Serbian National Theatre**

Summary

The stage language expressed through the movement of the performer's body is an important element of the stage expression of every theater. One of the most significant moments in the work of the Serbian National Theatre (then the Vojvodina National Theatre) was certainly the arrival of Yuri Lvovich Rakitin from Russia, i.e. the Soviet Union. As a director, Rakitin emphasized the importance of harmony between all elements of stage expression. He paid special attention to the stage expression of the actors based on the movement and position of the body. In plays directed by Rakitin, the actor's movement, the position of his/her body, the action he/she performed, and the rhythm of the entire performance were particularly important elements of the overall stage language.

Keywords: Serbian National Theatre, Yuri Lvovich Rakitin, movement, stage language.

МИЉАН М. ВОЈНОВИЋ

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

СЦЕНСКИ ЈЕЗИК ИЗРАЖЕН КРОЗ ПОКРЕТ ТЕЛА У РЕЖИЈАМА БОРИВОЈА ХАНАУСКЕ НА СЦЕНИ СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У ПЕРИОДУ 1945–1955.**

САЖЕТАК: Једно од доминантних средстава сценске естетике јесте сценски покрет и као такав завређује важно место у театролошком истраживању. Истраживање под насловом *Сценски језик изражен кроз покрет тела у представама Српског народног позоришта* које се спроводи у оквиру Матице српске бави се анализом развоја сценског покрета у представама овог позоришта у периоду после Другог светског рата до краја XX века. У прилог наведеном истраживању, у овом раду разматра се естетика сценског покрета у представама једног од најзначајнијих послератних редитеља Српског народног позоришта Боривоја Ханауске. У раду је обухваћен период његовог стваралаштва од 1945. до 1955. године. Будући да у досадашњим театролошким студијама овог периода Српског народног позоришта није посвећена посебна пажња сценском покрету, међу неколико одабраних значајнијих аутора, одлучили смо се за анализу стваралаштва Боривоја Ханауске. Како се послератни период стварања нове југословенске позоришне сцене темељи на методологији руске позоришне школе (Станиславски), системског обрасца базираног на доследном поштовању драмског дела и драмске радње, проучавање елемента глумачког тела у простору своди се на тумачење приступа његовог третирања у значајнијим представама. Ханаускин приступ је, иако у основи традиционалног темеља, у том погледу и специфичан, обилује прецизношћу и веома пажљивим редитељско-глумачким поступком склада речи и покрета.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Српско народно позориште, Боривоје Ханауска, сценски покрет, говор тела, психолошка геста, телесна интеракција, мимика.

* vojmilns@gmail.com

** Текст је настао у оквиру истраживачког пројекта Матице српске *Сценски језик изражен кроз покрет тела у представама Српског народног позоришта*.

Увод

Боривоје Ханауска (Крушевац, 1915. – Нови Сад, 1968) режирао је тридесет представа у Српском народном позоришту.¹ У овом раду анализираћемо карактеристике сценског покрета у петнаест његових режија остварених у периоду 1945–1955. године. Иако непотпуно за продубљенију анализу овог аспекта сценског израза, у овом поступку од кључног су значаја сачувана грађа коју чине плакати, фотографије, критички прикази, редитељске белешке са проба, поједини интервјуи живих сведока и Ханаускиних сарадника, као и систематичне театролошке анализе његовог стваралаштва обједињене у значајним објављеним студијама Петра Марјановића (*Новосадска позоришна режија 1945–1974*) и Милене Лесковац (*Режије Боривоја Ханауске у Српском народном позоришту 1945–1967*). Иако се све досадашње студије баве општом анализом Ханаускине режије, из њих је, уз помоћ наведеног материјала, могуће извући, за овог редитеља, главне специфичне карактеристике поступка говора тела глумца, чиме можемо образовати јаснију слику развоја овог сегмента сценског израза у послератном периоду Српског народног позоришта. Историчари и теоретичари позоришта, на чије смо се студије позивали у овом раду, Ханауску сврставају у најзначајније редитељске личности првог послератног раздобља² које су успоставиле темеље респектабилне позоришне праксе са високом позицијом на европској сцени.

Као аналитички параметар у раду су коришћени обрасци и методологије позоришних теоретичара Михаила Александровича Чехова (1891–1955) и Всеволода Емиљевича Мејерхољда (1874–1940) који су се систематично бавили говором тела глумца на сцени. Док се у основи Чеховљевог обрасца технике глуме истичу квалитети покрета: образовање форме, достизање слободе, флуидности, лакоће, мирноће, лепоте, зрачења и примања (комуникације у односу ликова) покрета, као и израз тела који транспонује унутрашњу радњу (*психолошка тесња* – студиозност стварања психолошке драмске радње) у сценско дејство, у Мејерхољдовом аналитичком обрасцу пажња се усмерава на *биомеханику*, ракурс којим сагледавамо кинетичко дејство – релативно кретање и мировање тела глумца у сценској ситуацији. Као један од основних аспеката Мејерхољдове парадигме је продукција невидљивог – *изоставање* унутрашње радње и хтења актера у спољашњем дејству

¹ Српско народно позориште је од свог оснивања 1861. до времена после Другог светског рата више пута мењало назив. Од 1945. до 1951. звало се Војвођанско народно позориште.

² Поред Ханауске у ред најзначајнијих редитеља 1945–1952. сврставају се Јован Путник (1914–1983), Јован Коњовић (1910–1985), Јуриј Љвович Ракитин (1882–1952) и Јосип Кулунџић (1899–1970) (Марјановић 1991: 43).

глумачке акције,³ која подстиче гледаоца на разумевање и развијање имагинације сценске радње. За узорак ове анализе коришћене су сачуване фотографије из Ханауских представа.

*Корелација естетичке режије Боривоја Ханауске са његовим
ириситивом креирању сценској покрећу у представама
Српској народној позоришћу 1945–1955.*

У циљу поузданијег сагледавања специфичности Ханаускине редитељске методологије у аспекту сценског покрета, важно је извести јасну корелацију са особинама његовог целокупног редитељског приступа. Формирању његове позоришне поетике допринели су посебни афинитети и склоности које је испољавао у раној младости, затим образовни пут као и професионална сарадња са значајним позоришним ствараоцима његовог доба.

Вишеструки таленти и интересовања које је Боривоје Ханауска испољавао у свом младалачком добу, од љубави за књижевност, ликовних и музичких предиспозиција и осећања,⁴ а потом и струковно позоришно школовање и сарадња са значајним редитељима тога периода, утицали су на формирање његовог редитељског дискурса који карактерише животност позоришта, естетизам, театрализам и лирско-иронична парадигма (према МАРЈАНОВИЋ 1991: 43).

Према театролошким студијама у опису Ханаускиног редитељског метода и приступа стоје: карактеристична брижљивост у анализи драмског дела, сценска култивисаност, примена одличног познавања психолошке природе људи – ликова, и изнад свега истанчани осећај за избор чистих и хармоничних сценских решења (према МАРЈАНОВИЋ 1991: 47). Код тако студиозних и систематичних редитеља, којима припада Боривоје Ханауска, холистички приступ режији рефлектује се на све елементе представе, па тако и на говор тела на сцени. Важно је напоменути да, за разлику од већине данашњих процеса рада на позоришним представама, у времену стваралаштва Б. Ханауске није било сарадника за сценски покрет, већ је целокупан језик представе, осим сценографије, костимографије (понекад је и ове делове радио сам редитељ) и музике, креирао редитељ сам, а каткад и уз асистенцију глумаца. Будући да је у СНП дошао као већ формиран занатски редитељ, шко-

³ „Изостављање елемената радње какви су реквизит или инструмент су најочљивији. Гледалац прихвата условност и прати радњу надомештајући изостављено преко глумца“ (ПРПА Финк 2014: 135).

⁴ „Литература је била моја прва љубав, талената сам имао више – музицирао сам, сликао, и страсно сам желео да будем морнар, или бар лађар“ – из Ханаускине биографије (МАРЈАНОВИЋ 1991: 43–44).

лован најпре у Београду за време рата (Музичка академија, позоришни одсек, професор Петар Коњовић) а потом и у Прагу (као стипендиста Чехословачке владе) чија је позоришна школа базирана на руској методологији (Давидов, Станиславски, Мејерхољд, Немирович-Данченко, Москвин, Рушки),⁵ Ханауска је већ у првим режијама примењивао метод студиозног приступа („од Ракитина је прихватио аналитички метод рада са глумцима“, Маријановић 1991: 47) свим сегментима сценског језика што се читавало кроз унапред детаљно припремљен план вођења глумаца кроз карактере и сценске радње. Ханауска је у својој методологији доследно поштовао текст драме,⁶ те се кроз сопствену креацију⁷ трудио да на најпродуктивнији начин тумачи пишчеве инструкције. Припремао је читав план мизансцена (кретања глумаца на сцени), прецизних физичких радњи па чак и мимике глумаца („од Петра Коњовића је прихватио бригу... за музичку вредност текста која се чак може мизансценски кореографисати, Маријановић 1991: 47). И поред тога што је ревностно уважавао креацију глумаца, њихову индивидуалност, жеље и идеје у тумачењу ликова,⁸ на почетку рада на представама износио је свој, детаљно разрађен план улога. Своје глумачко умеће (двогодишња школа глуме 1936–1938) преточио је у редитељски метод веома цењеног и ефикасног педагошког рада са глумцима, задржавајући при томе интегритет и ауторитарност креатора целине. У дефиницији Ханаускиног редитељског проседеа важан је његов истанчани осећај за вођење колективне реализације представе, у чему кључну улогу има усклађеност свих сценских елемената, па тако и говора тела глумаца на позорници. И овом сегменту представе је приступао аналитично. Етичка одговорност према пишчевом делу утицала је и на његов укупан поступак креирања сценске радње. Категорички је избегавао атрактивност⁹ усмеравајући сценско дејство у правцу изразите акције глумаца која прати тему и задатак драмских ликова.

⁵ Владимир Николајевич Давидов (1849–1925), Константин Сергејевич Станиславски (1863–1938), Всеволод Емиљевич Мејерхољд (1874–1942), Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858–1943), Иван Михајлович Москвин (1874–1964), Василиј Васиљевич Рушки (1869–1931).

⁶ „Држао се текста, није излазио из његових оквира, што данас није пракса, али тада та тзв. стара школа режије није прихватала било какво одступање од текста (наравно ту не подразумевамо скраћивање текста због динамике представе)“ (Лесковац 2018: 179).

⁷ Драмски текст је третирао као темељно и поуздано полазиште да би аутономним поступком на сцени креирао своју режију као посебну уметничку целину (према Лесковац 2018: 179).

⁸ Глумац Велимир Бата Животић у интервјуу сведочи о томе да је Ханауска и поред категоричког приступа тумачењу улога имао слуха за глумце и понекад, када би се дубоко уверио у исправност сугестије глумаца, уважавао и допуштао самом глумцу да надогради улогу према личним особинама и осећању (према Кујунџић 1986: I, 293 у Лесковац 2018: 181).

⁹ Термин атрактивност, атракција, у контексту овог дела односи се на поступак глумачке акције која се примењује атрактивно – сама по себи, а не у циљу праћења логике сцене.

Како је у својој студији о редитељском раду Б. Ханауске описала Милена Лесковац (2018: 182), ауторова редитељска естетика,¹⁰ будући да је поседовао несумњив ликовни таленат, у значајној мери се ослањао на визуалност, естетику простора, а самим тим и на проксемичко дејство глумачке акције. „У обликовању мизансцена тежио је увек за довршеном ликовно-скулпторском композицијом“ (Шуваковић у Марјановић 1991: 48). Сценографска идејна решења су често детерминисала и естетику глумачког тела у простору, о чему сведоче репрезентативни примери сценографије Милете Лесковца за представу *Покондирена тиква*, 1954. (сценографију су представљали велики рам за слику и забат војвођанских села, ЛЕСКОВАЦ 2018: 182), за представу *Кир Јања*, 1965. (сцена је сва у паучини, симболичан стуб који само што не падне, ЛЕСКОВАЦ 2018: 182), и друге. Јасну детерминанту за глумачку акцију Ханауски задају и костимографска решења (условност костима за стил покрета). Треба назначити да о Ханаускином како целокупном поетичном редитељском проседеу тако и осећају за говор тела глумаца у простору (и других актера попут балетских играча), сведочи чињеница да је за неке од представа ангажовао балетске, кореографске сараднике у циљу кореографске подршке сценској радњи (пример је *Фићарова женидба или Луги дан*, 1945). Одређене карактеристичне редитељске захвате је креирао у жанровском померању, посебно задатим у представама рађеним по комадима домаћих комедиографа Стерије и Нушића, у којима је, подстичући одмерену комику ликова, сугерисао глумцима изражајну мимику као и специфичан покрет тела у складу са комичним карактером улога. Развијајући свој редитељски метод у каснијој фази (*Тракијаш о слушкињама*, 1966), Ханауска је тежио модернизацији редитељског приступа у коме је покрет усклађивао са изговарањем реплика до мере прецизности карактеристичне за филмски кадар. „У Прагу је од Борјана сазнао да постоји и естетика драмске уметности и да само на основу њеног познавања публици може да се приближи и неконвенционални театар“ (Марјановић 1991: 47).

Анализа говора тела у Ханаускиним представама Српској народној позоришћа 1945–1955.

У циљу систематичног прегледа сценског покрета у режијама Боривоја Ханауске у Српском народном позоришту у периоду 1945–1955. година, кретаћемо се хронолошким редом. Прво у низу од 15 његових остварења у овом периоду била је представа *Народни њосланик* Бра-

¹⁰ „Поседовао је моћ естетског сагледавања и уобличавања визуелног позоришног садржаја“ (Шуваковић у Марјановић 1991: 47).

нислава Нушића. Ова комедија неприкосновеног и најубојитијег комедиографа друге половине XIX и прве половине XX века, критичара власти с једне и обичног грађанина с друге стране, инспирисала је Ханауску да са глумачким ансамблом Војвођанског народног позоришта 1945. (премијера 26. априла) оствари сатиричну представу која се изричито бавила друштвеном прошлошћу нашег поднебља. С таквом идејном платформом омогућио је себи и глумцима слободу креације ликова и сценских ситуација. Естетика реализма којом се Ханауска водио доследно у готово свим својим режијама, и у овој представи је доминирала, чиме је обезбеђивао креативне жанровске искоке у функцији комадом задатих сцена.



Глумци су у складу са комиком аранжмана Нушићевих ситуација доводили целокупну експресију до нивоа гротескности у којој је физичка акција поседовала елементе комедије дел арте и самим тим и карикатуралности. Пример овакве експресије можемо видети у сцени другог чина када Виктор Старчић у улози Срете вежба свој наступ за скупштину (слика 1). Положаји тела глумца у акцији кроз енергичност покрета и физичке гесте евидентно су продуковани снажним психолошким гестама сугеришући сукоб надметања у опонашању моћи (која би, као циљ ових ликова, требало да резултира добијањем друштвеног положаја). Према Мејерхољдовом методу, у овом примеру јасно ишчитавамо редитељево пажљиво и прецизно баратање дејством телесне

комуникације у сукобу, пасивне и активне позиције тела у кинетичком ланцу интеракције.



На следећој фотографији (слика 2) (Ружа Кранчевић као Павка и Вера Петрић у улози Данице), ставовима тела и телесном акцијом, која је код Данице изразита отворена позиција руку и благо нагнуто тело са ротацијом главе уназад, док код Руже доминира сведеност центра психолошке радње смештеног у главу и рамена, демонстрирају изоштрени сукоб (кинетичке) енергије напада и одбране. Тела, иако на већој удаљености, оштро испољавају интеракцију сукобљених хтења.

На овим примерима се очитује вешта Ханаускина интенција причања сатиричне приче о обичним људима који свим силама покушавају да играју значајну друштвену улогу, а која им очигледно не пристаје. Стављајући их с једне стране у реалистичне оквире (костим, сценографија, речник и др.), а с друге у покушај освајања позиције која им по свему не припада, редитељ гради гротеску стварности којом се дело бави.

О другој Ханаускиној режији (*Виноградари из Шарџеа*, по приповеци Гија де Мопасана, премијера 25. 5. 1945) у послератном Војвођанском народном позоришту није остало довољно записа из којих би се могао поузданије анализирати сценски покрет. На основу јединог сачуваног приказа представе можемо претпоставити да се Ханауска у коришћењу драмско-сценских средстава водио реалистичним доживљајем потресних призора који су, сходно ратној причи, изазивали у

публици емпатични осећај патње добрих људи, породице, као жртве окупационог терора.

Његова режија је шартреске винограде тако приближила нама и нашим схватањима дајући их кроз типичну локалну боју Француске, да су наша срца бурно куцала спајајући се у љубави и мржњи са Оцем-Мило и његовом снахом преносећи нас уметничким средствима првог реда у атмосферу окупације (А-м 28. 5. 1945: 5, у: ЛЕСКОВАЦ 2018: 26).

Та средства су очигледно и у погледу говора тела на сцени била изразито реалистична.

О трећој режији Боривоја Ханауске, представи *Туђе геџе* Василија Васиљевича Шкваркина (премијера 9. 7. 1945), такође није остало довољно записа из којих би се могао читати третман сценског покрета. Из критике Бошка Петровића (ПЕТРОВИЋ 22. 7. 1945) сазнајемо да је у Ханаускином редитељском приступу доминирала тежња за лакоћом и природношћу сценског израза, што је несумњиво задавало и критеријум за говор тела глумца који је био усклађен са реалистичним говорним радњама.

О четвртој по реду Ханаускиној режији, представи *Фићарова же-ниџба* Пјера Огистена Карона де Бомаршеа (премијера 27. 9. 1945), нису сачувани ниједан документ, ни критички приказ а ни фотографија. О особинама сценског језика можемо извести закључак једино на основу Ханаускиних бележака у тексту комада (Архива СНП-а, II 221/5). Глумачка радња је доследно вођена у реалистичном маниру, где је редитељ евидентно креирао темпо-ритам у прецизно одређеном мизансцену, подстичући динамику радње у функцији емотивног дејства: „До трећег чина редитељ записује углавном мизансценске кретње (нпр. прође, погледа позади, живо, споро, до врата...)“ (ЛЕСКОВАЦ 2018: 30). Готово истоветна је ситуација и са петом Ханаускином режијом у Војвођанском народном позоришту, *Мисији мистџер Перкинса у земљи бољшевика* А. Ј. Корнејчука (премијера 5. 12. 1945), с тим што за ову представу постоји општа критика објављена у *Слободној Војводини* (Чиплић 13. 12. 1945) која означава редитељски рукопис као висок уметнички дOMET, у коме редитељ истраживачки веома посвећено приступа комаду. У белешкама пронађеним у тексту комада (Архива СНП-а, 164/2), јасно се види пажљиво вођење мизансцена и динамике кретњи глумца на сцени.

У периоду 1945–1955. године Ханауска је два пута постављао на сцену *Покондирену џикву* Јована Стерије Поповића (1946. и 1954).¹¹

¹¹ Режирао је и трећи пут овај комад 1958, о чему ће бити речи у наредном раду овог истраживања када буду обрађиване представе СНП-а 1955–1965. године.

Постоје сачувани критички прикази¹² на основу којих можемо разазнати неке основне одреднице сценског покрета. Критичари су били сложни у оцени да је Ханауска у обе режије (прва је опсежније анализирана, док је друга оцењена као веома слаба копија прве, без значајних иновација) приступ и поступак коришћења драмских и сценских средстава сводио на површне комичне ефекте ситуација и карактера занемарујући суштински смисао Стеријине критичке сатире малограђанства и помодарства у нашем друштву. У анализи глумачке акције Финци у својој критици (19. 3. 1947) наглашава изражајност глуме Софије Перић Нешић у улози Феме: да је „имала велику скалу за градацију и богату залиху покрета“ (ЛЕСКОВАЦ 2018: 35), доводила је физичку радњу (некултурни манири у покрету које је „увијала“ у nobil форму) до гротеске на којој је градила експресивност карактера. За Жарка Митровића (Ружичић) истакао је да је кључ глумачког израза тражио у „импозантној гротескној стилизацији“ (ЛЕСКОВАЦ 2018: 37).



На слици 3 види се приказ из представе *Покондирена џинква* из 1954. године где се очитује Ханаускино наглашавање гротескности којом је истицао слабости људске природе ликова који, у околностима Стеријиног комада, настоје да буду нешто друго – више у статусном поретку: Драгутин Колесар у улози Ружичића, Софија Перић Нешић као Фема и Љубица Раваси као Сара у очигледном врхунцу сценске акције продубљују своју психолошку гесту (Ружичићевом гесту мани-

¹² За прву представу: критике Богдана Чиплића (*Слободна Војводина* 31. 8. 1946), Милана Ђоковића (*Полиџика* 19. 3. 1947) и Елија Финција (*Борба* 19. 3. 1947). За другу режију: Јован Виловац (*Дневник* 12. 3. 1954) и Оливер Новаковић (*Наша сцена* 15. 4. 1954).

пулаторског става, Феминој преданости на коленима са раширеним рукама великог очекивања и Сариној брижној гести) у експресивним положајима тела као и енергији. И на овом примеру јасно ишчитавамо редитељево прецизно баратање дејством телесне акције у сукобу, логичних ротација тела, пасивне и активне позиције у кинетичком ланцу интеракције.

Наредна Ханаускина режија била је Нушићев *Покојник*, којег је, са одређеним изменама (највише у сценографији и у глумачкој подели), два пута радио, са ансамблом ВВП-а (1946) и СНП-а (1952). Из анализе евидентно опречних критика¹³ може се закључити да је, за разлику од првобитне режије (услед околности које су наметале кратак рок за израду представе) у којој је Ханауска демонстрирао уврежени традиционални поступак, у другој режији спровео експерименталнији приступ са знацима, за то време, модернизоване позоришне естетике. Према редитељским белешкама у сачуваном тексту комада (Архива СНП-а, 7248 II 32/4), може се распознати стил спровођења прецизних мизансценских упутстава глумцима у циљу сценске радње: „погледа, прошета, изађе, радња крај огледала“. У трећој појави: „Новаковић јој љуби руку... Рина га држи за ревере пиљећи му у очи... уз смех га овлаш обасипа пољупцима... грлећи га прати до врата и заустави се на степеништу“ (ЛЕСКОВАЦ 2018: 53). Као одређену креативну иновацију можемо одредити Ханаускино коришћење игре сенки на позорници које је употребио у функцији симболике присуства покојника међу живима, што идејно кореспондира са Нушићевом драмском естетиком. У погледу сценског покрета критика (РАЈКОВИЋ 1946) је у негативној конотацији означавала поједине елементе: тон, гестикулацију и мимику као претеране експресије које не иду уз нушићевски хумор. С друге стране, Рајковић наглашава да је Ханауска настојао да тежиште израза базира на принципу психолошке драме избегавајући спољне ефекте, иако је објективно тај израз деловао лакрдијски у првом чину, који упоређује са гротескношћу Плаутових слугу, да би у другом чину достигао особине класичне комедије која у трећем чину израста у сатиричан тон. Представу из 1952. Ханауска је у погледу идеје конципирао доследно (док је за сам стил постојала примедба недоследности; према Новаковић 1952. у ЛЕСКОВАЦ 2018: 64),¹⁴ искористивши ефектност здравог и снажног хумора, постижући нушићевску оштрину сатире (према Чиплић

¹³ За представу *Покојник* из 1946. сачувана је критика Милутина Рајковића (*Слободна Војводина* 17. 12. 1946) а за представу из 1952. изашле су критике Тибора Колажија (*Magyar Szó* 21. 10. 1952), Богдана Чиплића (*Сѝражилово* 1. 11. 1952), Оливера Новаковића (*Наша сцена* 15. 11. 1952) и Миленка Мисаиловића (*НИН* 2. 11. 1952).

¹⁴ Миленко Мисаиловић је у критици ове представе (1952. у ЛЕСКОВАЦ 2018: 65) замерио редитељу стилску неуравнотеженост и водвиљски карактер који је продукт *лаког* хумора.

1952. у ЛЕСКОВАЦ 2018: 63). Посебно је позитивно оцењен темељно обрађени психолошки приступ тумачењу ликова, што се из перспективе сценског покрета читовало у складној логици покрета и кретњи ликова на сцени коју је производио досегнути психолошки ниво разумевања улога код појединих глумаца (пример је глумачки израз Милана Тошића у улози Спасоја Благојевића).

О сценском језику представе *Церчак на оњшиџију*, према делу Чарлса Дикенса (премијера 29. 1. 1947), Ханаускине осме режије у ВВП-у, на основу јединог критичког приказа (Чиплић 3. 2. 1947), закључујемо да је рађена у маниру реализма. Будући да нема фотографија нити посебних описа сценске радње, можемо само наслутити да је говор тела глумаца био у складу са целокупним дејством сценског израза – наглашене осећајности и повремене повишене патетике која кореспондира са Дикенсовим делом. Ни о деветој по реду Ханаускиној режији у ВВП-у, *Руско њиџање* Константина Михајловича Симонова (премијера 26. 9. 1947), немамо сачуване визуелне документације. На основу редитељевих белешака у тексту драме (Архива СНП-а, 1681) можемо видети да је у свом стилу пажљивог приступа грађењу сценске акције водио рачуна о прецизном мизансцену којим је освајао на сцени потребну атмосферу и динамику радње: „седа на наслон фотеље, галантно али не насртљиво, устаје, пристаје, говори преко рамена, иде ка...” (ЛЕСКОВАЦ 2018: 70).

Следећа представа (након друге поставке *Покојника*) у послератном Ханаускином опусу била је *Мећава* Пера Будака (премијера 19. 12. 1952). О њој нам сведоче сачуване редитељске белешке у тексту комада (Архива СНП-а, 6441), шест фотографија и два критичка приказа (Берберски 30. 12. 1952. и Чиплић 24. 1. 1953. у ЛЕСКОВАЦ 2018: 74). Говор тела глумаца је био јасно детерминисан редитељским приступом који се темељио на реализму и психолошкој студији интимних душевних понирања ликова. Критика наглашава да је и поред у основи реалистичког редитељског приступа, Ханауска посезао и за театарним, са оценом да је и театарност у свом изразу била достојна тог реализма са јасном функцијом истицања најбитнијег у људском подношењу патње која је у сржи самог комада. Личности, које је према критици веома уверљиво и снажно изнео готово цео ансамбл, Ханауска је студиозно обрадио кроз, реализму својствену, логичност реакција у покрету и мизансцену.

Пример за то налазимо (слика 4) у сцени Маше у тумачењу Ете Бортолаци и Манде коју је играла Олга Животић. Психолошке гесте које нам сугеришу положаји тела недвосмислено емитују тежину трагичне приче сетне и остављене жене (погнуте главе у страну, спуштених рамена невољности и целог става седећег тела изгубљене наде) помирене са судбином, као протагонисткиње драме у којој су мушкарци



напустили родни завичај – Лику, и своје супруге и децу и отишли у далеку Америку да се можда никад не врате, као и девојачке Маше, уздигнуте главе, са погледом и енергијом тела у којима се још нису угасиле нада и вера у бољу будућност. Према Мејерхољдовом принципу, на фотографији видимо изразиту статичност позе тела (Манда) и положену шаку ротирану према доле на колелу, као и ротацију партнеркиног тела, са погнутом главом, која сугерише сведеност и усмереност ка унутрашњем доживљају (патњи) као стубу драмске радње у овом тренутку, док истовремено омогућава активну позицију лику Маше.

О стилистици говора тела у следећој, дванаестој по реду Ханаускиној режији у СНП-у, комаду Молијеровог *Дон Жуана* (премијера 20. 3. 1953) расуђујемо само на основу сачуваних фотографија. Према редитељевом тексту о представи (*Наша сцена* 1. 2. 1953. у ЛЕСКОВАЦ 2018: 78) можемо закључити да је идејна концепција била базирана на оштрој осуди бахатости племства XVII века коју је показао кроз пут насловног јунака Дон Жуана и његовог следбеника и ађутанта Зганарела. У својим редитељским белешкама Ханауска је, према избору простора дешавања који је био сведен на интимни амбијент, оставио траг на коме можемо наслутити да је и сценска физичка радња формирана у складу с тим.



Из приложених фотографија запажамо да је, у складу са спољним средствима (костим и сценографија) која су доста верно дочаравала епоху и племићки сталеж, и говор тела био усмерен у правцу истицања раскалашних манира комуникације: уперена рука и прсти који сугеришу надменост и манипулацију, геста у телу глумца који карактеристичним смехом изражава недодирљивост своје персоне, отмена борба мачевима као одраз узвишености и у борби са смрћу, ставови тела Дон Жуана и Зганарела (у пластичној илустрацији њиховог односа) пред божијим представником (Калуђер, статуа *Командорова*). Према фотографијама јасно можемо закључити да се изразитост Ханаускиног третирања покрета огледа у прецизном вођењу драмског сукоба кроз кинетички ланац покрета и ставова тела у јасним ротацијама, како главу и руку тако и целог тела (Мејерхољдов кинетички принцип). Из принципа Мајкла Чехова тумачимо да је критика упућена недостатку лакоће како вербалног тако и невербалног израза (сценом су овладавале замореност и тежба), што би било својствено Молијеровој естетици.

У критичком приказу ове представе Новаковић (*Наца сцена* 1. 2. 1953. у ЛЕСКОВАЦ 2018: 79) оцењује да је мизансцен, иако леп и интересантан, евидентно добро простудиран и логичан, био веома млак, са недостајућом релевантном динамиком и темпом који би подстакли сценску радњу.

У представи *Музички ђајаци* (по комаду Ласла Зилахија) коју је поставио на сцену СНП-а 1953. (премијера 16. октобра) Ханауска је, пратећи намере писца и естетика самог комада, прибегао жанру музичке комедије са елементима гротеске и комедије ситуације, изразито динамичног мизансцена и атрактивних решења која се односе и на говор тела (Путник 1. 11. 1953).



У сцени на слици 9 видимо евидентно редитељском естетиком инспирисане глумце (Душан Јакшић у улози Пехеља, Ета Бортолаци као Фружина и Стојан Јовановић као Анђал) како веома складно, лепршава, са лакоћом (лакоћа и форма покрета према М. Чехову), флуидне енергије која зрачи (зрачење енергије и центра унутар телесног, Путник) спроводе радњу маштања о свом неоствареном успеху као идејне сржи Зилахијевог комада. Према Мејерхољдовој биомеханици, јасно се на фотографији могу уочити изразити и прецизни ставови тела, као и ротације руку и тела који с једне стране сугеришу активност а с друге пасивно (Анђал) упијање дејства партнера у акцији имагинативног, беспредметног музицирања. Компатибилност ових двају дејстава као и позиције тела емитују синтезу енергија глумаца на сцени.

У анализи Ханауских режија на сцени СНП-а у овом раду, последња у низу је представа *Наг ѿојом ѿоја* Богдана Чиплића (премијера 23. 5. 1954). На основу Ханаускине биографије (ЛЕСКОВАЦ 2018: 87), можемо закључити да је био веома уметнички инспирисан идејом и комичним ситуацијама ликова. Из бележака у самом тексту драме (Архива СНП-а, 617/1, 2, 3 и 4), који је коришћен за рад, закључујемо да је остао доследан у студиозном и прецизном третирању мизансцена, односно говора тела глумца у улогама. Пажљиво је планирао положаје тела, њихове промене, кретање, динамику развоја радње и др. Што се естетике редитељског поступка тиче, а последично и елемената сценског покрета, критика је оценила да је био наклоњен гротесци, „претерано наглашеним елементима спољне игре, до вулгарне карикатуралности“, што је резултирало разбијањем осећања сценске мере (према Матков 1. 7. 1954. у ЛЕСКОВАЦ 2018: 89). У својој критици Матков описује редитељски поступак као марионетско вођење ликова по сцени, што у преводу на говор тела значи механичност физичке радње („вештачке карикатуре“, *ibid.*) услед несклада са унутрашњом, психолошком тежњом ликова. Глумачка игра се испољавала кроз карикатуралност лишену психологије и оштре логике (према Глишић 6. 6. 1954. у ЛЕСКОВАЦ 2018: 90).



На слици 10 видимо да у ставовима тела и интеракцији постоје циљани спољни ефекти којима је редитељ заједно са глумцима настојао

да донесе издиференцираност карактера на сцени (положаји тела у односу подређености и надређености, отворености и затворености у хтењу ликова, лакоћа и тежина). Глумци у сцени на фотографији који стоје са благо повијеним горњим делом тела напред (у положају наклоне) и благо измештеним балансом који доводи тела у динамичку сценску равнотежу, у контраритму су са ликом који стоји наспрам њих (Велимир Животић у улози Душка Петровића) са исправљеним горњим делом тела и ротацијом главе у њиховом правцу. Овде се очитује Ханаускин истанчани осећај за равнотежу и телесно иницирање кинетичког међудејства сукобљених ликова.

Закључак

У прилог опсежнијем истраживању које се бави анализом приступа и развоја сценског покрета у СНП-у од послератног периода до данашњих остварења, у овом смо раду спровели аналитички преглед редитељског третмана овог важног сегмента сценског израза у петнаест представа редитеља Боривоја Ханауске у периоду 1945–1955. године. Као један од значајнијих стваралаца који су ревитализовали и на завидан ниво подигли сцену Српског народног позоришта, Ханауска је, као едуковани редитељ, својим карактеристичним приступом режији поетичног реализма, у великој мери допринео развоју позоришне режије код нас. Говор тела у представама Боривоја Ханауске био је детерминисан његовим темељним и аналитичним приступом, посвећеношћу свим елементима сценског израза и њиховом усклађивању у циљу изражајности глумачке акције и постизања емотивног дејства, као и изразитом тежњом за визуелним језиком сцене. Под оваквим критеријумом остваривао је своје тежње заједно са глумцима, прецизног мизансцена, мимике и покрета који су подражавали, у садејству са сценским говором, делотворност целокупне сценске радње. У прилог значају који је придавао језику покрета на сцени говори и примена кореографских елемената у појединим његовим режијама. Театралност и естетизам као главне одлике Ханаускиног редитељског проседеа били су увек у функцији изражајности драмске радње на сцени и у складној мери пристајали су студиозно припремљеним и креираним карактерима ликова и пратили су јасно и доследно спроведено жанровско одређење. Увиди у карактеристике редитељског поступка Боривоја Ханауске могу послужити као инспирација и оријентација савременим позоришним ствараоцима.

ЛИТЕРАТУРА

- ЛЕСКОВАЦ, Милена. *Режије Боривоја Ханауске у Српском народном позоришту (1945–1967)*. Нови Сад: Матица српска, 2018.
- МАРИАНОВИЋ, Петар. *Новосадска позоришна режија (1945–1974)*. Нови Сад: Академија уметности – Позоришни музеј Војводине, 1991.
- ПЕТРОВИЋ, Бошко. „Народни посланик – од Нушића. Премијера у Војвођанском народном позоришту.“ *Слободна Војводина* 29. 4. 1945.
- ПЕТРОВИЋ, Бошко. „Туђе дейје В. Шкваркина.“ *Слободна Војводина* 22. 7. 1945.
- ПРПА Финк, Маријана. „Биомеханика Мејерхољда – анализа кроз принцип изостављања у раду глумца на сцени.“ *Зборник радова Академије уметности у Новом Саду* бр. 2 (2014): 132–141.
- ПУТНИК, Јован. „Зилахијеви Музички ђајаци у Српском народном позоришту.“ *Наша сцена* 1. 11. 1953.
- РАЈКОВИЋ, Милутин. „Премијера Нушићевог *Покојника*. Режија Б. Ханауска.“ *Слободна Војводина* 17. 12. 1946.
- ЧЕХОВ, Михаил Александрович. *Глумцу – о техници глуме*. Загреб: Хрватски центар ИТ – UNESCO, 2004.
- ЧИПЛИЋ, Богдан. „Дикенсов *Цврчак на ојњици*.“ *Слободна Војводина* 3. 2. 1947.

Miljan M. Vojnović

Stage Language Expressed through Bodily Movement in the Plays Directed by Borivoje Hanauska at the Serbian National Theatre from 1945 to 1955

Summary

One of the dominant means of performance aesthetics is the stage movement and as such, it deserves an important place in theatrical research. The research conducted in the Matica Srpska and entitled *Stage Language Expressed Through Bodily Movement in Performances of the Serbian National Theatre* is in line with the research mission and analyses the development of the stage movement in performances of this theatre in the period after the World War II till the end of the twentieth century. As a contribution to the research, this paper considers the aesthetics of the stage movement in the plays of Borivoje Hanauska, one of the most important post-war directors at the Serbian National Theatre. The paper covers his work for the period 1945 to 1955. Since the previous theatrical studies of this period of the Serbian National Theatre did not pay special attention to the stage movement, the work of Borivoje Hanauska is analysed among other important authors. As the post-war Yugoslav theatre was based on the methodology of the Russian theatre school (Stanislavski), a system based on exploring the dramatic text and its enactment on the stage, the investigation of the element of the actor's body on the stage comes down to different approaches to its interpretation in significant performances. Hanauska's approach, although essentially traditional, is certainly distinctive. It abounds with precision and uses a very careful directorial-acting method based on harmony between words and movements.

Keywords: Serbian National Theatre, Borivoje Hanauska, stage movement, body language, psychological gesture, body interaction, mimicry.

СОФИЈА М. КОШНИЧАР

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ИЗА ВИДОВДАНСКЕ ЗАВЕСЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У СВЕТЛУ РАДИОФОНСКЕ ПОЕТИКЕ**

Фрагментарна драматургија и колажирање као интермедијални моделативни поступци у раној прози М. Црњанског и њеном радиофонском изразу

САЖЕТАК: Радиофонска артикулација књижевног текста на домаћој медијској сцени је деценијама маргинализована премда, у моделативном смислу, пружа изванредне креативне потенцијале. Тим пре је посебно вредно истраживачке пажње малобројно, из седамдесетих година прошлог века, радиодрамско транспоновање ране приповедне прозе Милоша Црњанског, а која се у свом радиофонском изразу реафирмише и реактуализује као изузетан акустички артефакт; при томе се ненаметљиво а ефектно нуди савременом реципијенту постмодернистичког времена – свиклом на асоцијативну снагу фрагментарне драматургије, нелинеарне монтаже и колажирања. Управо због актуелности и свежине уметничког проседеа, у раду је фокус на радиофонској поетици примењеној у интермедијалном транспоновању три приче М. Црњанског из *Прича о мушком*, које су обједињене заједничким насловом *Иза видовданске завесе: Свеиша Војводина, Ајошеоза, Велики дан*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: наратологија, наратолошке функције, адаптација, интермедијско транспоновање, радиофонија, фрагментарна драматургија, колажирање, нелинеарна монтажа, *Иза видовданске завесе: Свеиша Војводина, Ајошеоза, Велики дан*.

* grinja@sbb.rs; sofija.kosnicar@ff.uns.ac.rs

** Рад је настао у оквиру истраживачког пројекта *Књижевности у контексту савремених сценских и друћих визуелних уметности (театролошко-драматуршка изучавања)* Одељења Матице српске за сценске уметности и музику, који се спроводи под руководством проф. др Софије Кошничар.

Пролетомена за свежину банаћанске ѿајшине

Фрајменѿарносѿ и, с тим у вези, *колажирање*¹ као доминантан уметнички поступак наративног моделовања ране прозе Милоша Црњанског, омогућили су „природну“ примену фрагментаристичке драматургије и нелинеарних монтажних поступака као основни принцип композиционог обликовања радиофонских корелата, проистеклих из изворног текста. На таквој драматургији заснован је, на пример, *радиограмски ѿријѿѿих* обједињен заједничким насловом *Приче о мушком*, под којим је и објављена рана приповедна проза М. Црњанског. Композиционо, изворни текст, књига *Приче о мушком*, формално се састоји од два блока: *Иза видовданске завесе* и *Муѿѿни симболи*, који садрже по три приче.²

Назначени радиофонски триптих је колажни избор и фрагментаристички микс најупечатљивијих тематско-мотивских аспеката из првог подтематског сегмента *Прича о мушком*, односно из целине обједињујућег наслова *Иза видовданске завесе*, а обухвата све три приче: *Светѿа Војводина*, *Аѿѿѿеоза* и *Велики дан*. Поменуће приче су у радиофонском омнибусу *Прича о мушком* формално експлицитне по идентичном редоследу који заузимају у примордијалном тексту. Цео триптих је обликован тако да респектује основне *нараѿѿолошке ѿринѿѿије*³ и принципе *конѿенијалној медијској ѿтрансѿионованања* који „пренос“

¹ *Фрајменѿарносѿ* и *колажирање*: „постмодернистички концепт уметности и културе полази од става да су значења и вредности културе и уметности *фрајменѿарни* и неконзистентни“, нецеловити. Фрагментарност (недовршеност, нецеловитост) и неконзистентност (неусаглашеност) у постмодернистичко доба коегзистирају у складу са „Лакановском теоријом психоанализе да је [...] конституција субјекта, културе и друштва нецеловита“ (према Шувачковић 1995: 46). *Колаж*, *колажирање* (од франц. *collage* – лепљење) као термин и појам теорије уметности стигао је из сликарске технике, а означава дело настало техником лепљења фрагмената различитих и разнобојних материјала (кожа, дрво, текстил, исечци из новина, фотографије итд.) на подлогу. У колажу се „повезују разнородни фрагменти из постојећих, културом створених репрезентација. У постмодернистичкој теорији колажом и монтажом се називају семиотички поступци приказивања настали [...] преузимањем и повезивањем фрагмената из постојећих, културом створених репрезентација“ од којих се очекује нови семантички учинак: ново метафоричко, алегоријско значење (према Шувачковић 1995: 62).

² Новица Петковић указује на извесну дистанцу коју је Црњански начинио у односу на своју рану прозу када је припремано њено прештампавање, сматрајући те приче својим почетничким радовима (Петковић 1996: 505). У групу „првог чина“ свог стваралаштва Црњански је сврстао *Лирику Иѿѿаке*, *Приче о мушком* и *Дневник о Чарнојевићу*, за које каже да су „млада, почетна, револуционарна литература као што је било и време, као што је био и живот“ (Буѿац 1982: 109). Управо и због тога је добро да се та проза посматра поетички обједињено.

³ У светлу наратолошке теорије, *ѿроцес нараѿѿије* успоставља се путем *четѿири основне нараѿѿолошке функције*. Занемарујући, овом приликом, разноликост варијаната и подваријаната наратолошких функција, истичемо четири основне класе *нараѿѿолошких функција*, и то две које дају одговор на питање *ШТА?* и две које дају одговор на питање *КАКО?*. То су следеће функције:

заснива на респектовању идејно-естетског и круцијално-садржајног нивоа оригинала.

Радиодрамски триптих *Приче о мушком* по адаптираној⁴ истоименој прози М. Црњанског, настао је у продукцији Радио Београда, а премијерно је изведен 5. септембра 1979. За радиодрамско извођење поменутој прози је, на конгенијалним основама, драматизовао Радослав Павловић. Четрдесетоминутни радиофонски триптих је режирао Србољуб Божиновић, музику је приредио Баронијан Варткес, а сниматељска

- *језиро-функције* (једна или више њих) – граде кичму основне фабуле – језгро радње – кључне догађаје (дају одговор на питање: *ШТА?*).
- *капиталистичке функције* (*капитализатори* или *реитарданџи*) – дигресијама, а по принципу пуњења, богате основну фабулу наративним садржајима (примерице: радњама, догађајима, стањима, описима и многобројним другим наративним структурама) који нису пресудни за основну фабулу; *капитализатори*, по дефиницији, богате и све друге наративне феномене, па, дакле, и ликове; могуће их је изоставити, без битне штете по основни текст (такође дају одговор на питање: *ШТА?*).

Две основне *нараторолошке функције квалитетна*, расејане по целокупној наративној структури, а по нахођењу ауторове креативне воље су:

- *информанџи* – задужени за хронотопске перформансе наративног бића (топоси, локализације...) (доносе одговор на питања *ГДЕ, КАДА?*) и
- *индиције* – које упућују на својства, карактерне црте, особине и друге квалитативне вредноте лика, ситуација, стања, догађаја или другог феномена садржаја (доносе одговор на питања *КАКО, ЗАШТО?*).

Функције садржаја, без обзира на то којим су редоследом и поступком у приповедању изложене, увек се могу реконструисати и уланчати по одговарајућем хронолошком низу.

Те основне четири нараторолошке функције (свака има своје поткласе) у основи обликују начин, матрицу излагања нарације, односно *сижејну мрежу* у коју су уплетени, између осталог, и полифони ликови (према ВАРТНЕС 1983; RISOEUR 1989; Кошничар 2013). Када је реч о књижевном лику у нараторолошком смислу, неопходно је приметити да се, за разлику од плошних, шаблонских, клише-ликова (који се, на пример, најчешће обликују директним исказом по моделу здраво-за-готово) сложени, полифони, или тзв. пластични ликови управо обликују персуазивно, индиректно, путем *процеса нарације* и њене *чејири основне нараторолошке функције*. Дакле, пластичан лик, ни у једном уметничком медију, просто није могуће обликовати мимо поменутог *процеса нарације* и његове *уметничко-креативне хемије*. То би, другим речима казано, значило да се пластични лик гради путем моделовања и развоја *нараторивних фигура* (уп. ВАРТНЕС 1983: 102–130).

⁴ *Адаптијација* (лат. *ad + aptus* – прикладан; *adaptare* – прилагодити, начинити подесним) у најширем смислу означава сваку вољну промену у функцији или структури феномена. У уметности, то је свесно прилагођавање текста-артефакта (његове функције, или структуре, или и једног и другог) некој уметничкој сврси. Адаптација је по иманенцији један од видова конгруенције, мање-више „подударана“ два текста. У основи је сложен интертекстуални и интермедиијални поступак, то стога што прилагођавање артефакта може бити изведено у оквиру истог уметничког медија, или на релацији различитих уметничких медија. Интермедиијална изосемичка адаптација се може извести на *конџенијалним основама* (на принципима сродности, блискости по начину мишљења) и тада, на неки начин, претпоставља верност оригиналу (Кошничар 2012: 153, 154). Четман сматра да адаптација, односно медијска „преводивост приповедног текста, произлази из структуре његовог језика. Обрнутим путем било би, дакле, могуће пронаћи ту структуру разликујући и разврставајући преводиве и непреводиве елементе приповедног текста. Тај задатак поставља се пред засебне интермедиијалне семиологије (књижевности, филма, радиофоније) које су за сада још недовољно развијене“ (СНАТМАН 1975: 306).

реализација поверена је тон-мајстору Зорану Јерковићу. У драми играју великани националне глумачке сцене: Предраг Ејдус, Предраг Тасовац, Радмила Андрић, Неда Спасојевић, Ђорђе Јелисић, Надежда Вукићевић, Михајло Викторовић, Загорка Марјановић и Никола Јовановић. Радио-драма је снимљена у стереотехници, а приређена је за изведбу у емисији *Мала сцена* радиодрамског програма Радио Београда.⁵ Свака од поменуте три приче *Светиа Војводина*, *Ајоџеоза* и *Велики дан*,⁶ уз поштовање тематског и суматраистичко-поетског јединства – у радио-фонском триптиху је реализована засебно, а формално су обједињене идентичним музичким фрагментом који обележава и почетак и крај радиодрамског триптиха *Приче о мушком*.

Света Војводина – Апотеоза – Велики дан⁷ у радиофонском омнибусу

Светиа Војводина и *Велики дан* – изражене фрагментаристичке фабуларности с елементима заплета на релацији мушко–женских и брачно-љубавних односа, с индицијама оновременских актуелних друштвенополитичких рефлексија у војвођанском паланачком миљеу, а којима се успешно прикључује *Ајоџеоза* гротескно-експресионистичком здравицом „Банату [...] и другу свом шустеру Проки Натуралову, генералштабском каплару славне армаде бечког ћесара, кога су стрељали

⁵ Подаци спрам архивске кошуљице и одјаве поменуте радио-драме *Приче о мушком* (Радио Београд, 1979).

⁶ Све три приче, као и *Приче о мушком* у целини, изразито тематизују аспекте еротског у конкретном социјалном контексту. Зоран Константиновић, на пример, сматра да литерарна дела, која имају обележја експресионизма, а тематизују еротско и сексуално – то чине антагонистички, најчешће као диполни пар супротности (мушко насупротив женском), попут *Прича о мушком*. Такође сматра да таква дела инспирацију налазе у Стриндберговој основној мисли о борби полова, која је преко његовог опуса снажно допрла до експресиониста (Константиновић 1967: 19) будући да је Стриндберг један од оних аутора који је инспиративно присутан у делима Милоша Црњанског. Наиме, критика је врло рано запазила везу назначене прозе М. Црњанског са Стриндбергом: „*Приче о мушком* писане су у знаку Страндберга“ (Јаковљевић 1993: 158), као и са експресионизмом, па тако Бошко Токин сматра да су: „*Приче о мушком* [...] експресионистичке новеле међу којима има неколико врло лепих [...] једна од најбољих које сам у последње време прочитао“ (Токин 1994: 56). Примећено је да је и дуализам полова једна од карактеристика ове збирке прича: „И доиста – све ове новеле расправљају заправо однос између сполова – свагдје су ту главна лица типични мушкарци с мушким врлинама и пороцима“ (HERGEŠIĆ 1993: 228).

⁷ Појаснимо: када је реч о овим причама, потребно је напоменути да је у овом раду истраживачки фокус на заједничким интермедиијалним моделативним аспектима примењеним у примордијалном и секундарном тексту; на карактеристикама и актуелности примењених уметничких поступака (фрагментаризам и колажирање) као изразито постмодернистичких интермедиијалних техника обликовања, које поменуте текстове чине веома комуникативним и пријемчивим за савремене реципијенте. Дакле, фокус није на њиховим жанровско-поетичким и стилским карактеристикама.

916, новембра првог“ (Црњански 1967: 197), несумњиво су показали велики капацитет за радиофонско транспоновање. Томе су допринеле не само увек актуелна тематизација ероса већ и свежина обострано примењене моделовне технике у конституисању уметничког проседеа – како код Црњанског, тако и у радиофонском изразу текста – а у којима доминирају принципи фрагментарног и колажног обликовања. Наиме, ову прозу, као и њен радиофонски израз, обједињују и суматраистичке особености проседеа, који у наратолошком смислу карактеришу изразита фрагментарност и колажирање. Управо ти поступци реактуализују ову прозу и њен радиофонски израз чинећи је са становишта рецепције веома савременом и актуелном, поготово са аспекта наративног моделовања: асоцијативно, нелинеарно конституисање текста техником која је иманентна лирици (сложене метафоричне синтагме као рефрени и лајтмотиви симултано и слободно се укључују у основне семанте наративних фрагмената); релативизација аутора исказана полиперспективном техником, повременим мешањем и узајамним прожимањем перспективе актера и гласа приповедача.

Света Војводина у мизансценском декору *џамбурице*

Први део радиофонског омнибуса доноси адаптацију новеле *Светица Војводина*. Њена колажно-фрагментаристичка композиција, карактеристична за овај поетски опус М. Црњанског, махом је очувана и у радио-изведби. Новела је компонована у шест наративних секвенци одређених асоцијативним семантемама главних ликова новеле. Преглед композиционе сижејне мреже с назнакама основних функцијских језгара указује на то да је свака корелативна секвенца новеле битно обележена по једним главним ликом или њиховим карактеристичним односом с другима. Конструисана је тако да се на плану конкретне реалне активности или стања јунака рефлектују реминисценције које доносе сижејне јединице из прошлости сваког од њих.

У радиодрамском изразу очувано је свих шест језгара-функција примордијалног текста, као носиоца „кичме“ фабуле; у радиофонском тексту начињен је избор добро одабраних и у семиотичком смислу најпотентнијих катакитичких наратолошких функција, које, по принципу јукстапозицијског и/или дисторзивног „пупљења“ у контексту језгро-функција и/или око њих – хронотопизирају акустичку сценску слику, дочаравају њену атмосферу и штимунг, карактеришу ликове и ситуације. С тим у вези, ево прегледа основне линије фабуле и сижејних чворишта *Светице Војводине* као секундарног, радиофонског текста, са фрагментарном цитацијом кључних вербалних исказа заједничких и примордијалном и секундарном тексту:

I. Панта Попић, варошки капетан: кроки статуса и карактера; нарцисоидан, његов портрет, природа, навике, понашање; породичне прилике:

- *радиофонски њерформатив*: Панта по аутоматизованом јутарњем жамору пије јутарњу кафу у коју је „спустио пет грумена шећера“ (Црњански 1967: 220), одлази у берберницу да га обрију, размишља о томе како га „жена мучи“.

II. Милева, Пантина супруга: портрет, карактер; романтична, сентиментална, повучена; несрећна „јаловица“; брачне несугласице и појачано неслагање с мужем; Милева окренута цркви:

- *радиофонски њерформатив*: Милева прилази столу и сипа млеко. „Крај шоље је стајао за њу грумен бела шећера што јој је муж оставио. Господар Панта је метао у своју каву пет, а њој остављао, већ годинама, један грумен. Он је држао шећер забрављен, а све је кључеве носио собом“ (Црњански 1967: 221). У том контексту она се сећа дана љубави са Пантом, свадбе и прве брачне ноћи, њеног сентиментално-романтичног повлачења у литературу и театар и истовременог разилажења брачног пута: она се опредељује за уметност, а Панта за „уметнице“ – глумице. Милева је „знала и сад да је отишао да се обрије и намирише, па ће онда ‘оној’ [...] Па нека, мушко је“ (Црњански 1967: 223).

III. Јела, глумица: развратна, прорачуната, понашањем искаче из оквира патријархалног морала; секвенца Јелиног завођења Панте; Јела жели да се удоми и стекне материјалну сигурност:

- *радиофонски њерформатив*: у Пантиној љубавној посети Јели кроз дијалог се запажа Пантина намера да испуни обећање које јој је дао – да ће отерати жену, али то још не може „од света“. Истовремено, Јела, сећајући се, прича свој животни пут путујуће глумице.

IV. Распет између жудње и патријархалног морала, између Милеве и Јеле – Панта пијанчи у кафани; политичко обзоре; почетак епилога кроз мутно присећање:

- *радиофонски њерформатив*: Панта у кафани. „У њему се буди неки страشان бес на обе те жене“ (Црњански 1967: 227). Распет између њих – између потребе да донесе одлуку да прву отера и другу, која га је завела, доведе у кућу – пијанчи, чинећи то уз баханалије којих се не сећа добро.

V. Макса Шепић – Киршнер, трговац, Пантин таст: кроки рекапитулација његовог породичног живота, а у вези са удајом кћерке Милеве; долазак Милеве очевој кући, њен сусрет с оцем – након што ју је Панта истерао из брачног дома:

- *радиофонски њерформатив*: Макса Киршнер, уважени варошки трговац, сећа се како је радо удао кћерку јединицу, а сада рано затвара радњу и одлази да легне, слутећи неко зло. „Био је баш задремао кад се зачу лупа на капији [...] Скочи и отвори врата. Тамо је стајала његова кћи, са расплетеном разбарушеном косом, у папучама, полугола [...] Господар Панта Попић, варошки капетан, отерао је своју венчану жену“ (Црњански 1967: 236).

VI. Нов, заједнички живот оронулог Панте с невенчаном женом Јелом која очекује њихово дете; Панта не мења ћуд:

- *радиофонски перформатив*: „Ноћу када би он лежао будан и мучен од потајне грознице која му је дошла оне страшне и замршене ноћи, она (Јела) би му пришла, села на његову постељу и они би се грлили и љубили, гушећи се [...] Мучила га је да се венча с њом [...] дотрча му једног дана сва у смеху [...] и шану му нешто на ухо. Она доби изглед младе мајке“ (Црњански 1967: 238). Живот се полако нормализовао и ушао у своју свакодневицу. Панта се опоравио и полако почео да успоставља идентичан однос према другој жени, какав је, својевремено, имао и са првом: „Господар Панта спустио је пет грумена шећера у каву. А крај њене шоље лежао је бео један грумен за њу што јој беше оставио муж“ (Црњански 1967: 239).

Претходни преглед указује на то да је назначена композициона и сижерна структура новеле у бити очувана и да је њена адаптација изведена на конгенијалним основама. Јукстапозицијска и дисторзијска⁸ уређеност текста оригинала готово је у потпуности очувана и у радио-адаптацији, тако да је и сама структура наратије новеле очувана готово у целости и у радио-драми.

Свезнајући аутор, тако неосетно „измешан“ или „стопљен“ с *наративом*, у радио-изведби се *иријелицира*, тако што се као приповедачи јављају два мушка и један женски глас. У наизменичном „привидном дијалогу“ мушки гласови казују наративну структуру у вези с преузетим мушким ликовима, њиховим стањима, размишљањима,

⁸ *Јукстайозиција*, као универзални монтажно-композициони поступак обликовања уметничке структуре, подразумева уређеност текстовних јединица по одређеном редоследу, чиме сам редослед постаје бићан параметар дефинисања значења, значаја и поруке текстовних јединица организованих у веће текстове целине. О *дистракцији* се говори када су знакови једне поруке разломљени, расијављени на семените између којих се утискују, убацију знакови друге поруке. *Дистракција* се јасно очитује када је, примерице, једна приповедна јединица садржаја (језгро-функција, катализатор) дуж ланца поруке коју носи, растављена на сегменте уметањем делова друге приповедне јединице; сваки од тих сегмената, узет одвојено, мимо логичке целине којој припада – не може да се разуме. Исто је и са секвенцама: јединице једне секвенце, иако чине целину на разини саме секвенце, могу се одвојити једне од других уметањем јединица које припадају другим секвенцама, тако да функцијска разина поприма „испреплетену“ структуру фуге. *Дистракција*, тако, принципом раздвајања-прожимања дискурса на нивоу приповедне разине, приповедном тексту даје специфично обележје. „На тај начин *дистракција* усмерава ‘хоризонтално’ читање, док му интеграција претпоставља ‘вертикално’ читање. Постоји нека врста структурног ‘шепања’, попут непрестане игре могућности чија пулсација даје приповедном тексту ‘тонус’ и енергију“ (уп. ВАРТНЕС 1983: 129). Тако се *јукстайозиција* и *дистракција* јављају као основне силе *кохеренције* приповедне разине. *Дистракција* је иманентна нарочито *фрајменџаристичкој драматургији* и *нелинеарној монџажи*. С обзиром на то да се адаптирањем текста неминовно мења и структура оригиналног предлошка, сигурно је да се и на нов начин успостављају снаге *јукстапозиције* и *дистракције* (Кошничар 2013: 22–23).

активностима, односима, особинама, карактером, односно казују све оно што је кроз нарацију везано за семантем мушких ликова. Женски глас доноси нарацију везану за семантем два главна и, по својој природи, опозитна женска лика.

Овакав начин експликације наративног садржаја путем „привидног дијалога“ уз доследно поштовање примордијалне граматичке структуре синтаксе и текста у целини – уноси осећање живости у процес реципирања, појачава концентрацију, а уједно доноси и неизмењену оригиналну информацију.

Само спорадично и у потпуном складу с датостима оригиналног текста, поједини ликови се експонирају и кроз *директиан* говор, било у контексту монолошке фразе, било у краћим дијалогским фрагментима (Панта, Милева, Јела, Макса Шепић).

Међутим, неопходно је истаћи велики недостатак овог сегмента радиофонског омнибуса који није у довољној мери искористио велике могућности информаната примордијалног текста. Наиме, готово сва хронотопска одређења у новели, богато расута по целој њеној текстури, спорадично и индикативно – у радиофонском изразу су остала „неозвучена“, невидљива, сценски нереализована, неупотребљена. На пример, хронотопске индиције примордијалног текста типа:

Беше то у једном градићу једног мокрог јутра, пред пролеће... Он је био сам у соби и намргођен, царски чиновник; берберница; кафана; Милева крај стола точи млеко и ставља грумен бела шећера; Милева је радо одлазила у цркву на вечерње; спаваћа соба Милевина; одлазећи у посету Јели, Панта прође кроз двориште пуно кутија, сандука и зађе у један мрачан ходник па закуца; Пред вратима је у једном малом кавезу чучало пет малих кучића. Он уђе у мрачну собу [...] Јела узне цигарету и припали; Макса Шепић затвара дућан; призор са одбеглом кћери на кућном прагу у папучама; Јела у белим чипкама и вешу улазила би у собу док би Панта закључавао „цукербикслу“; спуштање пет његових и једног њеног белог грумена шећера – у кафу,

у радио-изведби овог прозног дела су акустички „неоживљене“, осим што је понека хронотопска маркација задржала само изворну, примордијалну вербалну експликацију. Но, јасно је да је сам текст пружао могућности за богату радиофонску хронотопизацију и то како спот-ефектима и шумовима, тако и реалистичким и сугестивним ефектима. Уместо тога, редитељ се одлучио да целокупан вербални слој радио-драме постави на плошно озвучен мизансцен – на *музички бекграунд*, тихог рубато пребирања тамбурице по староградским песмарицама и банаћанском колу, дајући тако целој акустичкој структури сетан, чежњив, помало меланхоличан и, истовремено, иронично-сентиментални тон.

Лајтмотивске секвенце код Црњанског имају изразито обједињавајућу функцију у смислу заокруживања – отварања (почетка) и затварања (краја) циклуса-целине.⁹ Тако је и са *лајтмотивском секвенцом* „грумења белог шећера“ који Панта, држећи га под кључем, свакодневно дели неједнаким таловима: себи пет, својој првој па и другој супрузи по један – најиндикативнија је секвенца која искључиво поступком главног актера изузетно дубоко и студиозно објашњава тежак Пантин карактер нарциса, таштог и шкртог човека који, волећи искључиво себе и без способности да се даје, изузимајући краткотрајне заносе – све присутне, па и другу жену, подређује себи, својој вољи, попут ствари, прећутно је наводећи на бескомпромисну послушност.

Тим „зашећереним“ лајтмотивом почиње новела; њиме почиње друга корелативна секвенца о супрузи Милеви, а њиме се и завршава новела – с тим што сада Јелу, другу, али невенчану супругу, иако „са чедом под срцем“ затичемо опет са једним груменом шећера – „што јој беше оставио муж“ (Црњански 1967: 239). С тим увези, и Петковић запажа да *ионављање* код Црњанског има улогу обједињавања извесне целине.¹⁰

Постаје очигледно да су главни узрок брачном неуспеху природа и нарав Пантина, но патријархални морал га ипак оправдава: „Па нека – мушко је“ (Црњански 1967: 236). Кружни ток композиције се затвара, а отвара се тешка слутња о, изгледа, неминовном, али лаганом и сигурном пропадању и ове (ван)брачне везе. И у радио-драми испоштована је ова тројна позиција лајтмотива. Међутим, и он је презентован само вербално. Неоспорно је да би звучни-спот и реалистички акустички ефекти, готово без речи, могли допринети да се на радиофонски аутентичнији начин оствари снажнији естетски учинак.

Јејкосиј Апотеозе на рубайју лајаној банаћанској кола

Централно место у радиодрамском триптиху *Приче о мушком* заузима адаптација *Ајошеозе*.

У радиофонском изразу *Ајошеоза* је обликована по читалачком кључу Растка Петровића, дакле као „цео рат, страшни, крвави, сублимни рат, испод речи онога који диже чашу у покој душе Проке Натуралова, ћесарског каплара кога су стрелићали“ (Петровић 1930: 4). *Ајошеозом* је, и то у оба медијска израза (примордијалном и радиофонском), на специфичан начин тематизован и обједињујући мотив – еротизам,

⁹ Вид. чувени текст Јурија Михајловича Лотмана „О моделујућем значењу појма ‘краја’ и ‘почетка’ у уметничким текстовима.“ *Трећи број Радиа Београда* бр. 23 (1974): 481–485.

¹⁰ Вид. студије Н. Петковића *Лирика Милоша Црњанског* и *Лирске епифаније, Милоша Црњанског*.

и то путем топоса *јавне куће* као изразито експресионистичког мотива.¹¹ У таквом приказу рата, присутан топос јавне куће још више потцртава сву мучнину и муку рата, приказујући га огољено и изворно у свој његовој поражавајућој беди. Због тога су и форма здравице и сам наслов текста више него цинични и апсурдни, а са становишта савремене рецепције изузетно савремени, актуелни и свежи!

Ова кратка проза, али као саће пуна поетског набоја, реализује се кроз два основна типа књижевног говора – лирски и наративно-прозни, који се међусобно смењују, прожимају и преплићу. У том смислу структуру *Апоџеозе* карактеришу два асоцијативна низа на обликовној разини: један организује „свој“ део грађе на начин уобичајен за песништво, док други то чини маниром фрагментарне прозе. Конкретно, прича о судбини приповедачевог-песниковог друга Проке Натуралова:

- „генералштабног каплара славне армаде бечког ћесара – Банаћанина ‘Фон Кекенда’“, који је с банаћанским пуком прошао све ужасе рата и који је проститутки платио стодинарку да га зарази сифилисом и тиме одабрао болницу јер више није хтео у бој против браће своје. О проститутки која га је издала, због чега му је суђено и због чега је стрељан под барјацима црно-жутим, хабзбуршким 1916. новембра првог. Који је пред смрт, целивајући славску икону Светог Јована поручио да му, као последњу жељу, на повратку са стрељања отпевају банаћански бећарац и одиграју коло!

дискретно је укомпонована у лирски, високо асоцијативни текст комплементарних мотива из банаћанског живота:

- банаћанског смеха и песме, празника и слава; звона за „јутрење“ кад сунце гране, белог круха и вруће погаче, мириса белог женског рубља, жена, сестара, мајки банаћанских...

Прича о животној судбини Проке Натуралова, издељена у анахронне фрагменте који се током те поноћне, једва петнаестоминутне здравице конституишу у целовиту фабулу, преплиће се са надвременским асоцијативним мотивима банаћанског живота и обичаја, у којима се сасвим лепо оваплоћује основа суматраистичког, фрагментарно-колажног моделовања наративног, нпр. техником онеобичајеног јукстапозиционирања и дисторзије: преношењем дела садржаја из једне у другу дисторзично позиционирану реченицу (реченице из различитих хронолошких низова...); готово шокантном метафоризацијом мотива путем оксиморонског асоцирања, махом по контрасту, супротности и врло „удаљеној“ сродности. На тај начин се у менталном филму реци-

¹¹ Мотив јавне куће у причи Рај М. Црњанског тематски заузима централно место; међутим, она није уврштена у збирку *Приче о мушком*, иако се стилски, тематиком и по времену настанка – у њу уклапа.

пијента формира комплексна, полислојевита и вишеструко разломљена асоцијативна мрежа, која, по принципу нелинеарне монтаже, калеи-доскопски „исијава“ колажне менталне слике, омогућавајући „ватромет“ естетског доживљаја. Управо је асоцијативност примарни моделативни принцип лирског наративног контекста у делу М. Црњанског. Када, примерице, диже „чашу капијама, у недељу, кад звона звоне и долазе жене, сељанке. Мирису рубља, женског и белог круха, из којег ћарлија богатство банатског жита и смеха Банаћана“ (Црњански 1967: 200) – први део одломка (до тачке) – асоцира свечану патријархалну атмосферу у којој протиче благодан, у којој је све чисто, дотерано, када се спрема добар залогај и износи добра капљица. Због свега тога се, индиректно и директно (помињањем жена), у другом делу цитата, асоцира бело мирисно женско рубље (које се по старом обичају мењало суботом после „великог купања“ када су се прале и косе, те би недељом све било потпуно чисто). Рубље, у оно време израђивано махом од белог штирканог платна, као и сам појам жене, као симбола плодности, доброте, берићета... – даље асоцирају песника на бели крух (добра као крух, каже се и сада у народу) из којег ћарлија (као из мирисног рубља) – богатство банатског жита и смеха (као израза радости и пријатности на комплексну ситуацију наведену у цитату).

Слободним асоцијацијама и паралелизмима на сличан начин песник долази до гротескно-надреалних синтагми попут „гнојних каранфила“ (Црњански 1967: 200) или целих реченица: „Зид је био тек окречен, бео као овај чаршав, по коме су прснуле румене мрље његовог мозга и крви, румене као ове мрље пијаног вина мог“ (Црњански 1967: 197); (бео: зид, чаршав; прснути: вино, крв, мозак; румено: вино, крв, мрље: вино, крв). Цела ситуација *Ајоџеозе*, артикулисана у здравичарском тону (а здравица је иманенцијом својом окренута животу) у славу мучне судбине покојника – овај лирски текст чини фантазмагоричним и до апсурда заоштрава егзистенцијалистичку проблематику.

Приређена за радио-изведбу, искључиво поступком елиминације појединих фрагмената, *Ајоџеоза* губи ширину смисла и значења, а значајно јој се осипа и поетско-естетски набој. Драматург је, наиме, избором фрагмената доминантно респектовао само један, и то прозно-наративни сегмент текста, очувавши основну фабулу непосредно везану за судбину Проке Натуралова. Међутим, сви лирски фрагменти везани за банаћански живот и обичаје, пуни витализма, плодности и тихе снаге, свести о идентитету и националном бићу, не само да се спрам претходно поменутог судбинског фатума Проке Натуралова постављају као снажан поетски контрапункт, већ и посредно објашњавају и тумаче „биће“ тихог, јетког и сталног отпора овог јунака, који му је живот учинио трагичним. Но, ти фрагменти нису ушли у структуру

радиофонске изведбе *Ајоџеозе*. Стога, радио-адаптација ни приближно нема ону асоцијативну опалесценцију и поетску снагу својствену оригиналу. Фактички, драматург и редитељ нису испоштовали онај минимум захтева наративне разине (кључне језгро-функције, хроно-топске маркере – информанте, индиције атмосфере, штимунга...) који омогућава успешан „конгенијални превод“ идеје и духа дела, а не само основне фрагменте фабуларно-асоцијативног низа, који, наравно, сам по себи, није гаранција валидности целокупног новог артефакта.

Ипак, у основи, јукстапозицијско и дисторзивно уређење оригиналног текста (пре свега његових функцијских језгара), мада у драми знатно модификовано, још увек је у границама „очувања смисла оригиналног предлошка“, тако да са њим кореспондира на конгенијалним основама.

Главни лик, „стопљен“ с приповедачем и имплицитним аутором, снажније него у било којој другој лирској прози обухваћеној *Причама о мушком*, ову „сужену“ верзију *Ајоџеозе* експлицира монолошки, доследно је бојећи банаћанским изговором, што дакако произлази из иманенције самог текста. Без икаквих покушаја акустичке хроно-топизације и индицирања наративног тока акустичким ефектима (за шта оригинални текст потенцијално пружа велике могућности), цела вербална структура експлицирана је на фону дискретног музичког декора (кроки акустичког мизансцена у функцији индикатора основне банаћанске и војвођанске атмосфере) а који чини рубато интерпретирана фраза једног лаганог, широког и сетног банаћанског кола на тамбурици (симболу банаћанске песме и весеља).

Велики дан на кикоџу џоџенцијалне удаваче

Прича *Велики дан* која затвара први композициони циклус *Иза видовданске завесе* уједно је последњи део радиофонског омнибуса. Тематизује, између осталог, однос отац–кћерка. Постоји извесна сличност између господара Пере из ове приче и варошког капетана Панте из *Светје Војводине*, а она се понајпре може уочити у бесу који се јавља како код једног тако и код другог, али и у томе што Панту „мучи“ жена, док Перу „мучи“ кћерка. Њих двојицу пак не мучи конкретна особа, већ је то: у *Светјој Војводини* женино постојање, односно „тихо говорење“ кћерке оцу у *Великом дану*. Додатно, присутан је исти образац понављања реченица („Мучила га је и кћи“, 204; „Она га је сваки дан мучила“, 204; „тихо га је мучила“, 205; Црњански 1967), као и занимљиво постављен лик кћерке која доминира својом необичношћу. Са аспекта тумачења еротског, може се проблематизовати „кћеркин“ доста отворен, „слободан“ однос према мушкарцима, нетрпељивост према

удавачама, као и готово комичан изглед: „Беше ружна, али то она није знала. Суха, са ногама танким као штапови, ишла је врло смешно, њеном су се ходу смејали сви, али то она није знала“ (Црњански 1967: 206). Провокативним се чине и сам завршетак приче, тј. одбијање оца да отвори врата и први честита кћерки веридбу, као и порекло увређености коју писац сугерише, а која, може бити, корене има у промени начина опхођења на релацији отац–кћерка, која је током времена настала; јер „док беше мала он је [...] по цео дан седео, играо се с њом и љубио је“, а пошто је кћер одрасла, она „готово престала да говори са њим (оцем)“ (Црњански 1967: 204).

У радиофонском омнибусу, *Велики дан* је са претходне две новеле које су ушле у структуру радиофонске адаптације, повезан тематски – актуализовањем мушко–женских односа, конкретно, односа оца и кћерке, као и комплексног живота војвођанског села двадесетих година прошлог века.

Кружни композициони наративни модел¹², карактеристичан за рану прозу Милоша Црњанског, огледа се и у новели *Велики дан*. Структурирана је тако да њене основне језгро-функције, које дакле конституишу кичму фабуле – „отварају“ односно „затварају“ фрагментаристичке приповедне кругове, формирајући „везивна“ чворишта за наредне секвенце, попут „наративног пресека“ који је заједнички за претходну и наредну приповедну секвенцу и чвршће их повезује у целину фабуларног низа.

Прва корелативна наративна секвенца, чистог хронолошки сукцесивног, визуелно веома упечатљивог развоја радње – с малтретирањем и извргавањем јавном руглу „дебелог начелника“ којег јаши Тома Сапун, главни бунтација и „мирођија у свакој чорби“ – потпуно је изостављена из структуре радио-драме. Та секвенца – иако претходи другој (у којој се потпуније говори о природи, карактеру и лику Томе Полића званог Сапун) – јукстапозицијом и наратијом која тежи да из свеприсутне константности прерасте у перформативну презентацију, само изоштрава Томин лик у контексту газдачко-кулачког превирања сеоско-паланачког војвођанског менталитета и живота у првој четвртини овога века.

Тома Полић, као потенцијална званица на вечери, повезује и трећу, најсложенију корелативну секвенцу о удовцу и бившем начелнику газда Пери Грку и његовој постаријој кћерци јединици Надежди, вечној удавачи, са којом отац није могао да пронађе заједнички језик.

¹² О томе, на пример, детаљније пише Звонко Ковач у текстовима *Интерпретацијски контексти* (Ријека: Издавачки центар Ријека, 1987) и *Поетика Милоша Црњанског* (Ријека: Издавачки центар Ријека, 1988).

На презентској приповедној разини, у богатој кући Пере Грка, припрема се вечера за дочек Мајора, потенцијалног зета, као и његов долазак с пратњом; вечера са бројним званицама, те наговештај пристанка Надежде и Мајора на веридбу. Паралелно с овим основним током радње, и уз делимично наративно (дисторзијско) прожимање, приповедач у посебним сижејним реминисценцијама, тзв. „цеп нарацијом“, осветљава ликове оца и кћери, као и природу њиховог поремећеног односа.

Радио-изведбом је трећа корелативна секвенца знатно сужена – пре свега апстраховањем сижејних јединица (катализатори, индиције) са карактеризацијама оца и кћери и њиховог неслагања, као и функције позива Тома Сапуна на ту важну вечеру: „Господар Пера смешио се при помисли како ће Тома Сапун стајати пред Мајором мало надеран, и како ће мазати косу вином“ (Црњански 1967: 210).

Оштра редуција, не само приповедног текста у целини већ и функционалних језгара, дакле оних битних за конституисање целовитости примордијалне фабуле (нпр. апстраховање корелативне секвенце, језгара у којима се Тома Сапун јавља у конективној функцији између I и III секвенце, и већ поменутих сижеа из последњег приповедног фрагмента) – до извесне мере је разбила интегритет како нарације тако и основне фабуле новеле приређене за радио, тако да ју је, на моменте, учинила неразумљивом. Том лошем учинку узрок су, дакле, пре свега, неадекватна драматуршко-редитељска решења (невешта елиминација језгро-функције са почетка примордијалног текста; одсуство, или недовољан избор каталитичких функција, индиција и информаната; груби „резови“ и монтажа одабраног текста). На тај начин су до извесне мере нарушени идентитет и поетско језгро саме новеле, мада је постојала видна интенција да се њена радиофонска адаптација изведе на конгенијалним основама.

Погледајмо и детаљнији преглед наративне грађе која је из оригинала уврштена у структуру радио-драме – основне секвенце наративних језгара преузети из примордијалног текста, а које су обухваћене радиофонском обрадом *Великој дана*:

I. Тома Сапун у кафани бележи поделу земље сељацима; у кафанском акустичком мизансцену, атмосфера обожавања руског цара, као и несимпатије за большевике – све кроз фрагментаристичке вербалне исказе и повике.

II. Сужена фрагментарна слика живота и света Пере Грка.

III. Сужена вербална екфраза изгледа и карактера Надежде Петровнаје.

IV. Долазак Мајора; вечера; епизода са војником; наговештај веридбе.

Дакле, сама структура примордијалног текста је у радиофонском облику нарушена пре свега доследном елиминацијом важних фрагмената који садрже наративне катализаторе, индикаторе и информанте, а у примордијалном тексту се налазе на почетку приче (прва фрагментарна целина). То је довело и до поремећаја јукстапозицијског суодноса фрагмената и другачије дистрибуције ефеката дисторзије међу преузетим језгрима, као и до поремећаја ефеката структуре сижејне мреже.

У овом делу драмског триптиха *Приче о мушком* готово у потпуности је очувана изворна синтакса. Новина је у томе што се, иначе, *свезнајући аутор-иријоведач*, као и у првом делу триптиха *Светла Војвођина, иријлицира* кроз два мушка и један женски глас наратора и то тако да сегменте који се односе на женске ликове (Надежда, попадаја...), говори женски глас, док осталу наративну грађу (како у вези с односима, догађајима, стањима, хронотопијом...) – наизменично, увиду „привидног дијалога“, реализују двојица наратора (два мушка гласа).

У деоницама у којима је нарација главних актера, који су уврштени у структуру радио-драме, артикулисана кроз директан говор – било у монолошкој, или у дијалошкој форми – тај принцип је, углавном, очуван, тако да они вербално оживљавају гласове Томе Сапуна, Пере Грка, Надежде Петровнаје и Мајора.

Помало архаичан говор М. Црњанског чију структуру извођачи доследно поштују, бојећи га „банатским изговором“, основни је идентификатор хронотопског контекста драме, али без детаљније локализације – аутентизације, амбијентације и просторно-временског димензионарања догађаја новеле. У том смислу наслућивање основне хронотопске структуре приповедног текста у радио-изведби омогућава једино стални музички декор на тамбурици с „банаћанским колом“ и колажом музичких фраза познатих староградских песама на акустичком бекграунду, са спорадичним акустичким ефектом женског кикота и мушког кашљања. Уједно, музички фон је мизансцен за маркирање основне атмосфере и штимунга компатибилних изворном тексту. Међутим, акустичке индиције у овом радиофонском сегменту нису развијене. Изражена су, као што је речено, само два, и то спот-ефекта (*кашљање*, као акустички гест који артикулише Мајор, *кикош* потенцијалне веренице-удаваче, који артикулише Надежда, такође као акустички гест – а све скупа иманентно оригиналном тексту). Но, све остале могућности које нуди новела, у смислу артикулације наративног путем акустичких ефеката (атмосфера у кафани при подели земље, киша, блато на сеоским улицама, Надеждине свилене хаљине, атмосфера на вечери, ситуација у штали где Мајоров послани глади теле и краву...) – остале су, доследно, неискоришћене.

Банаћанска сеџа Иза видовданске завесе
оронулих ѿородица

Радиодрамски триптих *Приче о мушком*, као аутохтоно акустичко дело, формално је заокружен и естетски обједињен истородним музичким декором од рубато изведених фрагмената староградских песама и банатско-бачванске инструменталне, сетне и јетке, изворне музике на тамбурици. Иста музичка фраза обележила је како сам почетак и крај радиодрамског триптиха, тако и интермеца – „размеђа“ између драматизација *Свеџе Војводине*, *Аѿоѿеозе* и *Великој дана*.

Идентичан је и приступ фрагментаристичког начина драматизације идеје *Свеџе Војводине* и *Великој дана* углавном доследним, спорадично недовољно вештим, поштовањем елемената наративних разина (функције, радње – ликови; приповедање) у оној мери којом се обезбеђује „основна идејна преводивост“ текста у други медиј. Наратор из примордијалног текста је значајно модификован у радиофонској артикулацији. У обема поменутих адаптацијама он је триплициран у два мушка и један женски глас, у наизменичном следу, формирајући тако „привидни“ дијалог и уносећи својеврсну живост у целу интерпретативну разину дела. У том смислу, а за разлику од адаптације *Аѿоѿеозе* – једнострано и непримерено сажете фабуле о судбини Проке Натуралова – *Свеџа Војводина* па и *Велики дан* (истина са нејасноћама које се спорадично разоткривају на разини радње, догађаја и актанционе функције Томе Сапуна) – у контексту овог радиодрамског триптиха углавном су успешно очували поетски дух и естетско биће оригиналног уметничког предлошка; међутим, без претензија да се на аутентичан начин потврде и као артефакт високих радиофонских квалитета. Међутим, иако је радиофонски триптих формално-технички, односно наратолошки-моделативно, данас врло актуелан – очекивања на плану очувања аутентичне фабуле изворног текста су била већа; управо је то главни разлог што се његови домети помало губе на рубовима хоризонта очекивања аудиторијума.

* * *

Радиофонски триптих *Приче о мушком*, настао седамдесетих година прошлог века по истоименој збирци ране приповедне прозе Милоша Црњанског – реализован је као колажни избор и фрагментаристички микс најупечатљивијих тематско-мотивских аспеката из првог подтематског сегмента *Прича*, и то под обједињујућим насловом *Иза видовданске завесе* (три приче: *Свеџа Војводина*, *Аѿоѿеоза* и *Велики дан*).

Ову прозу, као и њен радиофонски израз, обједињују, пре свега, суматраистичке особености проседеа, који, у наратолошком смислу,

карактеришу изразита фрагментарност и колажирање. Управо ти поступци реактуализују овај интермедијални уметнички димер чинећи га, са становишта рецепције, веома савременим и актуелним, поготово са аспекта наративног моделовања: асоцијативно, нелинеарно конституисање текста техником која је, примерице, иманентна лирици и лирском (метафорске синтагме, као рефрени и лајтмотиви, симултано и слободно се укључују у наративне фрагменте); релативизација аутора-наратора техником његовог „раслојавања“ и полиперспективизације, „стапањем и претапањем“ (повременим мешањем и узајамним прожимањем) перспективе актера и гласа приповедача.

С аспекта савременог, постмодерног рецепијента, посебно је пријемчива поетска игра с фрагментарно-колажним моделовањем наративног, нпр. техником онеобичајеног јукстапозиционирања и дисторзије: преношењем дела садржаја из једне у другу дисторзично позициониране реченице (реченице из различитих хронолошких низова...); готово шокантном метафоризацијом мотива путем оксиморонског асоцирања, махом по контрасту и врло „удаљеној“ сродности. На тај начин се у менталном филму рецепијента формира комплексна, полислојевита и вишеструко разломљена асоцијативна мрежа, која, по принципу нелинеарне монтаже, калеидоскопски „исијава“ колажне менталне слике, омогућавајући „ватромет“ естетског доживљаја.

Природа примењеног проседеа, и за савременог рецепијента, веома блиски, пријемчиви обликовни поступци, на свежији начин реактуализују и реafirмишу овај уметнички интермедијални дублет – *Иза видовданске завесе* који, осим Милоша Црњанског, потписују Србољуб Божиновић (режија), Радослав Павловић (драматуршка обрада) и Зоран Јерковић (тон-мајстор) – као књижевно и као радиофонско поновно разоткривење!

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, Михаил. „Јединство хронотопа.“ *Поља* бр. 330–331 (1986): 355–357.
- Бахтин, М. М. „Форме времени и хронотопа в романе.“ У: *Вопросы литературы и эстетики*. Художественная литература. 1975, 234–407. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/baht_form/10.php> 5. 3. 2010.
- Буџац, Владимир. *Дневник о Црњанском*. Београд: БИГЗ, 1982.
- Жинестје, Пол. „Драмска геометрија.“ У: Миочиновић, Мирјана (прир.). *Модерна теорија драме*. Београд: Нолит, 1981, 118–151.
- Иберсфелд, Ан. „Актанцијални модел у позоришту.“ У: Миочиновић, Мирјана (прир.). *Модерна теорија драме*. Београд: Нолит, 1981, 85–117.
- Јаковљевић, Илија. „Милош Црњански: Приче о мушком.“ У: Црњански, Милош. *Приче о мушком*. Београд: Издавачка агенција Драганић, 1993.
- Константиновић, Зоран. *Експресионизам*. Цетиње: Обод, 1967.
- Кошничар, Софија. „Ресемантизација актуалних теоријских појмова у светлу комуникологије и семиотике уметности.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* бр. 46 (2012): 149–157.

- Кошничар, Софија. „Вештине с текстом: манипулисање наратолошким јединицама у функцији варирања и адаптирања приповедног текста – у прилог настави књижевности.“ *Методички видици* бр. 4 (2013): 7–33.
- Кошничар, Софија. *Ијерборео међу женама – ињиервјуи Милоша Црњанског „Где живи најсрећнија жена Јуославије?“* Текст–књишеск–ињиершеск. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013.
- Лотман, Јуриј Михајлович. „О моделујућем значењу појма ‘краја’ и ‘почетка’ у уметничким текстовима.“ *Трећи њрограм Радио Београда* бр. 23 (1974): 481–485.
- Лотман, Јуриј Михајлович. *Сѣрукѣура умейничког ѣексѣа*. Београд: Нолит, 1976.
- Милош Црњански: *ѣеоријско-есѣеѣишчки ѣрисѣуѣ књижевном делу*. Зборник радова. Уредник Милослав Шутић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996.
- Петковић, Новица. „Поговор.“ У: Црњански, Милош. *Приповедна ѣроза*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 1996.
- Петровић, Растко. „Светски рат у страној и нашој књижевности – Милош Црњански.“ *Време* (1930).
- Приче о мушком* (CD) – радиодрамски триптих по прози Милоша Црњанског; драматизација Радослав Павловић; режија Србољуб Божиновић; продукцији Радио Београда (премијера 5. 9. 1979).
- ХАМБУРГЕР, Кате. *Лоѣика књижевносѣиш*. Београд: Нолит, 1976
- Црњански, Милош. *Дневник о Чарнојевићу и груѣ ѣрозе*. Књ. 2. Сарајево: Просвета, Свјетлост, 1967.
- Црњански, Милош. *Приче о мушком*. Београд: Издавачка агенција Драганић, 1993.
- Црњански, Милош. *Приповедна ѣроза*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 1996.
- Црњански, Милош. *Лирика Иѣаке и коменѣари*. Приредио Мило Ломпар. Београд: Октоих, Штампар Макарије, 2008.
- ШУВАКОВИЋ, Мишко. *Посѣмогерна*. Београд: Народна књига, 1995.
- BARTHES, Roland. „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednog teksta.“ *Republika* br.7/8 (1983): 102–130.
- HERGEŠIĆ, Ivo. „Maska, Lirika Itake, Priče o muškom, Dnevnik o Čarnojeviću.“ У: Црњански, Милош. *Приче о мушком*. Београд: Издавачка агенција Драганић, 1993.
- CHATMAN, Seymour. „Towards A Theory of Narrative.“ *New Literary History* VI/2 (1975): 295–318.
- CHATMAN, Seymour. „Karakter u pripovjednom tekstu.“ *Republika* br. 10 (1983): 113–138.
- КОВАЋ, Звонко. *Интерпретацијски контексти*. Ријека: Издавачки центар Ријека, 1987.
- КОВАЋ, Звонко. *Poetika Miloša Crnjanskog*. Ријека: Издавачки центар Ријека, 1988.
- PELEŠ, Gajo. *Tumačenje romana*. Zagreb: ArTresor, 1999.
- RICOEUR, Paul. „Metamorfoza zapleta.“ У: *Uvod u naratologiju*. Osijek: Revija, 1989, 106–124.

Sofija M. Košničar

***Iza vidovdanske zavese (Behind the Vidovdan Curtains)
by Miloš Crnjanski in the Light of Radiophonic Poetics***

– Fragmentary dramaturgy and collaging as intermedial modeling procedures
in the early prose of M. Crnjanski and its radiophonic expression –

Summary

The radiophonic articulation of literary text on the domestic media scene has been marginalized for decades, although it provides excellent creative modeling potential. All the more valuable for researchers are a few radio dramatic transpositions of Crnjanski's early narrative prose in the 1970s, which in its radiophonic expression is reaffirmed and

re-actualized as an exceptional acoustic artifact; at the same time, it is unobtrusively and effectively offered to the postmodern contemporary recipient – accustomed to the associative power of fragmentary dramaturgy, non-linear montage, and collaging.

Radiophonic triptych *Priče o muškom* (Masculine Stories) based on the eponymous collection of Miloš Crnjanski's early narrative prose has been realized as a collage selection and fragmentary mix of the most impressive thematic-motive aspects from the first sub-thematic segment, *Priče* (Stories) under the unifying title *Iza vidovdanske zavese* (Behind the Vidovdan Curtains) (three stories: *Sveta Vojvodina*, *Apoteoza*, *Veliki dan* (Holy Vojvodina, Apotheosis, Great day)).

This prose, as well as its radiophonic expression, are united primarily by the Sumatraist features of the procédé, which in the narratological sense is characterized by a distinct fragmentarity and collaging. These actions re-actualize this intermedial doublet making it, regarding reception, very modern and topical, especially from the aspect of narrative modeling: the associative, nonlinear constitution of the text with a technique immanent to lyric and lyricism (metaphoric syntagms, as refrains and leitmotifs, simultaneously and freely engage in narrative fragments...); relativization of the author-narrator by the technique of his “stratification” and multiperspectivity, “merging and blending” (by occasional mixing and mutual permeation) of the character’s perspective and the voice of the narrator.

A contemporary, postmodern recipient is especially responsive to a poetic play with fragmentary collage modeling of the narrative, for example by the technique of unusual juxtapositioning and distortion: by transferring a part of the content from one to another distortionally positioned sentences (sentences from different chronological sequences...); by an almost shocking metaphorization of the motives through oxymoronic association, mostly by contrast, opposition, and very “distant” kinship. In this way, a complex, multi-layered and multi-divided associative network is formed in the recipient’s mental film, which, according to the principle of nonlinear montage, kaleidoscopically “radiates” collage mental images, enabling “fireworks” of aesthetic experience.

The nature of applied procédé and design procedures very close to the modern recipient in the freshest way re-actualize and reaffirm this artistic intermedial doublet – *Iza vidovdanske zavese* (Behind the Vidovdan Curtains) by Miloš Crnjanski – as a literary and radiophonic re-revelation!

Keywords: narratology, adaptation, intermedial transposition, radiophony, fragmentary dramaturgy, collage, nonlinear montage, *Iza vidovdanske zavese* (Behind the Vidovdan Curtains): *Sveta Vojvodina*, *Apoteoza*, *Veliki dan* (Holy Vojvodina, Apotheosis, Great Day).

ДУЊА В. ЊАРАДИ

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

ПЛЕСНА КРИТИКА У СЈЕДИЊЕНИМ АМЕРИЧКИМ ДРЖАВАМА: МАПИРАЊЕ ПРОБЛЕМА И ИЗАЗОВА ПИСАЊА О ПЛЕСУ

САЖЕТАК: Овај рад јесте приказ развоја критике западног уметничког плеса са освртом на теоријска питања и историјско питање. Плес као једна од најстаријих људских активности уједно је и најмлађа од свих уметности, те показује одређен отпор према теоретизацији и евалуацији. Због тога је размишљање о плесној критици суочавање са изазовима теоретизације плеса. У овом раду се расправља о овим изазовима (како видети, како запамтити и најзад како описати плес). Рад је усредсређен на XX век у којем је дошло до успона теорије и праксе уметничког плеса и махом се прати плесна критика у Сједињеним Америчким Државама, где је због специфичних околности она не само пратила дешавања на плесној сцени већ је дала и кључан допринос њеном развоју.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: уметнички плес, плесна критика, плесна теорија, историја плеса.

Увод

На основу програма балета даваних током прошлих стотинак година на европским дворовима могло би се помислити да је ова уметност, далеко од тог да је напредовала, изгубила много тога: истина, такве врсте записа увек су веома сумњиве. Са балетима је као са општим светковинама; ништа тако лепо и елегантно на папиру, ништа тако досадно и често погрешно схваћено у изведби (NOVER 2011: 9).

Речи Жана Жоржа Новера (Jean Georges Noverre), једног од првих плесних мислилаца, имају пророчку моћ. Иако су записане у XVIII веку, готово да у потпуности описују неповерење између плесача¹ и писма

* drasnovi@gmail.com

¹ У овом раду користићу термин *плес* упркос раширеном и одомаћеном термину *иџра*. Овде пратим позив етнокореолога Селене Ракочевић да се прихвати термин *плес* као ужи

које постоји и данас. У уводу једне од првих антологија посвећених плесној уметности (али и плесу уопште) издатој не тако давне 1983. године, Роџер Копланд (Roger Copeland) и Маршал Коен (Marshall Cohen) говоре како њихова антологија већ касни, јер упркос чињеници да је плесна уметност једна од највиталнијих у Сједињеним Америчким Државама, покушај да се плес теоретизује и даље наилази на жесток отпор не само плесача и кореографа већ и плесних критичара и историчара који одбацују теорију као неважну или мањкаву. Копланд и Коен закључују да, као последица овог стања, плесна заједница плаћа одређену цену, јер се у плесу последично ретко јављају живе и плодне дискусије које обликују друге уметности (COPELAND, COHEN 1983: x). Овде говоримо о недостатку,² барем до почетка 90-их година прошлог века, систематског теоретисања плеса било путем академског сагледавања плеса као уметности или, што је тема овог рада, кроз стабилну и утицајну плесну критику.³

Шта је то критика?

Када говоримо о уметности, реч *критика* обично се употребљава за најразноврснија писања о уметности, јер намера па и форма писања могу бити најразличитије. Јеша Денегри, пишући о уметничкој критици XX века, истакао је како је немогуће утврдити шта уметничка критика јесте и шта би она требало да буде. Пошто је готово немогуће утврдити шта је то критика, Денегри предлаже да је посматрамо преваходно као делатност људи који се овим послом баве, и који постају

термин од многоструког значења који конотира термин *иџра* (која је, у нашој традиционалној култури, реферисала на разне видове човековог телесног понашања и испољавања). Плес је, према томе, телесни покрет уз пратњу музичког звука (за дискусију вид.: РАКОЧЕВИЋ 2004: 96–116).

² Мој избор да се усредредим на плесну критику у Сједињеним Америчким Државама и да говорим о ‘недостацима’ неразвијеног поља плесне критике не покушава да умањи допринос плесних критичарки и критичара у Србији и шире. Овде се ради о ‘недостацима’ у врло специфичном смислу. Критика у САД је узета као пример за дискусију јер су тамо плесни критичари, како ћу показати, имали моћ да утичу на сам ток развоја плесне сцене и први су који су отварали академске департмане о плесу. На неки начин, представљали су спону између плесне сцене и академских, теоријских промишљања о плесу. Код нас је такву улогу донекле одиграла Свенка Савић.

³ Занимљиво је да је промена ове ситуације, односно успон теоријских парадигми у плесну праксу и мисао о плесу, почетком деведесетих година XX века наишла на осуду Роџера Копланда. У чланку шеснаест година након ових промишљања у плесној антологији Копланд признаје како говори као „неко ко фундаментално презире ту врсту жаргонске, превише ‘методологизоване теорије’ која је почела да доминира академским приступима уметности у последњих петнаест година. Можда је срећа у несрећи што су студије плеса – упркос сталном порасту деконструкције, постструктурализма и родне политике – и даље релативно ‘подтеоретизоване’.“ (COPELAND 1998: 100–101).

актери на пољу културе, у оквиру које се пак дефинише садржај који спада у ‘свет уметности’. Денегри додаје да тај ‘свет уметности’ „не би био тако узбудљив, тако сложен, богат, садржајан, ако треба рећи контроверзан, чак и конфликтан, да у њему са своје стране не учествују критика и критичари“ (DENEGRİ 2006: 6). Денегри потом објашњава да оно што та критика доприноси ‘свету уметности’ није утврђивање нормативних критеријума на основу којих се процењују и производе вредности, односно критика није ‘полиција за уметност’, већ је „улога критике и критичара, или њихова судбина, садржана [...] у сваком засебном живљењу за уметност, са уметношћу, у уметности“ (DENEGRİ 2006: 6). Иако, дакле, историјски гледано, најразноврснија писања о уметности можемо подврстити под критику, ја ћу у овом раду дефинисати (плесну) критику као писање које се заснива на дескрипцији, интерпретацији и евалуацији одређеног плесног дела а период о којем ћу говорити јесте XX век. Двадесети век видео је успон и сјај плесне критике које су пратили успон и сјај плесне уметности и кореографије као њеног објекта. С друге стране, XXI век довео је до одређене кризе плесне критике са успоном кустоских пракси, велике пролиферације различитих жанрова и генерално кратким животима плесних дела. На ово морамо додати и промену разумевања у идеји кореографије као и суштинској промени идеје и праксе плесне професије. Но, хајдемо из почетка.

Неки изазови писања плесне критике

Већ овлашно истраживање теме плесне критике указује на недовољну развијеност овог поља. Плесна критика се ни приближно не може поредити са развијеном критиком каква постоји у другим гранама уметности,⁴ на пример у књижевности, које су развиле бројне правце и школе мишљења као што су фројдовска, марксистичка, формалистичка, митска. Плесна критика једва да је такнута критичким методологијама које су промарширале другим гранама уметности и које су махом преузете из лингвистике, структурализма и семиологије. Зато, када се упореди са комплексношћу критичких праваца и размишљања у другим гранама уметности, постојећи корпус плесне критике испада или веома наиван или освежавајуће директан. Овде имамо посла са онтолошким статусом плеса – плес не седи у библиотеци, или у галеријама, не може се додирнути, погледати из другог угла, или ишчитати више пута. Плесни критичар мора да се носи, како Коен и Копеланд кажу, са пролазном експлозијом сензорних утисака. Наравно, све извођачке уметности деле, мање или више, овај изазов у толикој мери да је драмски

⁴ Махом у оним гранама уметности у које не спадају извођачке уметности.

критичар Џон Мејсон Браун (John Mason Brown) једном прокоментаришао да „за многе људе, драмска критика мора да изгледа као покушај да се тетовирају балони сапунице“ (COPELAND, SOHEN 1983: 424). Ово онтолошко стање плеса/позоришта изнедрило је ситуацију у којој је дескрипција од највеће важности и плесни критичари често стављају нагласак на дескрипцију уместо на интерпретацију и евалуацију. Ово је, рецимо, карактеристика плесне критике која је одваја од критике других видова уметности које се усредсређују на интерпретацију и где је питање евалуације од кључног значаја. Дакле, за критичара плеса изазов са којим се суочава има три димензије – невероватно тежак задатак да види плес/покрет; затим, готово једнако компликован задатак памћења онога што се видело и најзад готово подједнако тежак задатак описивања онога што је виђено на начин који је разумљив читаоцу (нарочито оном који није видео плес). Линколн Кирстен (Lincoln Kirstein) једном се пожалио на чињеницу да су „чак и најдетаљнији и најпоетичнији описи недовољни уколико нисте видели балет“ (COPELAND, SOHEN 1983: 425). Заиста, моменат за моментом детаљи онога што нам се одвија пред очима и онога што чујемо обично се изгубе за читача у детаљима описа – „писати опис плеса“ је, бележи Кирстен, „чак бесмисленије од сликања музике“ (COPELAND, SOHEN 1983: 425). Ипак, критичари плеса од XIX века наовамо покушавали су на различите начине да реше ове парадоксе и осмишљавали су своје ‘истраживачке процесе’ (THEODORES 2013). На пример, Дијана Теодорес (Diana Theodores) описује начине на који су поједине критичарке плеса развијале своје индивидуалне путеве и праксе сучељавања са плесом на следеће начине: „Ако поједноставимо, можемо рећи да Кроче реагује на ‘моћ стопала’, Сигел на облике тела и квалитете покрета, Џовит на кинестетички осећај/доживљај фраза покрета, а Голднер на мистерије плесног ефекта“ (THEODORES 2013: 5). Оно што је карактеристично за критичаре плеса, иако ови квалитети варирају од особе до особе па и од периода до периода, јесте да су они у стању да опишу непосредни утицај/ефекат који је плес имао на њих комбинујући га са анализом специјалних карактеристика плеса. Ову анализу, потом, критичари посматрају као карактеристику одређеног извођачког догађаја али и као део целокупне историје извођења датог дела. Иако су писања о плесу постојала колико и плес, овај приказ усредсређиће се на писања о плесу која су настала у периоду касног XIX века до касног XX века јер је овај период био окосница развоја уметничког плеса а према томе и плесне критике. Такође, овај приказ базираће се готово у потпуности на развој плесне критике у Сједињеним Америчким Државама јер је овде плесна критика имала место у развоју уметничког плеса као нигде другде у свету. Не само да су постојали академски програми писања плесне критике већ су плесни

критичари и поједини листови, као што је *The New York Times*, имали кључну улогу у дефинисању параметара уметничког плеса. Што се тиче саме критике, XX век развио је критику која је, пре свега, издвојила појам кореографије као релевантног оквира за посматрање плеса. Ненси Голднер (Nancy Goldner) иде толико далеко да тврди да је критичаре њене генерације сама кореографија научила „да виде на одређени начин“ (THEODORES 2013: 6). Заиста, идеја кореографије као *art object*-а је „појашњена, објашњена и морално заштићена“ (THEODORES 2013: 6) у писању њујоршке школе плесних критичара. Дакле, карактеристика која повезује критичаре XX века, без обзира на разлике у приступима, јесте фокус на кореографију јер је кореографија постала јединствена карактеристика плесне уметности, односно, „кроз кореографију се видео плес“ (THEODORES 2013: 8). Осим тога, плесна критика XX века изнијансирала је следеће одреднице када говоримо о плесу: формалистичко посматрање плеса (стил као значење) које је посматрало плес по себи; и презервацију која је обухватала идентификацију различитих стилова, њихово пажљиво смештање у одређени друштвени и историјски контекст не би ли се појачала свест о историјском и културном значају плеса као уметности. Дакле, на плес се подједнако гледало као на огледало одређене културно-историјске епохе али и као на јединствен феномен у извођачком смислу. Када говоримо о опису (дескрипцији) као јединственом оруђу плесних критичара, XX век видео је развој више модела дескрипције плесног дела. Према Дијани Теодорес (THEODORES 2013: 8–9), плесни критичари овога периода развили су следеће моделе дескрипције: 1. ре-креативни опис који је кинестетички информисан и укоренен у самој плесној акцији са циљем да се адекватно одреагује на јединствени кореографски језик, 2. коришћење поетског или сензуалног описа који нуди имагинаријум за приступ суштини плеса и његовим сензорним ефектима, и 3. аналитички опис који повезује одређење сензорне ефекте које плес производи са конкретним кореографским решењима и у конкретној извођачкој ситуацији. Дакле, плесни критичари развили су завидне механизме, ма колико непрецизни они били, за хватање у коштац са онтолошким карактеристикама плеса. Ипак, било је потребно много времена да плесна критика изнијансира своје оруђе. У наредном делу приказаћемо развој плесне критике од деветнаестовековних промишљања до савремене разноликости.

Мала историја плесне критике

Теофил Готје (Théophile Gautier), песник и писац (на пример писац либрета за *Жизелу*), био је за стандарде XIX века савршен за улогу критичара. Као аматерски сликар Готје је описивао у сликама оно што му

се дешава у уму док гледа плес. Песнички стаж омогућио му је да ове слике учини веома поетичним. На пример, Готје пише о Марији Таљони (Marie Taglioni), једној од најчувенијих балерина свих времена: „госпођица Таљони подсећа нас на свеже и сеновите долине, где се визија у белом изненада појављује да би поздравила поглед младог, изненађеног и постиђеног пастира“ (GAUTIER 1972). Иако су ови описи веома леви, историчарима плеса није остао ниједан прецизан опис конкретне покрета те је ово велики губитак за плесну историју пре почетка видео-записа и нотације. Готје није писао о кореографији, она га није занимала, већ је описивао плесачице, на изузетно сликовите начине. Двадесети век доноси значајне промене. С једне стране, видео-записи и развој неколико система нотације значајно мењају ситуацију. Са поетских слика и фокуса на плесаче, критичари XX века померају пажњу на кореографа и кореографију, што илуструје и развој овог појма и значај који он има за плес. Иако су током XX века, за разлику од књижевних критичара који су били теоретичари и академици, критичари плеса били новинари, њихов утицај на развој уметничког плеса је без прецедана. Овде можемо нарочито издвојити Џона Мартина (John Martin), једну од најутицајнијих личности модерног плеса. Иако је Мартин био новинар (писао је за *The New York Times* између 1927. и 1962. године), његово писање извршило је огроман утицај на развој и легитимизацију модерног плеса па се Мартин, барем у Америци, с правом назива оцем модерног плеса. На пример, Лин Конер (Lynne Conner) објашњава да је у настајању области савременог уметничког плеса и плесне критике настао и развијан један јединствен реципрочан дијалог. Она пише: „Између пионирске плесне критике и пионира модерног плеса, размена идеја, филозофија и критика била је централна и кроз залагање раних колумниста који су се борили да легитимишу модеран плес. Да би ово учинили, новински критичари конструисали су категорије које описују и демистификују плесове које су гледали“ (CONNER 1997: 109). Мартин је, осим у писању за *Times*, и у предавањима у новој школи за друштвена истраживања, а нарочито у својој књизи *The Modern Dance*, покушао да објасни и категорички различите облике плеса у циљу „ширења јеванђеља модерног плеса“ новој публици и осигуравања његове будуће виталности (CONNER 1997: 1). Као резултат тога, новинске плесне критике у Сједињеним Америчким Државама развијане су у јединственом разговору са плесом, а новински критичари су често деловали као ауторитети са јединственом моћи етикетирања и експликације. Ова функција плесних критичара брзо је почела да се мења. Већ 1934. године, Мартин је оптужен за пристрасност, јер је разматрао само фракцију плесне активности једне ере, али је његов модел већ обележио развој плесне критике.

Мартинова делатност у области модерног плеса је револуционарна на више начина. На пример, пре његовог доласка на место плесног критичара у *The New York Times*-у, плесна критика је углавном била покривена од стране музичких критичара и Мартин је први који је плесну критику одвојио од музичке критике. Ово је индикативан померај када говоримо о модерном плесу и теорији плеса уопште. Са модерним плесом, уметнички плес почео је полако да се одваја од идеје да је плес ‘покрет уз музику’ и дозволио је плесу онтолошку појавност која је (понекад) независна од музике. Ове тенденције су почеле свој развој од модерног плеса а кулминацију стекле постмодерним плесним тенденцијама које су наставиле са деконструкцијом идеје ‘покрета уз музику’. Друга револуционарна делатност Џона Мартина је његов фокус, као критичара, на публику. Дакле, Мартин је развијао значајне теоријске поставке које се тичу реципрочног односа плесача и публике кроз своју идеју метакинезиса. Свој богати теоријски допринос изнео је у књизи *The Modern Dance* (1968) и многим другим, али је заслуге за прихватање и популаризацију модерног плеса у широј америчкој јавности постигао бројним предавањима и јавним наступима. У светлу новијих истраживања и интересовања за афект у извођачким уметностима тврдим да је Мартин кроз идеју метакинезиса дао плесној теорији значајну предност у изучавању комплексних односа извођача и публике. У ствари, ићи ћу толико далеко да тврдим да је Мартин зачетник плесне теорије. Иако је Мартин развио завидне праксе ‘гледања покрета’, ипак, критичар за којег се с правом тврди да је маестрално овладао способношћу да са прецизношћу и јасноћом описује покрет је Едвин Денби (Edwin Denby). Његов опис адађа из Баланшиновог (Balanchine) *Concerto Barocco* је вероватно најјутичајнији одломак у савременој плесној критици:

Усаглашавање ока и уха је најизненађујуће у дирљивом покрету адађа. У моменту климакса, на пример, балерину, којој су руке моћно раширене, подиже партнер у уским луковима све више и више док је иза њих хор који сугерише изглед дрвећа неколико момената пред олују. А онда, у кулмирајућој фрази са њене највеће висине он је полако спушта. Ви гледате њено тело како се лагано спушта, њено стопало и нога круто стоје надоле, док њено стопало не додирне под и она не спусти читаву тежину на ову последњу круту основу и застане. У том тренутку добија се ефекат намерног и моћног спуста [који се] емотивно на чудан начин поклапа са музичким нагласком (DENBY 1983: 428).

Оно што Денби чини је да нам нуди ‘читање изблиза плеса’ (прецизан опис онога што тела на сцени раде) у комбинацији са субјективнијим описом осећања и слика које је покрет у њему изазвао. Додуше, није случајност што је Денби стекао ову мајсторску репутацију упра-

во кроз критику Баланшиновог рада јер је Баланшин и сам у својим кореографијама усмеравао пажњу публике на комплексност покрета као таквог. Он жели да се покрет види (очишћен од непотребне театрализације) а Денби га, једноставно, види. Иако је Денби током своје каријере писао о различитим типовима уметничког плеса, он је остао принципијелно балетоман. Дебора Џовит (Deborah Jowitt), која је писала плесну критику за *Village Voice* од 1967. године, пише са пуно наклоности и оштре перцепције и о модерном и постмодерном плесу као и о балету. Осим што је писала о конкретним кореографијама, Џовит је такође патентирала више специјализовану анализу кореографовог ‘речника’ покрета (movement vocabulary), његовог извора и развоја током година. Кореографкиња од специјалног интереса за Џовит је модерна плесачица Марта Грејам (Martha Graham) чији је еклектични покрет Џовит пратила дуги низ година. Џовит је прилично опрезна у ‘оцењивању’ квалитета кореографија и фокусира се на аналитичну и интерпретативну дужност критичара. Ипак, важно је напоменути да се, иако је опис увек био у фокусу плесне критике, нису сви критичари либили интерпретације. Арлена Кроче (Arlene Croce), једна од најпознатијих и најутицајнијих критичарки XX века, сматрала је да је дужност критике да пружи вредносну евалуацију, што је она и чинила. Према Кроче, добар рад је онај који може да преживи тест времена – а критичари када евалуирају нови рад, морају да мисле и осећају изнад и изван својих непосредних реакција на рад да би могли да оцене хоће ли квалитет рада трајати или неће. Кроче каже: „Мастерпис по дефиницији превазилази своје доба, али чак су и мастерписи створени као одговор садашњег момента. Можда је тачније рећи да мастерпис не превазилази време у коме је настао већ га понавља – чини моменат живим“ (CROCE 1983: 459). Дакле, непосредна осећања изазвана одређеним делом морају ипак да се потисну у други план – евалуација је, пре свега, интелектуална вежба и задатак.

Међутим ситуација није ни изблиза јасна и комплексност савременог света уметности изнедрила је плејаду различитих ставова о уметничкој критици. Критичарка савремене уметности Розалинд Краус (Rosalind Krauss), управо супротно од Крочеове, тврди да уметничко дело треба да буде перципирано преваходно кроз моторичко и тактилно телесно искуство. Физичко присуство гледаоца (или телесни доживљај гледања/слушања плеса) први је предуслов критике, све остало долази касније (DENEGRI 2006: 162–167). Плесна критичарка Голднер је такође на сличном трагу. Она прво дозволи да ‘осети’ плесно дело на интуитивном нивоу и то да га осети, одједном, у целини. Потом пишући критику, она покушава да реши мистерију сопствених емотивних реакција на виђено дело. Ово нас враћа на сам почетак овог приказа.

Копланд и Коен, говорећи о отпору који плесна заједница има ка теорији и теоријском писању, тврде да плесачи и плесни историчари/хроничари често сматрају да писање о плесу треба да остане на нивоу чисте дескрипције јер све друго чини насиље према овој уметничкој форми. Неки би ишли толико далеко да тврде да је од свих уметности плесна уметност најотпорнија на теоретисање јер она „непрекидно усмерава нашу пажњу на конкретно и непосредно“ (COPELAND, COHEN 1983: x).⁵ Иако је ово несумњиво тачно, ја бих додала да је фокус на дескрипцији можда много комплекснији проблем и да његов извор можда нису потпуне предрасуде од стране писаца плеса. Можда је у питању интуитивнији осећај да је проблем дескрипције окосница и срж разумевања плеса. Описати плес тачно, значи разумети га на одређени начин. Размишљање о опису/дескрипцији враћа нас у саму срж питања о плесу, а то је однос плеса и језика и однос тела и језика. Иако се у самом плесу често користи синтагма ‘речник покрета’ (movement vocabulary) или ‘језик плеса’, питање да ли плес конституише одређени језик и, ако је тако, какав би то био језик суштинско је питање плесне теорије.⁶ Осим што се бори са овако суштинским питањима о плесној уметности, плесна критика се нашла на ударима које је донео прелаз из XX у XXI век. За почетак, критика која је оперисала по систему стабилних плесних жанрова, сада је суочена са савременом плесном сценом, која је постала толико фрагментирана да је и сама ознака ‘савремени плес’ пуна различитих па и опречних значења. Врло је често немогуће жанровски одредити плесно дело, те се чини да су језик и категоријални апарат којим критичари располажу неадекватни да обухвате нове трендове. Најзад, са кризом професије критичара плеса долази и криза значења професије плесача а и саме суштине кореографије као ‘објекта’ уметности која је толиким генерацијама критичара омогућивала да ‘виде плес’.

Закључак – иромене

Лесли Берман (Leslie Berman) пишући о традицији плесне критике у *The New York Times*-у током XX века говори како је плесна критика у Америци у кризи и како тренутне критике обележава анксиозност

⁵ На пример, Морис Бежар на једном месту тврди „Не знам шта је ‘арабеска’. Никад нисам видео арабеску (да, то често понављам) али сам видео госпођу X и господина Y који изводе ту форму коју играчи зову ‘арабеска’.“ (BEŽAR 2010).

⁶ Овде ваља поменути и муке плесне нотације. Иако је плесна теорија различитих традиција развила низ нотацијских система, остаје питање да ли смо у стању да развијемо један јединствен систем нотације који ће нам омогућити да запишемо суштинске одлике сваког појединачног плеса.

везана за будућност што уметничког плеса што плесне критике (BERMAN 2008: 1–39). Према Берман, ова носталгија за прошлим временима и анксиозност везана за будућност такође обележавају и дискурсе плесне заједнице. Притисак да се нађе смисао у овом периоду, који многи изгледа као транзиторан и без тренда, може се видети и у готово опсесивној потреби критичара да организују ‘хаотичност’ плесне сцене у категорије или жанрове иако се ова вежба чини застарелом и бесмисленом. Ипак, Берман тврди да се и плесна заједница бори са осећањем носталгије везаним за ‘златно време’ па тиме и критичари постепено губе своје позиције и постају прошлост. Један разлог је и то што интернет и блоговско новинарство полако потискују штампано новинарство, а други разлог је свеобухватнији и тиче се успона кустоских пракси које све више обележавају и трансформишу уметнички свет а са њим и свет плеса.

Успон интердисциплинарних извођачких фестивала у последњој деценији повећао је видљивост кустоса као централних и моћних фигура које мењају пејзаж извођачких уметности. Све већи број уметничких директора, фестивалских програмера, креативних стваралаца и уметника обраћа пажњу не само на уметничка дела по себи него их интересују и начини на које су ова дела структурирана и представљена у музејским и галеријским просторима. А како позориште и плес постају све више део галеријских и музејских поставки тако имамо пораст значаја кустоских парадигми и пракси за развој уметничких плесова. Други трендови који обликују данашњу плесну сцену јесу свакако пораст концептуалних плесних пракси, места сусрета плеса и филозофије, где и сами плесачи наступају из јасно постављених теоријских поставки, и образлажу свој рад теоријским поставкама. На пример, Андре Лепеки (André Lerecki) објашњава тенденције у европској плесној пракси последњих тридесет година које отворено истражују плес кроз филозофију, „показујући да се наводно стабилан однос између ‘плеса’ и ‘кореографије’ подрива одређеним филозофским појмовима“ (ЛЕРЕСКИ 2004: 176). Дакле, ако је критика својим деловањем у XX веку устоличила ‘кореографију’ као привилегован *art object*, ова веза између плеса и кореографије се све више тањи и брише. Чини се да и плесачи радикално преиспитују појам кореографије и ово преиспитивање постаје окосница многих савремених плесних пракси. Шта плесни критичари треба да посматрају и траже у плесу када је и сам појам кореографије под знаком питања? Где је место плесној критици и критичарима када су сами кореографи и плесачи данас плесни критичари, теоретичари, историчари? Можда је одговор Јеше Денегрија са почетка zgodан и за ово питање. Критичари су једноставно појединци и појединке који „живе за уметност и у уметности“ (ЛЕРЕСКИ 2004: 176).

ЛИТЕРАТУРА

- РАКОЧЕВИЋ, Селена. „Шта је то игра? Етнокорееолошки поглед на терминологију и концептуална питања одређења појма.“ *Зборник рагова Дани Влаге С. Милошевића*. Бања Лука, 2004, 96–116.
- BERMAN, Leslie. “Writing Nostalgia: Dance Criticism in the *New York Times* in the Age of Internet Journalism.” Senior Seminar in Dance, Barnard College, Fall 2008, 1–39.
- BEŽAR, MORIS. *Pisma mladom igraču*. Beograd: Kornet, 2010.
- CONNER, Lynne. *Spreading the Gospel of the Modern Dance: A History of Newspaper Dance Criticism, 1850–1934*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.
- COPELAND, Roger, Marshall Cohen (eds.). *What is Dance*. New York: Oxford University Press, 1983.
- COPELAND, Roger. “Between description and deconstruction.” U: CARTER, Ann (ed.). *The Routledge Dance Studies Reader*. London – New York: Routledge, 1998, 100–101.
- CROCE, Arlene. “Momentous (Four Temperaments).” U: COPELAND, Roger, Marshall Cohen (eds.). *What is Dance*. New York: Oxford University Press, 1983.
- DENBY, Edwin. “A Balanchine Masterpiece (Concerto Barocco).” U: COPELAND, Roger, Marshall Cohen (eds.). *What is Dance*. New York: Oxford University Press, 1983, 454–455.
- DENEGRI, Ješa. *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka*. Novi Sad: Svetovi, 2006.
- GAUTIER, Théophile. *The Romantic Ballet*. New York: Dance Horizons, 1972.
- LEPECKI, André. “Concept and Presence: The New European Dance Scene.” U: CARTER, Alexandra (ed.). *Rethinking Dance History: A Reader*, 2004.
- MARTIN, John. *The Modern Dance*. Brooklyn: Dance Horizons, 1968.
- NOVER, Ž.-Ž. *Pisma o plesu i baletu*. Beograd: Theatrica, 2011.
- THEODORES, Diana. *First We Take Manhattan: Four American Women and the New York School of Dance Criticism*. London: Routledge, 2013.

Dunja V. Njaradi

Dance Criticism in the United States: Mapping the Problems and Challenges of Writing about Dance

Summary

The paper deals with the development of dance criticism, mostly in the United States during the twentieth century. The first part presents the main issues related to dance and art criticism in general. Dance criticism has a far shorter and more modest tradition, which is directly related to the ontological status of dance, as well as the status of dance art. Unlike widely understood dance as a human activity, dance art is the youngest art and the ontological status of dance certainly presents a challenge to dance theory – dance cannot be found in libraries or galleries, cannot be touched, viewed from another angle, or read once again. The second part of the paper discusses “troubles” with dance criticism: the incredibly difficult task of seeing dance/movement; then, the almost equally complicated task of remembering what was seen and, finally, the almost equally difficult task of describing what was seen in a way that is understandable to the reader (especially one who has not seen the dance). This part of the paper discusses the strategies developed by dance critics in overcoming these “troubles”. The third part gives a brief history of the development of dance criticism, from nineteenth-century essays on dancers full of personal impressions (Theophile Gautier) to a twentieth-century focus on choreography (John Martin) and movement (Edwin Denby) reflecting the development of dance theory and

the rise of choreography as “the only way dance can be seen”. This part of the paper sheds light on the challenges of describing dance (Deborah Jowitt) as well as the problems of its evaluation (Arlene Croce). Finally, the conclusion provides current concerns and fears related to the crisis of dance criticism, which reflect the key changes taking place in the field of (dance) art in the twenty-first century. These changes represent the rise of curatorial practices that change the dance art, as well as changes in the understanding of the profession of dancers requiring them to be able to describe, interpret, and evaluate their own works. Accordingly, dance criticism is internalized in the choreographies and dancers become dance critics, just as curators become its theorists.

Keywords: art dance, dance criticism, dance theory, history of dance.

ГОРДАНА М. КАРАН и ИВАНА Ђ. ДРОБНИ
Универзитет уметности, Факултет музичке уметности у Београду*

МАПИРАЊЕ ДЕЛАТНОСТИ ВЛАДИМИРА ЂОРЂЕВИЋА У РАЗВОЈУ МУЗИЧКЕ НАСТАВЕ У СРБИЈИ

САЖЕТАК: Разграната делатност Владимира Р. Ђорђевића (1869–1938) и печат који је утиснуо у историји српског музичког послеништва на прелазу из XIX у XX век, изискивали су пажљиво расветљавање свих аспеката његовог живота и рада. Иако је музичко-педагошки ангажман овог значајног прераоца приказан у неколиким научним радовима домаћих истраживача, до сада није извршено његово историјско-педагошко позиционирање и није пружен целовит увид у библиографију коју је наменио настави музике у српским школама. У овом раду биће говора не само о Ђорђевићевим публикованим уџбеницима већ ће бити дат попис свих музичко-педагошких дела сачуваних у Легату Владимира Р. Ђорђевића похрањеном у библиотеци Факултета музичке уметности у Београду, где налазимо и уџбенике и текстове у којима су драгоцена промишљања о тадашњој настави музике у Србији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: инструктивна литература, музичка настава, музичка писменост, музичка педагогија, Владимир Ђорђевић.

Основне податке о почетку развоја музичке наставе савременим истраживачима историјата музичке педагогије у Србији пружио је управо Владимир Р. Ђорђевић својим чланцима у часопису *Музички гласник*. На основу њих су, знатно касније, настали *Прилози биографском речнику српских музичара* (1950), др Стане Ђурић Клајн (1905–1986), а детаљно и дубинско проучавање историје српске музичке педагогије у Србији започиње истраживањима др Зориславе М. Васиљевић (1932–2009), осамдесетих година прошлог века. У докторској дисертацији *Problemi muzičke kulture i obrazovanja od Milovuka do Mokranjca* (1986) и монографији проистеклој из ње – *Раји за српску музичку писменост* (2000), она је брижљиво расветлила педагошко деловање великана српске музике и музичке педагогије. Васиљевићева је обрадила архивску грађу везану за родоначелника музичке педагоги-

* karan.gordana@gmail.com; ivana.drobni@gmail.com

је у Србији Милана Миловука (1825–1883), Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914) и њихових савременика, што представља период који је знатно утицао не потоње токове српске музичке педагогије (КАРАН, ДРОБНИ 2008). Сарадници и следбеници Васиљевићеве међу којима су: Гордана Стојановић, Гордана Каран, Александра Јовић Милетић, Ивана Дробни, Миомира Ђурђановић, од тада се систематски и континуирано баве овом облашћу, тако да су историографски обрађене неке од најзначајнијих личности српске музичке педагогије међу којима су Исидор Бајић (1878–1915), Милоје Милојевић (1884–1946), Миодраг Васиљевић (1903–1963), а у новије време и Зорислава М. Васиљевић. У готово свим поменутих радовима се, у одређеним контекстима, помиње и делатност Владимира Ђорђевића, али до сада његов укупан педагошки допринос није био предмет продубљеног истраживања. У том смислу је овај текст, као иницијалан у мапирању Ђорђевићеве музичко-педагошке делатности, усмерен ка томе да да преглед елементарних биографско-библиографских података и позиционира га у историјском континууму, али и да подстакне свеобухватнија сагледавања његовог педагошког дела.

Није велик број музичких посленика који су у првом веку развоја српске музичке педагогије,¹ упоредо са педагошком делатношћу и уз друге бројне обавезе као што су руковођење хорovima и оркестрима, писали инструктивну литературу. Управо зато Владимир Ђорђевић и његове објављене публикације, чланци и сачувани рукописи заслужују да им се посвети како би слика о дoметима музичког образовања крајем XIX и у почетним деценијама XX века била јаснија и комплетнија.

Ко је био Владимир Ђорђевић?

Рођен је 2. децембра 1869. године у Брестовцу. Основну школу и четири разреда гимназије завршио је у Алексинцу, а у Нишу 1890. године завршио је пети и шести разред гимназије и Учитељску школу у којој га је ка музици усмерио Богумил Свобода (СТОЈАНОВИЋ 2001). По завршетку Учитељске школе постављен је за учитеља основне школе у Кулини код Крушевца (1890–1892), затим, новембра 1892. године прихвата позив певачког друштва „Шуматовац“ и прелази у Алексинац, где је до маја 1893. године био хоровађа овог друштва.

Музичко образовање Владимир Ђорђевић усавршавао је у иностранству. У два наврата је похађао летње курсеве у Бечу, где 1893. године на Конзерваторијуму изучава Науку о хармонији код професора Роберта Фукса (Robert Fuchs, 1847–1927), а 1895. године и Науку о контрапункту. У то време ради као хонорарни наставник у гимназији у Пироту (1894–1895).

¹ Прва музичко-образовна институција „Правитељствена школа музике“ утемељена је заслугом Милана Миловука 1863. године.

Године 1897. постављен је у гимназији у Ваљеву за привременог учитеља музике а, положивши државни испит, стално намештење добио је у августу 1898. године у гимназији у Врању.² Недуго затим (17. октобра исте године), пребачен је у Српску краљевску мушку учитељску школу у Јагодини као наставник Музике (свирања) и Певања.³ Током намештења у овој институцији (до 1912. године), није запоставио сопствено усавршавање, те 1901. године приватно учи аранжирање у Прагу код професора Карела Шебора (Karel Richard Šebor, 1843–1903). У Београд се пресељава 1912. године и предаје Музику у III гимназији. Први светски рат проводи у Француској, као професор у Српској гимназији у Бордоу, а такође и у Ници и Болијеу. По окончању рата враћа се у Београд и наставља са делатношћу у III гимназији и у Музичкој школи „Станковић“, све до одласка у пензију 1924. године.

Као један од најактивнијих музичара свога доба, делујући на веома широком пољу у историји српске музике као мелограф, сакупљач архивске грађе, композитор и наставник, Владимир Ђорђевић је у истој мери значајан и као аутор инструктивне литературе. На пољу ширења музичке просвећености оставио је више уџбеника и приручника од којих су најзначајнији *Школа за виолину* – објављена 1899. године,⁴ *Општа теорија музике* (1924), *Крајко ујугиство за предавање ноћној певања у основној школи* (1927) и *Певанка за ученике основних школа и учитељских школа* (1928).

Међу уџбеницима за инструменталну наставу тога доба осим оних Владимира Ђорђевића налазимо још само дела Данице Крстић (1873–1966)⁵ и, касније, Петра Стојановића (1877–1957),⁶ који су заједно са осталим ствараоцима чија су дела сачувана обележили први век утемељивања музичког образовања у Србији. Пре њих литературу овог типа писали су још само Аксентије Максимовић (1884–1873)⁷ и Јосиф Свобода (1856–1898)⁸.

² Чланови испитне комисије били су: Даворин Јенко, председник, и чланови Јосиф Маринковић и Стеван Стојановић Мокрањац.

³ За вишег учитеља вештина у Српској краљевској мушкој учитељској школи у Јагодини постављен је 1907. године.

⁴ У овом раду коришћено је осмо издање објављено посредством Издавачке књижарнице Геце Кона 1930. године у Београду.

⁵ Даница Крстић је била професор клавира у Музичкој школи „Станковић“ и аутор прве *Школе за клавир* на српском језику публиковане 1911. године.

⁶ Петар Стојановић, виолиниста и композитор, био је професор у Музичкој школи „Станковић“ и на Музичкој академији у Београду.

⁷ Максимовић је 1870. године објавио уџбеник *Изучавање виолине помоћу народних песама за јосијено учење; Приправа за учење ноћној ђојања и свирања на виолини. Покршај како би најлакше науку о музици у народу распростирали*.

⁸ Деловање Јосифа Свободe везано је, између осталог, и за извођење наставе у Првој београдској гимназији (од 1883. до 1898. године), вођење оркестра у Великој школи и ауторство *Школе за виолину* објављене после његове смрти, 1914. године (Ривић 2003).

Ђорђевићева *Школа за виолину* намењена средњим школама објављена је у тренутку када је музичка настава у гимназијама драстично редукована (1898). До тада обавезно свирање на виолини је укинато, а певање се учило само у првом и другом разреду (Стојановић 2001). На срећу, гимназије у којима је музичка настава имала добру стручну потпору, наставиле су са до тада устаљеном праксом. У том смислу је Ђорђевићева *Школа за виолину* најширу примену имала управо у учитељским школама и служила оспособљавању будућег учитељског кадра да своју наставу у основним школама употпуни инструменталном пратњом.⁹ Сматрајући да је за предавање певања у школама најпогоднији пратећи инструмент виолина, будући да се у то време лакше набављала од клавира, да је јефтинија и мобилнија, Ђорђевић је сматрао да сваки учитељ може сâм, у току једне или највише две године, да се довољно оспособи и са успехом предаје и прати ученике у сопственој настави. За ово су му били потребни само, како је сматрао, добра воља и квалитетан уџбеник за учење свирања на виолини (Ђорђевић 1927). У том смислу је и распоред грађе у *Школи за виолину* обухватио не само савладавање основе виолинске технике већ и основе музичке писмености, упознавање основних музичких појмова, теорије музике и нотно певање.

На почетним странама Ђорђевић објашњава да је музика „вештина која нам вежба и оплемењује чула, учи нас да волимо ред, да ценимо што је лепо и добро, улива нам осећање узајамне љубави, јача нам памћење и пријатно нас забавља.“ Настављајући како се добија тон на инструменту, Ђорђевић пореди музику са говором и објашњава да „како од гласова по извесним правилима правимо слокове, речи, реченице, тако исто правимо од тонова по извесним правилима мелодије.“ Мелодију је дефинисао као „ред тонова који долазе један за другим и који су уређени по законима музике“, додајући да „као што можемо да запишемо све оно што говоримо, тако исто можемо записати и све оно што певамо или свирамо“ (Ђорђевић 1905: 3–4). Овај део књиге садржи и одговарајуће илустрације линијског и „нотног“ система, нота, њихових трајања, пауза, приказ виолинског регистра, објашњења тактова, тактних црта, итд.¹⁰

Ма како *Школа за виолину* била малог обима (50 страна), и ма како скромно изгледала настава извођена према Ђорђевићевом уџбенику,¹¹ у њој је на најсажетији начин растумачена већина музичких појмова,

⁹ У Србији је само десет година пре објављивања *Школе за виолину* (1888), деловало свега тринаест учитеља музике у тридесет потпуних и непотпуних гимназија (Vasiljević 2000).

¹⁰ Детаљнији приказ *Школе за виолину* вид. у књизи *Методичке основе вокално-инструменталне наставе* (Дробни 2008).

¹¹ Cf. Karan, G. (1993).

учитељи су оспособљавани да елементарно владају овим инструментом. Претпоставку да је *Школа за виолину* служила и као уџбеник за наставу нотног певања у учитељским школама (и допуна постојеће наставне литературе у основним школама), донекле поткрепљује чињеница да је на прелазу из XIX у XX век био евидентан дефицит ин-структивне литературе намењене не само развоју музичке писмености већ и настави певања. Наиме, од Миловукове *Школе нојној њевања* (1871), *Теорије њравилној нојној њевања* Исидора Бајића (публиковане у тадашњој Аустроугарској), публикације *Кажийуџи учийељима основних школа њри њредавању моја Буквара и Чийанке нојној њевања* Аксентија Максимовића (1870), осим различитих збирки песама које су српски учитељи према сопственим афинитетима и нахођењу приређивали са мањим или већим успехом и у њих интерполирали тумачења појединих музичких појмова, специјализоване литературе готово да није било (Ђурђановић 2019).

На идеју да се посвети изради збирки за наставу певања¹² и музике Ђорђевића је изазвала поменута ситуација, те он почетком XX века публикује књиге *Збирка гечижих њесама у један, два, џри и чейири џласа* (1904)¹³ и *Збирка одабраних њесама: за школску омладину* (1909)¹⁴. Знатно касније, у свом *Крајком ујусџву за њредавање нојној њевања*, које се користило упоредо са *Певанком за ученике основних школа и учийељских школа у Краљевини Срба, Хрватџа и Словенаца* (1928) – уџбеником за 3. и 4. разред основних и учитељских школа – образложио је методички пут музичког описмењавања који би започео у основним школама, а утврђивао се и проширивао у гимназијама, чиме би се, по његовом мишљењу, васпитавао музички укусу омладине (Ђорђевић 1927).¹⁵

Као човек који је био посвећен прикупљању и изучавању сопствене народне баштине, Ђорђевић је сматрао да је професионална музичка пракса у Србији исувише окренута музици Западне Европе (нарочито Француске и Немачке), те да музичари који стасавају не познају сопствено музичко наслеђе. Замерајући држави на испољеном нехату када је реч о музичком образовању (Из заоставштине Владимира Ђорђевића, бр. 518/1), он констатује да без обзира на то што расте број школованих

¹² Поједине композиције које је Ђорђевић компоновао за дечји хор први пут су представљене јавности у *Анџолоџији српске музике за дечји и женски хор* Гордане Каран и Драгане В. Јовановић, која је у три дела објављена у периоду од 2014. до 2016. године.

¹³ Књига је осим песама садржала и методска упутства и била уџбеник за наставу певања у свим учитељским школама у Србији (Милетић 2019).

¹⁴ Ова збирка је била намењена настави у основним школама и гимназијама (Stojanović 2001).

¹⁵ *Певанка* је садржала 148 песама. Према ауторовим речима, њен наслов је настао према аналогији са Читанком (Stojanović 2001).

музичара, српска музика стагнира због тога што не постоји домаћа инструктивна литература намењена музичкој настави (Из заоставштине Владимира Ђорђевића, бр. 518/2). Константујући да се у српским музичким школама чак и пулсација одбројава на немачком језику, он се са правом пита како је могуће да се тако нешто догоди у народу који има изванредно народно певање. У вези с тим питањем закључује како се и не може очекивати да деца која стасавају у таквим школама буду српски музичари у правом смислу речи (Из заоставштине Владимира Ђорђевића, бр. 518/3).

У својим напорима да наставу музике и музичку писменост прошири у народу и истакне њен значај и циљ, музичко описмењавање је поредио са учењем читања и наставом матерњег језика и тај став аргументовао у *Крајком ујусџиву за њредавање нојној њевања* потребом да „згодна музика“ може деци бити од користи и као „добра лектира“ (СТОЈАНОВИЋ 2001: 17). Константујући да би неко ко би пожелео да научи и најједноставнију мелодију морао да учи само од другог, по слуху, са правом се пита шта би се рекло кад би неко са завршеном основном школом тражио да му се било какав текст прочита или запише (ЂОРЂЕВИЋ 1927). У том погледу је Ђорђевићево настојање да се у основним школама ученици музички описмене и стасавају на основу сопственог музичког наслеђа потпуно разумљиво и вишеструко оправдано, будући да су се појединци у старијем узрасту опредељивали за (специјализовано) бављење музиком или учитељски позив. Међутим, његов став о погубности доминантно западњачког утицаја у музичким школама није био идентичан када је реч о његовом методичком опредељењу у настави певања.

Наиме, на питање да ли је Владимир Ђорђевић који се активно бавио методиком и наставом музичке писмености пуне четрдесет четири године, од првог запослења у Кулини код Крушевца 1880. године, до пензије коју је стекао у III београдској гимназији 1924. године, имао оригинална методичка решења у настави музичке писмености – одговор је пружио сâм у завршном делу књиге *Крајко ујусџиво за њредавање нојној њевања*. У њему он признаје како главне идеје које је изнео у својим излагањима фактички нису његове, већ су одавно опробане и усвојене код других народа, а он их је само модификовао према српским приликама и према сопственом дугогодишњем искуству у настави (ЂОРЂЕВИЋ 1927). Дакле, неоспорно је да је Ђорђевић, попут већине својих савременика, преузео методичке поставке из германске музичке наставе. Попут Божицара Јоксимовића код којег се може видети скроман, али конструктиван, траг методичких поставки које су преузете из романске школе нотног певања (на пример, начин коришћења мелодијских примера из музичке литературе), Владимир Ђорђевић

се као методичар профилисао на германској лествично-интервалској поставци тонова која заговара смер наставе од теоријских тумачења ка звучној реализацији (Stojanović 2001), подразумева везивање звука лабилних са стабилним тоновима (систем рада на алтерованим тоновима).¹⁶

Без обзира на све, са аспекта савремене методике наставе музичке писмености, Владимир Ђорђевић се не може сврстати у значајне или реформаторске музичко-педагошке личности какве су били Милан Миловук, Исидор Бајић, Стеван Стојановић Мокрањац, Миодраг Васиљевић и у савременом добу Зорислава Васиљевић. Међутим, са ширег аспекта историје српске музичке педагогије место, улога и значај Владимира Ђорђевића као музичког педагога су неспорни. Као аутор уџбеника и приручника остварио је несумњив утицај будући да су његове *Школа за виолину* и *Збирке дечјих њесама* доживеле бројна издања и користиле се у наставној пракси неколико деценија. Као наставник Певања и Свирања на виолини најдуже се задржао у Јагодини у Српској краљевској мушкој учитељској школи, где је упоредо са обавезама у настави неговао хорско певање и оркестарско свирање.¹⁷ У ширем педагошком деловању, познато је да је одржавао семинаре за учитеље у оквиру којих је тумачио програмске захтеве музичке наставе у основним школама.¹⁸

У Легату Владимира Ђорђевића који је похрањен на Факултету музичке уметности у Београду сачувани су бројни рукописи који сведоче о посвећеној педагошкој страни личности човека који је обележио српску културу на почетку XX века. Мање истражени део ове вредне грађе односи се на област методике и наставе теоријских предмета где, осим белешки са предавања о хармонији Роберта Фукса и објављене *Ручне књиџе из Науке о хармонији у њрвом регу за музичке и учитељске школе*, најзанимљивији сегмент представљају уобличени уџбеници и збирке примера и задатака за хармонију, контрапункт и (класичне)

¹⁶ Овај систем се, модификован, дефинисан и прилагођен савременој методици и настави солфеџа, примењује и данас у руској и бугарској педагошкој пракси.

¹⁷ Ђорђевић је „у сваком разреду оформио по један хор и оркестар, а од најбољих извођача створио је главни ансамбл за јавне наступе и концерте, који су се одржавали сваке суботе“ (Гавриловић 2009: 110). Осим тога, ученици Српске краљевске мушке учитељске школе недељом су учествовали на богослужењу, где се, осим Литургије Стевана Стојановића Мокрањаца, изводила и литургија недељна или празнична, када се пева „Блажени“ Владимира Ђорђевића, а која је објављена у Јагодини 1903. године.

¹⁸ Примера ради, 1900. године, у Јагодини, Владимир Ђорђевић је одржао семинар за 32 учитеља и 20 учитељица на којем је „у теоријском одељку својега предавања... саопштио учитељству све захтеве из методике певања као припрему. Затим је изложио методолошке поступке при предавању овога предмета у I и II разреду основне школе по нотном систему. У практичном одељку г. Ђорђевић је певајући показивао учитељству све мелодије песама које су наставним програмом одређене. Предавач је целим предавањем заинтересовао слушаоце и постигао успех“ (Protić 1991: 167).

музичке инструменте за које се може претпоставити да су изнедрени из Ђорђевићеве наставне праксе.

Методичке одреднице и рефлексије активности и деловања Владимира Ђорђевића у области методике наставе музичке писмености расветљене су у контексту континуитета, метода и методике наставе нотног певања и теорије музике у радовима истраживача историје српске музичке педагогије Зориславе М. Васиљевић, Гордане Стојановић, Гордане Каран и Иване Дробни, те представљају део процеса који треба у перспективи довршити и уобличити.

Додајмо на крају да овај текст представља иницијално сагледавање и мапирање Ђорђевићеве музичко-педагошке делатности и у том смислу је, осим увида у елементарне биографско-библиографске податке и позиционирање Владимира Ђорђевића у (педагошком) историјском континууму, начињен први корак ка свеобухватнијем и продубљенијем сагледавању његовог музичко-педагошког дела у времену које је пред нама, како у области методике наставе музичке писмености тако и у домену методике наставе теоријских дисциплина (хармоније, контрапункта и музичких инструмента).

*Музичко-педагошка библиографија
Владимира Ђорђевића*

1. Ђорђевић, Владимир. Школа за виолину: за средње школе у Краљевини Србији, св. I/ израдио Влад. Р. Ђорђевић, Јагодина: В. Ђорђевић; Беч: Јос. Еберле и друг, 1899.
2. Ђорђевић, Владимир. Збирка дечијих песама у један, два, три и четири гласа, Јагодина, 1904.
3. Ђорђевић, Владимир. Школа за виолину, св. II/ за средње школе, 2. поп. и попуњено изд. Јагодина: В. Ђорђевић; Беч: Јосиф Еберле и друг, 1905.
4. Ђорђевић, Владимир. Збирка дечјих песама у један, два, три и четири гласа, друго издање, Јагодина: издање аутора, 1906.
5. Ђорђевић, Владимир. Збирка одабраних песама: за школску омладину, удесио Влад. Р. Ђорђевић, Јагодина: [б. и.], 1909.
6. Ђорђевић, Владимир. Виолински албум, св. I, приредио Владимир Р. Ђорђевић, Јагодина: В. Ђорђевић, 1910.
7. Ђорђевић, Владимир. Школа за виолину: за средње школе, св. I, 4. поправљено и попуњено изд., Јагодина: В. Ђорђевић; Беч: Јосиф Еберле и друг, 1912.
8. Ђорђевић, Владимир. Збирка дечјих песама у један, два, три и четири гласа за школску омладину, треће издање, Београд: издање аутора, 1921.

9. Ђорђевић, Владимир. Општа теорија музике, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1924.
10. Ђорђевић, Владимир. Народна певанка, издање аутора, 1926.
11. Ђорђевић, Владимир. Народна певанка 1, Брајево писмо, Земун: Александрово, Нова светлост, 192?.
12. Ђорђевић, Владимир. Народна певанка 2, Брајево писмо, Земун: Александрово, Нова светлост, 192?.
13. Ђорђевић, Владимир. Кратко упуство за предавање нотног певања, Београд: издање аутора, 1927.
14. Ђорђевић, Владимир. Кратко упуство за предавање нотног певања, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1927.
15. Ђорђевић, Владимир. Певанка за ученике основних школа и учитељских школа у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1928.
16. Ђорђевић, Владимир. „Један пројекат наставног програма из нотног певања у нижој и вишој основној школи“, Београд: сепаратно издање одштампано из Учитеља, св. 8 за месец април, Привредник, 1931.
17. Ђорђевић, Владимир. Општа теорија музике, друго издање, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1934.
18. Ђорђевић, Владимир. Ручна књига из Науке о хармонији у првом реду за музичке и учитељске школе, 3. поправљено издање, издање аутора, б. г.

Рукојиси и чланци

1. Ђорђевић, Владимир. Виолина и летимични преглед виолиниста до 19. века, Пирот: рукопис, 1895.
2. Ђорђевић, Владимир. „Први захтеви за правилно учење певања“, Чланак из Првог годишњег извештаја Српске краљевске мушке учитељске школе, Јагодина, 1898/99, 1899, 21–23.
3. Ђорђевић, Владимир. „Из методике певања у народној школи“, Прилози народним школама у Белици, Левчу и Темнићу на завршетку 19. века, Јагодина, 1901.
4. Ђорђевић, Владимир. „Певање у средњим школама“, Дневни лист бр. 236, 19. август 1909.
5. Ђорђевић, Владимир. „Наше музичке школе“, рукопис без података, 1924.
6. Ђорђевић, Владимир. „Наставнички одсек за наставнике свирања и певања у средњим школама Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца“, Правилник, без података, б. г.
7. Ђорђевић, Владимир. „Важност музике у опште, а посебице у основној школи“, рукопис, б. г.

8. Ђорђевић, Владимир. „Припрема из нотног певања“, рукопис без података, б. г.
9. Ђорђевић, Владимир. „Наставнички одсек за наставнике свирања и певања у средњим школама Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца“, рукопис, б. г.
10. Ђорђевић, Владимир. Каденце, рукопис, б. г.
11. Ђорђевић, Владимир. Каденце и модулације, рукопис, б. г.
12. Ђорђевић, Владимир. Контрапункт, рукопис, Беч, 1895.
13. Ђорђевић, Владимир. Наука о музичким инструментима, рукопис, б. г.
14. Ђорђевић, Владимир. Наука о хармонији, рукопис, б. г.
15. Ђорђевић, Владимир. Извод из науке о хармонији, Београд, б. г.
16. Ђорђевић, Владимир. Предавања Р. Фукса из Науке о хармонији, б. г.
17. Ђорђевић, Владимир. Примери из хармоније, св. 1–5, б. г.
18. Ђорђевић, Владимир. Примери из хармоније, рукопис, б. г.
19. Ђорђевић, Владимир. Каденце и модулација, рукопис, б. г.
20. Ђорђевић, Владимир. Збирка одабраних песама, рукопис, б. г.
21. Ђорђевић, Владимир. Смеша дечјих песама, рукопис, б. г.

ЛИТЕРАТУРА

- Балић, Исидор. *Теорија љавилној нојној љевања*. Нови Сад: Парна штампарија Ђорђа Ивковића, 1904.
- ВАСИЉЕВИЋ, Зорислава М. *Рајл за српску музичку љисменост: од Миловука до Мокрањца*. Београд: Просвета, 2000.
- ГАВРИЛОВИЋ, Марина. „Живот и рад Владимира Р. Ђорђевића и Нишу, Алексинцу и Јагодини до 1912. године.“ *Узданица* год VI, бр. 1 (2009): 103–119.
- ДРОБНИ, Ивана. *Мејодичке основе вокално-инструменталне насћаве*. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р. *Школа за виолину за средње школе*. Друго поправљено и попуњено издање. Јагодина: Штампано у Јосифа Еберле и друга у Бечу, 1905.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р. *Крајко ујујсћиво за љредавање нојној љевања*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1927.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р. *Школа за виолину*. Осмо издање. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1930.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р. *Прилози биографском речнику српских музичара*. Уредник Стана Ђурић Клајн. Београд: Музиколошки институт, 1950.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р. *Из заосћавсћине Владимира Ђорђевића*, бр. 518, Библиотека Музичке академије, инв. бр. 15.313, б. г.
- ЂУРЂАНОВИЋ, Миомира. *Насћава музике у Србији у 19. и 20. веку*. Ниш: Универзитет у Нишу, Факултет уметности, 2013.
- КАРАН, Гордана, Ивана Дробни. „Ретроспектива библиографије из области историје српске музичке педагогије.“ *Зборник радова Десетћој љегајошћој форуму*. Уредник Гордана Каран. Београд: Факултет музичке уметности, 2008, 199–204.
- КАРАН, Гордана, Драгана Јовановић. *Анћолоћија српске музике за дечји и женски хор композићора групе љоловине 19. и љрве љоловине 20. века. Једноћлас и двоћлас*. Београд: Klett, 2014.

- КАРАН, Гордана, Драгана Јовановић. *Антилоџија српске музике за дечји и женски хор композиitora групе половине 19. и прве половине 20. века. Тројлас и четворолас*. Београд: Klett, 2015.
- КАРАН, Гордана, Драгана Јовановић. *Антилоџија српске музике за дечји и женски хор композиitora групе половине 19. и прве половине 20. века. Православна црквена музика – вишеласје*. Београд: Klett, 2016.
- МАКСИМОВИЋ, Аксентије. *Изучавање виолине помоћу народних песама за постојено учење*. Нови Сад, 1870.
- МАКСИМОВИЋ, Аксентије. *Каживућ учитељима основних школа при предавању моја Буквара и Чиванке нојној певања прве свеске*. Нови Сад: И. Фукс, 1870.
- МАКСИМОВИЋ, Аксентије. *Приправа за учење нојној појања и свирања на виолини – Покушај како би најлакше науку о музици у народу распростирали*. Панчево, 1871.
- МИЛОВУК, Милан. *Школа нојној певања*. Друго издање. Београд: Државна штампарија, 1871.
- РИБИЋ, Романа. „Стваралачка ризница Петра Стојановића.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 28–29 (2003): 161–185.
- МИЛЕТИЋ, Aleksandra. „Музичка писменост у општем музичком образовању младег школског узраста у Србији.“ *Prvi међнародни симпозијум Музичка педагогија – изазов, инспирација, креација / The First International Symposium on Music Pedagogy Music Pedagogy – Challenges, Inspiration and Creation*. Zbornik radova. Cetinje: Univerzitet Crne Gore, Музичка академија, 2019, 111–122.
- ПРОТИЋ, Вишња. *Музичко образовање у учитељским школама Србије од 1870. до 1914. године као један од чинилаца у развоју српске музичке културе*. Докtorsка дисертација одбрана на Музичкој академији у Сарајеву [mentor dr Zija Kučukalić], 1991.
- СТОЈАНОВИЋ, Gordana. *Komparativna metodologija nastave muzičke pismenosti i početnog čitanja i pisanja*. Doktorska disertacija odbranjena na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu [mentor dr Zorislava M. Vasiljević], 2001.
- VASILJEVIĆ, Zorislava M. *Problemi muzičke kulture i obrazovanja od Milovuka do Mokranjca*. Doktorska disertacija odbranjena na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu [mentor dr Mirjana Veselinović Hofman], 1986.

Gordana M. Karan and Ivana Đ. Drobni

Mapping the Work of Vladimir Đorđević in the Development of Music Teaching in Serbia

Summary

The wide-ranging work of Vladimir P. Đorđević (1869–1938) and the mark he left on the history of Serbian musical writing at the turn of the 20th century require a careful examination of all aspects of his life and work. Although the musical-pedagogical commitment of this significant figure has been highlighted in several scientific analyses by domestic researchers, a historical-pedagogical framing has not yet been conducted and there has not been a comprehensive overview of his bibliography, which was intended for use in teaching music in Serbian schools. This paper discusses not only Đorđević’s published textbooks but also provides a detailed listing of all musical-pedagogical works preserved in the Bequest of Vladimir P. Đorđević, kept in the library of the Faculty of Musical Art in Belgrade, where there are both textbooks and texts containing precious thoughts on the contemporary state of musical education in Serbia.

Keywords: teaching literature, music teaching, music literacy, music pedagogy, Vladimir Đorđević.

YUANNING ZHANG

University of Arts in Belgrade, Faculty of Music*

IVANA B. PERKOVIĆ

University of Arts in Belgrade, Faculty of Music*

MUSIC AS A TOOL FOR CULTURAL
COMMUNICATION BETWEEN CHINA AND SERBIA:
THE ACADEMIC EXCHANGE AND
THE PERFORMANCE(S) OF THE
COLLEGIUM MUSICUM CHOIR IN CHINA**

ABSTRACT: In increasingly diversifying societies, the need for new academic and cultural dialogues emerged between higher music education institutions in both China and Serbia. The various logics that attend the different cultural territories between these two countries are obvious in terms of knowledge formation, cultural and artistic participation, teaching practices and many other levels. However, after the establishment of the *China-CEEC Music Academies Union*, music performances were among the first to support some of the basic principles of this association. Among them, the *Collegium Musicum*, a female choir of the Faculty in Music in Belgrade performed at Zhejiang Conservatory of Music and Pinghu Campus in China in 2018. This example of music as a tool for international cultural and academic communication is examined as a case study in this text, in order to contextualize the first steps of higher music education interaction between China and Serbia within the Union. The performances of two Chinese songs by the *Collegium Musicum* choir and one performance of a Serbian Orthodox piece by the *Collegium Musicum* choir together with the *Eight Seconds* choir of ZJCM will be analyzed, aiming to explore the most important aspects of music as a tool of cultural communication.

KEYWORDS: Cross-cultural and intercultural musical exchange, academic cooperation, higher music education, *Collegium Musicum*, *Eight Seconds* choir of ZJCM.

* yuanningbelgrade@gmail.com; ivanaperkovic@fmu.bg.ac.rs

** This article is completed within the accredited scientific organisation, Faculty of Music, in which the musicological research is supported by the Ministry of education, science and technological development of the Republic of Serbia.

Introduction

In recent years, with the implementation of China's national policy, exchanges between China and Central and Eastern European countries have become pyramidally more frequent, which is not simply reflected in economic and political terms, but also in the great development of art and culture, in particular with regard to communication between higher education institutions. Serbia, as a priority country under the "China-Central and Eastern Europe" and "One Belt and One Road" policies, has formed interactive relations with China in a variety of ways. This paper will focus on two higher art institutions in China and Serbia: Zhejiang Conservatory of Music, and the Faculty of Music of the University of Arts in Belgrade, taking the performance of *Collegium Musicum* choir¹ of the Faculty of Music as the main case study to analyze its impact and effect in a cross-cultural context.

The *Collegium Musicum* choir, one of the first artistic groups to visit China since the establishment of *China-CEEC Music Academies Union* (founded on September 23, 2017, at Zhejiang Conservatory of Music), went to China in November 2018. The choir, led by its conductor Dragana Jovanović,² with its' thirty members, gave special concerts at Zhejiang Conservatory of Music and Jiaxing College (Pinghu campus)³ on November 14th and 15th, respectively. Nineteen pieces were performed, with two Chinese folk songs – *Kangding Love Song* (康定情歌) and *Little Cabbage* (小白菜), and the Serbian religious hymn *Tebe pojem* (*We sing to you*) composed by Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914), sung in collaborating with the *Eight Seconds* choir of Zhejiang Conservatory of Music.

The framework of this paper is as follows: first, we will make a brief review of the theoretical background regarding "multi-", "inter-", "trans-" and "cross-culturalism" (KIM 2017: 19); second, we offer the necessary information on the two higher music education institutions in China and Serbia, their choirs, as well as the background to the realization of the aca-

¹ The choir gave two performances in China at Zhejiang Conservatory of Music and Jiaxing College (Pinghu Campus). The programmes showed slight differences, with 19 pieces performed at Zhejiang Conservatory of Music, and 12 pieces at Jiaxing College (Pinghu Campus). *Collegium musicum* performed Chinese folk songs at both concerts, without performing the Serbian chant at Jiaxing College.

This paper will focus on the programme performed at Zhejiang Conservatory of Music, and more precisely, we will deal with three pieces – two Chinese folk songs, and a Serbian liturgical hymn sung by both choirs.

² Dragana Jovanović: DA, Associate Professor at the Faculty of Music of the University of Arts in Belgrade, Serbia.

³ Jiaxing College: founded in March 2000, located in Jiaxing, Zhejiang, with three campus – Yuexiu (越秀), Lianglin (梁林) and Pinghu (平湖).

The concert was held at the Pinghu campus.

demic exchange; third, an analysis of two Chinese folk songs and the Stevan Stojanović Mokranjac's liturgical piece follow, accompanied by a detailed examination of the interpretation of these three pieces; finally, the discussion is concluded by the elaboration on the subject of music as a tool for cross-cultural exchange.

*The theoretical background on "Sino-Serbian"
musical exchanges*

"Cross-cultural", "intercultural" and "multicultural" are among the terms which have been the focal point of research in recent years. There are many different approaches to and definitions of these terms, and that is the topic for another study. In this particular text, it is important to remember William B. Gudykunst's notion of these terms: "cross-cultural involves comparisons of communication across cultures" while "intercultural communication involves communication between people from different cultures" (GUDYKUNST 2003). Scollon et al. extended this to three areas of study: intercultural communication, cross-cultural communication and inter-discursive communication (SCOLLON et al. 2012)⁴. Among many other definitions, the Oxford Dictionary gives explanations of these three terms: "multicultural" relates to or contains several cultural or ethnic groups within a society (multicultural education); "cross-cultural" relates to different cultures or comparison between them (cross-cultural understanding); while "intercultural" takes place between cultures, or is derived from different cultures (intercultural communication). According to Jin-Ah Kim, the term "'intercultural' describes the process or the condition in which two or more cultures interact with each other; it was created in order to account for cultural interactions which the concept of 'multiculturality' is not able to do" (KIM 2017: 20). The term "cross-cultural" does not simply "describe cultural interaction... rather, it denotes the process and condition of cultural crossings, crossing over back and forth" (KIM 2017: 20).

This paper analyses the performance of Chinese folk songs and Mokranjac's *Tebe pojem* sung by two choirs, respectively, from the perspectives of "cross-cultural" and "intercultural" communication in the academic context.

Musical cultural exchange between Serbia and China is a brand-new research perspective, and there is no unified or relatively complete research in the field. The theoretical background, therefore, described here must be seen in a larger context, involving an understanding of cross-cultural studies, of which considerable attention has been paid to the study of "Chinese and Western music exchanges", with theoretical writings published on Chinese

⁴ See various further studies: DIETZ 2018: 1–19; TING-TOOMEY et al. 2012; GRANT 2010.

music as exported to and understood in the West, and the reception of Western music in China. The following is a brief overview of the key theoretical works on the ‘Chinese and Western musical exchanges’, with a view to deepening the comprehension of the theoretical background on “Sino-Serbian” musical exchanges.

With regard to the “musical exchange between China and the West”, this is mainly concerned with the process of musical cultural interaction between both sides, including the issues of Chinese music sent to the West and the reception of Western music in China. A Ph.D. dissertation, *‘Chinese Elements’ in Western Music in the 20th Century*, written by Mr Bi Minghui, gives a specific analytical study on a variety of patterns of manifestation of Chinese music in the West from the Eastern culture perspective, focusing exclusively on the 20th century (BI 2007); published in 2017, *China and the West: Music, Representation and Reception*, contains a series of research findings produced in recent years on “Chinese and Western musical exchanges”, which is also a representative theoretical work formed on the basis of cross-cultural study (YANG 2017); Mr Tao Yabing and Feng Wenci approached the issue in a similar way, with the former examining it from the perspective of Chinese music, comprehensively giving an introduction to the musical exchange between China and the West from the Tang dynasty to 1919 (TAO 1994); the latter author discussed Sino-foreign musical exchange at the level of Chinese music (FENG 1998); Gong Hongyu wrote a book, in 2007, under the title *Musical Encounters in Sino-Western Cultural relations*, which is one of the most significant works on Chinese and Western musical exchange in recent years, with three volumes – missionaries and Sino-Western music culture; modern dissemination and the influence of Chinese music in the West; and the interactive impact of contemporary Chinese and Western music culture (GONG 2017)⁵.

*On the Schools and Choirs and the background to the realization
of the choir’s trip to China
Zhejiang Conservatory of Music (浙江音乐学院)
and Eight Seconds Choir*

Among the many conservatories of music, Zhejiang Conservatory of Music, the tenth independent specialized conservatory in China, which was founded in 2016, is relatively young. The predecessor of Zhejiang Conservatory of Music was the Music School of Hangzhou Normal University (杭州师范大学) founded in 1982. Zhejiang Conservatory of Music, richly

⁵ The book is in Chinese; its original three volumes are: 来华传教士与中西音乐文化交流溯源; 中国音乐在西方的近代传播与影响; 当代中西音乐文化的交互影响。

endowed by nature, has become a rising star in terms of international communication and exchange. In 2017, led by Zhejiang Conservatory of Music, the “China – CEEC Music Academies Union” (中国-中东欧国家音乐院校联盟) was founded. It has initiated cooperation with 15 music academies from the Central and Eastern European countries to promote the construction of music culture along with “One Belt and One Road”, and to build an international platform for musical cultural interchanges and encounters. The case of the academic choir *Collegium Musicum* is one of the good examples of Sino-Serbian musical cultural exchanges launched by the *China-CEEC Music Academies Union*.⁶

The *Eight Seconds* choir is one of the professional performing ensembles (the others are: Chinese Traditional Instrument Orchestra, the Symphony Orchestra and the Dance Group) of Zhejiang Conservatory of Music. It is composed of students in the school and was founded in 2009 by the national first-class conductor and choral educator – Han Baolin (阚宝林). The *Eight Seconds* choir contains a mixed chorus group, a female chorus group, a male chorus group and a chamber choir⁷. Over the decades of its development, the *Eight Seconds* choir has become one of the China’s professional representative choirs and enjoyed a certain reputation around the world. The choir’s name – *Eight Seconds*, points out the limited time within which the group formation should be changed while performing. The *Eight Seconds* choir has achieved excellent results in many international competitions, winning the World Championship in the Youth Mixed group and the World Runner-up in the Female and Folk groups at the 7th World Choir Festival, during which the flag of the People’s Republic of China was raised and the national anthem was played owing to the first overall score,

⁶ We provide here some additional information about Zhejiang Conservatory of Music: In 2013, Zhejiang People’s Government formally decided to transform the Music School of Hangzhou Normal University into Zhejiang Conservatory of Music, and on March 1, 2016, it was officially established as a publicly funded institution approved by the Ministry of Education of China. Zhejiang Conservatory of Music houses 12 academic departments, with an affiliated Music school (Junior and High School), and 4 professional performing ensembles.

Zhejiang Conservatory of Music is located on the banks of the River Zhijiang (之江), in the south-west of Hangzhou, the capital city of Zhejiang Province in east China. This is a city with a long history. An old Chinese saying – *Up in heaven; there is paradise; down on earth; there are Suzhou and Hangzhou* (上有天堂, 下有苏杭), witnesses her beauty that could compare favorably with paradise. The city is built around the West Lake (西湖), a scenic spot which is very prestigious, on the “World Heritage List”) with the history of Chinese nation and exudes the breath of ancient culture. With regard to international cooperation, it has signed cooperation agreements with a number of internationally renowned music schools and conservatories, such as University Mozarteum, the Royal Academy of Music, the Royal Northern College of Music and The University of Nottingham.

⁷ Online address: https://www.sogou.com/link?url=DOb0bgH2eKjRiy6S-EyBciCDFRTZxEJgRo30BMpXuwZVy6JvJfJZBvCJC-lzdrX6k8iYe3AGBOjKjSRU1I_g_6GalUfvLCKOtA540igmRlBEmv6ZNxtMA6gFD-dm3ht4, accessed on September 10, 2021

which is another considerable achievement in the history of Chinese choral music.

In the spirit of learning, the *Eight Seconds* choir had an in-depth exchange with *Collegium Musicum* choir on the afternoon of November 14. Han Baolin, at the special concert of *Collegium Musicum* choir, stated that “these distinguished guests from afar brought us not only their expressive forms but also a range of representations of Eastern European musical styles⁸.” The *Eight Seconds* choir, as the main party, too, performed two Chinese pieces – *Ap jie lop*⁹ and *A Cappella – A Xi Jumping over the moon* (阿细跳月, Jubliant Jump)¹⁰. With an eclectic attitude, the *Eight Seconds* choir has incorporated various advanced choral methods and summarized its choral experience to showcase traditional Chinese music and promote Chinese culture on the international stage.

The Faculty of Music and the Collegium Musicum choir

The Faculty of Music in Belgrade was founded as the Music Academy in 1937. The establishment of the Music Academy as the highest state institution, along with the Music High School, rounded out the Serbian music education system for the first time in the national context.

The second period of the history of the Music Academy / Faculty of Music (1958–1987) was marked by the importance and momentum of its institutional integration, both horizontal, with other higher education institutions; and vertical, with various institutions involved in the process of music education. Postgraduate studies were introduced in 1957, thus creating the opportunity for the best students to expand their proficiency by obtaining the titles of Master of Music Art and Master of Music Sciences. In 1973, the Music Academy changed its name to the Faculty of Music, alongside other art schools and their association, which as such gained the status of the independent University of Arts in Belgrade. Postgraduate Doctoral studies were introduced in 1985, enabling to obtain a PhD title in either Musicology or Ethnomusicology.

The third period (since 1988), which extends to the present day, is seen as the time in which all kinds of changes have accumulated and concen-

⁸ This information was obtained by watching the concert recording video. Han Baolin spoke in Chinese. The text was translated by Yuanning Zhang.

⁹ *Ap jie lop*. Lyric and Composition: Chunlin Mo; Arranging: Yifan Zhao; Lead singer: Han Ding, Yue Chen

《不要怕》, 词曲: 莫春林; 编曲: 赵轶凡; 演唱: 浙江音乐学院“八秒”合唱团; 领唱: 丁涵, 陈玥

¹⁰ *A Cappella – A Xi Jumping over the Moon* (Jubliant Jump); Lyric: Xiaoping Yang; Composition: Xiaogeng Liu; Beat Box: Junsen Ni; Weizhou Weng.

阿卡贝拉-阿细跳月; 作词: 杨晓萍; 作曲: 刘晓耕; 演唱: 浙江音乐学院“八秒”合唱团; Beat Box: 倪俊森、翁伟洲

trated, reaching a state of saturation. Currently, Undergraduate studies at the Faculty of Music are organized into three study programmes: Composition, Performing Arts (with 28 modules) and Music Science (with 4 modules). Masters studies include three study programmes: Composition, Performing Arts and Music Sciences, with two new Masters programmes introduced in 2020/21 (the artistic programme Music Direction and the scientific programme Applied Research in Music) as part of the ERASMUS+ program funded by the EU.¹¹ The third cycle of studies lead to a Doctoral degree, either an Artistic Doctorate or a PhD. Since 2006/2007 the Faculty's work has been adjusted to the standards of the Bologna Convention (PERKOVIĆ 2017).

The female choir *Collegium Musicum* was founded fifty years ago, by the Faculty of Music in Belgrade (in 1971), on the initiative and under the mentorship of Vojislav Ilić (1911–1999), and under the direction of Darinka Matić Marović (1937–2020). The great reputation of the choir was achieved thanks to its Conductor Matić Marović. The artistic identity of the choir has been built through fifty continuous years, with a programme policy firmly directed towards the highest artistic achievements, but also with the goal of the education of female students at the Faculty of Music in Belgrade. In the last 50 years, over 300 students of the Faculty have been members of this ensemble, and dozens of students of conducting have gained their first experiences by leading the ensemble by assisting with the choir.

The ensemble has also taken part in the realization of significant vocal-instrumental works, independently or as part of larger choirs, collaborating with orchestras from both Serbia and the wider region, under the direction of Darinka Matić Marović, but also Zubin Mehta, Emil Tabakov, Uroš Lajovic, En Shao, Francesco La Vecchia, Mikhail Jurovsky and many others. The choir's programme is very broad and includes works by old masters and medieval sacred music, as well as music inspired by folklore, through choral "classics" to the contemporary music that gives the main stamp to the ensemble's repertoire. In its history, the choir has premiered over two hundred compositions whose scores, along with numerous works of Serbian, Yugoslav and world choral heritage, are kept in its' rich library. The visibility of the ensemble in both Serbian and world cultural activities is demonstrated by its numerous performances (over three thousand) rated with the highest marks, both also through the opinion of the professional public and the subjective feeling of tens of thousands of listeners who have had the opportunity to hear this ensemble in concert halls around the world.

¹¹ Enhancing the digital competencies and entrepreneurship skills of academic musicians in Serbia for culturally more engaged society – DEMUSIS (598825-EPP-1-2018-1-RS-EPPKA2-CBHE-JP) is a Capacity Building in the field of Higher Education (CBHE) project funded by the Erasmus+ programme and coordinated by the University of Arts in Belgrade with Prof. Ivana Perković as the contact person.

The academic choir *Collegium Musicum* has participated in a range of major festivals in Serbia and abroad, such as the Flemish Festival in Ghent (Belgium), the Berlin Festival (Germany), “Prague Spring” and the Festival of Vocal Music in Brno (Czech Republic), the “Georges Enescu” Festival in Bucharest (Romania), the Festival of Sacred Music in Moscow (Russia) and others. Some of the most representative works of domestic art have been performed by the choir for audiences in over forty countries – Spain, Portugal, France, Belgium, England, Ireland, Norway, Sweden, Germany, Austria, Poland, Czech Republic, Slovakia, Hungary, Romania, Bulgaria, Italy, Slovenia, Croatia, Bosnia and Herzegovina, Macedonia, Montenegro, Greece, Cyprus, Turkey, Pakistan, Afghanistan, Iran, India, Mongolia, China, Taiwan, South Korea, Russia, Belarus, Ukraine, Lithuania, Latvia, Estonia, Argentina, Brazil, Ecuador, Mexico, Cuba and the USA.

The *Collegium Musicum* choir has won numerous awards, both in Serbia and abroad, including Outright First Place for performing Polyphonic Music at the International Competition in Arezzo (Italy, 1971); Outright First Place for performing Polyphonic Music and First Prize in the category of National Music at the International Music Competition in Langolen (Great Britain, 1973); BBC/British National Television Award (UK, 1973); Two gold medals at the Tenth World Festival of Youth and Students in East Berlin (East Germany, 1973); Outright First Place and Special Award for performing Polyphonic Music, as well as First Prize in the category of National Music in Gorizia (Italy, 1980); First Prize for performing Polyphonic Music and Award for the Best Conductor at the International Torrevieja Competition (Spain, 1998); Outright First Prize for the Best Choir of the Festival, Outright First Prize for the Best Choir of the Festival, Special Award for Performing a Composition in Chinese and Award for the Best Conductor at the Sixth International Choir Festival in Beijing (China, 2002); The First Prize in the category of Musically Educated Choirs, the Special Award for the Best Choir of the Polish National Radio Television Festival and Award for the Best Conductor at the 29th International Festival of Sacred Music in Hajnowka (Poland, 2010); Gold Medal at the International Choir Festival at Carnegie Hall (New York, USA, 2013), and numerous other awards and recognitions. (JOVANOVIĆ 2017).

*On the background to the realization of cross-cultural
exchanges between the choirs*

The musical cultural exchanges between China and Serbia can be traced back to the visit of the Yugoslav “Kolo” Ensemble to China in 1955. This is the earliest cultural communication since the establishment of diplomatic relations between China and Yugoslavia (1955). Friendly relations,

however, between China and Yugoslavia continued only until 1958¹², and were then gradually restored after 1968. The heads of the two states exchanged visits in 1977 (Josip Broz Tito's visit to China) and 1978 (Hua Guofeng's visit to Yugoslavia),¹³ marking a new historical stage in their diplomatic relations. The amity between China and Yugoslavia (and China and Serbia) has always existed, despite the fact that Yugoslavia had experienced the war and the internal disorder of the country. China's diplomatic priorities, in recent years, with the introduction of China's national policies, notably "One Belt and One Road" and "China-Central and Eastern European Countries" Cooperation, have begun to shift towards the countries of Central and Eastern Europe. Musical cultural exchanges, consequently, between China and Serbia, have become increasingly frequent. It is against this backdrop that the female choir of the Faculty of Music in Belgrade's visit to China took place.

In response to the national policy of "China – Central and Eastern European Countries" cooperation, the opening ceremony of "China – CEEC Music Academies Union" (中国-中东欧音乐院校联盟), on September 23, 2017, was held at Zhejiang Conservatory of Music. Fifteen music institutions from Central and Eastern European countries participated and signed cooperation agreements.¹⁴ With the aim of "culture, exchanges, cooperation and sharing", the union gives full play to the national characteristics of different countries and forms a model of interaction in an international context. The *Collegium Musicum* choir was one of the first artistic groups to visit China after the establishment of the Union, with the important mission of showcasing Serbian national cultural features. The performances in China not only gave more people the opportunity to enjoy Serbian traditional music at first hand, but also showcased the flavors and rhythms of Eastern and South Eastern European nations.

The programme and performances of the Collegium Musicum choir

The academic choir *Collegium Musicum* held special concerts, at the Zhejiang Conservatory of Music and Jiaxing College (Pinghu Campus), on November 14th and 15th, 2018, respectively. Divided into two halves, the

¹² The Soviet Union played a significant role in the early relations between China and Yugoslavia. For example, Yugoslavia was one of the first countries to recognise the establishment of the People's Republic of China, but China later cooled its relations with Yugoslavia in part due to the Soviet Union's acute relations with Yugoslavia at that time (in 1948, the Soviet Union, by uniting with many other Communist countries, made a decision of expelling Yugoslavia from the Intelligence Bureau).

¹³ Hua Guofeng (华国锋, 1921–2008), the Chairman of the People's Republic of China after Mao Zedong (毛泽东).

¹⁴ Former Vice Dean of the Faculty of Music and Full professor Dr. Ivana Perković, attended the ceremony and signed the agreement on behalf of the University of the Arts in Belgrade.

concert included, in total, 19 pieces:¹⁵ *Collegium Musicum* performed a total of 17 representative works ranging in date from the 17th century to the present; the *Eight Seconds* choir sang two pieces – Ap jie lop, A Cappella- A Xi Jumping over the moon (Jubliant Jump). The full programme was as follows:

Composition	Related information	Performer
Polyeleos	Anonymous author, Russian chant from the 17 th Century	Academic Choir Colleguim Musicum
Virigine Mary	Anonymous author, Russian chant from the 17 th Century	Academic Choir Colleguim Musicum
Virigine Mary	Sergei Rachmaninov (1873–1943), from All Night Vigil op. 37 (Transcription for female choir by Vojislav Ilić)	Academic Choir Colleguim Musicum
Litany to the Tzar	Anonymous author, Russian chant from the 18 th Century (soloist Milena Damnjanović, soprano)	Academic Choir Colleguim Musicum
Sing Unto the Lord a New Song	Marko Tajčević (1900–1984)	Academic Choir Colleguim Musicum
Coastal Songs	Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914)	Academic Choir Colleguim Musicum
The Swallow	Dragana Veličković (1963)	Academic Choir Colleguim Musicum
Musandra 2	Toma Prošev (1931–1996), soloist Milena Damnjanović, soprano	Academic Choir Colleguim Musicum
Junior	Žarko Mirković (1952)	Academic Choir Colleguim Musicum
Scherzo in SCH	Dragutin Gostuški (1923–1998)	Academic Choir Colleguim Musicum
Medow	Zapro Zaprov (1955), soloist Magdalena Petrović, recorder	Academic Choir Colleguim Musicum
Ergen Deda	Petar Lyondev (1936), a humorous traditional song from Bulgaria	Academic Choir Colleguim Musicum
Songs from Kraina	Nemanja Savić (1957)	Academic Choir Colleguim Musicum
Mndra Mja	Ilija Rajković (1974), a traditional song from Eastern Serbia	Academic Choir Colleguim Musicum
Three humorous miniatures from Montenegro	Boro Tamindžić (1931–1993), soloist Milena Damnjanović, soprano	Academic Choir Colleguim Musicum
Jokes from Bačka	Dušan Kostić (1925–2005)	Academic Choir Colleguim Musicum
Ap jie lop	Lyrics and Composition: Chunlin Mo; Arrangement: Yifan Zhao	'Eight Seconds' Choir of Zhejiang Conservatory of Music, lead singer: Han Ding, Yue Chen
A Cappella – A Xi Jumping over the moon (Jubliant Jump)	Lyrics: Xiaoping Yang; Composition: Xiaogeng Liu	'Eight Seconds' Choir of Zhejiang Conservatory of Music, Beat Box: Ni Junsen, Weng Wei Zhou
Tebe pojem	Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914)	Academic Choir Colleguim Musicum; 'Eight Seconds' Choir of Zhejiang Conservatory of Music

¹⁵ In Pinghu, the choir performed 12 pieces, as well as the two Chinese folk songs but without the *Eight Seconds* choir being present.

Chinese folk songs and a Serbian liturgical hymn

Collegium Musicum performed two Chinese folk songs – *Kangding Love song* and *The Little Cabbage*, at the concerts, in addition to the pieces on the programme during their nearly 2-hour performance at Zhejiang Conservatory of Music and Jiaxing College (Pinghu campus). These are long-standing songs with Chinese traditional ethnic characteristics, and the performances can be seen as an important embodiment of cross-cultural communication. In the following section of this study, we will first give a brief introduction to these two Chinese folk tunes, and then analyze the performance effectiveness in the context of the choir’s interpretation, revolving around several fundamental issues: the interpretive style, the performance effects, as well as the choir’s understanding of Chinese folk culture.

Kangding Love Song (康定情歌)

Kangding, located in Sichuan province, is a world-renowned historical and cultural city. Kangding is Tibetan, meaning a place where three mountains face each other, and two rivers meet (ZHOU 2013: 67). The Tibetan and Han nation’s cultures met there, it has become, over the centuries, one of the distinctive areas of China with a particular ethnic flavor. It was in this seraphic and saintly place that the *Kangding Love Song* was born.

Kangding Love Song can be traced back to the “Liu Liu Tune” (溜溜调) sung by people there in ancient times. Originally, it belonged to the genre of mountain songs, sung by peasant while working in the fields. “Liu Liu Tune”, what’s more, at the time, was a popular folk song genre, and has derived many variations. As it was, however, born in the folklore and passed on by word of mouth, there is almost no way of knowing exactly who its author was. In the 1940s, according to recent research (ZHOU 2013: 67), Mr Dingxian Jiang¹⁶ found the piece as a result of serendipity, and it was later set to music, processed and adapted as *Kangding Love Song*. Keeping it in the repertoire, famous singers, such as Xiaoyan Zhou¹⁷ and Yixuan Yu¹⁸, spread it all over the country. *Kangding Love Song* has a very strong local Sichuan flavor, with lyrics that mimic the Kangding dialect. We are providing the following text of original lyrics and the corresponding English translation¹⁹:

¹⁶ Dingxian Jiang (江定仙, 1912–2000), the famous Chinese composer, music educator and tenured Professor, taught at the Central Conservatory of Music.

¹⁷ Xiaoyan Zhou (周小燕, 1917–2016), a tenured Professor at the Shanghai Conservatory of Music.

¹⁸ Yixuan Yu (喻宜萱, 1909–2008), Vocal Professor at the Central Conservatory of Music, one of the main pioneers and founders of new China’s vocal music approach.

¹⁹ Cited from the website: <https://wenku.baidu.com/view/ae536f6a5901020207409cdd.html>, accessed on September 14.

跑马溜溜的山上，一朵溜溜的云哟；端端溜溜的照在，康定溜溜的城哟；月亮弯弯，康定溜溜的城哟。李家溜溜的大姐，人才溜溜的好哟；张家溜溜的大哥，看上溜溜的她哟；月亮弯弯，看上溜溜的她哟。一来溜溜的看上，人才溜溜的好哟；二来溜溜的看上，会当溜溜的家哟；月亮弯弯，会当溜溜的家哟。世间溜溜的女子，任你溜溜的求哟；世间溜溜的男子，任你溜溜的爱哟；月亮弯弯，任你溜溜的爱哟。

Over the mountain of Running Horse, there is a beautiful cloud; Over the town of Kangding, there is a beautiful moon; There is a beautiful moon, over the town of Kangding. There is a girl in the Li Family, she is really beautiful; There is a man in the Zhang Family, he is in love with her; The beautiful moon can see, he is in love with her. First because the girl is very beautiful, second because the girl is really *good* at housework; The beautiful moon can see, she is really good at housework. Of all the girls in the world, I can like any I like; Of all the young men in the world, you can pick any you like; The beautiful moon can see, you can pick any you like.

The overall structural form of *Kangding Love Song* is quite simple, with four segments (easily divided by the lyrics) that comprises of three phrases, as a strophic form. The whole song is in the F Gong (F宫) system²⁰, with the tonic stopping at D Yu (D羽), which pertains to the characteristics of typical Chinese folk songs. The tune is upbeat and heartfelt, celebrating the pleasantness and beauty of life.

The Little Cabbage (小白菜)

The Little Cabbage, a popular folk song from Hebei province (Central Hebei), with a melancholic tone, is a traditional ditty sung by the lower classes of the old society and applies a satirical approach to telling a story of that time, with a poignant implied meaning. The song portrays a young girl who has lost her biological mother and has been brutalized by her step-mother, which expresses the disdain of and rejection for the patriarchal ideology and corrupt ideas of the old feudal society, while also attempting to arouse society's sympathy for the miserable lives of women and children.

Seven segments of *The Little Cabbage*, with the same melody and different lyrics, were composed in an easy-to-understand language. The original texts and English translation²¹ are provided as follows:

²⁰ The Chinese pentatonic mode is composed of five tones, which are: Gong (宫), Shang (商), Jue (角), Zhi (徵) and Yu (羽).

This piece is in the D Yu (F Gong) mode. Through observation of the piece, it could be seen that the pentatonic scale used is F (Do, Gong), G (Re, Shang), A (Mi, Jue), C (Sol, Zhi) and D (La, Yu), with the tonic stopping at D (La, Yu). As such, we call it D Yu mode (D羽调式).

²¹ Translation by Zhang Yuanning.

小白菜(呀)地里黄(呀),三两岁上没了娘(呀)。亲娘呀,亲娘呀;跟着爹爹,还好过(呀),只怕爹爹娶后娘(呀)。亲娘呀,亲娘呀;娶了后娘三年半(呀),生个弟弟比我强(呀)。亲娘呀,亲娘呀;弟弟穿衣绫罗缎(呀),我只穿上粗布衣(呀)。亲娘呀,亲娘呀;弟弟吃面我喝汤(呀),端起碗来泪汪汪(呀)。亲娘呀,亲娘呀;亲娘想我谁知道(呀),我想亲娘在梦中(呀)。亲娘呀,亲娘呀;桃花开(呀)杏花落(呀),想起亲娘一阵哭(呀)。亲娘呀,亲娘呀。

The poor little cabbage growing in barren ground, lost her Mum at the age of two or three. Mother, Mother. It was fine living with her Father, for fear that her Father would get married again. Mother, Mother. Three and half years after marring the Stepmother, I had a brother who was better than me. Mother, Mother. My younger brother wore silks, while I only deserved coarse cloth. Mother, Mother. My younger brother ate noodles while I drank only the soup, with watery eyes holding the bowls. Mother, Mother. Who would know my Mum missed me, I missed my Mum in my dreams? Mother, Mother. Peach blossom bloomed apricot blossom withered, I cried when I thought about my Mum. Mother, Mother.

The lyrics, as a whole, recount the tragic life of Little Cabbage – after her mother’s death, her father married her stepmother and had a younger brother, which makes her life a misery, reflecting a contrast between when her mother was alive and after she died. Apparently, she became an “orphan”. This folk tune depicts the life of the underclass in the old society and attacks the feudal patriarchal ideology of men over women. It is composed of 6 bars (4 main bars and 2 additional bars), with a one-part form, and is in the E Zhi (A Gong system, E徵A宫系统) hexatonic mode²², alternating between the 4/4 and 4/5 meters, with a very melancholy melody. The first four bars, stopping at ‘Re, Do, La, Sol’, in downward fifths, have a sense of weeping and sighing.

Tebe pojem *sung* by the Collegium Musicum Choir and
the Eight Seconds choir

Stevan Stojanović Mokranjac is one of the most celebrated Serbian composers. Many years of melographic work in the field of Orthodox ecclesiastical music gave him a solid foundation and the opportunity to dive deep into the essential principles of Serbian chant; his position as the prominent conductor of the First Belgrade Choral Society (1887–1914) provided him with the opportunity to check what he composed for choir *in vivo* and to refine his results in practice. His pedagogical experience (for example,

²² The Chinese hexatonic mode. The six tones in Chinese are: Gong (宫), Shang (商), Jue (角), Zhi (徵), Yu (羽) and Biangong (变宫).

The piece is in the E Zhi (A Gong) hexatonic mode. It involves six tones: A (Do, Gong), B (Re, Shang), #C (Mi, Jue), E (Sol, Zhi), #F (La, Yu) and G (Si, Biangong). The tonic stops at E (Sol), so we may call it the E Zhi hexatonic mode (E徵六声调式编).

as the chant teacher at the St. Sava Theological Seminary in Belgrade) – provided systematicity, while his talent, professional education and originality in his compositional work gave him the right basis to produce works which were rich and original in their creativity. Mokranjac’s life path was marked by church music, and his *Liturgy of Saint John Chrysostom* is one of his most famous and most widely performed works in this genre (PERKOVIĆ 2008).

Tebe pojem (We sing to you) is a hymn sung within the last part of the Liturgy, known as the Liturgy of the Faithful.²³ Its central and the most solemn section is the Anaphora, during which the offerings of bread and wine are consecrated as the body and blood of Jesus Christ. It contains several hymns, and *We sing to you* is among them. According to the standard practice of the Serbian Orthodox Church, the text is sung in Church Slavonic, not in Serbian.

The lyrics of the hymn devoted to the Holy Spirit is a thanksgiving and the prayer to the Creator; it is important that the hymn itself contains references to music (we sing to you), which is not the case in all liturgical songs. In Mokranjac’s piece for three-voiced choir, the music is based on the traditional chant (in the highest voice) containing elements of the eighth church mode. The song is in G-major with subtle modal turns and changing between G-major and the relative E-minor (peremenij lad). The tempo *Adagio ma non tanto* is almost regular for the *Tebe pojem*, as well as the dynamics of piano and pianissimo. The imitative texture on the repetition of words “i molim ti sja” creates the effect of multiplied prayer. Did the composer here have in mind the deeper meaning of the liturgical plural which is not “simply a mixture of many private and divided prayers”, as Georgije Florovski points out, but “an indestructible brotherhood of those who pray” which does not disturb the individuality of each word spoken? (FLOROVSKI 1997: 206) And isn’t the indication of the imitation that Mokranjac gives in this segment a possible and adequate expression of that very unity of individual phrases “and we pray to you” which slowly, in their repetitions, merge into a harmonious, homogeneous and common prayer?

Musical performances and interpretations *Collegium Musicum Choir – Chinese folk songs*

As already mentioned, the *Collegium Musicum* sang two Chinese folk songs at the special concerts at the Zhejiang Conservatory of Music and Jiaying College (Pinghu campus), to an overwhelming response. *Kangding Love song* was the first on the programme at the concerts, while *The Little Cabbage* was arranged in the middle of the concerts. Both of them were

²³ The lyrics of the hymn *Tebe pojem*: “We sing to you, we praise you, we thank you, O Lord, and we pray to you, our God.”

sung in Chinese. The concerts were highly praised by the press: “a dulcet and sweet multi-voice rendition overturned the audience’s idea of choral singing upside down and brought them a new visual and auditory enjoyment, the audiences roared with applause”²⁴; “... (the choir) brings to the stage the distinctive cultural identity of the nation, showcasing the two entirely different musical styles of the East and Western Serbia.”²⁵

The scores of these two Chinese folk songs were obtained, according to the choir’s conductor, on their last trip to China for the Beijing International Choir Festival in 2002. These two Chinese folk songs were seen as suitable for the performances, and as such, cross-cultural exchange was realized. The thorny problem the choir faced was the language barrier – most especially Chinese pronunciation. Interviews with the choir members revealed that the conductor, had invited her friend, a Serb who speaks fluent Chinese, to teach them the pronunciation of the words. Manuscripts of these two scores show that members had written down the Chinese pronunciations in Serbian alphabet notation (Picture 1) – the first verse of *Kangding Love*

Picture 1. Manuscript of *Kangding Love Song* with the pronunciation in Serbian *latinica* (Latin script)

²⁴ *A Concert of the Choir of the University of Arts in Belgrade, Serbia*. At Jiaxing College, Jia. The website is: https://www.sogou.com/link?url=6IqLFeTuIyh70_Aas8PucTxXaFiPjEe7djshpwq4m-Qja26Nz_A0Oa1NB6vT1FZSwcyqlszZcQwh5nxD3WRg. accessed on September 15, 2021.

塞尔维亚贝尔格莱德艺术大学合唱团专场音乐会举行

²⁵ *The Choir of the University of Arts in Belgrade, Serbia visited our School*. At Zhejiang Conservatory of Music. The website is: https://www.sogou.com/link?url=hedJjaC291PHoS3xabh-4DXaFiPjEe7Qf273DwDWS7nN4thMONINXZ5CtOG_FguiZA36U7JRaM. accessed on September 15, 2021.

Song was written as ‘Pao ma Lju di šan šang’, which in Chinese, should be ‘pǎo mǎ liū liū dī shān shàng’ (the Chinese language contains four tones). In addition, the choir members stated that in order to learn these two Chinese folk songs in a very short time, they listened to the audio over and over again so as to be better acquainted with the melodies and Chinese pronunciation.

These two Chinese folk songs were also interpreted in a rather unusual way. The choir, in a monophonic chorus, did not sing the entire *Kangding Love Song*, but omitting the last two parts while keeping the first two. What’s more, the concerts started with this song sung in Chinese, which was a way of engaging their Chinese audience. The Choir, instead of interpreting *Little Cabbage* in the common choral style, changed it to a format with a lead singer and a chorus. Milena Damnjanović as the lead singer sang the theme accompanied by a two-part chorus. It was an exceedingly novel experience, for the Chinese audience, to appreciate a foreign choir singing Chinese folk songs at such close quarters.

*The Collegium Musicum Choir and the Eight Seconds Choir –
Tebe pojem from Stevan Stojanović Mokranjac’s
Liturgy of Saint John Chrysostom*

An expressive and inspired performance of Stevan Stojanović Mokranjac’s piece *We sing to you* was both nuanced and convincing, showing that the experience of common singing offered the possibility for singers to find their own “musical voice”. As in the case of Chinese songs performed by the *Collegium Musicum Choir*, the translation, pronunciation, and accentuation of the Church Slavonic text were challenge for the members of the *Eight Seconds Choir*. According to one member of the Chinese choir, the hymn was learnt word-by-word. Most of the choir members wrote down the pronunciations in Chinese pinyin and imitated them²⁶. Even if the Orthodox Christian hymn was unfamiliar to the singers of the *Eight Seconds Choir*, not only in the terms of language, but also its spiritual and cultural background, the performance did not show “musical misunderstandings”. Both groups, from Serbia and from China, found the appropriate way to communicate with one another and to transfer the correct atmosphere, emotions, moods, and ideas to their listeners. For both groups of singers, the pure event of in-depth, contextual and lived experience became a form of communication in which meaning was carried out in “emotional, gestural, tactile, kinetic, spatial and prosodic patterns of cognition” (TAGG 2012: 44). The performance of *We sing to you* enabled students from China to learn about the meaning

²⁶ Information provided by Zhou Yiwei (周奕伟), a 2019 graduate of Zhejiang Conservatory of Music, majoring in Piano.

of the hymn related to the different culture and to look, listen and sing in an authentic and valuable way that they will remember. It showed that musicians from two distant countries were able to reshape and/or increase their cultural competence and effectiveness in the process of non-verbal intercultural communication (Picture 2).



Picture 2. Group photo of the two choirs

Final thoughts on music as a tool of cultural exchange

The concerts held by the *Collegium Musicum* Choir brought some important and recognizable elements of the South-Eastern European musical cultural style to China. The process of learning and performing two Chinese folk songs enabled the choir from Serbia to further understand Chinese traditional music culture, and given it was, as in other cases of cultural exchange between different countries (see: JOSEPH et al. 2019), for some of the choir members the first direct performative contact with Chinese musical culture, this provided practical hands-on involvement and an understanding of how enriching performing traditional music from other countries can be. The Serbian liturgical hymn performed by the *Eight Seconds* Choir of Zhejiang Conservatory of Music enhanced collaborative sharing, which is “a rich part of professional learning and growth” (JOSEPH et al. 2019: 8) for music professionals, while learning from other countries occurred in a participative manner. It was a testament to the possibilities and diversity of cross-cultural exchange. As Guan Jianhu stated, “cross-cultural exchange

take place in all aspects of human life: politics, economics, culture, education, art, tourism and migration” (GUAN 2013: 23).

The interoperability of the world's ethnic groups is a vital prerequisite for cross-cultural exchange. We believe that the most significant aspect of cross-cultural exchange is the “export” of the “subject” culture and the “import” of the “object” culture. In the process of cross-cultural exchange, the repulsion of the “object” culture by reason of “deep-rooted” “subject” culture should be integrated and incorporated through diverse approaches.

In the process of cross-cultural exchange, however, one phenomenon prioritizes the repulsion of “subject” culture by ‘object’ culture, which can be explained by taking an historical observation to the topic of “musical cultural exchange between China and the West”. The current author (Zhang Yuanning) has been concerned about this field since her Masters study, and her master dissertation titled “*The Presentation of ‘Chinese Elements’ in the Western Music of 19th Century.*” In the study, it was found that in terms of the reception of Chinese music (the “object” culture) in the West (the “subject” culture), there was still a predominant lack of understanding because of the “unfamiliarity” of Chinese music, which, to some extent, hindered the comprehension of Western audiences. Mr Han Kuo-huang Han (韩国鏞, 1936–) enumerates Westerners’ views regarding to the Chinese music from the 19th century to the 20th century in the book entitled *From the West to the East – a literature collection of Chinese music*, in which the seventh edition of Encyclopedia Britannica in 1842 evaluates Chinese music as “uncivilized” and “unenlightened” (HAN 1981)²⁷; Berlioz (Louis-Hector Berlioz, 1803–1869), the French composer, who was chosen by the French government to be one of the instrument evaluation members at “The Great Exhibition” in 1851,²⁸ described Chinese music as “unbearable” (HAN 1981)²⁹.

²⁷ The texts are in Chinese: 中国音乐仍安然保留在未开化的阶段, 尽管有人自认能欣赏它。它既没有科学也没有系统; 然而由于钱德明神父一项有关它的产生及形u态的错误ó描述, (后来他自己也承认一点也听不懂,) 罗西尔教士却引以为据下了个结论说中国音乐和希腊音乐一样, 似乎是一个健全的体系所留下的遗迹, 属于比这两个人更古老的人种的.....。

中国歌曲总是慢吞吞的、平淡乏味、由多半属于哀怨诉苦的性质, 由吉他式弦乐器伴奏。唱的时候他们加了许多装饰, 曲调又充满了不少半音和四分之一音, 因而变得枯燥、缓慢、昏沉。

他们的音阶有五个自然音, 用五个他们的文字代表, 另外还有两个半音; 但是他们不用线也不用间来记谱。他们一面奏一面一行一行地用析文字或记号写谱下, 然而他们并不见得对于拍子、调性、表情蚤这一类事情加以注意, 完全靠苦练和模仿来学曲。他们的乐器是那么不健全、调性是那么不稳定、升升降降乱来一阵, 所以反而有劳型于钟和钹的乐à器来指挥及定拍。他们总是奏、或者尽力企图奏齐奏, 毫无对位及分部的乐¼念.....他们有些乐D器有时候在伴奏Ù时能奏高八度。吹奏乐器一般都尖锐、粗糙、不调和。鼓、钟、钹和其他打击乐器则是吵闹刺耳。弦乐器微弱轻声.....

²⁸ The Great Exhibition, an international exhibition which took place in London, from 1 May to 15 October 1851.

²⁹ The texts are in Chinese: 至于谈到声乐和伴奏的配合, 我不得不说这个中国人简直一点和声的念头都没有。那首歌(从任何一个观点都是可笑而令人作呕的) 停止在主音上面, 和我们最平常的乐曲一样, 但却从头到尾没有脱寡离过一开始时那个调性和调式。伴奏由一成不变的一个活泼节奏在曼陀铃上弹出.....总之那是一首由乱七八糟的乐器伴奏而成的歌。说到那个中国人的歌声, 从

It is understandable that the cross-cultural comprehension of “unfamiliar music” often evaluates the “unfamiliar” culture through its own cultural value criteria and draws conclusions which are contrary to those of the “unfamiliar” culture (GUAN 2013: 23).

This phenomenon has improved considerably in recent times. Various Chinese composers, including Chen Xiaoyong,³⁰ Tan Dun³¹ and other renowned composers, who are enjoying internationally renowned reputation, are convincing demonstrations of the acceptance of Chinese music by Western society. For “unfamiliar” music, we believe, that should be given due respect as the essence of “subject” culture; in other words, the “unfamiliarity” of other cultures should be viewed objectively and fairly – to develop a bearing of inclusiveness and to diversity towards unfamiliar cultures, by virtue of a positive cross-cultural awareness (GUAN 2013: 23). This case-study of the *Collegium Musicum* Choir has shown that this step in an academic international cooperation between China and Serbia has stimulated engagement and communication between students from two countries, as well as their teachers/conductors, but also between teachers from one country and students from another one. The students had the opportunity to gain some new ideas from working in a collaborative environment and to find out more about teaching, learning, and performing music in different cultural contexts.

The future of cultural and musical exchange between China and Serbia is a long-term road, inevitably, with many possible issues and problems, which can only be resolved by holding an attitude of tolerance towards the “unfamiliarity” of the “object” culture. An attitude of “humility”, from the Chinese point of view, and “openness” from the Serbian point, should be prioritized, in order to realize *mutual cultural respect* and *mutual cultural trust* in the context of cross-cultural exchange.

Proofread by: Matt Whiffen

REFERENCES

- BI, Minghui. *‘Chinese Elements’ in Western music in the 20th century*. Shanghai, Shanghai Conservatory of Music Press, 2007 (in Chinese). Original: 毕明辉.《20世纪西方音乐中的〈中国因素〉》上海:上海音乐学院出版社,2007年.
- DIETZ, Gunther. “Interculturality.” *The International Encyclopedia of Anthropology*. 2018, 1–19.
- FENG, Wenci. *A History of Chinese and Foreign Musical Encounters*. Hunan: Hunan Education Press, 1998 (in Chinese). Original: 冯文慈.《中外音乐交流史》湖南:湖南教育出版社,1998年.

来没有比这个还要奇异的东西打击过我的耳朵了;试想那一连串鼻音、喉音、嚎叫、吓人的音乐,我不过其言地可以比之于一条狗睡了一大觉后,刚刚醒来时伸肢勋张爪所发出来的声音’。

³⁰ Xiaoyong Chen (陈晓勇, 1955–), a Chinese composer living in Germany. He completed his studies with György Ligeti.

³¹ Dun Tan (谭盾, 1957–), a Chinese contemporary classical composer.

- FLOROVSKI, Georgije. „Elementi liturgije.” In: SRBULJ, Jovan (ed.). *O liturgiji*. Beograd: Trojeručica, 1997, 199–210.
- GUDYKUNST, William B. *Cross-cultural and Intercultural Communication*. Thousand Oaks, California: Sage Publications, 2003.
- GRANT, Carl A., Agostine Portera. *Intercultural and Multicultural Education*. New York: Routledge, 2010.
- GUAN, Jianhua. “Cross-Cultural Exchange in Music and Multicultural Music Education.” *China Music* 1 (2003): 23–26 (in Chinese). Original: 管建华《音乐的跨文化交流与多元音乐文化教育》中国音乐 1 (2003): 23–26.
- GONG, Hongyu. *Musical Encounters in Sino-Western Cultural intercourse*. Hangzhou: Zhejiang University Press, 2017 (in Chinese). Original: 宫宏宇《来华西人与中西音乐交流》杭州: 浙江大学出版社, 2017年.
- HAN, Kuo-Huang. *From the west to the East – literature collection of Chinese music*. Taipei: Time culture publishing company, 1981 (in Chinese). Original: 韩国鏞《自西徂东——中国音乐文集》台北: 时报文化出版事业有限公司, 1981年.
- KIM, Jin-Ah. “Cross-Cultural Music Making: Concepts, Conditions and Perspectives.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 48/1 (2017): 19–32.
- JOSEPH, Dawn, Rohan Nethsinghe, Alberto Cabedo-Mas. “‘We Learnt Lots in a Short Time’: Cultural Exchange across Three Universities through Songs from Different Lands.” *International Journal of Music Education* 38/2 (2020): 177–93.
- JOVANOVIĆ, Dragana. „Collegium Musicum.” In: PERKOVIĆ, Ivana (ed.). *Osamdeset godina Muzičke akademije / Fakulteta muzičke umetnosti*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2017, 240–246.
- PERKOVIĆ, Ivana. *Od andeoskog pojanja do horske umetnosti – srpska horska crkvena muzika u periodu romantizma (do 1914)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2008.
- PERKOVIĆ, Ivana. „Eighty Years of the Faculty of Music in Belgrade.” In: PERKOVIĆ, Ivana (ed.). *Osamdeset godina Muzičke akademije / Fakulteta muzičke umetnosti*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2017, 417–422.
- SCOLLON, Ron, Suzanne Wong Scollon, Rodney H. Jones. *Intercultural Communication: A Discourse Approach (Third Edition)*. Chichester, West Sussex; Malden, Mass: Wiley & Sons, 2012.
- TAGG, Philip. *Music’s Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York, NY: Mass Media Music Scholars’ Press, 2012.
- TING-TOOMEY, Stella, Leeva C. Chung. *Understanding Intercultural communication (Second Edition)*. New York; Oxford: Oxford University Press, 2012
- TAO, Yabing. *A History of Sino-Western Musical Exchanges*. Beijing: Encyclopedia of China publishing house, 1994 (in Chinese). Original: 陶亚兵.《中西音乐交流史稿》北京: 中国大百科全书出版社, 1994年.
- YANG, Hon-Lun, Michael Saffle. *China and the West: Music, Representation, and Reception*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017.
- ZHOU, Jing. “An Exploration of Sichuan Folk Songs – a Case Study of KangDing Love Song.” *Music Space and Time* 7 (2013): 67/75 (in Chinese). Original: 周菁《四川民歌探析—以〈康定情歌〉为例》音乐时空 7 (2013)年, 67/75.
- https://www.sogou.com/link?url=6IqLFeTuIyh70_Aas8PucTxXaFiPJee7djsphpwq4m-Qja26Nz_A00a1NB6vT1FZSwcyq1szZcQwh5nxpDb3WRg.
- https://www.sogou.com/link?url=hedJjaC291PHoS3xabh-4DxXaFiPJee7Qf273DwDWS7n-N4IhMONINXZ5cIOG_FguiZA36U7JRaM
- https://www.sogou.com/link?url=DOb0bgH2eKjRiy6S-EyBciCDFRTZxEJgRo30BMpXuw-ZVy6JvJfJZBvCJC-1zdrX6k8iYe3AGBOjKjSRUII_g_6GaUfVlCkOtA540igmRlbe mv6ZNxtMA6gFD-dm3ht4

**Музика као средство интеркултуралне комуникације
између Кине и Србије: академска размена и наступи хора
Collegium Musicum у Кини**

Резиме

Током последњих година размене између Кине и земаља југоисточне Европе постају све актуелније, што се не огледа само на економском и политичком плану, већ и у области уметности и културе, а уз појачану сарадњу између високошколских установа у области уметности. Развојна стратегија Кине *Појас и њуџи* (“One Belt and One Road”) укључује и разгранату колаборацију са Србијом, као једном од приоритетних држава.

У раду се фокусирамо на две високе уметничко-образовне институције у Кини и Србији: Конзерваторијум у Џеђангу и Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду, чија је сарадња започета као део споменуте развојне стратегије. Посебну пажњу поклањамо наступу академског женског хора *Collegium musicum* Факултета музичке уметности из Београда одржаном у Џеђангу 2018. године, приступајући му као својеврсној студији случаја. Нарочито су занимљиви примери „музичких размена“ у којима кинески извођачи интерпретирају српску, а српски – кинеску музику. Реч је о кинеским традиционалним песмама које је интерпретирао хор из Србије, односно једној песми из *Божанствене литургије Св. Јована Златоустог* Стевана Стојановића Мокрањца коју је хор из Београда извео заједно са конзерваторијумским хором из Џеђанга.

Процес учења и извођења две кинеске народне песме омогућио је хору из Србије дубље разумевање кинеске традиционалне музичке културе; будући да је, као и у другим случајевима интеркултуралне размене између различитих земаља, за неке чланове београдског хора ово био први директан перформативни контакт са кинеском музичком културом, концертни наступ широко је „отворио врата“ за практично укључивање и разумевање начина на који извођење традиционалне музике из других земаља може обогатити уметничко искуство и вештине будућих академских музичара. Исто се може тврдити и *vice versa*, тј. за искуство хора из Кине са химном *Тебе њојем* Стевана Стојановића Мокрањца.

Ова студија показала је да је почетак академске међународне сарадње Кине и Србије подстакао ангажовање и комуникацију између студената из две земље, као и њихових наставника/диригената, али и између наставника из једне и студената из друге земље. Студенти су имали прилику да усвоје неке нове идеје и да сазнају више о подучавању, учењу и извођењу музике у различитим културним контекстима. Будућност културне и музичке размене Кине и Србије комплексна је и пуна неизвесности, неизбежно са многим за сада нерешеним питањима и проблемима, који се могу отклонити само толерантним ставом према „непознатом“ из „друге“ културе.

Кључне речи: интер- и кроскултуралне музичка размена, академска сарадња, високо музичко образовање, хор *Collegium musicum*, хор *Осам секунди*.

ДРАГАНА П. СТОЈАНОВИЋ НОВИЧИЋ

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

ОДГОВОРНОСТ И УЛОГА УНИВЕРЗИТЕТСКИХ НАСТАВНИКА У ПРОЦЕСУ ОБРАЗОВАЊА СТУДЕНАТА МУЗИКЕ** (расправа/оглед)

САЖЕТАК: Аутор разматра улогу универзитетских наставника уметности и наука о уметностима (област музике) у формирању музичких уметника и научника. Дискутује се о изазовима за остваривање тога циља на нивоу универзитетског уметничког и уметничко-научног образовања. Чак и у ери специјализације, студентима не би требало да се ускрати ширина приступа; пожељно је да студент музике има основне увиде у друге уметности, али и у научне области значајне за његову струку, или оне њему лично интересантне. Аутор такође говори и о сопственом искуству (2016) Фулбрајт професора и истраживача на Колеџу Бард (Bard College), држава Њујорк (NY), САД (USA). Један од најважнијих закључака јесте да је, и поред сталног (технолошког) напретка, наставник и даље изузетно важан – ако не и најбитнији – фактор за формирање нових генерација интелектуалаца, што укључује и све оне који се образују у пољу музичке уметности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: универзитетско музичко образовање, музикологија, етномузикологија, музичка теорија и педагогија, музика и технологија, Колеџ Бард.

„Стварно је, из часа у час, увек ново;
и та новина свега у односу на све,
та вечна промена, то је свет.“
(Конт-Спонвил 2014: 21)

Увод

Током година рада са бројним генерацијама студената Факултета музичке уметности у Београду, уочила сам да релативно велики број

* drasnovi@gmail.com

** Рад је написан у оквиру истраживања које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

студената уметничких одсека сматра да нема превише потребе да их „оптерећујемо“ неким великим захтевима и захватима у домену теоријског учења и сазнања.¹ У складу с тим, многи од њих не пружају ни изблиза свој максимум када је у питању савладавање, учење и полагање предмета који нису практични (а такве предмете – сасвим условно схваћене као „непрактичне“ – као што је Историја музике, предаје и аутор овога рада). Има и много студената који су свесни потребе за научном и теоријском перцепцијом и елаборацијом музике и музичких дела у контексту музикологије, етномузикологије, музичке теорије, музичке педагогије, музичке естетике, као и за њиховом друштвеном контекстуализацијом; међутим, у овом тренутку не говоримо о њима.

Они студенти који мисле да их историјско-истраживачки приступ музици готово беспотребно оптерећује, претходно су годинама васпитавани у оквиру одређеног система рада и мишљења. *То је уметност, теорија није нужна!* – могао би да буде сажетак онога чему их посредно (скривено) и/или непосредно (нескривено, тј. отворено) „уче“ родитељи, али и многи наставници који им током година предају музичке уметничке предмете. Без обзира на недовољну освешћеност родитеља или наставника у тренутку када – нарочито најмлађима – преносе ову врсту порука, такве педагошке „стрелице“ спонтано се уткивају у дететову свест, претећи да затворе његову отвореност (која иначе постоји) за сазнањем, за новим. Не само што у том случају наставник неопрезно поступа са врло младим људима него и што неко несумњиво битан у ланцу примопредаје сазнања и искустава у уметничкој области ни сам у довољној мери не верује у значај теорије и п(р)оучавања уметности, већ само у легитимитет репродукције и уметничког стварања (предност се даје свирању, певању или, евентуално, компоновању). Пошто мали и веома млади ученици (ђаци) углавном спонтано упијају оно што им старији преносе, свака неодмерена педагошка порука може да има негативне последице по потоњи развој укупне (уметничке) личности детета: оно ће такве ставове да запамти и да их држи у фондусу своје меморије и у каснијим етапама школовања.

Наставник прво треба да васпитава и образује самога себе

Неке традиционалне вредности универзитетског образовања и даље су потребне и виталне, а технолошки напредак може да их под-

¹ Студенти музикологије, етномузикологије, музичке теорије или музичке педагогије, већ самим тим што се пријављују да студирају научно оријентисане студије, имају битно различита полазна становишта. (Students of musicology, ethnomusicology, music theory or music pedagogy, by the very fact that they apply to study scientifically/scholarly oriented studies, have essentially different starting approach.)

уpire, али не и да их укине. Ту пре свега мислимо на улогу универзитетских наставника у процесу оформљавања нових интелектуалаца. Наставници универзитета (доценти, ванредни професори и редовни професори) у основи имају изузетно важан и тежак задатак да младе нараштаје воде ка остваривању пуних потенцијала у струци коју су изабрали. Још је радикални немачки филозоф, филолог и песник Фридрих Ниче (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900), оне најбоље наставнике, ретке истински образоване људе, видео као водиче и звезде водиле ученицима (Ниче 1997: 91). Да би могли да изврше тако одговоран задатак, наставници уметности и наука о уметностима требало би – а они који ваљано раде на себи, сигурно и сами то од себе очекују – да теже непрекидном усавршавању, и то не само зато да би задовољили академску форму, тј. захтеве за напредовањем (Вотстеин 1997). Наставници такође морају да се труде да остваре коректан однос са ученицима и студентима, да буду нека врста ауторитета, али у фер окружењу; наставници и предавачи такође не би смели да користе своју позицију како би искључиво по хијерархијском критеријуму наметали свој став (Шенебек 2017).²

Без обзира на све погодности и техничко-технолошки напредак света, а то је кроз столећа потврђивано и у уметничким сферама, потребно је да наставници на студенте преносе занат, оно сложено техничко умеће (као темељ стручности) које чини базичну платформу за било какве даље покушаје, испробавања, остварења и помаке у одабраном пољу студентовог студирања. У том погледу, на пример, студент клавира кроз различите вежбе усавршава технику свирања; он, међутим, уз помоћ наставника, мора да изграђује и своју интерпретацију, а не само да се труди да развија техничку окретност. С друге стране, уз стални надзор својих наставника, студент музикологије, поред тога што изучава музику различитих епоха, треба да савлада основне принципе истраживања и технике писања научног и стручног рада, потребне за састављање стручно усмерених есеја и семинарских радова, како би се обучио за потенцијални будући научни рад и/или научну каријеру (Стојановић-Новичић 2015; Шобајић 2020). За ту различиту обуку одговорни су наставници који предају одговарајуће предмете. Наставници

² Иако немачки стручњак за питања педагогије Фон Шенебек углавном расправља о проблемима односа наставник–ученик у периоду пре студирања, поставке које он износи и заговара апсолутно би биле примерене и универзитетском нивоу подучавања и учења. Хубертус фон Шенебек, *Школа са људским лицем: реалност и визија*, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2017. (Although the German expert on pedagogy, von Schoenebeck, mainly discusses the problems of the teacher–student relationship in the period before higher education, the settings he presents and advocates would be absolutely appropriate for the university level of teaching and learning.)

притом преносе и своја уверења, која могу да буду од неизмерне важности за њихове студенте.

У ранијим историјским раздобљима постојало је и дословно схваћено преношење (уметничког) заната, док је та врста учења касније уступила место стручној обуци која није била истог обима и захвата. Француски композитор, диригент и музички писац Пјер Булез (Pierre Boulez, 1925–2016), уочава да је у том смислу Тицијан (Tiziano Vecellio, 1490–1576) у XVI веку могао да добије потпуно едукативно задовољење, тј. да без остатка научи (сликарски) занат. Већ Сезан (Paul Cézanne, 1839–1906), у XIX веку, како је и сам о томе писао, није био задовољан нивоом обуке која му је била пружена и завидео је Тицијану што је могао да у целости, без остатка, усвоји технику својих претходника (BULEZ 1976: 29).

Наставници и професори треба да васпитавају млађе нараштаје. Они, међутим, то не могу да (у)чине уколико не васпита(ва)ју себе – јер, како је то презицно а поетично исказао један од најзначајнијих немачких филозофа XX века Ханс Георг Гадамер (Hans-Georg Gadamer, 1900–2002): „Vaspitanje, to je vaspitati sebe, obrazovanje, to je obrazovati sebe.“ (GADAMER 2010: 6). Следствено таквом поимању почетне покретачке енергије васпитача и професора који као, примерице, сваки одговоран и савестан психоаналитичар, прво морају себе да подвргну методама које ће на ослојени начин преносити млађим генерацијама, долазимо до тога да тек потпуним освешћивањем сопственог односа према уметностима, наукама о уметностима и технологији у садејству са уметношћу, као и теорији, историји, естетици, методици и пракси у оквиру изабране уметности, наставник може другоме (примарно: студентима) да говори и предаје о односној проблематици, и да створи упечатљиву и одговарајућу слику у учениковој и студентовој „умној души“.

Могло би да се сугерише да се оваквим резоновањем наставнику додељују превелика одговорност и контрола, чиме се смањује или чак укида изванредан степен слободе ученика и студента. Ниче се противио овом могућем, а по његовом мишљењу непотребном, форсирању самосталности у периоду док је још увек непходно да се ученик ослања на ауторитет и знање учитеља: „Ко га је подстакао према самосталности у доби када обично прву и такорећи природну потребу представља предавање великим водичима и одушевљено слеђење пута који утире учитељ?“ (НИЧЕ 1997: 106). Ове се претпоставке потврђују кроз векове: и пре Ничеа, у XVIII веку, наш Доситеј Обрадовић (1739–1811) указивао је на важност вођења младе особе: „Човек не може сам доћи на свет, нити сам живети и своје способности довести до савршенства; потребно је да га неко роди, отхрани, учи и до зрелости води.“ (ОБРАДОВИЋ 2020: 65).

Све до савременог доба, ово питање добија тумачења која се налазе на сличним полазним позицијама. У вези с тим, имајући у виду проблем обучавања нових нараштаја композитора и разматрајући позицију професора композиције у том контексту, Булез наводи: „Ne može se biti liberalan sa još neformiranim ličnostima, koje i same oklevaju da izaberu put kojim će krenuti; ovakav liberalizam je najčešće znak nemoći, nesposobnosti da se poučava, ili ukazuje na to da oni profesori kojima ste ukazali poverenje pokazuju nedovoljno interesovanje za prave probleme.“ (BULEZ 1976: 33). Ипак, превише крут став подједнако је неадекватан као метод доношења према младом бићу, јер може да изазове његов пркос (инат), што такође лоше утиче на трансфер знања, васпитања, на укупан однос ученика и учитеља. „Prkos ili inat je socijalno osećanje jer je potrebno prisustvo nekog drugog kome se subjekt suprotstavlja. (...) Prkos je osećanje zasnovano na dvostrukoj poziciji jer ga izražava osoba koja se oseća i nemoćno i moćno, koja je i zavisna i nezavisna. (...) [P]rkos je odnos prema autoritetu od koga se zahteva ili iznuđuje da dozvoli subjektu da bude moćan, nezavisan, svoj ili slobodan.“ (MILIVOJEVIĆ 2014: 473, 474).

Из претходне дискусије видимо да је тек добра педагогија у једној области прва и права основа на којој могу да никну квалитетни резултати у погледу стручног оспособљавања нових генерација студената. На бази таквих темеља ниче и разгранана се и оптимистичан поглед заједнице на одређену сферу људског искуства и подршка одговарајућих тела и финансијских извора пројектима и визијама појединаца и институција који дејствују у њеним оквирима. Уколико се, примерице, они који граде дискурс одређене уметности у једној средини – а међу њима једну од водећих улога имају универзитетски наставници – према научној перцепцији, теоријској и технолошкој перспективи одређене уметности односе са недовољним поштовањем и делимичним потцењивањем, или, бар, са непотпуним разумевањем, није реалистично да очекујемо да ће шири јавност моћи да има исправан став о тим питањима.

*Недовољна зрелост̄ домаће̄и окружења,
али и ње̄ов најредак*

Један од проблема који је и даље актуелан у Србији, јесте да се уметност не сагледава увек на пожељно високом нивоу, па јавност и јавне институције из домена науке, културе и образовања немају сасвим одговарајући ниво разумевања и сазнања у вези са уметничким областима. Расправљамо пре свега имајући у виду област музичке уметности, али са свешћу о томе да се неке предрасуде односе практично на све уметничке области (тзв. поља уметности). Делимично услед неповољних историјских околности, наставници различитих нивоа учења

уметничких и научноуметничких предмета, а међу њима и они који предају предмете у домену музике и наука о музици, наилазе на одређене препреке, предрасуде и незнање. На пример, нестручна јавност врло мало зна о музикологији (и сродним научним областима), а многи за ту науку и стручну сферу нису никада чули. Када саговорник сазна да је неко музиколог, углавном поставља (додатно) питање: *Који инструменти свираше?*, подразумевајући да је у основи музикологије ипак практична извођачка делатност. Већина оних који за музикологију нису ни чули, међутим, има сазнања о томе шта је историја уметности, а историчаре уметности углавном нико не пита да ли умеју да сликају или вајају.

С друге стране, сви они који раде у области уметничког образовања и научног рада у области уметности, морају да се запитају колико су сами допринели оваквим ставовима, односно колико јесу урадили да се укореењена и каткад изненађујућа незнања и предрасуде потру, а колико нису урадили да се оснаже неки нови ставови, који уметност високо позиционирају у цивилизацијском контексту. То су стручњаци од којих се очекује не само да се труде да остварују личне и педагошке продоре у својој ужој области, већ да посредно или непосредно јавност упознају са дOMETИМА своје струке и да својим ангажманом подигну свест о њеној друштвеној позицији и значају. Како да очекујемо да ће неко да подржи финансирање, рецимо, истраживања могућих примена технологије у музикологији, која већ годинама добијају све шири размах (Соок 2007), уколико одговорни појединац или неки одбор који о томе одлучује, нису сасвим сигурни чак ни шта је музикологија, нити каква би евентуално могла да буде њена друштвена улога?

Ипак, генерално узев, и поред тога што је укупна позиција уметности, наука о уметностима, па самим тим и музике и наука о музичкој уметности, у друштвеном контексту још релативно слаба, ситуација у Србији у погледу финансирања, рецимо, музикологије, доста је добра, имајући у виду низ пројеката који је у протеклих четврт века потпомогло пре свега Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (наводимо актуелни назив овога министарства, које је за протеклих двадесет пет година више пута мењало име). Српски музиколози, појединачно и групно, представљају се на домаћој, регионалној и међународној сцени (конференције, предавања, гостовања на иностраним универзитетима, публиковани радови у међународним колективним монографијама, часописима и зборницима радова) и остварују пројекте које финансирају европски, амерички и други извори, док све већу видљивост на домаћем и међународном плану постижу и етномузиколози, теоретичари музике и музички педагози школовани у Србији. Такође, слично важи и за српске музичке уметнике и уметнич-

ке пројекте које они остварују: њихова видљивост све је израженија и у регионалним и у међународним оквирима. Та видљивост и препознатљивост граде се паралелно са њиховим сазревањем и усавршавањем и у погледу педагошке – наставничке – активности.

Неоіхносної иніеїраціје уметносної, наука и тїхнолоїје

Научни поглед на уметност и спајање уметности са савременим технолошким постулатима, било да се већ створена уметничка дела проучавају на научни начин, било да се уметничком делу прилази као терену на коме могу да се врше истраживачки маневри, долазе као надградња и као интелектуални врхунац свих неопходних претходно уочених предуслова схватања уметности и приступа уметничком стварању. Дакако, требало би направити и јасну дистинкцију између уметничког истраживања и истраживања уметности. Уметничко истраживање (музике) врши уметник, док научно истраживање (музике) врше научници – музиколози, етномузиколози и теоретичари уметности, као и музички педагози и научници из области естетике музике. И сам уметник може да врши научно истраживање уметности, управо као што и музиколози, теоретичари уметности и музички педагози и естетичари могу да се баве уметничком делатношћу, тј. да свирају, певају, диригују или компоњују уколико је то неко њихово секундарно интересовање за које имају одређени степен талента и обучености.

Науке о уметностима проучавају механизме и системе функционисања уметничког дела, уметничких праваца, материјала којима се уметник служи, чина уметничког стварања, уметничких институција, користећи методе и дедукције које се примењују када су у питању хуманистичке и друштвене науке. Зато је и објашњиво што се у многим иностраним срединама, од једног музиколога или теоретичара музике не захтева превише практичног знања, али што у нашој средини – сматрајмо то срећом, односно добрим приступом кроз деценије нашег система музичког школства – није случај: у Србији, појединац који се определи да, на пример, студира музикологију, у највећем броју случајева има завршену нижу и средњу музичку школу, што најчешће значи десет година стручног школовања пре студија. У току ниже музичке школе он је био опредељен или за неки инструмент или за соло певање; у средњој музичкој школи већ је могао да се определи искључиво за, примерице, теоретски одсек, али притом увек остаје у контакту бар са клавиром. Имајући све ово у виду, закључујемо да сваки студент прве године музикологије, етномузикологије, музичке теорије или опште музичке педагогије, за собом већ има одређено вишегодишње искуство бављења музиком и музицирања.

Уметничко истраживање превасходно тежи изналажењу нових начина уметничког израза, нових нијанси, техника и прилаза реализацији уметничког дела. Уметничко истраживање, без обзира на доминацију уметничког у поступку који се спроводи, може да се повеже са различитим наукама и научним областима, тако да и оно постаје научно, с тим што су предмет истраживања уметност и уметнички чин, а не природни феномени, технички системи или друштвена проблематика.

И уметничко и научно истраживање на универзитетском нивоу у области уметности најчешће, као и у свим осталим струкама, води и надзире једна особа – наставник – изабрани ментор, па се при менторствима докторских дисертација из области наука о уметностима и докторских уметничких пројеката из области уметности, баш као и у свим другим областима, фокус у великој мери поставља на наставника-ментора, у смислу да укупни резултат много зависи и од његових компетенција, интересовања, педагошких способности, али и од мотивације да студентима помаже у њиховом стручном и научно-уметничком расту и развоју.

Сваки студент уметничких студија различитих нивоа, а посебно онај који је на ступњу ДАС (= докторске академске студије), требало би да има увид не само у опште историјске оквире, философске назоре и социолошке дискурсе повезане са уметношћу којој је посвећен, већ и у конкретне домете различитих уметности, у њихову методологију, историју, основне аналитичке стратегије и могућности њихове конекције са технологијом. Булез у вези са свешћу предавача – конкретно, наставника који предаје композицију – о историјском развоју музике, под који бисмо могли да подведемо формирање композиционих система, различите феномене специфичне за уметност музике, рецепцију уметничких музичких резултата итд., тврди: „U osnovi, svako poučavanje bi moralo da se zasniva na proučavanju istorijskog razvoja, bez obaveze da se zalazi u suviše specijalistička muzikološka izučavanja. Ono bi moralo da se oslanja na upoznavanje sa muzičkom literaturom prošlih vremena, bez obzira da li se radi o davnoj prošlosti ili nama bliskoj.“ (BULEZ 1976: 29). Поврх тога, предавач/ментор би требало да увек буде свестан и тренутне технолошке ситуације и перспектива које се у том смислу појављују у његовој области рада (уметничкој или уметничко-научној).

Средства којима се уметник служи да би створио неко дело чак не морају нужно да буду савремена. Ако неки композитор не пише електронску, електроакустичку музику, он опет може да чини битне помаке у домену језичких нијанси примењених на традиционални извођачки апарат. Тако је, на пример, мађарски композитор Ђерђ Лигети (György Ligeti, 1923–2006), и поред тога што је стекао извесно искуство у писању електронске музике, одмах после боравка у Студију за електронску

музику Западнонемачког радија у Келну (Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks Köln) (1957), решио да се њоме више не бави; упркос том одустајању од праћења развоја технологије, Лигети је своје умеће наставио да развија користећи традиционални инструментаријум: створио је неке иновативне музичко-језичке елементе, као што је такозвана техника микрополифоније, а која, занимљиво, својим структурним карактеристикама производи ефекте који подсећају на електронску музику. Принципи компјутерских програма такође су утицали на неке Лигетијеве стваралачке ставове, иако он није употребљавао компјутер у стваралачком поступку: „Ипак, и без рада на компјутерима, у мом музичком мишљењу уопште веома сам под утицајем идеје о feedback-у између технологије и имагинације, идеје која је природна уколико радите са компјутерима.“ (Грифитс 1994/5: 72).

Са одређеним прогресом у уметничким истраживањима, али и научним истраживањима уметности, повезано је и коришћење технолошких иновација. Међутим, да би наставник одлучио на који начин би могао да технолошки унапреди своју наставу или да студентима омогући да помоћу технологије обогаћују своје креативне пројекте, он претходно мора да буде апсолутно свестан које садржаје жели да пренесе студентима, тј. шта је оно што треба да буде оснажено кроз иновативне електронске и технолошке алате. Другим речима, настава не би требало да се сматра бољом или напреднијом само зато што су примењена добра и занимљива електронска и друга средства, већ превасходно зато што је оно што јесте функционално развијање знања и разумевања у оквиру сопствене струке, паметно интегрисано са технолошким залеђем. Цео тај процес требало би да води наставник.

Неколико последњих деценија уметничко истраживање најчешће подразумева и истраживање могућности споја нових електронских и компјутерских система са стварањем уметничког дела. У том смислу, наставник уметности, па и наставник наука о уметностима, не само да може да се бави истраживањем нових технолошких могућности, већ њима бар донекле мора да се бави, уколико жели да се уклопи у нове услове и претпоставке одвијања уметничке и уметничко-научне делатности почетком друге петине двадесет првог века. У овом погледу, свим студентима уметности или наука о уметностима њихов ментор или предметни наставник који држи неки од курсева који уже одређују област уметничког или научног деловања сваког појединачног студента, рекли бисмо, требало би и да предочи нове могућности и техничке иновације које могу да промене или оснаже уметнички израз и материју уметничког обликовања његових студената или њихових научних пројеката који се односе на уметност.

Неке од тих иновација не морају нужно да буду примењене од стране сваког уметника или научника који проучава уметност. Међутим, они би требало да о њима буду обавештени, како у својим трагањима не би поново долазили до већ постојећих – истих или сличних резултата, мислећи да су изнашли нешто оригинално. Рецимо, не мора свако да се бави квантном музиком, али је за савременог композитора или музиколога потребно да буде упознат са тим да се таква врста музике појавила, да се примењује и да је на свом репертоару имају неки од домаћих извођача. Тој обавештености доприноси праћење најновијих токова од стране научника из области музичке уметности, који о томе пишу у научним и стручним гласилима. Тако је у часопису *Музикологија*, који издаје Музиколошки институт САНУ, тема броја недавно била квантна музика, у вези са чим су, на енглеском језику, са српским апстрактима, штампани текстови научника и уметника са универзитета и научних института из Уједињеног Краљевства, Сингапура, Аустрије, Данске, Србије и Италије и где је објашњаван и анализиран овај нови феномен (HELWEG 2018).

*Лично искуство у САД: Колеџ Бард – од универзитетске
ширине до специјализације*

У току студијског боравка у САД (2016) као стипендисте Фондације „Фулбрајт“, предавача и истраживача на престижном приватном либералном америчком Колеџу Бард (Bard College) у држави Њујорк (САД), стекла сам изванредна искуства која су проширила моје видике и донела неку нову осетљивост на педагошке проблеме, али и шире: отворила су одређене нове перспективе схватања приступа сазнању уопште, а наполе музичкој уметности. Оно што ми је у Америци у почетку било релативно изненађујуће, брзо је постало сасвим прихватљиво: наиме, у мојим класама европске авангардне музике и слушног тренинга (*Music of the European Avant-Garde* и *Ear Training*), било је и студената који примарно нису студирали музички одсек, али су желели да слушају и музичке предмете. Требало је наћи начина (мада се у суштини то испоставило као предиван изазов!) да се студенту социологије или природних наука који су у овим класама били заједно са студентима музике, што једноставније, мада не банализовано и превише сведено, представе достигнућа послератне музичке авангарде и да им се, с друге стране, када је у питању *солфеђо* (термин који се у Србији уобичајено користи за оно што Американци најчешће зову *слушни тренинг*) помогне да се колико је могуће боље сналазе у гласовној репродукцији музике, раду на диктату, интонирању акорада или разумевању тоналитета, као полугама оформљавања комплетне основе за профе-

сионалног музичара, али и за упућеног аматера. Поставља се питање зашто студент учи курс из области која је понекад веома удаљена од његовог главног предмета. Разлог лежи у томе што знања из других области могу да прошире и/или отворе видике и схватања у оквиру сопственог поља студирања: „Солидно разумевање психологије и књижевности, а да не помињемо америчку економску и друштвену историју, послужиће студенту основних академских студија бизниса боље од курса маркетинга, посебно ако тај студент има способност и инстинкт да препозна њихову вредност.“ (VOTSTEIN 1997). На Барду се, такође, непосредно пре почетка сваке школске године организује посебан обавезан сет курсева за будуће студенте прве године, на којима се проучавају важне теме из општих области од значаја за образовање: историје, књижевности и философије. Те курсеве заједно похађају сви будући студенти – они који ће студирати физику, глуму, биологију, музику, психологију итд. Посебно је важно нагласити чињеницу да наставници различитих струка добијају задатак да предају у оквиру тих курсева, тако да на пример наставник историје музике у неком тренутку има обавезу да будућим студентима предаје одређене јединице из античке грчке философије. Тиме се наставник обавезује да се озбиљно посвети области која није основно поље његовог рада и истраживања.

Приступом у који је укључено проучавање различитих области (и када су у питању наставници, и када се ради о студентима), подиже се свест о сазнавању и знању које само по себи пружа задовољство, студирање се не своди на баналну утилитарност у смислу стварања предуслова да се једног дана добро зарађује, али се кроз такав процес остварује и приснија конекција са животом; дакле, учи се са жељом да се обогате лични духовни хоризонти док се, притом, студенти обучавају и да буду способни да опстану у свакодневном животу и да средину којом су окружени дубље и вишестраније разумевају (VOTSTEIN 1997). „Учење због самог учења је дивно, пожељно и пријатно, али само пошто је појединац пронашао начин да повеже учење и живот на начин који утиче на свакодневни живот, укључујући и зарађивање за живот.“ (VOTSTEIN 1997). Такође, и у другим срединама, као што је Аустралија, истраживачи увиђају комплексност вишеструко усмерених савремених каријера и ангажмана појединаца, који се не баве нужно целог живота само једним послом (BENNETT, ROWLEY 2019: 178–179). С тим у вези указују на неопходност акције која би водила промени универзитетског учења музике, да би се оснажила, до сада релативно слаба, веза курикулума и друштва (BENNETT, ROWLEY 2019: 178–179).

Отвореност колеџа, тј. америчког образовног система – да свима, без обзира на примарну струку за коју су се определили, понуди да зароне у потпуно различите области, ослободила је и студенте да се

неспутаније крећу у универзуму знања: тако се, заправо, у једном општем смислу штити појам универзитет, који изворно тежи дисеминацији ширег образовања, а не уске специјализације. Јасно је да се специјализација овим не негира као потреба, нити се пледира за њено укидање, али да би дошло до специјализације, најпре мора да се оствари ширина и дубина у образовању. Гадамер је констатовао да је потребно шире образовање и између осталог јер „*danas masovni mediji vladaju svim i deluju omamljujuće*“, као и јер се „*danas i u nastavnim planovima i profesionalnim pripremapa na univerzitetima – uprkos imenu univerzitet – sve više povećavaju specijalizacije*. Kada pogledamo naučne radove koji se zarad doktorske titule podnose kao postignuća za promociju, zastrašujuće je koliko se to sužava na nagomilavanje specijalnosti.“ (GADAMER 2010: 22). Гадамер је то изрекао 1999. године, у тренутку када је имао деведесет девет година и поседовао огромно, немерљиво животно и професионално искуство, а задржао пуну бистрину ума и био способан да прати шта је актуелно у друштву.

Ако се неко специјализује из перспективе уског полазишта, он иде све дубље у све мању област, а да претходно није савладао – за неки његов могући шири развој потенцијала – пожељни конгломерат знања, начина размишљања и сагледавања перспектива у оквиру сопствене струке, али са полазиштем које (значајно) превазилази саму струку. Уколико се пак заинтересованом појединцу омогући да се са шире платформе, која неминовно задире и у друге области људског сазнања, отисне у свет области сопственог избора, можемо да очекујемо да ће сви његови потенцијални будући закључци и донети у оквиру уже струке бити прожети и увек условљени и ослојени његовим стеченим универзитетским залеђем. Ширина о којој расправљамо свакако укључује и технолошку обученост, која би морала да подразумева бар елементарно сналажење у свету компјутера, електронске комуникације, различитих програма и платформи итд.

Колеџ Бард располаже огромним материјалним средствима. Управљачке структуре могу, метафорично речено, када то одлуче, да набаве (и плате) све што би иоле могло да унапреди живот на кампусу и квалитет студирања. Међутим, нисмо стекли утисак да је Бард икада пренаглашавао значај своје несумњиво велике техничко-технолошке опремљености. Одговорне структуре на овом колеџу превасходно су поставиле квалитетно образовање као крајњи циљ свога ангажмана (однос наставник–студент и даље је основна полука која држи цео систем), а сва примењена техника и технологија имају задатак да подупру и унапреде ту врсту креативног образовања. На Колеџу Бард је у сваком тренутку присутна пуна респектабилност према свим областима које се на њему изучавају, па тако и уметности, а посебно музика,

имају висок положај и изванредан контекстуални дигнитет, што подразумева и увек доступне финансије за уметничке и уметничко-научне пројекте како студената, тако и професора.

Закључак

Уметност, као контекстуална активност која ствара одређене представе о свету и која је и научно релевантна, захтева озбиљан и темељан приступ појединца и заједнице. Колебљив/млак однос уметника/наставника уметничких и научноуметничких предмета према том феномену најчешће указује на њихову извесну недовољну професионалну озбиљност и недостигнуту зрелост када је у питању матична струка. Недовољно добар однос државе и јавног мњења према уметничким занимањима, научном перципирању уметности и едукативним параметрима и институцијама у области уметности, а посебно музике, понекад је последица недовољно доброг односа самих професионалаца унутар струке према ономе што уметности и науке о уметностима јесу: изузетно сложена поља људске мисли и људских сазнања која, као и сви сегменти израза моћи људске имагинације и интелекта, подлежу и научним сагледавањима, разматрањима, анализама и синтезама.

Иако наука и технологија незадрживо напредују, глобално гледано, будућност уметности и научне елаборације уметничких области првенствено зависе од тога какви ће у људском и професионалном смислу бити наставници који ће помагати младим људима који желе да се образују као уметници или научници о уметности, намерени да уроне у изазове уметничких трагања и експеримената, да се изграђују као научници у свету уметности, или да комбинују уметност и науку у равни која, подстакнута развојем и разграњавањем и уметности и науке, осцилира између уметничких и научних сазнања, међу којима се – нарочито укључивањем технологије/електронике као посредника – границе све више бришу.

У појединим земљама, као што је Финска, наставници (свих предмета) врло високо су уважени од стране заједнице, јер се перципирају као генератори успешног и продуктивног приватног и друштвеног живота сваког грађанина те земље. „Бележимо да су наставници у Финској међу најплаћенијим и најцењенијим професионалцима, потврђеним као оним који су одговорни за обликовање глобалног грађанства, које ће наследити свет и одредити путање његове будућности. Уколико наставници имају већи утицај на будућност својих заједница, земаља и света више него скоро иједна друга професија, зар не би требало да их слаavimo и оснажујемо?“ (BENNETT, ROWLEY 2019: 185). Да би имали такву позицију, наставници морају непрекидно да раде на себи. Наставник

који наставу и/или консултације одржава са малим групама или појединцима и са студентима проводи сразмерно много времена, као што је најчешће случај у области универзитетске музичке педагогије, поред других битних фактора – окружења, унутрашње мотивације, интелектуалних капацитета, социјалне интелигенције индивидуе – по правилу битно утиче на животе и каријере својих студената.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ГРИФИТС, Пол. „Разговор са композитором: Ђерђ Лигети.“ Превод Весна Пашић. *Нови звук: интернационални часопис за музику* 4–5 (1994/5): 63–72.
- КОНТ-СПОНВИЛ, Андре. *Мала расправа о великим врлинама*. Превела с француског Мира Вуковић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2014.
- НИЧЕ, Фридрих. *О будућности наших образовних услова*. Превео с немачког Душан Јанић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1997.
- ОБРАДОВИЋ, Доситеј. *Савешни здрави разума (на савременом српском језику/осавремењени текстови)*. Београд: Препород, 2020.
- СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ, Драгана. „Водич кроз тешкоће писања стручног рада.“ *Комуникације / Медији / Култура: Годишњак Факултета за културу и медије* 7 (2015): 677–680.
- ШЕНЕБЕК, Хубертус фон. *Школа са људским лицем: реалност и визија*. Превео с немачког Роберт Ковач. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2017.
- ШОБАЈИЋ, Драган. *Како се ишце сручни рад: приручник за савремене уметничких факултета и академија*. Београд: Удружење музичких и балетских педагога Србије, 2020.
- BENNETT, Dawn, Jennifer Rowley. “Leading Change in Higher Music Education Pedagogy and Curriculum.” U: ROWLEY, Jennifer, Dawn Bennett, Patrick Schmidt (Eds). *Leadership of Pedagogy and Curriculum in Higher Music Education*. New York: Routledge, 2019, 178–187.
- BOTSTEIN, Leon. “Love of Learning.” 1997. <<https://www.bard.edu/about/loveoflearning/>> 30. 11. 2020.
- BULEZ, Pjer. „Dole ‘učenici’!“ S francuskog preveo Vlastimir Trajković. *Zvuk: jugoslovenska muzička revija* 3 (1976): 29–36.
- COOK, Nicholas. “Performance analysis and Chopin’s mazurkas.” *Musicae Scientiae* XI/2 (2007): 183–207. <<https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.931.9701&rep=rep1&type=pdf>> 28. 4. 2021.
- GADAMER, Hans-Georg. *Vaspitanje, to je vaspitati sebe*. Preveo Danilo N. Basta. Beograd: Dossije studio, 2010.
- HELWEG, Kim. “Composing with Quantum Information: Aspects of Quantum Music in Theory and Practice.” *Музиколоџија: часопис Музиколошког института САНУ / Musicology: Journal of the Institute of Musicology SASA* 24 (2018): 61–77.
- MILIVOJEVIĆ, Zoran. *Emocije: psihoterapija i razumevanje emocija*. Novi Sad: Psihopolis institut, 2014.

Dragana P. Stojanović Novičić

**Responsibility and Role of University Professors
in the Process of Music Students' Education**

Summary

The author discusses the role of music professors in the formation of new generations of music artists and scholars. The challenges for achieving that goal at the level of university education are discussed. Even in the time of specialization, students should not be deprived of a wider approach; music students should have basic insights into other arts, but also into the scientific and scholarly fields they are interested in. The author also discusses her own experience as a Fulbright professor at Bard College (NY, USA). In addition to constant (technological) progress and all the challenges of the modern times, one of the most important conclusions is that a teacher/professor is still extremely important, perhaps even the most important factor for the formation of new generations of intellectuals, including students who received music and music-science education.

Keywords: university music education, musicology, ethnomusicology, music theory and pedagogy, music and technology, Bard College.

СВЕНКА Ј. САВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет*
Прегледни научни рад / Subject review articleКАКО НАПИСАТИ КРИТИКУ
БАЛЕТСКЕ ПРЕДСТАВЕ**

САЖЕТАК: Циљ је у овом тексту да се објасни на који начин се односе гестови балетских играча на сцени према ономе што је написано као текст садржаја у програму балетске представе. Информација о садржају није само у игри него и у костимима, сценографији, осветљењу и свим компонентама представе. Пореди се написан текст садржаја из програма за балетску представу *Жизела* са оним што могу бити препознатљиви знаци за садржај у догађању на сцени, што гледаоцима и критичарима представе помаже у разумевању. За пример је одабран садржај класичног балета (анализирана су оба чина) и предложена решења за писање новинске балетске критике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: класичан балет, новинска балетска критика, балет *Жизела*.

Увод

Дискурс позоришне критике посебан је жанр у оквиру писане позоришне литературе: написан или изговорен на различите начине, у зависности од неколико фактора: 1. од перспективе из које критичар/ка пише критику, 2. од публике којој се обраћа, 3. медија у којем критику објављује јавности (у дневним новинама, недељнику, стручном часопису, односно у говорној форми на радију или на телевизији).

* svenka@eunet.rs

** Текст је основа за предавање у оквиру предмета *Анализа дискурса* на Одсеку за српски језик и лингвистику Филозофског факултета у Новом Саду, под називом *Дискурс њозоришне критике (праћено видео-снимком балета Жизела у кореографији Л. Лавровској, у извођењу Великој театра из Москве)*. Биљана Златковић је одбранила дипломски рад под називом „Прототипично значење времена у језику позоришне представе (балет)“, на Филозофском факултету, Одсек за српски језик и лингвистику, *Анализа дискурса* (1997), рађен по менторским упутствима Свенке Савић.

У случају писане критике за драмску представу основни предло- жак је у представи говор остварен на сцени међу актерима драме. У случају оперске критике део је, такође, у певаном (на матерњем или страном) језику (или у преводу) певача. У случају критике балетске представе, знаковност није никако у језичком материјалу на сцени, него у језику тела – у покретима тела, поред свих осталих компонената пред- ставе: сценографије костима, музике. Задатак је критичара балетске представе да ‘преведе’ у језичку форму текста писане критике оно што је у знаковности нејезичкој.

Како гледаоци, а онда и критичари, долазе до значења покрета у кореографији? Њима стоји на располагању неколико помагала, а једно од тих је програм који прати сваку представу (обавезно премијерну).

Важно за писање критике

Програм – штампан поводом премијере балетске представе – са- држи најчешће суму информација: о кореографу (реч кореографа), о музици (композитору), затим списак улога и ко их игра, потом садржај тј. наративну потку играчким покретима и целе кореографско-режиј- ске знаковности. Поред тога, програм садржи основне податке о току рада на представи (изјаве оних који су у тиму остварили представу у домену либрета, композиције, кореографије, сценографије, костима, светла), евентуално биографије или фотографије извођача.

Уз помоћ програма, критичар може разговарати са људима из на- веденог тима, може пронаћи документацију из других извора, као што су балетске енциклопедије, речници, књиге, часописи, као што је то, уосталом, случај у писању сваке друге критике или приказа. Већ се у овом делу посла може суочити са тешкоћама када је у питању терми- нологија балета, која је на француском језику и која још увек није довољно стандардизирана, као ни писање имена и презимена страних уметника (у ћириличној форми текста).

Задатак је критичарке или критичара да, сходно перспективи коју одабере, прикаже представу тако да публика може да се одлучи да ли жели представу да види или не. То је једна сврха писања критике. По- стоје и друге, озбиљније природе. Критике су важан извор индивиду- алног сећања уметницима када се пријављују за посао у неку трупу или позориште. Надаље, критике су важне за систематско историјско сећање, ако је у питању ансамбл са традицијом, каква су наша два про- фесионална ансамбла у Београду и Новом Саду. Критике су поуздан извор информација да је догађај постојао: на пример, ако је у питању неко гостовање, или нека нова подела у већ играном репертоару. Укратко, критике су поуздан документациони материјал како у синхронијској

тако и у дијахронијској перспективи и стога им критичари прилазе са свом озбиљношћу задатка и поузданошћу података (на пример, датуми и године, тачно писање имена и презимена играча, назива улога које играју).

Основно је правило за писање критике да она буде објективно написана, непристрасна или лична, што се, у стварности, не догађа, јер свако пише према суми знања коју поседује, намери коју има и ставу према потенцијалној публици којој је критика намењена. Питање објективности у балетској критици било је предмет многих дискусија међу критичаркама у Србији (јер су углавном оне писале критике: Милица Јовановић, Милица Зајцев, Мирјана Здравковић, Мира Сујућ Виторовић, Јелена Шантић, Свенка Савић, Софија Кошничар, Весна Крчмар, Марија Јанковић, да наведем само неколико имена).

Кореографију чине покрети који су високо значењски стилизовани и гледаоцима представљају озбиљну тешкоћу у разумевању. Говоримо о метазначењу покрета, оном које је доведено до саме суштине значења, ако се оно наруши, онда се и само значење губи.

Кореограф/киња је особа која осмишљава играчку снагу представе: групне и соло игре, а редитељ то створено кореографско умеће смешта у одговарајући сценски простор на начин на који то ради редитељ у драмској, или оперској, представи. Може иста особа бити задужена за оба посла (како је то доследно чинио Ико Отрин у новосадском Балету), могу послови бити подељени међу уметницима различитог позоришног знања. Кореограф је одговоран за цео учинак у представи.

Сценограф/киња визуелно осмишљава простор у којем се игра, према замисли кореографа и редитеља представе: кулисе, осветљење, реквизите (објекте) које носе или помоћу којих играју поједини актери.

Косџимоџраф/киња осмишљава костиме у којима играчи играју у датом простору и датом времену са другим играчима.

Пример за писање критике: класичан балет Жизела

Ако узмемо као пример за писање критике класичног балета *Жизела* у новинском тексту, можемо поћи од првог питања: однос текста садржаја у програму и остварене кореографије (на пример Леонида Лавровског, која се игра на сцени новосадског Балета).

Једна перспектива може бити да они којима је критика намењена, а то је широка читалачка публика новина, не знају ништа о балетској представи за коју се критика пише. У тој перспективи је потребно укратко препричати садржај, или барем основну идеју радње тако да се оцене које следе могу довести у везу са садржајем на основу којег читалац критике замишља догођену представу. Новинска критика има ограничен новински простор – највише две куцане странице – препорука је украт-

ко навести основу садржаја (у последње време смо сведоци да дневне новине укидају категорију критика позоришних представа, и да се простор за критике сужава у писаним медијима).

Како је циљ у овом раду да се објасни потенцијалним читаоцима критике на који начин се односе гестови играча на сцени према ономе што је написано као текст садржаја у програму, упоредићемо написан текст садржаја са оним што могу бити неки препознатљиви знаци у игри на сцени.

Садржај *Жизеле*

I чин – свакодневица

Сеоској девојци Жизели удвара се гроф Алберт, прерушен у сељака. Њихову игру прекида шумар Хиларион који полаже право на наклоност Жизеле.

На светковини бербе Жизела игра и поред мајчине опомене да играње представља велики напор за њено слабо срце.

Друштво војводе од Курландије које је пошло у лов, зауставља се пред Жизелином кућом, ради освежења. Очарана лепотом и љупкошћу Жизеле, војводина кћи Батилда јој поклања своју огрлицу.

Пошто је открио ко је Алберт, Хиларион га разобличава пред скупљеним сељацима. Пристиже и војводино друштво. Жизела сазнаје да је Батилда Албертова вереница. Жизела је очајна. Цело њено биће одбија да схвати да поверења и љубави није било. Разум јој се мути, покушава да се убије Албертовим мачем. У тренутку када ипак дође к себи и препозна мајку и Алберта, њено срце не издржи и она пада мртва.

II чин – оностраност

По народном схватању, девојке које су умрле пре свадбе постају виле. Ноћу оне излазе из гробова и вртоглавом игром доводе до смрти пролазнике. Првом таквом жртвом постаје шумар Хиларион који долази на Жизелин гроб мучен грижом савести. Краљица вила позива Жизелу из гроба да се придружи игри. Измучен кајањем и закаснелим сазнањем да је волео Жизелу, Алберт долази на њен гроб. Њега треба да стигне иста судбина као и шумара. Виле га увлаче у своју игру. Постепено Алберт губи снагу, али га Жизела спасава из судбоносног круга. Алберт губи и последњу снагу. Чују се звона која најављују зору. Алберт остаје сам, спасла га је Жизелина љубав.

(преузето из програма штампаног поводом премијере балета *Жизела* у СНП у Новом Саду).

Основно је питање увек у које време и на којем месту се догађаји одвијају на сцени.

Гледаоци треба да препознају знакове сценског простора и време догађаја који ће се одвијати: сценографија најчешће даје информацију о простору; уколико је она реалистичнија, као што је у овом балету,

утолико гледаоци јасније препознају простор. Разликујемо два типа времена: време текста и време у којем се догађаји на сцени одвијају. Време текста у програму углавном је у садашње – док читају текст, гледаоци се поистовећују са временом радње и као да се она догађа пред њима у време читања текста. Тако прочитан текст пре представе у знатној мери доприноси да се гледаоци поистовете или суобличе са радњом која ће се за који минут одвијати пред њиховим очима и они на неки начин бити судионици исте те радње гледањем.

Време догађаја на сцени подељено је у неколико одредница: дан-ноћ; годишње доба (лето, јесен, зима, пролеће), век (= XVII век). У I чину радња се догађа дању, у јесен (у време бербе грозђа), некада крајем XVI веку, на селу.

I чин: актери

У I чину су представници двеју друштвених група: властела (пратња војводе од Курландије, његова ћерка Батилда, заручена за Алберта) и њима подређени (сељаци и сељанке: Жизела, њена мајка, њене другарице, шумар).

I чин: простор

Када се отвори завеса и почиње I чин, у сценском простору је крај неког села близу шуме: с једне стране је Жизелина кућа, а с друге летња кућа грофа Алберта.

Јарко светло на сцени означава да је у питању сунчан јесењи дан на светковини бербе (касније се појављују сељанке, Жизелине другарице, са корпама грозђа на леђима, чиме сигнализирају да је то време сабирања плодова, пуnine времена за оно што ће се догодити). Век се препознаје из стилизованих костима играча.

Када се отвори завеса, гледаоци треба да пронађу сценски знак којим препознају сеоску девојку, затим прерушавање (преобличавање идентитета) принца у сељака, јер су то важни елементи нарације.

Костим Жизеле:

Основна информација о статусу у друштву налази се у костиму – у овом случају Жизелином. Костим који носи Жизела је сељачки костим из XVI века. Као прототип сељачког реалног костима има следећа обележја: мала бела кецеља (задигнута и закачена цветовима), карнери, траке на набраној сукњи до испод колена, стилизован прслук који се спреда пертла, испод којег је бела платнена блуза коју симболизују бели рукавчићи. Девојке су могле ићи гологлаве. Жизела има траке и цветове у коси, за разлику од удатих жена (Жизелина мајка има покривену главу). Гологлавост је знак девојке, тј. неудате женске особе. На ногама балетске патике. Ова стилизација костима у вези је са комплексном игром коју Жизела игра, јер костим не сме да јој смета током игре.

Међутим, костим који носи Батилда, Албертова вереница, властелинка, није прототипичан него реалан, будући да ова особа само шета по сцени, а не игра. Особине властелинског женског костима су: велики широки шешир окићен перјем, дуги вео, костим са огромним рукавима у две боје, подигнут струк са слојевитом сукњом, дуги украсни појас, велика огрлица и много накита, елегантне ципеле. Гледаоци ишчитавају ко је Жизела на основу реалног властелинског костима Батилде – Жизела је супротна њој!

Зашто говоримо о прототипичном значењу костима у балетској представи? Зато што балетски костим мора задовољити одређене критерије игре – играч или играчица морају несметано играти – Жизелин костим је направљен од лаганог материјала, тила или свиле. Критичар процењује функционалност костима у зависности од тога колико доприноси да играчица у њему слободно и потпуно оствари оно што јој је кореограф задао, односно у којој мери костим и играчица остварују јединство замисли – једно друго допуњују.

Данас је у балетској литератури Жизелин костим један од оних који су стандардизовани, (евентуално боја може бити друга), углавном је нежно плав, са стилизованом белом блузом са рукавчићима (у сељачком костиму тога времена гола рамена нису била дозвољена девојкама).

Костим Алберта (грофа/сељака):

На самом почетку I чина гроф Алберт долази на сцену обавијен плаштом – плашт је препознатљив статусни знак властеле. Опасан је мачем – други статусни симбол моћи, јер је на дршци мача угравирани грб његове породице. Већ након неколико покрета, гроф улази у кућу и враћа се прерушен у сељака. Мушки сељачки костим сигнализира преоблику статуса (идентитета) Алберта из властелинског у сељачки статус, јер само тако он може прићи и удварати се сеоској девојци Жизели. На основу друштвених правила, властела се није мешала са сељацима. Наиме, уколико би он остао у грофовском оделу, Жизела би одмах знала где јој је место у односу на њега. Али прерушеног у сељака она га прихвата као себи равног.

Опет је костим статусни симбол новог стања и гледаоци, односно критичари, треба да га препознају. Сада Алберт има прслук и једним покретом руку повлачи тај прслук надоле док стоји сам на средини сцене, што треба да значи 'сада сам сељак' и могу да се удварам Жизели. Ако гледаоци не ухвате значење тога покрета, пропуштају да уоче основну компоненту заплета – принц се удвара Жизели прерушен у сељака, тачније, обмањујући је о сопственом идентитету у оном тренутку када је заводи, када јој изјављује љубав и заветује се на верност до краја живота. Знак завета, такође, треба препознати у гесту – тренутак када Алберт диже увис два прста десне руке окренут гледалишту на

средини сцене – знак заклетве, затим ставља руку на срце, што значи љубав. Та два геста су слична онима у свакодневној комуникацији у нашој култури (стављање руке на срце знак је љубави). Комбинацијом информација у костиму и у гесту, гледаоци досежу до значења које је дато у наративном тексту.

И док Жизела заљубљено игра са Албертом, њихову игру прекида шумар Хиларион – трећа личност у овом љубавном троуглу. Његов костим је готово идентичан реалном шумаревом костиму тога времена и ми лако препознајемо ту личност на сцени: на глави мали шешир који је украшен птичјим перјем, горњи део костима је укројен од чврстог материјала зелене боје са нашивеним кожним деловима, каиш са кесицом за дуван и прибор за нужан рад, панталоне уске, припијене уз ногу, дубоке чизме и пушка – обавезни реквизит шумара.

Остаје нам још да разумемо значење из текста да шумар Хиларион полаже право на Жизелину наклоност. На основу чега он полаже право на њу? На основу друштвеног статуса – они су из исте класе.

Укратко: костими осталих учесника у I чину су мање или више прототипични у зависности од тога које играчке задатке имају. Тако ће костими особа које више шетају него играју бити ближи реалним костимима тога времена (Батилда и пратња дворских дама). Отуда они који знају обележја реалног костима XVI века – сељака и властеле – могу препознати и улоге.

У I чину постоје знаци који наговештавају несрећу: то је најпре пантомимска игра са цветом (‘воли – не воли’ када Жизела узима један цвет маргарете, откида латице цвету и гестом главе показује позитивно – ‘воли’, па ‘не воли’, да би сам крај те игре значио несрећу – ‘не воли’).

Панџомима је део балетске представе, она је увек културно условљена – нешто што је општеприхваћено у датом друштву, па у кореографији у доброј мери доприноси да гледаоци разумеју нарацију балета и кроз тај ниво представе.

II чин

Док је у I чину реч о свакодневици живота, у II чину је реч о оностраном свету – свету вила, о којем знамо из прича, али немамо лично искуство са њиховим животом. Отуда је ослањање на текст у садржају пресудан, односно теже је разумљива симболика покрета вила на сцени. Један део те симболике је везан за причу, а други има препознатљивост са оним што је у овом свету. Зато нам знање из I чина о костимима овде не помаже много.

Основна порука у II чину је да је љубав јача од власти краљице Мирте. Треба препознати знакове којима се свет вила одређује у овом чину, затим надметање љубави и моћи и тренутак када љубав побеђује.

Све виле имају исти костим: у белим дугим сукњама, ванвременски, бело сигнализира беле венчанице девојака умрлих пре венчања, покривене главе на самом почетку радње, да се означи брачни статус – невенчане, а хтеле су да се удају, односно, знак изневерене (мушке) љубави. Оно што је прототипични знак који упућује на статус виле јесу крилца, ушивена на струку на леђима, и рукавчићи попут крила. Зами-сао је да виле лете кроз ваздух подједнако успешно колико ходају по земљи. Кореографија је направљена на основу ове представе о вилама – оне лете и скакућу кроз простор.

У тексту садржаја написаном у програму за представу има много подразумеваног знања о вилама, што онима који су гледаоци може да мањка: по народном схватању, девојке које су умрле пре свадбе постају виле. Ноћу оне излазе из гробова. Тачније, девојке које умру пре венчања одлазе у подземни свет, у царство вила, у којем постоји хијерархијска устројеност, као у световном животу: влада краљица вила Мирта и она се појављује као прва личност након отварања завесе (покривена велом преко главе, што сигнализира да се ради о једној међу једнакима којој је љубав мушкарца ускраћена), носи у рукама љиљане – цвет који симболизује женску чистоту и невиност – које су оне саме. Краљица вила (Мирта) има апсолутну власт над вилама: она наређује, беспоговорно остале виле испуњавају њене наредбе, она кажњава, виле су у односу на њу у статусу подређености. Виле немају душу и отуда мирноћа њиховог израза лица, односно готово машинска једнакост извођења покрета. Начин на који поступају виле са онима који су из обичног света јесте да ноћу вртоглавом игром доводе до смрти пролазнике.

Време у II чину је супротно оном у I чину: када се отвори сцена, на њој нема светла, мрак је, ноћ је, време када виле живе свој живот у истој тој шуми. Управо је поноћ (треба доста знања о музици да се препозна у оркестру одбројавање 12 удара што одговара времену 12 сати ноћу). Тада на Жизелин гроб долазе два човека које гризе савест због смрти девојке: најпре Хиларион (шумар), а затим принц Алберт. Обојица су криви за њену смрт: Хиларион зато што ју је, из мржње према Алберту, суочио са његовом лажи, а Алберт због лажи како би стекао Жизелину наклоност и у томе уживао.

Зашто они иду на гроб ноћу? Зато што знају причу о невестама-вилама и желе да је сретну, јер ноћу оне излазе из гробова и играју. Дакле, због наде поновног сусрета. Особа која види њихову игру мора умрети, не може знање о њима понети у световни живот. Дакле, обојица рескирају своје животе кајања ради, односно због могућности да још једном виде Жизелу и умру.

Свет вила је хијерархијски организован, као и у световном животу: краљица вила (Мирта) влада свим вилама, а новоприспела (у овом

случају Жизела) пролази кроз чин иницијације: она треба да игра по одређеним правилима пријема у заједницу. Још док се не догоди чин иницијације, Жизела поседује особине оностраног света – љубави према Алберту. Она је тако јака да може променити и правила вилинског царства. Ту љубав према Алберту она ће искористити да га спасе од власти вила, пре него што се иницијација заврши. Оно што је задатак гледалаца (и критичара) јесте да уочи хијерархијску организацију вилинског живота по ноћи, затим начин на који искрена и велика љубав надвладава моћ њихове краљице.

Виле успеју да убију Хилариона својом игром тако што око њега направе коло и својом енергијом игре изнуре га до губљења снаге, свести и живота. Али, када понове то са Албертом, појављује се протутежа вољи и сили вила и њихове краљице – чиста и безгранична љубав Жизеле према Алберту! Без обзира на његову превару, Жизела према њему осећа искрену љубав, тако снажно да њоме надвлада и прекрива моћ вила. Док Алберт игра по наредби краљице вила Мирте, Жизела га својом љубави стално храни и крепи да издржи до оног тренутка када виле више немају моћ – то су први јутарњи зраци – долази светло, долази дан, и оне морају хитро да се врате у мрак и подземље. Чују се звона која најављују зору. Тада такође гледаоци треба да добро ослухну одбројавање сати у оркестру, након чега се виле повлаче у дубине подземног света. Жизела се закратко задржава са Албертом, остављајући га спасеног у овом свету, али без ње. Она му само још део себе оставља – љиљан симбол чисте љубави. Светло се мења и почиње зора – нови дан.

Гледаоци и критичари морају поново у музици препознати знак (звона) који наговештава промену времена – ноћ је прошла, време њихове моћи је прошло, оне се морају повући у свет подземља јер само тако чувају своју моћ да следеће ноћи, вртоглавом игром, могу усмртити некога из световног света. У том тренутку, када Жизела још није примила иницијацију виле, када је на помолу зора, тренутак је у којем она може спасити своју љубав – на прелазу двају светова.

Порука је представе да чиста љубав спасава особу, али и цео свет.

* * *

Након анализе онога што се на сцени догађа, можемо рећи да је потребно да критичарка зна о компонентама балетске представе и сходно њима понуди своју процену доприноса појединаца у тиму оствареног догађаја на сцени: кореограф-композитор-редитеља-либретиста-извођачи. О писању балетске критике се нигде посебно не учи па је самообразовање за ову врсту текста за сада једини пут. Балетске критике су до пре тридесет-четрдесет година код нас углавном писали стручњаци за музику, доминантније мушкарци, што је нужно усмерило

њихову перспективу у критици на изразитије вредновање доприноса композитора, тј. на музику на коју се игра, од доприноса самих играча у игри. Већ током последње три деценије критичарке углавном пишу о балетским представама (тог простора је данас све мање): раније су за *Полиџику* писале Милица Јовановић и Мира Сујућ Виторовић, Милица Зајцев за *Данас*, Свенка Савић за *Дневник*. Ако сте ангажована критичарка, онда можете поставити питање и о родној перспективи писања балетске критике, тачније како се у балету пресликавају вредности патријархалног статуса жене у друштву, младе жене посебно (што је актуелно и у писању критике о балету *Жизела*).

Структура њексја критике

Најчешће структура критике, поред обавезног наслова (најчешће и поднаслова) има идентификацију ауторке текста, а оно што је између ових делова углавном има устаљен редослед података у тексту. На почетку су основни подаци о контексту представе (*Синоћ је на великој сцени Српској народној позоришња одржана премијера балета... у поводу обележавања 75 година постојања ансамбла...*), иза ових података следе информације о музици и композитору, затим либрету (*На основу познатог романа Ана Карењина композитор... је компоновао музику...*), потом информације о садржају балета, па подаци о извођачима, највише о главним протагонистима, затим оним у епизодним улогама и оцена доприноса целог ансамбла. Будући да је свака позоришна, па и балетска, представа резултат тимског рада, савет је да се у критици помену све особе који су допринеле да се представа догоди, чиме се признаје да је балетска представа колективни чин у којем целини доприносе знања и таленти појединих актера. Чињеница је у пракси да се у балетској критици детаљније пише о кореографији и о игри главних протагониста, оцењује се њихов допринос, а игра ансамбла само се у глобалу помиње (*ансамбл је био уиран*). Чињеница је такође да балетске критичарке, које и саме имају искуство игре у балетским ансамблима, нагласак стављају на игру, мање на музички или други део представе. Оне које уз играчко имају и драгоцено музичко знање и искуство, наглашавају део о музици, композитору и наравно о диригенту – не треба заборавити удео диригента у остваривању балетске представе, када је у извођењу потребна потпуна сарадња са играчима на сцени колико и са оркестром којим диригује.

ЛИТЕРАТУРА

- САВИЋ, СВЕНКА. „Нови покрети у класичном балету.“ *Позоришће* бр. 6–7 (1986): 10.
- САВИЋ, СВЕНКА. „Игра као дисање душе.“ У: САВИЋ, СВЕНКА. *Балет*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1995.
- САВИЋ, СВЕНКА. „Језик позоришних критика Елија Финција.“ *Језик данас* (1997): 10–13.
- САВИЋ, СВЕНКА. „Димитрије Парлић – професионална биографија.“ У: ЈОВАНОВИЋ, МИЛИЦА. *Кореограф Димитрије Парлић*. Београд: Удружење балетских уметника Србије, 2002, 221–228.

Svenka L. Savić

How to Write a Criticism of a Ballet Performance

Summary

This text aims to explain how the gestures of ballet dancers on stage relate to what is written as the text in the program of the ballet performance. Information about the content is not only about the dance, but also about the costumes, scenography, lighting, and all other components of the performance. The written text of the program for the ballet *Giselle* is compared with what can be recognizable signs for the content in the action on the stage, which helps the viewers and critics to understand the performance. The content of classical ballet is selected as an example, both acts are analyzed, and solutions for writing a newspaper ballet criticism are suggested.

Keywords: classical ballet, newspaper ballet criticism, ballet *Giselle*.

ЧОВЕК ВЕЛИКЕ ЉУБАВИ ПРЕМА ПОЗОРИШТУ
(Душан Д. Рњак, *ЈОЦА САВИЋ – ЧОВЕК КОМЕ СЕ КЛАЊАЛА*
ЕВРОПА, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2021)

Душан Рњак театролог је и професор Академије уметности у Новом Саду од њеног оснивања (1975), где је предавао предмет Историја светске драме и позоришта и основао последипломске студије, на којима је предавао Систематску театрологију. Његова књига *Бертолт Брехт у Југославији*, на немачком језику, објављена је 1972. године у СР Немачкој. У Матици српској руководио је пројектом *Анђички театар на тлу Југославије*, који је реализован кроз књиге *Анђички театар на тлу Југославије* (концепција и уводна студија, 1979), *Анђички театар на тлу Југославије – зборник радова са научној скупи* (1980), а као уредник књигу *Анђички театар на тлу Југославије – историја и савременост* (1980). Књигу *Естетика модерног театра* објавио је 1976. године у сарадњи са Радославом Лазићем, а са групом аутора приредио је књигу *О театарском делу Јоакима Вујића* (1988). Књигу *Позоришне комедије дел арте* објавио је 1995. године, наредне године књигу *Јоца Савић – драма и позоришта* а 2001. *Регистарске књиге Јоце Савића*. Студије, чланке и позоришне критике објављивао је у значајним домаћим и иностраним часописима, преводио је позоришне комаде, те писао сценарије за научни и образовни програм телевизије. Душан Рњак био је први председник Друштва театролога Војводине и један од оснивача и први председник Југословенског друштва за медитеранско позориште и уметност.

Књига *Јоца Савић – човек коме се клањала Европа* изванредна је класична театролошка студија која је приређена у оквиру едиције *Великани театра* издавача Позоришног музеја Војводине, 2021. године. Књига је опремљена сажетком на српском, енглеском и немачком језику, белешком о аутору, именским регистром, изворима и литературом, и прилозима (писма и плакати). У књизи су коришћене фотографије, плакати и писма из архива и збирки: Позоришног музеја Војводине, Матице српске, Музеја позоришне уметности Србије, Државног архива Србије, Градске библиотеке из Новог Бечеја, Бургтеатра из Беча, Баварског националног позоришта из Минхена, Градског архива из Минхена, Баварске националне библиотеке из Минхена, Немачког Шекспировог друштва у Вајмару, Немачког националног позоришта у Вајмару, Државног архива Вајмар, Градског позоришта из Базела, Градског позоришта из Аугзбурга и Градског позоришта из Манхајма.

Монографска студија о Јоци Савићу осим увода садржи седам поглавља: „Завичај“, „Пресељење у Беч“, „Глумачким стазама до успеха“, „Дугогодишње редитељско стваралаштво“, „Преписка и контакти с уметницима из родног краја“, „Театролошка разматрања“ и „Љубав према човеку до краја живота“.

У Уводу професор Рњак истиче три разлога због којих је написао ову књигу – љубав Јоце Савића према позоришту, његова љубав према супрузи и глумици Луизи Шарл и љубав према свом пореклу. Како је књига плод вишегодишњих истраживања, аутор, у Уводу, захваљује на помоћи у истраживачком раду Академији уметности у Новом Саду, Матици српској и Позоришном музеју Војводине, као и другим значајним институцијама које су му помогле да реализује ову вредну књигу.

У првом поглављу „Завичај“, аутор представља прве године живота Јоце Савића у Новом Бечеју, где је рођен 10. маја 1847. године. Отац Јоце Савића био је трговац житом и због трговине често је путовао у Беч, где је упознао будућу супругу и довео је у Нови Бечеј. Професор Рњак истиче значај који су те године оставиле на њега, јер „отац га је учио да воли свој народ“, а „мајка га је, опет, васпитавала у европском духу и неговала у њему“, па истиче да су се тако у његовој души спојиле „две струје: национална и европска“ (стр. 12). О сећањима на безбрижно детињство у Банату, Новом Бечеју и Тителу, Јоца Савић је писао Лази Костићу. Послови у трговини нису напредовали како је отац планирао, а аутор истиче и да су се у делу града где су Савићи становали неговале „националне традиције и српска култура“, па је селидба у Беч било решење и за економску егзистенцију али и да се „избегну локалне непријатности и стална сумњичавост полиције“ (стр. 13).

Друго поглавље „Пресељење у Беч“ професор Рњак почиње недоумицом око године када је породица Савић прешла у Беч, јер је наилазио на различите изворе и различите године. Поредешти изворе и проналазећи подударна, он закључује да је то била 1854. година. Отац је Јоцу Савића уписао најпре у грчку школу да би могао да „настави православну веронауку“, а потом у „реалку Светог Јована када је дечак постигао језичко знање потребно за праћење наставе“ (стр. 17–18). Иако је за свог сина планирао да се школује за архитекту, финансијске могућности нису му то омогућиле, па се Јоца запослио у трговини да би зарађеним новцем себи могао да плаћа часове глуме. Пресудна за његову каријеру била је представа *Разбојници* Ф. Шилера у којој је успешно одиграо главну улогу, 30. априла 1865. године, што му је донело познанство са Хајнрихом Лаубеом, драматургом Бургтеатра, и ангажман за неколико мањих улога на текућем репертоару.

„Глумачким стазама до успеха“ трећи је део књиге и обухвата рад Јоце Савића на усавршавању своје глуме, „но, то није ишло тако брзо као што је Јоца желео“ (стр. 25). На препоруку професора глуме Зонентала, Јоца Савић добија први ангажман у Градском позоришту у Базелу, а после у Сент Галену и Аугзбургу. Професор Рњак цитира текст који је објављен у *Матинци*, листу Матице српске за уметност и књижевност, где је испраћен успех глумца Јоце Савића, а каже се да му је улога „Фердинанд у Шилеровом комаду

Љубав и сйлейка тако добро за руком испала, да му се прориче најлепша будућност“ (стр. 27). Успех му је донео могућност да бира где ће да настави каријеру, а изабрао је позориште у Вајмару. У том, по њега значајном тренутку, он се среће са Лазом Костићем. Интересантна је преписка Јоце Савића и управника позоришта у Вајмару, коју нам аутор ставља на увид, односно, начин на који је реализовао свој ангажман у позоришту у Вајмару. „Савић је знао да последњу реч о ангажману ипак има позоришна публика, а њу је умео да очара и задиви истински доживљеном и искреном глумом, прецизно наученим текстом, култивисаним и одмереним сценским покретом и понашањем“ (стр. 33). Јоца Савић је у Вајмару упознао младу глумицу Луизу Шарл, која му је била партнерка у бројним комадима, али и у срцу. Међутим, Савић одлази у Беч прихватајући позив Бургтеатра. Али у том театру није добио услове које је имао у Вајмару. Морао је да се такмичи са другим младим глумцима, његов статус није био исти, требало је поново освојити публику и управу, а најважније, Луиза није била у Бечу. Зато се обратио управнику позоришта у Вајмару са жељом да се врати под одређеним условима – доживотни уговор о ангажману и плата од 1200 талира, као и дужи уговор за Луизу Шарл. Јоца Савић се вратио у Вајмар и показао „нагло напредовање и задивљујуће сазревање“ (стр. 37). Наставио је усавршавање у библиотеци Јенског универзитета и запросио Луизу Шарл. Затражио је одобрење за венчање од управе вајмарског позоришта, и венчали су се по православном обичају у Руској православној цркви у Вајмару. Савић се „током заједничког живота са Луизом Шарл заштитнички бринуо о њеној судбини, уметничкој каријери, о њеном здрављу“ (стр. 39). Како аутор истиче, Јоца Савић је у Вајмару успео да постигне уметничку зрелост, сигурност на сцени, а „за његову глуму се говорило да је очаравајућа, темпераментна, топла и жива“ (стр. 58) у различитим позоришним жанровима. Професор Рњак је реконструисао списак улога које је Јоца Савић тумачио у вајмарском позоришту у периоду од 1874. до 1878. године и закључио да је одиграо преко 120 ликова. Од 1875. године управа вајмарског позоришта поверавала му је и редитељске послове „који су с временом постајали све интензивнији што их је он успешније обављао“ (стр. 62). Јоца Савић, ослабљеног здравља због прехлада и катара плућа, имао је знатно оштећен глас, а и његова супруга се разболела и превремено је пензионисана, те он размишља да оде из Вајмара. У Вајмару му је 1884. године приређен величанствен опроштај пред његов прелазак у Манхајм, а стигло му је и прво међународно признање за уметнички рад – Златна медаља с круном Академије Френтано.

У наредном поглављу „Дугогодишње редитељско стваралаштво“ аутор анализира редитељски пут Јоце Савића у позориштима у Манхајму и Минхену. У позоришту у Манхајму Савић је лепо примљен, и постигао је запажене резултате – „режије су му биле готово савршене“ (стр. 69). Али су брачни пар Савић-Шарл мучили болест Лиузе и носталгија за „питомим и углађеним Вајмаром“, а „ни веома влажна клима није им одговарала“ (стр. 70). Због тога је Савић прихватио позив управе Дворског и националног позоришта у Минхену и закључио уговор са њима 25. јануара 1885. године. По пресељењу у

Минхен „Савић је почео свој редитељски рад у Дворском и националном позоришту, које је у то време било једно од најпознатијих немачких позоришта“ (стр. 72). Као редитељ поздрављен је у Минхену са великим очекивањима с обзиром на његове „узоре-учитеље“ Лаубеа, Дингелштета и Мајнингенце. Савић је од њих преузео: „да поштује ауторов драмски текст... однос према целини представе као уметничком делу... и начин опремања позорнице реалистичком сценографијом“ (стр. 73–74). Редитељу Савићу у почетку су замерали што превише поштује драмски текст, али су наглашавали „квалитет целокупне сценске презентације“, „прецизност рада с глумцима на позорници, тежњу ка природности глуме“, а „представа, по њему, мора пружати публици целовит и хармоничан утисак“ (стр. 74). У режији комедија Савић је био слободнији, каже професор Рњак, „и ту је он показао величину свог редитељског умећа када је реч о делотворности језика на позорници“ (стр. 75). Јоца Савић као глумац инсистирао је, у ранијем периоду глуме, да му се додељују комичне улоге, јер је сматрао да у том жанру „постоји још неоткривени уметнички слој, који се може исказати само кроз комедију“ (стр. 75). Као редитељ у Минхену „комедије је режирао маестрално, с пуно смисла за духовитост и разноврсност комичних ситуација“ (стр. 76), а у свом раду користио је искуства која је стекао као глумац, „начине деловања глумца на публику, значај пауза и игре телом, рукама, мимиком лица и очију за време трајања пауза“ (стр. 77). Како аутор наглашава, Јоца Савић је „својим режијама природног говора наговестио нови натуралистички стил, који ће убрзо затим завладати европским позориштима“ (стр. 77). Режије које је реализовао потцртавале су колективну игру ансамбла. Целокупно редитељско стваралаштво Јоце Савића по обиму и квалитету је, како каже професор Рњак, грандиозно, јер је „у минхенском позоришту режирао више од сто аутора и преко 330 режија за двадесет година свог редитељског рада (1885–1905)“ (стр. 81).

У поглављу „Преписка и контакти с уметницима из родног краја“ професор Рњак представља и анализира сва писма која је пронашао у истраживачком процесу на различитим местима. Писма су настала у периоду 1867–1910. године. Тринаест писама пронашао је у Рукописном одељењу Матице српске; Јоца Савић је десет писама написао Лази Костићу, два Антонију Хаџићу и једно Александру Јовановићу, које је написао на српском језику, ћирилицом, а остала писма на немачком језику, готицом. У Музеју позоришне уметности Србије аутор књиге пронашао је још три писма која је Савић написао Милораду Гавриловићу, глумцу и редитељу Народног позоришта у Београду. Писма која је Јоца Савић написао „говоре о његовим везама с интелектуалцима из уже домовине, како је имао обичај да каже за Војводину и Србију“ (стр. 90). Како аутор истиче, писма откривају непознате и занимљиве податке о појединцима, али и о разним институцијама културе – позоришта, Матица српска, часописи и друго. Од два писма која је написао Антонију Хаџићу, прво је његов одговор на честитке поводом јубилеја, његових 40 година у позоришту, а друго одговор на част коју му је указао Управни одбор Српског народног позоришта, на предлог Антонија Хаџића, изабравши га за почасног редитеља. Савић је 1914. године послао дописницу пријатељу

барону Мензи фон Кларбаху из које се види да је боравио осам дана у Београду, три дана у Нишу, а да је путовање завршио у Бањалуци и Сарајеву. Професор Рњак напомиње да је Јоца Савић пре Београда боравио у Новом Саду, где се „нашао окружен новосадским пријатељима и поштоваоцима, срео се и са Лазом Костићем, са којим се најдуже познавао и дописивао. Посетио је и Народно позориште, Матицу српску и упознао се са њеним секретаром, др Миланом Савићем, кога ће често помињати у писмима Антонију Хаџићу“ (стр. 96). Највише информација о боравку Јоце Савића у Новом Саду и Београду нашло се у листу *Полиџика* и новосадском *Позоришту*. Краљ Петар Први Карађорђевић уприличио је пријем за Јоцу Савића и одликовао га Орденом Светог Саве трећег степена. Јоца Савић се највише дописивао са Лазом Костићем, са којим се срео још 1866. године, када је имао 19 година и био на почетку своје глумачке каријере, а наредни „сусрет“ десио се 25 година касније. У писмима која су размењивали писали су о позоришним комадима и књигама које су писали о позоришној уметности. Писма Милораду Гавриловићу везана су за боравак Јоце Савића у Београду, Нишу, Бањалуци и Сарајеву.

„Театролошка разматрања“ је наредно поглавље књиге у којем професор Рњак разматра театролошку заснованост Савићевих анализа, и каже: „модерна театрологија следи и данас Савићево мишљење у појединостима када говори о међусобном утицају глумца и публике“ (стр. 137). Аутор цитира Савића у преводу Саве Петровића: „одношај глумца према публици, узет с његове најодличније стране, заснива се на уметничко-естетском гледишту“ (стр. 137). У наставку Јоца Савић набраја и остале компоненте: историјско гледиште, социјално-друштвено гледиште, административно гледиште, психолошко гледиште – психологију индивидуе и психологију масе. Како професор Рњак истиче, сви аспекти које је Јоца Савић навео, као гледишта која се морају узети у обзир при разматрању позоришта, представљају темеље мултидисциплинарног, методолошког приступа позоришту, те закључује да све „то само говори колико је Савић био не само темељан, већ модеран и далековид у својим анализама“ (стр. 139). Говорећи о психологији масе, Савић примећује различита емотивна испољавања појединца у односу на масу, о преношењу емоција публике на глумца и глумца ка публици, као и о емотивним манипулацијама маса. Савић истиче да је публика непредвидљива, јер добар позоришни комад може бити неприхваћен или обрнуто: лош комад да буде прихваћен од стране публике. У понашању публике Савић се опредељује за „живо и делотворно суделовање публике“ (стр. 141). Говорећи о комуникацији публике и глумца, он истиче „невидљиви дах“ као „оно једино право, непокварено и нелажно одобравање, којим уметник глумац треба највише да се поноси, јер је производ само његова генија“ (стр. 142). Професор Рњак наглашава Савићеву критику навијачких страсти код публике као „једну далеко већу изопаченост у понашању публике... која је лишена правог и искреног осећаја према њиховој уметности“ (стр. 144). Аутор истиче Савићев став о дозвољеним начинима негодовања публике, а „наставио историјским освртом на грчко и француско позориште“ (стр. 145). О Савићевој визији будућности

позоришта аутор каже да се она „може повезати с модерним амбијенталним позориштем и с хепенингом“ (стр. 148), а представама у природи „се постиже хармонија између позоришне уметности и питомости и благи природе“ (стр. 150). Залагањем за позориште у природи Савић не тражи да се позориште измести из својих зграда, већ каже да треба да постоји и једно друго позориште. Професор Рњак закључује да „Савић подвлачи значај позоришта у природи не само као уметничко-естетске форме посебне лепоте, већ и његов општи повољни утицај на сваког човека“ (стр. 154).

О односу Јоце Савића и Шекспира аутор је изучавао бројне изворе и пронашао податак који је цитиран из његовог дневника, који никада није објављен нити се зна где се налази, а из њега би могао да се реконструише пут којим је Савић кренуо у изучавање Шекспира. Дингелштет „је заслужан за формирање Савићеве уметничке личности“, јер је у позоришту у Вајмару поставио темељ класичном репертоару, где је постављена серија Шекспирових комада. Савић је прилежно кренуо у изучавање и проучавање Шекспирових дела и „није се самозадовољно препустио тренутној слави, већ је потпуно свестан потребе сталног усавршавања, отпочео духовно уздизање своје уметничке личности“ (стр. 155). Професор Рњак претпоставља да се Савић први пут сусрео са Шекспировим позоришним комадима у Бургтеатру, када је као ученик одлазио на позоришне представе. Вајмарски период, како га аутор књиге назива, за Јоцу Савића је период „обележен великим уметничким достигнућима, али и истинским духовним сазревањем и великим успоном у погледу образовања и личног усавршавања“ (стр. 158).

Јоца Савић се поред глуме и режије бавио и теоријским радом, и како професор Рњак истиче, две „најобимније и најзначајније књиге представљају врх његовог теоријског рада“, а у питању су књиге *О сврси драме* и *Шекспир и драмска њозорница*.

У театролошкој студији *О сврси драме* Јоца Савић мисли да „начело унутрашње режије поставља одређене границе али да их истовремено и уклања“ (стр. 169). Он се определио за „нову естетику и ново поимање улоге позоришта, глуме, режије, сценографије, позоришног простора“ (стр. 170). Савић је против претрпавања позорнице, он сматра да се треба усредсредити на унутрашње вредности дела, а не на спољашње показивање раскошних ствари на сцени. Јоца Савић је уверен да се Шекспирово песништво може реализовати једино живом представом, а да тај задатак могу да изнесу глумци са савршеном техником говора, правилним акцентима, карактеризацијом и гестовима. „Само драмски уметници могу уметност поново довести до пуног процвата као што је сасвим извесно да она пропада само кривицом уметника“ (стр. 181). Да су позоришна уметност и представа пролазне, Савић потврђује говорећи да „глумац мора да се помири с тим да се његово дело ствара и пролази истовремено“ (стр. 186).

Шекспир и драмска њозорница друга је Савићева студија у којој се посветио искључиво игрању Шекспирових драма. Професор Рњак износи шта се све налази у књизи, где Савић наводи примере прекрајања текста, повлађивања укусу публике, гомилања декора и реквизите на сцени, уопште о начину

играња Шекспира у Немачкој. Савић се залаже да се Шекспиру врати сцена, „она позорница за коју је писао комаде“ (стр. 191), а то поткрепљује цитирањем својих истомишљеника. Како истиче професор Рњак о употреби костима на сцени, „Савић је у том погледу био још савременији и смелији и сасвим сигурно се може рећи да је својим размишљањима подстакао модерне редитеље да буду храбрији у употреби костима у представама“ (стр. 195). Савић се није устручавао да анализира и критикује чак ни своје заштитнике због прерађивања Шекспирових драма, те је значај његовог потеза да прикаже његова дела „у континуитету, на посебно уређеној Шекспировој позорници у Минхену оригиналног и целовитог Шекспира“ (стр. 201). У својој књизи Савић се дотиче прерађивача Шекспира – Дингелштета, Охелхојзера и Лаубеа.

Књижицу *Глумац и њублика* аутор је пронашао у Добричином легату у Музеју позоришне уметности у Београду. Овај текст Савић је написао по наруџбини Друштва за народно образовање у Минхену.

Студију *Позориште у њприроди*, где говори о проблему позоришта на отвореном простору, Јоца Савић је написао 1909. године.

Посебан део овог поглавља представља театролошка студија *Режија краља Лира*, где професор Рњак детаљно и пажљиво износи реконструкцију режије представе Јоце Савића. У Алманаху Краљевског дворског и националног позоришта у Минхену пронашао је податак да је Савић три пута режирао овај Шекспиров текст, а први пут поводом отварања Шекспирове сцене. Аутор је анализу урадио по чиновима драме илустровану цртежима мизансцена из књиге режије Јоце Савића и са глумачким репликама у којима стоје и редитељске инструкције.

У последњем поглављу књиге „Љубав према човеку до краја живота“, професор Рњак истиче борбу Јоце Савића за социјалну сигурност драмских уметника, наводећи примере везане за Луизу Шарл, оца Васу и Милорада Јовановића. Савић је упорно радио и на оснивању Пензионог фонда немачких глумаца, основао је старачки дом за глумце у Минхену, а има и велике заслуге за установљивање Немачког Шекспировог друштва.

Јоца Савић је умро 7. маја 1915. године. Иза себе је оставио тестамент и своју последњу жељу, али, како аутор каже, она је остала неиспуњена, јер је он желео да радну собу поклони пријатељици или позориштима у којима је најдуже радио. Професор Рњак, истражујући, није нашао никакав траг где је оставштина завршила, а трагајући за његовим гробом сазнао је да је гробница која је припадала породици Савић уступљена, јер није била одржавана. Аутор је пронашао још погрешака према Јоци Савићу; наиме, у немачким позоришним енциклопедијама и историографији појављује се податак да је он мађарског порекла, а „Јоца Савић је свакако у европским размерама најпознатији позоришни уметник нашег порекла“ (стр. 248).

Театролошка студија *Јоца Савић – човек коме се клањала Европиа* темељна је и опширна монографска студија из које провејава велико познавање дела и живота Јоце Савића, па се читаоцу чини као да га је аутор и лично познавао. По својој свеобухватности, обиљу материјала и различитих архивских докумената, као и коришћеним изворима, просто сведочи о годинама истражи-

вања и уложеном огромном труду и енергији, што је све резултирало изврсном књигом. Морамо напоменути и издавача – Позоришни музеј Војводине, који је опремио књигу на прави начин и пружио нам задовољство да у прилозима сами прочитамо писма Јоце Савића, прегледамо плакате бројних представа које је режирао, а квалитет штампе и папира прати садржину књиге и високи домет који је њен аутор постигао.

Љубица М. Ристићовски
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
ljubica.ristovski@gmail.com

МАТЕРЊА МЕЛОДИЈА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА
(МАТЕРЊА МЕЛОДИЈА МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА:
ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНЕ РЕФЛЕКСИЈЕ, уредници др Тијана
Поповић Млађеновић, др Ана Стефановић, др Ивана Петковић Лозо,
др Игор Радета, Београд: Факултет музичке уметности, 2021)

Мајтерња мелодија Момчила Настасијевића одјек је националног научног скупа са међународним учешћем, реализованог поводом 125 година од рођења Момчила Настасијевића (1894–1938), 23. и 24. новембра 2019. године у Београду (на Факултету музичке уметности), али и у Горњем Милановцу (у Музеју рудничко-таковског краја) – у граду који је изнедрио даровиту и ретку породицу Настасијевић. Научни скуп, па тако и књига, замишљени су као сусрет друштвено-хуманистичких дисциплина, као сучељавање, додиривање, штавише прожимање различитих научнотеоријских дискурса, због чега су уредници (др Тијана Поповић Млађеновић, др Ана Стефановић, др Ивана Петковић Лозо и др Игор Радета) с разлогом укључили поднаслов: *интердисциплинарне рефлексije*.

Тематско полазиште зборника је *мајтерња мелодија*, феномен који је заокупљао Момчила Настасијевића. Истраживања укључена у овај зборник сведоче о широком сагледавању датог питања, о продубљивањима теме уласцима у сродна поља или постављањем занимљивих паралела, због чега књигу на много начина можемо разумети као целовит интертекстуални организам: уодношавање поглавља монографије резултира узбудљивим штивом коме се не мора нужно приступати линеарно, већ према потребама или афинитетима читаоца.

На првим страницама је Настасијевићев есеј „За матерњу мелодију“ који је овој књизи дао наслов (а добијен је љубазношћу Музеја рудничко-таковског краја). Невелики текст јесте срж уметникових поетичких смерница, бујан, усталасан, „чујемо му глас: сушта је мелодија“ (Настасијевић). Реч је, усудићемо се да приметимо, о врхунском исказу домена филозофије стваралаштва, који би, да је настао на тлу неке доминантније европске културе, свакако стајао међу најекспониранијим написима своје врсте – на међународном плану. Стога се мора одати признање Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду за ангажовање на афирмацији делатности круга стваралаца потеклих из породице Настасијевић (овде превасходно Момчила, потом и Светомира), те проучавању српске уметничке баштине прве половине XX века.

Око *мајтерње мелодије* окупљени су истраживачи различитих провенјенција, а књига је организована у три целине чији наслови извиру из кључних редова Настасијевићевог есеја: „Тајанствена целина живог израза“, „Најдубљи слојеви духа“ и „Звучна линија истоветне распеваности у духу“.

Први тематски одељак отворен је прилогом „Улога музике у Настасијевићевом песништву у европском контексту“ др Роберта Ходела, редовног професора Института за славистику Универзитета у Хамбургу (и преводилоца Настасијевићеве поезије). Називајући га „самониклим талентом“, Ходел поставља песничко дело у односу на дух датог времена и тековине европске авангарде/модерне. С тим у вези, констатоваће како „формулом *мајтерња мелодија* означава Настасијевић свој уметнички израз који достиже напету синтезу између локалног и универзалног“, јер *мајтерња мелодија* „омогућава разумевање свих људи“, оживљавајући тако давнашњу идеју о остварењу поезије кроз музику, чак и тоталног уметничког дела (у том смислу помиње нека заједничка остварења браће Настасијевић, на пример музичку драму *Међулушко блајо* коју је на Момчилов либрето компоновао Светомир, а књигу ликовно опремио старији брат Живорад, задужен и за сценографију дела). Немачки слависта говори и о уметниковом трагању за испуњеним животом, те „лирским круговима“ које је Момчило Настасијевић непрекидно дорађивао. И док Ходел кроз „два мисаона трага“ (с једне стране то су Ниче и Вагнер, а с друге Достојевски), осветљава дато питање, музиколог др Тијана Поповић Млађеновић (редовни професор и шеф Катедре за музикологију ФМУ у Београду) открива – како нам сугерише наслов њеног рада – „Могућа значења и тумачења феномена *мајтерње мелодије* у поезици Клода Дебисија“, што ауторка чини на примерима партитура опере *Пелеас и Мелисанда* и симфонијске поеме *Прелид за јојодне једној фауна*. Др Тијана Поповић Млађеновић идентификује оно што спознајним путем није до краја дефинисано, али је у музици чујно као начело „срастања“ матерњег језика и мелодије. Реч је о суштинској прожетости интимног/најличнијег и универзалног. То Настасијевићеву *мајтерњу мелодију* одређује као општеважећи феномен, као „зрно“ музике, природно, својствено људском гласу – који је и језик и (матерња) мелодија. „Семантика интонеме у обредном музичком стваралаштву“ етномузиколога др Мирјане Закић (редовни професор и шеф Катедре за етномузикологију на ФМУ у Београду), обрађује питање типолошког модела интонеме (те формирање говорне интонације), везујући га са категоријом „значењске интонације“ обредних песама српске музичке традиције (на примеру тужбалица и коледарских песама), где памћење и обнављање датих образаца управо кореспондира начину чувања и презентовања Настасијевићеве *мајтерње мелодије*. Др Мина Ђурић (доцент на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима на Филолошком факултету у Београду) својим прилогом „Интервали матерње мелодије Момчила Настасијевића“ истражује Настасијевићева запажања о релацији музичких интервала (најпре кварте и секунде) и језичких акцената у проучавању *мајтерње мелодије*, као и путева њене реализације у уметничковој поезији (уз надахнуте паралеле/примере пронађене у *Међулушком блају* Момчила и Светомира Настасијевића, односно

у *Славенској сонати* Јосипа Славенског). Завршни тест овог одељка књиге је „Одзвук елемената сеоске музичке традиције југа Србије и суседних области у Настасијевићевој песми *Зора*“ етномузиколога др Јелене Јовановић, вишег научног сарадника Музиколошког института Српске академије наука и уметности и дописног члана САНУ. Подстицај за настанак овог рада је, по признању ауторке, слушни утисак добијен приликом читања песме *Зора*, при чему је пресудну улогу имао (петосложни) текст рефрена, *Сћани не мини*, својствен одзвук *мајтерње мелодије*. Та „музичка ћелија“ (или „музички гест“) на својствен начин рефлектује широк опсег лирских песама опште намене (из јужне Србије, укључујући Косово и Метохију, и северне делове Македоније – мада се, по речима Настасијевића, може пронаћи на културалним просторима читавог Балкана и Мале Азије), што јој обезбеђује одлике „локалног/родног и универзалног/општечовечанског“.

Други сегмент књиге почиње разматрањем „Момчило Настасијевић – поезија и музика“ др Петра Јевремовића (професора на одељењу за психологију Филозофског факултета у Београду). Аутор посвећује пажњу изузетно обимном комплексу питања којим ће елаборирати однос музике и поезије (почев од разумевања писаног и усменог дискурса све до историје и идеологије уметности, савремене психоанализе и постколонијалне самосвести...). Јевремовић ће, штавише, у једном моменту надахнуто изговорити: „глас је оно што, као *изворни мелос*, струји унутар групе (...) Песник је, то је његова мисија, *истинословац*“, надовезујући се – можда и проширујући – Настасијевићев концепт *мајтерње мелодије*. Прилог „Музика као оживотворавајуће духовно начело настасијевићевске мисли“ др Игора Радете (Факултет музичке уметности у Београду, Библиотека), ситуира музику и њена својства као „најподесније станиште“ које Дух (који је полазиште инспирације, интуиције, имагинације и инвенције) може пронаћи у уметничком универзуму – што је, по речима аутора, „непоречиви суверен Момчилових трагања“. То младог истраживача и подстиче да песникову мисао и стваралаштво открива у „љусци духовности“, при чему констатује како је потрага за спасењем (те врхунским степеном слободе) водила Настасијевићеве „ка концепту матерње мелодије“, са подразумевајућа два начела (једно се односи на поље музике, а друго упућује на песникову сродност са родним тлом, језиком, етосом). Резултат – „осећање независности које провејава сваком вибрацијом музичког дела“, преноси се „на стихове који добијају онтолошку самосталност вишег реда“. Ђорђе Ђурђевић (докторанд Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу) аутор је прилога насловљеног „Теопоетско-мариолошки аспекти Настасијевићеве *мајтерње мелодије*“. Теопоетички простор *мајтерње мелодије* по Ђурђевићу претпоставља интертекстуално „оприсутњење богослужбене химнографије“ у смислу архитектстуалног извора Настасијевићевог песничког израза. Аутор истражује и мариолошко-материнске одлике Настасијевићеве *мајтерње мелодије* (у контексту хришћанског искуства) уочавајући простор уобличења и приближавања певања (маријинске фигуре), при чему архетип мајке постаје „залог остварења мелодије као такве“. Рад „Настасијевићев језик и матерња мелодија између духовне неседалне песме и магијског муцања егзегетике

примитиваца“ др Светлане Рајичић Перић (професора Прве крагујевачке гимназије) осветљава Настасијевићев полисемнични аутопоетички појам из неколико паралелних и међусобно прожетих перспектива, при чему матерњу мелодију „у којој су наталожени трагови ритмичко-мелодијских и семантичких слојева једног народа“ треба тумачити као сагласје свих димензија језика и музике (опет, „глас је сва силина и једини инструмент“), чиме ауторка непосредно потврђује хипотезе изложене у радовима који претходе овом тексту.

Трећа целина монографије отворена је истраживањем „Матерња мелодија у монологу Антигоне из истоимене опере Светомира Настасијевића“ музиколога др Ане Стефановић (редовни професор и шеф Одсека за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, придружени истраживач Institut de Recherches en Musicologie у Паризу). Осветљавајући композиторово последње музичко-драмско дело (публиковано 1958), једину оперу у историји српске музике која је настала према античкој трагедији, ствараној према Софоклу (и у препеву Милоша Н. Ђурића), Ана Стефановић нам открива како „повратак митском, легендарном, античком трагичном и захтев за *мајтерњу мелодију* нису страни један другом“, подробно аргументујући своју тврдњу на примеру (оперског) монолога античке јунакиње посматраног из неколико аналитичких углова. Заједнички рад „О непосредним *сагласјима* између *мајтерње мелодије* Момчила Настасијевића и *мајтерње мелодије* Стевана Стојановића Мокрањца“ др Иване Петковић Лозо (асистент на Катедри за музикологију на ФМУ у Београду), Неде Несторовић и Марије Симоновић (докторанди на Катедри за музикологију на ФМУ у Београду), трага за тачкама сагласја, те преклапањима у кружном пресеку креативних опуса Настасијевића и Мокрањца, односно поставља *Руковешти* као продужетак Настасијевићевог духовног процеса, његових специфичних (лирских) кругова. Речју, *мајтерња мелодија* Настасијевића се у Мокрањчевом исказу реперкутује као *мајтерња музика*. Др Милоје Николић (редовни професор Катедре за музичку теорију ФМУ у Београду) у свом прилогу „Хармонски језик Светомира Настасијевића у хорским свитама – *мајтерња хармонија* за *мајтерњу мелодију*“, примећује да је композитор понегде успевао да досегне своју *мајтерњу мелодију* „у чистом виду“, али да је наилазио на проблем *мајтерње хармоније*, не извлачећи (из *мајтерње мелодије*) „чак ни ону ужу [матерњу хармонију], којом би на жељени начин оплодио изабрани узорак“. Др Николић констатује да је Настасијевићева линија у хорској музици ближа стваралаштву Јосипа Славенског него – како би се то можда очекивало – Стевану Мокрањцу. Монографија је заокружена надахнутим прилогом „Настасијевићевски уметнички концепт: *мајтерња мелодија* Момчила и Светомира Настасијевића на примеру музичких драма *Међулушко блајо* и *Ђурађ Бранковић*“ историчарке уметности Тање Гачић (виши кустос Музеја рудничко-таковског краја). Ауторка указује на музичко-сценска дела остварена у кругу породице Настасијевић као на суму заједничких стваралачких хтења браће (мада су дела настала у различитим стваралачким фазама уметника), где су реч и мелос схваћени у функцији целовитог, недељивог, свега неизрецивог, чиме *мајтерња мелодија* зрачи.

Чак је и дизајн књиге (Иване Петковић Лозо и Неде Несторовић) осмишљен тако да буде опажан као елемент природно уграђен у целокупну визију коју добијамо приступајући *Мајтерњој мелодији Момчила Настасијевића*: линије, форме, валери упућују на архетипско и живототворно, на матерњи језик који је, већ по себи – мелодија, а „мелодијске је природе сваки живи израз духа“ (Настасијевић).

Мајтерња мелодија Момчила Настасијевића је драгоцену књига; аутори који су допринели њеном стварању пркосе актуелним тенденцијама глобализације на свим цивилизацијским нивоима – које се по правилу одвијају у смеру укидања уметности као анахроне, тиме и непотребне праксе, али и у смеру брисања партикуларних – особито мањих или лиминалних културалних идентитета. *Мајтерња мелодија* се стога може разумети као услов опстанка хуманог јер, „долазећи из најдубљих слојева духа, везује појмове у тајанствену целину живог израза“. Матерња мелодија је, дакле, неопходни састојак бића – интелектуалног, психоемоционалног, друштвеног. И зато је важно да нас публикације попут ове на то што чешће подсећају.

Марија М. Ђурић

Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет
mariamcivic@gmail.com

*ЖИВОТ БЕЗ КОМПРОМИСА ЗА УМЕТНОСТ И МИР,
 ЈЕЛЕНА ШАНТИЋ: ЕСЕЈИ, ЗАПИСИ, КОМЕНТАРИ,*
 приредила др Амра Латифић, Београд: Фондација „Јелена Шантић“,
 Група 484, Историјски архив Београда, 2021)

Књига *Живот без компромиса за уметност и мир, Јелена Шантић: есеји, записи, коментари* коју је приредила др Амра Латифић на готово енциклопедијски начин упознаје читаоце са животом и радом примабалерине Народног позоришта у Београду и хуманисте Јелене Шантић (1944–2000).

Већ у уводном поглављу др Амра Латифић упознаје читаоца са визионарском личношћу Јелене Шантић како у естетском тако и у етичком смислу.

Прецизност са којом су приређени сачувани текстови Јелене Шантић: есеји, записи и коментари, интервјуи, критике, извештаји о хуманитарним акцијама (стр. 13–130) огледа се у форми у којој је приказано активно учешће наше познате уметнице како у културном животу региона тако и у хуманитарном раду. Оваква прецизност је нужна да би читалац сагледао сразмере борбе једне изузетне уметнице за бољи и хуманији свет.

Подељена у једанаест поглавља, књига уводи читаоца прво у активизам Јелене Шантић и упознаје га са снагом ангажмана коју показују само уметници који осећају потребу за променом света у ком стварају. Јеленина борба је била борба за превласт стваралачког у односу на разарајуће. У изјавама, студијама и есејима, теоријским текстовима о балету, тешко да можемо да одвојимо Јелену уметницу од Јелене активисткиње. Сви списи Јелене Шантић у књизи скуп су малих али значајних подвига ове уметнице, без којих би наша средина била тамније место за живот. Водећи читаоца кроз Јеленине студије и есеје о балету и игри (стр. 131–346), кроз њен балетски опус и став, књига га упознаје са јасноћом погледа на балетску уметност у целини.

Дупла експозиција између уметности и реалности, помоћу које је др Амра Латифић у књизи обликовала изузетно садржајан живот и рад примабалерине Јелене Шантић на простору: сцене, списатељског рада, у медијима, на конференцијама, на простору ратом захваћених подручја, радионицама, помаже читаоцу да сазна да балерина, кореографкиња, глумица и редитељка Јелена Шантић показује сву нужну чврстину модерног борца: за уметност у бољем свету и за бољи свет у уметности. Околности које су наметале да Јелена Шантић буде заустављена у уметничком раду нису спутавале ову изузетну уметницу да пронађе начин за своје уметничко и хумано изражавање. У књизи

сазнајемо да су се преплитали знање и вештина у кореографијама, списима, на конференцијама, радионицама...

Искуство стечено радом на више планова, као и сублимирана сазнања Јелене Шантић, резултирала су пројектом *Изагора*. На трагу учења Исидоре Данкан о ангажованој уметности као политици тела с једне стране и естетици самог плесног сценског језика с друге, примабалерина Народног позоришта у Београду, хуманисткиња, кореографкиња, редитељка, глумица, феминисткиња и активисткиња Јелена Шантић поставила је представу *Изагора* 1992. године у Београду. Ауторка либрета и кореографкиња Јелена Шантић, слично као и Исидора Данкан, рад у позоришту у тешким друштвеним околностима спроводи као мисију и пре свега хуманистички чин (стр. 349–373).

У поглављу „О балетској струци, школовању, образовању плесача“ (стр. 375–392), Јелена Шантић у текстовима пише са ставом великог зналца и њене инструкције одишу бригом и пажњом за балетску уметност и њену будућност, упућујући на могућности унапређења ове „најкомплексније синтезе уметности“ (стр. 5).

О оснивању Центра за ново позориште и игру (ЦЕНПИ) говори последње поглавље књиге (стр. 395–408) и сведочи о трагању за новим начином сценског изражавања и давања могућности уметницима да истражују ново поље изражавања кроз покрет и плес, на организован начин. Овај подухват отворио је нови пут за развој позоришне уметности у нашој средини. Тако уметница, хуманисткиња и активисткиња Јелена Шантић постаје и визионарка која отвара путеве за нове начине изражавања на сцени кроз сценски језик и политику тела.

Књига садржи биографију и библиографију примабалерине Јелене Шантић, као и биографије приређивачице др Амре Латифић и њених сарадница и сарадника (стр. 409–429).

Фондација Јелена Шантић, Група 484 и Легат Јелене Шантић у Историјском архиву града Београда (стр. 429–432) у књизи су представљени као стална подршка креативним и ангажованим иницијативама и подухватима. Албум са фотографијама (укупно 46) показује богатство живота Јелене Шантић, њених уметничких и мировних активности (стр. 433–440). Индекс имена у књизи садржи преко 1300 поменутих имена (стр. 441–456).

Ова књига сведочи о животу и раду уметнице, и истовремено документује један период окружења у ком је живела Јелена Шантић и које је мењала из угла хуманисте.

За стручњаке из области балетске уметности, за све који се интересују за сценски језик, за хуманисте и оне који желе да уче како уметник гледа на свет, књига *Животи без компромиса за уметности и мир, Јелена Шантић: есеји, записи, коментари* најбољи је водич.

Маријана В. Прџа Финк
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
prpafink.m@gmail.com

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Ајваз, Милан 10
Андрић, Радмила 46
- Бајић, Исидор 76, 79, 81
Баланшин, Жорж (George Balanchine) 69, 70
Барт, Ролан (Roland Barthes) 45, 49
Бежар, Морис (Maurice Béjart) 71
Бенет, Даун (Dawn Bennett) 119, 121
Берлиоз, Хектор (Hector Berlioz) 104
Берман, Лесли (Leslie Berman) 71, 72
Би, Мингхуеј (Minghui Bi) 90
Божиновић, Србољуб 45
Бомарше, Пјер Огистен Карон де (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais) 32
Бортолаци, Ета (Etta Bortolazzi) 35, 38
Ботстејн, Леон (Leon Botstein) 111, 119
Браун, Џон Мејсон (John Mason Brown) 66
Броз, Јосип Тито 95
Будак, Перо 35
Булез, Пјер (Pierre Boulez) 112, 113, 116
Буњац, Владимир 44
- Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 146
Варткес, Баронијан 45
Васиљевић, Зорислава М. 75, 76, 78, 81, 82
Васиљевић, Миодраг 76, 81
Веј Џу, Венг (Weng Wei Zhou) 92, 96
Векија, Франческо ла (Francesco La Vecchia) 93
Величковић, Драгана 96
Венци, Фенг (Feng Wenci) 90
Викторовић, Михајло 46
Виловац, Јован 33
Војновић, Миљан М. 25–42
Вукићевић, Надежда 46
- Гавриловић, Марина 81
Гавриловић, Милорад 140, 141
Гадамер, Ханс Георг (Hans-Georg Gadamer) 112, 120
Гачић, Тања 148
Глишић, Бора 19, 39
Гогољ, Николај Васиљевић (Николај Васиљевич Гогољ) 11
Голднер, Ненси (Nancy Goldner) 66, 67, 70
Голдони, Карло (Carlo Goldoni) 19
Гонг, Хунгју (Hongyu Gong) 90
Гостушки, Драгутин 96
Готје, Теофил (Théophile Gautier) 67, 68, 73
Грант, Карл (Carl Grant) 89
Грејам, Марта (Martha Graham) 70
Грифитс, Пол (Paul Griffiths) 117
Гудикунст, Вилијам Б. (William B. Gudykunst) 89
Гуен, Ђенхуа (Jianhua Guan) 103, 104, 105
Гуофенг, Хуа (Hua Guofeng) 95
- Давидов, Владимир Николајевић (Владимир Николаевич Давыдов) 28
Дамњановић, Милена 96
Данкан, Исидора (Isadora Duncan) 151
Даун, Џозеф (Joseph Dawn) 103
Дебиси, Клод (Claude Debussy) 146
Дежелић, Берислав 19
Денби, Едвин (Edwin Denby) 69, 70, 73
Денегри, Јеша 64, 65, 70, 72
Дикенс, Чарлс (Charles Dickens) 35
Дингелштет, Франц (Franz Dingelstedt) 140, 142, 143
Диц, Гунтер (Gunther Dietz) 89
Достојевски, Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 146
Дробни, Ивана Ђ. 75–86

- Бенг, Дингџен (Dingxian Jiang) 97
 Боковић, Милан 33
 Ђорђевић, Владимир 75–86
 Ђурђановић, Миомира 76, 79
 Ђурђевић, Ђорђе 147
 Ђурић, Милош Н. 148
 Ђурић, Мина 146
 Ђурић Клајн, Стана 75
- Ејдус, Предраг 46
- Животић, Велимир Бата 28, 40
 Животић, Олга 35
- Зајцев, Милица 127, 134
 Закић, Мирјана 146
 Запров, Запро 96
 Здравковић, Мирјана 127
 Зилахи, Ласло (Zilahi Laszlo) 38
 Златковић, Биљана 125
 Зонентал, Адолф (Adolf Sonnenthal) 138
- Ибзен, Хенрик (Henrik Johan Ibsen) 18, 19
 Илић, Војислав 93, 96
 Иличић, Љубиша 10, 11
- Јабинг, Тао (Тао Yabing) 90
 Јаковљевић, Илија 46
 Јакшић, Душан 38
 Јанковић, Марија 127
 Јевремовић, Петар 147
 Јелисић, Ђорђе 46
 Јенг, Хон Луен (Hon-Lun Yang) 90
 Јенко, Даворин 77
 Јерковић, Зоран 46
 Јисјуен, Ју (Yu Yixuan) 97
 Јовановић, Александар 140
 Јовановић, Драгана 79, 88, 94
 Јовановић, Зоран Т. 20, 22
 Јовановић, Јелена 147
 Јовановић, Милица 127, 134
 Јовановић, Милорад 143
 Јовановић, Никола 46
 Јовановић, Стојан 38
 Јовић Милетић, Александра 76
 Јоксимовић, Божидар 80
 Јуе, Чен (Chen Yue) 92, 96
 Јуровски, Михаил Владимирович (Михаил Владимирович Юровский) 93
- Каран, Гордана М. 75–86
 Ким, Ђин Ах (Jin-Ah Kim) 88, 89
 Кирстен, Линколн (Lincoln Kirstein) 66
 Кларбах, Менза фон 141
 Ковач, Звонко 55
 Коен, Маршал (Marshall Cohen) 64, 65, 66, 71
 Колажи, Тибор 34
 Колесар, Драгутин 33
 Конер, Лин (Lynne Conner) 68
 Константиновић, Зоран 46
 Конт-Спонвил, Андре (André Comte-Sponville) 109
 Коњовић, Јован 26
 Коњовић, Петар 28
 Копланд, Роџер (Roger Copeland) 64, 65, 66, 71
 Корнејчук, А. Ј. 32
 Костић, Душан 96
 Костић, Лаза 138, 139, 140, 141
 Коџић, Мирјана 17
 Кошничар, Софија М. 43–62, 127
 Кранчевић, Ружа 11, 31
 Краус, Розалинд (Rosalind Krauss) 70
 Кроче, Арлена (Arlene Croce) 66, 70, 74
 Крстић, Даница 77
 Крчмар, Весна 127
 Кук, Николас (Nicholas Cook) 114
 Кулунџић, Јосип 26, 28
- Лавровски, Леонид Михајлович (Леонид Михайлович Лавровский) 127
 Лазић, Радослав 137
 Лајовиц, Урош 93
 Латифић, Амра 150–151
 Лаубе, Хајнрих (Heinrich Laube) 138, 140, 143
 Лепеки, Андре (André Lapecki) 72
 Лесковац, Милена 26, 29, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39
 Лесковац, Милета 29
 Лесковац, Младен 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20
 Лигети, Ђерђ (Ligeti György) 105, 116, 117
 Лотман, Јуриј Михајлович (Юрий Михайлович Лотман) 51
- Љондев, Петар (Petar Lyondev) 96
- Максимовић, Аксентије 77, 79
 Маринковић, Јосиф 77

- Марјановић, Загорка 46
 Марјановић, Петар 10, 13, 20, 21, 22, 26, 27, 28, 29
 Мартин, Џон (John Martin) 68, 69, 73
 Марцикић, Мирјана 19
 Матић Маровић, Даринка 93
 Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Всеволод Эмильевич Мейерхолд) 9, 10, 11, 14, 18, 21, 26, 28, 30, 36, 37, 38
 Мехта, Зубин (Zubin Mehta) 93
 Милетић, Александра 79
 Миливојевић, Зоран 113
 Милин, Влада 13
 Миловук, Милан 76, 79, 81
 Милојевић, Милоје 76
 Милошевић, Мата 10
 Мирковић, Жарко 96
 Мисаиловић, Миленко 34
 Митровић, Жарко 33
 Мокрањац, Стеван Стојановић 76, 77, 81, 88, 89, 96, 99, 100, 102, 107, 148
 Молијер, Жан Батист Поклен (Jean-Baptiste Poquelin Molière) 10, 13, 20, 36, 37
 Мопасан, Ги де (Guy de Maupassant) 31
 Москвин, Иван Михајлович (Иван Михайлович Москвин) 28

 Настасијевић, Живорад 146
 Настасијевић, Момчило 145–149
 Настасијевић, Светомир 145, 146, 148
 Немирович-Данченко, Владимир Иванович (Владимир Иванович Немирович-Данченко) 28
 Несторовић, Неда 148, 149
 Ни, Јунсен (Junsen Ni) 92, 96
 Николић, Милоје 148
 Ниче, Фридрих (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 111, 112, 146
 Новаковић, Оливер 33, 34, 38
 Новер, Жан Жорж (Jean Georges Noverre) 63
 Нушић, Бранислав 29, 30, 34

 Њаради, Дуња В. 63–74

 Обрадовић, Доситеј 112
 Островски, Александар Николајевић (Александр Николаевич Островский) 11, 12, 13, 18
 Отрин, Ико 127

 Охелхојзер, Вилхелм (Wilhelm Oechelhaeuser) 143

 Павловић, Радослав 45
 Перић Нешић, Софија 33
 Перковић, Ивана Б. 87–108
 Петар Први Карађорђевић 141
 Петковић, Новица 44, 51
 Петковић Лозо, Ивана 145–149
 Петрић, Вера 31
 Петровић, Бошко 32
 Петровић, Магдалена 96
 Петровић, Растко 51
 Петровић, Сава 141
 Плаут 34
 Поповић, Владимир 12
 Поповић, Јован Стерија 29, 32, 33
 Поповић Млађеновић, Тијана 145–149
 Протић, Вишња 81
 Прошев, Тома 96
 Прпа Финк, Маријана В. 9–24, 27, 150–151
 Путник, Јован 26, 38

 Раваси, Љубица 13, 33
 Радета, Игор 145–149
 Рајичић Перић, Светлана 148
 Рајковић, Илија 96
 Рајковић, Милутин 34
 Ракитин, Јуриј Љвович (Юрий Львович Ракитин) 9–24, 26
 Ракочевић, Селена 63, 64
 Рахмањин, Сергеј Василевич (Сергей Василевич Рахманинов) 96
 Рибич, Романа 77
 Рикор, Пол (Paul Ricoeur) 45
 Ристовски, Љубица М. 137–144
 Рњак, Душан Д. 137–144
 Роули, Џенифер (Jennifer Rowley) 119, 121
 Рушки, Василиј Василевич 28

 Савић, Ваца 143
 Савић, Јоца 138, 139, 140, 141, 142, 143
 Савић, Милан 141
 Савић, Немања 96
 Савић, Свенка Ј. 125–136
 Свобода, Богумил (Bogumil Svoboda) 76
 Свобода, Јосиф (Josef Svoboda) 77
 Сезан, Пол (Paul Cézanne) 112
 Симонов, Константин Михајлович (Константин Михайлович Симонов) 35

- Симоновић, Марија 148
Сјаоенг, Љу (Liu Xiaogeng) 92, 96
Сјаојен, Џу (Zhou Xiaoyan) 97
Сјаојунг, Чен (Chen Xiaoyong) 105
Сјаопинг, Јенг (Yang Xiaoping) 92, 96
Сколон, Рон (Ron Scollon) 89
Славенски, Јосип 147, 148
Софокле 148
Спасојевић, Неда 46
Станиславски, Константин Сергејевич
(Константин Сергеевич Станислав-
ский) 9, 10, 18, 25, 28, 41
Старчић, Виктор 30
Стен, Јан (Jan Steen) 19
Стефановић, Ана 145–149
Стојановић, Гордана 76, 78, 79, 80, 81, 82
Стојановић, Петар 77
Стојановић Новичић, Драгана П. 109–124
Стриндберг, Јохан Август (Johan August
Strindberg) 46
Сујућ Виторовић, Мира 127, 134
- Табакoв, Урош 93
Таг, Филип (Philip Tagg) 102
Тајчевић, Марко 96
Талони, Марија (Marie Taglioni) 68
Таминџић, Боро 96
Тан, Дун (Dun Tan) 105
Тасовац, Предраг 46
Татић, Бранко 11
Теодорес, Дијана (Diana Theodores) 66, 67
Тер Борх, Герард (Gerard ter Borch) 19
Тинг Туми, Стела (Stella Ting-Toomey) 89
Тицијан, Вечели (Tiziano Vecellio) 112
Токин, Бошко 46
Толстој, Лав Николајевич (Лев Никола-
евич Толстой) 19
Тошић, Милан 35
- Ћирић, Марија М. 145–149
- Финци, Ели 33
Флоровски, Георгиј Васильевич (Георгий
Васильевич Флоровский) 100
- Фукс, Роберт (Robert Fuchs) 76, 81
- Хан, Баолин (Baolin Han) 91, 92
Хан, Динг (Ding Han) 92, 96
Хан, Куо Хуенг (Куо-Huang Han) 104
Ханауска, Боривоје 25–42
Хаџић, Антоније 140, 141
Хелвег, Ким (Kim Helweg) 118
Хергешић, Иво 46
Ходел, Роберт (Robert Hodel) 146
- Цедунг, Мао (Mao Zedong) 95
Црњански, Милош 43–62
- Четман, Сејмур (Seymour Chatman) 45
Чехов, Антон Павлович (Антон Павлович
Чехов) 11, 17
Чехов, Мајкл (Михаил Александрович
Чехов) 26, 37, 38
Чиплић, Богдан 11, 32, 33, 34, 35, 39
Чунлин, Мо (Mo Chunlin) 92, 96
- Џанг, Јуенинг (Yuanning Zhang) 87–108
Џао, Јифан (Yifan Zhao) 92, 96
Џовит, Дебора (Deborah Jowitt) 66, 70, 74
Џу, Ђинг (Jing Zhou) 97
Џу, Јивеј (Yiwei Zhou) 102
- Шантић, Јелена 127, 150–151
Шао, Ен (En Shao) 93
Шарл, Луиза 138, 139, 143
Шебор, Карел (Karel Šebor) 77
Шекспир, Вилијам (William Shakespeare)
142, 143
Шенебек, Хубертус фон (Hubertus von
Sonebek) 111
Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 138
Шкваркин, Василиј Васильевич (Василий
Васильевич Шкваркин) 32
Шобајић, Драган 111
Шуваковић, Мишко 29, 44

Реџистар сачинила
Татјана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

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

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

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

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

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

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

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

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

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

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

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 Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
јединицу:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; 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“ бугарштица Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

Цитирана лићерајура

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лићерајура*. 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 лићерајура наводи се према стандарду за цитирање Матиче српске (МСЦ):

Монографска љубликација:

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

Пример:

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

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

Моноџрафска џубликаџија са корџоратџивним ауџором:

Комисија, асоџијаџија, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

Београдска филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

Бугарџтице. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференџије:

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у исџорији, науци, књижевносџи и уметносџи*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Моноџрафске џубликаџије са више издавача:

Палибрк-Сукић, Несиба. *Руске избелџице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

Ђорђевић, Љубица. *Библиоџрафија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фотџоџиџко издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књије*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

Соларић, Павле. *Поминак књијески*. Венеџија, 1810. Инџија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

Секундарно ауџорсџиво:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Радовановић, Милорад (ур.). *Срџски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ: Службени гласник, 1996.

Јовановић, Слободан (ур.). *Народна библиџека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Рукојис

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукојиса* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

Николић, Јован, *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилој у серијској њубликацији:

Прилој у часојису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часојиса* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Летјојис Мајице срјске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилој у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљакић, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полијика* 21. 12. 2004: 5.

Монојрафска њубликација досјуйна он-лине:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d>> 02. 02. 2002.

Прилој у серијској њубликацији досјуйан он-лине:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов њериодичне њубликације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилој у енциклоједији досјуйан он-лине:

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклоједије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15. 12. 2008.

Рецензенти *Зборника Маџице српске за сценске уметности и музику* 66/2021

Зоран Ђерић
Маријана Кокановић Марковић
Милена Лесковац
Марија Масникоса
Вера Обрадовић Љубинковић
Живко Поповић
Ира Проданов Крајишник
Свенка Савић
Катарина Томашевић
Ивана Хрпка
Yang Jihua

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. 66/2021 закључило 28. марта 2022.

За издавача: проф. др Драган Станић, председник Матице српске
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Оливера Кривошић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник Катарина Томашевић. – 1987, 1–. – Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987–. – 24 cm

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућили су
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Министарство културе и информисања Републике Србије