



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

58

Editorial board

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

NOVI SAD
2018

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

58

Уредништво

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

НОВИ САД
2018

МАТИЦА СРПСКА

ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA

DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

Зборник Маџице 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, резимеа на страним језицима по избору аутора. 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 библиотека 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 summaries in the language chosen by the author. 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 ДАНКА Р. ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ Филип Вишњић: гуслар из сенке песника	9
DANKA R. LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, PhD Filip Višnjić: a Guslar from the Shadow of a Poet	21
Др НАДА Н. САВКОВИЋ Здања Српског народног позоришта	23
NADA N. SAVKOVIĆ, PhD Serbian National Theatre Buildings	38
Др РАДМИЛА Р. РАДИЋ Делатност др Војислава Јанића на издавању српских музикалија током Првог светског рата	39
RADMILA R. RADIĆ, PhD Dr. Vojislav Janić's Work on Publishing Serbian Printed Music During the First World War	53
Др ДРАГАН Ж. СТОЈМЕНОВИЋ Независна атракција: Ајзенштајнова нова антропологија глумца	55
DRAGAN Ž. STOJMENOVIĆ, PhD Independent Attraction: Eisenstein's New Anthropology of the Actor	69
Др СРЂАН Ђ. РАДАКОВИЋ Почеци кинематографије у Новом Саду – трагови о раду Владимира Тотовића .	71
SRĐAN Đ. RADAKOVIĆ, PhD First Feature Films in Novi Sad – an Outline of Vladimir Totović's Work	96
Др ГОРАН Т. ГАВРИЋ „Знаковни језик“ у позоришту глувих и филму <i>Долазак</i>	97
GORAN T. GAVRIĆ, PhD “Sign Language” in the Theater of the Deaf and in the Film <i>Arrival</i>	121
Мср МАРИЈА Д. СИМОНОВИЋ Кућа сањарије	123
MARIJA D. SIMONOVIĆ, MA House of Reverie	132
Др ЈАСНА С. ВЕЉАНОВИЋ Терминологија и аналитички приступ у <i>Музичком лексикону</i> Хајнриха Кристофа Коха	133
JASNA S. VELJANOVIĆ, PhD Terminology and Analytical Approach in the Heinrich Christoph Koch's <i>Musical Lexicon</i>	155

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ
MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Мср НЕБОЈША М. БРОЋИЋ	
Анализа неких стилских одлика дела Вилијема Шекспира и Кристофера Марлоуа у светлу нових стилометријских истраживања	157
NEBOJŠA M. BROČIĆ, MA	
Analysis of Certain Stylistic Features of William Shakespeare's and Christopher Marlowe's Works in the Light of New Stylometric Researches	171

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Др СВЕНКА Л. САВИЋ	
Љиљана Мишић, <i>Умјетничка изјава у Новом Саду од 1919. до 1950. године</i> , I део (2009) – II део (2011), Позоришни музеј Војводине, Нови Сад	173
Др ЈОВАНА Ј. МАРЧЕТА	
Др Вера Обрадовић Љубинковић, <i>Кореодрама у Србији у 20. и 21. веку: родна њерсијективна</i> , Покрајински завод за равноправност полова, Нови Сад 2016 . .	177
ИВАНА М. НОЖИЦА	
Научни скуп <i>Животи и дело Рудолфа Бручија. Композициони у процеси између естетике и идеологије</i>	181
Др МИРЈАНА Р. ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН	
Немања Совтић, <i>Несврћани хуманизам Рудолфа Бручија: композициони и друштвено самоуправно социјализма</i> , Матица српска, Нови Сад 2017.	185
Др НАДЕЖДА Б. МОСУСОВА	
Владимир Јовановић, <i>Пети чин. Гордана Јевтовић Минов</i> , Народно позориште и Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2017.	188
СРЂАН В. ТЕПARIЋ	
Ivana Medić, <i>From Polystylism to Meta-Pluralism. Essays on Late Soviet Symphonic Music</i> , Institute of Musicology SASA, Belgrade 2017.	190
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	193
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	201
РЕЦЕНЗЕНТИ	207

ДАНКА Р. ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ФИЛИП ВИШЊИЋ: ГУСЛАР ИЗ СЕНКЕ ПЕСНИКА**

САЖЕТАК: У студији је понуђено етномузиколошко читање биографских извора о Филипу Вишњићу, једном од најзначајнијих актера српске епске традиције и изузетној личности српске културне историје уопште. Основна идеја је да се представа о њему као епском песнику допуни недостајућим а важним профилем извођача епских песама. За формирање комплексне слике о овом слепом гуслару, базична биографска метода комбинована је са искуствима истраживања певања уз гусле као облика комуницирања, посебно односа доминанте функције и естетике праксе слепих гуслара-просјака. Пажња је посвећена факторима утицаја на формирање личности овог гуслара: процесу усвајања и усавршавања гусларских знања и вештина, односу комерцијалног аспекта, етике и естетике његове праксе. Вишњићева индивидуалност разматрана је као индикатор ширих функционално-естетских одлика, с једне стране, праксе слепих епских гуслара / епских певача, а с друге – (до)тадашње традиције певања уз гусле, и, у том смислу, као референца за сагледавање даљих дијахронијских промена.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Филип Вишњић, слепи гуслар, српска епска традиција, биографија / биографски извори, биографски метод, комуницирање / комуниколошке теорије и методологија, семиотичко тумачење култура, комерцијализација/професионализација традиције.

Увод

Изузетна важност епске традиције у српској културној историји утицала је на сразмерно велику научну пажњу за различите актере – ликове о којима епске песме певају и ствараоце-извођаче песама које припадају овом жанру. Поред Вука Караџића, као најзаслужнијег за утемељење дисциплина које ће проучавати епiku из различитих перс-

* danka.lajic.mihajlovic@gmail.com

** Студија је резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

пектива, далеко највише радова је посвећено Филипу Вишњићу, једном од Вукових певача и, касније, симболу гусларске праксе. „Последњи аед Европе“, како је Вишњића видео Герхард Геземан (Gerhard Gesemann; ГЕЗЕМАН 1935/2002: 189), своје је место заслужио, пре свега, најужбудљивијим поетским сведочанством о Првом српском устанку (СУВАЏИЋ 2010: 33), развијеним тематским кругом епских песама, који поједини истраживачи виде и као целовит еп (МАТИЦКИ 1999: 80–87). Вишњићеву посебност у плејади гуслара и епских певача тог времена запазио је већ Вук, што илуструје напомена да је од песама записаних 1815, када је гуслара „добавио“ у манастир Шишатовац, неке оставио „да њима, ако Бог да здравља, зачини(м) пету књигу [*Српских народних њјесама*, нап. ауторке]“ (КАРАЦИЋ 1833/1985б: 365). Од тада су Вишњићев опус и биографија предмет бројних студија и књига, па су већ и прегледи прилога научној спознаји његове поетике и песничке личности екстензивни (в. на пример, библиографију у СУВАЏИЋ 2010). Приметно је, међутим, да изостају доприноси спознаји гуслара Вишњића као комплексног уметника, ствараоца синкретичног, поетско-музичког израза и перформативног уметника – певача који уз гусле изводи своје дело за аудиторијум, што је случај и са проучавањем традиције српског епског певања у целини. Наиме, историјат студија усмене епике обележен је ранијим утемељењем књижевноисторијски и књижевнотеоријски оријентисаних истраживања и далеко већом бројношћу делатника у тим областима, док су извођачки аспект овог уметничког израза, па и његова синкретична природа, задуго били скрајнути. Утемељење етномузикологије као (компаративних) студија фолклорне, односно традиционалне музике везано је за одређене технолошко-техничке изуме с краја XIX века, те је емпиријским квалитетима потврђена научност проучавања епике као поетско-музичког израза суштински омогућена тек у XX веку. Размишљајући из те перспективе, осветљавање Вишњића и његових савременика као гуслара представља нерешив задатак. На срећу, обнављање сарадње међу истраживачима различитих профила заинтересованих за фолклор у најширем смислу, посебно подстакнуто оживљавањем струковног удружења,¹ довело је до позива да се у оквиру обележавања 250 година од рођења Филипу Вишњићу научна пажња посвети и из етномузиколошке перспективе. Када је, након прве реакције да због недостатка примарне грађе – звучних сведочанстава, нема могућности за етномузиколошки прилог сагледавању његовог доприноса традиционалној фолклорној уметности, ипак предузето истраживање расположивих извора, испоставило се да дисциплинарно специфично читање већ

¹ Удружење фолклориста Србије основано је 2014. (више на: УФС 2016).

познате и из других перспектива анализирани грађе може бити продуктивно.² Наиме, повратак Вишњићу овога пута имао је циљ да се употпуни слика о његовом учешћу у културној пракси, да се посебно укаже на квалитете и деловање њега као личности у извођачкој фолклорној уметности, као гуслара, што је он изразито био, за разлику од неких других епских певача из круга Вукових сарадника.

На основу општег искуства да је у проучавању уметничке личности базичан биографски метод (како је уосталом указивао још Вук, пишући Мушицком с молбом да прибави основне биографске податке управо о „Филипу Слєпцу“; Караџић 1988: 419), пре свега ће из корпуса доступних биографских података бити издвојени и анализирани они који се односе на формирање личности, специфични утицаји на развој музичких способности и околности њиховог укључивања у афективни потенцијал гусларског перформанса. У ситуацији када савсим изостају звучна и/или видео сведочанства фокусиране перформативне праксе и када су доступни документарни извори део културе сећања (а не резултати научних истраживања), и притом су оскудни као што је у случају Филипа Вишњића, није могуће применити „стандардизоване“ приступе у истраживању. Функционална методологија се уобличава на основу искуства, овде етномузиколошког у проучавању певања уз гусле, па је, поред биографског метода потребно укључити различите теорије и методе путем којих се извођење епских песама уз гусле осветљава као начин комуницирања путем уметности. Примарно су то алати комуникологије, као науке која је још с почетка XX века утемељена на проучавањима ексклузивне способности људског рода да комуницира путем симбола,³ а која се већ показала продуктивном на овом пољу (више у Лалић Михалловић 2014). Поимање уметничког извођења као облика комуницирања укључено је и у студије извођења, односно студије перформанса. Како су ове студије, као постмодерна платформа, епистемолошки непосредније везане за друштвене и хуманистичких науке и дисциплине, делом и стога што су део новије интелектуалне продукције, њихово је присуство у савре-

² На овај начин о Вишњићу сам предавање по позиву одржала на скупу организованом у Вуковој задужбини у Београду новембра 2017. Како је инсистирање на учешћу етномузиколога, односно мултидисциплинарности скупа, председника Програмског одбора др Саше Кнежевића било пресудно за моје бављење овом темом, њему изражавам посебну захвалност. Поред тога, заинтересованост присутних колега филолога и оцена приступа као иновативног и конструктивног, охрабрила ме је да прелиминарно истраживање наставим и припремим ову студију, те им свима и у овој прилици искрено захваљујем.

³ „Комуницирање је механизам помоћу којег људски односи егзистирају и развијају се, а сачињавају га сви симболи духа са средствима њиховог преношења кроз простор и очувања у времену“, дефиниција је америчког социјалног психолога Чарлса Кулија (Charles Cooley) из 1909. (према Совић, Совић 2007: 13).

меној антрополошкој, па и музиколошкој литератури, веће у односу на комуниколошке теоријско-методолошке поставке. Поред тога, маргинализовање комуникологије делом је последица скрајнутости социантрополошке парадигме у овој науци у односу на њено повезивање, па и поистовећивање са математичко-информатичким проучавањем комуницирања. Иако искуства студија перформанса могу бити продуктивна и у проучавању праксе певања уз гусле, утисак је да, поред ширења граница кључних појмова и интерпретативних поља, институционална контекстуализованост театарског перформанса из кога је потекао метафорични перформанс савремених студија перформанса, ипак унеколико оптерећује истраживања традиционалних музичко-фолклорних пракси, посебно оних дугог трајања, архаичних по генези, перманентно транзиторних и комплексних као перформативна пракса. Коначно, ако се комуницирање већ користи за објашњавање суштине перформанса,⁴ онда се комуниколошки модели чине примарним. Од више релевантних за проучавање уметничке личности и интеракције гуслара-појединца са окружењем, у овом случају Вишњића, посебну вредност има „мозаични модел“ Самјуела Бекера (Samuel L. Becker), који, пре свега, одражава чињеницу да порука није у релацији само са непосредним друштвеним околностима, него и са ранијим утисцима, свиме што као општи искуствени оквир чини мозаик утицаја на извор (према ЈАНИЋЕВИЋ 2006: 74–75). Такође, од важности је идеја Френка Денса (Frank E. X. Dance), који „спиралним“ или „хеликоидним“ моделом реферира на везу комуникационог процеса са прошлошћу, али и на стално кретање унапред (према ЈАНИЋЕВИЋ 2006: 73–74). Посебно важним чини се семиотички модел Јурија Лотмана (Юрий М. Лотман), према коме адресант, адресат и канал функцио-нишу на основу „семиосфере“ – целокупног семиотичког простора у датој култури (Лотман 2004: 185–188). Коначно, за истраживање односа индивидуалних пракси и традиције певања уз гусле најпримеренији је хибридни „модел општег система“, који људско друштво види као динамичан систем интраперсоналних и интерперсоналних процеса, а укључује позитивна искуства специфичних комуниколошких модела са могућношћу потенцирања појединих аспеката кроз развијање истраживачке теме (више у Лалић Михаловић 2014: 43–53). Из те перспективе, иако су сведочанства о Филипу Вишњићу више биографске цртице него животопис, испоставља се да садрже занимљиве

⁴ „Током извођења, настаје *заједнички ѿекст* извођења, (...). Дакле, једини прави опис извођења настаје из читања тог ‘целокупног текста’, односно ситуација извођења омогућава стварање једне целине која настаје из очигледних и скривених процеса комуникације“ (ЈОВИЋЕВИЋ, ВУЈАНОВИЋ 2007: 8).

елементе за (ре)конструисање његовог гусларског профила и његове улоге у пракси епског певања с краја XIX и почетка XX века и српској епској традицији у целини.

Од ослејело̄ дечака до врсно̄ ѓуслара

Према биографским изворима, Филипов отац је рано умро, те га је мајка као сасвим малог, четворогодишњег дечака, из родног села Трнова у нахији Зворничкој повела са собом када се преудала у Међаше код Бијељине (уп. Крстић 1866, према Петровић 2017; Недић 1990: 41).⁵ Дакле, извесно је да Вишњић гусларско умеће није стицао традиционалним патрилинеарним преузимањем. Нема директних података о подстицајима на гуслање, помена учитеља или узора. Иако у погледу тога како је изгубио вид у изворима постоје две генералне верзије – да је то била последица оспица (мале богиње, морбили), од којих је боловао још у дечачком периоду и, као друга, да су га Турци ослепели као заробљеника у боју – полемика је довела до већинске сагласности да је прва верзија извеснија, а друга – вероватно продукт хероизирања биографије, што од стране самог Вишњића, што од његових савременика. Како је певање уз гусле у то време сразмерно често бивало занимање слепих и слабовидих, интересовање инвалидног дечака у овом правцу испоставља се стандардним и прагматичним. Стереотип о таленту који се „самоиницијативно“ развија, о самоукости, присутан је и у биографским наративима везаним за Вишњића („Слеп будући он је као младић сам научио у гусле ударати.“ Уп. Крстић 1866, према Петровић 2017: 200). На Вишњићеву талентованост као предиспозицију, као урођену музичку компетенцију, сугерише напомена о успешном усвајању усменог наслеђа, односно меморисању звучног материјала („и уз гусле певао је песме, које је чуо; јер је све попримао, што је чуо.“ Уп. Исто).⁶ Ипак, ако се интересовање за гусле јавило тек по губљењу вида, није реално да је инвалидни дечко сасвим сам дошао до материјалних предуслова – инструмента, па и знања и вештине потребне за ову праксу. Како је, према изворима, већ после двадесете године живота, након смрти мајке, напустио Међаше и успевао да преживља-

⁵ Претпоставља се да је зато Филип носио презиме Вишњић, изведено из имена мајке Вишње (иначе крштене као Марија), а не Вилић, како се презивао његов отац Стојан (чије је црквено име било Ђорђе).

⁶ На важност искуства које укључује и способности меморисања, указао је још Вук познатом проценом да „који човек зна педесет различних пјесама, (ако је за тај посао) њему је ласно нову пјесму спјевати“ (Караџић 1985а: 530). Слично, на утицај способности меморисања за праксу традиционалног певања уз гусле указују и резултати новијих етномузиколошких истраживања (више у Лазић Михаиловић 2012).

ва као путујући певач по Босанском пашалуку (Недић 1990: 42), морао је до тада бити већ прилично добар у традиционалној уметности певавања и певања епских песама уз гусле. Савременици су сведочили да је радо певао готово свако вече и када није путовао – „у некомерцијалним приликама“, што сугерише да се овом праксом бавио с вољом и посвећеношћу, што би водило усавршавању гусларске вештине чак и да није био посебно талентован. Дакле, реч је о ствараоцу-извођачу који је имао урођене потенцијале од важности за праксу и интензивно их развијао у животном добу када је учење генерално најпродуктивније.⁷ Поред тога, интензивна путовања кроз Босну, Херцеговину и Црну Гору, све до Скадра, читава деценију – до женидбе у 31. години живота (Крстић 1866, према Петровић 2017: 201), увећавала су његов искуствени капитал, изоштравала сензибилност и адаптивност на различите социјалне и културне средине. Посебно је индикативан податак да је певао не само „хришћанској раји“, већ да је у градовима певао „великим Турцима“, који су га такође примали с поштовањем (Недић 1990: 43). Путујући слепи певач формирао се у професионалног епског барда, спремног да наслеђену грађу преобликује према сопственим доживљајима, способностима и афинитетима, али и очекивањима публике – захтевима тржишта.

Гуслар усџанка и храниџељ њородице

Личност младог гуслара надаље се изграђивала пре свега снажним идеолошким идентификовањем усмереним великим догађајима у српској историји с почетка XIX века и „адреналинским набојем“ обнављаним кроз контакте са учесницима у Првом српском устанку (Панић-Суреџ 1956: 62–63). Наиме, Вишњићев завичај нашао се у вртлогу буне, те је непосредно слушао приче очевидаца. Кључни догађаји за њега су наступили 1809, када су се устаници након значајних успеха у Босанском Подрињу ипак морали повући у Србију: међу локалним становништвом које је избегло за војском био је и Вишњић (Недић 1990: 43). Неко време је живео међу устаницима на дринском ратишту, па се 1810. нашао и усред окршаја. Током интензивне окупације Лознице, Вишњић је дао свој допринос храбрећи устанике певањем уз гусле (Исто: 44). Била је то есенцијализација онога што се у савременој науци карактерише „партиципаторском / учесничком музиком“ (уп. TURINO 2008: 59). Снажан лични доживљај „епских догађаја“ био је подстицај

⁷ Истраживања у области музичког развоја су показала да је раним излагањем структурираним музичким искуствима, слушањем музике, активним учествовањем у музицирању (...), могуће утицати и на темпо и на ниво музичког развоја (MIRKOVIĆ-RADOŠ 1998: 216).

оригиналној песничкој продукцији, садржинским иновацијама, које су формом и начином извођења – перформансом, ипак чиниле „само“ допринос традицији, а не искорак из ње.

Други важан фактор који је обликовао Вишњићеву „гусларску каријеру“ била је одговорност за сопствену егзистенцију као инвалидног човека, као и за егзистенцију читаве породице.⁸ Подаци о уваженом аудиторијуму и вредним „наградама“ (више у Недић 1990: 44) указују на квалитет и конкурентност умећа Вишњића-гуслара у време када је певање уз гусле била масовна пракса, када је „свако гусларијо“ и када су „гусле, вруле и гајде (...) биле (онда) наше свирале овуда [у Грку, данашњем Вишњићеву, у Срему, нап. ауторке]“, како је контекст описа Чеда Радишић, Филипов рођак (Змеановић и Познановић 1887, према Петровић 2017: 210). Осим познатих епизода о „наградама“ добијеним од „виђенијих људи“ (уп. Недић 1990: 44) и о економском статусу који је Вишњић успевао да обезбеди као гуслар специфично указује напомена да је његова ћерка као девојка носила дукат као привезак (што, приде, није био локални обичај, уп. Змеановић и Познановић 1887, према Петровић 2017: 207), а посебно признање наследника да је иза њега остало „петнаест дуката“ (Исто: 208). Међутим, комерцијални аспект његове праксе – реалност да је певањем уз гусле обезбеђивао егзистенцију, специфично осветљавају сећања савременика о Вишњићевом достојанственом понашању као плаћаног гуслара. Да се није понашао као просјак указало је више становника његовог села речима: „Филип није од куће до куће просити ишао“, „Да изађе па – уз гусле певајући – да проси, то у њега било није никада“ (Змеановић и Познановић 1887, према Петровић 2017: 206, 208). Посредно, али упечатљиво сведочанство о достојанству Вишњића као гуслара су чак две верзије анегдоте према којој је одбио да пева песму о човеку који није заслужио поштовање, без обзира на велику надокнаду која му је понуђена (Ненадовић 1884; Франкл 1886, према Петровић 2017: 203–204). У односу на овакво понашање контрадикторно делују сведочанства о „хероизирању аутобиографије“ – причама о сопственом херојству, које, по свему судећи, нису биле истините (уп. Аноним 1867; Змеановић и Познановић 1887, према Петровић 2017: 208). Оваквим причама, везаним првенствено за објашњење начина губљења вида, практично су постављени темељи грађењу Вишњићеве симболичке фигуре – јединствене фигуре глорификованог слепог гуслара у српској културној историји (више у Ђорђевић Белић 2017: 42–62). У тој фигури, повезивањем са симболичким и реалним фигурама моћи, обједињени

⁸ Дуже су поживели и оца надживели само син Ранко и ћерка Милица, али су Филип и жена му Наста (звана Бјела) имали укупно шесторо деце (Недић 1990: 44).

су атрибути певача хомеровског профила – традиционалног епског барда и „песника Устанка“ – компетентног хроничара важног историјског догађаја (Исто: 49). Овакав оквир имплицитно је укључио и Вишњићеве извођачке квалитете, иако су они објективно остали маргинализовани и у биографским наративима и у фолклористичким разматрањима његове личности.

Вишњић као уметник-извођач: њевач ејских њесама уз ѓусле

У односу на врсту доступних извора, како је поменуто, реконструкција Вишњићевог гусларског стила је веома захтеван задатак. Најделикатнијим се испостављају питања: како се инвалидност одражавала на његов перформанс, чиме је примарно окупирао пажњу аудиторијума, којим уметничким средствима је остваривао комуникацију са публиком? О миљеу слепих певача-просјака изузетно сликовито сведочанство оставио је сам Вук, резимирајући да у Срему, Славонији, Бачкој и Банату „слепци“ слабо знају јуначке песме, а певају „преткућнице“ и „кљаналице“, песме побожне и удворичког садржаја, да би људе „на подјелу побудили“ (КАРАЦИЋ 1985а: 529).⁹ Сliku о овој сфери традиције певања уз гусле употпуњују подаци да су се неки просјаци сами ослепљивали како би били успешнији у изнуђивању милостиње и последични апели на државне ауторитете да забране (зло)употребу народних јуначких песама за просјачење. У складу са поменутим су тумачења праксе слепих певача као показатеља декаденције традиције певања уз гусле. Да Вишњић није припадао таквој пракси слепих певача-просјака, упркос инвалидности и примању накнаде за певање, кључно сугерише његов коментар: „Ваши слијепци [у Срему, нап. ауторке] не знаду ништа да пјевају, него само богораде уз гусле, и вичу ‘подарујте, обрадујте’“ (КАРАЦИЋ 1985а: 132). Вредносна дистинкција „певања“ и „богорађења“ конотира значајно различите начине комуницирања базиране на доминантним функцијама перформанса – апеловању на поистовећивање са опеваним јунацима, па и гусларем-као-јунаком, насупрот побуђивању емпатије у односу на инвалидног човека, или, метафорички речено, певањем уз гусле зарад „подстицања адреналина“ или пак „измамљивања суза“.

Материјални трагови различитих функција „херојског“ и „молбеног“ певања уз гусле су детаљи у вези са инструментом. Наиме, гуслама се у српској традиционалној култури именују два типа народних гудачких инструмената: са једном и са две струне. У вези са праксом

⁹ Више о лирским, „просјачким“ или „слепачким“ песмама, чија је прагматична вредност била кључна за људе унесрећене губитком вида, у: КЛЕУТ 2011.

слепих гуслара чешће се помињу двоструне гусле, чији се музички допринос извођењу песме битно разликује од звучности једноструних гусала. Овакви инструменти називани су *џеџе*, а аналогно томе слепи певачи који су их користили – *џеџавцима* (КАРАКАШЕВИЋ 1898: 18). Додатна звучна специфичност праксе слепих гуслара-просјака остваривана је замењивањем коже на инструменту лимом, чиме се суштински мењала функција инструмента: у традиционалној пракси гусле су звучна маска гласу, док су код просјака „појачивач“ звучности у циљу привлачења пажње (MURKO 1951: 209). За Вишњића је речено да „гусле имао (је) велике, изкићене срмом, тако и гудало“ (ЗМЕАНОВИЋ и ПОЗНАНОВИЋ 1887, према ПЕТРОВИЋ 2017: 210). На основу сећања да је „на тавану старе куће, где су забачене пропале“, нађен „дивчик са једном чивијцом“ (ИСТО), закључујемо да су то биле једноструне гусле, док коментар да су „са влаге, тамо под рогом [кровном гредом – нап. ауторке] и иструлиле“ (ИСТО), сугерише да су имале кожну мембрану. Дакле, Вишњићеве гусле су биле, по свему судећи, инструмент „херојске епике“.

Укупност података о пракси слепих гуслара-просјака указује на то да је њена естетика била значајно различита у односу на комуникационо-естетске квалитете традиционалног певања уз гусле, односно, да је за многе од таквих певача уметнички ниво извођења био од секундарног значаја. Наравно, однос слепих певача према традицији певања епских песама уз гусле био је значајно условљен простором и временом, културним миљеом у коме су се реализовали конкретни, индивидуални мотиви, афинитети и квалитети тих људи, као што се разликовао и однос према материјалној надокнади за певање. На разликама културних контекста се заснивала опозиција социјалне прихватљивости и скромнијих уметничких доемета слепих певача-просјака у Иригу, с једне стране, а с друге, апсолутне неприхватљивости, нечасности певања уз гусле у сврху просјачења у динарским крајевима.¹⁰ У Вишњићевом случају, уз генетски потенцијал за бављење музиком чини се да је постојао и генетски основ, а свакако контекстуални подстицај за обликовање достојанствене, па и „херојске“ гусларске личности. Индикативан у том правцу је податак о високој етици породице Вилић, Филипових рођака по очевој линији, код којих је често гостовао након пресељења са мајком у Међаше.¹¹ Када су се томе у

¹⁰ Мурко је током истраживања у Херцеговини добио информацију да је оваква пракса друштвено неприхватљива, а за слепе певаче Иву Бојчина Јовићевића, који је наступао и код црногорског краља Николе, и Андрију из Дробњака остало је забележено да су настојали да сачувају достојанство и примали дарове „више као помоћ“ (MURKO 1951: 212).

¹¹ Ова породица је готово истребљењем платила побуну због увреде части једне жене из породице од стране Турака (више у Крстић 1866, према Петровић 2017: 200).

обликовању гусларског профила придружили устаничко време и средина, инвалидност је постала специфична, али не и кључна смерница праксе. Насупрот, чини се да поменуто „хероизирање аутобиографије“ сведочи више о потреби да се завреди поштовање него емпатија, макар у зрелом животном добу. О значајнијем утицају инвалидности на Вишњићев гусларски „став“ могуће је говорити тек у вези са његовим каснијим годинама живота, на основу назнака да је временом постао незаинтересован за стваралачке подстицаје, конформистички оријентисан.¹²

Уважени ђевач с ђоворном маном

Несумњиво је да инвалидност у погледу чула вида није ограничавајући фактор за бављење уметношћу у чијој основи је звучни израз, па тако слепи гуслар може бити равноправан учесник у тој пракси, чак и њен репрезентативни представник. Друштвени углед који је Вишњић као гуслар уживао сугерише да се ради управо о таквом, изузетном актеру и то у време када је певање уз гусле било масовна пракса. Ипак, међу биографским цртицама о Вишњићу налазе се и специфичне назнаке о његовој звучној експресивности, односно певачким особеностима. Пре свега, напомене да је „имао тад већ леп глас“ (Крстић 1866, према Петровић 2017: 201)¹³ и друга, „[у]век, када би громогласно одпевао (...) песму коју“ (Змеановић и Познановић 1887, према Петровић 2017: 208), сугеришу да се радило о квалитетном и волуминозном вокалу као потенцијалу. О самом певању „деда Филипа“ његов рођак Радишић је, осим потенцирања да је то увек било уз пратњу гусала („Певао је песме и вазда уз гусле своје пратио.“), напоменуо и да је „Мало (је) језиком заплетао, што наши кажу ‘шушкетао’” (Исто). Чини се да на овај елемент извођачког манира – или говорну ману – алудира и други сведок Вишњићевих певања – комшија у Грку Милан Ћемерлић Бабо, чији наведени опис „громогласног певања“ садржи и ту индивидуалну карактеристику („Увек, кад би громогласно одпевао – језиком заплећући –...”) (Исто). Слика о Вишњићевом певању која се на овај начин сугерише донекле изненађује у односу на опште поштовање за њега као епског певача и из перспективе идеје о наративности

¹² „Ја сам га онда наговарао, да опет иде у Србију, желећи, да би онамо још коју пјесму спевао; но никако га на то нисам могао наговорити, јер му је било врло добро у Срему ... чисто се био погосподио“, писао је Вук (Караџић 1985б: 366).

¹³ Како се ради о коментару који следи након побројавања путовања Вишњића у различите крајеве, а налази се међу белешкама Мушицког о Вишњићу насталим 1817, није извесно односи ли се похвала на леп као сазрео, мужеван (у односу на момачке, мутирајуће гласове) или на неку другу врсту „лепоте“.

као суштини епике. Међутим, етномузиколошка проучавања стилистике епског певања уз гусле већ су показала да изразита пажња за дикцију представља део реформе која је подстакнута променама у српској култури с почетка XX века, дакле – након Вишњићевог времена, због представљања певања уз гусле ширим и хетерогеним аудиторијумима и посредством нових медија (више у Лалић Михаловић 2014: 128–135). С друге стране, познато је да је у усменој традицији искуство изузетно важан фактор, а искусни, ауторитативни гуслари су, као старији људи, често имали лошу дикцију услед губљења зуба. Слично, бркови су као готово обавезни симбол мушке зрелости у патријархалној култури представљали и ограничење покретљивости усана у циљу артикулисања гласова (а дуги и јаки бркови део су готово свих Вишњићевих описа који дају савременици). Све ово сугерише да разговетност певања и није била од кључне важности за разумевање епске песме као поруке у ранијим епохама, када су учесници у таквом комуницирању били припадници исте културе. Оно се ослањало на заједнички фонд знања и искустава, (спо)разумевање је било обезбеђено на основу (културне) „идентичности“ учесника комуникационог чина (који зато Лотман означава као комуницирање „ја–ја“ типа; Лотман 2004: 26–49). Другим речима, када је Вишњић устаницима певао о устанку, информативност садржаја није била важна колико емотивно-психолошка вредност његовог поетизовања опеваних догађаја и убедљивост перформанса у целини.

Бројне су и детаљне анализе Вишњићевих песама као поетских текстова, али у погледу њиховог функционисања у културној пракси треба имати у виду сразмерно значајне разлике између говореног и певаног текста епске песме. Експресивност певаног текста се базира на спретном коришћењу стилских фигура које утичу на доживљај временске димензије вокално-инструменталног перформанса и „звучног простора“ песме као поруке, одређеног интонационим квалитетима. У односу на то јасно је да начин презентовања може појачати или угрозити експресивност вербалног садржаја – ту долазе до изражаја квалитети гуслара-извођача. Наиме, боја и јачина гласа, вокална техника, вештина коришћења инструмента као звучне референце и потпоре као део прагматике извођења само су део укупне способности музичке драматизације која најдиректније утиче на материјализацију, звучно отелотворење сваке фигуре дикције (алитерација, асонанца), сваке градиције, сваког синтаксичког паралелизма. Из те перспективе посебно би било интересантно повезивање информација о мањкавости Вишњићеве дикције и вештине коришћења овог дела спектра изражајних средстава у оквиру поетског израза, на који указују анализе текстова његових песама (Сувалдић 2010: 51–52).

Ако Вишњићева извођења и нису била „савршена“ из перспективе савремених критеријума у вези са извођењем епских песама, која (јасну) дикцију издвајају као један од императива, несумњиво је да су била довољно добра за слушаоце његовог времена да уз садржаје које је презентовао изгради упечатљиву уметничку личност. Одсуство визуелног контакта са публиком надокнађивао је специфичном импресивношћу своје фигуре, па се хендикеп претварао у нарочиту предност. Коначно, стицањем завидног места међу гусларима свога доба, Вишњић се изборио за посебан вид учествовања у традицији: песничком заоставштином у чијем је овековечивању посредовао Вук, постао је непосредни предак многих потоњих гуслара. Његове песме већ дуго живе на носачима звука, плочама, касетама, компакт-дискovima, у концертним салама, кафанама и на интернету, али и у програмима рада на одселима за певање уз гусле у музичким школама и на такмичењима гуслара, као део „канонског репертоара“. Интерпретације Вишњићевих песама као „живо наслеђе“ отварају читав спектар тема, испостављају се интригантним и вишеструко инспиративним за проучавање из етномузиколошке перспективе. Њихови резултати могу бити значајне референце за потпуније сагледавање улоге Филипа Вишњића у српској епској традицији, па и путокази за мултидисциплинарна проучавања традиционалне културе као дела културе јавног поља, у којима се етномузикологија види као специфично релевантна дисциплина.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ГЕЗЕМАН, Герхард. „У спомен једног мртвог песника. Спомен говор у част Филипа Вишњића пред прашким немачким славистима одржан 16. Марта 1934.“ У: *Сјудије о јужнословенској народној епци*. Београд – Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства – Вукова задужбина – Матица српска, 2002, 187–201.
- БОРЂЕВИЋ БЕЛИЋ, Смиљана. *Фиџура ђуслара: хероизирана биографија и невидљива традиција*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2017.
- КАРАКАШЕВИЋ, Владимир. „Гусле и гуслари. Прилог уз културно-историјску расправу *Музичка уметност у Срба*“ *Летопис Матице српске* 195, III (1898): 1–38.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. „Предговор.“ У: *Српске народне њесме*. Књ. I. Приредио Владан Недић. Београд: Просвета – Нолит, 1985а: 523–553.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. „Предговор.“ У: *Српске народне њесме*. Књ. IV. Приредио Владан Недић. Београд: Просвета – Нолит, 1985б: 363–382.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. *Прејиска*. Књ. I, 1811–1821. *Сабрана дела Вука Караџића*. Књ. 20. Приредио Голуб Добрашиновић. Београд: Просвета, 1988.
- КЛЕУТ, Марија. „Дарак или оглед о слепачким песмама.“ *Годишњак Капедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима* VI (2011): 109–118.
- ЛАЈИЋ-МИХАЛЛОВИЋ, Данка. „Гуслар: индивидуални идентитет и традиција.“ *Музикологија* 7 (2007): 135–156.
- ЛАЈИЋ-МИХАЛЛОВИЋ, Данка. „Етномузиколошки ‘портрет’ народног музичара: Гуслар.“ *Музикологија* 8 (2008): 225–240.

- <http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/VIII_8/15/show_download?stdlang=ser_cyr> 15. 01. 2017.
- ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Данка. *Српско традиционално пјевање уз гусле: гусларска пракса као комуникациони процес*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.
- ЛОТМАН, Јуриј Михајлович. *Семіосфера. У свейму мишљења. Човек – шексїй – семіосфера – істїоріја*. Превод с руског Веселка Сантини. Нови Сад: Светови, 2004.
- МАТИЦКИ, Миодраг. *Историја као предање*. Београд: Културно-просветна заједница Србије, 1999.
- НЕДИЋ, Владан. *Вукови пјевачи*. Београд: Рад, 1990.
- ПАНИЋ-СУРЕП, Милорад. *Филиј Вишњић – јесник буне*. Београд: Просвета, 1956.
- ПЕТРОВИЋ, Соња. „Филип Вишњић у сећањима и причањима: Поводом 250 година од рођења (1767–1834–2017).“ *Фолклористика* 2/2 (2017): 191–225.
<http://www.folkloristika.org/site/assets/files/1260/filip_visnjic_u_secanjima_i_pricanjima.pdf> 15. 01. 2017.
- СУВАЛИЋ, Бошко. *Певач и традиција*. Београд: Завод за уџбенике, 2010.
- УДРУЖЕЊЕ ФОКЛОРИСТА СРБИЈЕ. <<http://ufs.rs/>> 15. 01. 2017.
- ČOVIĆ, Larisa, Branimir Čović. *Osnovi komunikologije*. Banja Luka: Panevropski univerzitet „Apeiron“ (Edicija „Zajedničke osnove“), 2007.
- JANIĆIJEVIĆ, Jasna. *Komunikacija i kultura. Sa uvodom u semiotička istraživanja*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2006.
- JOVIĆEVIĆ, Aleksandra, Ana Vujanović. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007.
- LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, Danka. “Ethnomusicological research of the guslars’ memory: a pilot study.” U: DESIĆ, Dejan, Jelena Jovanović, Danka Lajić-Mihajlović (eds.). *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*. Belgrade: SASA – Institute of Musicology of SASA, 2012, 67–86.
<<http://www.music.sanu.ac.rs/Dokumenta/2012MPBZbornik.pdf>> 15. 01. 2017.
- MIRKOVIĆ-RADOŠ, Ksenija. *Psihologija muzičkih sposobnosti*. Beograd: ZUNS (Biblioteka „Savremena psihološka saznanja o detetu“), 1998.
- MURKO, Matija. *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*. Prevod sa češkog Jelka Arneri i Ljudevit Jonke. Zagreb: JAZU, 1951.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press (Chicago Studies in Ethnomusicology), 2008.

Danka R. Lajić Mihajlović

FILIP VIŠNJIĆ: A GUSLAR FROM THE SHADOW OF A POET

Summary

The poetic opus and biography of Filip Višnjić, one of the most important figures in Serbian epic tradition and an outstanding figure in Serbian cultural history in general, have already been the subject of research from literary-historical and literary-theoretical perspective. This paper offers ethnomusicological reading of his biography with the aim of giving a wider picture of Višnjić as a participant in cultural practice, pointing to his profile of an epic singer – guslar, complementary to his profile of an epic poet. For this purpose, a methodological apparatus was introduced that combines the biographical method, the experiences of a contemporary, complex communication (including the elements of performance studies), and, finally, semiotic interpretation of cultures.

In the first part of this paper, biographical data were analyzed indicating Višnjić's predisposition and innate musical competence, as well as the importance of continuous improvement of his vocal-instrumental skills through performances at young age. The influence of numerous experiences, which he acquired as a creator or performer in various socio-cultural environments, on the development of his high and complex sensibility has been presented.

In the second part of this paper, Višnjić's figure was illuminated as a specific combination of opposites. On the one hand, he was a respectable moderator of the psychological and emotional passing through turbulent historical events (the First Serbian Uprising) and, on the other, there is a commercial aspect of his engagement as guslar.

The third part of the paper is dedicated to the characteristics of Višnjić as an artist or performer of epic poems and his communication with the audience. His position has been especially considered in relation to the practice of blind guslars beggars, whose esthetics, due to the essential difference in function, differed in relation to the communication esthetic qualities of traditional heroic singing to the gusle.

The last segment of the paper brings reconstruction of Višnjić's musical and especially vocal expression. Drawing attention to the important but previously marginalized details of his biography (such as indications of speech disorder, and the like), the joint effects of verbal and musical text in communication of the guslar with the audience has been pointed out (especially regarding the figures of speech, such as alliteration, assonance, gradation, syntax parallelisms, etc.), and particularly when the reception of epic poems performed in the form of singing to the gusle are concerned.

As a connoisseur of the contemporary practice of singing to the gusle, the author concludes that Višnjić's performances were not "perfect" from the aspect of contemporary criteria for the evaluation of guslar performances. The fact that they were highly valued among contemporaries is explained by their connection with "autocommunication in the 'I-I' system" as Yuri Lotman calls the communication provided by the (culturally) identical/equal participants in the communication act, with a common fund of knowledge and experience. Studies similar to the one presented in this paper can potentially contribute to interdisciplinary folklore research of the epic, as well as to the studies of traditional culture as part of a public culture.

Keywords: Filip Višnjić, blind guslar, Serbian epic tradition, biography, biographical sources, biographical method, communication, communication theory, methodology, semiotic interpretation of cultures, commercialization, professionalization of tradition.

НАДА Н. САВКОВИЋ

Универзитет УНИОН, Београд, Факултет за правне и пословне студије

*проф. др Лазар Вркајић, Нови Сад**

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЗДАЊА СРПСКОГ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА

САЖЕТАК: За потребе Српског народног позоришта изграђене су три зграде: тзв. Грађанска дворана на Трифковићевом тргу (од 1880. названа Дворана Српског народног позоришта), која се користила од 1872. до 1892. године. После њеног рушења велепоседник Лазар Дунђерски је саградио ново здање, тзв. Дунђерсково позориште, у којем је СНП радило од 1895. до 1928. године, када је зграда уништена у пожару. Поводом 120 година рада 1981. године свечано је отворена нова зграда са три сцене. У међувремену позориште је деловало у неколико других објеката у Новом Саду, а најдуже у Соколском дому.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Грађанска дворана, Дунђерсково позориште, Соколски дом, Весели театар „Бен Акиба“, нова зграда Српског народног позоришта.

О појединим здањима у којима је Српско народно позориште (СНП) играло у Новом Саду постоје радови, као и преглед Павла М. Јефтића из 1966. године и указивање Радослава Веснића 1960. године на дугогодишње тешкоће у вези са сталним смештајем – *Позоришна зграда вечити проблем*. Наше најстарије професионално позориште је током 157 година континуираног деловања имало три зграде које су изграђене за његов рад: тзв. Грађанску дворану на Трифковићевом тргу, која се користила од почетка 1872. до марта 1892. године када је морала да буде срушена, потом тзв. Дунђерсково позориште у којем је наступало од 1895. до 1928. године када је зграда, нажалост, изгорела у пожару и зграду која је била матична кућа и данас, а која је отворена 1981. године поводом 120 година рада. Српско народно позориште је давало представе и у Соколском дому у Новом Саду, који је скоро четири деценије, пре и после Другог светског рата, био и његов дом.

* nadasavk@gmail.com

Историја позоришних здања у Новом Саду, основаног у XVII веку, почиње крајем XVIII века када је град добио *Theatrum publicum* – јавно позориште, саграђено од дасака, у улици која је и названа по њему – *Platea Theatralis* (Позоришна улица), то је данашња Његошева улица. Зграда јавног позоришта¹ помиње се у документима новосадског Магистрата 1825. и 1826. године као већ трошна грађевина склона урушавању. У дотрајалом објекту, који је срушен 1826. године, нису били сигурни ни гледаоци, ни уметници. Позоришне представе су се играле, затим, у немачком Крајнеровом театру,² такође смештеном у улици *Platea Theatralis*. Касније је ту била гостионица „Фазан“³ у којој су се давале представе од 1828. године. Данас се на том месту налази лево крило Музичке школе „Исидор Бајић“.

Након оснивања Летећег дилетантског позоришта (Србско-дилетант подружество) 1838. године покренута је и прва иницијатива за изградњу одговарајуће позоришне зграде у Новом Саду. У пролеће следеће године група угледних Новосађана: градски мерник (геометар) Лазар Урошевић, Георгије Сервијски од Турске Кањиже, Х(Ј)елена Стратимировић од Кулпина, грофица Јозефа Сечен од Темерина и Марија Кебер, поднела је представку Магистрату ради изградње сталног позоришног здања; они су сакупили и 16.750 форинти за ту намену. Но, иако су иницијатори-акционари имали стрпљења, одговор од Краљевске коморе и Намесничког већа у Пешти није стизао, па су, нажалост, одустали од своје идеје.

Када су Срби одлучили да оснују сопствено народно, тј. национално позориште, поново се наметнула и потреба да се изгради позоришна зграда. Један од оснивача Српског народног позоришта Јован Ђорђевић сматрао је да је позоришно здање само спољашња хаљина позоришта, а не и само позориште. У *Србском дневнику* је навео и своја виђења о томе какав би то објект требало да буде:

Избегавати ваља сваку крајност, тврдоћу исто тако као и луксуз. Сваки излишан новчић, који се на зданије без нужде изда, отет је од позоришта самог, које ће имати далеко пречи и важнијих духовних потреба. Паметан родитељ свагда ће више издати на изображеније, него на одело свога детета. Овде је исти случај (Ђорђевић 1861а: 2–3).

¹ Лука Дотлић наводи да се налазила у данашњој Његошевој улици на броју 4 или 6, а Павле М. Јефтић на броју 5, уз напомену да је то тешко утврдити.

² „И ове есени [...] у Крајнеровомъ Театру *трипутъ* едну позоришну игру представію [...]“ (Аноним 1827: 182–183; Васа Стајић у *Грађи за културну историју Новоџ Сада* помиње Крамеров театр (271), као и да је податак преузео из *Лейойиса Майице срѣске*.

³ Гостионица „Фазан“ је 1853. продата, купац је била Римокатоличка црквена општина, ту је до краја Другог светског рата био женски самостан.

У тексту који ће уследити Ђорђевић је поново изнео своје виђење у вези са изградњом театарског здања:

Здање има само толико важности за позориште, колико корице за књигу. Све зебем да ћемо на корице много издавати, а да до књига ни доћи нећемо; све се бојим, да ћемо сазидати театар, – али не за србску Талију. Испрва, када сам о позоришту писати почео, држао сам, да нам се о зданију тек после свега другог бринути ваља, јер је онда овде још било места, где се представљати могло. Сад наравно да нам се и за зданије побринути ваља, али не треба мислити, да смо с тим све свршили, и да је то једино и најглавније.

Ја држим, да је најглавнија потреба: *добра уйрава*, јер тек она ће – ако буде имала новчана средства – створити оба друга најважнија фактора, а то су: *добро ѿозоришно друшћиво* и *добар рејерѿоар*. Тек после свега овога долазе *сѿољациње ѿѿпребе ѿозоришћиа*: гардероба, декорације итд., а нај – и најпосле: долази *зданије*.

Ако би нам за руком пошло, на позориште бар 30,000 хиљада фор. скупити, ја од ове суме на само зданије ни на који начин не би више од 10,000 фор. потрошио, али би свакако био за то, да се и од ове суме одкрњи, колико се више може. Нека буде зданије само привремено, нека стоји само три четири године, ништа за то. Ако се за то време оснажи србско позориште, ако постане обштом жељом и потребом народа, онда ћемо га после четири године лакше саградити од камена него сад од дрвета; не буде ли ништа од свега, бар нећемо себи пребацивати да смо толике новце страћили, *да дружоме ѿеаѿар зидамо* (ЂОРЂЕВИЋ 1861б: 2).

Српско народно позориште је прве представе од 23. јула / 4. августа до 5/17. октобра изводило у арени код „Зеленог венца“, а касније у дворани Хотела „Царица Јелисавета“. ⁴ Месец и по дана након оснивања СНП-а, 31. августа / 12. септембра, управа Српске читаонице у Новом Саду навела је да се „представљенија у арени само још за кратко време могу давати“, а да позоришта не би преко зиме престало с радом, „закључено је да се што скорије приступи к зидању привременог позоришног зданија“ (Аноним 1861: 2). Уследило је и оснивање одбора за прикупљање добровољних прилога; новац за ту намену усмеравао је на посебан рачун, одвојен од оног за текуће издржавање позоришта. Набављени су и планови за позоришну зграду, постојале су две варијанте: једна за стални, а друга за привремени објекат, а која ће се варијанта одабрати зависило је од прикупљеног новца (КОВАЧЕК 2006: 165–166). Земаљском намесништву у Пешти упућена је молба за

⁴ Хотел се помиње и под називом „Краљица Јелисавета“ (Мађари су га звали „Ержебет“), у међуратном периоду хотел је носио назив „Краљица Марија“, а након ослобођења од 1945. године данашњи назив „Војводина“.

подизање зграде СНП-а, преко новосадског Магистрата. Но, поново се одуговлачило с одговором, решење никако није стизало, и зато је Јован Ђорђевић у писму Антонију Хаџићу 12/24. јуна 1862. приметио: „О зданију сад нико више не говори сви увиђају да је прече да се друштво утврди и репертоар умножи“ (КОВАЧЕК 1973: 53).

Без сопствене зграде, СНП је у међувремену прве представе у Новом Саду играло на импровизованим, неподесним позорницама.⁵ У писму Јована Ђорђевића упућеном у јесен 1867. године Јовану Бошковићу назначене су и димензије сцена: „... Наша је кулиса у висини 10 стопа и 4 палца, а широке су 3 стопе и 6 палаца. Предња наша картина има у ширину 2 хвата, 5 стопа и 5 палаца“ (према МАРИАНОВИЋ 1974: 209). У данашњим мерама, висина кулиса је била 3,15 м, ширина 1,7 м, док је предњи отвор позорнице (картина – данас позоришна завеса) био 4,47 м. Простор за игру био је веома ограничен.

На почетку деловања СНП је, без сопственог дома, у суштини било путујуће позориште; зато је шест година након оснивања, 1867. године, поново било предочено да је неопходно да се изгради позоришно здање. Делегација СНП-а коју је предводио Јован Суботић, члан Управног одбора Друштва за Српско народно позориште, добила је обећање од председника владе у Будимпешти да ће њихов захтев бити повољно решен. Но, због пада владе одлука о зидању зграде СНП-а није и озваничена. Челници СНП-а схватили су да је за даљи опстанак куће било веома важно да се изгради сопствена зграда, зато је 2/14. септембра 1871. поново упућена молба за њену изградњу и то Градској скупштини Новог Сада. У молби је назначено и да град нема јавну градску дворану. Предложено је да се зграда такве намене подигне на празном простору између Лебарске улице, данас Милетићеве улице и Улице Доброг Пастира, на Тргу Добар Пастир, данашњем Трифковићевом тргу. Власт је на сваки начин покушавала и овај пут да осујети изградњу позоришне зграде. Иако је тражено да се поменути простор уступи на 30 година, дозвола је ограничена на 20 година, а издата је под готово немогућим условом: да арена, коју дружина мисли да подигне, мора бити саграђена до краја новембра. Уследиле су и опструкције и противљења неких грађана,⁶ али је Деоничарско друштво наставило

⁵ Током лета СНП је представе давало у арени код „Зеленог венца“, која се налазила у дворишту данашње зграде Војвођанске банке на Тргу слободе, а у другим годишњим добима наступало је у великој сали на спрату кафане Хотела „Сунце“, смештеној на углу Поштанске и Јеврејске улице, као и у сали Хотела „Краљица Јелисавета“, данашњи Хотел „Војводина“. У тој сали је 1864. организована и свечаност поводом обележавања 300-годишњице Шекспировог рођења коју је конципирао књижевник Лаза Костић.

⁶ Група грађана на челу са Јаковом Добановачким истовремено се противила да се на четвртини трга изгради позориште и они су званично 18. септембра 1871. тражили да се

са зидањем дворане на празном плацу на данашњем Трифковићевом тргу, која је требало да буде и балска тзв. „Redoutensaal“, каквих је било по Аустроугарској. Министарство је, после одуговлачења, ипак 6/12. децембра 1871. одобрило зидање Грађанске дворане, замерајући Магистрату што претходно није тражио дозволу Министарства. „Савест и лепа слога честитих Новосађана учинила је да за кратко време од три месеца“ дворана буде готова (Аноним 1872: 15). Друштво за СНП је касније захваљујући добровољним прилозима откупило Грађанску дворану за 20.000 форинти од Деоничарског друштва и тако је СНП добило „матичну сцену“.⁷ Андреас Паулик је израдио планове за зграду са детаљним распоредом просторија, они су касније послужили као полазиште за план који потписује Ђерђ (Георг) Молнар, а који је завршен крајем 1870. године. Нема архивских извора који сведоче да ли је пројекат био реализован у целини, као што нема ни неких важнијих података о изгледу зграде током употребе.

Грађанска дворана је била значајна јавна грађевина друге половине XIX века и одговарала је тадашњим потребама културног живота града. У „матичној дворани“ јавна окупљања почела су 2/14. децембра 1871. У недељу 26. децембра / 7. јануара 1872. године у новопокренутом позоришном листу *Позоришће* на последњој страни је објављена подела за премијерно извођење *Демона* др Милана Јовановића, а изнад наслова и напомена: „ако се догоди нова дворана, ако не онда у суботу 1. јануара“, тј. 13. јануара 1872. по новом календару (Аноним 1871: 8). Ништа није могло да спречи Новосађане, ни јака вејавица, да присуствују свечаном отварању за Нову годину, да поздраве своје позориште, које „две године дана“ нису видели и да коначно прославе дуго прижељкивану зграду, своје „мезимче“. У листу *Позоришће* забележено је: „Одушевљење, које је светом том приликом овладало, не да се описати“ (Аноним 1872: 15). Друга представа *Сађурица и шубара* одиграна је сутрадан 2/14. јануара.

изда забрана за изградњу зграде. Зато су челници СНП-а одлучили да се Министарству унутрашњих дела упуту делегација у којој су била Коста Трифковић и Сима Марковић. Сачињен је и отпис Министарству у којем је наведено да Нови Сад нема ниједну дворану која би одговарала приређивању грађанских забава и евентуалним састанцима поводом јавних предавања, а нарочито извођења позоришних представа. Наглашено је да се због недостатка дворане прошле зиме готово нису ни одржавале забаве, што је депримирало грађане Новог Сада.

⁷ У записнику са седнице Управног одбора Друштва за СНП која је одржана 28. марта 1873. године, по старом календару, наводи се да је донета одлука да се позоришна дворана откупи на јавној лицитацији уколико се деоничари одлуче за продају зграде. Ванредна скупштина Друштва за СНП одржана је 13/25. априла 1873. године, одлучено је да се учествује у куповању позоришне дворане, ако се дворана може купити по цени која је за Друштво приступачна. У акцију се укључио и Гедон Дунђерски с прилогом од 1000 форинти, као и Данило Манојловић, који је за куповину зграде приложио 5000 форинти.

Дворана је заузимала североисточни део трга, фасада зграде, с наглашеним улазним тремом, била је окренута ка данашњој Улици Светозар Милетић. У партеру су били пространа сала, без балкона, и лежа и богато украшено гледалиште. Сцена је била опремљена по угледу на београдско Народно позориште, уграђена је машинерија за дизање и спуштање завеса и кулиса. Готово је непознато да је на скупштини Друштва за СНП одржаној 26. јуна / 8. јула 1880. године на предлог Александра Сандића одлучено да се на згради позоришта стави табла с натписом: Дворана Српског народног позоришта. Пошто је негативно решен захтев Друштва за СНП да се продужи право коришћења дворане за још десет година она је, нажалост, порушена. Високо министарство је потврдило одлуку варошког представништва да позоришна зграда до 31. децембра 1891. / 12. јануара 1892, када јој истиче Уговор склопљен са варошком општином, мора да буде срушена. Упркос негодавању и незадовољству грађана Грађанска дворана је у марту и порушена.

Током деловања СНП-а у Грађанској дворани, Управа Друштва за СНП је наставила са иницијативама да подигне одговарајућу зграду за сопствене потребе, чак је организована и сопствена лутрија. Још у јуну 1884. Друштво за СНП је сугерисало да Управни одбор замоли градску власт да се Друштву поклони парцела Хан (простор на којем је данашња зграда Матице српске, а некада је био „турски хан“) да би се ту изградило ново позоришно здање, уместо тадашњег које није испуњавало све захтеве јер је било неподобно. Парцела Хан већ је била нуђена Друштву када је од општине тражило за исту намену празно земљиште на пијаци. Но, иако је парцела Хан добијена бесплатно, Друштво за СНП је у јулу 1890. одбило понуду јер се није могао прихватити услов да Српско народно позориште промени име, које је с поносом носило, у „Новосадско српско позориште“. То би значило да се институција од националног значаја сведе на установу градског нивоа, а СНП је од оснивања инсистирало да позориште буде народно српско, у смислу национално позориште.

Позоришни ансамбл СНП-а је после рушења Грађанске дворане био приморан да крене на трогодишње непрекидно гостовање по Војводини: гостовао је у 28 места, одиграо је 611 представа, но само 19 нових комада. У Нови Сад се трупа вратила 1/13. фебруара 1895. У том периоду је рад СНП-а био сведен, углавном, „на приказивање већ научених комада, јер за учење новог репертоара није имало довољно времена нити су то дозвољавале прилике у местима у којима је дружина гостовала“ (Томандл 1961: 337).

Велепоседник Лазар Дунђерски, велики добротвор и љубитељ позоришта, у међувремену је саградио нову позоришну зграду; он је

откупио и грађевински материјал од срушене Грађанске дворане. Архитекта Владимир Николић је пројектовао нову позоришну зграду за потребе СНП-а, тзв. Дунђерсково позориште. Позориште је никло на неприкладном, скученом месту, на плацу Лазара Дунђерског у дворишту његовог Хотела „Царица Јелисавета“. Била је то у оно време савремено опремљена позоришна кућа, неко време, на крају века, позориште је заједно са хотелом једино у граду имало електрично осветљење. Изглед позоришта познат је из старије литературе и са старих разгледница, јер пројекти нису сачувани, као ни документи о изгледу унутрашњости зграде или фотографије ентеријера. Ново театарско здање свечано је отворено 4/16. фебруара 1895. године, дружина СНП-а отпочела је своју новосадску зимску сезону приказивањем комада *Задужбина цара Лазара* Милорада Поповића Шапчанина. Глумци су поводом отварања нове зграде добили и нове костиме, написана је и нова музика, а трупa је освежена и новим глумачким снагама. Пре представе др Лаза Станојевић, начелник Друштва за СНП, поздравио је власника нове зграде Лазара Дунђерског, а сутрадан је трупa са управником Антонијем Тоном Хацићем посетила свог добротвора (Томандл 1954: 59).

СНП је у модерној позоришној згради радило са још више полета: већ у првој, зимској сезони од 4/16. фебруара до 21. априла / 3. маја 1895. одиграна су 43 комада, од којих 19 нових.⁸ СНП је у овој кући деловало све до пожара у ноћи 23. јануара 1928. када је зграда изгорела. Рад је био прекинут само за време Првог светског рата, јер је Сарајевски атентант био непосредни повод да се забрани рад СНП-а. Деловање је настављено после рата у новој држави – Краљевини Срба Хрвата Словенаца.⁹ У јануару 1919. године, пошто је окупљена глумачка трупa, почело се и са приказивањем представа, том приликом 25. јануара одржана је свечаност која је отворена прологом Анице Савић Ребац, Тихомир Остојић је одржао предавање „Васкрсење СНП“, уследило је извођење драмске епизоде *Хеј Словени* из трилогије *Дух наших дедова* Ристе Одавића. После 60 година рада, 1921. године СНП је у свом саставу основало Оперу.

⁸ На скупштини Друштва за СНП одржаној 3/15. августа 1895. године наведено је да су из старе позоришне, порушене зграде продате неке ствари, намештај, 130 столица и друго, и да је тај приход стављен у позоришни фонд. Те 1895. године остварен је и највећи приход од оснивања: у Новом Саду је приход вишеструко умножен, највише због тога што је публика посећивала ново, електрички осветљено и лепо удешено позориште Лазе Дунђерског, што су представе складно и врло лепо текле, и што позориште није било три године у Новом Саду. Највећи успех имала је представа *Балканска царица*, кнеза Николе I.

⁹ Период између два светска рата, када је СНП „прешло у државне руке“, био је најнеповољнији у историји СНП-а.

Дунђерсково позориште¹⁰ било је правоугаоног облика, имало је декоративно обрађену фасаду, која је била урађена по угледу на преовладавајући изглед тадашњих средњоевропских театара. Сала је примала око 600 гледалаца, имала је сцену, место за оркестар, а у партеру, који је био нагнут, налазили су се редови седишта и у дну дворане галерија за стајање; постојале су три етаже: на првој су биле ложе, а изнад и две галерије; изгледом је подсећала на дворану Народног позоришта у Сомбору. На основу размера фотографије са старих разгледница претпоставља се да је здање било дугачко око 45 м а широко око 20 м.

За унутрашње уређење позоришне зграде били су заслужни Јосиф Бунић, који је из ових крајева и који је био познат под уметничким именом Џон Џексон, као и Шпанкрафт, сликар из Будимпеште, који је изradio 14 декоративних панoa за позорницу и друге неопходне кулисе. После представе *Расџикуће* у ноћи 23. јануара 1928. десио се пожар, и зграда је, нажалост, потпуно изгорела заједно са драгоценом опремом, библиотеком, архивом и фундусом декора и костима; остали су само голи зидови. У званичним извештајима се наводи да је пожар изазвала варница из зидане пећи, смештене у подруму, која је упалила греду.¹¹

Следећег дана управа Матице српске упутила је апел грађанству да дају добровољне прилоге за изградњу нове зграде СНП-а. Ретко ко је онда слутио да ће се на нову зграду чекати више од пола века, до 1981. У том дугом периоду ансамбл СНП-а је играо представе у различитим градским објектима, у сали Хотела „Слобода“¹², и у згради Немачког акционарског друштва „Хабаг“¹³, у Дому Радничке коморе¹⁴, а најдуже

¹⁰ У позоришту су 26. и 27. октобра 1896. одржане и прве филмске пројекције у Новом Саду.

¹¹ Овом немилем догађају *Полиџика* је 24. јануара посветила целу страну, у тексту је наведено да зграда није била осигурана, него су само биле осигуране позоришне ствари на 900.000 динара код „Шумадије“. Но, Лазар Дунђерски, успешан пословни човек, ипак је осигурао зграду код Осигуравајућег друштва „Шумадија“ из Београда, које је било реосигурано код чувеног „Лојда“, што је касније и утицало на кружење интрига у вези са пожаром.

¹² Хотел „Слобода“ на Тргу слободе добио је ово име након распада Аустроугарске и доласка српских ослободилаца, пре је носило име „Гранд хотел Мајер“. Брачни пар Регина и Емерих Мајер (Mayer) су изградили 1893. репрезентативан хотел у необарокном стилу. Пројектант је непознат.

¹³ Палата „Хабаг“ (скраћеница од Haus Bau), пословно-стамбена троспратна зграда на углу Улице Васе Стајића и Трга галерија, саграђена је 1931/32. г. у стилу модерне по пројекту архитекте Вилхелма Рихарда из Вршца. Здање је постало седиште Немаца у Војводини. У приземљу се налазила чувена кафана „Хабаг“ у којој је стално запослен оркестар свирао класичну концертну музику. У доњем делу је била и велика сала која је 1938. претворена у биоскопску дворану „Уранија“ („Urania“). После Другог светског рата зграда је обновљена и добила је данашњи изглед, фасада је поједностављена, а дограђен је и део зграде који излази на Улицу Васе Стајића.

¹⁴ Раднички дом „Светозар Марковић“, четвороспратница на Булевару Михајла Пупина бр. 24, грађена је између марта 1930. и јула 1931. у академско-романтичарском маниру

у великој сали Соколског дома. У том међуратном периоду, поново без своје зграде, СНП је опет више било на гостовањима, него у Новом Саду. Након пожара 1928. године, Жарко Васиљевић је успео да отпочне следећу сезону у Новом Саду у сали Хотела „Слобода“, али публика ниједном није напунила огромну и неподесну дворану, зато је био поново упућен захтев да се зида одговарајућа позоришна зграда.

Позориште ће у наредним сезонама боравити некада месец дана, а некада и четири месеца у граду, остало време је било на гостовањима. Новосађани су 1934. године „захтевали да позориште остане стално у граду“ (Веснић 1961: 290). Организована је и анкета о зидању позоришне зграде, Друштво за СНП је градској власти предало представку о том питању. У Фонду за подизање нове зграде било је сакупљено 7.500.000 динара. Било је идеја да се тај новац уступи соколима како би позориште у њиховој згради имало свој сценски простор. Међутим, многи нису сматрали да је то добар начин за решавање питања о сталном и сопственом здању СНП-а. Деловање СНП-а у једном тренутку било је толико отежано да се очекивало његово затварање, а да би се то спречило, у сезони 1935/36. организована је прослава 75-годишњице рада. У јесен 1936. ансамбл се враћа у Нови Сад и у сали новоотвореног Спомен-дома, тј. Соколског дома, отвара сезону Нушићевим комадом *Др*. Први пут после рата организовано је и рекламирање, неке од представа доживеле су тријумфалан успех код публике: када је ансамбл 16. марта 1937. кренуо на гостовање у Суботицу, велик број верних гледалаца их је испратио са железничке станице.

Соколски дом је грађен од 1934. до 1936. године, грађевина има велику културно-историјску вредност јер представља један од најзнаменитијих споменика архитектуре модерне и то не само у Новом Саду. Кратак рок изградње указује на заједничка настојања и сарадњу становништва и власти, а квалитет градње и вишенаменска функција допринели су да се здање још увек успешно користи. Град Нови Сад је на свечаној скупштини одбора 16. августа 1931. године, на молбу Соколског друштва, одобрио помоћ за зидање Културног дома краља Александра I од 1.000.000 динара. Велики број грађана је желео да дâ новчани допринос и да се активно укључи у процес изградње, јер су препознали какав је значај оваквог објекта за друштвени живот града. „Шира конференција грађанства“ одржана је 2. априла 1933. године и том приликом је утврђено да је Дом својина Соколског друштва, које

по пројекту архитекте Драгише Брашована који је 1929. победио на конкурс. За овај пројекат архитекта је добио и прву награду у Прагу на изложби модерне архитектуре. Дом је свечано отворен 5. јула 1931. На pročелу зграде налази се скулптура *Радник*, чији је аутор вајар Тома Росандић. Део зграде према бочној Улици Соње Маринковић доградио је 1940. арх. Ђ. Табаковић по узору на Брашованов пројекат.

као пуноправни власник управља њиме, користи га и припадају му сви приходи, а Савез културних друштава за своје чланове добија бесплатно просторије за канцеларију.

Ангажован је архитекта Ђорђе Табаковић да према прихваћеним скицама изради пројекат и предрачун. Сарадник му је био инж. Душан Тошић, председник грађевинског одбора, који је израдио све статичке прорачуне. Чланови новоосноване грађевинске секције волонтерски су надзирали извођење радова. Део послова изведен је бесплатно или уз извесне олакшице. Здање је подигнуто на парцели од 6340 м² између некада Тиршове улице а данас Улице Игњата Павласа, и улица Константина Данила, Илије Огњановића и Исе Бајића. Пред крај 1933. године израђени су детаљни предрачуни за све радове, а предвиђени су трошкови од 5.754.784 динара. За грађевинске радове било је потрошено око 4.900.000 динара, што је било приближно 15% мање од предвиђеног износа. Заједно са радовима који нису били садржани у предрачуну, с комплетним уређењем и намештајем, целокупни објекат је коштао око 6.000.000 тадашњих динара.

Соколски дом има 2215 м² површине и 31.450 м³ запремине.¹⁵ На централном делу уличне фасаде високе 18,5 м првобитно је био високо постављен натпис „Краљу ујединитељу“, који је уклоњен из идеолошких разлога после Другог светског рата. У току рата је писало „Levente otthon“ (= Соколски дом). Касније је постављен натпис „Дом културе“, а 2007. враћен је првобитни натпис. Рад у новом Соколском дому почео је 3. новембра 1936, а свечано освећење Дома обављено је 1. децембра 1936. године. Убрзо је и СНП почело ту да даје своје представе, сезона је почињала 1. децембра, а завршавала се 15. априла (Белански 1961: 617).

У зграду се улази преко широког, отвореног степеништа, кроз масивна, широка трострука двокрилна улазна дрвена врата. У приземљу доминира велики централни репрезентативни хол¹⁶, који је добро осветљен природним светлом и чији је под украшен комбинацијом светлог и тамног мермера. Наспрам улаза, у дну хола налазе се једноставно осмишљено степенишно крило зграде и мала дворана за позориште лутака, површине 133 м² са 222 седишта, која се користила и за скупштине Друштва и предавања. Улазни хол није изгубио много од прво-

¹⁵ Цела зграда се грејала помоћу централног грејања са осам котлова, комбиновано топлотом водом, паром и топлим ваздухом. За оно време зграда је имала најмодернију вентилацију с пречишћавањем ваздуха и климатизацијом. Систем и данас постоји, али није у функцији.

¹⁶ У холу је првобитно био смештен и рељеф са представом краља, рад вајара Радете Станковића; рад је за време окупације нестао.

битне замисли архитекте Табаковића; то је један од ретких ентеријера који сведоче о модерни код нас, зато би било пожељно да се као такав и сачува. У приземљу, с бочне десне стране, налази се и главна дворана површине 531 м² са позорницом величине 147 м², поред које су, у етажама, биле собе и свлационице за ансамбл. Велику салу је користило СНП. Након Другог светског рата СНП је стално наступало на сцени велике сале Соколског дома, од 25. септембра 1947. када је изведен комад *Руско њишње*.¹⁷ Данас овај простор користи Позориште младих.

На првом спрату је била дворана за седнице површине 60 м², Соколски друштвени музеј површине 100 м² и предворје са гардеробом за галерију свечане сале. Соколско друштво користило је на другом спрату три канцеларије, по две Соколска жупа и Савез културних друштава, а по једну Друштво „Истра“ и Студентско југословенско удружење. У сутерену су били котларница за централно грејање и стан домара. При соколском друштву је 1930. основана Соколска секција луткара, а 1932. секција је прерасла у Луткарско позориште, које је прешло да ради у нову зграду. У Соколском дому је СНП радило све до 1981, када се преселило у нову, сопствену зграду.

После Другог светског рата СНП је обновило рад у децембру 1944. године, први комад *Најезда* Л. Леонова представило је 17. марта 1945. Представе су се прво играле у згради Мађарске римокатоличке читаонице у Католичкој порти 5, на месту где је данас зграда Културног центра Новог Сада, која је подигнута 1939. године.¹⁸ Према дворишту се простирала велика сала са 600 места са сценом и простором за оркестар. На првом спрату је била библиотека и још једна мања сала. Позорница је била неадекватна за редован рад позоришта, па је у лето 1945. одлучено да се прошири, радови у вези са адаптацијом поверени су архитекти Ђорђу Табаковићу. Требало је да се, истовремено, изместе и гардеробе из влажног сутерена на ниво позорнице.

¹⁷ Претпремијера комада *Руско њишње* била је 25. септембра, а премијера 26. септембра, но и пре тога су неке представе давале у Соколском дому. У књизи *Драма Српског народног позоришта: Рейсјоар од 1945. до 1995. године* наведено је да су играни комедија *Госпођа министарка*, *Госпођа Глембајеви*, *Кошћана* и *Шума*, но не наводи се датум када су изведени у овом здању. У *Слободној Војводини* се указује на представе *Цврчак на огњишту* Чарлса Дикенса (14. и 18. септембар 1947) и *Покондирена шиква* (23. септембар 1947) које су такође игране и на сцени Соколског дома.

¹⁸ Некада је ту постојала кућа изграђена 1911. за потребе Римокатоличке жупе имена Маријина коју је пројектовао зидарски мајстор Нандор Цоцек. У дворишту је 1914. изграђена и летња позорница по пројекту Андре Брезовца. Но, кућа је срушена 1938. године и наручен је пројекат за изградњу двоспратнице десно од Плебаније, аутор је био Павле Цоцек, који је осмислио зграду у стилу модерне. На pročелу зграде Мађарске римокатоличке читаонице изнад улаза, у левом углу на равној фасади, у првобитном изгледу је стајао велики крст.

У Католичкој порти 7. јула 1945. је свечаном академијом била отворена и Летња позорница, или „позориште под отвореним небом“, како је записано у *Слободној Војводини*.¹⁹ Позорница је била широка 24 метра, имала је две зграде са стране у облику куле. Куле су служиле за техничку опрему, док је њихово приземље било намењено за глумачке гардеробе. Отвор између кула је био 12 м. Испред позорнице био је простор за оркестар у којем је могло да се смести више од 70 музичара. Од оркестра са нагибом се уздизало гледалиште са 800 седишта, поред тога био је и простор за 500 места за стајање. У тексту који је уследио поводом отварања летње позорнице у *Слободној Војводини* наводи се да је гледалиште могло да прими 1500 људи. Била је предвиђена и посебна ограда. Позорница се налазила испред једне од најстаријих зграда у Новом Саду, зграде Плебаније Римокатоличког жупног уреда. СНП је већ у понедељак 9. јула играло прву представу, било је то премијерно извођење Шваркинове комедије *Туђе дејше*. Планиране су и Прве свечане летње позоришне игре, уз учешће наших најпознатијих позоришних кућа. Летња позорница је радила током јула, августа и септембра. Предвиђено је било да сама себе издржава, као и да се од зараде финансира адаптација зимске сцене СНП-а.

Током деловања СНП-а у Соколском дому наметнула се потреба и за једном мањом сценом камерног типа, која је и отворена 2. октобра 1959, али у другој згради, у Улици Јована Суботића бр. 5. Мала сцена СНП-а је 19. јануара 1961. названа Весели театар „Бен Акиба“ (ДОТЛИЋ 1982: 29). На отварању је уприличена свечана академија *Добро вече Аџа!*,²⁰ а поред Нушићевих хуморески и анегдота одигран је и први чин његове комедије *Власић*. Весели театар је деловао до отварања нове позоришне зграде 1981. Но, на малој сцени остварења камерног карактера приказивала су се до 1983, када је у новој згради уређена сала за остварења оваквог типа.²¹

У послератном периоду поново је још 1950. године покренута иницијатива за подизања наменске зграде за потребе СНП-а, увидело

¹⁹ Ансамбл СНП-а играо је 24. септембра 1945. Гогољеву *Женидбу* на градилишту минираног новосадског моста, под отвореним небом, пред 400 радника и с великим успехом. Давале су се представе и за рањенике, прве турнеје организоване су прво по војвођанским селима. У сезони 1946/47. СНП је дало 13 представа за градитеље Омладинске пруге Шамац–Сарајево, а у сезонама 1947/48. и 1948/49. играло је седам представа и за градитеље ауто-пута Београд–Загреб.

²⁰ У програму су учествовали глумци СНП-а Станоје Душановић, Радивоје Раде Којадиновић, Ружица Комненовић и Драгослав Милосављевић Гула. Поздравну реч је изговорила Љубица Раваси.

²¹ У зграду се 1985. године преселило Новосадско позориште – Újvidéki Színház, које је добило на коришћење и малу дворану поред у којој је пре тога била смештена Балетска школа.

се да се установа након Другог светског рата нагло развијала, да је проширила своју делатност. У међувремену је 1960. расписан први конкурс за израду идејног пројекта нове зграде СНП-а. Други конкурс, затвореног типа, одржан је по позиву 1967. године. Победник конкурса је био пољски архитекта др Виктор Јацкјевич (Wiktor Jackiewicz), професор позоришне архитектуре на Универзитету у Вроцлаву, а у априлу 1972. позван је да дође у Нови Сад да би урадио коначну верзију свог идејног пројекта и да би руководио пословима око изградње. У Новом Саду је заједно с породицом боравио од 1. септембра 1972. до 31. августа 1974. године. Током изградње дошло је до испољавања разлика између оригиналног пројекта и реализације, тј. изведеног стања, зато је и било несугласица са Јацкјевичем. Уследила је измена Јацкјевичевог пројекта, која је завршена у септембру 1974. године. Одговорни пројектант је био архитекта Арса Димитријевић, а пројектант ентеријера архитекта Александар Шалетић. На званичном Јацкјевичевом сајту на листи театарских објеката које је реализовао наведено је и Српско народно позориште. То би требало да значи да приче о томе да се он одрекао свог пројекта, ипак, нису тачне.

Камен темељац за изградњу данашње зграде СНП-а положио је 11. априла 1974. године Радован Влајковић, председник Председништва САП Војводине, а објекат је свечано отворен 28. марта 1981. године. Трошкови подизања позоришне зграде износили су 616.968.591,00 тадашњих динара. Виктор Јацкјевич је осмислио здање које по својој просторној структури има хексагонално обличје. Таква форма се некада често примењивала приликом пројектовања јавних објеката. Фасаду карактеришу велике, затворене и глатке беле мермерне површине. Монументалан габарит објекта делује готово фортификационо, површина му је 8500 м², док је корисна површина зграде 19.500 м², а волумен 130.000 м³. Приступна партерна површина испред зграде је изнивелисана на приступни плато, средишњи део и улазни плато, степениште је оивичено зеленилом, на коме је са сваке стране, постављен споменик: један изузетном писцу Јовану Стерији Поповићу и други изузетном глумачком барду Пери Добриновићу. Испред службеног улаза, који се налази на супротној страни зграде, стоји биста Драге Спасић.

Јацкјевич је пројектовао и дворане у складу с хексагоналном формом: сматрао је да се у таквом савременом архитектонском простору може оствари акустика као и у најбољим салама конвенционалног типа, тј. оним у облику потковице. У згради се налази Велика дворана „Јован Ђорђевић“ у којој је гледалиште са 940 седишта и велика позорница од 450 м², са порталом од 13 до 18 м ширине и 8,5 м висине. Мала дворана „Пера Добриновић“ има 374 седишта. Позориште има и камерну сцену са 118 седишта која је отворена 1983. године. Предвиђена

је и могућност вишенаменске употребе Велике и Мале сале, тако да укупни капацитет Велике дворане може да буде 1800 места, а Мале дворане 900. Испоручилац иностране сценске опреме био је „Molle – Richardson“ из Лондона.

У доњем фоајеу, насупрот главном улазу, постављен је мозаик дужине 7 м и висине 2,5 м од венецијанског стакла, рад академског сликара Пеђе Милосављевића, награђеног на позивном конкурс који је био расписао Управни одбор Фонда за изградњу зграде СНП-а. Осим основног садржаја – дворана, у објекту се налазе и просторије за припрему извођача, гардеробе уметника, просторије за рад свих ансамбала: Велика распоредна сала, Велика сала за балетске пробе, Сала за хорске пробе капацитета за 120 особа, Сала за оркестарске пробе пројектована да прими 110 музичара, као и радионице за техничку и уметничку припрему представа, магацини али и библиотека са читаоницом, позоришни архив и просторије за управу. У згради је климатизовано 15.000 м² корисног простора са 16 система климатизације. Простори који нису климатизовани проветравају се са 15 засебних вентилационих јединица.

Нажалост, због изградње овог задња срушено је неколико кућа у Успенској улици, девастирана је и порта Успенске цркве и срушен је парохијски дом, а крајем 1979. године и девет зграда на десној страна тадашње Улице ЈНА. Ово је изазвало гнев многих Новосађана који су се противили што је зграда СНП-а подигнута у најужем старом језгру града, а не на некој другој локацији. Протести ипак нису утицали на одлуку власти да се баш на том месту подигне нова зграда СНП-а. Након рушења зграда град је добио и нови трг – Позоришни трг којим доминира ово здање, а који се надовезује на главни градски трг – Трг слободе.

Поводом обележавања 150 година рада СНП-а зграда је 2011. године непримерено реконструисана без одговарајуће пажње коју такав објекат захтева, по многим изглед ентеријера је ружнији него раније. Упркос свему, зграда СНП-а је постала један од препознатљивих симбола града.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. „Смесице.“ *Лейојис Мајице српске* III/8 (1827): 182–183.
Аноним. „У Новом Саду 31. августа...“ *Србски дневник* 82 (3. IX 1861): 2. (непагинирано)
Аноним. „Демон.“ *Позоришће* 1 (26. XII 1871): 8.
Аноним. „Листићи: Демон.“ *Позоришће* 3 (4. I 1872): 15.
Аноним. „Новосадско позориште изгорело је јуче.“ *Полиџика* 24. I 1928: 5.
Аноним. „Акција за подизање нове зграде.“ *Полиџика* 24. I 1928: 5.
Аноним. „Летња позорница у Новом Саду.“ *Слободна Војводина* 21. VI 1945: 6.

- АНОНИМ. „Прве свечане летње позоришне игре у Новом Саду.“ *Слободна Војводина* 7. VII 1945: 6.
- АНОНИМ. „Кроз Нови Сад.“ *Слободна Војводина* 25. IX 1947: 6.
- АНОНИМ. „Кроз Нови Сад.“ *Слободна Војводина* 26. XI 1947: 4.
- ВЕСНИЋ, Радослав. „Позоришна зграда вечити проблем Српског народног позоришта.“ *Наша сцена* 152–153 (1960): 17–19.
- ВРАНИЋ, Милан. „Грађанска дворана – прва зграда Српског народног позоришта у Новом Саду.“ *Грађа за проучавање споменика културе Војводине* III (1959): 266–269.
- ГЕГЕНБАУЕР, Мирјана. *Архитекћонска студија реконструкције зграде Српског народног позоришта у Новом Саду: масиер рад*. Нови Сад: Факултет техничких наука, 2008.
- ДОТЛИЋ, Лука. *Из нашег позоришта старијег*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1982.
- Друштво за Српско народно позориште (1852–1908): Фонд 35*. Архив Војводине.
- ЂОРЂЕВИЋ, Јован. „Народно позориште.“ *Србски дневник* 13 (12. II 1861a): 1–3. (непагинирано).
- ЂОРЂЕВИЋ, Јован. „Шта намъ садъ ваља чинити за наше позориште?“ *Србски дневник* 36 (7. V 1861b): 1–2. (непагинирано).
- ЈЕФТИЋ, Павле М. „Позоришне зграде у Новом Саду.“ *Позориште* (Тузла) 4/5 (1966): 491–505.
- КОВАЧЕК, Божидар. *Прејиска између Јована Ђорђевића и Антонија Хаџића 1859–1895*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1973.
- КОВАЧЕК, Божидар. *Талија и Клио III*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2006.
- МАРЈАНОВИЋ, Петар. *Умјетнички развој Српског народног позоришта 1861–1868*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1974.
- МИТРОВИЋ, Владимир. „Конкурс за изградњу позоришта у Новом Саду из 1928/29. године.“ *Рад Музеја Војводине* 36 (1994): 209–218.
- НИКОЛИЋ, Димитрије, Оливера Ђурић. „Улога и значај Соколског дома у развоју Новог Сада.“ *Зборник радова Грађевинског факултета*. Књ. 27. Суботица: Грађевински факултет, 2015: 155–170.
- ПЕТРОВИЋ, Вељко, Милан Кашанин. *Српска умјетност у Војводини. Нови Сад: Матица српска, 1927*.
- СПОМЕНИЦА 1861–1961*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1961.
- СТАЈИЋ, Васа. *Грађа за културну историју Новог Сада*. Нови Сад: Матица српска, 1951.
- СТАНЧИЋ, Донка. *Архитекћин Владимир Николић*. Нови Сад: Општински завод за заштиту споменика културе, 1999.
- ТОМАНДЛ, Миховил. *Српско позориште у Војводини II*. Нови Сад: Матица српска, 1954.
- ТОМАНДЛ, Миховил. „Невоље српског народног позоришта до првог светског рата.“ У: *СПОМЕНИЦА 1861–1961*. Нови Сад: Српско народно позориште, 1961, 331–346.
- УДОВИЧКИ, Светозар. „У новом здању.“ *Позориште* (Нови Сад) 3/4 (27. III 1981): 4–5.
- DIMITRIJEVIĆ, Arsa. „Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu.“ *DANS* 2 (1983): 14–15.
- GOBEC, Milan. *Magistrat slobodnog kraljevskog grada Novog Sada (1748–1918): Zbirka planova i mapa*. Novi Sad: Istorijski arhiv Novog Sada, 1985.
- MILANOVIĆ-JOVIĆ, Olivera. „Valorizacija i obrada arhitektonskog nasleđa uže zone starog jezgra Novog Sada.“ *Grada za proučavanje spomenika kulture Vojvodine* XI–XII (1982): 93–169.
- MITROVIĆ, Vladimir. *Arhitektura XX veka u Vojvodini*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti – Akademski knjiga, 2010.
- POPOVIĆ, Daka. „Prilog urbanističkom i arhitektonskom razvoju Novog Sada.“ *Rad vojvođanskih muzeja* 12–13 (1964): 153–161.
- STANČIĆ, Donka (ur.). *Umetnička topografija Novog Sada*. Novi Sad: Matica srpska, 2014.

SERBIAN NATIONAL THEATRE BUILDINGS

Summary

Since its foundation in 1861 in Novi Sad, the Serbian National Theatre did not have its own building, so it was forced to frequently perform as guest in various halls around the city until the beginning of 1872, when the so-called Civic Hall in Trifković Square was built according to plans by Georg Molnar, a city builder. City authorities decided to demolish the Civic Hall (since 1880 called the Serbian National Theatre Hall) in 1892. The Serbian National Theatre once again lost its building, so the ensemble went on a three-year tour. In February 1895, a new modern theatre building, the Dunderski Theatre, was opened. Dunderski Theatre was built in the courtyard of the Queen Elizabeth Hotel, designed by architect Vladimir Nikolić. The building was financed by the landowner Lazar Dunderski, and the SNT worked in this facility until 1928, when the building was burnt down. The only interruption in its operation was during the First World War. The SNT was again in a difficult situation, forced to move frequently and perform in different facilities in Novi Sad and on a tour. Since 1936, when the Sokol Home was opened in Novi Sad, the SNT found there its temporary home for forty years, until 1981. During the Second World War, the SNT did not work in this facility. The SNT chamber scene, later called “Ben Akiba” Playhouse, was opened in October 1959 in a building in Jovan Subotić Street no. 5. On the occasion of its 120th anniversary in March 1981, a new building with three scenes designed by a Polish architect Dr. Wiktor Jackiewicz was ceremoniously opened. The oldest professional theatre in Serbia finally obtained its home. The usable space of the building is 19,500 m², and the dimensions of the monumental building comprise 8,500 m². There are three stages in the building – great stage “Jovan Đorđević” with 940 seats and a large stage area of 450 m², small stage “Pera Dobrinović” with 374 seats, and a chamber stage with 118 seats, which has been in use since 1983.

Keywords: Civic Hall, Dunderski Theatre, Sokol Home, “Ben Akiba” Playhouse, new building, Serbian National Theatre.

РАДМИЛА Р. РАДИЋ

Институт за новију историју Србије, Београд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ДЕЛАТНОСТ ДР ВОЈИСЛАВА ЈАНИЋА НА ИЗДАВАЊУ СРПСКИХ МУЗИКАЛИЈА ТОКОМ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА**

САЖЕТАК: Током истраживања и прикупљања материјала за биографију др Војислава Јанића, пронађени су подаци о његовој делатности на издавању нота српске музике током Првог светског рата, приликом његовог боравка у Енглеској, као и о организовању концерата српске народне, духовне и савремене музике и раду хора српских богослова. С обзиром на то да се ради о још увек недовољно истраженом подручју, овај прилог, заснован на необјављеним и објављеним архивским изворима, штампи и литератури, има за циљ да делимично употпуни постојеће празнине.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Први светски рат, Краљевина Србија, Војислав Јанић, српска музика, XX век, издавање музикалија – Србија.

Ко је био Војислав Јанић?

Војислав Јанић, како се увек потписивао, а не Јањић, како се често наводи у изворима и литератури, данас готово потпуно заборављен и познат само уском кругу стручњака, био је незаобилазна личност у политичком и верском животу Краљевине СХС/Југославије у периоду између два светска рата. Помињу га поједини савременици, а објављено је и неколико његових краћих биографија (ZBIRKA PORTRETA 1926; СТАНОЈЕВИЋ 1927: 127; КО ЈЕ КО 1928: 53; ИЛИЋ 1931: 401–404; STOJADINović 1963: 528–530; ЈОВАНОВИЋ 1975: 413–418; PETRANOVIĆ, ZEČEVIĆ 1987: I: 189–192, 492; ГАВРИЛО 1990: 92–120; РАДОСАВЉЕВИЋ 1993: 82, 88;

* radic.radmila@yahoo.com

** Овај прилог настао је из рукописа монографије о др Војиславу Јанићу, као резултат рада на пројекту Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије *Традиција и трансформација – историјско наслеђе и национални идентитет у Србији у XX веку* (III–47019) у оквиру Института за новију историју Србије.

МИНАЛЈОВИЋ 2003: 28–29; ЦРЊАНСКИ 2008: I/100, II/373; САВИЋ 2009: 319–320; ЂИРКОВИЋ 2009: 224; РАДИЋ, ИСИЋ 2014: 124–126; ДРАГОЈЛОВИЋ 2014: 113–136), али све то ипак није довољно да се објасни његова појава, која је била у много чему парадигматична у српском и југословенском друштву прве половине XX века.

Војислав Јанић није припадао водећој гарнитури политичара (мада је кратко време био и министар вера, 1923–1924), али је непрекидно био присутан у политичком животу Краљевине СХС/Југославије и учесник многих преломних догађаја у периоду од 1918. до 1941. године. Припадао је уском кругу људи око Николе Пашића, био је први секретар Уставотворне скупштине 1920. године, члан и једно време вршилац дужности секретара Главног одбора Народне радикалне странке, народни посланик у више наврата, један од потписника Марковог протокола¹ с представницима ХРСС у Загребу 1923. године, један од оснивача Радикално социјалне странке² почетком тридесетих, председник Финансијског одбора Народне скупштине, председник Управног одбора новинске агенције Авала, председник Управног одбора Радио Београда, итд.

Као стипендиста школован на Теолошком факултету у Черновицама,³ заступник црквених реформи и идеје приближавања црква, свештеник, професор гимназије и богословије, власник црквеног листа, активан у свештеничком удружењу, имао је широк круг веза у свештеничким и монашким редовима (у земљи и ван ње), али и блиске контакте с врховима Српске православне цркве. Посебно је био близак с јеромонахом, касније епископом Николајем Велимировићем.⁴ Од 1916. боравио је у емиграцији. Био је члан неколико црквено-дипломатских мисија двадесетих година у Цариграду, Атини, Хиландару и Букурешту у вези са питањима обнављања српске Патријаршије. Активно је учествовао у раду југословенске огранка Хришћанске заједнице младих људи (YMCA, Young Men's Christian Association, организација за ширење хришћанских принципа међу младима са седиштем у

¹ Преговори вођени у Београду и Загребу почетком априла 1923. између представника Народне радикалне странке и Федералистичког блока (Стјепан Радић, Антон Корошец, Мехмед Спахо), закључени су потписивањем записника познатог као Загребачки протокол или Марков протокол, по Марку Ђуричићу, представнику Радикалне странке.

² Покретањем Радикално социјалне странке учињен је покушај удруживања опозиционих снага по угледу на тада владајућу Радикалсоцијалистичку странку у Француској. Активности за оснивање ове странке покренуте су 1933. године, али она на крају није добила дозволу за деловање.

³ Воја Јанић је похађао Богословију Св. Саве у Београду од 1900. до 1909. Један од његових школских другова из Богословије, мало млађи од њега, био је и композитор и диригент Коста Манојловић (Пузовић 2000: 224–225).

⁴ Николај Велимировић (1881–1956) био је епископ охридски и жички, теолог и филозоф. Маја 2003. проглашен је за светитеља.

Женеви) и био члан делегација које су заступале Краљевину Југославију на конференцијама у иностранству. Поред тога, учествовао је и у процесу приближавања Српске и Бугарске православне цркве тридесетих година уз посредовање Светског савеза за међународно пријатељство преко цркава или Лиге цркава као члан Националног комитета.

Конечно, Јанић је играо и својеврсну улогу и у односима државе и Римокатоличке цркве у Краљевини СХС/Југославији. Био је вођа делегације која је 1925. отпутовала у Рим на преговоре око конкордата и касније председник Одбора Народне скупштине за проучавање Предлога Закона о конкордату између Свете столице и Краљевине Југославије, и једна од кључних личности у време сукоба око конкордата 1937. године.

Издавање музикалија

Почетком Првог светског рата Војислав Јанић је учествовао као добровољац у Х пешадијском пуку I позива Шумадијске дивизије.⁵ Од почетка 1916. налазио се на Крфу, а затим у Риму, Паризу и Лондону. Новинар Крста Цицварић ће у време борби око конкордата 1937. године, оштро нападајући Јанића који је предводио борбу против споразума с Ватиканом, пренети у *Балкану* Јанићеву причу о његовом преласку из Париза у Лондон током рата. Јанић је наводно, забављајући неко друштво после рата, рекао како су га изненада позвали у Краљевско посланство у Паризу и саопштили му да га Никола Пашић зове у Лондон. За тај пут су му исплатили 1000 франака. Кад је стигао у Лондон, саопштено му је да је позван тамо да пева. Певао је народне песме пред Енглезима на концертима. Једном приликом је био позван да одржи у англиканској цркви православну службу, како би Енглези видели како то изгледа, али је током службе заборавио шта треба да пева па је запевао *Јечам жњела Грузжанка девојка*, што се наводно Енглезима јако допало, па је чак добио аплауз. Колико је ова прича тачна тешко је проверити и не делује превише озбиљно, али је у међуратној штампи навођена више пута (Цицварић 1937: 2; Аноним 1937: 2). Јанић је заиста држао концерте по Енглеској на којима је изводио српску црквену и народну музику, о чему говори и у неким својим писмима, а о томе постоје подаци и у белгијским листовима који су излазили током рата у Лондону.⁶

⁵ Архив Србије, фонд Министарства просвете и црквених дела (даље: АС, МПС), ф-6, 2. 13/1914; (*Службени лист* 4/17. 1. 1915).

⁶ Белгијски листови публиковани у Лондону током рата извештавали су о уметничким програмима организованим у Лондону у част малих савезничких народа, у чијој организацији су учествовали Лига белгијских патриота, Лига Алзас–Лорен, Српско друштво и др., а под

У јесен 1916. постојали су извесни планови да се Војислав Јанић упути у САД, али до њихове реализације није дошло. Јеромонах Николај Велимировић тражио је потом од Посланства Краљевине Србије у Лондону, 22. октобра / 4. новембра 1916. године, да Јанић остане до краја године у Лондону да би приредио збирку српских музикалија и песама.⁷

Јанић 10/23. новембра 1916. шаље из Лондона извештај министру просвете о свом дотадашњем раду на штампању нота српске црквене, народне и уметничке вокалне и инструменталне музике. Каже како се енглеска публика много интересује за српску музику и како је он сам одржао до тада десет концерата, а поред њега су то чинили и српски ђаци у Оксфорду и Кембриџу, који су на концертима „изводили народне мелодије“, што је изазивало дивљење енглеске публике. Према Јанићевим наводима, о овим концертима писала је енглеска штампа, а посебно лист *Musical Opinion*.⁸ Због великог интересовања за српску црквену музику Јанићу су после одржаних концерата предлагали објављивање нота. Морис Барес (Maurice Barrès, 1862–1923), француски писац и академик (Barrès N°502), рекао је Јанићу у Оксфорду после црквеног концерта који је одржао да су арија и тон „Песме о слепопрођеном“, коју је тада певао, једна од „најинтересантнијих ствари коју је он до тада чуо“.⁹ Због те и других похвала које је добијао током наступа, Јанић је предложио министру да се штампа *Божанствена лиџурџија* Стевана Мокрањца, „коју је наш пријатељ г. Барцис удесио да се може један њен део певати и у енглеској цркви“, а којој би се могао додати и друго његово дело, *Ојело*. Јанић је био за то да се *Лиџурџија* штампа на енглеском језику, уз предговор који је он написао и који је, како каже, већ био објављен у листу *Musical Opinion*. Предлагао је да се издају и Мокрањчеве *Руковџи*, као „најбољи музички продукат наших народних мелодија“, уз које би могао да се

патронатом посланика Србије и Румуније у Великој Британији и Српског потпорног фонда. Један од учесника био је и Војислав Јанић (*L'indépendance belge* 1916: 2; 1916: 3; *La métropole d'Anvers* 1916: 2).

⁷ Архив Југославије (даље: АЈ), Посланство у Лондону, 341-71-206.

Јован Јовановић Пижон, српски посланик у Лондону, бележи 22. 9. / 5. 10. 1916. да се Јанић помињао као особа која је уз Милана Прибићевића требало да иде у Америку, али да је он то спречио. „Др Јањић је добар певач и добар Србин али не може представљати Србију – њу треба да представља човек озбиљан и од ауторитета. Поводом овога долазио ми је и Душ. Васиљевић са молбом да овог Јањића не упућујем у Америку“ уп. Јовановић Пижон 2015: 164, 169, 191).

⁸ Музички часопис који излази у Великој Британији од 1877.

⁹ Вероватно је реч о духовној песми „Песма о Слепом Вартимеју“ која се може изводити у разним приликама и није везана за богослужење, а била је често извођена међу припадницима Народне хришћанске заједнице (Богомољачки покрет).

објави и „Козар“ и „две соло ствари Мокрањчеве: 1. Лем – Едим – соло за бас 2. Три јунака – соло за бас с клавиром“. Каже да би све то стало у једну свеску за коју би он и Димитрије Митриновић¹⁰ написали предговор. Предлаже и да се штампа „албум модерних музичара“ да би се „приказало стање наше модерне музике“, али уз допуну да није дефинитивно решио шта би све ушло у ту свеску. Издваја за почетак двадесет дела Петра Коњовића, Милоја Милојевића, Петра Крстића, Стевана Христића, Даворина Јенка, Станислава Биничког, Исидора Бајића, Јосифа Маринковића и Гвида Хавласа. Јанић помиње да би трошкове штампања музике сносио Павле Митровић,¹¹ трговац из Дубровника који је боравио у Енглеској, који би тај трошак дао као прилог српском народу (око 3000 шилинга). Такође је предлагао да напише предговор и за то издање ради објашњења појединих песама. Поред тога, он је изнео и идеју о одржавању великог концерта у „Queen’s Hall“-у у Лондону, где би се изводиле „наше најјаче ствари, с најбољим лондонским снагама“. За ту сврху сматрао је да треба образовати комитет од енглеских дама, а по његовом мишљењу било је потребно ангажовати Mrs. Asquit (Emma Alice Margaret Asquith),¹² „за chairman концерта“. Јанић додаје и да би хором требало да диригује Томас Бичам.¹³ Доставља и припремљен програм концерта на коме би се изводила следећа дела: „Тебе одјејушчагосја“ Ст. Мокрањца, мешовити хор уз пратњу оргуља; „Три јунака“ Ст. Мокрањца, соло бас; „Х. руковет“ Ст. Мокрањца, мушки хор; „Анима“ М. Милојевића, соло сопран; „XI. Руковет“ Ст. Мокрањца, мушки хор; „Лем – Едим“ Ст. Мокрањца, соло бас; „Народне игре“ М. Милојевића, соло клавир; „Мирјано“ Ст. Мокрањца, соло тенор, клавир, хор и кастањете; „V. Руковет“ Ст. Мокрањца, мешовити хор. „Могао би бити још и какав кратак говор. Ако бисмо имали оркестар могло би се извести још и увертира од Ст. Христића ‘Уочи ослобођења’, која је разрађена сада у

¹⁰ Димитрије Митриновић (1887–1953) био је песник, филозоф, критичар, теоретичар уметности и књижевности и преводилац. Први светски рат је провео у Лондону, где је покренуо и уређивао часопис *New Age* (*Ново доба*) (PALAVESTRA 1977).

¹¹ Српски трговац из Лондона, председник и потпредседник Српског црвеног крста у В. Британији и одборник Фонда српског посланика, добротворне установе којом је руководио одбор под контролом британских власти током Првог светског рата. Послове ове установе је водио Милан Ћурчин (GASIĆ 2005: 64, 172, 175–176).

¹² Јанић погрешно наводи њено презиме, реч је о грофица Оксфорда и Асквита (1864–1945), која је била удата за Х. Х. Асквита (Herbert Henry Asquith), премијера Уједињеног Краљевства од 1908. до 1916.

¹³ Томас Бичам (Sir Thomas Beecham, 1879–1961) био је енглески диригент најпознатији по својој сарадњи с оркестрима Лондонске и Краљевске филхармоније. Од почетка XX века до смрти, Бичам је имао велики утицај на музички живот В. Британије. За време Првог светског рата основао је Оперску компанију Бичам од претежно британских певача, која је наступала у Лондону и другим деловима земље (REID 1961).

Килу у Немачкој, где се Христић налази у ропству“.¹⁴ Већ 13/26. новембра 1916. Јанић је део нота предвиђаних за штампање послао др Милану Ђурчину, службенику Посланства Краљевине Србије у Лондону, да их однесе на превођење.¹⁵

Тих дана, тачније 20. новембра 1916, и сам Павле Митровић је писао посланику у Лондону, Јовану Јовановићу Пижону, да већ дуже време разговара са свештеником В. Јанићем око издавања једне збирке српских националних песама и збирке модерне српске музике и због тога шаље 125 фунти да се изда једна свеска Мокрањчевих *Руковeйи*, као и друга свеска савремених српских композитора, које Јанић и Николај Велимировић буду изабрали. Приход од продаје Митровић је уступао да се употреби за добробит српског народа.¹⁶

Почетком 1917. Јанић одлази из Лондона на Крф, а потом у Париз. Он 9/22. марта 1917. обавештава посланика Ј. Јовановића Пижона да је издао две свеске нота црквене и савремене музике, а да је с Митровићем договорио да ће за његов новац издати три свеске српске музике: Мокрањчеве *Руковeйи*, савремене музичаре и *Минијашуре* Милоја Милојевића.¹⁷ Пошто није више требало да се враћа у Лондон а остајала је његова обавеза, као и неутрошени новац, предлагао је посланику да се посао настави издавањем нота у Паризу од Митровићевог новца а преко *Comité des femmes Serbes*, под председништвом гђе Ђурђине Пашић и гђе Бланш Веснић, који је скупљао паре за слање пакета заробљеницима и који је иначе планирао да изда један зборник српске музике и тражио помоћ од Јанића.¹⁸ Јован Јовановић Пижон је 13/26. марта 1917. одговорио Јанићу да не може ништа да се учини од онога што је тражио, јер је Митровић послао новац као прилог Фонду Српског црвеног крста при Посланству у Лондону да се покрију трошкови за издавање српских музикалија. Осим тога, Митровић није био

¹⁴ АС, Министарство иностраних дела (даље: АС, МИД), ПсЛ, СПП, ф IX, р. 20.

¹⁵ АС, МИД, ПсЛ, СПП, ф IX, р. 20. Др Милан Ђурчин (1880–1960), од 1916. па до 1918. налазио се у Лондону као службеник Посланства Краљевине Србије, где је радио на пропаганди југословенске идеје. После рата је био уредник часописа *Нова Европа* (MEŠTROVIĆ 1969: 85).

¹⁶ АС, МИД, ПсЛ, СПА, ф IX, р. 20.

¹⁷ Милоје Милојевић (1884–1946) био је српски композитор, музиколог, диригент, музички критичар, фолклориста, музички педагог и организатор музичког живота. Студирао је у Београду и Минхену, а докторирао у Прагу и постао први доктор музичких наука у Србији. По избијању Првог светског рата био је при штабу Врховне команде. Са српском војском прешао је Албанију. Године 1917. стављен је на располагање Министарству просвете Краљевине Србије и упућен у Париз, у Културни одбор. У Француској је боравио од 1917. до средине 1919. Све време рата бавио се компоновањем. У Француској је наступао на концертима српске музике (као клавијирски сарадник), а у Паризу је одржао јавно предавање о савременој српској музици (Коњовић 1954; Ковиланић 1968: 295–300; Васић 2014: 590–594).

¹⁸ АС, МИД, ПсЛ, СПП, ф IX, р. 20.

задовољан оним што је Јанић до тада учинио, јер је на корицама *Литургије* било штампано Јанићево а не Мокрањчево име, а осим тога Милојевићеве *Минијайуре* су објављене са неколико крупних грешака и Митровић није пристајао да се као такве продају, нити да се Јанић даље тиме бави.¹⁹

Јанић је на оптужбе одговорио 28. марта /10. априла 1917. Милану Турчину и посланику Јовановићу да је увређен и да не жели да брани свој рад у Лондону јер то уместо њега чини Освалд Стол,²⁰ директор 13 лондонских позоришта који му је нудио ангажман да пева српске песме у свим његовим позориштима. Он каже да су њега и Николаја Велимировића саветовали енглески пријатељи да се литургија С. Мокрањца преради тако да се може употребљавати на енглеском богослужењу. Стога су професор Т. Френсис Барџис (Francis Burgess)²¹ и он прерадили Мокрањчеву *Литургију* већим делом, тако да су у њој неке ствари биле сасвим нове. Због тога је Барџис, без његовог знања, како каже Јанић, ставио да је *Литургија* прерађена за енглеско богослужење (BURGESS, YANITCH [19--?]). Затим додаје да је у предговору назначио шта је Мокрањчево а шта није. Због тога је сматрао да не може да му се пребаци што је своје име ставио на корице а не и Мокрањчево. Предлагао је да се корице униште ако неко сматра да је Барџис нанео штету Мокрањцу, и да он је спреман да сноси трошкове штампања нових. Митровића је обавестио да се више неће бавити издавањем нота као и да *Литургија* и није издата из његове помоћи јер је сам сматрао незгодним да се Митровићевим новцем штампа православна литургија. И поред критика, Јанић је планирао да штампа Мокрањчеве *Руковети* или у Паризу или у Лондону, у договору са супругом покојног Мокрањца Маријом – Мицом, и уступи их Комитету српских жена да би се нешто помоћи послало и његовој жени која се „мучила у Београду“, а којој, према Јанићу, нико сем Николаја и њега није слао никакву помоћ. Што се тиче Милојевићевих *Минијайура* и грешака које су се појавиле у издању, Јанић се бранио тиме да је урадио једну коректуру пре одласка из Лондона и тражио је да му се пошаље примерак да види о каквим је грешкама реч.²²

¹⁹ *Исцо*.

²⁰ Освалд Стол (Oswald Stoll, 1866–1942) био је британски позоришни менаџер, оснивач позоришне трупе и власник познате филмске продукцијске компаније у ери немог филма (RUSSELL 2004).

²¹ Лондонско грегоријанско хорско удружење основано је 1870. са циљем да промовише певање грегоријанских црквених песама на енглеске текстове, тзв. грегоријански корал (једногласно средњовековно литургијско певање Католичке цркве на латинском језику). Франсис Барџис био је музички директор удружења и заговорник поновног успостављања певања у црквама (The Gregorian Association 2008; Bewerunge 1909).

²² АС, МИД, ПсД, СПП, ф IX, р. 20.

Током 1917. и 1918. Јанић и Ћурчин су у неколико наврата размењивали писма у вези с издавањем нота, али сукоб између њих се додатно продубио током лета 1918. када је Милоје Милојевић протествовао код Посланства у Лондону, издавача и Милана Ћурчина због штампања *Минијайџура* без његовог знања и одобрења. У неколико писама које је упутио Милојевићу, у септембру 1918, Ћурчин је, покушавајући да изглади спор, писао да је издање приредио Војислав Јанић, преузео на себе одговорност око штампања и договорио се с издавачем, а да нико није знао да он није тражио Милојевићеву дозволу. Ноте су штампане за сврху пропаганде, углавном за поклањање, а само издање је припадало Српском црвеном крсту. Према договору у Посланству, одлучено је да се Милојевићу пошаље износ од десет фунти као нека врста компензације, иако нису били покривени трошкови штампања.²³

Милан Ћурчин ће као уредник *Нове Европје*, двадесет година касније, у жеку конкордатске борбе, објавити текст који је пренело *Време* под насловом „Један чланак који је у загребачким политичким круговима примљен са великим интересовањем“. „У осталом, ко је Воја Јанић, о томе се сада пише па и сувише, па нећемо морити наше читаоце понављајући што смо већ рекли о њему у ‘Новој Европи’ – много раније него орган странке ЈРЗ. Потсетићемо само на улогу што ју је овај чувени певач ‘Барона Тренка’ и проповедник слободне љубави у мантији играо за време рата, када је као ментор и кумпан сина седога српског премијера, зачишљен на листи чиновника Министарства иностраних дела као војни аташе у Риму, – дошао у Лондон и ту радио ‘на националном послу’, све док није добио – изгон у року од 24 сата од лондонске полиције! Ми смо о томе писали у ‘Новој Европи’, али деманти нисмо никад примили” (ЋURČIN 1937: 285–292; Ћ. 1937: 4).

У јесен 1917. Воја Јанић ће један текст посветити и питању српске и црногорске химне (1917: 9–10). Он објашњава настанак српске химне и каже како је она веома слична по свом музичком саставу аустријској химни коју је компоновао Јозеф Хајдн, али да је „мелодија српског, односно хрватског порекла“.²⁴ Јанић додаје да се српска химна пева много у енглеским црквама и да је растурена у 30.000 комада за прославу Видовдана у Енглеској 1916. када је певана у част српског народа. После тога она је, према Јанићу, певана у многим англиканским

²³ *Исјџо*.

²⁴ Химна „Боже правде“, за коју је музику написао Даворин Јенко, композитор и диригент, а текст Јован Ђорђевић 1872. године, постала је 1882. званична државна химна Краљевине Србије. Аустријска химна „Боже чувај цара Франца“ била је прва аустријска химна, посвећена Францу II (1792–1835), последњем цару Светог римског царства (до 1806) и првом аустријском цару (Франц I) од 1804. Хајдн је написао мелодију 1797. а основа за музику била је једна хрватска народна песма.

црквама и као енглеска црквена песма у преводу на енглески језик Јелисавете Христић, уз извесне измене за потребе енглеске публике.²⁵

Хор српских богослова

Јанић се у јесен 1917. поново вратио у Лондон. Наставио је да пева на концертима, водио је бригу о српским богословима који су били на школовању у Енглеској, али је био укључен и у пропагандне активности у оквиру Српског информационог бироа.²⁶ Поред тога, он је током рата био укључен и у делатност Удружења англиканских и источних цркава. Удружење је од 1914. одржало низ конференција на којима је дискутовано о разним питањима приближавања православних цркава и англиканске заједнице.²⁷ Као једна од важних тачака укупних активности истицана је потреба рада на ширењу ове идеје преко предавања, беседа и извођења православне црквене музике. Формирање хора српских богослова са задатком да популарише ову врсту музике имало је стога двоструки значај.

Јанић је 3/16. јула 1918. предлагао Јовану Јовановићу Пижону, у вези с једним од њихових претходних разговора о пропаганди с хором српских богослова, да се хор употреби у црквама и на концертима. Јанићева замисао је била да при свакој свечаности у цркви где би наступао хор, један српски свештеник држи говор. На концертима је

²⁵ У другом делу текста Јанић пише о „Српској химни у Црној Гори“, тачније о две народне химне – „Онам, онам“ краља Николе која је како каже била „незванична химна“, и „Убавој нам Црној Гори с поноситим брдима“ Јована Сундечића, која је била званична. Прву, Јанић назива „српском Марсељезом“ и каже да је музику за њу компоновао Даворин Јенко а главни мотив је узео из опера Ђ. Вердија. За другу каже да ју је написао Јован Сундечић а да је првобитна мелодија узета из химне Св. Сави „Ускликнимо с љубављу“. С том мелодијом је певана док није добила нову, за коју Јанић каже да не може са сигурношћу да тврди ко ју је компоновао. „Садања мелодија ‘Убавој нам Црној Гори с поноситим брдима’ нема српског духа“, тврди Јанић. „Пре изгледа из каквог малог аустријског – то је специјалан тип музике – ‘позоришног комада с музиком’ него каква оригинална српска композиција. Нарочито њен завршетак је очита противност духу српских мелодија и одаје њено страначко порекло. Певана само у званичним приликама у Црној Гори, она је била сасвим непозната ван њених граница“. У једном од наредних бројева *Забавника* одговориће му Видак Отовић у тексту „Црногорска народна химна“. Отовић на Јанићево питање ко је компоновао црногорску народну химну „Убавој нам Црној Гори с поноситим брдима“, композитори Шулиц и Вимер, који су били диригенти оркестра на Цетињу, композитор Даворин Јенко или Спира Огњеновић, трговац из Котора и хоровођа тамошњег певачког друштва, каже да је „услед оскудице музичке литературе, а специјално црногорске, која је иначе тако сиромашна и неприступачна“, тешко дати одговор али пружа даља објашњења. Он тврди да је 1887. или 1888. ту химну компоновао Јован – Јово Иванишевић, конзерваториста у Прагу (Отовић 1918: 18–19; вид. и *Крфски забавник* 2005: 162–163).

²⁶ АЈ, Посланство у Лондону, 341–334–334.

²⁷ Основано је првобитно 1864. али је овај назив добило 1914. Од 1908. организован је и амерички огранак (SALTER 2011; EINHARDT 1920; 1921; *Project Canterbury* 1920).

хор требало да пева народну музику а приходи би ишли у корист Црвеног крста. Јанић је предлагао да хор припрема композитор Коста Манојловић,²⁸ који се у то време налазио у Лондону.²⁹ Да је овај план био остварен сведочи програм *Службе словенске црквене музике*, приређен 5. октобра 1918. у катедрали у Садараку, Лондон. Присутни су били, између осталих, и бискуп Садарака, премијер Краљевине Србије Никола Пашић и српски посланик. Извођена су дела Стевана Мокрањца, Милоја Милојевића, Корнелија Станковића и Косте Манојловића, беседа је држао Николај Велимировић, хором српских богослова је дириговао Коста Манојловић, а за оргуљама је био Едгар Т. Кук (Edgar Thomas Cook, 1880–1953), оргуљаш и члан Краљевског колеца оргуљаша (Манојловић 1924).

Хор српских богослова учествовао је и на литургији одржаној у грчкој цркви Св. Софије у Бејсвотеру, којом је Српска колонија у Лондону 10. октобра 1918. обележила четврту годишњицу рата. Литургију су држала два српска свештеника, Војислав Јанић и Демостен Илић, и руски ђакон Теокритов (Theocritoff) (ЕМНАРТ 1921).

Јанић ће после рата, 1. марта 1919. године, објавити у часопису *The Musical Standard*³⁰ један опширан текст под насловом „Some Notes on Serbian Church Music“ у коме пише о српској народној и црквеној музици и представља најзначајније композиторе као што су Корнелије Станковић, Стеван Мокрањац, Јосиф Маринковић, Исидор Бајић, Станислав Бинички, Стеван Христић, Милоје Милојевић, Коста Манојловић и други. Исте године објавио је тај текст и у отаџбини, и то двапут, једном у Београду (у гласилу *Српска црква*) и једном у Загребу (у часопису *Sveta Cecilija*)³¹ (ЈАНИЋ 1919: 160–164; ЈАНИЋ 1919: 4: 93–94; 5: 117+119).

* * *

²⁸ АЈ, Јован Јовановић Пижон, 80-36-133-136.

Коста Манојловић (1890–1949), композитор, диригент, етномузиколог, музички писац и критичар, професор, оснивач и први ректор Музичке академије у Београду. Започео је студије музике у Русији 1912. а потом их наставио у Минхену. Прекида студије због почетка рата. Повлачи се са српском војском као болничар преко Албаније на Крф. По доласку на Крф одмах је основао Српски војнички хор. У пролеће 1917. разрешен је војних обавеза и упућен на довршавање студија у Оксфорд. Тамо је и дипломирао 1919. (САЛАЈ 2011: 841–842).

²⁹ АЈ, Јован Јовановић Пижон, 80-36-133-136.

³⁰ (ЈАНИЋ 1919). Музички часопис који је излазио у Лондону 72 године, од 1862. до 1933. Објављивао је чланке који су се односили и на црквену музику, посебно везану за литургију, музику за оргуље, хорске фестивале, проблеме у вези с употребом англиканског односно грегоријанског певања у служби званичне цркве и др. (SNIĞUROWICZ 1991).

³¹ Отац Хуголин Сатнер из Љубљане, захвалиће Јанићу 1922. за податке достављене за чланак „Glazbeni razgovori“, објављен у истом часопису (SATTNER 1922: 131). Подаци о Сатнеру у: *LEKSIKON* 1984: 277–278.

После рата Воја Јанић је био дугогодишњи члан и једно време председник Београдског певачког друштва.³² У неколико наврата (1919. и 1937) држао је и уводна предавања на концертима БПД-а (Петровић, Ђаковић, Марковић 2004: 79, 97–98). Септембра 1940. изабран је и за председника Управног одбора Београдске филхармоније (Аноним 1940: 8). Неколико месеци касније та институција је почела да слави своју славу, вероватно управно на Јанићеву иницијативу.³³ Јанић организује

³² Прво београдско певачко друштво је основано 2/14. јануара 1853. у Београду. У почетку је био мушки хор. Водио га је Милан Миловук (1825–1883). Диригенти и хоровађе су потом били и сви најзначајнији композитори и диригенти Србије: Корнелије Станковић, Стеван Мокрањец, Јосиф Маринковић, Даворин Јенко, Станислав Бинички, Коста Манојловић, Стеван Христић, Милоје Милојевић и др. Београдско певачко друштво од 1881. редовно пева на богослужењима у Саборној цркви у Београду. На молбу краљице Наталије, повремено певају и у Цркви Св. Наталије (у кругу Девојачке школе), и у капели у Новом двору. Под окриљем Друштва, Мокрањец је, заједно са Станиславом Биничким и Цветком Манојловићем, основао 1899. Српску музичку школу у Београду, чији је био директор и професор. Почетком рата Стевана Мокрањца смрт је затекла 29. 9. 1914. у Скопљу. За време окупације Србије Друштву је био забрањен рад, деловало је само као хор београдске Саборне цркве. После рата је обновљен рад и за музичког директора је постављен Војислав Јанић, а за главног хоровађу Стеван Христић, диригент Народног позоришта у Београду. Председник БПД-а 1924. био је Димитрије Рошу а секретар Коста Луковић; наредних година Друштво је водио Коста Манојловић (Аноним 1919: 86; Аноним 1924: 99–100; Лазаревић 1955: 353–376; Петровић, Ђаковић, Марковић 2004).

³³ Београдска филхармонија је основана 1923. године. Налазила се под покровитељством кнеза Павла Карађорђевића. Њен оснивач, први директор и шеф-диригент био је композитор и диригент Стеван К. Христић. Београдска филхармонија се дуго борила с материјалним тешкоћама јер није примала државне субвенције и све потребе је морала да подмирује из својих прихода. Није поседовала ни своју дворану (Крстић 1927: 5). Крајем 1932. председник БФ-а Стеван Христић жалио се у једној изјави за новине да десет година раде у веома тешким материјалним условима. Тада су имали 60 чланова и у тај број је улазио и оперски оркестар (Аноним 1932: 5). Пробе су се одржавале у Народном позоришту, Коларчевом народном универзитету и Музичком друштву „Станковић“ (Аноним 1937: 6). После Јанићевог избора за председника Управног одбора БФ-а, одређен је Јован Дамаскин као заштитник и светац ове установе, али слава је прослављена само 1940. јер је наредне године избио рат. Свечаност је обављена у дворани Коларчевог народног универзитета. Домаћин славе био је Бошко Чолак-Антић, маршал Двора. Водоосвећење и сечење колача извршио је викарни епископ Арсеније (Брадваревић). Колач су окретали маршал Чолак-Антић, председник Београдске филхармоније и Радио Београда, др Војислав Јањић и један члан Филхармоније, а на јектенија је одговарао камерни хор Београдске радио-станице под управом Милана Бајшанског. По свршеном обреду говоре су одржали епископ Арсеније, домаћин славе Чолак-Антић и председник Филхармоније др Војислав Јанић. Он је том приликом рекао: „Јован Дамаскин, кога данас слави Београдска филхармонија, скупљао је црквене мелодије. Он је био министар у Дамаску и један од највећих догматичара православне и католичке цркве. Скупљао је песме и гласове и један је од најактивнијих за хришћанску цркву уопште. Због тога је изабран као светитељ Београдске филхармоније. Затим је г. др. Јањић говорио о раду Филхармоније у току 17 година, од дана оснивања под претседништвом свога првог претседника, оснивача и диригента г. Стевана Христића, па доцније под претседништвом г. Вагнера и најзад под уметничким вођством г. Ловре Матачића, директора Београдске опере. Г. др. Јанић је подвукао, да се Београдска филхармонија издржава искључиво од прихода са својих концерата и мале субвенције, коју добија од Министарства просвете. Чланови Београдске филхармоније за свој рад у овој високој кул-

октобра 1940. гостовање Загребачке филхармоније у Београду,³⁴ а фебруара 1941. гостовања загребачког Ћирило-методског хора на Коларчевом универзитету. Службу божју у католичкој цркви и вечерњи концерт на Коларчевом универзитету преносио је Радио Београд (чији је председник Управног одбора у то време био управо Јанић) (Аноним 1941: 8). Он је редовно присуствовао симфонијским концертима у Народном позоришту, а његова супруга је била покровитељ балетских вечери на „Коларцу“ (Аноним 1940: 7).

Закључак

Војислав Јанић је постигао извесне успехе у пропагирању српске црквене и народне музике, држећи током 1916–1918. концерте у Енглеској и учествујући на православним литургијама у англиканским богомољама. Није занемарљив ни његов рад у истом периоду на школовању српских богослова и формирању и раду њиховог хора. Током рата и непосредно после њега успео је да објави и неколико текстова у запаженим енглеским музичким часописима о српској музици и њеним најзначајнијим композиторима. Много мање је био успешан у приређивању за штампу нота српске црквене, народне и уметничке вокалне и инструменталне музике, у шта је био укључен на иницијативу јеромонаха Николаја Велимировића. *Божанска литургија* Стевана Мокрањца, коју је приредио са професором Франсисом Т. Барцисом, не само да је преуређена да би се могла певати на англиканском богослужењу већ су на корицама *Литургије* била штампана њихова имена а не Мокрањчево. Стеван Мокрањац је умро у септембру 1914. и није могао да се побуни, али зато је аутор другог дела у чијем је штампању Јанић учествовао протествовао код Посланства Краљевине Србије у Лондону. Јанић је издао *Минијатуру* Милоја Милојевића без његовог знања и уз неколико крупних грешака. Чини се да Јанић није трпео никакве последице због алкавости, али изгледа да није био једини који је показао неодговорност. Због тога није чудно да је српски посланик у Лондону Јован Јовановић Пижон сматрао да радови срп-

турној институцији добијају свега 50 динара месечно. На крају г. др. Јанић је предложио да се упуте поздравни телеграми Њ. В. Краљу и Њ. Кр. Вис. Кнезу Намеснику. Пошто је хор отпевао државну химну, изведен је мали концертни део. Слави су присуствовали министар правде г. др. Лазар Марковић, амерички посланик г. Блис Лејн, грчки г. Библика Розети, секретари совјетског посланства Патрихијев и Солов, претставник команданта Београда пуковник г. Шћепан Симовић, већи број истакнутих музичара и пријатеља музике уопште“ (Аноним 1940: 9).

³⁴ Чланови Загребачке филхармоније гостовали су у Београду 14. 10. 1940. Поздравио их је В. Јанић, а у име Загребачке филхармоније одговорио је Крешимир Барановић и захвалио на срдачном и лепом дочеку (Аноним 1940: 851–852; Аноним 1940: 7).

ских аутора јесу учинили доста у погледу пропаганде али да нису постигли успех који је био очекиван јер су издавани „неумешно“, код слабо познатих издавача и са лошом дистрибуцијом.³⁵

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. „Ратна пошта.“ *Сйража* 4/17. 1. 1915.
- Аноним. „Рад Београдске филхармоније у овој сезони.“ *Правда* 17. 12. 1932: 5.
- Аноним. „Београдска филхармонија у току прошле године средила је своје прилике.“ *Правда* 31. 5. 1937: 6.
- Аноним. „Докле води неозбиљност у политици – Случај др. Војислава Јанића или човека чији су вицеди највише шкодили њему самом!“ *Самоујрава* бр. 202 (8. 9. 1937): 2.
- Аноним. „Велико вече југословенских народних игара у балетској стилизацији.“ *Време* 11. 12. 1940: 7.
- Аноним. „Г. др Војислав Јанић изабран за претседника Београдске филхармоније.“ *Време* 11. 9. 1940: 8.
- Аноним. „Гостовање Загребачке филхармоније у Београду.“ *Београдске оиџиинске новине* 1. 10. 1940: 851–852.
- Аноним. „После успелог концерта претседник Београдске општине приредио је члановима Загребачке филхармоније банкет у Ратничком дому.“ *Време* 16. 10. 1940: 7.
- Аноним. „Прва слава Београдске филхармоније.“ *Време* 18. 12. 1940: 9.
- Аноним. „Б. Кр. Вис. Кнез-Намесник и Кнегиња покровитељи концерта Ћирило-Методског хора.“ *Време* 9. 2. 1941: 8.
- Васић, Александар. „Милојевић, Милоје.“ *У: Српски биоџрафски речник*. Ур. Чедомир Попов, Бранко Бешлин. Том 6. Нови Сад: Матица српска, 2014.
- Гаврило, српски патријарх. *Мемоари ѿиџиријарха српскоџ Гаврила*. Београд: Сфаирос, 1990.
- Драголовић, Анђелка. „Материјална и духовна обнова манастира Жиче у међуратном периоду.“ *Зборник радова: Наџа ѿроџлосиј* 15 (2014): 113–136.
- Ђ. „Један чланак који је у загребачким политичким круговима примљен са великим интересовањем.“ *Време* 1. 10. 1937: 4.
- Илић, Алекса. *Моји доживљаји*. Београд: М. Сладековић, 1931.
- Јанић, Војислав. „Српске народне химне.“ *Забавник* бр. 6 (Крф, 15. 10. 1917), Додатак за бр. 124 *Српских новина*, стр. 9–10.
- Јовановић, Драгољуб. *Људи, људи...: Медаљони 46 умрлих савременика са фотѿџрафијама*. Београд: Д. Јовановић, 1975.
- Јовановић, Јован Пиџон. *Дневник (1896–1920)*. Приредили Радош Љушић, Миладин Милошевић. Нови Сад: Прометеј, 2015.
- Ковиланић, Гаврило. „Непознати подаци о животу и раду Милоја Милојевића у изгнанству 1916–1918. године.“ *Годишњак ѓрада Беоџрада XV* (1968): 295–300.
- Коњовић, Петар. *Милоје Милојевић, комѿозиѿор и музички ѿисац*. Београд: САНУ, 1954.
- Крстић, П. Ј. „Музика. Београдска филхармонија.“ *Правда* 16. 5. 1927: 5.
- ЛАЗАРЕВИЋ, Стојан В. „Београдско певачко друштво (1853–1953).“ *Годишњак Музеја ѓрада II* (1955): 353–376. (Енглески превод: *The Belgrade Choral Society, Part I: The First Twenty Years (1853–1883)*. Serb World USA, Tucson (Arizona), May – June 1992, Vol. VIII, No. 5, pp. 20–24; *The Belgrade Choral Society, Part II: 1883–1953*, Isto, July–August 1992, Vol. VIII, No. 6, pp. 32–37.)
- Манојловић, Коста П. *Иѿѿориски ѿѿглед на ѿосѿанак, рад и идеје Музичке џколе у Беоџраду*. Београд: Меркур, 1924.

³⁵ Архив Југославије, Јован Јовановић Пиџон, 80-73-328.

- ОТОВИЋ, Видак. „Прногорска народна химна.“ *Забавник*, Додатак за бр. 8. *Српских новина*, Крф, бр. 9 (15. 1. 1918): 18–19. (Фототипско издање свих бројева *Крфског забавника* у једној књизи: *Крфски забавник*. Прир. Миливој Ненин. Београд: „Бесједа“, Београд: „Ars Libri“, 162–163.)
- ПЕТРОВИЋ, Даница, Богдан Ђаковић, Татјана Марковић. *Прво Београдско певачко друштво: 150 година*. Београд: САНУ – Музиколошки институт САНУ – Галерија САНУ, 2004.
- ПУЗОВИЋ, Предраг. „Богословија св. Саве 1900–1914.“ У: *Српска православна црква: прилози за историју*. Књ. 2. Београд: Богословски факултет СПЦ, 2000, 224–225.
- РАДИЋ, Радмила, Момчило Исић. *Српска црква у Великом райу 1914–1918*. Београд: „Филип Вишњић“, Гацко: СПКД Просвјета, 2014.
- РАДОСАВЉЕВИЋ, Јован. *Живот и страдање Жиче и Сињденице под окупацијом 1938–1945*. Манастир Хиландар, 1993.
- САВИЋ, Мирјана. „Јањић Војислав.“ У: *Српски биографски речник*. Ур. Чедомир Попов. Том IV. Нови Сад: Матица српска, 2009, 319–320.
- САЛАЈ, Наташа. „Коста Манојловић.“ У: *Српски биографски речник*. Ур. Чедомир Попов. Том 5. Нови Сад: Матица српска, 2011, 841–842.
- СТАНОЈЕВИЋ, Станоје. „Јањић Војислав Др.“ У: *Народна енциклопедија Срба, Хрватца и Словенаца*. II (И–М). Нови Сад: Штампарија „Будућност“, 1927, 127.
- ЋИРКОВИЋ, Симо Ц. *Ко је ко у Недићевој Србији 1941–1944: лексикон личности: слика једне забрањене епохе*. Београд: IPS Media – Просвета, 2009.
- ЦИЦВАРИЋ, Крста. „Православље у опасности – од разних политичких шпекуланата и положаја.“ *Балкан* бр. 245 (14. 8. 1937): 2.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. *Ембахадџе*. Приредио Мило Ломпар. I–III, IV. Београд: „Штампар Макарије“ – Октоих, 2008.
- ANONIM. „Beogradsko pevačko društvo.“ *Sv. Cecilija* 3 (1919): 86.
- ANONIM. „La manifestation des petites nations.“ *La métropole d'Anvers: paraissant provisoirement à Londres*, 17. 12. 1916: 2. <<https://hetarchief.be/en/pid/x639z91k24>> 20. 11. 2017.
- ANONIM. „Politički pregled. Oko Konkordata.“ *Nova Evropa* 9 (26. 9. 1937): 285–292.
- ANONIM. „Pour les petites nations.“ *L'indépendance belge* 13. 12. 1916: 2; 18. 12. 1916: 3. <<https://hetarchief.be/en/pid/hd7np1xh2m>> 20. 11. 2017.
- ANONIM. „Srbija.“ *Sveta Cecilija* 3 (1924): 99–100.
- BEWERUNGE, H. (2009). „Gregorian chant.“ In: *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Retrieved November 20, 2017 from New Advent. <<http://www.newadvent.org/cathen/06779a.htm>> 20. 11. 2017.
- BARRES, Maurice. N°502, Academie française. <<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/maurice-barres?fauteuil=4&election=25-01-1906>> 20. 11. 2017.
- ĆURČIN, Milan. „Politički pregled. Oko Konkordata.“ *Nova Evropa* 9 (26. 9. 1937): 285–292.
- EMHARDT, William Chauncey. *Project Canterbury: Historical Contact of the Eastern Orthodox and Anglican Churches. A review of the relations between the Orthodox Church of the East and the Anglican Church since the time of Theodore of Tarsus*. New York: Department of Missions and Church Extension of the Episcopal Church, 1920. <http://anglicanhistory.org/orthodoxy/emhardt_historical1920.html> 20. 11. 2017.
- EMHARDT, William Chauncey. *Project Canterbury: The Anglican and Eastern Churches: A Historical Record 1914–1921*. London: Published for the Anglican and Eastern Churches Association by the Society for Promoting Christian Knowledge, 1921. <http://anglican-history.org/orthodoxy/historical_record1921.html> 20. 11. 2017.
- GAŠIĆ, Ranka. *Beograd u hodu ka Evropi*. Београд: ISI, 2005.
- КО ЈЕ КО У ЈУГОСЛАВИЈИ. Београд: Jugoslovenski godišnjak; Zagreb: Nove Evrope, 1928.
- LEKSIKON JUGOSLOVENSKE MUZIKE. Knj. 2. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984: 277–278.

- MEŠTROVIĆ, Ivan. *Uspomene na političke ljude i događaje*. Zagreb: Matica hrvatska, 1969.
- MIHAJLOVIĆ, Borislav Mihiz. *Autobiografija – o drugima*. 1–2. Novi Sad: Solaris, 2003.
- PALAVESTRA, Predrag. *Dogma i utopija Dimitrija Mitrovića: počeci srpske književne avangarde*. Beograd: Slovo ljubve, 1977.
- PETRANOVIĆ Branko, Momčilo Zečević. *Jugoslovenski federalizam – ideje i stvarnost*. 1–2. Beograd: Prosveta, 1987.
- PROJECT CANTERBURY: *The Episcopal and Greek Churches. Report of an Unofficial Conference on Unity between Members of the Episcopal Church in America and His Grace, Meletios Metaxakis, Metropolitan of Athens, And His Advisers. October 26, 1918*. New York: Department of Missions, 1920. <<http://anglicanhistory.org/orthodoxy/newyork1918.html>> 20. 11. 2017.
- REID, Charles. *Thomas Beecham: An Independent Biography*. London: Victor Gollancz, 1961.
- RUSSELL, Dave C. “Stoll, Sir Oswald [formerly Oswald Gray] (1866–1942), theatre entrepreneur, 2004.” In: *Oxford Dictionary of National Biography*. <<http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/ref:odnb/36316>> 20. 11. 2017.
- SALTER, A. T. J. “An Outline History of the Anglican and Eastern Churches Association” (PDF). Anglican and Eastern Churches Association. Archived from the original (PDF) on 3 September 2011. <<https://web.archive.org/web/20110903090518/http://www.aeca.org.uk/docs/AECA%20Outline%20History.pdf>> 20. 11. 2017.
- SATTNER, Hugolin. „Glazbeni razgovori.“ *Sv. Cecilija* 16, 5 (1922): 131.
- STOJADINOVIĆ, Milan. *Ni rat ni pakt. Jugoslavija između dva rata*. Buenos Aires: El Economista, 1963.
- The Gregorian Association (London, England), 2008. <<http://www.beaufort.demon.co.uk/chant.htm>> 20. 11. 2017.
- THE MUSIC OF THE SERBIAN LITURGY: *The Office of Holy Communion* [Štampana muzikalija]: *set to music adapted from The Serbian Liturgy / arranged for the English Rite* by Francis Burgess and Voyeslav Yanitch. London: G. Schirmer, [19--?] ([S. l. : s. n.]).
- THE MUSICAL STANDARD (London, 1862–1871 [First Series]), Diana Snigurowicz. 3 volumes (1991). <[http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=MSTTriennial Musical Festival and the Birmingham Musical Festival](http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=MSTTriennial%20Musical%20Festival%20and%20the%20Birmingham%20Musical%20Festival)> 20. 11. 2017.
- YANITCH, Dr. Voyslav. “Some Notes on Serbian Church Music.” *The Musical Standard*. March 1, 1919.
- ZBIRKA PORTRETA I BIOGRAFIJA ZNAMENITIH LJUDI Kraljevstva Srba, Hrvata i Slovenaca. Dessin de L. Gedö. Redacteurs: Miodrag Savkovitch et Emerih Mike. Vienne Impr. Union, 1926.

Radmila R. Radić

DR. VOJISLAV JANIĆ'S WORK ON PUBLISHING SERBIAN PRINTED MUSIC DURING THE FIRST WORLD WAR

Summary

Nikolaj Velimirović (a monk at that time, and later bishop of the Serbian Orthodox Church) worked on Serbian propaganda during the First World War in the UK and USA. In the second half of 1916, he invited Vojislav Janić to prepare a collection of Serbian printed music. Music texts were published from the personal voluntary contributions. That work was organized through the Serbian Red Cross Fund at the Mission of the Kingdom of Serbia in London. Janić's editions, due to certain errors and omissions, experienced no greater success. Further, Vojislav Janić published some articles in English newspapers and magazines presenting Serbian national and church music and the most important Serbian composers. Janić also held concerts of the Serbian church and folk

music around England. He also participated in the formation of the choir of Serbian theologians educated at Oxford and Cambridge during the War. Their performances aimed at popularization of Serbian music. Choir performances were prepared by Kosta Manojlović, a Serbian composer who lived in London during the War. After the War, Janić was a long-time member and for a certain period president of the Belgrade Singing Society. In September 1940, he was elected Chairman of the Belgrade Philharmonic Orchestra Management Board.

Keywords: First World War, Kingdom of Serbia, Vojislav Janić, Serbian music, XX century, music publishing, Serbia.

ДРАГАН Ж. СТОЈМЕНОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

НЕЗАВИСНА АТРАКЦИЈА: АЈЗЕНШТАЈНОВА НОВА АНТРОПОЛОГИЈА ГЛУМЦА

„Сваки изражајни покрет јесте сукоб
између инстинктивне и свесне реакције“

(ЕЈЗЕНШТАЈН 1957: 154)

САЖЕТАК: Новија истраживања у студијама европског филма покрећу ревизију устаљених теоријских закључака конвенционалних теоретичара, у правцу филмске семиологије и синтаксе, сагледавајући кинематографски приказ кроз когнитивни образац, структуриран аудио-визуелном сензацијом. У том контексту, естетичко-перцептивни модел покрета пружа нови угао сагледавања централних формалистичких појмова, попут биомеханике и монтаже атракције. Анализа одговара на питања о полиекспресивности Ајзенштајновог модела покрета, испитујући пресудне теоријске утицаје на развој Ајзенштајновог појма „монтаже атракције“ и о Ајзенштајновој потрази за научном мерном јединицом силе уметности, мало пре него што је почео да ради на свом првом дугометражно-играном остварењу *Шћипрајк* (*Сћачка*, 1924).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: покрет, биомеханика, биодинамика, јукстапозиција, монтажа атракција.

Теоријско наслеђе Сергеја Ајзенштајна добро је познато филмским теоретичарима и о његовим делима постоји обимна истраживачка литература из целог света. Међутим, истовремено постоји и приличан број необјављених радова, скица, белешки, цртежа и снимака предавања у вези са Ајзенштајновим почетним редитељским студијама сценске уметности. Овај рани теоријски рад, још увек недовољно аналитички истражен у филмолошком смислу, представљао је основу за касније формирање његове теоријске филмске платформе. У атмосфери уметничких

* dragans.enu@gmail.com

институција попут ФЕКС-а (ФЭКС), ГВИРМ-а (ГВЫРМ), ГИТИС-а, Пролеткулта и осталих авангардних сцена, Ајзенштајн има прилику да студиозно и систематично обликује своју теорију експресије покрета, монтажну методу, уметничке начине мизансцена, разумевање стила, црта лица, као и принципе *ослобађања њокрејџа*.

Претходница појма „монтажа атракције“, коју је филмолошки систематизовао Ајзенштајн, потицала је и од позоришне сарадње Ајзенштајна и Сергеја Третјакова (1923), која је обележила њихове продукције у позоришту Пролеткулт. У покушају да успостави рационалне норме за „процену афективног садржаја позоришног догађаја“ (Третьяков 2006: 19) на Ајзенштајна су утицали рефлексолошки радови Ивана Павлова (условни рефлекси) и биомеханичке радне науке Алексеја Гастева, као и систематизација феноменологије покрета Рудолфа Бодеа (Rudolf Bode) и Лудвига Клагеса (Ludwig Klages). Резултати и закључци ових научника имаће базичан значај за напредак психосоматских истраживања (Гешталт, бихевиоризам, итд.) у целом свету, а послужиће и Ајзенштајну као предлог за његову теорију атракције.

Реevaluација Ајзенштајнове теорије из угла естетичко-перцептивног модела покрета односи се и на необјављени чланак Сергеја Ајзенштајна и Сергеја Третјакова, из 1923. под називом „Выразительное движение“ („Експресивни покрет“, слоб. прев.)¹. Дефинишући *теорију нове антропологије глумца*, чланак је означавао пресудну теоријску платформу за обликовање Ајзенштајновог система монтаже атракција. Чланак у то време није публикован, иако текст није имао посебних проблема у вези са цензуром. Поводом ове нејасноће, осврнућемо се на неколико чинилаца. Закључује се да је текст о феномену глумачког покрета написан помало касно. Стопа развоја уметничких и друштвених процеса у раним двадесетим била је неуобичајено висока. Трагање за научном *констатацијом естетичког деловања глумачког њокрејџа* који стимулише организам гледаоца било је врло популарно код многих експериментатора авангарде. Уметнички часописи били су преплављени чланцима који обрађују такве релације. Мајаковски је такав тренд развијања и унапређења тог поља одредио термином „физиолошки критицизам“, означавајући дисциплину чији је циљ истражи-

¹ Чланак је објављен у зборнику текстова на енглеском после 73 године, 1996: *Expressive Movement, Sergei Eisenstein and Sergei Tretyakov; Meyerhold, Eisenstein and biomechanics: actor training in revolutionary Russia*, Alma Law and Mel Gordon, McFarland & Company, Inc, Publishers Jefferson, North Carolina, and London, 173–192 p. Руски оригинал, коришћен у овој анализи, доступан је у интернет архиву од 2006: *Выразительное движение; Теории новой антропологии актера*, статья С. Эйзенштейна и С. Третьякова, Публикация и вступительная статья А. С. Миляха, 280/http://www.teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_2/#_Toc226879029

вања био употребна вредност уметничког рада, као средства којим се антиципативно организују (очекиване) нервне реакције посматрача.

Међутим, већ 1924. на страницама позоришних издања (већином) није било речи попут „конструктивизам“, „позориште тејлоризма“, „метро-ритам“, „природно позориште“, које су, до тад, обрађивале разне академске институције, организујући истраживања у области индустријских ритмова и средстава сценског ефекта, које су се изненада почеле сматрати старомоднима. Тада су се у Совјетском Савезу у великој мери завршиле све експерименталне научне студије позоришта, а убрзо затим и филма. Достигнућа нове сценске експресије, са својим критицизмом и сарказмом, врло брзо су почела да служе реакционарној опозицији. Ексцентризам и конструктивизам означени су као извор „малих трикова“ (рус. „приемчиками“), који постају синоним за десно оријентисану политику.

У необјављеном чланку „Експресивни покрет“ Сергеј Ајзенштајн и Сергеј Третјаков ослањају се на научне радове из две књиге – Бодea и Клагеса, а писан је у врло значајном тренутку за Ајзенштајна, мало пре његовог почетка рада на свом првом дугометражно-играном остварењу *Шипрајк (Сџачка)*, (1924). Прво дело на које се Ајзенштајн позива у чланку је *Експресивна гимнастика (Ausdrucksgymnastik)*, (Rudolf Bode, 1922). У то време, аутор Рудолф Бодe у Минхену изводи наставу кретања по својој систему из „немачке школе филма“. Бодe свој рад заснива на налазима Лудвига Клагеса повезаним са концептима ритма и биполарног тумачења, дајући важан допринос, заједно са Фридрихом Ничеом и Анријем Бергсоном, у стварању *еџзистџенцијалне феноменолоџије*, а после тога објављује и књигу под називом *Ausdruckskraft und Gestaltungsbewegung (Моћ експресије и експресивни покрет)* (слов. прев.). Четвртој едицији ове књиге (1923) Ајзенштајн се користио при писању чланка „Експресивни покрет“. Чланак је написан под утицајем теорија западне позоришне традиције које су, како смо констатовали, биле популарне тих година у чланцима многих авангардиста, попут Рапорта (Rapport), Соколова, Мејерхољда или Федорова. Сви они су желели да успоставе основне параметре беспрекорно рационалног и рефлексног глумачког покрета.

Оригинални Бодeови и Клагесови термини – „душа“ и „дух“, којим објашњавају моторне погоне кретања, Ајзенштајн и Третјаков превode у модерне научне термине „подсвест“, представљајући инстинктиван, чисто биолошки покрет, и „свест“, означавајући контролу, координацију и инхибицију, тј. спречавање вољом – као задршку покрета. У контексту сценске изражајности, подсвест представља област рефлексног покрета, док свест представља намерно координисани циљни покрет.

Према Боду и Клагесу, потенцијални резервоар свих могућих предлога кретања састоји се од неколико рефлексних покрета. Све остале варијабле покрета изграђене су учешћем инхибиторног (задржавање радње) и координираног рада свести. На основу тадашњих медицинских истраживања, која могу да се пореде са најсавременијим, аутори указују на разлику између *чистиоџ ииџа њокреџа* (остварује се, на пример, понављајућим покретањем одређених телесних мишића у теретани), који је без јасне мисаоне циљне поставке у савременој кинезиологији означен као штетан по здравље, и пожељног, *вољноџ њокреџа*. Биолошка основа тела протестује ако изводећи покрет нема своју прецизну мотивацију, што директно имплицира садржајност и квалитет глумачког изрази.

У одељку чланка под називом „Теорија“, констатује се да је, сазнавањем физиолошких процеса, човек погрешно представљен као врста машине. Наука тада, као и у данашње време, не може ни најсофистициранијим техникалијама описати и обухватити све природне покрете човека, што доказују и савремени анимирани филмови, још увек не успевајући да програмско-математичким софтвером савршено репродукују људски покрет. За то су им потребни живи глумци, по којима раде карактерне покрете анимираних ликова, остварујући блискост са Марејевом *хронофотографијом*².

Ајзенштајн и Третјаков, одређујући „теорију нове антропологије глумца“, у чланку цитирају текст из књиге *Специјална мишићна физиологија*, Боа-Рејмона (Emil du Bois-Reymond):

у најбољем случају може се дати посебна физиологија покрета, где морамо узети у обзир све бесконачне разноврсности покрета, који је постепено сведен на одређене облике покрета, а сваки од њих виђен је као засебан ентитет (BOIS-REYMOND 1903: 321).

Наредни закључак Боа-Рејмона: „Осим тога, напомињемо да комплетно тело, према положају које заузима, учествује у сваком покрету“ (BOIS-REYMOND 1903: 277), потпуно је аналоган Мејерхолдовој дефиницији биомеханике. Механисти, из чијих теорија ће се развити савремени гешталт и необихевиористички системи, своје теорије о покретима људског тела заснивали су искључиво на анатомији и физиологији попут Мензендикове (Bess M. Mensendieck) терапеутске технике покрета, познате као Мензендигов систем.

Међутим, Боду као основу свог метода физиологије људског тела означава позицију коју је осмислио Гијом Дишен де Булоњ (Guillaume

² О техници хронофотографије вид. у: Стојменовић 2016, 233–244.

Duchenne de Boulogne), познат посебно по фацијалној експресији, начину на који је изазвао мишићне контракције електричним сондама, снимајући настале искривљене и често гротескне изразе лица камером. Дишен 1885. у свом делу *Physiologie der Bewegung (О физиологији њокреџа*, слоб. прев.) закључује: „Изолована мишићна радња не постоји“ (Ејзенштејн 1997: 280).

У контексту овог аргумента, Боде дефинише свој коначни закључак, следећим речима:

Како развој гласа не може бити заснован на физиологији гласа, тако ни у развоју тела не може да се говори о физиологији тела. Оба су заснована на протоку правог, односно природног покрета. *Природан њокреј* је онај који у исто време постоји са покретом тела као целине (Ејзенштејн 1997: 280).

Одбијајући анатомију и физиологију као водиче за развој својих метода, Боде поставља основу својих теорија образовних покрета, покривајући све специјализоване дисциплине покрета (радни, изражајни, сценски покрет итд.). Он конституише принцип интегритета – тоталитет. Психолошки, то се односи на јединство стимуланса, док у физиолошком смислу представља механички покрет као јединство анатомског процеса – јединство целокупне инсталације мишићног система, што доводи до покрета.

Даље у чланку Ајзенштајн и Третјаков наново цитирају Бодеа:

Принцип савршеног тоталитета треба да буде повезан са принципом центра равнотеже, јер се јединствени саобраћајни телесни образац може постићи само ако ће вољни подстицај бити усмерен на тежиште тела као целине (Ејзенштејн 1997: 280).

Чињеница је да за акт воље важи борба и промена смера кретања. Тај принцип треба да буде – пражњење покрета. Ток између две тачке покрета има тенденцију да буде одбијен натраг према изворној тачки. Напон, изазван актом, треба да се испразни. Радња пражњења покрета увек има ритмички карактер. Пражњење покрета се детерминише у две фазе: прва фаза је *оџиуџијање из њокреџа*, које треба разликовати од друге фазе – *мировања*.

Напоследку Ајзенштајн закључује: „не постоји апсолутни одмор“ (Ејзенштејн 1997: 280). Из те законитости произлази принцип телесне мотивације покрета, који Ајзенштајн назива ритмички принцип. Симболично, овај процес може се најбоље изразити Ајзенштајновим примером „слике реке која тече“. Када посматрамо неку реку, свесни смо слике реке која тече, али смо несвесни њеног речног корита. Свесни

утицај видљиве реке у овом случају аналоган је трансформацији невидљивог речног корита, које представља објективни (несвесни) угао посматране слике.

На овај начин се успоставља Ајзенштајнова доктрина експресије *двосируке гимнастике*, као претходнице монтаже атракција, која између естетике плеса (као екстазе емоционалног покрета), на један начин, и спорта (мајсторство и сврха покрета) – на други, садрже две компоненте: ритам – мотор раздражљивости, и вољни чин. Боде тумачи речи Фридриха Шилера (Friedrich Schiller) „човек је човек само када игра“, у смислу да игра није ништа друго до вештачка индукција у контексту завођења, дефинисана борбом рефлексних и сврсисходних (циљних) мотива.

У чланку, с једне стране, кроз Бодеоу и Клагесову доктрину видимо акценат на тумачењу појмова „нова антропологија глумца“ и „нова Декруова биомеханика“ (Etien Dekru), који су веома утицајни почетком двадесетих, док с друге стране пратимо типичну идеју Ајзенштајна о формирању и систематизацији модела покрета, коју је развио и у филмској теорији и пракси. Чланак „Експресивни покрет“, из 1923. године, замишљен је и написан у време када су се његови аутори левог позоришног фронта, проглашавајући смрт старог („академског“ и „естетског“) позоришта, залагали за конституисање новог театра – „закона“, заснованог на конкретним сценским законитостима. Левица објављује да пролетерска култура није „културтрегерство“, него борба за развој револуције у равни науке и културе, а позориште представља средство конструкције. У пролетерском театру стари модел сценске аутономије мора бити потпуно уништен, а публика спојена са извођачима. Тек тада ће сценски израз престати да буде одраз живота, обликујући се у креативан живот.

Мејерхољдова биомеханика, иако конципирана значајном али општом формулом $H=A1+A2^3$, није била потпуни научни систем, него практично сценско искуство, претворено у сет вежби, ставова и гестова, међу којима су били оригинални, али и традиционални елементи старог позоришта и акробатике, где је гест схватан као генерални проблем тачности примене кретања.⁴ Ајзенштајн је, дакле, из ексцен-

³ Симбол H означава глумца, $A1$ представља креатора који има одређену намеру и упутства како да се ова намера реализује, док је $A2$ тело глумца које задатке креатора изводи и реализује (Стојменовић 2015: 38).

⁴ Мејерхољдова биомеханика имала је велики утицај како на ауторе из експерименталног позоришта, тако и на будуће филмске ауторе попут Григорија Козинцева, Леонида Трауберга, Сергеја Јуткевича, Бориса Арватова или Сергеја Ајзенштајна. Дизајнерски сетови агитпропа или позориште реклама, представљали су илустровану демонстрацију нове уметности, блиску свима. ФЕКС-ова естетизација машина и ексцентризам Форегерових

тричних студија ФЕКС-а, као и из сетова биомеханике и њене практичне сценске примене, коју је преузео од свог професора Мејерхољда, и сам режирајући продукције Пролеткулта, конструисао још целовитији систем сценске експресије, систематизоване естетичко-перцептивним моделом покрета – монтажу атракција. Суштина глумчевог рада у контексту „монтаже атракција“ јесте: „способност да ради на најосновнијем материјалу театра – публици“, а за то је потребно да експресија глумачког покрета „не буде само најактивнија, него и најтачнија, рефлексолошки безусловна“ (Џјзенштајн 1997: 280).

Ајзенштајн, развијајући своју теорију експресије покрета, за разлику од професора Мејерхољда, под термином „биомеханика“ подразумева да глумац мора да буде течан у својим рефлексима. Сценски рефлекси представљају комбинацију инстинкта и воље, стојећи „у супротности Мејерхољдовој биомеханици“, коју је Ајзенштајн осудио због голеизовштине. Голеизовски (Касиан Голеизовски) је био класични совјетски балетски позоришни и филмски инструктор и кореограф, који је својом техником држао пажњу гледаоца на централној фигури плесача, „као слике човека“, ишавши у правцу Мејерхољдовог редитељског стила. Ајзенштајн критикује редитељску формулу класичног немачког књижевника Клајста (Heinrich von Kleist), која одговара појму голеизовштине, да се савршенство глумца постиже „било у телу које не схвата, било у телу кога је максимално свестан“ (Џјзенштајн 1997: 280). Овде се глумачки феномен брани спољашњом естетском интерпретацијом, која не мора увек бити повезана са свешћу актера. Супротно мишљење има Ајзенштајн, третирајући глумачки израз кроз питање ограничености кретања актерове свести, које је у вези са крајњим циљем његове експресије. Он закључује: „Најтачније кретање је – најизразитији покрет, то је највиша ‘атракција‘“ (Џјзенштајн 1997: 280). Ајзенштајн је, дакле, рано, у време ФЕКС-ове и Пролеткултове активности, дошао до теорије експресивности покрета. Он констатује основне елементе експресије покрета:

То је покрет у коме постоји сукоб нагона и воље – несвесни рефлекс и свест: „експресивни покрет“ је процес безусловне борбе „кочионе инхибиције“ са условним рефлексом (Џјзенштајн 1997: 280).

Ајзенштајн наводи могући сценски пример експресије сукоба инстинкта и воље, сагледаног ликом жене и њене потенцијалне истовре-

цируских плесова, правили су визију „америчког небодера егзотике“. Ајзенштајн и Арватов су у московском Пролетерско-културном позоришту (Пролеткулт) увели дисциплине: научна организација рада, психотехника, индивидуалне и колективне кинетичке конструкције, које су, суштински, биле садржане у програму Мејерхољдове школе биомеханике.

мене радње пеглања и ослушкивања корака, док чека повратак свог супружника са посла. Глумачки израз зависи од сукоба инстинкта и воље лика. Дакле, конструише се садејство механичког радног покрета и емотивне моторне надражености, обликујући емпатичну визуелну поруку. Покрет жениног лика добија израз у решавању ова два проблема – пеглања и ослушкивања. Закључује се да експресивно-моторични покрет настаје када су два мотива амбивалентни одговор на исту мелодију. За Ајзенштајна сваки гест уметника одређен је одбијајућим *би-механичким* елементом (различит термин од Мејерхољдове биомеханике) представљајући облик *кочионог покрета*. Сваком гесту потребна је борба мотива између глумачких несвесних рефlekса и свесног импулса. У овој борби покрета-рефlekса и свести, Ајзенштајн је видео основу уметничке експресије. У његовој документацији сачуван је необјављени запис из исте године (1923) посвећен настави експресивног покрета у оквиру курса режије. Ајзенштајн је тестирао нови термин – *биодинамика*, који би требало да открије значајну разлику у схватању покрета између учитеља Мејерхољда и његовог ученика који је превазишао свог учитеља. Међутим, нови термин још није био уведен у курс режије. Курс дели рад у два дела:

1. *Биомеханика* – питање јединства моторног дефицита (укључујући Бодееву теорију)

2. *Биодинамика* – јединство супротности једног експресивног процеса.

Ајзенштајн закључује:

У *биодинамици* укључујем појам *бимеханике*. Дупло. Процес у супротности јединственог експресивног израза (Doppel. Prozess in dem einheitlichen Ausdruckserleben). „Биомеханика“ – оно што је „лош укус“ у машинском раду. Појам (схватање) везе механике на динамику – то је принцип – логичан и исправан начин (Ргали 1923: 40–41).

Као што видимо, Ајзенштајнова „теорија експресивног покрета“ испитује не само покрет глумчевог тела, него и кретање свести лика, које због тога назива *дуила гимнастика*. Појам у себи садржи две антагонистичке силе људске психе (рефlekса и свести), што ће постати неисцрпна тема каснијег Ајзенштајновог теоријског рада. Почетак њеног развоја управо посматрамо у необјављеном чланку „Експресивни покрет“ Третјакова и Ајзенштајна. За Третјакова такве рефлексije биле су само забавна епизода у његовом интелектуалном и креативном животу, док је за Ајзенштајна *дуила гимнастика* представљала полазну тачку, која ће га заокупљати до самог краја живота.

„Теорија нове антропологије глумца“, као метод Ајзенштајнових истраживања сценског покрета, представљала је највиши домет научног приступа естетичко-сценској експресији. Иако чланак није публикован, за Ајзенштајна је означио прекретницу, којом је дошао до своје теорије монтаже атракција. Завршни моменат основних идеја „нове глумачке антропологије“ можемо наћи у малом Ајзенштајновом чланку под називом „Умрли театар“, где нам наслов референтно илуструје његово разумевање суштине препорода сценске експресије, водећи ка уметности „кинефикације“, актуелне средином двадесетих година.

Појам сценске атракције не треба посматрати као нови изум у позоришту. Сценска активност у себи генерише континуалну несвесну атракцију. Атракција, у својим драмским климаксима, потврђује се овацијама и аплаузом, али њен положај у традиционалном позоришту је секундаран, потчињавајући се парцијалном психолошком логиком. Образац који је доминантан у позоришту атракције је рефлексивна привлачност. Оваква атракција, када је распоређена у низу монтажног интензитета, обезбеђује „коначно пражњење емоција посматрача у жељеном смеру (монтажа атракција)“ (Третьяков 2006: 19). Атракција, дакле, граби пажњу публике, сабија своју емоцију и празни је.

Сценска атракција, на један начин, може да се развија пулсирајући наративним текстом, док на други може да буде састављена од низа парцијално мотивисаних атракција. Претечу друге групе, која се развила у филмску атракцију, проналазимо у мјузикхолу, варијетету и циркуском програму, обједињеним либералистичком естетском формом, коју је елаборирала авангардна петроградска група Фабрика ексцентричног глумца – ФЕКС. Демонстрација акробатске естетике, коју ове сценске форме негују, изазива у потпуности објективне (апсолутне) рефлексе публике. Сензација дејствује приказаним мајсторским уметћем извођених телесно-моторних техника, које су немогуће и непознате просечном гледаоцу. Парцијално мотивисана радња обезбеђује минималну наративну улогу, обично у виду конференсијеа, служећи само као гарант континуитета пажње. Једна од најатрактивнијих и радо виђених атракција био је акт балансирања, који је везиван за наративну раван на вештачки начин, без стварног контекста. Пример за то је Ајзенштајнова представа *Мудрац*, са сценом балансирања, која је као призор била извучена из реплике „иду у раскораку“.

Такође, Чаплинов лик, приказан у ФЕКС-овој представи *Женидба, ђеџ у џри чина...* (1922), специфичним хибридни (мултимедијалним) поступком, пропраћен је Ајзенштајновом великом импресијом. Чин Чаплинове смрти на сцени и васкрсавања филмском пројекцијом, остава на њега неизбрисив утисак. Хибридни модел покрета конструисан

је покретима и изгледом глумаца на позорници, у садејству истоветних радњи и ликова на филмском платну, пројектованих у другом плану. *Женидба, ђеџ у ѿри чина* имала је пресудни утицај на формирање Ајзенштајнове идеје за представу *Мудрац*, којом је поставио темељ идеје о монтажи атракција. Теоретичарка филма Наталија Нусинова (Natalia Noussinova) закључује да би требало написати посебну студију о утицају ФЕКС-ове *Женидбе* на Ајзенштајнову режију представе *Мудрац*. Фексовци су се, као и Ајзенштајн, занимали за „радикалну измену комада, трансформисаног у низ ексцентричних гегова“, с тим, како један од оснивача ФЕКС-а Леонид Трауберг запажа, да је Ајзенштајн закључио да те гегове уместо њиховог хаотичног низа треба организовати, систематизујући их у контекстуални низ атракција. После Ајзенштајновог мултимедијалног спектакла *Мудрац*, Мејерхолд записује:

Мудрац је изложио „монтажу атракција“, механизам и природу позоришних ефеката. Следећи корак: заменити састављене интуитивне уметничке утицаје – научном организацијом друштвено корисних подстицаја. Психотерапија спектакларних трикова (МЕЈЕРХОЛД 1927: 164).

Теоријска платформа је Ајзенштајну одувек била веома важна, у жељи да у сваком уметничком раду формулише неке опште принципе као концепт методолошких и теоријских проблема. У вези с тим, Ајзенштајн у нацрту књиге *My Art in Life*, 1927. године, записује: „монтажа атракције – раније *Мудрац*“ (ЗАБРОДИН 2000: 46). Позориште атракције користи се свим расположивим средствима, и оно није позориште са завршеним стилем, него сценски експеримент који се развија, доводећи атракцију у контекст брзе акције и свесног утилитаристичког циља – што већа срећа за што већи број.

Међутим, посебан допринос Сергеја Третјакова истраживању појма атракције био је дефинисање ових експеримената са психофизиологијом посматрачког процеса гледаоца као демонтаже естетског привида. Традиционални наративни сценски приказ садржи перипетије унутар просценијума, док глумац у сценској атракцији суочава гледаоца са својим спољашњим – физичким присуством у дворани. Позориште атракција не усмерава пажњу на сам спектакл, него на публику као конкретни и опипљив погођени (афектирани) субјект. Из таквог става, Третјаков сценску атракцију пореди са „хируршким позориштем“, чији је циљ пацијент-посматрач. Пацијент мора бити оперисан без анестезије, тј. без ошамућујућег естетског привида. Од гледаоца се захтева да буде свестан чињенице да је подвргнут овом отрежњујућем сценском поступку. Овакав приступ близак је генеологији и социополитици Брехтове „Велике педагогије“ у контексту његовог појма епског театра

и социјалног гестуса, као и специфичног онеобичавајућег фантазма, који је обликовао ФЕКС. „Хируршка“ метода конструише футуристичко-ексцентричне ултимативне тачке гледишта наспрам „позоришта публике“. Поводом тога Ајзенштајн записује:

... не треба нам позориште „глумца“, или позориште „комада“ или „позориште пејзажа“ – него нам треба „позориште атракција“ – позоришна представа – ново разумевање позоришног спектакла, чији је формални изазов утицај на публику свим средствима, дат модерним објектима и технологијом; позориште, где ће глумац да заузме своје место поред и једнако као што је митраљез, који ће празним шаржерима опећи публику, као и љуљање пода сале или сугестивна паника тренирања леопарда. Позориште се гради на принципу – циљ оправдава средства, где не постоје поштовани и полупоштовани закони... (ЗАБРОДИН 2000: 46).

Из овог одломка из необјављене Ајзенштајнове документације, такође, сагледавамо оригиналну идеју о тумачењу позоришног спектакла, која ће у мају 1923. бити формирана у чланку „Монтажа атракција“, објављеном у часопису *ЛЕФ*, бр. 3. Иако Ајзенштајн никада није повезивао порекло „монтаже атракција“ са учитељем Мејерхољдом, испоставља се да је термин „атракција (привлачност)“ позајмљен из Мејерхољдовог чланка „Балаган“, први пут објављеног у књизи *Театр* (1913). Размишљајући о „вечности балагана“ (односно одрживости традиционалне позоришне културе – слепстик, луткарско позориште, лутајуће италијанске трупе комедије дел арте), Мејерхољд тражи њихову манифестацију у савременој уметности. Он пише: „Прогнани из савременог позоришта, принципи балагана нашли су уточиште у француским кабареима, у немачким *Überbrett*-има, у енглеском мјузикхолу и светским варијетеима“ (МЕЈЕРХОЉД 1976: 121). У фусноти овог текста Мејерхољд додаје: „У принципу, морам да кажем да две трећине свих најбољих сцена ове врсте никакве везе са уметношћу немају, а ипак је у овим театрикониима и у једној трећини ‘атракција’ више уметности него у такозваном озбиљном позоришту“. Дакле иако жели да се удаљи од учитељеве доктрине, Ајзенштајн, ипак, користи Мејерхољдове научне термине и принципе сценске експресије, надограђујући их својом специфичном дуалистичком доктрином рефлексног покрета. Подсећајући се на своју младалачку потрагу за „јединицом за мерење утицаја уметности“, пише о утицају науке на себе: „Наука зна ‘јоне’, ‘електроне’, ‘неутроне’. У уметности нека буде – ‘атракција’“ (ЗАБРОДИН 2000: 46).

Ајзенштајнова теорија атракције садржана је у закључку: „Атракција је јединица за мерење силе уметности“ (ТРЕТЬЯКОВ 2006: 19). Ова сентенца треба да се схвати као скуп утврђених научних техника, и

за аутора представља издефинисану доктрину којом се рационално, са научном прецизношћу мерне јединице, констатује сценски учинак на публику, потврђујући га својим сензационалним дугометражним филмовима фикције.

Визуелни покрет Ајзенштајна и већине осталих руских формалиста везује се за форму и начин емотивне интерпретације филмске атракције и њеног прецизног сценског учинка. Систем умножених чулних покрета, сучељених у монтажном резу кадра, означених као филозофска матрица авангардне кинематографије, руски формалисти систематизоваће у свом структуралистичко-естетичком модусу.

Такво схватање филма, као савременог облика уметности, следило је атракцију умножених супротстављања, трансформишући је у филмолошки појам јукстапозиције. Нарација, моделирана јукстапозицијом, најзначајније је изражајно филмско средство, које је као модел преузела из литерарних облика изражавања. Класичне кинематографске естетике „немог“ филма у његовом пуном развоју, „темељиле су се на јукстапозицији као на еминентном филмском креативном поступку“ (BELAN 1984: 83). Јукстапозиција кадрова, као елемент монтаже, доминантан и у савременом филму, фокусира се на посматрани кадар, који је у интерактивном односу са претходним, као и са наредним кадром, стварајући чулни ток филмске секвенце. Формалисти су се сагласили са Куљешовим и Ајзенштајном да је кадар основна јединица артикулације филма. Јукстапозицију кадрова, у формалистичном маниру, елаборира Ајзенштајн, тврдећи да кадар није елемент монтаже. Кадар је ћелија монтаже. Монтажу карактерише њен ембрион-кадар. „Судар. Сукоб два парчета стављена једно поред другог. Сукоб. Судар“ (ГАВРАК 1984: 121).

Естетички *модел судара*, који Ајзенштајн поставља на пиједестал својих истраживања, одређујући појам атракције, представља основ и савременог филма. Треба имати на уму да се Ајзенштајново схватање монтаже као сукоба (колизије) радикално разликовало од схватања формалистичког аутора Всеволода Пудовкина и његовог концепта монтаже као повезивања. Пудовкин је бранио схватање по којем је монтажа *сјајање* парчића. Ајзенштајн му се супротставио својим схватањем тачке гледишта, по којем је монтажа означавала судар. Он запажа тачку у којој од судара две дате објективне вредности настаје мисао. Мисаоне слике, образујући процес самоиспитујуће стварности хомокинематографикуса, од преисторијске кинематографије (*Prehistoric Picture Project*)⁵, путем Бергсонове *мисаоне слике* аналогне кино-про-

⁵ О савременим истраживањима преисторијског *биоскопа*, дефиницији *мисаоне слике* и еминентном пројекту *Prehistoric Picture Project* вид. у: Стојменовић 2013.

јектору (БЕРГСОН 1991: 174), представљају и код Ајзенштајна паралелу са моделом *йокреџа* у филму. Кадар аналоган мисаоној слици садржи потенцијално безброј могућности једино у садејству са другим кадровима.

Дијалектика Ајзенштајнове монтаже не заснива се као код Пудовкина на логичком развоју драмске или психолошке фабуле и на њиховом богаћењу филмским метафорама, него на укључивању неочекиваних, екстремних идеја које „обигравају око акције“ (ГАВРАК 1984: 124). Филмски спектакл, дакле, систематизован је матрицом *аџрације*. Ајзенштајн, појашњавајући појам филмске атракције, запажа да таква атракција нема никакве везе са *џриком* и објашњава да трикови почињу и престају на плану чисте вештине, као што су акробатски трикови. Трик тумачен као издвојен појам, супротан је атракцији, заснованој на интерактивној реакцији публике. Ајзенштајн закључује да такав приступ у основи одређује начела конструкције као акционе грађе.

Аналогно томе, однос трика и атракције обрађује и Николај Форегер (Николай Фореггер) у чланку „Пјеса. Сюжет. Трюк.“ („Игра. Сиже. Трик“, слоб. прев.), објављен у јесен 1922. у часопису *Зрелища*, бр. 7, стр. 10–11, у време када је Ајзенштајн почео рад на *Мудрацу*. У чланку, проглашавајући Мејерхољдову представу *Великодушни рођоња* за „први узвик победе“, за „сјај новог конструктивистичког погледа“ и „комплетност текстуре – невидљивог плеса“, Форегер у својој радионици Мастфор предлаже да се легализује нова веза између позоришних представа и књижевности односом – „сиже и трик“. Цитираћемо одломак из чланка:

Радња (у комаду) постоји на основу поделе реакције публике. Ово није психолошки преглед и развој фиксних идеја. Ово је – комбинација реалног броја и комбинација прописа којим се дефинише почетак и крај представе, као оквир деловања. За разлику од старе драматичне приче: мисао, говор, психологија; модерни филмски сиже доноси: *маџеријалносџи*, *џросџор*, *време* (ЗАБРОДИН 2000: 46).

Дакле, уместо статичног „одраза“ неког збивања (трика – тумаченог самог за себе), који обухвата све могућности за акцију у границама логичне радње тог догађаја, прелази се на један нови план – на слободну монтажу произвољно одабраних, независних атракција, као што Ајзенштајн закључује: „све у циљу успостављања неких крајњих тематских ефеката. То је монтажа атракције“ (ЕЈЗЕНШТЕЛН 1957: 99).

Генеологију монтаже атракције, коју ће Ајзенштајн наставити да развија као прворазредни репрезент формалистичког теоријског модела, дакле, откривамо у доктрини нове антропологије глумца. Доминантан

чини́лац Ајзенштајнове естетике је експресивни елемент тока покрета који представља „независну атракцију“, као јединицу за мерење силе уметности.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЕРГСОН, Анри. *Сиваралачка еволуција*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1991.
- ГАВРАК, З. Ч. *Историја филмске теорије до 1945. године*. Београд: Институт за филм, 1984.
- ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергея. Из „Дневника“ 172. фус. 389. <http://www.teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/O_meyer/#Rome_Text_389> 26. 02. 2017.
- ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергея. *Выразительное движение; Теории новой антропологии актера*, статья С. Эйзенштейна и С. Третьякова, Публикация и вступительная статья А. С. Милыха, 280/. <http://www.teatr-lib.ru/Library/Mnemosina/Mnemos_2/#_Toc226879029> 26. 02. 2017.
- ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергея. *Биодинамика* (бр. 224–501), Ргали. Ф. 1923. Оп. 2. Ед. хр. 1153. Л. 40–41. Публикуется впервые. На автографе — авторская дата: „Кислов[одск] 16.XI.35“. <http://www.teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/O_meyer/#_Toc292184274> 26. 02. 2017.
- ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей. *Монтаж Атракционов*. (1923 г.). <<http://www.tokman.ru/tx18.html>> 26. 02. 2017.
- ЕЈЗЕНШТАЈН, Сергеј. „Сергеј Михајловић Ејзенштејн.“ *Југословенска кинотека* (јун 1957).
- ЗАБРОДИН, Владимир. *Гротеск и атракцион*, 2000. <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/585/>> 26. 02. 2017.
- МЕЙЕРХОЛД, В. Е. *О иллюзии*. Београд: Полит, 1976.
- МЕЙЕРХОЛД, Всеволод. *Тело актера и его выразительные средства*, 164 А 3; В 1. <http://www.teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/O_meyer/#_Toc292184274> 26. 02. 2017.
- МЕЙЕРХОЛД, Всеволод. *Записи лекций В. Э. Мейерхольда*. Статьи. Т. 1. С. 223, 224. <http://www.teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/O_meyer/#Rome_End_196> 26. 02. 2017.
- СТОЈМЕНИЋ, Драган. „Хомокинематографикус.“ *Зборник Академије уметности* бр. 1 (2013).
- СТОЈМЕНИЋ, Драган. „Биомеханика Др Департута.“ *Зборник Академије уметности* бр. 3 (2015).
- СТОЈМЕНИЋ, Драган. „Хронофотографија: инжењер живота – Етјен Жули Мареј.“ *Зборник Академије уметности* бр. 4 (2016).
- ТРЕТЬЯКОВ, Сергей. „Театр атракционов.“ *Октябрь Мысли* 1, October 118 (Fall 2006): 19–26. © 2006 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. <<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic235120.files/3TretiakovTheatreAttraction.pdf>> 19. 11. 2016.
- BELAN, Branko. „Pokušaj enciklopedijske sistematizacije izražajnih sredstava filma.“ *Sineast* br. 4 (1984).
- BOIS-REYMOND, Emil du. *Специальная мускульная физиология*. Берлин, 1903.
- BODE, Rudolf. *Ausdrucksgymnastik*. München: C. H. Beck'sche, 1922.
- NOUSSINOVA, Natalia. *Leonid Trauberg et L'Excentrisme*. Yellow Now, Stuc, Belgique, 1993.
- POLIWODA, Bernadette. *FĖKS – Fabrik des exzentrischen Schauspieler*. München: Verlag Otto Sagner, 1994.

INDEPENDENT ATTRACTION:
EISENSTEIN'S NEW ANTHROPOLOGY OF THE ACTOR

Summary

In the context of re-evaluation of the “montage of attractions”, it was concluded that the analyzed (unpublished) article “Выразительное движение” (Expressive movements) by Eisenstein and Tretyakov was the basis for the later formation of this theoretical platform. Hence, the very essence of Eisenstein’s film doctrine was related to the perception and systematic determination of the aesthetic perceptive phenomenon of movement and its expression. The theoretical principles of “movement liberation” and the establishment of a rational norm for assessing the affective content of drama, Eisenstein built through the reflexology works of Ivan Pavlov and Alexei Gastev’s biomechanics, as well as through the systematization of the phenomenology of movement of Rudolf Bode and Klagens. Based on medical researches which could be compared to the contemporary ones, these authors point to the difference between the undesirable “pure type” of movement and the desirable, “willing” movement. Thus, the biological basis of the body protests if the performing movement has no precise motivation, which directly implies the content and quality of the actor’s expression. Bode’s “principle of totality”, as the unity of stimuli leading to the movement, is determined by the act of will, struggle and change of the direction of movement. This principle is the energy that needs to be discharged by the action of “movement discharge”. In this way, Eisenstein’s theory of expressive *double gymnastics* is established, transposed into the *montage of attractions*, which between the dance aesthetics, on the one hand, and the mastery and purpose of the movement on the other, contains two components: *rhythm* as a motor of irritability, and a *willing act*. Only then, the stage expression ceases to be a “reflection of life”, transforming itself into a “creative life”. It can be concluded that Eisenstein, using the theoretical studies on the phenomenology of the movements, the eccentric studies of FEKS, as well as the sets of Meyerhold’s biomechanics, while also directing the Proletkult theatre productions, constructed an even more comprehensive system of stage expression, systematized by the aesthetic perception model of movement called the *montage of attractions*. Also, it can be concluded that an expressive motoric movement, transparent to the system of the “montage of attractions”, arises from the interference of ambivalent *bi-mechanical* motives. Each gesture needs a “struggle of motives” between *unconscious* reflexes of an actor and *conscious* impulses. In this struggle of movement between reflex and consciousness, Eisenstein sees the basis of artistic expression. Therefore, it is concluded that Eisenstein’s “Theory of Expressive Movement” examines not only the movement of the actor’s body, but also the movement of the consciousness of the character, and is therefore called the *double gymnastics*. This attraction, when arranged in a series of montage intensity, ensures the discharge of the observers’ emotions in the desired direction.

Furthermore, it is concluded that an *independent attraction*, as a unit for measuring the force of art, is contained in a *collision model*, which, as an important element of the movement, becomes the dominant factor in Eisenstein’s aesthetics. Eisenstein’s *collision model*, as a paradigm of the aesthetic mode of cinematography, becomes an anthropological and cinematographic element of the *montage of attractions*. Unlike the old dramatic structure of the story – thought, speech and psychology – the modern cinematographic themes bring materiality, space and time.

Keywords: movement, biomechanics, biodynamics, juxtaposition, montage of attractions.

СРЋАН Ђ. РАДАКОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПОЧЕЦИ КИНЕМАТОГРАФИЈЕ У НОВОМ САДУ – ТРАГОВИ О РАДУ ВЛАДИМИРА ТОТОВИЋА

САЖЕТАК: У раду се откривају непознате информације о кинематографским активностима Владимира Тотовића током 1915. године у Новом Саду и указује на чињеницу да је амбијент Првог светског рата у значајној мери створио специфичне услове због којих је продукција играних и документарних филмова и покренута.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Владимир Тотовић, Проја филм, Корвин филм, *Лојов као де-ићкићив*.

Након више од сто година крајње је тешко поверовати да су се у Новом Саду у другој половини 1915. године у континуитету снимали играни и документарни филмови. Реч је, није тешко наслутити, о активностима једног од најзанимљивијих пионира филма на простори-ма бивше СФР Југославије, о раду Новосађанина Владимира Тотовића. Истраживање кинематографских активности Владимира Тотовића заокружено је у осамдесетим годинама XX века, и до данас се нису појавила нова сазнања о раду младића који је, за мање од годину дана, глумио и статирао у више од десет мађарских и аустријских филмова, а у појединим новосадским остварењима био потписан и као редитељ. Остаје да се нагађа како би се даље развијала каријера првог новосадског синеасте да његов живот није окончан прерано, у 1917. години, на ратишту дуж реке Соче на које је, након војне обуке у другој половини 1916. године, био упућен као припадник аустроугарске војске.

Интересовање за рад Владимира Тотовића пробужено је тек по завршетку Другог светског рата, у часопису *Филм – лист за ишћања*

* srdjan.radakovic13@gmail.com

филмске уметности и културе средином 1952. године.¹ Аутор првог чланка који је скренуо пажњу на чињеницу да су у јеку Великог рата у Новом Саду постојале кинематографске активности био је Ђура Давидовац, један од глумаца из најважнијег Тотовићевог редитељског остварења, играног филма *Лојов као детектив* (ДАВИДОВАЦ 1952).

Ђура Давидовац био је Тотовићев вршњак (обојица су рођени 1898. године), син угледног новосадског адвоката Милана Давидовца и брат од ујака Анице Савић Ребац. (Аничина мајка Јулка, девојачки Давидовац, била је удата за Милана Савића, дугогодишњег секретара Матице српске и уредника Матичиног *Летописа*.) Ђура Давидовац је Новосађанима остао у сећању као библиотекар у Српском народном позоришту и повремено хроничар живота старог Новог Сада, па је његово сведочење било не само изворно већ и аутентично.

По објављивању чланка Ђуре Давидовца интересовање за рад Владимира Тотовића расте, али се тек након једанаест година формира мало шира слика о околностима у којима су се у Новом Саду снимали први играни филмови. У новосадском дневном листу *Дневник* 1963. године Живко Марковић је, након ступања у везу с породицом Тотовић и прикупљања изузетне документарне грађе (нпр. преписке Владимира Тотовића са братом Јованом током 1915. и 1916. године), објавио прилог под насловом „Новосађанин пионир наше кинематографије“.

У прилогу се, осим основних биографских података о Владимиру, сину имућног новосадског трговца Јована Тотовића, помиње и следеће: „Снимање ‘Лопова као детектива’ обављено је у другој половини 1915. године уз суделовање Тотовићевих пријатеља, који су бесплатно глумили, с тим што је сваки себи набавио гардеробу, како је знао и умео, док је маскирање у кући Тотовићевих родитеља вршила његова сестра Јулијана, која је глумила бароницу Хабенихтс. Њој је дијамантски прстен украо изгладнели детектив Тото [Владимир Тотовић] и она расписује награду ономе ко јој пронађе накит. Заплет радње чине лопови, који опет њега покраду. Међутим, Тото их гони уз помоћ полиције и на крају све хвата, за чега добија 1000 круна. То је, углавном, садржај филма, чији су ентеријери снимани у једној сад већ порушеној згради поред Катедрале и у кафани ‘Код три круне’, а екстеријери у Поштанској, Змајевој и Илије Огњановића улици, а нешто и у Дунавском парку. Технички део обраде Тотовић је углавном сам радио и то врло примитивно, већим делом у очевом магацину, а поред њега и

¹ Часопис *Филм – лист за ишњања филмске уметности и културе* штампао је Савез филмских радника Југославије у Београду у периоду од 1950. до 1953. године (најпре месечно, а затим и два пута месечно). Главни и одговорни уредник био је Александар Вучо, а касније га је заменио Вицко Распор.

његове сестре у филму су учествовали још и Ружица Куборци, Фери-ка Шоман, Војин Татић, Милан Продановић, Ђорђе Теодоровић звани 'Глиста' и Ђурица Давидовац. Двојица последњих играли су полицајце, па како је први био висок, а други низак, они су својим улогама у неку руку били претече Пата и Паташона. Поред поменутих, било је још глумаца, вероватно статиста, од којих се већина баш није нарочито прославила. Тотовић 22. децембра пише брату у Праг да је велика штета, што није био у Новом Саду кад је филм сниман 'барем – како пише – не би морао толико шепавих људи ангажирати да ми у једној детективско-артистичкој драми суделују'. Брат му је тамо био чиновник једне фирме и тренер лаке атлетике клуба 'Славија', те га је том приликом позвао да заједно раде на филму, јер би он својом гимнастиком читаве филмове могао испунити. Кад је филм био готов, а састојао се из два дела, Тотовић га је дао на бесплатно приказивање власнику биоскопа 'Корзо', Ђури Стојковићу, који је плакатирањем изазвао велико интересовање у граду. Премијера је била 17. јануара 1916. године у пуној сали, која је Тотовића као главног протагонисту изнела на рукама иако је њему, као и осталим глумцима, наплаћена улазница за ову представу. Филм је даван и сутрадан, а приказ о њему донео је тадашњи новински лист 'Ujvidéki Hírlap' у коме је Тотовић похваљен као изванредан глумац, док му је замерено на техничкој страни филма. Затим је Тотовић истим филмом, његовом копијом и документарном траком о сахрани секретара Матице српске, Антонија Хацића, коју је снимио 17. јануара, кренуо за Беч, где је требало да на Експортној академији усаврши трговину“ (Марковић 1963).

Писање Живка Марковића било је углавном тачно јер су у тексту направљена само два груба превида. Најпре, техничку обраду филма Тотовић није радио сам (о томе више у наставку текста), а други превид, показало се, односио се на снимање филма који је претходио *Лојову као дејтективу*. Наиме, Живко Марковић је, пре описа продукције филма *Лојов као дејтектив*, закључио: „За овај посао Тотовић је имао доста искуства јер је годину дана раније, такође у Новом Саду, снимио пустоловни филм са једним псом вучјаком и мађарским глумцима, а у Будимпешти код 'Корвин-продукције' играо у три филма“ (Марковић 1963).

Дејан Косановић је, након пажљивијег прегледа преписке Владимира Тотовића са братом Јованом, утврдио да се поменути филм звао *Сјасилац*, да се састојао од једног или неколико кадрова (девојчица пада у воду, а затим је пас и младић којег је играо Тотовић спасавају), да филм никада није био јавно приказан и да у њему нису играли мађарски глумци (Косановић 1985: 216). С друге стране, Живко Марковић је у свом прилогу упутио на новосадски лист *Ujvidéki Hírlap* у

којем су се, осим приказа филма *Лойов као дејектив*, појавиле и информације о будимпештанској премијери још једног новосадског филма са мађарским глумцима и Тотовићем у главним улогама, међутим, он по свему судећи поменути новинске вести није читао пажљиво.

Девет година касније, поново у новосадском *Дневнику*, појавио се нови чланак о Владимиру Тотовићу под називом „Први домаћи уметнички филм снимљен је у Новом Саду“ у којем су бројне до тада откривене информације о раду првог новосадског редитеља биле потпуно искривљене (Ковачевић 1972). Чланак је дословно изазвао конфузију у свим наредним текстовима о Тотовићу, јер су се, игром случаја, поједини истраживачи ослањали управо на њега. У тексту је, на пример, као датум премијере филма *Лойов као дејектив* наведен 15. и 16. јануар 1917. године, име филма промењено је у *Лойов дејектив*, а презиме Тотовић преименовано је у Поповић. Поменути чланак је, одмах по објављивању, изазвао бурну реакцију у дому породице Тотовић (у том тренутку били су живи Владимирова сестра Јулијана и старији брат Јован који су се одмах обратили уредништву *Дневника*), и у јануару 1973. године објављен је нови чланак као својеврстан демант, покушај исправки бројних нетачности и непрецизности о лику и делу првог новосадског филмског редитеља.

Нови чланак је донео веома важан интервју са Владимировом сестром Јулијаном (након удаје узела је презиме Гава) која је о редитељским активностима рођеног брата изјавила следеће: „Знам да су као глумци учествовали др Милан Продановић, Ђурица Давидовац, Ферика Шоман, Ђорђе Тодоровић, Рожика Куборци и ја. Тада сам имала 25 година и када нам је Влада предложио да направимо филм сви смо то озбиљно схватили и својски прионули на посао. Свако се трудио да део свог посла што боље обави. Ја сам била гардероберка и глумица. Сећам се добро једне сцене у филму у којој сам ја, као седела на клупи и ваздан гледала свој велики прстен на руци. Тада ми је пришао ‘лопов’, сад баш не могу да се сетим да ли је то био Милан Продановић или Ферика Шоман. И он ми је некако украо тај прстен. Покојни Давидовац и Тодоровић личили су на Пата и Паташона – први је био низак и дебелушкаст, а други сув и висок. Њих двојица су играли полицајце. (...) Највећи део филма снимљен је на месту где се сада налази Дунавски парк. (...) Ту је била некада зграда црквене општине и ми смо ту становали. На месту данашње Илије Огњановића улице налазио се већ обичан колски пут, а одмах даље према Дунаву пружала се баруштина на којој се лети купало и веслало, а зими клизало. У том крају је, можете слободно забележити, снимљен први југословенски филм, а творац је био мој рођени брат Владимир ТОТОВИЋ, а не Поповић како је то забележено“ (Ковачевић 1973).

Интервју је, очигледно, потврдио писање Живка Марковића и пружио нове информације о садржају филма *Лојов као дејектив*.² Владимир Тотовић је дефинитивно водио рачуна о драматургији јер је, из интервјуа се то јасно види, при крају филма успешно извео преокрет у којем је немачка бароница поново остала без прстена. (Преокрет објашњава и име протагонисткиње. Хабенихтс, наиме, у преводу са немачког значи „нема ништа“.) Тотовић је, по свему судећи, имао амбицију да створи допадљиву детективску комедију потере, али и да се у филму на суптилан начин подсмехне Немцима. (Никако не треба губити из вида катастрофу коју је српски народ проживљавао у време када је сниман и приказиван филм *Лојов као дејектив*.)

Нажалост, на поменути интервју готово да нико није обратио пажњу, па су се у већини записа о Владимиру Тотовићу који су уследили појављивале грешке и нетачности из спорног, претходног новинског чланка. Довољно је погледати, на пример, текст Стевана Јовичића, дугогодишњег сарадника Југословенске кинотеке, из 1973. године, у којем су задржане све погрешне информације, а исправљено је само Владимирово презиме (Јовичић 1973: 221). Дејан Косановић је у свим својим књигама и научним радовима име Тотовићевог филма преправљао у *Дејектив као лојов*, а као датум премијере константно је наводио 15. и 16. јануар 1916. године (Косановић 1985: 217). Другим речима, Дејан Косановић је исправљао само податак о години премијере филма. Код Петра Волка пак проналазимо идентичан наслов филма као и код Косановића, уз назнаку да га је Тотовић реализовао 1914. године (Волк 1996: 266).

Током 1978. године Никола Мајдак је, за потребе ТВ Нови Сад, снимио документарни филм *Лојов као дејектив или њрича о Владимиру Тојовићу* у којем је Јулијана Гава поново интервјуисана.³ Поред већ

² Живко Марковић је био непрецизан само у детаљима; име глумице Куборци је, на пример, посрбљено. (Ружица, уместо Рожика. Поменимо и да је Антоније Хаџић у Марковићевом тексту представљен као секретар Матице српске, а заправо је био председник.) У текстовима који су након писања Живка Марковића уследили, често су погрешно навођена и имена других глумаца, па је Ференц, Ферика Шоман, у појединим изворима постао Фрања Шоман, презиме Давидовац мењано је у Давидовић и слично. Живко Марковић је у тексту споменуо и да је власник биоскопа „Корзо“ био Ђура Стојковић (ово презиме је такође касније често преправљано у Стојановић). Истина је да су власници биоскопа „Корзо“ били Ђура и Иван Стојковић, а да су њихови партнери били Ђула Бауер, Љубомир Поповић, Адолф Цвибек, Деже Фејер и Мано Рот. Поменуто партнерство је у Новом Саду први пут регистровано 1. фебруара 1913. године (*KÖZPONTI ÉRTESÍTŐ* 54 szám 1913: 1609).

³ Нови интервју са сестром Владимира Тотовића разрешио је дилеме око назива филма. Јулијана Гава је пред камером потврдила да се филм звао *Лојов као дејектив*, према сценарију у којем крадљивац гони лопове након што и сам бива покраден. Када је реч о датуму премијере, чини се да је податак који је иза себе оставио Живко Марковић најпоузданији. Наиме, прва информација о филму *Лојов као дејектив* се у штампи појавила 21. јануара 1916. године. Самим тим, филм је највероватније премијерно приказан 17. и 18. јануара, а не 15. и 16. како је наведено у појединим изворима.

поменутих чињеница Мајдакова камера је успела да забележи и нове информације, попут описа техничких услова у којима се одвијала производња филма *Лойов као дејектив*. Сестра Владимира Тотовића је у једном тренутку споменула да је део магацина њиховог оца био претворен у филмску лабораторију са великим ваљцима на које је намотавана трака. Јулијана Гава је објаснила и да је њен брат имао властиту камеру коју је добио од оца као поклон за одличан успех у трговачкој школи. Поменимо још и да је у Мајдаковом филму (као и у тексту Живка Марковића) истакнута нејасна веза између новосадског редитеља и филмског предузећа „Корвин“, чије седиште је било у Будимпешти.

Сви поменути извори су, дакле, оскудевали у најважнијим информацијама, јер нису објашњавали када су започета прва снимања, нити какву је улогу у тим снимањима имала продукција „Корвин“. Тек након истраживања Јаноша Чале почетком осамдесетих година XX века откривени су нови, изузетно битни подаци. Јанош Чала је 1981. године на Факултету драмских уметности у Београду, у дипломском раду „Почеци кинематографских делатности на територији Војводине 1896–1918“ (ментор др Дејан Косановић), извео веома обимно, детаљно и систематично архивско истраживање. Када је реч о Тотовићу, Јанош Чала је са посебном пажњом прегледао дневну штампу на мађарском језику из 1915. и 1916. године и на крају успео да пронађе најважније новинске вести.⁴

У чланку који је објављен у листу *Ujvidéki Hírlap* 12. августа 1915. године Јанош Чала је пронашао најаву почетка снимања филмова у Новом Саду: „Како сазнајемо, ових дана ће у Новом Саду почети с радом једно биоскопско предузеће које ће се бавити снимањем. Циљ предузећа је да, сада, када је из иностранства тако тешко доћи до филмова, добрим и успелим снимцима омогући несметан рад мађарских биоскопа. У Мађарској ова грана индустрије још ионако хода у дечијим ципелама, зато с највећим признањем морамо говорити о овом подухвату. Он ће омогућити да програм домаћих биоскопа не буде састављен само од страних филмова. С добронамерним локалпатриотизмом региструјемо, дакле, ову вест. А Нови Сад, с обзиром на свој географски положај, по природи ствари је изузетно погодан за прављење снимака“ (Чала 1981: 105).

⁴ Осим прегледа штампе Јанош Чала је током истраживања користио и преписку Владимира Тотовића са братом Јованом до које је дошао Живко Марковић. Важно је поменути да су Дејан Косановић и Јанош Чала у својим текстовима о Тотовићу у великој мери цитирали поменута писма, уз напомену да је до њих дошао Живко Марковић и да се чувају у Музеју града Новог Сада. Нажалост, након смрти Живка Марковића преписци се губи сваки траг. Аутор овог рада безуспешно је покушавао да пронађе драгоцене документе у Музеју града Новог Сада, и на крају био принуђен да се ослања искључиво на цитате Дејана Косановића и Јаноша Чале.

Чала је, затим, у листу *Ujvidéki Hírlap* од 21. јануара 1916. године пронашао кључне вести (поменуто је да је Живко Марковић на њих скренуо пажњу почетком шездесетих година XX века) у којима су прецизно описане новосадске кинематографске активности у 1915. години: „Свега је неколико недеља прошло како је у Новом Саду под називом ‘Corvin’ основано биоскопско предузеће, а већ је свој други / мисли се на филм ‘Детектив као лопов’ – Ч. Ј./ производ пустило на филмско тржиште. Први комад, у коме су играли Петерди Етуш, Гозон Ђула и Барањаи – чланови печујског Народног позоришта, Шоман Ференц и Тотовић Владимир – новосадски биоскопски глумци, приказан је у Будимпешти, где је доживео леп успех (...) Други филм који је сада приказан у једном новосадском биоскопу већ је за собом оставио лепше жеље. Тотовић Владимир је у насловној улози у филму ‘Детектив као лопов’ додуше играо првокласно, али је техничка изведба филма слаба. Иако заостаје за иностраним великим кинофилмовима, ипак са поверењем очекујемо наредне производе овог младог предузећа. Једна новосадска госпођица, Ројика Куборци, истакла се у улози младе жене.“ (Чала 1981: 106).

Информације из овог другог чланка Дејан Косановић је користио у апсолутно свим текстовима у којима је писао о Тотовићу (тј. о почецима кинематографије на територији Војводине), и оне су му помогле у извођењу следећег закључка: „Да постоји нека веза између онога што је радио Владимир Тотовић и сниматељи предузећа ‘Корвин’ за време боравка у Новом Саду показује и пример филма ‘Сахрана Антонија Хацића’ секретара Матице српске, који је умро јануара 1916. године. У новинама је било записано: ‘... филмско предузеће Корвин је снимало сахрану Антонија Хацића.’“ (Косановић 1985: 218). Другим речима, Дејан Косановић није умео да објасни везу Владимира Тотовића и филмске продукције „Корвин“, што потврђују и његови текстови новијег датума: „Наиме, крајем 1915. или почетком 1916. године у Новом Саду је основана филијала предузећа ‘Корвин’ са чиме је Тотовић вероватно имао неке везе. У писму брату је навео да је ангажовао два оператера и једног лаборанта и да их плаћа по 100 круна месечно.“ (Косановић 2012: 35).

Већ на први поглед јасно је да је Дејан Косановић имао неке недоумице у вези са датумима и именом „Корвин“, тј. да није случајно што је у свим својим записима о Тотовићу избегао да помене и сазнања из листа *Ujvidéki Hírlap* од 12. августа 1915. године до којих је дошао његов студент Јанош Чала. Косановићев закључак да је продукција „Корвин“ почела са радом крајем 1915. или почетком 1916. године, очигледно је, битно одудара од информација у новинским вестима у којима се јасно види да је предузеће почело са радом средином августа 1915. године.

Ради се о следећем: филмско предузеће „Корвин“ у 1915. години није ни постојало. Другим речима, прве вести о предузећу „Корвин филм“ појавиле су се тек у 1916. години, а у 1915. години продукција је имала потпуно другачије име, тј. своје филмове је на тржиште пласирала са логоом на којем је писало „Проја филм“.

Данас се у бројној литератури лако могу пронаћи основне информације о продукцији „Проја филм“, чак и разлози због којих је она преименована у „Корвин филм“. Извориште, на првом месту, представља будимпештанска ревија *Позоришни живоџи* (*Színházi élet*) која је, осим вести из позоришта, доносила и детаљна обавештења о кинематографским активностима на мађарском говорном подручју. У поменутој ревији најпре проналазимо информације да је покретач и први човек продукције „Проја филм“ био Јене Јановић, директор Народног позоришта у Коложвару (данас Клуж Напока, Трансилванија, Румунија). Продукција „Проја филм“ је прве резултате почела да бележи у другој половини 1914. године, након што је Јановић у Коложвар довео Михаља Кертеса (касније познатијег као Мајкл Кертис, велики холивудски редитељ). Михаљ Кертес је током лета и јесени 1914. године у Коложвару режирао следеће филмове: *Позајмљене бебе* (*A kölcsönkért csecsetők*), *Одбачена* (*A tolonc*) и *Банк бан* (*Bánk bán*).⁵ У овим остварењима истакао се глумац Михаљ Варкоњи (касније холивудска звезда Виктор Варкоњи), а филм *Банк бан* представљао је убедљиво најамбициознију мађарску филмску продукцију до тада. У истом периоду у Будимпешти је било активно још неколико филмских предузећа, међутим, тек са појавом филмова који су снимани и продуцирани у Коложвару десио се први пробој мађарског филма на данашњу територију Аустрије. (До тада западни део Аустроугарске није имао много интересовања за малобројна кинематографска остварења која су настајала на истоку.) Необично име продукције „Проја филм“ може се лако објаснити. Јене Јановић је, убрзо након што је покренуо кинематографске делатности у Коложвару, успео да направи повољан уговор са компанијом „Пројектограф“ која је покривала велику мрежу биоскопа и била један од највећих дистрибутера филмова на територији Аустроугарске. Име његове продукције био је спој имена „Пројектограф“ и презимена Јановић (Про + Ја).

Након Кертесовог повратка у Будимпешту, Јановић је маја 1915. године из Берлина у Коложвар довео новог сарадника, редитеља Мартона

⁵ У јануару 2016. године, појавила се Blu-ray верзија филма *Одбачена* Михаља Кертеса (ориг. *A tolonc*, енгл. *The Undesirable*), остварења за које се мислило да је заувек изгубљено. Филм је сасвим случајно пронађен у Њујорку и одмах послат у Мађарску на рестаурацију. Дигитализовани запис је данас једино сведочанство о филмским активностима продукције „Проја филм“.

Гараша (иначе рођеног Новосађанина). Мартон Гараш је најпре претворио у филм песму Јаноша Арањија „Позиви мртвих“ (Tetemrehívás)⁶, а затим је током лета и јесени реализовао низ који су чинила следећа остварења: *Краљ берзе* (A börzekirály), *Поноћни сасиџанак* (Éjféltalálkozás), *Лаку ноћ Муки* (Jó éjt Muki), *Кокс и Бокс* (Cox és Box), *Хаваши Маџдолна* (Havasi Magdolna) и *Сиоџакнуџа срца* (Vergődő szívek).⁷

Појава Гарашових филмова у биоскопима створила је и прву велику мађарску филмску звезду. Реч је о глумици Лили Берки, која је играла у готово свим споменутих остварењима које је Јановић продуцирао. У сваком наредном филму подизан је квалитет продукције, па је у околностима смањења увоза америчких и европских филмова током 1915. године, и раста одзива домаће публике (самим тим и зараде „Проја филма“), Јановић на прелазу из 1915. у 1916. годину донео одлуку да се одвоји од „Пројектографа“. Због разилажења са партнером Јановић је морао да промени име своје продукције. Одлучио се за име „Корвин филм“ јер је Коложвар био родно место Матије Корвина, великог угарског краља.



Реклама компаније „Пројектограф“ у бечком часопису *Кинематографска ревија* од 22. августа 1915. године (лево) и један од првих плаката из 1916. године на којем се рекламира предузеће „Корвин филм“ (десно)

⁶ У Бечу је филм приказиван под именом *Das Gottesgericht*.

⁷ Важно је напоменути да је са филма *Сиоџакнуџа срца*, који је у овом низу настао последњи, уклоњена ознака „Проја филм“. У фебруару 1916. године појавио се први приказ овог филма, а поменута информација забележена је у мартовском броју ревије *Позоришни животи* (SZÍNHÁZI ÉLET V/12 1916: 22).

Компанија „Проектограф“ је дистрибуирала филмове следећих филмских кућа: „Нордиск“ из Копенхагена, „Оливер филм“ из Берлина, „Шведски биограф“ из Стокхолма и „Проја филм“ из Будимпеште. У овој групи најтраженији су били дански филмови, највише због глумца Валдемара Псиландера који је по популарности био одмах иза глумице Асте Нилсен.

У светлу свега поменутог крије се и одговор на питање која продукција је поред Владимира Тотовића била заслужна за покретање кинематографских делатности у Новом Саду. Једноставно, у новинским вестима из августа 1915. године име предузећа није ни поменуто, а крајем јануара 1916. године новинар који је састављо прилог забележио је „Корвин“, тј. ново име Јановићеве продукције која се у претходној години звала „Проја филм“. Ако се пажљивије прочитају вести у листу *Ujvidéki Hírlap* од 21. јануара 1916. године, није тешко закључити да новинару информације о продукцији која је стајала иза филмова који су снимани у Новом Саду током друге половине 1915. године није дао Владимир Тотовић, већ један од Јановићевих сниматеља. Тотовић је, наиме, одмах након премијере свог играног првенца отпутовао најпре у Будимпешту, у којој се задржао веома кратко, онолико колико му је требало да прода филм *Лойов као дејтектиив* и права на њега, а затим је са негативима на којима је била документована сахрана Антонија Хацића продужио за Беч.

Све ово знамо захваљујући писму Владимира Тотовића од 23. јануара 1916. године које је из Беча послао брату у Праг, само два дана након што се у дневној штампи појавио приказ његовог играног филма: „Тотовић је нешто касније успео свој филм *‘Дејтектиив као лойов’* да прода једној, засад неидентификованој, фирми и то са *‘моноџолом’*, то јест фирма је купила негатив и обе израђене копије филма са свим правима приказивања. С обзиром *‘да слика бац није најбоље изшала’*, Владимир Тотовић је био задовољан што га је продао за 3560 – круна. Филм га је, према његовим прорачунима коштао 3494,80 круна, од чега је 3380 – круна позајмио од своје мајке. Када је вратио тај дуг, остало му је веома мало.“ (Косановић 1985: 217).

До данас је остало непознато какав је био садржај филмског материјала (прецизније, негатива који је Тотовић са собом понео у Беч) на којем је снимљена сахрана Антонија Хацића. У листу *Ujvidéki Hírlap* од 18. јануара 1916. године су, срећом, детаљно описане све појединости сахране, па је садржај филма могуће реконструисати.

Вест о смрти председника Матице српске изазвала је масовно окупљање новосадских грађана на спроводу, и то је био довољан разлог не само за снимање филма већ и за опширно извештавање у дневној штампи: „Учешће новосадског грађанства у сахрани Антонија Хацића

манифестовало се на импозантан начин. У три сата после подне када је архимандрит Ђорђе Видицки са седам других свештеника приступио освештавању тела, на тргу Франца Јозефа чекала је огромна маса од више хиљада људи како би погребна поворка кренула. Главни трг и улица Лајоша Кошута [Змај Јовина улица] црнили су се од великог прилива људи који су ковчег Антонија Хаџића пратили до епископске цркве [Саборне цркве]. Међу присутнима били су жупан Бела Матковић, саветник министра Павле Јовановић, саветник Елек Хорват, градоначелник Бела Профума, народни посланик др Гедеон Дунђерски, заменик градоначелника др Имре Марцековић, шеф полиције Нандор Пајери, технички саветник Игнац Орбан, градски одборник Геза Форстер, заменик градоначелника у пензији Влада Стратимировић, судија др Бела Калаи, бивши народни посланик др Михајло Полит, Ђула Нидермајер, директор др Душан Радић, опат Ференц Фат, судија Ференц Рехак, судија и тужилац др Золтан Шандор као представник Националног казина и многи други. У саборној катедрали на захтев болесног епископа Митрофана Шевића погребну мису водио је бискуп Иларион Зеремски уз помоћ бројних свештеника. Током церемоније познати црквени хор певао је дирљиве погребне песме. У оквиру црквене церемоније бискупски секретар Владислав Јанкулов оставио је дубок утисак када је говорио о благословеном раду и делу Антонија Хаџића (...) Након завршетка веома дирљиве церемоније бескрајно дугачка погребна поворка кренула је и већ је почео да пада мрак када је стигла на гробље на крају Кисачке улице [Алмашко гробље]. Архимандрит Ђорђе Видицки приступио је поново освештавању покојника, након чега се велики жупан Бела Матковић са следећим топлим и поетским мислима опростио од Антонија Хаџића.“ (*UJVIDÉKI HÍRLAP* 1915: 2).⁸

На основу ових новинских вести, дакле, сазнајемо шта су сниматељи „Корвина“ (а вероватно и сам Тотовић) бележили на филмску траку коју је пионир новосадског филма понео у Беч са намером да тамо филм доврши и пласира на тржиште.

Све у свему, могућа је нова ревизија кинематографских делатности у Новом Саду у другој половини 1915. године. Владимир Тотовић је, вероватно сам (осим сведочења Јулијане Гава и у другим изворима је забележено да је Владимир имао властиту камеру), снимио пробни филм који је назвао *Ћасилац*, али су његове кинематографске амбиције дошле до изражаја тек након што су се, у августу 1915. године, у Новом Саду појавила двојица сниматеља (камера оператера) и један лаборант из „Пројектографовог“ и Јановићевог предузећа са којима је

⁸ Аутор рада дугује захвалост др Аготи Виткаи Кучера и Марији Форгач на помоћи у преводу тешко читљивих новинских чланака и докумената на мађарском језику.

убрзо започео сарадњу. Најпре је био ангажован као глумац у једном филму, након тога је сам продуцирао и режирао филм *Лойов као де-шекѿив*, а за њим и документарни филм на којем је био забележен велики одзив његових суграђана на сахрани Антонија Хаѿића, председника Матице српске.

Остало је, међутим, непознато како се звао филм који је претходио *Лойову као деѿшекѿиву*, и зашто су, поред Владимира Тотовића и његовог друга Ференца Шомана, у њему играли и глумци из Печуја (Pécs). Срећом, до данас су у различитим изворима (у дневним и периодичним публикацијама из периода Првог светског рата, затим у бројним савременим научним студијама, и, коначно, у различитим архивама) сачувани поуздани подаци о активностима позоришне трупе из Печуја, и то нарочито у ратном периоду, па је са великом прецизношћу могуће утврдити зашто и када су поменути глумци боравили у Новом Саду.

Боравак позоришне трупе из Печуја договорен је са градским властима Новог Сада два месеца пре него што је Гаврило Принцип у Сарајеву пуцао у Франца Фердинанда и његову супругу. У Историјском архиву града Новог Сада чува се оригинални документ, молба вође печујске трупе за добијање дозволе за извођење представа у Новом Саду у 1915, 1916. и 1917. години. Трупа је у Новом Саду гостовала током марта 1914. године, и због великог интересовања публике, вођа печујских глумаца Бела Фиреди обратио се 16. априла новосадском Магистрату са опширним писмом. У уводу писма налазимо следеће: „Молим да издате општинску позоришну дозволу за 1915, 1916. и 1917. годину позоришној трупи Народног позоришта у Печују, која је под мојим управљањем“ (Фиреди 1914: 1/12092). Годину дана касније трупа је поново боравила у Новом Саду и лист *Ujvidéki Hírlap* је 15. априла 1915. године већ на првој страници донео критички осврт на ново гостовање, а на наредној страници су појединачно представљени и сви чланови ансамбла (*UJVIDÉKI HÍRLAP* 1915: 1).

Фиредијева трупа је након тронедељног боравка у Новом Саду отпутовала у Печуј, а убрзо затим продужила према Великој Кањижи (Nagykanizsa) у којој се задржала током већег дела лета (јул и скоро цео август), што знамо захваљујући сачуваним локалним гласилима из Велике Кањиже. (Реч је о листовима *Zala* и *Zalai Hírlap* који су у наведеном периоду свакодневно извештавали о приказаним представама и, уопште, о репертоару Народног позоришта из Печуја.)⁹

⁹ Репертоар Народног позоришта из Печуја је уочи Првог светског рата био веома богат и разноврстан, већим делом оријентисан ка комедији. Уз молбу за издавање позоришне дозволе за 1915, 1916. и 1917. годину Бела Фиреди је приложио комплетан програм трупе, и у њему се види да су глумци најчешће изводили оперете, а затим и класичне драмске текстове (нпр.

По напуштању Велике Кањиже Фиредијева трупа је неколико дана боравила у родном граду и почетком септембра се поново појавила у Новом Саду са намером да пред новосадском публиком реализује јесењи део позоришне сезоне према унапред утврђеном календару. Будимпештанска штампа је прва најавила повратак печујских глумаца у Нови Сад: „Позоришна трупа Беле Фиредија из Печуја 7. септембра започиње јесењу позоришну сезону у Новом Саду.“ (*PESTI HÍRLAP* 1915: 11). У гласилима из Велике Кањиже забележено је да су активности печујских глумаца почеле мало раније: „Нови Сад извештава да је појава Фиредијеве трупе 4. септембра изазвала велико интересовање Новосађана.“ (*ZALA* 1915: 2).

У сваком случају, трупа Народног позоришта из Печуја била је у Новом Саду на самом почетку септембра, а у матични театар се вратила тек 16. октобра (*BUDAPESTI HÍRLAP* 1915: 15). Ипак, њихове позоришне активности нису могле да се одвијају по плану јер су у Нови Сад допутовали без музичара (поменуто је да су репертоар трупе претежно чиниле оперете и комади са певањем). У листу *Zala* од 29. септембра 1915. године налазимо веома интересантне вести: „Споменули смо у јучерашњем броју да је изузетна печујска трупа доживела срдачну добродошлицу у Новом Саду, где одржавају шестонедељну јесењу сезону. Као што можемо да читамо у новосадским листовима, почетком месеца трупа је била изложена непријатној несрећи. Наиме, заменик директора Миклош Ижо је са мукотрпним радом и великим трошковима од изврских бечких музичара саставио оркестар трупе, међутим, због ратних околности оркестар није био у могућности да путује железницом, па су из Беча паробродом кренули за Нови Сад. Међутим, вероватно се догодила нека непријатност на Дунаву јер музичари нису стигли на време. Будући да за Нови Сад није могуће послати ни телеграм, глумци тренутно немају појма где им је оркестар. Ове вести могли смо да читамо пре дванаест дана у новосадским листовима, имајући у виду да због изузетног ратног стања из Новог Сада вести касне“ (*ZALA* 1915: 2).

У наведеном чланку се назире и објашњење како је дошло до снимања првог новосадског играног филма. Печујски глумци су по

Шекспир, Шо), као и велике опере (Верди). У 1915. години је репертоар трупе због новонасталих, ратних околности био у великој мери сужен, и састојао се углавном од оперета и комада са певањем. У Новом Саду и Великој Кањижи су, на пример, извођена дела следећих аутора: *Сибил* Виктора Јакобија, *Пробно венчање* Кароља Ђереа, *Ласџавице селице* Беле Зерковића, *Чаробни валцер* Оскара Штрауса, *Госпођица Сузи* Имреа Калмана, *Тајина мезимица* Алфреда Бوشинеа и Албера Гинона (оригинални назив комада је *Son père*), *Биоскојска вила* Макса Винтерфелда (оригинални назив оперете је *Die Kino-Königin*) и др.

доласку у Нови Сад непланирано имали вишак слободног времена (нарочито примадона Етел Петерди која је била носилац музичког репертоара трупе), и вероватно је спонтано, у контакту са Јановићевим сниматељима и самим Тотовићем, донета одлука да глумци искористе новонастале околности и своје умеће покажу пред камерама. Снимање првог новосадског играног филма је, самим тим, највероватније обављено у првој половини септембра 1915. године.

Наглашено је да су, осим Владимира Тотовића и његовог друга Ференца Шомана, према новосадским вестима од 21. јануара 1916. године, у филму играли још и Етел Петерди (Етуш је надимак), Ђула Гозон и Барањаи. Презиме Барањаи без икакве сумње упућује на глумца Ласла Барањаија, истакнутог члана печујске трупе, чије име је често помињано у свим до сада наведеним изворима. Када је реч о имену Ђула Гозон, показећемо да је у питању штампарска грешка.

Ђула Гозон је, наиме, уочи и почетком Првог светског рата у Будимпешти већ био веома познат као позоришни, али и филмски глумац. Глумио је, на пример, у филму *Преварени новинар* (*A becsapott újságíró*) Шандора Корде (ствараоца који се касније прославио под именом Александар Корда). Ипак, он никада није био члан позоришне трупе из Печуја, нити је са њима био у икаквој вези. У различитим, већ поменутих изворима, новинским вестима током 1915. године из Новог Сада, Велике Кањиже и посебно Будимпеште (*Ujvidéki Hírlap, Zala, Színházi élet*) име Ђула Гозон се апсолутно нигде не наводи, нити доводи у везу са печујском трупом. Ни у Историјском архиву града Новог Сада не постоји траг о повезаности овог глумца са печујским позориштем. (Бела Фиреди је уз молбу за издавање позоришне дозволе, као и у сваком следећем контакту са новосадским властима, достављао списак чланова трупе којом је управљао. Не постоји документ на којем се налази име поменутог глумца.) У студији новијег датума „Народно позориште из Печуја“ (*A Pécsi Nemzeti Színház*) из 1992. године у којој су детаљно истражене позоришне активности печујске трупе и анализиран репертоар у периоду од 1895. до 1949. године име Ђула Гозон се такође нигде не појављује (FUTAKY 1992).

С друге стране, у свим овим изворима се налази веома слично име, тј. стално се помиње глумац Бела Гозон. Он је био један од најважнијих чланова Народног позоришта из Печуја, јер се осим глуме бавио и режијом, па је, без икакве сумње, сличност у именима довела до штампарске грешке. Важно је додати и да је у првом септембарском броју ревије *Színházi élet* сачуван податак да је глумац Ђула Гозон у време када је печујска трупа допutoвала у Нови Сад био мобилисан,

а у првом октобарском броју је објављена и његова фотографија у униформи (*SZÍNHÁZI ÉLET* IV/5 1915: 9).



Gózon Béla

Бела Гозон



Gózon Gyula

Ђула Гозон

Дакле, у филму који је претходио *Лојову као дејективу* дефинитивно су глумили Етел Петерди, Ласло Барањаи, Бела Гозон, Ференц Шоман и Владимир Тотовић, и преостало је још само откривање његовог назива. То, међутим, представља тешко решив задатак јер сви до сада поменути извори оскудевају у овој суштинској, најважнијој информацији. Евентуални закључак мора остати у сфери нагађања, иако трагови постоје.

Године 1916. први новембарски број ревије *Színházi élet* донео је велики, опширан чланак о Народном позоришту из Печуја у којем су се, осим описа дотадашњих позоришних активности трупе, појавиле и фотографије најистакнутијих чланова, а међу њима и портрети управника Беле Фиредија, примадоне Етел Петерди и глумца Ласла Барањаија (*Színházi élet* V/39 1916: 30).



Baranyai László

Ласло Барањан



Peterdi Etus

Етуш Петерди

На другом месту, у једној колекцији антиквитета из Првог светског рата која је доступна на интернету (Postkartensammlung Johann Oetiker. Sammlung von 1'416 Bildern), аутор овог рада је пронашао разгледницу из Будимпеште од 18. октобра 1915. године на којој се налази реклама за филм *Само сјтрпљења* (*Csak türelem*).¹⁰ На колорисаној и ретушираној разгледници виде се човек са повређеном руком и медицинска сестра која му помаже, а изнад њих пише *Само сјтрпљења* (на маркици је исписано „за удовице и сирочад 2 филера“ и „помоћ војсци“). Да је филм под тим називом био јавно приказиван показује нам чланак из будимпештанских новина *Pesti Napló* од 14. новембра 1915. године (недеља) у којем је сачуван извештај о премијерама у „Пројектографовом“ биоскопу „Аполо“: „На премијери у Ројал-летећем Аполу, у понедељак, поред ‘Краља берзе’ приказан је и филм-мистерија ‘Тајанствена луталица’ чији су кадрови снимани међу старим кућама Нирнберга. Поред снимака из ратова, појављују се и две ведрије сцене у програму. Једна од ведријих носи наслов ‘Само стрпљења’ – шаљивог је карактера, а друга ‘Енергична свекрва’ – одлична је данска комедија; главна мушка улога је додељена Оскару Стриболту“ (*PESTI NAPLÓ* 1915: 19).

¹⁰ Разгледница се може погледати на интернет адреси: <http://doi.org/10.3932/ethz-a-000234561>



Разгледница са портретима печујских глумаца из ревије *Színházi élet*

Након упоређивања разгледнице и портрета печујских глумаца из ревије *Színházi élet* уочава се велика сличност, и можда није погрешно претпоставити да су у малом, шаљивом филму *Само сиприљења* главне улоге тумачили Етел Петерди и Ласло Барањаи. Другим речима, филм *Само сиприљења* можда представља прво новосадско играно остварење у којем су, поред печујских глумаца, играли још и Новосађани Владимир Тотовић и Ференц Шоман. Претпоставка се темељи и на чињеници да је филм *Само сиприљења* премијерно приказан у „Пројектографовом“ биоскопу поред филма Мартона Гараша *Краљ берзе* (продукција „Проја филм“), немачког остварења *Тајанска луталица* и данске комедије *Енергична свекрва*. Наравно, све поменуто су само нагађања, јер новински извор, очигледно, не пружа конкретну информацију о премијери још једног филма из продукције „Проја филм“, нити наводи имена печујских глумаца, Владимира Тотовића и Ференца Шомана.

Иако, дакле, није могућа прецизна идентификација филма који је претходио *Лојову као дејективу*, на основу свега поменутог створени су услови за нову анализу кинематографских активности Владимира Тотовића у Новом Саду. Пробни филм *Сјасилац* највероватније је реализован почетком лета 1915. године, а снимање следећег филма

у којем је Тотовић глумио, започето је почетком септембра.¹¹ Важно је поменути да је између ова два снимања, током лета, Владимир Тотовић неко време боравио у Будимпешти и тамо био ангажован као статиста у чак три филма. Ово знамо захваљујући писму Владимира Тотовића од 22. децембра 1915. године у којем је информисао брата Јована о својим дотадашњим професионалним кинематографским ангажманима. У писму су, наиме, поменута три мађарска филма и два филма „код куће“ тј. у Новом Саду (ЧАЛА 1981: 104, 106).

Ако се вратимо на почетак рада и писање Живка Марковића, лако се уочава да је на основу овог Тотовићевог писма и чланка у листу *Ujvidéki Hírlap* од 21. јануара 1916. године и изведен први закључак да су у питању филмови из продукције „Корвин филм“. Сви истраживачи после Живка Марковића су такође заступали становиште да је током лета 1915. године Тотовић у Будимпешти глумио у остварењима „Корвин филма“. Дејан Косановић је, на пример, размишљао на следећи начин: „У лето 1915. године Владимир Тотовић је ступио у контакт и радио за ‘Корвин’ филм у Будимпешти. Враћајући се у Нови Сад заинтересовао је дирекцију ‘Корвина’ да отвори своје представништво у Новом Саду“ (КОСАНОВИЋ 1985: 218). У појединим текстовима је чак сугерисано и да је Владимир Тотовић био оснивач продукције „Корвин“ (КОСАНОВИЋ 2000: 223).

Поставља се питање да ли је овакво закључивање основано. Осим што је у раду показано да продукција „Корвин“ у 1915. години није постојала, односно, оглашавала се под потпуно другачијим именом – „Проја филм“, поменуто је и да су главне активности продукције биле везане за Коложвар. Изнад свега, изузетно је важно све догађаје посматрати у контексту непредвидивости ратних околности. Разлози доласка двојице сниматеља и једног лаборанта у Нови Сад, у суштини су једино аргументовани у вестима листа *Ujvidéki Hírlap* од 12. августа 1915. године. Због смањења увоза страних филмова и оскудније репертоарске понуде у биоскопима, млада филмска продукција којом су управљали Јене Јановић и компанија „Пројектограф“ марљиво је припремала серију играних филмова у Коложвару, а средином августа послала је своје сараднике у Нови Сад са идејом да они на југу реализују документарне записе који је требало да претходе главним програмима, пројекцијама играних филмова. У Новом Саду су, конкретно, у том тренутку била активна чак три стална биоскопа: „Аполо Пројектограф“, „Тиволи“ и „Корзо“, и локални филмски записи су, свакако,

¹¹ Могуће је и да је и филм *Сјасилац* снимљен годину раније, тј. средином 1914. године, како је писао Живко Марковић.

били одличан мамац за публику. Другим речима, из свих досадашњих текстова о Владимиру Тотовићу проистицало је да је зачетак снимања првих играних филмова у Новом Саду био планиран и организован. Сасвим супротно, чини се да није било никакве стратегије.

Ову тезу поткрепљују и разлози због којих се трупa Народног позоришта из Печуја обрела у Новом Саду, убрзо након појаве двојице сниматеља и једног лаборанта које је локални филмски ентузијаста удомио у магацину свог оца. Мотив њиховог доласка, показано је, није био снимање филма већ искључиво извођење позоришних представа. Ипак, услед ратних околности и непланираног одсуства музичког дела трупе, троје печујских глумаца спонтано је узело учешће у снимању краткометражног играног филма. Извесно је да је током његове реализације Владимир Тотовић успео да се упозна са трошковима филмске продукције, и да је тек по завршетку снимања донео одлуку да и сам продуцира и режира играни филм. Наравно, морао је најпре да напише сценарио, осмисли глумачку поделу, убеди мајку да му позајми велик новчани износ и наговори пријатеље и сестру да му помогну у избору локација и изради костима.¹² Самим тим, снимање филма *Лойов као дешектив* највероватније је започето крајем октобра и окончано у последњој недељи новембра 1915. године.¹³

Према истраживању Дејана Косановића и Јаноша Чале, Тотовићево играно-филмско остварење било је спремно за приказивање крајем децембра и екипа филма је чекала први слободан термин за приказивање у биоскопу (Косановић 1985: 217). Прилика се, игром случаја, указала тек средином јануара 1916. године у биоскопу „Корзо“ на дан када је била планирана сахрана председника Матице српске.

И документарни филм о сахрани Антонија Тоне Хаџића је очигледно настао без икакве припреме. Сасвим је могуће да је Владимир Тотовић, тек након што је у центру Новог Сада угледао велики број људи који су се окупљали како би испратили председника Матице српске на вечни починак, одлучио да искористи траку коју није потрошио за

¹² Јасно је да износ од 3380 круна који је Владимир Тотовић позајмио од своје мајке није био мали, јер је протагониста у филму *Лойов као дешектив* награђен за своје детективске услуге великом сумом од 1000 круна. Важно је подсетити се да је новац који је Тотовић позајмио од мајке био потрошен искључиво за куповину филмске траке, хонораре сниматеља, постпродукцију и израду копија за приказивање, јер су глумци у филму глумили бесплатно.

¹³ У писму брату Јовану од 23. јануара 1916. године Владимир Тотовић је написао да „слика није баш најбоље испала“, што додатно упућује на закључак да је *Лойов као дешектив* сниман крајем октобра и у новембру 1915. године. Имајући у виду оновремену слабу осетљивост филмске траке, очигледно је да је филм сниман у време када није било довољно дугих и сунчаних дана, тј. да је сниман у тмурним јесењим данима због којих је цео материјал био подекспониран.

снимање играног филма и направи нови, документарни запис. Не треба заборавити да се Владимир Тотовић у то време спремао за пут у Беч где је требало да настави школовање. Поменуто је да је одмах након премијере филма *Лојов као дејекџив* отпутовао у Будимпешту (највероватније 19. јануара), и да је тамо успео да прода своје прво професионално редитељско остварење. Затим је продужио за Беч, и већ 23. јануара 1916. године је из аустријске престонице брата писмено обавестио о својим новим кинематографским плановима.

Током боравка у Бечу Владимир Тотовић је био сведок узлета аустријске филмске индустрије, која се, попут мађарске кинематографије, због ратних околности развијала убрзаним темпом. Према писању Јаноша Чале пионир новосадског филма је одмах по доласку у Беч успео да добије мању улогу у филму: „Из Будимпеште допутовао је у Беч где је добио малу улогу у само једном филму. Узгред, тек сада је почео да обрађује филм о ‘укопу Тоне Хацића’ који је снимио још у Новом Саду. Имао је намеру да, продавши га, нешто заради а новац уложи у куповину камере“ (ЧАЛА 1981: 107).

Представа о обиму глумачких остварења Владимира Тотовића у Бечу појавила се у писму које је новосадски синеаст послао брату Јовану у Праг 22. априла 1916. године: „Као филмски глумац у Бечу Владимир Тотовић је снимио прво три филма за предузеће ‘Саша’:

1. – *‘Der nervöse Zimmerherr’, komisch, 1 Akt*, главна улога
2. – *‘Müller und sein Hund’, komisch*, мања улога
3. – *‘Elschen und Tante Paula’, Lustspiel, 2 Akte*, улога другог реда.

Затим је прешао да ради као глумац у друго бечко филмско предузеће ‘Регент филм’ за које је снимио још шест филмова:

1. – *‘Die Panzer Rüstung’, detekt. drama, 3 Akte*, као помоћник детектива Warren-a
2. – *‘Die Todesschlucht’, Cowboy Drama 2 Akte*, као Depeschenreiter von Fort Mac Groneville
3. – *‘Toto als Messengerboy’, komisch 1 Akt*, главна улога
4. – *‘Man steige nach’, komisch 3 Akte*, као студент универз.
5. – *‘Der Meister’, 4 Akte, Drama*, као Gerichtschreiber
6. – *‘Lehmann hat 1000 mark gewonnen’, Lustspiel 2 Akte*, друга главна улога“ (КОСАНОВИЋ 1985: 219).

Директор филмског предузећа „Саша филм“, у којем је Владимир Тотовић по доласку у Беч био ангажован као глумац, био је гроф Александар (Саша) фон Коловрат Краковски, један од зачетника аустријске кинематографије. У периоду у којем се Тотовић у Бечу активно бавио глумом, Саша Коловрат је већ држао монопол у производњи докумен-

тарних филмова и филмских новости (тј. филмских журнала) и градио партнерство са немачким филмским могулом Оскаром Местером у циљу стварања јединствене кинематографије на немачком говорном подручју. Круну њиховог партнерства представљала је компанија „Саша Местер“, која је у наредном периоду заузела доминантну позицију на немачком филмском тржишту.

Није познато зашто је Владимир Тотовић прешао из продукције „Саша филм“ у мању и скромнију филмску кућу „Регент филм“. Вероватно је увидео да су у фокусу предузећа „Саша филм“ пре свега документарни и пропагандни филмови, а да му се у филмској кући „Регент филм“ нуди боља перспектива, тј. прилика да континуирано глуми у краткометражним играним филмовима. Тотовићу је континуитет улога био веома важан, јер је то био једини начин да скупи довољно новца за снимање новог филма. Новосадски синеаста планирао је да следећи филм под називом „Мртвачки клуб“ са братом реализује у Прагу. Пре одласка у Беч, у писму које је 4. јануара 1916. године послао из Новог Сада, изнео је брату Јовану идеје за нови сценарио: „Што се тиче оног артистичког комада који би нам г. Јиранек набавио, то Ти наводим да у истом треба да има што више тајанственог и неколико смелих атракција, као разни скокови са моста на жељезницу или лађу, са лађе попети се на мост помоћу једне руде итд. Ти већ знаш шта хоћу. Такве ствари очекује данашња публика. Највише се купују филмови којима је одмах почетак фантастичан н.п. у једној месечној ноћи виде се тамне сенке како нечујно и опрезно иду преко кровова и нестају у једном тамном димњаку. Или: из малог прозора на тавану (али боље је димњак) види се како излази нека прилика, један скелет, за њим још један и скачу са крова доле у дубину у један ауто који на њих чека (скелети су црни трикоји, на које је скелет белом бојом насликан). (А и наслов би могао бити ‘Мртвачки клуб’). Могло би се унети у комад да чланови ‘Мртвачког клуба’ украду кћер једног банкара, њен љубавник се обрати на детектива па с њим заједно почне трагање и кроз много пустоловина нађу девојку итд. Побрини се молим те да тако нешто урадимо, Ти детектива а ја љубавника или Твог помоћника, а лупежи нека буду артисти из којег Циркуса или Варијетеа“ (Чала 1981: 108).¹⁴

¹⁴ Живко Марковић је г. Јиранека идентификовао као Јарослава Јиранека, фабриканта који је желео да суфинансира филмове Владимира Тотовића.



Реклама предузећа „Регент филм“ у бечком часопису *Кинематографска ревија* од 9. јуна 1917. године

Нажалост, пре снимања филма *Леман осваја 1000 марака* (*Lehmann hat 1000 mark gewonnen*), средином априла 1916. године, Владимир Тотовић је био на регрутацији и проглашен је способним за војну обуку. Планирао је да се након снимања филма врати у Нови Сад, поздрави са ближњима и припреми за новонастале, нежељене околности. Ипак, у томе је био спречен. У писму које је из Беча 2. маја 1916. године послао брату у Праг објаснио је да у родни град није отпутовао јер му је филмско предузеће „Wiener Kunstfilm“ понудило једну мању улогу за коју је било потребно четири или пет снимајућих дана. (ЧАЛА 1981: 109). Девет дана касније, 11. маја, започео је војну обуку која је трајала све до децембра 1916. године (последње испите је полагао од 10. до 20. новембра), а убрзо након тога је био упућен на италијански фронт, на којем је, на крају, страдао.

Изненађујуће је тешко ући у траг аустријским филмовима које је Владимир Тотовић набројао у писму брату. Попут часописа *Színházi élet* у Будимпешти, у Бечу је у истом периоду једном недељно излазила *Кинематографска ревија* (*Kinematographische Rundschau*), која је имала за циљ да бечке читаоце упозна са филмским новостима, а затим и да различитим филмским дистрибутерима омогући рекламирање најновијих играних и документарних остварења. У централном делу ревије је, због ратног, ванредног стања, у сваком броју штампан детаљан извештај цензуре о најновијим филмским делима која је требало да буду пуштена у промет. Аутор овог рада пронашао је само један филм који одговара насловима које је Тотовић навео у писму. Реч је о комичном

остварењу *Један за другим (Man steige nach)*. Ипак, име овог филма појавило се у огласима ревије од 2. јануара 1916. године (Тотовић је тада био у Новом Саду) без назнаке о години производње и продукцији која га је пласирала на тржиште (*KINEMATOGRAPHISCHE RUNDSCHAU* NR. 408 1916: 80).

Генерално, утисак је да је предузеће „Саша филм“ у часопису *Kinematographische Rundschau* рекламирало искључиво документарне филмове и филмске журнале, а да предузеће „Регент филм“ није имало властиту дистрибуцију и услове да активније промовише своја играна и документарна остварења. Продукција „Регент филм“ се, на пример, у тада најпознатијем бечком кинематографском часопису у 1916. години на страницама цензуре први пут помиње тек 25. јуна са филмом *Како добијеш, иако и жубиш (Wie gewonnen, so zerronnen)* (*KINEMATOGRAPHISCHE RUNDSCHAU* NR. 433 1916: 68). У августовском издању ревије пак налази се оглас у којем предузеће „Регент филм“ дистрибутерима најављује контролну пројекцију за пет нових филмова. Један од њих је *Како добијеш, иако и жубиш*, други филм је документарног типа, а од преостала три играна остварења само се филм *На Баволој клисури (Auf der Teufelsklamm)* може довести у везу са насловом *Клисура смрти (Die Todesschlucht)* из Тотовићевог писма. (*KINEMATOGRAPHISCHE RUNDSCHAU* NR. 441 1916: 57).

Упадљиво је и то да већина комичних наслова из Тотовићевог писма неодољиво подсећа на наслове филмова који су у исто време стварани у италијанској продукцији „Itala film“. Ако се узме у обзир да је Тотовић у Бечу наставио да користи уметничко име Тото (један од наведених филмова носи наслов *Тоџо као курир*), а да је у годинама које су претходиле Великом рату продукција „Itala film“ реализовала серију филмова у којима је глумац Емилио Вердан прославио лик комедијаша Тота, намеће се закључак да је предузеће „Регент филм“, услед смањења увоза италијанских филмова, са комичним филмовима заправо покушавало да попуни новонасталу празнину у биоскопима.

На крају, у мраку у којем се крију трагови о филмским активностима Владимира Тотовића у Бечу можда се назире и светлост. У јунским издањима часописа *Kinematographische Rundschau* филмско предузеће „Wiener Kunstfilm“, које је поред Саше Коловрата имало битну улогу у развоју аустријске кинематографије, амбициозно је најављивало своје најновије дугометражне игране филмове. Посебна пажња је била посвећена остварењу *На врху (Auf der Höhe)* у којем је главну улогу играо Вилхелм Клич. У издању ревије од 16. јула 1916. године на другој страници се појавила фотографија из кадра у којем се Вилхелм Клич са узвишења обраћа огромном броју људи (*KINEMATOGRAPHISCHE RUNDSCHAU* NR. 436 1916: 2). У кадру су сви слушаоци у првим редовима леђима окренути камери, осим једног младића са качкетом на глави.



На врху (Auf der Höhe)

Најверодостојнија фотографија Владимира Тотовића направљена је у време када је он био на војној обуци, после регрутације, и, срећом, она је сачувана. Када се та фотографија упореди са увећаним детаљем поменутог кадра, тј. са ликом младића са качкетом на глави, уочава се заиста велика сличност. Фотографија из филма *На врху* је, другим речима, данас можда једини траг о стваралаштву првог новосадског филмског продуцента, сценаристе, редитеља и глумца.



Владимир Тотовић у униформи и детаљ кадра из филма *На врху* из 1916. године

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Волк, Петар. *Српски филм*. Београд: Институт за филм, 1996.
- ДАВИДОВАЦ, Ђура. „Владимир Тотовић – пионир нашег филма.“ *Филм – лист за ишњања филмске уметности и културе* бр. 33 (јул 1952).
- ЈОВИЧИЋ, Стеван. „Војвођани пионери југословенског филма.“ У: *Филмски каталог Војводине*. Нови Сад: Телевизија Нови Сад, 1973.
- КОВАЧЕВИЋ, Р. „Први домаћи уметнички филм снимљен је у Новом Саду.“ *Дневник* 24. децембар 1972.
- КОВАЧЕВИЋ, Р. „Јавила се глумица Јуца.“ *Дневник* 6. јануар 1973.
- КОСАНОВИЋ, Дејан. *Почеци кинематографије на тлу Југославије 1896–1918*. Београд: Институт за филм: Универзитет уметности, 1985.
- КОСАНОВИЋ, Дејан. *Лексикон пионира филма и филмских стваралаца на тлу југословенских земаља 1896–1945*. Београд: Институт за филм – Југословенска кинотека – Феникс филм, 2000.
- КОСАНОВИЋ, Дејан. *Крајак преглед историје филма у Војводини (први део 1896–1941)*. Суботица: Југословенска кинотека – Отворени универзитет Суботица, 2012.
- МАРКОВИЋ, Живко. „Новосађанин – пионир наше кинематографије.“ *Дневник* 6. јун 1963.
- ФИРЕДИ, Бела. *Молба ујравника Националног театра у Печују Беле Фиредија Мађиспрашу ради добијања дозволе за приказивање представа у току 1915, 1916. и 1917. године*. Нови Сад: Историјски архив града Новог Сада, 1/2092, 1914.
- ЧАЛА, Јанош. *Почеци кинематографских делатности на територији Војводине 1896–1918*. Београд: Факултет драмских уметности, 1981.
- BUDAPESTI HÍRLAP Október 15, 1915.
- FUTAKY, Hajna. *A Pécsi Nemzeti Színház műsorának repertóriumai Bibliográfiával 1895–1949*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1992.
- KINEMATOGRAFISCHE RUNDSCHAU NR. 408 2 (Jänner 1916).
- KINEMATOGRAFISCHE RUNDSCHAU NR. 433 25 (Juni 1916).
- KINEMATOGRAFISCHE RUNDSCHAU NR. 436 16 (Juli 1916).
- KINEMATOGRAFISCHE RUNDSCHAU NR. 441 20 (August 1916).
- KÖZPONTI ÉRTESÍTŐ 54 szám. Budapest 6-án július, 1913.
- PESTI NAPLÓ November 14, 1915.
- PESTI HÍRLAP Szeptember 1, 1915.
- SZÍNHÁZI ÉLET IV/5. október 3-tól október 10-ig, 1915.
- SZÍNHÁZI ÉLET V/12. március 19-től március 26-ig, 1916.
- SZÍNHÁZI ÉLET V/39. november 5-től november 12-ig, 1916.
- ÚJVIDÉKI HÍRLAP Április 15, 1915.
- ÚJVIDÉKI HÍRLAP Január 18-án, 1916.
- ZALA Szeptember 28, 1915.
- ZALA Szeptember 29, 1915.

Srdan Đ. Radaković

FIRST FEATURE FILMS IN NOVI ŠAD –
AN OUTLINE OF VLADIMIR TOTIVIĆ'S WORK

Summary

This paper presents previously unknown details about the first feature films made in Novi Sad during the First World War. With the help of two cinematographers from Hungarian production company Proja film, young Serbian filmmaker Vladimir Totović produced and directed one feature film and one documentary in the fall of 1915. Conclusion suggests that specific wartime circumstances were the major contributing factor for the initiation of filmmaking activities in Novi Sad in 1915.

Keywords: Vladimir Totović, Proja film, Korvin film, *Thief as a detective*.

ГОРАН Т. ГАВРИЋ

Нова академија уметности у Београду*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

„ЗНАКОВНИ ЈЕЗИК“ У ПОЗОРИШТУ ГЛУВИХ И ФИЛМУ *ДОЛАЗАК*

САЖЕТАК: Семиотички систем у друштвеном животу заједнице глувих и њиховом позоришту још више проширује своју већ сложену структуру. Такође, семиологија као наука која проучава знакове овде је на веома осетљивом пољу, будући да језик као део ове науке добија додатну функцију у оквиру знаковног језика. Позориште глувих представља веома важно место где глуве особе могу да развијају своје вештине у комуникацији помоћу знаковног језика, али пре свега да се креативно изразе и искористе максимално свој таленат. У филму *Долазак* је приказана комуникација између људи и ванземаљаца, а и једни и други не познају неки заједнички језик на којем би се споразумели. Стога је веома занимљива паралела између ове врсте комуникације и оне која се одвија између глувих, али и између глувих и чујућих особа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: глуве особе, позориште глувих, знаковни језик, семиологија, семасиографија, логограми, *Долазак*.

Увод

Позориште поседује крајње сложен знаковни систем који произлази било из вербалне, било из невербалне комуникације и односи се на ове комуникације. Глуве особе, за разлику од чујућих, ослањају се само на невербалну комуникацију и принуђене су да савладају знаковни језик како би у што је могуће већој мери олакшале себи комуникацију са својим саговорницима. Чујућа публика другачије доживљава позоришну представу, чак и када у њој нема вербалне комуникације, па ни мимике на лицима глумаца, већ се само ослања на сложени систем знакова. Када је реч о овој врсти представа, глува публика је на неки начин у предности јер је већ навикнута на такав модел преношења порука. Глуве особе у недостатку слуха посматрају свет визуелно

* gavrik@sbb.rs

и усредсређене су на спољашње околности. У стварном животу им је од помоћи и мимика лица, односно гест који је дубоко промишљен и психолошки изражен на лицу друге особе. Безизражајна лица на позоришној сцени тако могу да збуне глуве гледаоце, без обзира на чињеницу што она произлазе из извођења које је њима у основи ближе. Због ограничења у аудитивном перципирању глуве особе ређе иду у позориште, а невербалне позоришне форме и експериментална позоришта су им по природи блискија. Стога у даљем развоју позоришта глувих могу бити од помоћи истраживања тзв. невербалних позоришта и аутора попут Всеволода Мејерхоља (Всеволод Мейерхольд), Антонина Артоа (Antonin Artaud), Роберта Вилсона (Robert Wilson) и др., код којих је визуелно нарочито наглашено. Како би се позоришна представа приближила глувој публици и да би она интензивније посећивала позориште, представе се све чешће симултано преводе на знаковни језик. Слика коју глуви гледаоци виде док гледају представу није комплетна због недостатка звука. Будући да су они усредсређени на визуелно, јавља се извесни диспарат између тог њиховог квалитета и онога што заиста могу да виде у представи. Њихов визуелни доживљај је другачији у представи и у стварном животу, као што је то случај и код особа које чују. У свакодневној комуникацији са другим особама они улажу напоре како би се успешно споразумели. У позоришту они тај знаковни језик из свакодневице морају да издигну на други ниво. Стога се перципирање и дешифровање визуелних порука које им глумци шаљу усложњава, али је сам процес могуће студиозније пратити и процењивати будући да нема ометајућих фактора у виду двосмерне комуникације, и то на два различита нивоа.

Неки редитељи су директно сарађивали са особама са инвалидитетом, између осталих и са онима оштећеног слуха. Тако је Роберт Вилсон у своје представе укључио глвонемог дечака Рејмонда Ендруса (Raymond Andrews), Питер Селарс (Peter Sellars) сарађивао је са глумцем Ховијем Сеагом (Howie Seago) и глумцем драмским писцем Шанијем Моуом (Shanny Mow), Марк Медоф (Mark Medoff) са Филис Фрелих (Phyllis Frelich), а Мајкл Кан (Michael Kahn) са неколико глувих глумаца. Управо овакав вид сарадње и истраживања може допринети даљем развоју и оплемењивању позоришта глувих, које отвара неке димензије које до сада још нису виђене. Занимљиво је да то утиче и на усложњавање и проширивање знаковног система, што између осталог произлази и из трансформације знаковног језика. Чак и у оваквим експерименталним позориштима избегава се на неки начин знаковни језик глувих, што значи да глумци не користе покрете једне или обе руке за комуникацију као што то чине глуве или глвонеме особе. Директним представљањем и опонашањем покрета шака и прстију

као у знаковном језику, ова врста комуникације би била банализована. Неки од редитеља настоје да потпуно искључе и било коју врсту језика укључујући и онај глувих особа. Међутим, управо је знаковни језик којим се служе глуве особе кључна карика у истраживању и даљем развијању позоришта глувих, али и различитих врста експерименталних позоришта. То је заправо прелаз, међуфаза која кроз слојевити процес истовремено води ка достизању двоструког циља: оспособљавања глувих и глвонемих особа да на све вишем нивоу перципирају позоришне представе и да се кроз сарадњу са њима пронађу другачије форме изражавања у циљу даљег унапређивања врхунске позоришне уметности. Филм *Долазак* (*Arrival*, 2016) редитеља Дениса Вилнева (Denis Villeneuve), односно адаптирани сценарио Ерика Хејсерепа (Eric Heisserer), урађен је према причи „Прича твог живота“, познатог писца научне фантастике, техничког писца у софтверској индустрији и кибернетичара Теда Чанга (Ted Chiang). Овај филм може послужити као занимљива основа за прављење паралела са позориштем глувих. Ту се пре свега мисли на истраживање знаковног језика који ни у овом филму нити у експерименталним позоришним извођењима произашлих из позоришта глувих није приказан у оној својој оригиналној и потпуно транспарентној форми. Наиме, у филму *Долазак* се хипотетички испитује фиктивни језик ванземаљаца који су посетили нашу планету. С обзиром на то да ни људи нити ванземаљци не познају језик ових других, њихова комуникација се одвија помоћу неке врсте знаковног језика. Притом, ови ванземаљци би се могли назвати хептаподи, јер имају седам великих пипака са по још седам мањих на сваком од њих који подсећају на шаке са прстима. Ови хептаподи немају главу и лице као људи, па је комуникација додатно отежана, уосталом као и код глувих и глвонемих особа када оне немају могућност да виде мимику лица у комбинацији са покретима руку и шака.

Позоришта глувих и знаковни језик као њихова изворна форма

Историја позоришта глувих датира још из XVIII и XIX века, када су у Француској извођене представе чујућих и глувих редитеља са глумим глумцима који су употребљавали неку врсту знаковног језика блиског мимици. Временом је ово позориште нестало, а обновљено је тек 1980-их година када је у Француску стигао Американац Алфредо Корато (Alfredo Corrado) и основао Интернационални визуелни театар. У међувремену је из Француске у САД отишао Лорен Клерк (Laurent Clerc) и тамо заједно са Томасом Хопкинсом Галлодеом (Thomas Gallaudet) 1817. основао прву школу за глуве у Северној Америци Азил Хартфорд за образовање и обуку глувих и немих а 1864. године је у

Вашингтону основан и Универзитет Галоде, прва школа у свету за напредно образовање глувих и особа које тешко чују.¹ Универзитет Галоде (тада колеџ) је једно време имао активно позориште где није постојао само драмски клуб у којем су глумци позивани на аудицију, него и братства и сестринства који су изводили сопствене комаде и стварали жив позоришни амбијент у универзитетском насељу (PADDEN, HUMPHRIES 2005: 103). У САД су и почела да се оснивају нека од првих професионалних позоришта за глуве, међу којима треба истаћи најстарији Национални театар глувих (NTD) који је основан 1965. године у Ватерфорду, Конектикату. Ово позориште и четири године старији Московски театар мимике и геста су били прва и једина професионална позоришта глувих у свету у то време.²

Занимљиво је да су се тек у XVIII веку појавиле назнаке позоришта глувих, а тек у другој половини XX века и прва професионална позоришта овог типа. Претпоставка је да су се и глуви глумци појављивали у позоришним представама још од античког позоришта, али не можемо поуздано знати у којој мери су они у њима учествовали. Без обзира на њихова повремена појављивања у представама, нису постојале свест и јасна идеја о позоришту глувих које би било укључено у систем позоришта. Заправо су и прве школе за глуве претходиле овом позоришту, тако да и у настанку ових школа можемо тражити узроке настанка позоришта глувих. Такође, знаковни језик је на Западу почео да се развија тек у XVII веку, а тешко је било очекивати да се без њега формира позориште глувих. Иако у данашњој форми позоришта глувих није правило да се појављује знаковни језик, он је морао бити његова изворна форма на самим почецима. Исто тако, фор-

¹ Ова школа је 1821. године променила назив у Америчка школа за глуве и остала и дан-данас најстарија постојећа школа за глуве у Северној Америци. И сам глум, Клерк је похађао прву јавну школу за глуве на свету Institut National des Jeune Sourds-Muets коју је установио свештеник Абе де Лепе (Abbe De L'Epee), познат као „отац глувих“. Први Клерков учитељ, ментор и доживотни пријатељ био је такође глуви Жан Масје (Jean Massieu). Школом је управљао Абе Рош-Амброаз Сикар (Abbe Roch-Ambroise Sicard) и она је постала модел за стотине других школа које су установљене касније (вид. PARSONS 1995).

² У САД су ту још *Deaf West Theatre* у Лос Анђелесу који су основали 1991. године Ед Ватерстрит (Ed Waterstreet) и Линда Бов (Linda Bove), *Quest* које је основано 1997. године у Ланхаму, Мериленду, и оно ради обимно са визуелним позоришним концептима, у Русији је ту и *TOYS*, међународно призната група основана 1985. године у Санкт Петербургу, у Енглеској *3D Derby Deaf Drama* који је радио од 2002. до 2004. године са глувим волонтерима, затим *Common Ground Sign Dance Theatre* као стапање знаковног језика, плеса и физичког театра које је доступно свим публикама, *Definitely Theatre* основано 2002. године, у Аустралији је једино професионално позориште глувих *Australian Theatre of the Deaf* основано 1979. године, у Кини *The Chinese Disabled Peoples Performing Art Troupe* установљена 1987. године, у Немачкој *Deaf German Theatre* (DGT) из Минхена, у Јужној Америци је то *Seña у Verbo* (Знак и реч), уметнички и образовни пројекат започет 1992. године који је за 14 година био доступан и глувим и чујућим гледаоцима, у Шведској *Tyst* итд.

мирање професионалних позоришта глувих се отприлике покlopило са довођењем знаковног језика до одговарајућег нивоа развоја, односно морале су да прођу одређене фазе након настанка овог језика.

У разматрању позоришта глувих једно од кључних питања које се намеће односи се на одређивање његове улоге. Да ли је оно усмерено искључиво на глуву публику или његово значење може бити разумљиво и чујућим људима? У којој мери се његова функција и значење могу проширити и изаћи из оквира стандардизованих норми које важе за заједницу глувих? Из ових питања произлазе и фразе *позориште глувих* и *позориште за глуве* које ближе могу назначити о којој врсти позоришта је реч и коме је првенствено оно намењено. Као што и сам назив говори, позориште за глуве има прецизно утврђену функцију и сврху омогућавања глувим особама да прате и разумеју представе. За разлику од ове, фраза *позориште глувих* се може флексибилније тумачити у смислу ширег утицаја различитих аспеката који излазе из устаљеног оквира света глувих. Рецимо, нека позоришна представа може бити изведена без иједног вербалног дијалога и звука. Такође, у неким деловима представе могу бити вербални дијалози, а у другим невербална комуникација. Није неизводљиво да овакве врсте представа прате и глуве особе, нарочито када је реч о оним представама без иједне изговорене речи. У таквој варијанти је посебно занимљива реакција глувих особа на тишину, где се ствара за њих сасвим зачуђујућа атмосфера.³



„Моје треће око“, представа NTD-а, 1971.

³ Ипак, у позоришту глувих не влада потпуна тишина: „Мит је да је свет глувих свет тишине. Многи глуви могу да чују барем звук 747 бучања поред својих ушију, само можда не веома добро. Неки тинејџери могу да чују прасак хеви метал песме, само не баш најбоље. Ако се у аутомобилу музика пушта тако гласно да се он љуља док се креће, више је него вероватно да би глуви људи унутра појачали звук тако да могу да чују музику“ (BAUMAN, NELSON и др. 2006).

Они у стварном животу живе у тишини коју само немушто разбијају гестикулација и мимика других особа, а у оваквој врсти представе се наставља тишина али без тих уобичајених знакова. Чујуће особе пак из света у којем се простире звук овде улазе у потпуну тишину и имају прилику да се на неки начин поставе у позицију глувих особа. Упркос томе, таква врста представе је глумим особама на неки начин ближа него чујућим, које се у овом случају налазе у једној другачијој димензији. Представе које су на било који начин рађене за глуве особе могу да режирају глуви редитељи, али и чујући, у њима могу да глуме и глуви и чујући глумци. Такође, и публика може бити и глума и чујућа, што пред редитеља поставља тежак задатак да обједини перцепције различитих прималаца. Ти примаоци и у стварном животу другачије доживљавају различите ситуације и реагују на њих, а у позоришту је решавање овог проблема још деликатније. Дон Бангс сматра да се позоришни редитељ који жели да укључи имагинације и емоције глуве и чујуће публике, упркос њиховим различитим позадинама, суочава са великим изазовом (BANGS 1994: 754).⁴



„Ох, Фигаро!“, представа NTD-a, 2002.

Једна од битних ставки је и однос позоришта глувих према знаковном језику који на позоришној сцени добија измењену функцију. Будући да су у свакодневной комуникацији ови знаци руку и прстију

⁴ Бангс о овоме наставља: „За заговорнике чујућег позоришта, позоришна продукција са снажним културним елементима глувих може бити тако различита од њиховог сопственог искуства које они ‘подешавају’. За глуву публику, с друге стране, продукција знаковног језика која је направљена као више ‘чујућа’ може спречити публику да се укључи емоционално и имагинативно у представу“ (BANGS 1994: 754).

стандардизовани, у позоришту они бивају трансформисани. Ова трансформација зависи од структуре представе, али и замисли редитеља у којој мери ће развој знаковног језика усмерити ка глувим гледаоцима. Позоришне продукције знаковног језика често могу бити привлачније и занимљивије чујућим гледаоцима него глувим, што је у неку руку и разумљиво због тога што се они у својој свакодневици непрестано њиме служе. Чујући гледаоци не познају знаковни језик, а неки од њих се тек у позоришту могу сусрести са њим. Овај вид комуникације у позоришту за њих може представљати сасвим нову форму изражавања која средством из обичног живота генерише уметничке обрасце. Глуви гледаоци углавном знају шта могу да очекују од тих стандардизованих знакова, па их тако у мањој мери могу изненадити одређени искораци из датог оквира. Чујуће особе пак улазе у један потпуно нови свет који је смештен у већ другачији свет позоришта. Стога у позоришту знаковног језика често централно место не заузима глувоћа и оно није усмерено на глуму публику, а понекад могу бити и сви чујући глумци. Циљеви позоришта знаковног језика су следећи: да представе „чујуће позориште“ у визуелној форми и да побољшају позоришно искуство користећи медијум суштински богат у визуелним компонентама (MILES, FANT 1976: 5).⁵ Дакле, знаковни језик у овом случају полако губи своју изворну форму и сада је у служби развијања позоришних форми које се првенствено заснивају на визуелним аспектима. Овај језик у позоришту знаковног језика тако није више средство неопходно за комуникацију глувих особа, али ипак наглашава и истиче у први план оно што је и њему и тим новим позоришним формама у основи, а то је визуелно.

Позоришне форме у позоришћу глувих и филму Долазак

У позоришту глувих се развијају специфичне позоришне форме које у основи произлазе из оних које су заступљене у класичном позоришту. Како би знаковни језик, односно означавање, био што видљивији и читљивији глувим гледаоцима, редитељ и екипа прибегавају различитим методама. Сегменти позоришне представе у којима се појављује све оно што је повезано са знаковним језиком морају бити потпуно јасни и транспарентнији него у позоришту чујућих. Све што може да одвуче пажњу гледалаца од средстава којима се одвија

⁵ Термин знаковни језик се може употребити да опише било коју продукцију која почиње са текстом изворно написаним за говорно позориште, или са одабраним ставкама из књижевности (поезија или проза), и организује ово дело за симултано представљање на говорном језику и знаковном језику који користе глуве особе у тој земљи или локалитету (MILES, FANT 1976: 5).

знаковна комуникација мора бити искључено из представе. Стога редитељ у оваквој врсти представа мора да води рачуна и о оним детаљима који у обичном позоришту нису од кључне важности и екипа која ради на одређеном комаду може да их не опази. Препуштеност глувих гледалаца због недостатка чула слуха визуелним аспектима у представи и њихова нарочита осетљивост за визуелно утичу на то да ова публика развије истанчан осећај за неуобичајене детаље. Практично, већ у одређеној мери у свакодневном животу развијен осећај за нетипичне појединости они надограђују новим искуствима из позоришта и даље га развијају. Када је реч о филму *Долазак* Дениса Вилнева, његове одређене делове можемо посматрати као сегменте представе, односно видео-снимке исте. Мајкл Вуд (Michael Wood) истиче како ће видео једино приказати представу у вакууму, без вишеструких перспектива које су доступне присутним члановима публике и лишене физикалности догађаја (Wood 2017: 24).

У *Доласку* се кључне сцене за прављење паралела са позориштем глувих одигравају у једном од 12 ванземаљских дугуљастих бродова који су слетели на исто толико различитих локација широм планете Земље. Тај ванземаљски брод се налази у Монтани, и исто као и остали бродови лебди на само неколико метара изнад земље у вертикалном положају. На сваких 18 сати се у доњем делу брода отвара пролаз тако да екипа на челу са професорком лингвистике Луис Бенкс (Ејми Адамс – Amy Adams), физичаром Ијаном Донелијем (Џереми Ренер – Jeremy Renner) и пуковником Колонелом Вебером (Форест Витакер – Forest Whitaker) може да уђе унутра покушавајући да дешифрује језик ванземаљаца и открије њихове намере према Земљанима. Чланове екипе који се на дизалици пењу и улазе кроз квадратни отвор ванземаљског брода можемо упоредити са позоришном публиком. Притом, већ на самој дизалици која је подигнута и ушла мало изнад отвора брода научници почињу да се помало дижу нагоре, као што је то случај са астронаутима у космосу.⁶ У самом броду су ванземаљци створили

⁶ Словеначки позоришни редитељ Драган Живадинов радио је на веома занимљивом пројекту под називом *Noordung биомеханика* који је посвећен словеначком пиониру астронаутике и ракетном инжењеру Херману Поточнику. Noordung Космокинетички кабинет театар је изводио своју *Noordung биомеханику* на нултој гравитацији, истражујући револуционарне промене које се дешавају у људском телу у бестежинском стању. *Noordung биомеханика* анализира феномен савременог позоришта и представе кроз – у односу на или против – презасићеност новим технолошким и електронским средствима. Испитивање се развија кроз пресек позоришта, тела, мобилности, субјективитета и механике у односу на општије друштвене појаве и њихове реалности, и са фокусом на савремене теорије преживљавања психолошких промена човековог скелета на нултој гравитацији. Живадинов испитује кинетичке концептуализације нових технологија и разрађује питања симулације, симулакрума и киборга/кибернетике/кибернаута. Савремена парадигма „простор и време“

вештачку гравитацију тако да се научници крећу кроз дугачак тунел као да је он у хоризонталном а не вертикалном положају. Дакле, ова тзв. позоришна публика као у неком експерименталном позоришту мора да прође кроз тунел како би на крају стигла до позорнице и глумца, односно ванземаљаца. Суочени очи у очи са ванземаљцима хептаподима, научници се из публике у неким тренуцима трансформишу у глумце када почињу да им на таблама показују речи.



Ванземаљски брод у Монтани, кадар из филма *Долазак*, 2016.



Тим научника на дизалици, кадар из филма *Долазак*, 2016.

има централну улогу у његовом биомеханичком позоришту и то је проблем „субјекта“ као глумца и извођача електронске ере. Са Живадиновим, глумац постаје коначно, завршно место бројних мрежа, смештених унутар глобалне структуре дате мреже и у садашњем свету кибернетичког простора (LOVEJOY, PAUL и др. 2011: 158).

Однос глумаца и публике, као и трансформације – где је трансформисати уједно и бити трансформисан, а акција трансформисања је, по себи, трансформација – управо истражује Августо Боал, оснивач „Театра потлачених“. Боал наглашава да чланови публике морају постати Карактер: „Поседовати га, заузети његово место – не повиновати му се, али га водити, показати му пут где они мисле како треба. На овај начин гледалац који постаје гледалац-гумац је демократски супротстављен осталим члановима публике, слободан да упадне на сцену и присвоји моћ глумца“ (Boal 2000: xx). С обзиром на то да и људи научници и ванземаљци хептаподи не разумеју језик оних других, а притом су и одвојени провидним зидом сачињеним од материјала налик стаклу, они подсећају на глуве особе које се споразумевају само знаковима. Иако су потпуно различити и између њих постоји готово непремостива разлика, они су у исто време и веома блиски. И у позоришту глувих постоји чврста повезаност између глувих глумаца и глувих гледалаца, веза која је због специфичних околности теже раскидива него она која се успоставља у обичном позоришту. Тако је другачији аспект колективног етоса у култури и позоришту глувих очекивање присне везе између глумаца и гледалаца (BAUMAN, NELSON и др. 2006: 87).⁷ А Синтија Л. Петерс (Cynthia L. Peters), разматрајући америчку књижевност глувих и улогу наратора, истиче како „гледаоци у публици не седе пасивно, него су пре активно ангажовани у процесу“ (PETERS 2000: 11).

Када је реч о архитектуралној структури позоришне сцене, у *Доласку* на самом почетку имамо квадратни отвор којим се полако долази до тзв. позорнице и провидног правоугаоног зида иза којег се налазе хептаподи. У тренутку када научници стигну до овог зида, видимо да је то издужени правоугаоник у хоризонталном положају. При уласку у брод овај правоугаоник је из даљине изгледао скоро као квадрат, али како су му се научници приближавали, он је све више добијао форму правоугаоника. Заправо, читав простор се од отвора у облику квадрата по ширини шири а по висини сужава све до провидног зида у облику правоугаоника. Тако добијамо трапезоидну форму, попут трапезоидне призме, па тако немамо више утисак да се гледајући из даљине ходник у толикој мери сужава, као што би то био случај да је у питању форма издуженог квадрата. Рудолф Арнхајм (Rudolf Arnheim) описује

⁷ Мејнстрим позориште генерално укључује пажљиво оркестрирану акцију и дијалог који се одвијају на уздигнутој позорници одвојеној од публике. Супротно, традиционални Амерички театар глувих је типично интерактиван, са много мање раздвојености између комада и гледалаца. Зато што се они обраћају редовним посетиоцима позоришта на ASL-у (Амерички знаковни језик), „оралном“ вернакулару који је по себи природно интерактиван, многи глуви глумци и драмски писци траже сарадњу не само унутар њихових продукција него и са гледаоцима (BAUMAN, NELSON и др. 2006: 87).

пример када је светлећи трапезоид постављен на поду у мрачној просторији, на извесној удаљености од посматрача и на такав начин да производи квадратну пројекцију у посматрачевим очима: „Ако посматрач гледа ту слику кроз рупицу, он ће вероватно видети фронталан квадрат. Ово ће се догодити не зато што је пројекција квадратна, него зато што је фронтални квадрат најједноставнији опажај који ће пројекција да пружи“ (Арнхајм 1981: 231).⁸ Иако у свемирском броду провидни зид на крају тунела није трапезоид већ правоуганик, могу се направити паралеле са овим Арнхајмовим примером. Перспектива се овде непрестано мења због саме трапезоидне тродимензионалне форме простора, али и због промене положаја из вертикалног у хоризонтални изазваног вештачком гравитацијом.⁹ Такође, у филму су приказани и међуположаји под одређеним нагибом, и то захваљујући специфичном раду камере. Управо из тог разлога се јављају различите пројекције остварене помоћу тродимензионалне форме које бивају обухваћене камером. Простор непосредно испред провидног правоугаоника, где се налазе научници и њихова опрема, можемо посматрати као позорницу у класичном позоришту, за разлику од тунела који подсећа на експерименталне позоришне просторе.¹⁰

Исто тако, и простор иза провидне површине где су хептаподи је попут позорнице, што значи да ове две тзв. позорнице граде „двоструку позорницу“.¹¹

⁸ Арнхајм на крају закључује: „Што се тиче физичког предмета на поду, посматрач види погрешну ствар, што значи да у овом случају начело сталности не даје веран лик. Закључујемо да ће опажај одговарати облику физичког предмета у скраћењу када, и само када се деси да тај облик буде најједноставнија слика чији пројективни склоп може да се види као деформација. Срећом, то се дешава врло често. У свету који је начинила људска рука, чести су правоугаоници, паралеле, квадрати, коцке и кругови, а у природи постоји тенденција ка једноставном облику“ (Арнхајм 1981: 231).

⁹ Арнхајм наводи и пример да када се под пење а трапезасти зидови конвергују уназад, тада се физички нагиб надовезује на перспективни нагиб (Арнхајм 1981: 232).

¹⁰ Ова позиција, из које научници посматрају хептапode који се налазе иза провидног зида, најприближнија је оној коју заузима публика у позоришту или биоскопу. Позорница најчешће и има правоугаону форму која се само другачије види у зависности од позиције у којој се налази гледалац. Разматрајући различите могућности да се створи утисак веће дубине него што је физички има, Арнхајм управо говори и о овој варијанти: „Ако сценограф сагради правилну собу са равним подом и правоугаоним зидовима, гледалац ће видети собу приближно онакву каква јесте.“ Он истиче и један занимљив пример када је фронтални отвор већи од задњег зида, а у том случају видеће се много већа коцкаста соба (Арнхајм 1981: 231–232).

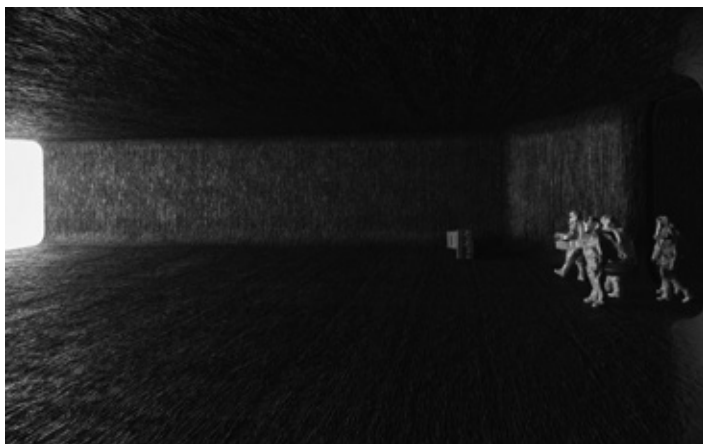
¹¹ Џејмс Морисон Стил Мекеј (James Morrison Steele MacKaye), амерички позоришни дизајнер, иноватор позорнице, драмски писац и глумац-менаџер, који је називан и Ренесански човек и „тај необични геније“, увео је прву покретну „двоструку позорницу“ 4. фебруара 1880. године у представи *Hazel Kirke* изведеној у Madison Square театру у Њујорку. Како је ишао један чин, доња позорница је постављана за следећи чин, и за време паузе је подизана на своје одговарајуће место помоћу четири човека, два са сваке стране који су



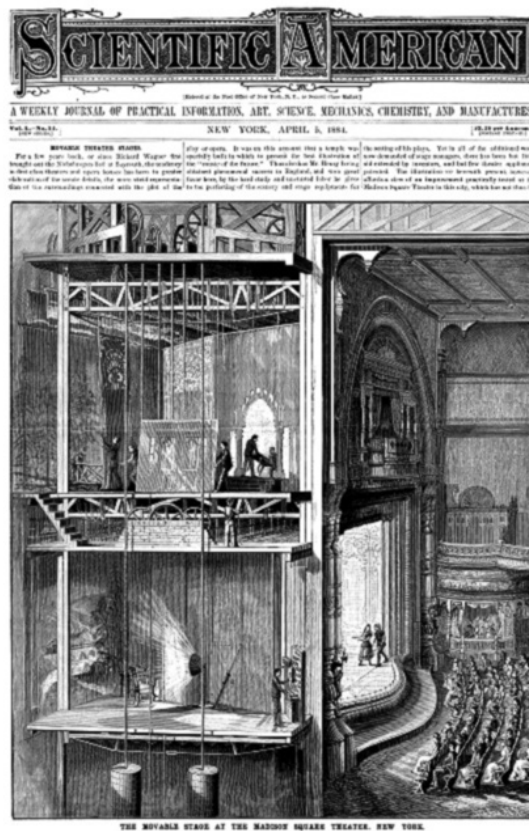
Чланови екипе у ходнику брода, кадар из филма *Долазак*, 2016.

рукама повлачили котур са ужадима (SOKALSKI 2007: 56–113). Ова „двострука позорница“ је била вертикална, што значи да су се две позорнице налазиле једна изнад друге. У филму *Долазак*, у кључним сценама где се одвија комуникација између научника и хептапода, ми као гледаоци видимо те тзв. две позорнице у хоризонталном положају. Међутим, ако узмемо у обзир чињеницу да је ванземаљски брод, па тако и тунел, у вертикалном положају, ову „двоструку позорницу“ можемо упоредити управо са Мекејовом вертикалном „двоструком позорницом“. Мекејеви инвеститори, браћа Мелори (Mallorys), брзо након тога су прихватили патент за хоризонталну „двоструку позорницу“. У изношењу захтева за патентирање њихове „двоструке позорнице“, браћа Мелори су тврдили да је она „практичнија“ од позорнице коришћене у Madison Square-у зато што вертикална „двострука позорница“ захтева дубоко укопавање и високе зидове, увек са знатним трошковима, и у неким местима са великим трошком, док је у другим већ непрактична без било каквог трошка. У каснијем патенту „двоструке позорнице“ две позорнице су биле постављене леђа о леђа са простором за публику у свакој, окренутој једна према другој, јасно се приближавајући патентима браће Мелори. Уклањањем поделе, публика на било којој страни таквог позоришта је могла да присуствује истовременим представама на две позорнице, или су обе публике могле да виде појединачно представу на свакој. И на крају, ограничење концепта „двоструке позорнице“ је утврђено 1906. године, када је патент прописан као уређај који, уместо померања простора представе, подиже или спушта публику на једну од две позорнице (SOKALSKI 2007: 64–65).

Гледајући сцене које се одвијају на тзв. „двострукој позорници“, не видимо ни у једном тренутку обе позорнице истовремено, једну поред друге. У позоришној представи са „двоструком позорницом“ била би супротна ситуација и публика би видела обе позорнице, као и актере, истовремено. Тзв. гледаоце-глумце, односно научнике и хептаподе, можемо видети како се повремено појављују заједно у кадру, и то научнике с леђа у првом плану а хептаподе у позадини лицем према нама. Постоје и кадрови у којима камера снима научнике из позиције хептапода, с тим што се ови ванземаљци не виде ни делимично. Овде се заправо сви актери трансформишу из глумаца у гледаоце, и обратно. Појачавање ефекта замене позиције гледалац-глумац остварује се и кретањем камере почев од самог улаза кроз отвор свемирског брода, када она наизменично снима из позиције научника ка крају тунела и обратно, из тунела снима њих и квадратни отвор брода. Камера такође снима из позиције једног броја научника који гледају ка осталима који су још на дизалици, и обратно, а у неком тренутку када стижу до хептапода, научници су снимљени наопачке. Дакле, камера се интензивно креће и мења позиције, па се тако постиже снажан ефекат кретања кроз простор. Тако нас ови кадрови на неки начин приближавају позоришту, истовремено проширујући његове могућности као интерактивне творевине на тај начин што камера непрестано мења позиције актера. Када је реч о сценографији и декорацији у позоришту глувих и знаковног језика, она мора да обезбеди да знакови, односно знаковни језик, буду што видљивији. Позадина би требало да буде једноставна са избегавањем боја или образаца који би могли да утичу на напрезање очију, а осветљење да буде доминантно у односу на таму и димне ефекте, и учини позорницу и глумце такође што видљивијим гледаоцима (вид. MILES, FANT 1976: 40).



Провидни зид који дели научнике и хептаподе, кадар из филма *Долазак*, 2016.



Покретна „двострука позорница“ у Madison Square театру у Њујорку,
Scientific American, 5. април 1884.

У филму *Долазак* постоји мрачан тунел као приступни део простору на којем се одигравају тзв. позоришне сцене. Тај простор на крају тунела је прилично видљив захваљујући јако осветљеном простору у којем се налазе хептаподи. У том простору осим хептапода не постоје никакве реквизите или декорација, нема практично ни једног јединог додатног елемента. Бели дим је једино што делимично замагљује сцену. Међутим, тамни димни знакови хептапода који се истичу у првом плану у односу на помало магловиту позадину утичу на то да знаковни језик буде у приличној мери транспарентан. С друге стране, научница Луис Бенкс, која углавном на табли пише речи на енглеском и показује их хептаподима, као и њене колеге, мање су осветљени, али опет без димних ефеката који би додатно нарушавали видљивост. Бенксова се у једном моменту приближава провидном зиду и чак додирује његову површину, што означава покушај да се разбију језичке баријере

и оствари приснија комуникација. У тренутку када она додирује провидну површину отвореном шаком, хептапод то исто чини својом тзв. шаком, што кроз опонашање покрета шаке показује његову намеру да учи језик Земљана.¹² У једној сцени пред крај филма која личи на сан ова научница се налази са једним хептаподом у простору иза зида и свуда околу је бели дим. Ту је посреди разбијање архитектуралне структуре, чиме се заправо удаљавамо од позоришта.



Научници приказани наопачке, кадар из филма *Долазак*, 2016.



Луис Бенкс додирује шаком провидну површину, након чега исто то чини и хептапод, кадар из филма *Долазак*, 2016.

¹² Отискивање шака датира још из палеолитског доба па надаље, а отисци су пронађени у пећинама у Гаргасу у Француској, Патагонији у Аргентини итд. Шака је имала такво значајно симболичко значење за праисторијске људе који су били укључени да су се они идентификовали са њом (LEE 2000: 18). Нарочито је интересантна слика из Аскума у Бохуслану у југозападној Шведској из бронзаног доба, отприлике 1000–500 г. п. н. е., на којој су приказани мушкарац и жена са једном увећаном заједничком шаком. Ова слика се већ дуго користи као логотип за Скандинавско удружење хирурга. Она је често коришћена да илуструје велику важност шаке, не само у комуникацији између појединаца (LUNDBORG 2014: 45).

Декодирање знакова у филму Долазак и позоришћима глувих

Хептаподи у *Доласку* имају седам пипака који подсећају на прсте, а будући да им се глава и лице не распознају, њихова тела личе на шаке. Дакле, то су као неке циновске шаке са седам прстију, од којих сваки има још по седам мањих прстију, односно пипака. И на почетку сцене у којој научници улазе кроз квадратни отвор у ванземаљски брод, у неколико наврата је акценат на њиховим шакама и оне су у крупном кадру. Тако се од почетка истиче шака која је главно средство за комуникацију међу глумим особама, односно за примену знаковног језика. Аристотел сматра да је шака један од најизражајнијих делова тела, „оруђе над оруђем помоћу кога се и говори“,¹³ али је занимљиво да он у седмом поглављу *Каиџеџорија* са филозофске тачке гледишта искључује повезаност главе и шаке: „Иако је за руку речено да је рука особе или животиње, за особу или животињу није речено да су особа или животиња руке“ (ARISTOTEL 1954). Горан Лундборг (Göran Lundborg) пак наглашава да говорни језик и језик гестова имају блиску функционалну и структуралну повезаност: „Знаковни језик и говорни језик активирају исту област у мозгу, област Брока,¹⁴ смештену у левом фронталном кортексу, управо испред области која контролише покрете уста и руку“ (LUNDBORG 2014: 38).¹⁵ Мајкл Чарлс Корбалис (Michael Charles Corballis) мисли да иако ми можемо да комуницирамо а да не видимо особу са којом разговарамо, као на радију или мобилним телефоном, говор у природном свету је изражен елоквентније и смисленије са додатком телесних покрета: „Заправо, мануелни гестови и даље су истакнути у језику; као што можемо да видимо, чак и течни говорници гестикулирају готово колико и вокализирају, и наравно, заједнице глувих спонтано развијају знаковне језике“ (CORBALLIS 2002: 185).

Луис Бенкс и Ијан Донели, који је као физичар нарочито знатижељан да открије о каквом се то материјалу ради, опипавају спољашњост ванземаљског брода док стоје на дизалици која се помера. Управо је подручје прстију на шакама најбогатије рецепторима чула додира и има

¹³ Аристотел такође истиче да је шака једино шака на основу њеног односа према остатку тела. И други филозофи су били фасцинирани овим човековим органом. Тако је Рене Декарт (René Descartes) називао шаку „спољашњим мозгом“, а Имануел Кант (Immanuel Kant) је сматрао шаку за „продужетак људског мозга“, везу између тела и душе (вид. WINDELBAND 1990).

¹⁴ Ova oblast čovekovog mozga je dobila naziv po francuskom fizичару, анатому и антропологу Пјеру Полу Броки (Pierre Paul Broca).

¹⁵ Област Брока је критички укључена у организацију говорног језика. Није увек лако одвојити покрете шаке од покрета уста и језика; фини моторни покрети шаке за време интензивне концентрације такође су често повезани са покретима језика и уста. Област Брока је такође активирана код глувих особа које користе своје шаке и руке у знаковном језику – иста област у мозгу коју чујући људи употребљавају за говорни језик (LUNDBORG 2014: 38).

највећу способност позиционирања тела, па је сасвим и природно да се знаковни језик и комуникација глувих особа остварује баш помоћу овог човековог органа. Тим Инголд сматра да се „глуве особе често ослањају на гест за своју комуникацију, али ово заузврат може да ‘веже њихове руке’ тако да они не буду истовремено слободни за додир, осећање и манипулацију објектима“ (GIBSON, INGOLD 1994: 37). Леонард Сигер пише да када чујући глумци изражавају своје емоције, они би требало да се ослањају на држања и покрете тела: „Знаковни језик када се прописно користи повезује емоције са информацијом на начин који није могућ у говорном језику“ (SIGER 1960). Ситуација у којој су се нашли ови научници више је карактеристична за слепе особе које се ослањају у великој мери на чуло додира, а у овом случају је њихова реакција као видећих особа изазвана сусретањем са нечим сасвим новим и непознатим у земаљским оквирима.¹⁶ Ове људске шаке нас у принципу уводе у касније сцене где ће се одвијати комуникација помоћу тзв. знаковног језика, и то практично усмерена само од стране хептапода који праве неку врсту логограма помоћу дима. Та комуникација је једносмерна јер, као што ћемо касније и видети, научници су прилично неспретни у овој врсти споразумевања, што је последица човековог сусрета са потпуно непознатим ванземаљским језиком.



Бенксова и Донели скидају скафандере и приближавају се провидном зиду на којем хептаподи исписују знакове налик логограмима, кадар из филма *Долазак*, 2016.

Стога следе одговори ових научника у виду речи које Бенксова исписује на табли и показује их хептаподима. У једном тренутку ова научница са таблом на којој пише „човек“ (human) приближава се провидном зиду и десном отвореном шаком прави покрет према својим

¹⁶ Инголд наводи и да у „својој вокалној комуникацији слепе особе не употребљавају мануелни гест, већ се ослањају на своје руке много више преко унапређеног чула додира него да гледају како би пронашли свој пут у свету“ (INGOLD 1994: 37).

грудима говорећи: „Човек, ја сам човек“. Мало касније она опет неколико пута понавља реч „човек“ и десном руком показује према Доне-лију, који тада обема својим шакама пипа груди. Љубомир Савић у својој књизи *Невербална комуникација* наводи поделу свих постојећих покрета изражавања у неколико група, коју је направио познати не-



Бенкова показује хептаподима таблу на којој је написано „човек“ (human), кадар из филма *Долазак*, 2016.



Оригинални „Каспар“ Петера Хандкеа, у режији Клауса Пејмана, позориште Турм, Франкфурт, 1968.

мачки психолог Вилхелм Вунт (Wilhelm Wundt). Претходно поменути примери из филма *Долазак* могу се повезати са указним *гестовима*, првом подваријантом „показних гестова“. Они се употребљавају онда када се указује на лица која узимају учешће у разговору, и ти гестови су слични заменицама; то су гестови за лица: ја, ти, он (САВИЋ 2002: 42). У следећем примеру Ијан Донели шета испред табле на којој пише „Ијан шета“ (Ian walks), а иза провидног зида исто то чини хептапод имитирајући га. Овај пример се односи на *копирајуће* или *имитативне гестове* који углавном представљају радњу, тј. глаголе. Њима се, као у случају када Ијан шета, на пластичан начин приказује радња, па их зато неки називају „пластичним гестовима“ (САВИЋ 2002: 43). Иако је један од водећих светских лингвиста, Луис Бенкс улаже велике напоре у дешифровању језика хептапода који јој је потпуно непознат. Исто тако, и хептаподи уче од ње потпуно нови енглески језик преко речи исписаних на табли.

Када бисмо претпоставили да научници разумеју тзв. знаковни језик хептапода а ови енглески језик кроз написане речи, у разматрању бисмо свакако узели у обзир чињеницу да се грешке откривају и исправљају раније у знаковним језицима (типично унутар знака) у поређењу са говорним језицима (скоро увек након речи). Могуће објашњење за ову разлику може се пронаћи у релативном трајању знакова насупрот речима. Појединачни знак траје око два пута дуже од речи коју треба артикулисати, тако да је грешке у знаку вероватније открити пре него што је знак употпуњен (вид. MEIER, CORMIER и др. 2004: 31–32). У овим сусретима људи и ванземаљаца увек се појављују два хептапода, који због своје физичке сличности са шакама симболично представљају особу која употребљава знаковни језик. Иако ови хептаподи подсећају на људску шаку као само део тела, они су заправо читаво тело, односно целина. По Аристотеловом мишљењу, целина је нужно важнија од делова: „Ако се целина разори не постоји више ни нога ни рука, постоји само исти назив који се може применити и када је у питању рука од камена; јер рука одвојена од тела биће слична каменој“ (ARISTOTEL 1984: 1253a11). Глуви гледаоци су најкомотнији када су један или два извођача или компактна група на позорници; тешко је да се визуелно прате глумци који конвертирају док се крећу по целој сцени (BAUMAN, NELSON и др. 2006: 87).

Хептаподи притом својом тзв. шаком са седам прстију креирају знакове као када би људи користили своје обе руке са оба краја па би тако могли да знају сваку реч коју ће употребити као и колико ће места оне заузети. Када користе знаковни језик, глуве или чујуће особе исто користе обе руке, али нису у могућности да изведу поменуту радњу хептапода. ASL и други знаковни језици добро користе обрасце пона-

вљања, промене ритма, ‘удвостручавање’ руку (нпр. креирање нормално једноручног знака са две руке), и премештање знакова у простору да се обележи временски и дистрибутивни аспект, изведене именице или придеви, и споразум субјекта и објекта (MEIER, CORMIER и др. 2004: 16). Подразумева се да две особе могу међусобно да комуницирају на неком језику само уколико га обе знају, а у филму *Долазак* ни једна ни друга страна не познају неки заједнички језик помоћу којег би се споразумеле.¹⁷ Питер Брук (Peter Brook) је 1973. године са NTD-ом организовао радионицу, где је био заинтересован за развијање универзалног језика за позориште који је наставио да гради и у својим каснијим делима, *Orghastu*-у Теда Хјуџиса (Ted Hughes) и *Kaspar*-у Петера Хандкеа.¹⁸ Брук је био врло заинтересован за стварање универзалног језика позоришта који би могли да разумеју људи било где у свету, без обзира на културне, друштвене или географске разлике (ZINDER 1980: 129).

Када саговорници немају неки заједнички језик, као алтернатива може да послужи комуницирање преко знакова, а проблем који се јавља у комуникацији између хептапода и научника је тај да они не познају ни заједничке знакове. У случају глувих особа, оне би могле и у недостатку знаковног језика да комуницирају путем речи које Бенксова и Донели исписују на табли.¹⁹ Вилијам Стокое (William Stokoe) сматра да ако „два човека која говоре међусобно неразумљиве језике имају времена, стрпљења и склоности да то чине, они могу да науче да преводе са једног језика на други, нпр. да уче да говоре језик овог другог“ (СТОКОЕ 1972: 9). Луис Бенкс је чак убеђена да може да научи хептапода да у одређеној мери читају и говоре на енглеском језику. Писмо хептапода је семасиографско, познато и као сликовно писмо, и оно изражава значење без прибегавања језику и језичким елементима (вид. RASMUSSEN 2003: 46). С обзиром на то да семасиографско писмо преноси значење без позивања на говор и да не постоји корелација између онога што хептаподи говоре и онога што пишу, потпуно неразумљиви звукови које они испуштају нису од пресудне важности научницима који настоје да дешифрују њихов језик. У комаду *Gilgamesh*, рецимо, на

¹⁷ Сидни Фелс (Sidney Fels) и Џефри Е. Хинтон (Geoffrey Hinton) су решавали проблем препознавања знаковног језика тако што су изумели нови језик *GloveTalk*. Другим речима, њихов језик је састављен од синтетичких гестова. Уочљиво је његов недостатак био тај да то није био језик који је било ко употребљавао. (Очигледно њихова мотивација није била да створе нови језик који би људи могли да користе, него једноставно да испитају изводљивост препознавања знаковног језика.) (WACHSMUTH, FRÖHLICH и др. 1998: 14).

¹⁸ *Orghast* је био језик чистих, конкретних звукова, несlikовни конкретни оперативни језик директне конотације који је претпостављао да се оперише у афективном маниру музике или геста (ZINDER 1980: 129).

¹⁹ Оснивач NTD-а Дејвид Хејс (David Hays) и Питер Брук су заједно радили на проширењу комуникација без коришћења знаковног језика (FANU, KING 2012: 8).

којем су радили Брук и Хејс, глуви глумци су користили добру поделу апстрактног звука и покушали су да употребе своје гласове на чистом емоционалном нивоу пошто нису имали начина да контролишу звук (Fahy, KING 2012: 8). У филму је употребљен термин нелинеарна ортографија како би се окарактерисао писани језик хептапода који нема смер унапред или уназад, као што је то случај са енглеским језиком који користе научници. Хептаподи употребљавају кружне визуелне симболе сличне логограмима (познатији као идеограми или хијероглифи), графемама које представљају целу реч или морфему и за разлику од говора су неспутани временом. Ове тзв. димне симболе они исписују у ваздуху помоћу својих пипака, односно шака.²⁰

За разлику од димних симбола или знакова хептапода који после неког времена нестају (научници их бележе својом опремом за снимање), из периода касног Урука су пронађени жетони од иловаче који су трајни и материјални знакови.²¹ У свом семиотичком моделу Чарлс Сандерс Пирс (Charles Sanders Peirce), на пример, не разматра само материјалност знакова него такође и у којој мери материјалност знакова игра улогу у процесу означавања, а најпознатији пример овог феномена су управо димни сигнали (вид. HARTSHORNE, WEISS 1974). Када је реч о изгледу преводиоца за глуве особе, односно његовој одећи, Љубомир Савић истиче како тај изглед не би требало да буде доминантан и изнад превођења, па је тако у многим земљама прописана нека врста униформе попут црне блузе или ролке, или пак тамног одела. На тај начин ће белина коже руку бити у контрасту са позадином, а покрети и положај прстију уочљивији. Исто тако, мушкарци који носе браду и бркове нису подобни за преводиоца, јер се не могу видети покрети усана приликом говора, као ни психолошки израз на лицу, што су две битне компоненте геста (САВИЋ 2002: 129, 131). У филму *Долазак* научници који покушавају да протумаче знакове обучени су у упадљиве наранџасте скафандере, али имају и црне рукавице које нису баш најпогодније за комуникацију на знаковном језику.²² Такође, на главама имају кациге,

²⁰ Хиљадама година људи измишљају иновативне начине да комуницирају на великим даљинама. У старој Кини војници су на Великом зиду слали димне сигнале са једне куле на другу, обухватајући раздаљине од 750 км за неколико сати да би упозорили на непријатељске нападе. Око 150. г. п. н. е. грчки историчар Полибије је користио парове бакљи како би комуницирао алфабетским димним сигнаlima, употребљавајући бројеве да представи алфабет (вид. SWANSON 2013). Интересантно је то да је изговор логограма теже запамтити у поређењу са алфабетски записаним речима, али се њихово значење лакше памти или препознаје.

²¹ Тако је на једном од жетона насликан крст који је сличан протоклинастом знаку UDU и означава овцу или козу, а на неким другим тачке највероватније представљају бројеве и то су бројчани знакови (WOODS 2010: 63–65).

²² Рукавице могу да се користе на различите начине. За једну од првих продукција NTD-a *Gianni Schicchi*, глумци су носили беле рукавице као део стилизованих костима који

па из тог разлога скоро да уопште не може да се види мимика њихових лица. Зато у једном тренутку Бенксова, а потом и Донели, скидају скафандере и кациге, а професорка лингвистике се затим приближава провидном зиду и голом шаком га додирује. С друге стране, хептаподи немају одећу на себи и њихова тела тамније сиве боје се не истичу превише наспрам бело-сиве позадине, што омогућава да се пажња првенствено усмери на тзв. димне логограме које они исписују. У позориштима глувих дизајни који пружају једноставне линије и једну боју су најефектнији, а неки редитељи осећају да би требало да избегавају светле боје костима (MILES, FANT 1976: 42).²³

Закључак

У овом раду је главни акценат стављен на прављење паралела између кључних сцена у филму *Долазак* у којима је приказан процес комуникације између људи научника и ванземаљаца хептапода, и позоришта глувих или знаковног језика. Дакле, изабрани су искључиво они делови филма који би могли да буду доведени у везу са знаковним језиком и позориштем глувих. Стога предмет рада нису били неки сегменти филма који ће бити укључени у друга разматрања. Овде се пре свега мисли на краће сцене и кадрове који се појављују између оних који чине окосницу филма. То су заправо *флешфорварди* који гледаоце скоро до краја филма збуњују, па тако они могу да помисле да се ради о *флешбековима*. У тим деловима су приказани научница Луис Бенкс и њена ћерка Хана (Hannah), од бебе па све до њених тинејџерских година када и умире. На самом крају филма Ијан Донели пита Бенксову да ли би желела да зачну дете, на шта му она одговара потврдно. У овим сценама и оним које јој непосредно претходе, где Донели држи у рукама Хану као бебу, дефинитивно откривамо да је он отац. Бенксова иначе има способност да види у будућност, а у томе јој помажу управо хептаподи. Тако она током сусрета са овим ванземаљцима и истраживања њиховог језика, све време види шта ће се десити у будућности, односно љубав са Ијаном, као и рођење и смрт њихове ћерке. Такође, Донели је приказан са Ханом само када је она била беба, и то нам указује на чињеницу да он није могао да се помири са оним што му је Бенксова предпочила, односно са смрћу своје ћерке у њеној дванаестој години, те их је стога и напустио.

су такође укључивали бела нашминкана лица (MILES, FANT 1976: 43). У тренутку када Донели скида скафандер и црне гломазне рукавице, на његовим шакама видимо танке беле рукавице.

²³ Међутим, ово није неопходно уколико боје обезбеђују контраст према лицу и шакама, и у хармонији су једно са другим и сетом. Неколико сезона *Little Theatre of the Deaf* је имао ефективне костиме са тесним оделима у смелим нијансама црвене, плаве, зелене и жуте, са контрастним додацима (MILES, FANT 1976: 42).

Ванземаљци су на крају помогли Донелију да упозна пре свега Бенксову а не њих, а њој су помогли да открије страшну истину. Она ову истину храбро прихвата, и иако може да предвиди догађаје, не жели да утиче и мења оно што је судбински одређено. С друге стране, глуви људи не могу да бирају какви ће бити рођени, па је тако омогућавање свих услова за њихово несметано изражавање у позоришту најмање што се за њих може и мора учинити. Они заправо више доприносе развоју тзв. „нормалног“ позоришта него што то чујући људи чине за позориште глувих. Захваљујући њима, велики позоришни редитељи уводе иновације које проширују границе позоришта и извлаче га из устаљених оквира. Било би крајње себично када чујући људи не би учинили све што је у њиховој моћи да глуве особе у потпуности остваре свој уметнички потенцијал у позоришту, било оном за глуве, било за чујуће.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- САВИЋ, Љубомир. *Невербална комуникација глувих и њена интјерпјрејџација (Уџбеник за јреводиоце и јџумаче)*. Београд: Централни одбор Савеза глувих и наглувих Југославије, 2002.
- ARISTOTEL. *Kategorije*. Beograd: Kultura, 1954.
- ARISTOTEL. *Politika*. Beograd: Bigz, 1984.
- ARNHAJM, Rudolf. *Umetnost i vizuelno opažanje: psihologija stvaralačkog gledanja*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1981.
- BANGS, Don. "What is a Deaf Performing Arts Experience." In: ERTING, C. J., R. C. Johnson, D. L. Smith, B. D. Snider (eds.). *The Deaf Way: Perspectives from the International Conference on Deaf Culture*. Washington: Gallaudet University Press, 1994.
- BAUMAN, H-Dirksen L., Jennifer L. Nelson, Heidi M. Rose. *Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature*. Oakland, California: University of California Press, 2006.
- BOAL, Augusto. *Theater of the Oppressed*. London: Pluto Press, 2000.
- CORBALLIS, Michael C. *From Hand to Mouth: The Origins of Language*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- FAHY, Thomas, Kimball King (eds.). *Peering Behind the Curtain: Disability, Illness, and the Extraordinary Body in Contemporary Theater*. New York – London: Routledge, 2012.
- GIBSON, Kathleen R., Tim Ingold (eds.). *Tools, Language and Cognition in Human Evolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- HARTSHORNE, Charles, Paul Weiss (eds.). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge – Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1974.
- HEISSERER, Eric. "Arrival." Screenplay, based on the "Story of Your Life" written by Ted Chiang, 2015.
- LEE, Yup. *Man as the Prayer: The Origin and Nature of Humankind*. Bloomington – Indiana: Trafford Publishing, 2000.
- LOVEJOY, Margot, Christiane Paul, Victoria Vesna (eds.). *Context Providers: Conditions of Meaning in Media Arts*. Bristol: Intellect, 2011.
- LUNDBORG, Göran. *The Hand and the Brain: From Lucy's Thumb to the Thought-Controlled Robotic Hand*. London: Springer-Verlag, 2014.
- MEIER, Richard P., Kearsy Cormier, David Quinto-Pozos (eds.). *Modality and Structure in Signed and Spoken Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

- MILES, Dorothy, Louie J. Fant Jr. *Sign-language Theatre and Deaf Theatre: New Definitions and Directions*. Ed. Harry J. Murphy. Northridge, Center on Deafness: California State University, 1976.
- PADDEN, Carol, Tom Humphries. *Inside Deaf Culture*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2006.
- PARSONS, Frances M. "In Search of Laurent Clerc." *Deaf Life* (1995): 10–20.
- PETERS, Cynthia L. *Deaf American Literature: From Carnival to the Canon*. Washington: Gallaudet University Press, 2000.
- RASMUSSEN, Birgit B. *Re-imagining Literary America: Writing and Colonial Encounters in American Literature*. Berkeley: University of California, 2003.
- SIGER, Leonard. "The Silent Stage: Classical Drama and the Deaf." *John Hopkins Magazine* 12, 1 (1960): 11–19.
- SOKALSKI, J. A. *Pictorial Illusionism: The Theatre of Steele MacKaye*. Québec: McGill-Queen's University Press, 2007.
- STOKOE, William C. Jr. *Semiotics and Human Sign Languages*. The Hague – Paris: Mouton, 1972.
- SWANSON, Max L. *Communication: from Pheromones to the Internet and Beyond*. Victoria: FriesenPress, 2013.
- WACHSMUTH, Ipke, Martin Fröhlich (eds.). *Gesture and Sign Language in Human-Computer Interaction: International Gesture Workshop Bielefeld, Germany, September 17–19, 1997, Proceedings*. Berlin – Heidelberg – New York: Springer-Verlag, 1998.
- WINDELBAND, Wilhelm. *Povijest filozofije*. Knjiga druga. Zagreb: Naprijed, 1990.
- WOOD, Michael. *Heiner Müller's Democratic Theater: The Politics of Making the Audience Work*. Rochester – New York: Camden House, 2017.
- WOODS, Christopher. *Visible Language: Inventions of Writing in the Ancient Middle East and Beyond*. Chicago: The University of Chicago, 2015.
- ZINDER, David G. *The Surrealist Connection: An Approach to a Surrealist Aesthetic of Theatre*. Ann Arbor – Michigan: UMI Research Press, 1980.

Goran T. Gavrić

“SIGN LANGUAGE” IN THE THEATER OF THE DEAF AND IN THE FILM *ARRIVAL*

Summary

Theater has an extremely complex sign system that arises and relates either to verbal or to non-verbal communication. Deaf people, unlike hearing people, rely completely on nonverbal communication and are forced to master the sign language in order to facilitate communication with their interlocutors as much as possible. A hearing audience experiences a theater performance differently, even when there is no verbal communication, or even mimics on the actors' faces, but only a complex system of signs. The picture that the deaf viewers see while watching the performance is not entirely complete due to lack of sound. Since they are focused on the visual, there is a certain disproportion between that quality of theirs and what they really can see in the performance. The history of the theater of the deaf dates back to the 18th and 19th centuries, when hearing and deaf directors made theatrical performances in France with deaf actors using some type of sign language close to mime. The first professional theaters of the deaf began to be established in the United States, among which the oldest one is the National Theater of the Deaf (NTD) founded in 1965 in Waterford, Connecticut. This theater and the Moscow

Theater of Mime and Gesture established four years previously were the first and only professional theaters of the deaf in the world at that time.

In a theater of the deaf, specific theater forms are developed that basically derive from those represented in the traditional theater. The director and his team use different methods in order to make the sign language, or markings, more visible and more comprehensible to the deaf viewers. Segments of a theatrical performance in which sign language appears have to be completely clear and more transparent than in performances for the hearing audience. Everything that can distract the viewers' attention from the means used for sign communication must be excluded from the performance. When it comes to the film *Arrival* directed by Denis Villeneuve, its specific parts can be seen as segments of a performance, that is, video footage of it. Since human scientists and aliens "heptapods" do not understand each other's language, and they are separated by a transparent wall made of glass-like materials, they resemble deaf people who only communicate with signs. Although they are completely different and there is an almost insurmountable difference between them, they are also very close at the same time. Also, in the theater of the deaf there is a strong connection between deaf actors and deaf viewers, a connection that, due to specific circumstances, is more difficult to break than that established in a common theater.

Keywords: deaf people, theater of the deaf, sign language, semiology, semasiography, logograms, *Arrival*.

МАРИЈА Д. СИМОНОВИЋ

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности,
докторанд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

КУЋА САЊАРИЈЕ**

САЖЕТАК: У раду се разматра однос између филозофског и музичког тумачења/интерпретације феномена сањарије. Тачније, сагледава се однос између Башларовог тумачења феномена сањарије и Дебисијеве интерпретације истог феномена. На примерима Башларових каснијих дела – *Поеџика њросџора* (*La Poétique de l'Espace*) и *Поеџика сањарије* (*La Poétique de la rêverie*) – која се тичу „феноменологије песничких слика“, „феноменологије маште“, као и Дебисијевог оркестарског дела – које и својим звуком и текстуалним ослонцем најбоље сведочи о композиторовом интересовању за сањарију – *Прелид за њојодне једноџ фауна* (*Prélude à l'après-midi d'un faune*), разматра се однос њихових поимања и интерпретација поменутог феномена.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Гастон Башлар, Клод Дебиси, филозофија, музика, сањарија.

Темељ/основа/џачка сусреџа

У овом раду разматраће се однос између Башларовог (Gaston Bachelard) тумачења феномена сањарије и Дебисијеве (Achille-Claude Debussy) интерпретације истог феномена. Тачније, на примерима Башларових каснијих дела – *Поеџика њросџора* (*La Poétique de l'Espace*) и *Поеџика сањарије* (*La Poétique de la rêverie*) – у којима се аутор бави „феноменологијом песничких слика“, „феноменологијом маште“ (BAŠLAR 2005: 8), али и неких ранијих дела (посвећених материјалној имагинацији) – као што је дело *Вода и снови. Оџлед о имаџинацији маџерије* (*L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*) и дебисијевог оркестарског дела *Прелид за њојодне једноџ фауна* (*Prélude*

* radovanovicmarija91@gmail.com

** Рад је настао у оквиру курса *Примењена есџеџика* 1 на докторским студијама музикологије на Факултету музичке уметности у Београду, у класи проф. Миодрага Шувациковића.

à l'après-midi d'un faune), сагледаће се однос њихових посматрања, те и интерпретација феномена сањарије.

Требало би поменути да је идеја за повезивање Башларове филозофије и Дебисијевог стваралаштва инспирисана Ембертијевим (*Michel Imberty*)¹ истраживањем 'слика' воде у Дебисијевим *Прелидима* за клавир (*Préludes*). Тачније, Ембертијево позивање, приликом интерпретације три 'слике' / троструке 'слике' воде у Дебисијевим *Прелидима*,² на Гастона Башлара и његов појам материјалне имагинације постављен у, већ поменутом, делу – *Вода и снови*, подстакло је идеју за сада директно проучавање односа Башларове филозофије и Дебисијевог стваралаштва.³

Такође, идеју о повезивању Башларових и Дебисијевих ставова, мишљења, интерпретација (одређених феномена) подржава и чињеница да се Башлар приликом истраживања „простора“ имагинације/сањарије, у студијама о елементима⁴ и поменутих *Поеџикама*,⁵ поред песничких остварења Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe), фокусирао на дела француских симболиста – Стефана Малармеа (Stéphane Mallarmé) и Артура Рембоа (Arthur Rimbaud) – који су утицали на формирање поетике Клода Дебисија. Оно што је још занимљиво јесте да су

¹ Мишел Емберти је француски филозоф, музиколог, психолог (<http://psychomuse.weebly.com/imbertypage.html>).

² Аутор интерпретира три 'слике', односно троструку 'слику' воде која оцртава и продубљује двоструку опозицију смрт – живот / живот – смрт: првобитна смрт јесте 'слика' непокретне воде, живот јесте 'слика' бистре, светле воде, космогонијска смрт је „демонтирајућа“ вода (Поповић Млађеновић 2009: 305–307).

³ Требало би поменути и то да се у Ембертијевој интерпретацији 'слика' воде (у Дебисијевим *Прелидима*) може приметити кореспонденцију са Башларовом интерпретацијом одређених „типова“ воде. Тачније, оба аутора, дубоке/уснуле/тешке воде повезују са темом смрти, а бистре/прозирне воде са животом, игривошћу, живахношћу, те отуда, такође, подршка за директно повезивање Башларове филозофије и Дебисијеве уметности.

⁴ То су студије: *Психоанализа ватре* (*La Psychanalyse du feu*), *Вода и снови*. *Оглед о имагинацији мајерије*, *Ваздух и снови*. *Оглед о имагинацији крејњања* (*L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*), *Земља и сањарије воље*. *Оглед о имагинацији мајерије* (*La Terre et les rêveries de la volonté: Essai sur l'imagination de la matière*), *Земља и сањарије о ђочинку*. *Оглед о сликама интимности* (*La Terre et les rêveries du repos: essai sur les images de l'intimité*).

⁵ У Башларовим студијама о елементима и у *Поеџикама*, врло често се преплићу појмови сањарија и имагинација, те је понекад тешко разграничити значења ова два појма. Ипак, на основу ауторових одређених навођења у каснијим делима (*Поеџика простира*, *Поеџика сањарије*) може се претпоставити извесна дистинкција – сањарија пружа бескрајно много (нових) 'слика', али је имагинација та која их структурира, обликује, а затим и продукује уметничка дела. Другим речима, премда оба термина значе способност замишљања, „стварања“ (нових) 'слика', ипак је (стваралачка) имагинација та која их организује и претвара у уметност. У процесу имагинације субјектово ја је потпуно присутно. Међутим, сматрам да су ова два феномена врло блиска и да се оштре, чврсте, нефлексибилне границе између њих не могу успоставити, стога ћемо их у овом раду, имајући на уму поменути дистинкцију, користити као два врло блиска, сродна термина.

недокучиви ѝпросѝори азура (*L'azur* – плаветнило) – Малармеова и Рембоова готово ‘опсесивна метафора’, а заједничка и Клоду Дебисију и сликарима импресионистима – у фокусу Башларовог истраживања када је реч о покретању/подстицању (стваралачке) имагинације.

Дакле, примећујемо да се Башларова и Дебисијева интересовања „сусрећу“ на одређеним нивоима – у интересовању за симболистичку поезију, *недокучиве ѝпросѝоре азура* / елемент воде, импресионистичко сликарство,⁶ феномен имагинације/сањарије⁷ и тако даље. Наиме, у овом раду фокус ће бити, као што је већ поменуто, на њиховом тумачењу и интерпретацији феномена сањарије.

Ходник. Просѝор који ѝовезује собе.

Феноменом сањарије Гастон Башлар се детаљно бавио у једној од својих последњих књига – *Поеѝика сањарије*. Наиме, овај феномен заузима истакнуто место и у делима која су претходила поменутој *Поеѝици*, те се чини да су та дела – о којима ће касније бити речи, заправо припремала остварење као што је *Поеѝика сањарије*. Стога, у овом поглављу кратко ћемо се осврнути на Башларову делатност пре настанка *Поеѝике сањарије*, како бисмо указали на то која дела су и на који начин припремала настанак последње *Поеѝике*. Другим речима, пружићемо увид у један део, тачније, други део Башларовог истраживачког пута⁸ – који креће од психоанализе елемената и иде преко истраживања материјалне имагинације до феноменологије *ѝесничких слика* / истраживања њиховог изворног својства / истраживања „самог бића њихове оригиналности“.

Гастон Башлар је француски филозоф који је своју мисао формирао полазећи од историје и филозофије науке, преко епистемологије, усмеравајући се ка књижевности и књижевној критици. Дела блиска књижевности, настала у периоду између 1938. и 1960. године, дела су у којима се аутор највише посветио истраживању *ѝесничких слика*, тачније, истраживању „простора“ имагинације/сањарије, а то су (већ поменута дела): *Психоанализа ваѝре*, *Вода и снови*. *Оглед о имаѝинацији маѝерије*, *Ваздух и снови*. *Оглед о имаѝинацији креѝања*, *Земља и сања-*

⁶ Башлар се врло често у својим истраживањима о имагинацији, сањарији, елементима, осврће и на сликарство. У делу *Вода и снови* пише о Тарнеровом (William Turner) сликарству и Монеовим (Oscar-Claude Monet) Локвањима / *Water lilies* (Башлар 1998: 40).

⁷ О Дебисијевом интересовању за имагинацију, сан, сећање, сањарију, сазнајемо из његових написа о музици (вид. Поповић Млађеновић 2008: 49–53).

⁸ Наводимо „други део истраживачког пута“ зато што се Башлар пре истраживања и писања о имагинацији, елементима, *ѝесничким сликама*, бавио филозофијом науке и о томе писао (EHRMANN 2016: 572).

рије воље. *Оглед о имагинацији материје, Земља и сањарије о јочинку. Оглед о сликама интимности, Поеџика јросџора и Поеџика сањарије.*

У свим поменутих делима Башлар, на основи завршених дела, тачније, њихових фрагмената / *јесничких слика*, истражује феномене као што су сањарија и имагинација. Тачније, у поменутих делима он размишља о садржају (песничке) ‘слике’ пре него што она пређе у израз (уписано завршено дело), промишља о пореклу, корену те (песничке) ‘слике’ у имагинацији, истражује шта се дешава у уму (на пољу психолошких аспеката личности) када се извесна ‘слика’/призор/материја опажа и перципира. Другим речима, аутор се бави питањима шта је то што покреће, инспирише сањарију/имагинацију, на који начин их покреће, на које начине (стваралачка) имагинација „функционише“, те „ствара“ уметничка дела и тако даље.

Размишљајући шта је то што је познато и заједничко (свакој) сањарији/имагинацији, која је то заједничка стварност која их спаја, Башлар долази до закључка да је то материја, супстанца – будући да је она у бити свега што постоји. Аутор наводи да сваки од *чеџири елеменџа* има „своје правило, своју поетику“ (Башлар 1998: 9) коју преноси сањарији/имагинацији, а то одређује правац деловања сањарије/имагинације, те тиме и „изглед“ уметничког дела. Стога, Башлар закључује да је „у поретку имагинације могуће успоставити закон *чеџири елеменџа* који разврстава различите материјалне имагинације зависно од тога да ли се оне везују за ватру, ваздух, воду или пак земљу“ (Башлар 1998: 9). Оно што је занимљиво јесте да Башлар и у каснијим делима (*Поеџика јросџора, Поеџика сањарије*) не напушта становиште да у основи сваке сањарије/имагинације пребива *материјална слика* (Bašlar 2005: 193), те је разумљиво то што се и у овим делима аутор и даље служи цитатима, односно *јесничким сликама* које се тичу елемената (пре свега воде, али и осталих елемената).⁹ Оно по чему се *Поеџике* суштински разликују од претходних огледа који се тичу елемената и имагинације јесте приступ, односно методологија сагледавања *јесничких слика*. У огледима посвећеним елементима аутор приступа методи психоанализе (и/или представљању психологије) материје / *материјалних слика* (Башлар 1998: 10–18). У *Поеџици јросџора* аутор јасно наводи да се окреће феноменологији *јесничких слика* јер „једино феноменологија, то јест, разматрање зачетка ‘слике’ у индивидуалној свести – може нам помоћи да слици вратимо њену субјективност и да измеримо обим, снагу и смисао њене трансубјективности“ (Bašlar 2005: 9). Такође, на самом почетку *Поеџике сањарије* аутор (поново) објашњава:

⁹ Аутор сматра да је „вода у највећој мери митолошка од свих елемената“ (Bašlar 1982: 204).

„тако сам ја изабрао феноменологију у нади да ћу новим погледом испитати вјерно вољене ‘слике’, тако чврсто фиксирани у мојој меморији да више не знам да ли се сјећам или замишљам кад их у својим сањарењима поново налазим“ (BAŠLAR 1982: 26).

Дакле, након исцрпних истраживања о имагинацији и материји, суочен са појавом да се имагинација, меморија/‘слике’ успомена, сањарија и снови врло често мешају, прожимају, преклапају, аутор тежи да у *Поеџикама*, методом феноменологије *јесничких слика*, разлучи ова поља, те да поред (већ промишљане) имагинације истражи „простор“ феномена сањарије.

Прва соба. Башларова интјерјетјација сањарије

Промишљање о сањарији Башлар започиње указивањем на то да сан и сањарија нису исте, једнаке појаве.¹⁰ Он (у *Поеџици сањарије*) тежи успостављању дистинкције између сна и сањарије зато што сматра да је сањарија значајнија од сна када је реч о настанку уметничких дела.¹¹ Тачније, Башлар сматра да „субјект који препричава сан живи једну пренесену оригиналност“ (BAŠLAR 1982: 36), то јест, „субјект који препричава сан није идентичан са субјектом који је сањао“ (BAŠLAR 1982: 36) – онај који препричава сан увек ће додати или одузети који детаљ, те аутор сматра да је врло проблематично причати о оригиналности (препричаног, приповеданог) сна. Са Башларовом наведеном тврдњом можемо се у потпуности сложити, поготову ако узмемо у обзир да је сан ирационална, неинтенционална (када је реч о садржају) појава у којој критичко мишљење изостаје. С тим у вези, требало би поменути да аутор као суштинску разлику између сна и сањарије наводи да је „ноћни сан, сан без сањара, а сањар сањарије задржава довољно свести да би рекао: ‘Ја сам тај који сања сањарију, ја сам тај који је срећан што снива своју сањарију, ја сам тај који је срећан што је у доколици у којој више нема задатак да мисли’“ (BAŠLAR 1982: 48). Дакле, можемо рећи да је суштинска разлика између сањарије и сна у присуству, односно (делимичном) одсуству свести, тачније, присуству/одсуству једног читавог ја.

Извесне особености сањарије, које се као такве истичу у Башларовим написима, јесу: одмор (бића), срећа (бића), угодност, уживање, склад и мир. Аутор наводи – „сањар и његова сањарија улазе душом и телом у супстанцу среће“ (BAŠLAR 1982: 37), „сањарија којој се препу-

¹⁰ Требало би поменути да се ауторова тежња за разликовањем сна и сањарије наслућује у *Поеџици јросјора* када помиње да је „сањарење само по себи једна психичка инстанца која се сувише често брка са сном“ (BAŠLAR 2005: 11).

¹¹ С тим у вези, Башлар критикује психологе који велику пажњу посвећују истраживању сна – ноћног сна, а занемарују феномен сањарије (BAŠLAR 1982: 35).

штамо у дневној тишини, у миру починка – уистину природна сањарија – сама је моћ бића које се одмара“ (BAŠLAR 1982: 44), „права сањарија помаже души да ужива у свом миру, да ужива у природном складу“ (BAŠLAR 1982: 44) и тако даље.

Требало би поменути и то да „свет“/„простор“ сањарије може, поред апстрактних ‘слика’, бити прожет ‘сликама’ реалности и/или ‘сликама’ (из) успомена/сећања. Када је реч о ‘сликама’ реалности, јасно је да оно што субјект опази то је и асимиловано и врло лако може постати део субјектове сањарије или (наизглед) продукт саме сањарије – будући да је, како Башлар примећује, сањарија (као и имагинација) у стању да нас учини способним да створимо оно што видимо (BAŠLAR 1982: 39). С друге стране, ‘слике’ успомена могу бити врло снажни покретачи сањарија, те (како их Башлар назива) *верно вољене слике* могу бити језгро комплексне, сложене сањарије, могу бити „клица“ уметничког дела. Другим речима, ‘слике’ успомена / *вољене слике* могу бити, како Башлар наводи, „извор и материја једне сањарије у којој меморија сањари, а сањарија се сећа“ (BAŠLAR 1982: 46). Примећујемо да Башлар поново залази у поље у којем се преклапају, прожимају меморија и сањарија / меморија и имагинација, те тако сугерише да се меморија и сањарија / меморија и имагинација (када је реч о процесу замишљања, стварања ‘слика’) ипак не могу у потпуности раздвојити – јер, као што је већ поменуто, у процесу сањарије/имагинације субјект тово ја и све оно што њега чини је довољно присутно.

На основи свега наведеног, поред тога што представља одмор бића, срећу бића, мир, склад, уживање, сањарија се може „дефинисати“ као „простор“ слободног, неограниченог мишљења/размишљања/замишљања – који се углавном не односи на оно овде и сада, него готово увек на другде и некад – то је „простор“ у којем је дозвољено „премештање“/комбиновање/прожимање ‘слика’ (‘слика’ успомена, ‘слика’ реалности и апстрактних ‘слика’) – „простор“ који је увек између „светова“, тачније, на (флексибилној) граници свесног и несвесног, „простор“ који заправо није нигде – а дефинитивно јесте.

Друђа соба. Дебиси и сањарија

Дебисијево интересовање за сањарију, имагинацију изражено је на више нивоа – пре свега у чињеници да је у својим композицијама користио и/или се ослањао на дела Едгара Алана Поа, Стефана Малармеа – за која се неретко наводи да су врло блиска сновима (*dream like works / dream works*)¹² и која својим садржајем истичу феномене

¹² О Поовим делима као сновима / *dream works* вид. REIN 1958.

као што су: сан, сањарија, фантазмагорија; затим, у композиторском интересовању и наклоности ка делима сликара импресиониста (Монеа, Реноара [Pierre-Auguste Renoir], Сислија [Alfred Sisley], Талоа [Frits Thaulow]), али и других сликара (Тарнера, Манеа [Edouard Manet], Хокусаија [Katsushika Hokusai]) чија (поједина) дела карактеришу мистерија, амбигвитет, феномен рефлексije, прожимање реалног и нереалног и тако даље; али и у композиторским написима о музици – „Музика је упућена на тајанствене везе између природе и имагинације“, „једно од ових сећања успева да се одвоји од нас и преточи се у говор музике“, „Желим да запишем свој музички сан“ (Поповић Млађеновић 2008: 52–53), као и у насловима (*Сањарење/Reverie*, *Сан/Rêve*, *Фантазија/Fantaisie*), те и звуку самих композиција које евоцирају атмосферу мира, спокоја, сна, сањарије.

Дело које и својим звуком и текстуалним ослонцем најбоље сведочи о Дебисијевом интересовању за сањарију јесте *Прелид за њојодне једног фауна*. Поменути Дебисијев *Прелид* настао је на темељу чувене еклоге *Појодне једног фауна* Стефана Малармеа – која је можда најрепрезентативнији пример (Башларовог концепта) сањарења у којем се сусрећу ‘слике’ реалности, ‘слике’ успомена/сећања и апстрактне ‘слике’. Тачније, будући да је композитор верно следио оно што му је „издиктирала Флаута песниковог Фауна“ (Поповић Млађеновић 2008: 30) – што потврђују извесне кореспондентности између *Прелида* и *Еклоге*: Дебисијев *Прелид* садржи 110 тактова у складу са Малармеовом *Еклогом* која садржи 110 александринаца, трајања извођења *Прелида* у звуку и изговарања *Еклоге* наглас (мерено јединицама физичког времена) скоро су идентична, тродел *Еклоге* (остварен уз помоћ интерпункцијских знакова) огледа се у троделу *Прелида*, (почетна) главна тема *Прелида* у соло флаути (која симболише фауново „музичирање“ на флаути), са хроматским покретом наниже и навише којим замагљује тоналну основу дела и са ознакама *p doux expresif* и *Trèsmodéré* евоцира атмосферу дремљивости, опијености фауна, атмосферу сањарења и доживљава трансформације у складу са развијањем фаунове сањарије и/или његовим „враћањем“ у реалност – слободно можемо рећи да су и *Прелид* и *Еклога* кореспондентни Башларовом тумачењу сањарије.

Другим речима, и *Прелид* и *Еклога* представљају/дочаравају „причу“ у којој се ради о фауну који под врелим Етним поподневним сунцем сањари (што у *Прелиду* дочарава почетна тема у соло флаути), сањарија почиње тако што се пред фауновим очима појављују нимфе (*иш нимфе да не оду желим*; глисандо харфе у *Прелиду*), међутим, сањарија као да се одједном прекида (*зар све беше сања?* – након овог интерпункцијског знака у *Еклоги* следи белина/тишина – која одговара

наглом прекиду музичког тока на почетку *Прелида*) и фаун се пита да ли су нимфе сећање или реалност (*размислимо... ил њар жена шћо се љружа, оличава жељу њвојих чула бодрих*); фаун жели да настави сањање, то јест да поврати нимфе, те узима флауту (*једини већар изван ње две цев*); композитор враћа почетну тему која симболише фауново свирање) и нимфе се појављују (*јесће, на видуку без цједне боре*; звук харфи у *Прелиду*); затим, фаун свира и сећањем на сирингу враћа се у прошлост (у *Прелиду* се излаже фаунова/почетна тема) – силази међу нимфе (*цвећјај инсѣрументѣу бежања* (композитор излаже почетну тему), *о шкрѣа сиринѣо [...]* *О нимфе, надмимо УСПОМЕНЕ разне*), љуби нимфу, али у његовој екстази она нестаје (*ја ње љубим срѣбо девица [...]* *ѡа се жрѣва ... сѣаси жрча од коѣ бејах љун ѡјаносѣи*); нимфе се на моменте појављују и нестају (*Према срећи одвешће ме друже [...]* *збоѣом обе: одох сене да вас ѣледам* – композитор поново излаже почетну тему у *pp* динамичи и ознаком *très lent et très retenu jusqu'à la fin* „гаси“ музички ток).¹³

Дакле, јасно је да и Дебиси и Маларме „причају исту причу“ / „граде (фаунову) сањарију“ – која умногоме одговара Башларовом поимању сањарије. Тачније, и у *Прелиду* и у *Еклоѣ* у потпуности „ишчитавамо“, већ поменута, Башларова навођења – да сањарија пружа срећу бићу (у овом случају фауну), угодност, уживање, биће (односно фаун) „улази душом и телом у супстанцу среће“, сањарији се препушта у дневној (тачније, поподневној) тишини, „у миру починка“ – а све наведено подвлачи и Дебисијева музика која „креира“ атмосферу мира, уживања, носталгије, сећања, сањарења. Такође, одговарајуће Башларовом тумачењу сањарије јесте (фауново) спајање, прожимање замишљених ‘слика’ (љуби нимфу), ‘слика’ успомена (сећање на сирингу), реалних ‘слика’ (пејзажни предео) – што се у *Прелиду* огледа у понављању и трансформацији генеришуће/почетне теме дела (која се појављује када фаун свира и када се сећа), у успону (када се нимфе појављују) и паду (када нимфе нестају) музичког тока, ангажовању и редуковању инструментата и тако даље. Занимљиво је приметити и то да фауново враћање у прошлост, а истовремено и замишљање ‘слика’, заправо отеловљује онај моменат о којем говори Башлар – „меморија сањари, а сањарија се сећа“. Наиме, требало би указати на још једну специфичност, а то је да и сам фаун, на којег упућује већ наслов *Прелида*, представља спој замишљених ‘слика’, реалних ‘слика’ и ‘слика’ (из) „сећања“. Дакле, већ наслов *Прелида* двоструко сугерише да је композиција заправо сањарија у звуку.

На основи свега наведеног јасно је да и Дебисијев *Прелид* (као и Малармеова *Еклоѣ*) обитава у оном (башларовском) „простору“ између

¹³ Детаљнију анализу *Прелида* и *Еклоѣ* вид. у: КОЛИЋ 2016.

– између свесног и несвесног, сна и јаве, уобразиље и сећања, „простору“ који је увек другде и некад (чак и када је овде и сада), „простору“ који није нигде, а дефинитивно јесте.

Кров

Овим радом показали смо да се Башларово и Дебисијево интересовање, али и мишљења/тумачења/интерпретације сусрећу и кореспондирају на још једном нивоу/„простору“ – „простору“ сањарије. Инспирирана Башларовим мишљењем да простор може бити све, одлучила сам да на основи Башларовог и Дебисијевог заједничког „простора“ „изградим“ *кућу сањарије* сачињену од две „собе“ – филозофско-књижевне и музичке, тачније, музичко-књижевне. У овој *кући* свака „соба“ је простор за себе, свака има свој стил (филозофско-књижевни, музички), а ипак повезане су и међусобно кореспондирају путем исте материје – сањарије. Стога, будући да је реч о једној неисцрпној материји (сањарији), ова *кућа* може представљати тек основу за неку нову, сложенију велелепну „грађевину“, то јест, ова *кућа* се може наставити градити, ширити, развијати у више праваца и на више нивоа (укључивати у себе друге медије и/или нова дела већ разматраних аутора) и формирати једно заиста вишеструко/вишеслојно/вишезначно „уметничко дело“.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАШЛАР, Гастон. *Вода и снови. Оглед о имагинацији мајерије*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића (BACHELARD, Gaston. *Water and Dreams. Essay on the Imagination of Matter*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Publishing bookstore of Zoran Stojanović), 1998.
- ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ, Тијана. *Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба: од „Змаја из Алке“ до „Заљубљеног фауна“*. Београд: Музичка омладина Србије (POPOVIĆ MLAĐENović, Tijana. *Claude Debussy (1862–1918) and his epoch: from “The Dragon from Alka” to “The Faun in love”*. Belgrade: Musical youth of Serbia), 2008.
- BAŠLAR, Gaston. *Poetika prostora*. Beograd: Zuhra (BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Belgrade: Zuhra), 2005.
- BAŠLAR, Gaston. *Poetika sanjarije*. Sarajevo: Veselin Masleša (BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Reverie*. Sarajevo: Veselin Masleša), 1982.
- EHRMANN, Jacques. “Introduction to Gaston Bachelard.” *MLN* Vol. 81, No. 5, The Johns Hopkins University Press, 1966. <<http://www.jstor.org/stable/2907980>> 02. 06. 2016.
- KOLIĆ, Neda. „Mallarme, Debisi ili Nižinski: Monolog, Improvizacija, Prelid i/ili Igra fauna.“ *Muzika* br. 2 (KOLIĆ, Neda. “Mallarme, Debussy or Nijinsky: Monologue, Improvisation, Prelude and/or Play of faun.” *Music* no. 2) (2016): 6–41.
- POPOVIĆ MLAĐENović, Tijana. *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Beograd: Fakultet Muzičke umetnosti – Signature (POPOVIĆ MLAĐENović, Tijana. *Process of a panstilistic musical taught*. Belgrade: Faculty of Music – Signature), 2009.
- REIN, David M. “Poe’s Dreams.” *American Quarterly* Vol. 10, No. 3, The Johns Hopkins University Press, 1958. <<http://www.jstor.org/stable/2710350>> 18. 04. 2017.

Marija D. Simonović

HOUSE OF REVERIE

Summary

This paper examines the relationship between philosophical and musical interpretation of the phenomenon of reverie. More precisely, this paper examines the relationship between Bachelard's intellection of the phenomenon of reverie and Debussy's interpretation of the same phenomenon. On the basis of Bachelard's late works – *The Poetics of Space* and *The Poetics of Reverie*, and Debussy's composition *Prelude to the Afternoon of a Faun*, this paper considers the relation of their explications and interpretations of the mentioned phenomenon.

The idea of connecting Bachelard's and Debussy's thinking is supported by the fact that Bachelard, studying the reverie, relied on the works of Edgar Allan Poe, Stephane Mallarme and Arthur Rimbaud – who influenced the poetics of Claude Debussy. Also, the metaphor – *unfathomed azure spaces* – common for Mallarme, Rimbaud, Debussy and impressionistic painters – is in focus of Bachelard's research when it comes to the inspiration/initiations of (active) imagination. Accordingly, the author notices that their (Bachelard's and Debussy's) interests meet at several levels. Namely, the focus of this paper is on their comprehension and interpretation of reverie.

Keywords: Gaston Bachelard, Claude Debussy, philosophy, music, reverie.

ЈАСНА С. ВЕЉАНОВИЋ

Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ТЕРМИНОЛОГИЈА И АНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП У МУЗИЧКОМ ЛЕКСИКОНУ ХАЈНРИХА КРИСТОФА КОХА

САЖЕТАК: У овом раду разматраће се поједине одреднице из *Музичког лексикона* (*Musikalisches Lexikon*) најзначајнијег музичког теоретичара друге половине XVIII века – Хајнриха Кристофа Коха (Heinrich Christoph Koch, 1749–1816), везане за његово тумачење музичке теорије и аналитичке праксе. Најпре ће се дискутовати о дисциплинама које представљају окоснице за тумачење и анализу музичког дела: уметност компоновања која се састоји од граматике и реторике. Остале одреднице су подељене у четири групе, према начину на који приступају музичком делу. Прва је везана за идеју и план музичког дела и у њој се оно посматра са стваралачког аспекта. Друга група окупља термине који су везани за рашчлањивост, у којој се дело посматра са аналитичке тачке гледишта. Посебну категорију чине естетски појмови, којима се анализирају дела са становишта његове изразитости. Најзад, разматрају се и одреднице којима се тумаче поједине форме.

Разлог за проучавање ове проблематике је Кохов специфичан приступ анализи форме у уџбенику *Покушај увода у композицију* (*Versuch einer Anleitung zur Composition*). Долази се до закључка да многи термини који су били од кључне важности за рашчлањивост музичког тока на мање сегменте и одређивање њихове функције у целини дела данас нису у употреби или су замењени другим (мотив, фраза, тематизам, развој). Такође, уочава се да поједина тумачења важних елемената структуре, попут нпр. периода, немају исто значење у савременој музичкој теорији. Разлог томе је што се актуелна уџбеничка литература заснива на постулатима аналитичке идеологије Адолфа Бернхарда Маркса (Adolf Bernhard Marx), док се Кохов приступ музичком делу не узима у обзир. Сматра се да је Марксов приступ примењивији на музику од романтизма па надаље, где је доминантно тематско начело, а да је Кохов приступ сврсисходнији у анализи барокне и класичне музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музичка теорија, музичка форма, анализа музичког дела, Хајнрих Кох.

* jasnavejanovic@gmail.com

Увод

Кохов *Музички лексикон* објављен је 1802. године, након три тома *Покушаја увода у композицију*. У њему су систематизовани како његови сопствени увиди тако и увиди његових претходника и ауторитета, па се с правом може рећи да су у питању енциклопедијски обрађене музичка теорија и пракса целокупног XVIII века. У овом раду ће се разматрати одреднице везане за Кохов аналитички приступ у циљу сврсисходније анализе барокне и класичне музике.

Музичке дисциплине. Подела на тријове одредница

Кох под теоријом подразумева занимање музичком уметношћу при којем се „датим предметом бавимо објективно или спекулативно, то јест [...] када се одатле произашла научна сазнања означавају општим називом **теорија** (*Theorie*), којој се супротставља пракса или интерпретација и израда комада. Обично у теорију музичке уметности спада познавање граматике, реторике и естетике, поред познавања грађе инструмената“ (Кох 1802: 1534). Међутим, иако се бави уопштавањем знања свих области музике, теорија није најобухватнији појам у *Музичком лексикону*. Категорија која представља стожер Коховог изучавања музичке форме је заправо **композиција или уметност компоновања** (*Komposition, Setzkunst*). С обзиром на то да је, по његовом мишљењу, једина сврха музике, још од самог њеног зачетка, да се изразе осећања, „онда се ни под термином повезаним речју композиција не означава ништа друго до уметност да се тонови тако повежу, како би се помоћу њих могла изразити осећања“ (Кох 1802: 877–878). За такво што је неопходно, према Коху, да је композитор способан да у својој имагинацији од тонова изгради целину или такву музичку слику помоћу које ће сврха уметности бити достигнута и да ће се она при реализацији без изузетка осетити уз помоћ уобичајених знакова. Кох сматра да се формални део уметности компоновања или способност да се комади проналазе не може изучавањем изумети, нити помоћу правила научити, и да стога она припада урођеним способностима или генију. Међутим, материјални или механички део уметности компоновања је, по његовом мишљењу, „наука која се може савладати и изучавати и на коју се обично мисли када се говори о изучавању композиције“ (Кох: 1802: 879). Он, стога, сматра да би правила компоновања требало поделити на два главна дела: граматiku и реторiku. Напомиње да реторика није довољно научно обрађена и да управо због тога постоји навика да се делови ове дисциплине повезују са граматиком. Кох сматра да уметников геније, иако не може бити стечен помоћу изучавања и праћења механичких правила,

ипак не може да се препусти самом себи, а да притом не дође у опасност да застрани. Он посебно наглашава да комад у којем, упркос томе што поштује сва граматичка правила (чист став,¹ тачан ритам итд.), „не про- вејава дух уметности, уз додатак генија, није ништа друго до једна школска вежба“ (Косн: 1802: 880). Он, стога, доброг познаваоца правила назива добрим контрапунктичарем, а комплетног ствараоца, који, осим познавања правила поседује и геније, добрим композитором. Веома је важан његов став да свака грешка мора такође бити логична и оправдана и да је треба замислити као тонску слику разрађену генијем (Косн 1802: 881).

Граматика се, дакле, бави правилима на основу којих односи између елемената и компонената музике у композиционој уметности „морају одговарати њиховој најповољнијој употреби, која су испробали многи учитељи музике са дугим искуством и целокупне нације, у којима је препознат префињен преовладавајући укус“ (Косн 1802: 678). Према Коху, граматика чини главни део композиционе уметности и подељена је на неколико сегмената. Први обрађује тонски систем, односе његових родова и лествица, као и различите звучне догађаје садржане у њему, издиференцираност ступњева у скалама или интервалима као и различитост самих интервала и односу консонанци и дисонанци. Други сегмент се бави изучавањем хармоније. Трећи сегмент се бави мелодијом. Кох напомиње да је Форкел (Johann Nikolaus Forkel) у уводу за *Опшћу историју музике* (*Allgemeine Geschichte der Musik*) предвидео још три помоћна научна средства: акустику – доктрину звука, канонику – изучавање звука, и музичку семиотику (под којом заправо подразумева данашње поимање нотне ортографије) (Косн 1802: 680). Док је граматичка правилност поткрепљена трудом и надградњом, дотле је естетска вредност, супротно граматички, „излив генија под налетом доброг укуса“ (Косн 1802: 682). Веома је важна Кохова констатација да грешке у граматички изневеравају очекивања слушаца и зато је неопходно да композитори држе уметничка дела под контролом посредством разумљивог језика механичког дела изражајних средстава.

Што се последње, али не и најмање важне науке, коју Кох сматра једном од припадајућих уметности компоновања, тиче – **реторике** – он каже да су помоћу ње „мелодијски делови посредством неке одређене сврхе повезани у једну целину“ (Косн 1802: 1251). Разлика између

¹ У немачкој музичкој теорији се под термином чист став (*reiner Satz*) подразумевају правилно примењена граматичка правила у комаду, са становишта вођења гласова, одабира хармонија, представљања акорада, употребе ванакордских тонова, модулационог плана, застоја (Косн 1802: 1291).

функције граматике и реторике у једном уметничком делу огледа се у томе што се помоћу граматике коригује материјални део уметничког израза, док, супротно томе, реторика потврђује правила, која се у једном делу прилагођавају и прикупљају, сходно реализованој сврси. Он наглашава да је веома велики проблем што су текстови о музичкој реторици раштркани ту и тамо и да не постоји студија која би их довела у међусобни контакт. Кох цитира Форкела који у уводу за *Општију историју музике* наглашава да се главна разлика између реторике и граматике састоји у томе што прва у једном ширем смислу изучава уско постављена правила друге. Стога, реторика, по Форкелом мишљењу, обухвата све што је сврсисходно: за осмишљавање и преуређење главне мисли, за најбољу примену различитих начина писања у музици и за најбољу интерпретацију комада. Кох је сумирао Форкелове ставове и дошао до закључка да се реторика састоји од пет главних делова и једне помоћне науке: грађе музичког периода, музичког начина писања, различитих музичких жанрова, уређења музичких мисли са становишта обима комада, уз изучавање фигура, интерпретације комада и музичке критике.

Естетика, према Коху, „испољава познавање и излагање сензуално лепог“ (Кох 1802: 90). Он се позива на Зулцерово (Johann Georg Sulzer) појашњење из *Опште теорије лепих уметности* (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*), по чијем ставу она представља филозофију лепих уметности, или науку, која општу теорију, као и правила лепих уметности, изводи из природе укуса (Кох 1802: 90). Затим цитира Хајденрајха (Karl Heinrich Heydenreich), који се у *Целном речнику о лепим уметностима* (*Handwörterbuch über die schönen Künste*) надовезује на Кантов (Immanuel Kant) суд укуса који Кант дефинише као науку „онда када се могућност такве процене од стране природе средстава изводи као препознатљиво средство, које је развило субјективан принцип, који прати нашу моћ расуђивања посредством процене лепог, и оправдава је као свој сопствени оригинал. Као уметност, критика укуса тражи та психолошко емпиријска правила, на основу којих укус заиста поступа, примењено са становишта његове процене предмета и критикује производе уметности, на онај начин како она, као наука, критикује саму способност укуса“ (Кох 1802: 91).

Дефинишући **интерпретацију** (*Vortrag*), Кох каже да на први поглед делује да су речи интерпретација и реализација (*Ausführung*) идентичне, јер се у говору оне често изједначавају. Међутим, када се говори о реализацији комада, мисли се на његову изразу, док интерпретација подразумева његово извођење. Кох каже да је за добру интерпретацију једног комада неопходна безусловна примена вештина, али такође и геније и његов укус како би комад одговарао његовом карактеру у

потпуности. Он наводи да је прави задатак интерпретације да удахне дух комада, посредством поставке правог значења тонова и њихове оригиналне модификације (Косн 1802: 1729–1730).

На основу изучавања Коховог *Музичког лексикона* дошло се до закључка да одреднице, неопходне за разумевање његовог тумачења форми у *Покушају увода у композицију*, могу да се поделе у неколико подгрупа. Кључне се односе на идеју и план реализације композиције, затим оне које се баве рашчлањивошћу музичког дела, односно његовим структурирањем, или, Коховом терминологијом говорећи, грамастиком. Трећи тип одредница везан је за естетско, а четврти за тумачење музичких форми.

План и идеја музичког дела

Према Коховом становишту, окосницу сваког музичког дела чине замисао (*Anlage*), реализација (*Ausführung*) и разрада (*Ausarbeitung*). Кох сматра да композитор који намерава да разради неки комад мора најпре одредити крајњи циљ, или макар карактер или осећање за које сматра да ће заинтересовати слушаоца, пре него што помисли на средства помоћу којих ће га остварити. „Одређивање карактера или осећања једног комада, а посебно проналажење тих суштинских делова, помоћу којих ће осећање бити испољено, назива се замишљу комада“ (Косн 1802: 147). Кох, дакле, замисао доживљава као суштину комада. Зато, по његовој процени, лоша замисао никад не може сачињавати одлично уметничко дело. Колико је важна замисао, чак и у односу на остале сегменте плана дела – реализацију и разраду – Кох потцртава следећом реченицом: „Тако се, међутим, реализација и разрада комада мењају са укусом времена, док уметничко дело са одличном замишљу остаје трајна вредност“ (Косн 1802: 147). Стога је за композитора важно да не приступи раду на осталим сегментима док замисао није доведена у задовољавајуће стање. Веома важно је у овом тренутку нагласити да Кох практично сматра да комад не може бити усавршен у свом току, уколико сама замисао није таква од почетка. Такође, он упозорава на то да лоша замисао може композитору угасити жар за било каквом даљом разрадом и да „случајне целине“ (мисли се на музичке мисли које се појављују у самом току комада) не могу покрити недостатке лоше замисли, коју би просто требало одбацити.

Кох обраћа пажњу на употребу речи замисао (*Anlage*) и ван контекста уметничког израза и сматра је одређеном склоношћу према нечему. Што значи да, ако композитор има замисао, он „поседује карактеристике помоћу којих ће бити у стању да направи јаке напретке у уметности“ (Косн 1802: 148).

За разлику од замисли, која заправо представља естетски појам, реализација и разрада представљају више техничке термине који служе да објасне на који начин се суштински делови на основу различитих врста промена и начина рашчлањавања спроводе по периодима „како би испољено осећање добило неопходне модификације и став садржао материјал за континуирано трајање израза тог осећања“ (Косн 1802: 147).

Кох као велики проблем у реализацији једног комада види то што, за разлику од визуелних уметности, где је уметнички предмет непосредно уочљив, у музици постоји посредник у тумачењу дела – интерпретатор. Колико је то важно он наглашава констатацијом да је завршено дело још увек мртво док се не оживи тумачењем посредника у виду вокала, инструмента. Он, стога, упозорава на двојако тумачење речи реализација (*Ausführung*) у музици: „1) њоме се служимо како бисмо означили одређени начин обраде комада; каже се, на пример, композитор је неки комад добро реализовао. У овом случају је такође реч о начину, како је композитор спровео главне мисли става кроз различите периоде. Ова реч је такође потребна, 2) кад се ради или о интерпретацији појединачног гласа или заједничкој интерпретацији свих гласова који припадају једном комаду; стога се говори да је неко преузео реализацију неког гласа или да је комад добро реализован са становишта оркестра, итд.“ (Косн 1802: 187–188). Посао реализације једног комада је, са становишта композитора, да суштинске делове, који представљају део замисли, доведе у различите везе и да их рашчлани. Кох указује на то да помоћу овог процеса не само што комад добија на обиму, већ такође испољено осећање помоћу њега садржи неопходне модификације и самим тим „материјал за даље трајање“. Такође, ово низање, рашчлањавање и модификација главних мисли, може бити проткано којом споредном мишљу. Кох наглашава да је „овај вид процеса у потпуности усклађен са природом наших осећања, будући да се она увек навраћају на главну мисао која их је изазвала и која ће увек радо посматрати њихов предмет са многих тачака гледишта“ (Косн 1802: 188). Кох сматра да замисао углавном зависи од пуког талента композитора, док је реализација више питање укуса, и да се у том сегменту жар композитора не сме распламсати, како он не би кренуо странпутицом, руковођен неком споредном идејом (Косн 1802: 189). Друго значење овог термина – интерпретација, описује се већ у оквиру естетских појмова. Важно је навести да од речи реализација, употребљене у контексту једног и другог значења укупно, зависи целокупан дојам једног комада.

Под разрадом комада Кох подразумева „последњу обраду једног уметничког дела, након што су се сав распоред и представљање свих

делова потпуно формирали, или, другим речима, додавање случајних целина (*zufällige Vollkommenheiten*).“ Оне, међутим, не треба да засене суштинске делове. Кох под тим подразумева и нпр. „споредне, допуњујуће гласове, који приликом разраде исказују своје постојање. Ту се заокружује оно што је још увек ћошкasto и одстрањују се прегроби који су никли у жару посла. Граматички део целог дела се дотерује“ (Косн 1802: 182). Разрада се, стога, према његовом мишљењу бави потпуним завршетком комада. Кох цитира Зулцера, који у *Опшћој теорији лепих уметносћи* упозорава да ни претерана разрада није добра, и да композитор треба да направи избор и да преиспита све остале мале целине, осим оних најсуштинскијих. Сматра да само два типа комада дозвољавају јаку разраду: „комади код којих се више исцрпљује спољашњи сјај уметности и механичка спретност него израз специфичних осећања“, као и „комади чији карактер представља умереност, грациозност и смиреност, то јест, они чији је предмет одређена испуњеност неким пријатним осећањем“ (Косн 1802: 183).

У план и уређење дела треба уврстити и термин уређење такта (*Taktordnung*, грч. *Rhythmopoie*), иако он на први поглед делује као термин везан за музичку синтаксу. Кох каже да композитор кроз уређење такта изучава тај научни део мелодије „који уређује добро уодношавање делова мелодије са становишта тога шта они обухватају или да повеже грађу периода тако да след његових делова у нашем осећају чини пријатан однос са становишта обима“ (Косн 1802: 1489). Он овде убраја разне цезуре, застоје, разграничења која притом уређују такт, јер мелодијски делови или мање грађе које улазе у њихов састав „морају имати једну одређену сличност, то јест, другим речима, они морају бити укалупљени у исту врсту такта“ (Косн 1802: 1490). Кох сматра да тактови и мелодијски делови морају на један ритмичан и пријатан начин следити један за другим и да помоћу те сличности, међу тако уређеним тактовима, преовладава пријатна многострукоост, у којој би се одржао добар баланс између понављања и уношења контраста, јер је и једно и друго, заступљено у великој мери, монотono и презасићује ухо слушаоца. Апелује на то да периоди морају на вишем нивоу бити организовани, тако да испољавају разноврсност у међусобном повезивању (Косн 1802: 1491).

Кох, најзад, упозорава на то да се са становишта обима и разграничења мора пратити израз одређеног осећања и да се у односу на то морају бирати синтакса као и елементи музичког дела (Косн 1802: 1491), који припадају следећој групи термина из *Музичког лексикона*, који се обрађују.

Супротно претходно разматраним одредницама *Музичког лексикона*, помоћу којих се композиција анализира са аспекта њеног настајања, у смислу идеје и плана реализације, термини везани за рашчлањивост растављају композицију на градивне делове форме, дакле елементе и компоненте. Коховом терминологијом говорећи, у питању су музичка граматика и један део реторике.

Сам термин рашчлањавати (*Zergliedern*) значи, према Коху, раставити неку целину (или један њен део) на појединачне делове. Овај процес се сматра једним од главних уметничких средстава. Конкретно, рашчлањавати значи „посматрати појединачне реченице од којих је неки комад састављен, нарочито засебно, са становишта њиховог садржаја или њихове форме итд., како би се на основу тих својстава цело дело процењивало“ (Кох 1802: 1756). Нарочито је важно приметити да на овом месту Кох користи термин музичка критика, подразумевајући да се она бави оним делом музичке теорије који се данас назива анализом. Термин рашчлањавање Кох користи и у ужем значењу, да означи важан учестали поступак код композитора – рашчлањавање реченице (нашом терминологијом говорећи – дељење).

Разграничење (*Absatz*) „у широком смислу означава сваки застој мелодије, помоћу којег се између себе диференцирају делови и грађе“, док се у ужем смислу „под њим подразумева посебно таква грађа у једном периоду која изражава самостални смисао и која може у себи подразумевати мање грађе, које се називају исечци“ (Кох 1802: 13). Кох објашњава разлику између разграничења, које може а не мора садржати потпун завршетак, и реченице која садржи потпун музички завршетак (*Tonschluss*) или каденцу (*Cadenz*), њено разграничење пак може бити октавно, терцно или квинтно. Затим наводи да четворотакти (*Rhythmen, Vierer*) могу такође садржати разграничења у вези са мелодијом, док се ритмичка разграничења називају цезуре. Завршни тон (*Cäsurton*) разграничења може бити тоника (*Grundabsatz*), доминанта (*Quintabsatz*) или променљиво разграничење (*Aenderungsatz*). Уколико постоји више реченица које следе једна за другом, онда се средишњи завршеци називају полукаденцама, док виши ступањ застоја чини тонично разграничење (*Grundabsatz*). Кох објашњава начине остваривања цезуре (осим хармонских). Тако су завршеци често поткрепљени трилером, предударом, задржицом на завршном тону, уметањем скретница, антиципација. У свим случајевима се разграничење завршава на јаком тактовом делу. Он указује и на то да је у периодима разграничење повезано и са истим бројем тактова реченица, који може бити паран и непаран (три, четири, пет тактова). Наглашава да разграничење

од четири такта може бити испуњено једним или више мотива. Уобичајен је случај да се разграничење од четири такта дели на два мотива једнаке дужине, или још ситније, по принципу структуре данас познате као 1+1+2, док је обрнут случај (2+1+1) ређи.

Разграничења, према Коху, презентују самосталан смисао, па стога у њих спадају и реченице (просте и проширене). За презентацију потпуног смисла, по њему, потребно је четири проста такта. То је уједно и оптимална величина једног разграничења. Како разграничење, међутим, може бити и мање заокружено од реченице, а Кох у дефинисању друге одреднице – исечак – каже да се „мелодија једне реченице, која садржи самосталан смисао зове разграничење“ (КОСН 1802: 522–523), може се претпоставити да термин разграничење може представљати фразу.²

Термин сегмент (*Abschnitt*) означава застој мелодије у којем се не ради ни о једном конкретном означеном обиму дела. За разлику од њега, исечке (*Einschnitten*) представљају „ти застоји мелодије, који још немају никакав самосталан смисао“ (КОСН 1802: 522). Он још указује на чињеницу да се завршни тонови на исти начин понашају у исечцима као и у разграничењима, међутим, као главну разлику наводи улогу хармонског завршетка, која је у разграничењу присутна, док у исечку није. Овде треба напоменути да Кох још увек није користио сам термин мотив за дефинисање овог појма, који се тек касније одомаћио у немачкој музичкој теорији. Његово значење не реферише само на границу

² Фраза се у овом раду тумачи на основу њеног одређења у руској музичкој теорији, коју је код нас дефинисао Зоран Божанић као „синтаксички елемент музичког тока, релативно самосталан, који у себи садржи мотив или скуп мотив, а по правилу не прелази границу реченице“ (BOŽANIĆ 2007: 5). На основу овог тумачења је фраза најмања смисаона јединица, за разлику од мотива који представља најмању тематску, док двотакт представља најмању метричку. Међутим, у музичкој теорији се она тумачи на два начина. У англосаксонској музичкој теорији се некад поистовећује или замењује за термин реченица (GREEN 1965: 6–7), а некад не (SHOENBERG 1967: 3), док се у руској музичкој теорији она схвата као „најмањи елемент који одређује метар композиције“ који може садржати више мотива, али може бити и недељива (МАЗЕЛ 1960: 73). Риман у *Музичком лексикону* (*Musik Lexikon*) фразе тумачи као „више или мање у себе затворене природне грађе музичких мисли (то јест контура)“ које долазе до изражаја при интерпретацији, помоћу израза. Такође, упућује на одредницу Артикулација да укаже на њихову нотацију, али за њихово одређење пре свега везује слух. Према њему, оне могу обухватати више грађа: једнотактне мотиве, али и групе мотива, полуреченице, па чак и читаве периоде (REIMANN 1922: 977). Слично става су и Сковран и Перичић у уџбенику *Наука о музичким облицима*, када кажу да ће они „термин ‘фраза’ употребљавати у његовом општијем значењу: то је краћи одсек који се осећа као смисаона целина изложена ‘у једном даху’, без обзира да ли је реч о једнотактном мотиву, или, рецимо, осмотактној реченици“ (PERIĆIĆ, SKOVRAŃ 1991: 34). Берислав Поповић у студији *Музичка форма или смисао у музици* поистовећује фразу са термином музичка реченица и даје њихово заједничко одређење: „Музичка реченица/фраза је основна синтаксичка јединица“ (POPOVIĆ 1998: 235).

(попут појма разграничење), него и на садржај. С обзиром на опис значења ове одреднице, ради се о еквиваленту термину мотив. О томе да ни музичка теорија у Кохово време није била усаглашена у вези са терминологијом он напомиње у фусноти везаној за ову одредницу. Поједини теоретичари, попут Кирнбергера (Johann Philipp Kirnberger) у *Умејносној чистотој сјава* (*Kunst der reinen Satzes*) и Зулцера у *Ојшћој теорији лејих умејносној* су, према Коху, неоправдано исечак тумачили као реченицу, а цезуру као исечак. Кох је приликом одређења овог термина остао веран традицији коју су распространили Рипел (Joseph Riepel), Марпург (Friedrich Wilhelm Marpurg) и други учитељи музике (Кох 1802: 13).

Термин цезура, рез (*Cäsur, der Schnitt*) се, за разлику од разграничења, које је везано за мелодију и хармонију, везује искључиво за ритам. Она представља ритмички застој, завршетак и „није намењена за неки посебан тип мелодијског дела, већ просто представља ритмичко својство свих делова мелодије“ (Кох 1802: 277).

Дословни превод термина *Satz* би заправо био став. Он се у немачкој музичкој теорији и користи и у том смислу, али, према Коху, и у једном много важнијем смислу – као реченица. По њему је реченица свака музичка грађа која „означава самосталан смисао“ (Кох 1802: 1289). На основу тога какву функцију та реченица врши у датом комаду, она се може називати главном (*Hauptsatz*), суседном (*Nebensatz*) и границом одсека (*Sectionalzeit*). Уколико реченица садржи „само онолико колико је суштински неопходно за означавање самосталног смисла, онда се она зове проста реченица (*Einfacher Satz*); ако, међутим, садржи ближа одређења његовог по себи самосталног смисла, онда је реченица или проширена (*Erweiterter Satz*), или су две по себи самосталне реченице међусобно уланчане (*Zusammengeschobene Satze*). Још једно одређење речи *Satz* јесте „повезивање више појединачних грађа у један од главних делова целог дела“ (Кох 1802: 1290), што заправо представља тему комада. Трећи смисао речи *Satz* подразумева став цикличног дела. Последње значење представља граматичку природу неког комада, а заправо његов механички део, па стога Кох напомиње да се често за композиторе каже да изучавају став, уместо композиције (Кох 1802: 1291).

Под поменутом границом одсека Кох подразумева „такав самосталан мелодијски део који припада замисли комада, који се током реализације мелодије понавља, проширује, рашчлањава или, помоћу других мелодијских средстава за проширење, наставља“ (Кох 1802: 1307–1308). Он апелује на композиторе да користе компактан тематски материјал, али упућује и на разноврсност његове разраде и сучељавање главних мисли у комаду.

Кох је у свом свеобухватном *Музичком лексикону* више одредница посветио тематском материјалу дела. Иако упознат са термином тема, што се види и по самом постојању одреднице тема (*Thema*), он га користи само као упутницу на чланак Главна реченица (*Hauptsatz*) (Косн 1802: 1533). Главна реченица или тема је, дакле, „мелодијска реченица неког комада која означава његов главни карактер, или она у којој је изражено осећање представљено у једној појмљивој слици или импресији.“ Што се одреднице Тематско (*Thematisch*) тиче, он саопштава да се „каже да је неки комад тематски обрађен када се његова реализација састоји углавном из вишеструких испредања и рашчлањавања главне реченице, без мешања пуно споредних мисли“ (Косн 1802: 1533). Кључна констатација за разумевање главне разлике између његовог приступа теми, у односу на успостављене моделе у музичкој теорији након Маркса, јесте да, када је реч о наступу, главне теме обично не одређују никаква правила. Такође, напомиње да је за сонатни манир (*Sonatenart*) препознатљиво да дело почиње непосредно главном реченицом, док је за друге облике карактеристична уводна реченица (*Einleitungssatz*): модерне симфоније, риторнеле, арије, концерте (Косн 1802: 746). Колико је важна главна реченица Кох даје до знања следећим цитатом из истоименог Баумбаховог (Friedrich August Baumbach) чланка у *Цейном речнику о лејим умейносѝма*: „Баш као што у говору главна мисао или тема указује на суштински садржај, и мора садржати материјал за развој главних и споредних идеја, исто тако се она односи и у музици, са тог становишта да посредством главне реченице преноси могуће модификације, неко осећање и оно попут неког говорника прелази од његове главне реченице у споредне реченице, контрастирајуће реченице, рашчлањивости итд., како се служи реторичким фигурама, од којих су све усмерене на потврду његове главне реченице, исто тако ће композитор у обради главне реченице деловати и обратити пажњу на хармонију, модулацију, пратњу, понављање итд. и у такве везе поставити, да ће се увек више новости као и пораст интересовања задржати, како, посебно у музичкој писменој уметности, неопходне епизоде и споредне реченице не би ометале главно осећање и не би штетиле јединству целог итд.“ (Косн 1802: 746).

Под мелодијом Кох подразумева след тонова уопште, али и одређеније тонске низове у датом тоналитету, такту, раздвојене на „застоје мисли, помоћу којих могу бити разложени у појединачне грађе“ (Косн 1802: 940). Он истиче узајамну повезаност мелодије и хармоније као неприкосновену. Затим цитира Зулцера, који наводи да је биће мелодије садржано у изразу неког осећања или расположења. Као главни квалитет добре мелодије Зулцер види њено двоструко својство да буде јединствена али да садржи и многострукост. Као основна

својства мелодије он наводи поседовање тонског одређења, укалупљеност у такт. Веома је, по Коху, важно да се мелодија састоји из мањих грађа, које садрже извесне застоје. „Колико год да мало неки говор може бити појмљив нашем разуму, када поједине говорне реченице, којима су појмови изражени, не следе једна за другом у неком одређеном реду и нису посредством застоја мисли једна од друге изоловане, исто толико мало је нашем осећају појмљив низ тонова, који није разбијен у мање или веће грађе, које би се одликовале различитим начинима застоја мисли, а које се називају исечци, разграничења и каденце. Стога мелодија мора, као у говору, да се састоји од различитих периода, који дозвољавају да се разложи на појединачне реченице“ (Косн 1802: 943).

Како би описао контраст (*Contrast*) у музици, Кох се користи Зулцеровим објашњењем у којем је он представљен као поређење једног предмета са другим, различитим од њега (Косн 1802: 390). Кох истиче да је контраст упечатљив као средство, али да га композитор, помоћу свог истанчаног уметничког осећаја, мора сврсисходно и са мером искористити (Косн 1802: 391).

Како тему или главни тематски материјал не описује само главна мелодија, сада ће се размотрити и оно што чини фактуру мелодије и теме уопште. Фигуре пратње Кох разматра под одредницом Фигура, фигурирано (*Figur, figuriert*) под којом он подразумева да се мелодијски главни тонови рашчлањују у тонове мање вредности или пак сједињавање више суседних тонова на истој хармонској основи (Косн 1802: 570). Што се главног гласа тиче (*Hauptstimme*), Кох сматра да је овај термин потребан у ужем и ширем смислу. У ширем смислу се под њиме подразумева „сваки глас који током целог комада сам и са осталим гласовима усклађује различите мелодије у хармонију целине“ (Косн 1802: 747). Тако се у фактури, осим главног гласа (*Oberstimme*), диференцирају споредни гласови (*Nebenstimmen*) и допуњујући гласови (*Füllstimmen*). У ужем смислу, Кох под главним гласом подразумева онај који изражава посебно осећање и коме су сви пратећи гласови (*begleitende Stimmen*) у тој улози подређени, тј. служе само томе да главном гласу дају одређеност. У овом чланку он такође диференцира термине хомофони и полифони стил писања (Косн 1802: 749).

Под периодом, Кох подразумева грађу која представља уједињење различитих реченица, то јест мелодијских грађа које већ и саме по себи имају потпун смисао. Специфичношћу разрешења, период и сам представља „идеју или пре више израз неког осећања, у једном употребљеном степену“ (Косн 1802: 1150). Он пореди период у говору са музичким периодом тако што каже да се оба морају завршити смирајном тачком, која се у музици назива каденцом. Такође, Кох упозорава на

то да у погледу периодичности нема потпуне усаглашености у музици, јер се под периодом неретко подразумева и само једна реченица.³ Он то оправдава краткоћом комада. Наглашава да, по њему, период увек означава један део неког комада, који се завршава каденцом. У наредном чланку под грађом периода (*Periodebau*) Кох подразумева мањи или већи број реченица које су уједињене у једном периоду и то на одређени начин. Он упозорава на то да се приликом грађе периода мора обратити пажња како на суштину, то јест израз осећања које се жели испољити, тако и на одговарајући контекст појединачних реченица које се уједињују у период. Мора се обратити пажња на њихову ритмичку природу, интерпункцијску природу, то јест природу њихових завршних формула, као и на различите видове обједињавања појединачних реченица у форму једног јединог става, о чему наглашава да је више говорио у одредници Разграничење. Ово је врло важно не само са композиторске већ и из аналитичке визуре, јер се у анализи периода често пренебрежу други аспекти осим хармонског, па се, посебно у тумачењу музике класицизма, у песменим формама, као период тумаче реченице које нису тематски ни структурно сличне.

Кох пуно одредница посвећује хармонском плану композиције. Под хармонским планом (*Tonordnung*) он подразумева део изучавања мелодије, који композитора учи да на умесан начин повеже делове мелодије са становишта њених завршних формула. У чланке везано за разграничења, у првом реду спада „Музички завршетак, каденца или завршни догађај“ (*Tonschluß, Cadenz oder Schlußfall*), под којим Кох подразумева тонску формулу која буди осећај савршеног застоја. Ту као неприкосновену помиње савршену каденцу, међутим, наводи и мање приметне застоје, који „дозвољавају да још нешто уследи за њима, попут разграничења и исечка. Приликом описа завршне каденце Кох као најважнији истиче хармонски апсект, али не запоставља ни ритмички и мелодијски. Он говори о типовима каденци, савршеној, али и о продуженој, варљивој, краће речено, о свим одлагањима каденце пре финалне. У одвојеној одредници се разматра доминантно разграничење (*Quintabsatz*), које не представља ништа друго до полукаденцу, која се такође и појединачно разматра под одредницом Полукаденца или несавршени завршетак (*Halbcadenz oder Unvollkommener Tonschluss*). За разлику од њега, тонично разграничење (*Grundabsatz*) означава сегмент који се завршава тоником. Кох у засебној одредници разматра генералбас или фундаментални бас, како га он још назива (*Grundbaß*

³ У руској музичкој теорији се такође среће тумачење периода монолитне грађе (*период единственного строения*), који се састоје само од једне реченице (VELJANOVIĆ-RANKOVIĆ 2008: 238–239).

oder Fundamentalbaß), под којим он не подразумева најнижи глас једног комада, „већ се под тим изразом подразумевају сви ти фундаментални тонови тоналитета, на којима се морају заснивати сви појединачни акорди главног гласа, кроз чије повезивање излази на видело хармонско ткиво неког комада, како би као појединачне грађе целог дела требало да садрже суштински неопходну везу за основни тоналитет“ (Косн 1802: 1150). Он наводи да сврха генералбаса не лежи у томе да буде практично употребљив, већ да је његово познавање потребно како би се пресудила правилност хармоније у спорним случајевима.

Естетски појмови

Естетски појмови из Коховог *Музичког лексикона* су можда најзанимљивији за изучавање јер се они данас уопште и не разматрају приликом анализе дела, па савременом теоретичару њихово коришћење у његовој теорији може, парадоксално, деловати иновативно. Сам појам естетика, као што је већ речено, значи познавање и представљање сензуалне лепоте, а „естетским се назива то својство неког предмета посредством којег је оно призвано да подстакне осећај и да заинтригира и утиче на укус“ (Косн 1802: 92). Са естетске тачке гледишта, за Коха је најважније да се у једном комаду проанализира осећање (*Empfindung*). Он је у потпуности прихватио Зулцерову дефиницију осећања, као психолошког и моралног појма. У првом смислу, осећање се супротставља јасном распознавању, али уједно означава једну представу која на нас делује пријатно или непријатно или делује на наше покретачке силе или нам чини препознатљивим природу ствари. Он наглашава да се приликом осећања више ослањамо на утисак и да на тај начин се више ангажујемо, него приликом простог препознавања предмета. Зато он каже да док је „спознаја светла или тамна, очигледна или исцрпна или конфузна или ограничена; осећање је, међутим, упечатљиво или бледо, пријатно или непријатно“ (Косн 1802: 533). Кох наглашава да је теорија осећања од велике важности за сваког уметника, а посебно композитора, док је изражавање осећања сврха музичке уметности. Интересантно је његово поређење између осећања и страсти, за које каже да се уодношавају као грана и дрво (Косн 1802: 534). Дефинисање страсти, односно афекта (*Leidenschaft, Affect*) Кох започиње цитатом Франца Лебела (Franz Löbel) из *Цейног речника о лејим умейносџима*, где он у истоименој одредници дефинише афекат као „свако живо дејство душе, које пак њену живост повезује са једним приметним степеном задовољства или незадовољства“ (Косн 1802: 894). Лебел напомиње и да се „без обзира на велику многострукоост живахних емоција назначује и приписује мали број једноставних афеката [...] на основу

којих ће се, као на сигурној основи, изградити теорија укупних страсти“ (Кох 1802: 894). У његовој класификацији су као први тип афеката наведени они који се састоје из посматрања: дивљење, смех, радост, мирна самодопадљивост, морална симпатија, страхопоштовање, љубав. У питању су пријатне емоције. Од „непријатних страсти срца“ он наводи: презир, срамоту, страх, бес, непријатност или огорчење, фрустрацију, мржњу, меланхолију, патњу. У други тип афеката спада пожуда. Постоје три врсте жеља: пожуда за наслађивањем (*Genußbegierde*), пожуда за спасавањем (*Rettungsbegierde*) и пожуда за уклањањем (*die Begierde nach Wegräumung*), која се увек појављује у облику гнева. Иако ово не може представљати свеобухватну, па чак ни уопште класификацију, како то Кох на почетку ове одреднице обећава, важна је чак и само чињеница да су се у његово време теоретичари активно бавили овим питањима, која су данас запостављена у анализи музичког дела. Кох сматра да су средства, помоћу којих се страсти у музици изражавају, садржана у споријем или бржем покрету тонова, употреби виших или дубљих делова обима гласа или инструмента, постепеном или скоковитом кретању, компактнијој или одсечнијој употреби тонова; у примени лакших или тежих интервала за интонирање; са мање или више акцената као и на јаким или слабом делу такта; затим у примени сличнијих или разнороднијих фигура, више или мање упечатљивог ритма, консонирајућих или дисонирајућих акорада и сл. Затим описује да „израз тужних осећања захтева лагани покрет, више дубоке него неподударујуће тонове са гломазним и тешким мелодијским прогресијама, пуно дисонанци у хармонији, а у интерпретацији јаке акцентуације, мање изражени или осетан ритам итд. – Израз радосних афеката се, међутим, истиче помоћу живахнијег покрета, помоћу учесталијих висина него дубина, више одсечних него повезаних и скоковитијих пре него постепених, међусобно повезаних тонова; иако је ритам неразумљив и продужава избегавање веома различитих делова, он, међутим, није јако изражен; супротно томе, тонови захтевају умерену акцентуацију, а овај начин афеката представља тешку прогресију мелодије, као и чешћу употребу дисонанци. – Израз узвишеног осећања захтева умерено споро кретање, веома упечатљиво и јако маркирани ритам и дисконтинуиране тонове, уместо блиско постављених. Овај афекат се веома лепо слаже са спорим тоновима са широким или консонирајућим интервалским скоковима и захтева потпуну и јаку, преоптерећену хармонију и изражава јаку акцентуацију тонова; зато су такође у комади-ма овог карактера најчешће пунктиране ноте у умереном покрету. – Уобичајене страсти воле сасвим умерено брзе, више обазриво припијене уместо урезаних, такође обично постепеније од скоковитијих тонова; ритам не сме притом нити приметно да се истиче нити да се превише

стави у запећак, како хармонија мора да се састоји од меких међусобних редова акорада, без мешања превише дисонанци“ (Косн 1802: 897–898).

Термин израз (*Ausdruck*) Кох најчешће користи у синтагми „израз осећања“ за који каже да „у његовим различитим модификацијама представља заправо крајњи циљ музичке уметности, и стога најпрефињенији захтев сваког комада“ (Косн 1802: 184). Користећи се Зулцеровим цитатом, он наглашава да је музичка уметност та која је у потпуности пренесена осећањима, а њихов израз се може представити следећим средствима: хармонском прогресијом, тактом, мелодијом, ванакордским тоновима, избегавањем и продуженим трајањима других тоналитета. У овом чланку Кох такође прави диференцијацију између три слична термина: осећање, осећај и емоција: „Манифестације наших осећања са њиховим модификацијама нису дело једног тренутка, већ један след представљања тога што се дешава у нашем срцу, узастопни израз емоција, које се, у одређеним приликама, буде у њиховом дремежу. Под узастопним представљањем ових осећаја се могу опазити одређени покрети, помоћу који се међусобно могу разликовати не само сами различити осећаји, већ и различите модификације сваког осећаја посебно; зато се обично за њихово свеукупно изражавање користи израз емоције (*Gemüthsbewegungen*). У одвојеној одредници са насловом Осећај (*Gefühl*) Кох саопштава да он „често представља интерпретацију осећања музичког уметника, а под тиме се подразумева живо илустрована представа дејства осећајности“ (Косн 1802: 644).

Као и термину израз, Кох велику важност придаје и одредници утисак (*Eindruck*). Наиме, утисак је по њему „дејство које један комад, при његовој изради, чини на нашу душу“ (Косн 1802: 515). Осим овог и претходно поменутог општијег термина израз, Кох се при покушају да дефинише укус (*Geschmack*) користи Зулцеровим одређењем, који каже да је укус „средство како би се изумело лепо, као што је разум средство како би се препознало истинито, савршено и правилно; морални осећај, способност да се осети добро“ (Косн 1802: 669). Зулцер веома виспрено запажа да се лепим „назива то што се без обзира на било који други квалитет, нашој имагинацији представља на један одређени пријатни начин; оно што нам се свиђа, када се не зна одмах шта је то, нити за шта би оно служило.“ Он затим каже да се лепо приказује у једном допадљивом и пријатном облику, а да је управо „унутрашњи смисао помоћу којег доживљавамо ову пријатност представља укус“ (Косн 1802: 669). Да би се укусом, међутим, препознала лепота, неопходно је да се природа лепог препознаје и дозвољава да се рашчлањава, јер у супротном је „укус просто један механички осећај чија основа не може више да се развија“ (Косн 1802: 669–670).

Од свих естетских термина се данас при анализи најчешће помињу карактер и стил, па је у том смислу интересно размотрити како је Кох одређивао ове појмове. У најопштијем смислу, Кох под карактером подразумева „те карактеристике једног предмета, помоћу којих се он разликује од других истог типа“ (Косн 1802: 313). Он сматра да обележја попут врсте такта, темпа, ритма, начина и употребе мелодијских фигура, форме, пратње, модулација, стила, основног осећања и посебног начина на који је оно истакнуто воде до оригиналног карактера једног комада. Кох наводи и то да је задржавање или спровођење једног карактера један од најважнијих услова свих комада. У овом тексту, као и у другима, он се користи термином жанр (*Gattung*), али га, нажалост, не тумачи у засебној одредници. На почетку тумачења одреднице стил или начин писања (*Styl, Sreibart*) Кох наводи да „сваки појединачни жанр комада има своју посебну сврху, која чини неопходним да се приликом самог креирања мора узети у обзир не само начин како се осећања притом обично испољавају и модификују, већ и случајне околности, нпр. време, место и прилика“ (Косн 1802: 1450). Кох сматра да се речју стил или начин писања одређује садржај нечег карактеристичног, које су музички учитељи класификовали на два начина. Први сагледава израз осећања кроз разноликост третмана уметничког материјала или начина тоналних односа. На основу тога постоје два главна начина, који се могу у делима манифестовати појединачно, али и помешано: строги или повезани стил и слободни или неповезани стил. Други сагледава становиште изражених осећања и на основу њега постоје три главна начина: црквени, камерни и театарални стил. Строги стил се, по Коховом мишљењу, истиче озбиљним током мелодије, са мање украса, затим, честом употребом припремљених дисонанци, праћених компликованом хармонијом, и тиме што се „главна реченица комада, такође, не испушта из вида и обично се увек преноси из једног гласа у други и тиме узрокује да сваки глас садржи карактер главног гласа и непосредно узима учешће у изразу осећања“ (Косн 1802: 1452). Кох наглашава да је назив строги стил само делимично проузрокован поштовањем правила које он налаже, а „делимично, међутим, такође стога што је фуга, као најпрефињенији производ овог начина писања, подвргнута строгој форми“ (Косн 1802: 1452–1453). Слободан начин писања он назива галантним стилем и затим наводи његове три главне одлике. Прва представља многоструко украшавање мелодије и рашлађавање мелодијски главних делова у спрези са смеђивањем ритмичких делова, а нарочито „са-постављање таквих мелодијских делова који не могу увек стајати у најближем односу“ (Косн 1802: 1453). Друга одлика је мање учешће хармоније, а трећа да преостали гласови само делимично узимају учешће у изразу осећања, као пратећи. Црквени стил одликује свечани, молитвен и

достојанствен карактер, којим би се пре дотакло срце, него што би се ухо заголицало. Кох цитира Зулцера који даје савет да треба избегавати брзину дубоких гласова, због одјекивања цркве. Насупрот црквеном стилу, камерни стил служи „да представи такве тонске слике које препуштају машти слободну вољу да додаје идеје“, а она се одликује тиме „што су њени делови финијег сјаја, него комади другачијег одређења“ (Косн 1802: 1454). Интересантно је Кохово поређење при коме се од композитора у камерним комадима очекује један посебан третман, са више уметничке умешности у реализацији у односу на комаде који су намењени цркви или театру. Театралним назива „стил који намерава да изрази моралне осећаје, који су изазвани неким илустрованим дејством“ (Косн 1802: 1455) који мора бити једноставнији у изразу јер је намењен за већу и мешовиту публику. Најзад, цитира Форкела, који каже да је подела на високи, средњи и ниски стил мањкава, јер се у свакој поставци узимају у обзир све три различите црте. Он предлаже да се стил класификује према афектима: стил тужних емоција, стил срећних емоција, које избијају у веселе, стил узвишеног, стил самозадовољства и стил набуситих, насилних емоција. На ову идеју је дошао управо због тога што „стил његове највеће различитости црпи из емоција, а не из примене, па се онда његове различитости природно морају исто тако помоћу њих најбоље и најјасније приметити“ (Косн 1802: 1456).

За естетско питање музичког дела веома су важне и одреднице јединство и многострукоост. Кох јединство (*Einheit*) објашњава као манифестацију тога да су „сви појединачни делови неког комада који непосредно циљају на сврху целог дела, усмерени на постизање овог циља, и не усмеравају се ка споредним идејама“ (Косн 1802: 517). Користи се Зулцеровим објашњењем да јединство представља то помоћу чега се многи појединачни сегменти перципирају као део једне целине (Косн 1802: 517). Многострукоост (*Mannigfaltigkeit*) обрађује у оквиру одреднице Реализација (*Ausführung*). Он однос јединствености и многострукости сагледава као потребу да композитор „при реализацији комада иде ка томе да суштинске делове садржане у замисли доведе до различитих промена: он их мора час рашчлањавати, час их са прописним споредним мислима мешати и то у различитим периодима и у различитим тоналитетима у односу на основни, како би помоћу тога била створена једна адекватна многострукоост и размена у низу главних и споредних мисли“ (Косн 1802: 189). За многострукоост пак каже да је подложна странпутицама и да су композитори обавезни да на основу овог захтева направе концепцију комада. Кох напомиње да се у многострукости не ради о заједничком окупљању многих идеја, о мноштву нотних фигура. Сасвим супротно, он тврди да суштину многострукости представљају малобројне главне мисли у којима су

притом нотне фигуре такође међусобно сличне. Он наглашава да није важно да сами делови које оне граде буду масивни, већ је од кључног значаја да се у више наврата појављују у промењеним везама (Косн 1802: 190–191).

Поједини естетски термини, које Кох покушава да објасни, делују наизглед необјашњиво. Моћ да се ухвати у коштац са њима чини његово дело још већим. За реч геније Кох везује два блиско сродна појма која објашњава на следећи начин: „Ако уметник у његовом образовању иде уобичајеним путем, и ако притом, уз поседовање за то неопходних природних дарова дође у ситуацију да учини брзе напретке како би достигао један одређени степен савршенства, онда се каже да он поседује геније. Ако се, међутим, обим и природа његових природних замисли проширују толико да он на најкраћем могућем путу и најједноставнијим средствима, истовремено и без изучавања правила, стиче један такав степен савршенства, онда се каже да је он геније. Бити геније, дакле, означава највиши степен генија који уметник може поседовати“ (Косн 1802: 660). Следећи термин сродан претходном је занос (*Begeisterung*), који Кох објашњава као стање у коме се уметник налази „када се моћи духа, које се називају генијем, кроз представу о једном одређеном предмету постављају у један такав живи покрет у којем они вансеријском лакоћом и без свести о намерама и правилима доприносе целом, које поприма своју форму, али истовремено и интригира“ (Косн 1802: 231). Такође, разматра овај термин са становишта става самог уметника према његовом заносу и цитира Хајденрајхов став, а Хајденрајх сматра да он све обавља аутоматски и да је узалудно од њега тражити образложење о његовом стању, јер је оно њему „исто тако скривено као што му је загонетан сам дар природе, у чијем је поседу способан да да тако велике резултате“ (Косн 1802: 232).

Формални обрасци

Најзад, у Коховом *Музичком лексикону* се разматрају и форме, па је потребно сагледати са којег аспекта он приступа њиховом тумачењу.

Под термином соната (*Sonate*) Кох подразумева општу ознаку таквих вишегласних инструменталних комада „који се састоје из више реализованих делова различитог карактера, и у којима се осећања једног јединог човека или различитих појединачних персона изражавају, да се стога, такође, при његовој интерпретацији, сваки глас једноставно може испунити“ (Косн 1802: 1415). Он напомиње да за сонату није карактеристично да се састоји од просто једне „љупке мешавине тонова“, попут дивертимента. Како њена сврха није само да изрази одређено осећање, већ да га до одређене мере представи као излив срца,

израз осећања не може бити представљен само у главној реченици већ мора да изађе на видело и у споредним мислима, како би се обезбедио материјал за његово даље трајање „како би се на ток целог привукла пажња и како би израз осећања свих његових модификација освојио интерес нашег срца“ (Косн 1802: 1416–1417). Кох сматра да је најважније средство за препознавање сонате број ангажованих гласова, јер он утиче на настајање различитих жанрова, као што су соло, дуо, трио, квартет итд. Он наглашава и то да је соната најплодоноснија код композитора у односу на све друге инструменталне комаде, без обзира на то да ли она заиста припада највишем рангу инструменталног комада, као што то Зулцер сматра, или је пак најзаступљенија због тога што је због једноставности извођења гласова намењена приватном задовољству ужег круга људи (Косн 1802: 1417).

Под синфонијом или симфонијом (*Synfonie oder Symfonie*) Кох подразумева вишегласни комад који првенствено служи као уводни став у камерној или вокалној музици. Њена реализација је везана за ангажоване инструменте: виолина, виола, виолончело и контрабас. Симфоније се разликују према намени, у зависности од тога да ли служе као увод за оперу, црквену или камерну симфонију. О форми симфоније Кох не расправља пуно у *Музичком лексикону*, већ упућује на њено тумачење у *Покушају увода у композицију*.

Под дивертиментом Кох подразумева жанр комада за два, три или више гласова, који су приликом реализације врло једноставно сагледани. Осим тога што ставови нису полифони, они нису ни надугачко разрађени, као у сонатама, а такође немају ни одређени карактер већ „просто представљају музичку слику која више има претензије на удовољавање уху, него на израз одређеног осећања са његовим модификацијама“ (Косн 1802: 440). Што се пак свите тиче, под њом подразумева веома популарни род комада за клавир или друге инструменте, који се састоји од низа различитих плесних мелодија.

Закључак

Кохов аналитички приступ музици представља одраз музичке теорије XVIII века. Надовезавши се на своје претходнике, првенствено на Форкела, Зулцера, Марпурга, Рипела итд., он је у своја два остварења, *Музичком лексикону* и *Покушају увода у композицију* у три тома, представио свој аналитички приступ. Важно је имати на уму да Кох сумира аналитичке ставове у периоду „између барока и класицизма [...] тако да се ради о временском периоду, који је лежао између барока и класицизма и да та музика представља предмет истраживања Хајнриха Кристофа Коха“ (WAGNER 1984: 86).

На основу увида у Кохову теорију и аналитичку терминологију долази се до закључка да је његов приступ анализи форме продубљен, првенствено зато што је приликом анализе заступљено више њених аспеката. Он приступа анализи дела са аспекта композиционе уметности изучавајући његову идеју и план, посредством термина замисао, реализација и разрада, али и са становишта његове техничке реализације, музичким средствима, као и њихове сврхе у целини (граматика и реторика). Аналитички метод подразумева рашчлањавање дела и ту је терминологија посебно богата. Међутим, његова теорија највише фасцинира естетским аспектом анализе, јер се изучава начин на који се посредством музичких средстава изражавају осећања, што је данас тотално запостављено у анализи форме. Формални аспект анализе није фокусиран на сам образац колико се бави историјским, стилским и жанровским околностима форме.

Стиче се утисак да је термин осећање, будући да се узима као мерило за многе друге одреднице, стожер целе Кохове теорије, а начин његовог израза представља сврху музичке уметности и најпревасходнији захтев сваког музичког дела. Са естетске тачке гледишта, дакле, по њему, најважније је проанализирати осећање. Али, не само са естетске, јер осећање се ставља у фокус када се дефинише по њему најважнија музичка дисциплина – композиција, која је представљена као уметност да се тонови повежу. Жанр, поред околности у којима музика настаје и изводи се, узима у обзир и начин како се осећања у тим околностима испољавају и модификују. Замисао проналази суштинске делове за испољавање осећања. Чак и елементе синтаксе Кох дефинише у односу на осећање, јер за њега период представља израз осећања у употпуњеном смислу. И важни тематски елементи и компоненте, попут главне реченице у којој је изражено осећање представљено појмљивом сликом или импресијом, па и само биће мелодије је одређено изразом неког осећања. Осећање је стога у Коховој музичкој теорији основни термин, у односу на који се одређују сви остали термини. Ово је умногоме у складу са начином размишљања епохе у којој је живео, где „само геније може објаснити колико лепо је мелодија креирана; само укус, крајњи судија осамнаестог века, може коначно пресудити шта је лепо“ (Kovaleff Baker 1977: 183).

Све ово наводи на закључак да је Кохов приступ анализи дела елоквентнији и продубљенији у односу на многе савремене, који обухватају најчешће само један аспект, и стога даје више суштинских информација о форми. Резултат оваквог приступа је да анализа може бити више индивидуализована, тј. прилагођена потребама дела које се анализира, без уопштених ставова и закључака који се базирају на унапред задатим формалним моделима и приклањања или изневера-

вања задатих очекивања анализом. Далхаус о том питању саопштава: „Од изучавања музичке форме из XIX и раног XX века, у којем класификациони систем поставља једну поред друге форме сонатних, свитних, ариозних и концертних ставова као зоолошке врсте се Кохов план разликује по томе што ‘интерпункцијска форма’ гради структуру посредством каденци и модулационог плана, при чему различити формални типови граде понављајући основни образац. Иза разноликости шема, која се истакла у XIX веку, разоткрило се јединство формалног принципа XVIII века“ (Dahlhaus 1978: 175). Далхаус је, такође, става да се данашње аналитичко разматрање барокне музике и музике класицизма не може заснивати само на Коховом поимању форме, које је, како он то акцентује, „преуско“ и да у разматрању не треба заборавити теорије XIX века, како бисмо схватили реалност XVIII века већ да „тек кроз једнако међусобно конфигурисање ранијих и каснијих концепција – са свешћу о њиховим историјским локацијама и дефиницијама, њиховим естетским импликацијама и њиховом педагошком или историографском постављању циља – можемо се уопште надати да ће доћи до услова помоћу којих ће се протекла музичка стварност отворити, која би требало да важи као ‘друга непосредност’ – попут достигнуте близине суштини преко лавиринта посредовања“ (Dahlhaus 1978: 156).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- МАЗЕЛЈ, Лев. *Строение музыкальных произведений*. Москва: Госсударственное музыкальное издательство, 1960.
- BOŽANIĆ, Zoran. *Muzička fraza*. Clio: Beograd, 2007.
- DAHLHAUS, Carl. “Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform.” *Archiv für Musikwissenschaft* 35. Jahrg., H. 3 (1978): 155–177. <<http://www.jstor.org/stable/930814>> 17. 10. 2014.
- GREEN, Douglass. *Form in Tonal Music*. New York: Hold, Rinehart and Winston, Inc, 1965.
- KOCH, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802. <[https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexikon_\(Koch,_Heinrich_Christoph\)](https://imslp.org/wiki/Musikalisches_Lexikon_(Koch,_Heinrich_Christoph))> 25. 04. 2017.
- KOVALEFF BAKER, Nancy. “The Aesthetic Theories of Heinrich Kristopch Koch.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol. 8, No. 2 (1977): 183–209. <<http://www.jstor.org/stable/836886>> 16. 06. 2017.
- PERIČIĆ, Vlastimir, Dušan Skovran. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1991.
- POPOVIĆ, Berislav. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio, 1998.
- RIEMANN, Hugo. *Musik Lexikon*. Berlin: Max Heffes Verlag, 1922.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*, London: Faber and Faber.
- VELJANOVIĆ-RANKOVIĆ, Jasna. „Pristup tumačenju perioda kod ruskih muzičkih teoretičara (Sposobin, Tjulin, Mazelj i Holopova).“ U: ŽIVKOVIĆ, Mirjana i dr. (ur.). *Zbornik katedre za muzičku teoriju*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2008.
- WAGNER, Günter. “Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs.” *Archiv für Musikwissenschaft* 41. Jahrg., H. 2. (1984): 86–112. <<http://www.jstor.org/stable/930487>> 16. 06. 2017.

Jasna S. Veljanović

TERMINOLOGY AND ANALYTICAL APPROACH IN
THE HEINRICH CHRISTOPH KOCH'S *MUSICAL LEXICON*

Summary

This paper deals with some entries from the *Musical Lexicon* (*Musikalisches Lexikon*) by Heinrich Christoph Koch (1749–1816), the most influential music theorist of the second half of the 18th century. The entries are about his interpretation of the music theory and analytical practice. Firstly, the disciplines which are essential for the reviewing and analysis of a musical piece are discussed: the art of composing, which consists of grammar and rhetoric. The entries are divided into four groups, according to their approach to a musical piece. The first group is connected to the idea and plan of a musical piece, where the piece is viewed from the standpoint of its creation. A special category consists of the aesthetic concepts, which deal with the analysis of musical piece from the standpoint of its expression. Finally, the entries which explain some musical forms are also considered.

The reason for this problematisation is because of the Koch's approach to the musical form, presented in his textbook *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Attempt of a Guide to Composition). It can be concluded that a lot of terms used for the fragmentation of the musical flow into the smaller segments and determination of their function in the whole piece, are not in use today or they are replaced by others (motive, phrase, thematism, development). Also, it is noted that some interpretations of the important structural elements, for example period, have not the same meaning in the contemporary music theory. The reason relies in a fact that the current textbook literature is based on the postulates of analytical ideology of Adolf Bernhard Marx, while the Koch's approach is not taken into account. It is believed that the approach of A. B. Marx is more applicable on the music beginning from Romanticism onward, where the thematic principle is dominant, while the Koch's approach is more appropriate in the analysis of Baroque and Classical music.

Keywords: music theory, musical form, analysis of musical piece, Heinrich Christoph Koch.

НЕБОЈША М. БРОЋИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности, докторанд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

АНАЛИЗА НЕКИХ СТИЛСКИХ ОДЛИКА ДЕЛА ВИЛИЈЕМА ШЕКСПИРА И КРИСТОФЕРА МАРЛОУА У СВЕТЛУ НОВИХ СТИЛОМЕТРИЈСКИХ ИСТРАЖИВАЊА

САЖЕТАК: Циљ овог рада је да, поређењем одлика стила и других карактеристика дела Вилијема Шекспира и Кристофера Марлоуа, посебно користећи резултате нових стилometriјских истраживања, покажемо да је тесна сарадња ова два аутора, до скоро негирана у театрологији, била не само могућа него и вероватна. Тако су и уредници *New Oxford Shakespeare* из 2016. године могли да, први пут у историји издаваштва, драме *Хенри VI*, први, други и трећи део, потпишу као коауторство Шекспира и Марлоуа. Поређење стилских сличности и разлика, између ова два аутора, има за циљ дефинисање њиховог међуодноса. Да би се то постигло, било је неопходно резултате ових испитивања употпунити и налазима до којих се дошло другим театролошким средствима, као што су анализа садржаја или историјска и биографска метода.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Шекспир, Марлоу, ауторство, стилometriја, стил.

Увод

У издању сабраних дела Вилијема Шекспира (William Shakespeare) – *New Oxford Shakespeare, The Complete Works: Modern Critical Edition*, које је објавио Oxford University Press 2016. године, први пут су као коаутори *Хенрија VI*, сва три дела, потписани и Шекспир и Марлоу (Christopher Marlowe), што представља готово револуционарну промену у шекспирологији. Упркос несумњивим међусобним утицајима и значајним сличностима у њиховим делима, на које су указивали многобројни театролози још од XIX века, чак до те мере да су се појавили

* brocicnebojsa@gmail.com

и радови у којима је изношена теза да се ради о једном аутору који је објављивао под различитим именима, такве идеје су у театролошкој заједници доста широко одбачене. До сада су се јављале претпоставке да је постојао неки облик сарадње између њих двојице, али је већина истраживача такву кооперацију искључивала. Чувено ривалство Марлоуа и Шекспира на елизабетинској позоришној сцени, различити нивои образовања и, како се верује, велике разлике у карактерима, били су довољни за такву процену.

Међутим, након више стилометријских истраживања која су одвојено спровели Хју Крејг (Hugh Craig) и Артур Кини (Arthur F. Kinney) са Кембриџа, а раније и тим научника са универзитета Пенсилванија, између осталих, дошло се до довољно доказа да не само да је сарадња Шекспира и Марлоуа на *Хенрију VI* постојала, већ да је била таквог обима да су уредници издања Гари Тејлор (Gary Taylor), Гејбријел Иган (Gabriel Egan), Џон Џовет (John Jowett) и Тери Бурус (Terri Bourus) потписали ова два писца као коауторе. У истраживањима су коришћени најновији поступци и алгоритми у анализи података, којима се може постићи дубинска анализа одлика стила сваког појединачног аутора или текста који се анализира. Степен употребе одређених кључних речи, као и учесталост веза између њих, јединствени су за сваког аутора и дају неку врсту литерарног отиска прста. Поменута стилометријска истраживања, укрштена су са резултатима досадашњих театролошких анализа текстова, као и биографским и историјским подацима, што је било довољно да преовлада став да је допринос Кристофера Марлоуа у настанку *Хенрија VI* такав да заслужује да буде потписан као коаутор.

Појам и историја стилометрије

Стилометрија, као облик анализе текста у циљу утврђивања ауторства, почела је да се примењује у радовима Менденхала (Thomas S. Mendenhall) и Маскола (Conrad Mascol) крајем XIX века. Ова техника као полазну основу има претпоставку да су неке статистички мерљиве карактеристике у писању јединствене за сваког аутора. У почетку су коришћени једноставнији критеријуми као што су дужина реченице, учесталост употребе одређених речи а касније и софистициранији, као што је фреквенција употребе речи у односу на њихову дужину. Посао се обављао, у недостатку помоћи рачунара, ручно, једноставним бројањем дужине речи или неких других карактеристика текста. Развој стилометрије је значајно убрзан крајем XX века, употребом рачунара и софистицираних софтвера. Истраживачи данас верују да је компју-

терска анализа текста довољно унапредовала да се њоме може утврдити не само ауторство одређеног текста, већ и разликовати делови које је одређени аутор писао под утицајем другог, од оних које је писао сам.

Испраживања њима окуљеног око
New Oxford Shakespeare

Ортодоксно становиште у шекспирологији било је да Шекспир није сарађивао ни са ким. Прво издање Сабраних дела, у издању Оксфорда, 1986. године, које је другим писцима доделило коауторство у осам драма, изазвало је велико узбуђење и контроверзе у научној заједници, чак и у јавности. Наведено је да су *Маџбей*, *Мера за меру* и *Тимон Аџињанин* рађени у сарадњи са Томасом Мидлтоном (Thomas Middleton), *Перикле* са Џорџом Вилкинсом (George Wilkins), *Хенри VI*, сва три дела, са више непознатих драматичара, а *Хенри VIII* и *Два њлеменија рођака* са Џоном Флечером (John Fletcher). *Томас Мор* и *Едвард III* такође имају неке Шекспирове делове, како се веровало. Временом су ови налази широко прихваћени и данас се ретко доводе у питање. Међутим, нова истраживања, посебно стилметријска, уз употребу значајне компјутерске моћи, нашла су чврсте доказе коауторства у много више случајева. Негде се ради о колаборацији, где аутори заједно пишу текст, а негде о адаптацијама готових текстова. Тако у *New Oxford Shakespeare*, издању из 2016, укупно 17 драма је потписано као коауторство Вилијема Шекспира и неког другог писца:

Арден од Фавершама, Шекспир и анонимни аутор

Тити Андроник, Шекспир, Пил (George Peele) и Мидлтон (једна сцена)

Хенри VI, њрви део, Марлоу, Неш (Thomas Nashe), адаптација Шекспир

Хенри VI, друџи део, Шекспир, Марлоу и анонимни аутор

Хенри VI, њрећи део, Шекспир, Марлоу и анонимни аутор

Ричард III, Шекспир и анонимни аутор

Сџрасџвени ходочасник – збирка песама, Шекспир, Барнфилд (Richard Barnfield), Грифин (Bartholomew Griffin), Делони (Thomas Deloney), Марлоу и Роли (Walter Raleigh)

Шџанска ѡраџедија, Кид (Thomas Kyd) и Шекспир (делови)

Мера за меру, Шекспир и Мидлтон (адаптација)

Све је добро ѡџио се добро сврџи, Шекспир и Мидлтон (адаптација)

Тимон Аџињанин, Шекспир и Мидлтон

Маџбејџ, Шекспир и Мидлтон (адаптација)
Перикле, Шекспир и Вилкинс
Карденио (фрагменти), Шекспир и Флечер
Хенри VIII, Шекспир и Флечер
Два њлемениџа виџеза, Шекспир и Флечер
Сејан, Џонсон (Ben Jonson) и Шекспир?

Може се запазити да је већина ових кооперација већ помињана као могућност, чак од XVIII века, само на основу стилистичке анализе и историјских података (EGAN 2016: 27–48).

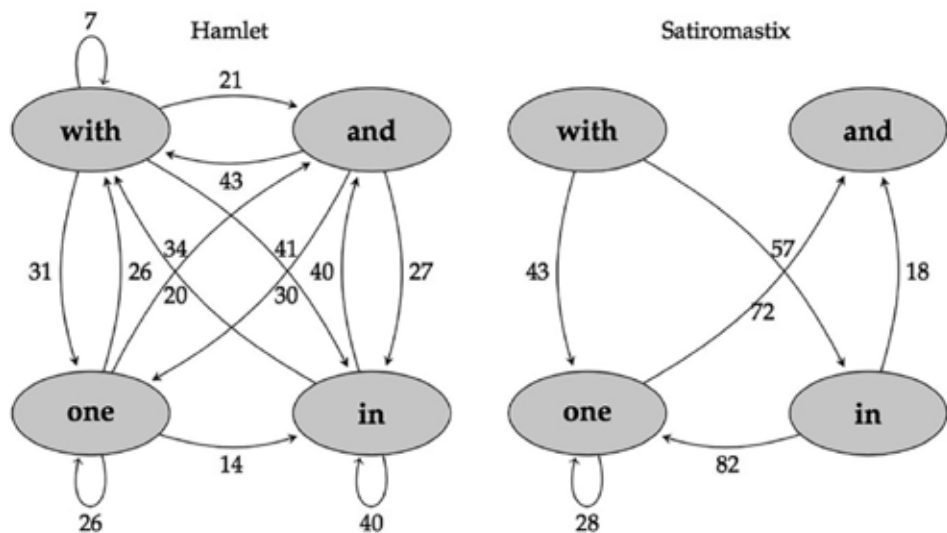
Издавачи *New Oxford Shakespeare* су у припреми издања, осим других, користили и сопствено истраживање, у којем је учествовао тим од 17 научника. Истраживање је по методама било мултидисциплинарно и укључивало је стилometriјска истраживања базирана на анализи такозваних плус и минус речи, лингвистичким валенцама и карактеристичним фразама у писању. Та истраживања су укрштена са биографско-театролошким анализама извршеним традиционалним методама и на тај начин је формулисан коначни закључак о ауторству комада објављених у овом издању.

Претрагом целокупног корпуса текста, истраживачи су нашли да су речи *gentle*, *answer*, *beseech*, *spoke* и *tonight* у неупоредиво већој мери заступљене код Шекспира, у односу на све друге ауторе, тако да су их назвали Шекспировим плус-речима. Иако се ради о речима које су, наравно, користили сви аутори, ових пет Шекспир је употребљавао у много већој мери него други. Исто тако мерена је и учесталост употребе и оних речи које је Шекспир ређе користио од других. Детектовањем места у којима су се ове плус и минус речи налазиле и њихове концентрације, било је могуће утврдити статистичку вероватноћу нечијег ауторства одређеног текста. Исто тако, истраживано је и коришћење карактеристичних комбинација речи, тако да се показало да, на пример, израз *glory droopeth* није користио нити један писац, ни у једном свом делу у том периоду осим Марлоуа, као и фразе *familiar spirit*, *cull out*, *regions under earth*, *oh hold me, to your wonted*, *forsake me*, *droopeth to*, *curse*, *miscreant*, *ugly*, *change*, *shape thou*, *change my shape*, *suddenly surprise*, *your dainty*, *fell and enchantress*. Текст у коме су се налазиле ове карактеристичне фразе је са већом вероватноћом могао да буде приписан одређеном аутору, Марлоуу, у овом случају. Сами по себи, ови налази нису довољни да дефинитивно утврде нечије ауторство, али су се користили као делови ширег спектра доказа.

Уредништво овог издања је, у оквиру опсежне анализе свих доказа, користило и три стилометријска истраживања – оно спроведено на Универзитету Пенсилванија, Универзитету Кембриџ и Универзитету Браун.

Истраживање Универзитета Пенсилванија

Тим информатичара са Пен Универзитета, који су чинили Сантјаго Сегара (Santiago Segarra), Марк Ајсен (Mark Eisen), Гејбријел Иган (Gabriel Egan) и Алехандро Рибеиро (Alejandro Ribeiro), у жељи да своје истраживање учини што егзактнијим, почео је да користи нове статистичке методе (SEGARRA, EISEN и др. 2016: 232–256). Претходним испитивањима је покушавано да се квантификује ауторов стил кроз његов вокабулар и учесталост употребе одређених речи, али недостатак овог приступа је у томе што употреба одређених речи често не зависи од стила аутора, већ једноставно од теме дела. Истраживачи са Пена су дошли до закључка да је много поузданији приступ коришћење такозваних функционалних речи, као што су *the*, *and*, *or*, *to*, а не оних са пуним значењем. Овом техником, коју су назвали Word Adjacency Networks (WANs), мере се међусобна близина и везе унутар групе функционалних речи у тексту. На почетку је формирана листа од око седамдесет таквих речи и оне су подељене у парове, такозване биграме, и на њих је примењен алгоритам којим се одређује њихова удаљеност у тексту који се испитује. За сваки биграма је утврђено колико других речи се налази између те две речи. У претходним проверама, показало се да су резултати у 98% случајева конзистентни кроз све текстове истог аутора и да се могу сматрати литерарним отиском прста. Такође интересантна истраживања била су посвећена лингвистичким валенцама, односно, потенцијалу одређених речи да у своју близину привуку друге речи и изразе. Као основа, узимана је нека функционална реч, као *with* или *in*, и испитивано је које друге речи или изрази се најчешће налазе у њиховој близини или непосредно уз њих. Показало се да су кластери речи који се формирају око одређених функционалних речи јединствени за сваког аутора и да могу помоћи у одређивању ауторства одређеног текста. На илустрацији испод се могу видети валенце између речи *with*, *one*, *in* и *and* у Шекспировом *Хамлеју* и *Сатиромасџиксу* Томаса Декера (Thomas Dekker), који су коришћени за тестирање исправности метода. Може се запазити изузетно велика разлика у учесталости веза између испитиваних речи у ова два дела.



Валенце између функционалних речи у *Хамлејту* и *Сатиџромасџиксу*

Испираживање Универзитетиа Кембриџ

У свом раду *Shakespeare, Computers and the Mystery of Authorship* истраживачи са Кембриџа – Хју Крејџ и Артур Кини, користећи стилометријске методе, такође су пронашли више дела у којима се Шекспир јавља као један од аутора (CRAIG, KINNEY 2009). Методологија овог истраживања је подразумевала укрштање података добијених кроз две одвојене анализе. У једној од њих, из корпуса дела различитих аутора издвојили су групе од по 500 речи које су ови аутори најчешће користили, и испитивали су у којим радовима других аутора се те речи најчешће могу наћи. Друга серија тестова је била окренута функционалним речима, чија је употреба при писању, како се верује, у великој мери подсвесна и самим тим карактеристична за сваког писца. Пре анализе самих дела, успешно су извршени и ригорозни тестови на другим текстовима, у циљу валидације метода.

Резултати су показали да је Шекспир препознат као један од префајивача и коаутора драме *Томас Мор*. Шекспиров стил је нађен у делу те драме познатом као „hand D“. Овај комад је вишеструко преправљан, дописиван и чак цензурисан, што се може лако утврдити, с обзиром на то да је сачуван у рукопису. Посебно је интересно напоменути да овај налаз потврђује претходне доказе о Шекспировој улози, који су, између осталог, били базирани и на графолошкој анализи рукописа. До сада је Шекспиров рукопис био познат само преко његових пот-

писа на шест правних докумената, док се у рукопису комада *Томас Мор* налазе и три руком исписане странице за које се претпоставља да су Шекспирове. Показало се да се рукопис на овом тексту и Шекспирови потписи слажу, мада још увек постоје и мишљења да то није са сигурношћу доказано. Даље, Шекспиров стил је пронађен у сцени са Грофицом од Салсбрија у *Едварду III*, који се најчешће приписује Томасу Киду, средњем делу комада *Арден од Фавершама* непознатог аутора и у делу *Шћанске њрађеђије* Томаса Кида, комаду који је био један од највећих хитова тадашње позоришне сцене. Тај део је раније обично приписиван Џонсону. Осим поменутих, као Шекспирове, ово истраживање је препознало и сцене са Јованком Орлеанком и Џеком Кадеом из *Хенрија VI*. За разлику од питања *Шћанске њрађеђије*, аутори истраживања су за *Хенрија VI* уз стилометријске налазе додали и литерарне аргументе који поткрепљују Шекспирову улогу у овим сценама. Јованка Орлеанка и Каде су портретисани више као Марлоувљеви негативци, много пре него као Шекспирови. Одликује их скромно порекло, висока амбиција и природна домишљатост и дрскост, све особине које налазимо код сличних Марлоувљевих ликова, посебно Темерлана.

Испираживање Универзитетџа Браун

Нил Фокс (Neal Fox), Омран Емода (Omran Ehmada) и Јудин Чарнијак (Eugene Charniak), професори са Универзитета Браун, спровели су истраживање и резултате су објавили у раду *Statistical Stylometrics and the Marlowe–Shakespeare Authorship Debate* (Fox, Ehmada и др. 2012). За ово истраживање одабрани су радови петорице писаца, чији опус има најмање 200.000 речи – Чепмена (George Chapman), Џонсона, Марлоуа, Мидлтона и Шекспира.

Текстови су анализирали на два начина, на основу генералног речника, односно укупног вокабулара сваког аутора, са посебним акцентом на непознате и јединствене речи, карактеристичне за сваког понаособ, и, с друге стране, генеративног модела, који комбинује истраживање фреквенције функционалних речи и учесталост појављивања таквих кластера од по две речи, односно биграма, у тексту. Кориштена је листа од укупно 710 речи.

Пошто је модел тестирањем потврђен као валидан, примењен је на сва дела одабране петорице аутора. Резултати су приказани у следећој табели (Fox, Ehmada и др. 2012) у којој су наведени редом – име комада, ауторство по генералном речнику, ауторство по генеративном моделу и ауторство по дотањим проценама, такозвано канонско ауторство.

	генерални речник	генеративни модел	канонско ауторство
<i>The Blind Beggar of Alexandria</i>	Chapman	Chapman	Chapman
<i>An Humorous Day's Mirth</i>	Chapman	Chapman	Chapman
<i>The Case is Altered</i>	Shakespeare	Chapman	Johnson
<i>Dido</i>	Marlowe	Marlowe	Marlowe
<i>The Jew of Malta</i>	Shakespeare	Shakespeare	Marlowe
<i>Doctor Faustus</i>	Shakespeare	Shakespeare	Marlowe
<i>Edward II</i>	Shakespeare	Shakespeare	Marlowe
<i>The Family of Love</i>	Jonson	Shakespeare	Middleton
<i>I Henry VI</i>	Shakespeare	Marlowe	Shakespeare
<i>The Two Gentlemen of Verona</i>	Shakespeare	Shakespeare	Shakespeare
<i>The Merry Wives of Windsor</i>	Shakespeare	Shakespeare	Shakespeare
<i>As You Like It</i>	Shakespeare	Shakespeare	Shakespeare
<i>Julius Caesar</i>	Shakespeare	Shakespeare	Shakespeare
<i>Hamlet</i>	Shakespeare	Shakespeare	Shakespeare
<i>Twelfth Night</i>	Shakespeare	Shakespeare	Shakespeare

Тачност испитивања овим методом је била 93%, што се може сматрати изузетно успешним. У следећој групи експеримената, истраживачи су направили разлику између раних (пре 1601. године) и касних Шекспирових драма, с обзиром на то да су запажене одређене разлике у Шекспировом стилу у зависности од периода.

У следећој табели су приказани резултати тог истраживања.

	генерални речник	генеративни модел	канонско ауторство
<i>The Blind Beggar of Alexandria</i>	Chapman	Early Shakespeare	Chapman
<i>An Humorous Day's Mirth</i>	Chapman	Early Shakespeare	Chapman
<i>The Case is Altered</i>	Late Shakespeare	Early Shakespeare	Jonson
<i>Dido</i>	Early Shakespeare	Early Shakespeare	Marlowe
<i>The Jew of Malta</i>	Late Shakespeare	Early Shakespeare	Marlowe

<i>Doctor Faustus</i>	Early Shakespeare	Early Shakespeare	Marlowe
<i>Edward II</i>	Early Shakespeare	Early Shakespeare	Marlowe
<i>The Family of Love</i>	Jonson	Early Shakespeare	Middleton
<i>The Two Gentlemen of Verona</i>	Late Shakespeare	Early Shakespeare	Early Shakespeare
<i>The Merry Wives of Windsor</i>	Late Shakespeare	Early Shakespeare	Early Shakespeare
<i>As You Like It</i>	Late Shakespeare	Early Shakespeare	Early Shakespeare
<i>Julius Caesar</i>	Late Shakespeare	Early Shakespeare	Early Shakespeare
<i>Hamlet</i>	Late Shakespeare	Late Shakespeare	Early Shakespeare
<i>Twelfth Night</i>	Late Shakespeare	Late Shakespeare	Early Shakespeare
<i>I Henry VI</i>	Early Shakespeare	Early Shakespeare	Early Shakespeare

Тачност овог истраживања је била 87%. Са овим додатним критеријумом, периодом настанка Шекспирових дела, показало се да је *Хенри VI*, први део, вероватније рани Шекспир, док је по претходном истраживању приписан Марлоуу, тако да то питање остаје недовољно јасно у овом истраживању. Може се приметити да осим код комада приказаних у табели, њих 15, код осталих 62 се ауторство креће канонским линијама и уклапа се у претходне процене театролога. Осим тога, ово истраживање је показало да су сличности између Марлоуа и Шекспира знатно веће него између било која два друга драматичара тог времена. Нађено је да у 14 случајева, у целим комадима или њиховим деловима, није могуће потпуно јасно разграничити удео њих двојице. То јасно поткрепљује хипотезу да је њихова сарадња била тешња него што се претпостављало.

Неке хипотезе о могућим сарадњама Шекспира и Марлоуа

У овом раду, покушали смо да прикажемо резултате најновијих, пре свега стилометријских, истраживања на пољу ауторства елизабетинских драма. Та истраживања су омогућила да утврдимо јединствене одлике стила појединих аутора и тако дођемо у ситуацију да, са високим процентом вероватноће, можемо одредити ауторство комада или појединих њихових делова, али су довела и до, за неке, изненађујућих

открића у погледу односа Вилијема Шекспира и Кристофера Марлоуа и доказа њихове директне сарадње и коауторства на неким комадима.¹ Поређење стилских сличности и разлика, између ова два аутора, имало је за циљ дефинисање њиховог међуодноса. Да би се то постигло, није била довољна само статистичка анализа стилometriјских параметара, већ је било неопходно резултате ових испитивања употпунити и налазима до којих се дошло другим театролошким средствима, као што су анализа садржаја или историјска и биографска метода. Намера нам је да у том смислу, применом тих метода, дамо одређени допринос овој теми. Наиме, постоји више аргумената којима се може доводити у сумњу блиска сарадња Шекспира и Марлоуа, посебно ако је та сарадња била толико блиска да је довела до коауторства. Међу њима је и аргумент да су Шекспир и Марлоу до те мере различите личности, различитог порекла, образовања, светоназора и карактера да би било тешко замислити њихову тешњу сарадњу. И ту се посебно постављају два питања – њиховог односа према религији и познати ривалитет њихових позоришних група, Дружине лорда коморника, која је првобитно наступала у *Позоришту* Џејмса Барбица (James Burbage), а касније у *Глоубу*, и Адмиралове дружине, која је представе изводила у *Ружи* Филипа Хенслоуа (Philip Hanslowe).

Како је било могуће да дође до њиховог заједничког рада на комадима када је познато да је Марлоу био ватрени атеиста а Шекспир прикривени католик, или, у најмању руку, веома побожна особа, без сврставања уз католичку или англиканску цркву. Те разлике, у елизабетинској Енглеској, могле су бити непремостива препрека. Међутим, ми ћемо покушати да покажемо да Марлоуа и Шекспира, осим осталих сличности, одликује и за многе изненађујућа сличност на том пољу, када су ова два аутора у питању – религији.² На први поглед, тешко је бранити такав став. Марлоу је широко сматран радикалним атеистом а Шекспир потпуно неутралним у том погледу или католиком. Као син оца рекузанта, који је одбијао да прихвати верску реформу Тјудора и остао веран старој вери, католичанству, а будући да је био придошлица, без икаквих контаката и упоришта у животу Лондона, сматрало се

¹ За супротна мишљења уп.: FREEBURY-JONES, Darren. *Those who think Marlowe co-wrote plays with Shakespeare may Kyd themselves*. <<https://theconversation.com/those-who-think-marlowe-co-wrote-plays-with-shakespeare-may-kyd-themselves-67622>> 18.02.2017. или GRADY, Constance. *The new claim that Shakespeare collaborated with Marlowe is more complicated than it looks*. <<https://www.vox.com/culture/2016/11/4/13480052/shakespeare-marlowe-henry-vi>> 18.02.2017.

² Уп.: SHAPIRO, James. *Contested Will*. London: Faber and Faber, 2011; MICHELL, John. *Who Wrote Shakespeare*. London: Thames and Hudson, 1996; BRADBROOK, M. C. *The Living Monument*. Cambridge: Cambridge University press, 1979. или ДЈУРАНТ, Вил. *Почейшак доба разума*. Београд: Народна књига, 2001.

да се Шекспир свесно и веома пажљиво држао подаље од ових контроверзних питања. Многи, мада не сви,³ истраживачи тврде да у његовим делима није могуће наћи симпатије нити за једну, нити за другу цркву. Ипак, Шекспир се никако није могао сматрати атеистом. Прво што би таква позиција у то време била још опаснија од непризнавања Англиканске цркве, друго што његов опус обилује библијским референцама и цитатима. Може се и рећи да кроз Шекспирова дела провејава прилично снажан осећај богобојажљивости, иако је заиста готово немогуће доказати да ли су његове симпатије ишле у правцу папинства или англиканизма.

С друге стране, на Марлоуа се гледа као на активног атеисту, чије су опаске о Богу и цркви чувене и безброј пута цитиране. Листа таквих изјава, које је Марлоу, наводно, изговорио у јавности заиста је велика – Да је сврха религије да застрашује људе; Да је Нови завет ужасно лоше написан и да би то свакако и он сам (Марлоу) боље урадио; Да Христос није имао легитимног оца; Да су Исус и Јован Крститељ били љубавници и многе друге. У Марлоувљевим комадима театролози нису налазили јасније знакове побожности, а можда ни његово најзначајније дело, *Доктор Фауст*, са својом причом о проклетству, ни на једном месту не помиње Бога. Све поменуто, као и чињеница да је Марлоу непосредно пред своју смрт 1593. био хапшен под оптужбом за безбожништво, било је довољно да се Марлоу сматра атеистом. Статус Шекспира као побожног, чак богобојажљивог верника, који се додуше не експонира превише, и Марлоуа, чији атеизам иде готово до граница екстремизма, били су један од аргумената заговорника тезе да чвршће везе између њих двојице не само да нису постојале већ и нису могле да постоје.

Али ми имамо разлога да верујемо да је такав портрет Марлоуа потпуно погрешан. Сви атеистички цитати, који су приписани Марлоуу, потичу само из два извора – исказа Томаса Кида, великог елизабетинског писца, који је он дао под тортуром у лондонском Тауеру и из потказивачке белешке извесног Ричарда Бејнса (Richard Baines), у којем он тврди да је више пута лично присуствовао разговорима у којима је Марлоу износио богохулне идеје, без других детаља. Десетог маја 1593. године, током ноћи, већи део Лондона, као и прочеља неких цркава, били су облепљени лецима са подругљивом песмом, у којој се исмевају протестантски мисионари (MICHELL 1966: 227–240). Власти су одмах ухапсиле људе за које су претпостављали да би могли бити аутори те песме. Међу њима је био и Кид, у чијем стану је током пре-

³ Вид.: BEAUREGARD, David. *Catholic Theology in Shakespeare's Plays*. Newark: U: DELAWARE 2008.

треса пронађен спис који је наводно износио ставове аријанске јереси, коју је англиканска црква сматрала једном од најопаснијих по себе и своје интересе. Кид је одмах подвргнут тортури, током које је тврдио да спис не припада њему, него Кристоферу Марлоуу, његовом бившем сустанару, који га је оставио у стану када се одселио. Кид је ускоро пуштен на слободу, а Марлоу је ухапшен. Кидово објашњење о пореклу инкриминишућих папира је, у најмању руку, нелогично, с обзиром на то да се Марлоу из поменутог стана одселио две године раније. Тешко је поверовати да би спис, који би га могао коштати смртне казне, једноставно заборавио. Исто тако, тешко је замислити да би Кид такав спис чувао код себе толико дуго. Марлоу је низ година био ангажован као агент енглеске обавештајне службе, коју је водио Френсис Волсингем (Francis Walsingham), што је податак који је добро документован. Марлоу је, из разлога који нису сасвим јасни, представљао особу од посебне важности за Волсингема и он је, чим је чуо за случај, издејствовао ослобађање Марлоуа из затвора. Управо тих дана се изненада појавила поменута белешка Ричарда Бејнса, са компромитујућим материјалом о Марлоуу. Бејнс је такође био агент, једно време у служби Волсингема а касније и неког другог центра моћи на тадашњем двору. Интересантно је поменути да је Бејнс био и католички свештеник и да због тога није сносио никакве последице и то у време када су папински свештеници прогањани и хапшени чим кроче на тло Енглеске. Спис који је нађен код Томаса Кида у стану највероватније је потицао од сер Роберта Ролија, високопозиционираног аристократе, који је предводио групу слободномислећих људи, која је касније названа *The School of Night* и која је ширила атеистичке идеје. Познато је да су се на својим окупљанима често бавили и проучавањем управо аријанске јереси, која је порицала божански статус Исуса и признавала га само за божијег пророка. Седам дана после свог ослобађања из затвора, Кристофера Марлоуа је, под крајње сумњивим и до данас неутврђеним околностима, убио Инграм Фрејзер (Ingram Frizer), још један од агената Френсиса Волсингема. По скраћеној судској процедури, случај је проглашен убиством у самоодбрани и Фрејзер је ослобођен свих оптужби. Из ових података није тешко саставити сасвим другачији наратив о односу Марлоуа према религији. Он нити на једном месту у својим комадима не износи било какву атеистичку или богохулну идеју. Све његове наводне увредљиве изјаве о религији потичу од Кида и Бејнса, нити на једном другом месту није могуће наћи било шта слично. Имајући у виду да су писци писали огроман број памфлета и подругљивих коментара једни о другима, није вероватно да се нечије прилично екстремно понашање, посебно у односу према цркви и религији, баш нигде не спомене. И заиста, када се наводне Марлоувљеве изјаве читају у низу, делује као

да су се Кид и Бејнс готово такмичили ко ће додати тежу оптужбу на рачун Марлоуа. А аријански спис у Кидовом стану и Бејнсова белешка појавили су се у правом тренутку да поткрепе те оптужбе. Осим тога, Марлоу је, као и Шекспир, у својим делима демонстрирао одлично познавање Библије и обилато га је користио у раду. Компаративна анализа је показала зачуђујућу сличност у обиму коришћења библијских мотива и цитата између њих двојице. Наиме, просечан број библијских референци по комаду код Шекспира је 91,7 а код Марлоуа 94,3. И један и други користе као извор Јеванђеље по Матеју, више него све друге библијске изворе. Осам од десет најчешће цитираних делова Библије су исти код Шекспира и Марлоуа. У *Тамерлану Великом*, Тимур Ленк, лик из комада, одбацује пророка Мухамеда, али се никада не одриче Бога. То је типична дистинкција, какву бисмо могли очекивати од Марлоуа. Из наведеног, може се закључити да дубина религиозних осећања код Марлоуа и Шекспира и није на тако различитом нивоу.

А друго питање, које би могло да доведе у сумњу могућност сарадње Шекспира и Марлоуа, односило се на чињеницу да су се Шекспир и Марлоу налазили у два позоришна табора, који су били у константном међусобном сукобу. Сви Марлоувљеви комади извођени су у позоришту *Роуз* и изводила их је позоришна труппа под именом *Адмиралови људи*, док је Шекспир био глумац и сувласник *Дружине лорда коморника*. Позоришта су у то време била оштро супротстављена, стално се борећи за придобијање како публике тако и богатих мецена.⁴ Ривалитет је ишао толико далеко да је долазило и до масовних туча глумаца и особља супротстављених позоришта. Неки театролози верују да је у таквим околностима тешко замисливо да две највеће списатељске звезде ових конкурентских позоришта сарађују.

Ривалство ових кућа је било чувено у тадашњем Лондону а сам Хенслоу, у свом дневнику у коме су забележени готово сви значајни догађаји и личности из позоришта тог доба, Шекспира и не помиње као писца. Није јасно како је у таквој атмосфери дошло до сарадње. Сва нова истраживања, ипак, указују да Марлоу није само утицао на Шекспира, да је овај неке своје комаде писао имајући на уму Марлоуа, већ да је дошло до директне кооперације. Да ли су писали заједно, размењујући идеје и радећи у истој просторији или је један редиговао и обрађивао текст овог другог и обратно, за сада остаје нејасно. Верујемо

⁴ Уп.: Велс, Стенли. *Шекспир и дружина*. Београд: Издавачко предузеће Клио, 2009; Гринблат, Стивен. *Вил из Сирайфорта*. Београд: ПортаЛибрис, 2006; Костић, Веселин. *Шекспирове животи и свети*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2006; Брајсон, Бил. *Шекспир*. Београд: Лагуна, 2010. или SHAPIRO, James. *Contested Will*. London: Faber and Faber, 2011.

да постоји још једна могућност – да је до сарадње долазило директно у организацији власника позоришта, као што су били Хенслоу или Барбиц. Позоришни систем, у то време, функционисао је тако што су власници позоришта наручивали комаде од писаца и након исплате хонорара постајали су њихови власници. Принцип ауторских права, какав данас познајемо, није постојао у елизабетинском позоришту. Власник одређеног комада постаје онај ко дође у физички посед рукописа или одштампаног примерка. Писац, пошто је предао рукопис, више нема никакав утицај на њега. Писци су, веома често, када добију поруџбину за комад, сами ангажовали колеге као помоћ, да би убрзали процес писања. У то време су позоришта била изузетно популарна, представе су биле одлично посећене и постојала је све већа потреба за новим комадима. Лондон је у то време имао око 250.000 становника, а процењује се да је у позориштима укупно било најмање 10.000 места и била су готово увек добро попуњена. Позориште је било омиљена забава у то време. Припреме за нови комад су трајале највише десетак дана, а често су извођена и три нова комада месечно. Животни век комада на сцени је био веома кратак. „Драма би, по правилу доживела само седам или осам извођења и онда би била скидана са репертоара а отприлике трећина их је приказана само једанпут или два пута“ (Костиг 2006: 253). Јасно је да су власници позоришта имали потребу за све већим бројем нових дела. Требало би имати у виду да су власници вођење својих позоришта доживљавали као комерцијални посао, чији је циљ профит, и да су чинили све да опстану на тржишту и победе конкуренцију. Сигурно је да су у тренуцима када је потражња за новим делима била велика, а број писаца релативно мали, власници позоришта били спремни и на неконвенционална решења у потрази за новим драмама. Познато је да се због тога прибегавало прерадама старих текстова и групном раду у коме је више аутора било задужено за одређене делове текста. Цена комада није била висока и била је вишеструко нижа од једног бољег костима у то време, тако да власницима позоришта није био превелики проблем да финансирају такав рад. С друге стране, писци су, управо због ниских цена својих драма, били принуђени да прихватају било какве понуде. Такво истовремено ангажовање више аутора било би посебно примамљиво власницима позоришта уколико се радило о два највећа писца у том тренутку. Лако можемо замислити Филипа Хенслоуа како ангажује сувласника и писца из конкурентског позоришта да са његовим најбољим писцем ради на новом комаду. Радили би на задату тему, са унапред одређеним ликовима, независно један од другог, а на крају је наручилац могао да изабере које му се дело више свиђа или да узме поједине делове од оба аутора и тако уобличи комад. Или, да је Барбиц ангажовао свог и најбољег

писца из конкурентског *Роуза*, да заједно напишу историјски комад о Хенрију Шестом. Сасвим је могуће да је део договора био да Хенслоу никада не сазна за то коауторство. Дакле, осим директне и добровољне сарадње, можемо такву кооперацију видети и као продуцентски пројекат, данашњим речником речено. У тим околностима, није тешко замислили да су неки од власника позоришта ангажовали више аутора да, независно један од другог, на унапред задату тему напишу целу драму или неке њене делове. У позориштима су их онда склапали по сопственом нахођењу, бирали делове који им више одговарају или за које мисле да ће постићи већи успех код публике. Може се тако рећи да је писање драма за елизабетинско позориште било слично писању сценарија у данашњем Холивуду.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- КОСТИЋ, Веселин. *Шекспиров живої и свей*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2006.
- CRAIG, D. H. , Arthur F. Kinney. *Shakespeare, Computers and the Mystery of Authorship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- EGAN, Gabriel. "A History of Shakespearean Authorship Attribution." U: *The New Oxford Shakespeare: Authorship Companio*. Edited by Gary Taylor and Gabriel Egan. Oxford: Oxford University Press, 2016, 27–48.
- FOX, Neal, Omran Ehmoda, Eugene Charniak. "Statistical Stylometrics and the Marlowe–Shakespeare Authorship Debate." *Proceedings of the Georgetown University Roundtable on Language and Linguistics GURT* 03.10.2012: 363–371.
- MICHELL, John. *Who Wrote Shakespeare*. London: Thames and Hudson, 1996.
- SEGARRA, Santiago, Mark Eisen, Gabriel Egan, Alejandro Ribeiro. "Attributing the Authorship of the Henry VI Plays by Word Adjacency." *Shakespeare Quarterly* volume 67, number 2 (Summer 2016): 232–256.

Nebojša M. Bročić

ANALYSIS OF CERTAIN STYLISTIC FEATURES OF WILLIAM SHAKESPEARE'S AND CHRISTOPHER MARLOWE'S WORKS IN THE LIGHT OF NEW STYLOMETRIC RESEARCHES

Summary

The traditional standpoint in Shakespearology has long been that Shakespeare did not cooperate with anyone. Despite the undoubted interactions and significant similarities in their works, which have been pointed out by numerous theatrologists since the nineteenth century, even to the extent that they stated in some papers that it was one author who published under different names, such ideas are widely rejected among theatrologists. It has been assumed so far that there was a kind of cooperation between two of them, but most researchers excluded such cooperation. The famous rivalry between Marlowe and Shakespeare in the Elizabethan theatrical world, the different levels of education, and, as

it is believed, great differences in character, were sufficient for such an assessment. In the edition of complete works of William Shakespeare – *New Oxford Shakespeare, The Complete Works: Modern Critical Edition*, published by Oxford University Press in 2016, Shakespeare and Marlowe have been for the first time indicated as co-authors of all three parts of *Henry VI*, which represents an almost revolutionary change in Shakespeareology. After several stylistic researches, there has been ample evidence that not only the cooperation between Shakespeare and Marlowe on *Henry VI* existed, but that it was to such an extent that the editors Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus, and Gabriel Egan indicated these two writers as co-authors. In preparation of the edition, the editors of *New Oxford Shakespeare*, in addition to other researches, used their own research which involved a team of 17 scientists. Their research was multidisciplinary and involved stylistic researches based on the analysis of the so-called plus and minus words, linguistic valency, and characteristic writing phrasing. These researches were crossed with biographical and theatrical analyses performed by traditional methods, and in this way the final conclusion about the authorship of the works published in this edition was formulated. This paper aims at giving a certain contribution to the consideration of this topic using historical and biographical methods. Namely, there are several arguments that can be questioned about the close cooperation between Shakespeare and Marlowe. There is an argument that Shakespeare and Marlowe were different personalities, with different backgrounds, education, worldviews and characters, so it would be difficult to imagine their co-operation. There are also two special issues – their attitudes toward religion and the famous rivalry of their acting troupes, the Lord Chamberlain's Men and the Admiral's Men. Their cooperation seems rather unlikely, when it is known that Marlowe was an ardent atheist, and Shakespeare was a covert Catholic or, at the very least, a devout person. In Elizabethan England, these differences could be insurmountable obstacles. However, this paper intends to show that Marlowe and Shakespeare, apart from other similarities, were distinguished by many surprising similarities when religion is concerned. On the other hand, it has also been presented that a bitter rivalry between theater companies at that time did not necessarily have to be an obstacle to the collaboration of writers on many pieces.

Keywords: Shakespeare, Marlowe, authorship, stylometry, style.

Љиљана Мишић,

УМЕТНИЧКА ИГРА У НОВОМ САДУ ОД 1919. ДО 1950. ГОДИНЕ,

I део (2009) – II део (2011), Позоришни музеј Војводине, Нови Сад

У 2018. години Балетска школа у Новом Саду обележава 70 година постојања. Биће то нова прилика да се покаже колико је она изнедрила данас познатих балетских играчица и играча, колико је била пресудна за континуиран рад ансамбла Балета Српског народног позоришта и кад су кореографи и педагози у питању. Сасвим остају недовољно оцењене оне особе које су потекле из ове школе, а своје дарове усмериле на писање о игри и тако очувале многа сећања од заборавља.

До сада о Балетској школи постоји монографија поводом обележавања 55 година постојања у којој је приређивачица Савић (2004) основне податке документовала у облику разговора са ученицама и ученицима који су дипломирали. Историјат Школе се ишчитава из сећања и приповедања њених ученика и ученица, од којих су неке постале наставнице и директорке ове школе.

Љиљана Мишић је ученица прве генерације Балетске школе, затим наставница у њој читаве две деценије, а потом редовна професорка Академије уметности Универзитета у Новом Саду (детаљније о професионалном путу у књизи Савић (2004, 60–74). Она је током две деценије до данас написала пет значајних књига из области уметничке игре и балета које су по опусу и озбиљности приступа овој теми заокружена целина за наслеђе. Најпре је објавила *Основе сценске игре* (1986) у форми уџбеника намењеног наставницима балетских школа и студентима академија уметности у региону – онима којима је непосредно предавала и у коју је преточила своје педагошко искуство (за предмет Сценски покрет). Књига је објављена у сарадњи са издавачима из Загреба; једина је таква у југословенском региону, а одавно је нема на тржишту па је једини начин да остане делатна то да је Академија уметности УНС дигитализује и постави на свој сајт.

И друга књига Љиљане Мишић је допринос уџбеничкој литератури, домену потпуно запостављеном када је уметничка игра у питању, за коју имамо само два уџбеника, и то превода – *Основи класичног балета*

Агрипине Ваганове (1977) и *Поддршка у дуетној игри* Николаја Николајевича Серебрењикова (1988). У књизи објављеној деценију након прве *Култура покрета: корак по корак* (1999), Љиљана Мишић уноси своје богато искуство дугогодишњег педагошког рада у класичном балету, затим модерној игри, пре свега степ и ритмици. Овога пута проблематику игре посматра у ширем опсегу. „За аутора уџбеника за игру уопште, уметничку посебно, голем проблема је како у језички систем преточити један други семиотички систем – систем покрета – али тако да буде јасан читаоцу којем је такво знање потребно: балетским педагозима, али не само њима, глумцима, певачима, свима којима је сценски покрет неопходан. Покрет ухваћен у реч само је део његове стварности у простору и времену (зато би овај уџбеник требало пренети на интернет и техником филма и телевизије омогућити учење тако да кроз визуелни доживљај преласка покрета из једне фазе у другу, да онај ко покрет учи, стекне менталну презентацију целине извођења пре него што све у сопственом телу осети, процењује важност овог уџбеника у предговору књиге рецензенткиња (Савић, 1999, 534)“. Остаје ова лепа препорука до данас, након готово 20 година, јер се на уџбеничкој литератури за уметничку игру код нас готово ништа није померило до данас.

У обимном делу у два тома *Уметничка игра у Новом Саду од 1919. до 1950. године*, I (2009) и II део (2011), Љиљана Мишић истражује историјат развоја уметничке игре у главном граду Војводине с циљем да покаже континуитет присуства игре као дела културног развоја у Покрајини. Говори о претечама онога што ће бити финализирано у институционалној форми – отварања државне Балетске школе (1948) и формирање балетског ансамбла у Српском народном позоришту (1947). У књизи се дају елементи за закључак о томе шта претходи ономе што ускоро обележавамо као трајање дуго 70 година – постојање Балетске школе и ансамбла Балета СНП у Војводини.

У првом делу ауторка трасира развој уметничке игре у Новом Саду тако што га прати у три тока: институционалном – у оквиру државне Музичке школе „Исидор Бајић“ (коју је и сама завршила); затим у алтернативном у неколико приватних школа за игру, плес, ритмику, а у трећем току доноси документацију о оснивању Балетске школе (решењем од августа 1948. године). У овој књизи ауторка комбинује две врсте емпиријског материјала: један чине различити писани и штампани, јавно доступни подаци из различитих архива, а друго су подаци из интимних сећања оних особа које су биле актерке и градителке самог процеса: ученици, касније играчи у балетском ансамблу СНП, или учесници разних других важних догађаја повезаних са уметничком игром у Новом Саду. Ту је разговор основни метод прикупљања података за историју уметничке игре. Велик број података, имена,

фотографија, у овој књизи видимо први пут обједињен у историјски ток, и у томе је прва вредност ове књиге.

У предговору књиге Софија Кошничар наводи да су за рад Балетског одсека у Музичкој школи „Исидор Бајић“ заслужне три жене: Штефе Поповић Краљ, Магда Ковач Хандлер и Милена Чутуковић Поповић. Као и у другим иновативним токовима у уметничкој игри (на пример кореодрами), жене су отварале нове изразе и нова поља игре. Али, док су иноваторке у кореодрами (Мага Магазиновић, Смиљана Мандукић, Нада Кокотовић и Соња Вукићевић) добиле дужну истраживачку пажњу, три значајне пионирке у подизању свести о уметничкој игри и првих генерација играчица новосадске уметничке реалности, до сада остају само у границама ове књиге Љиљане Мишић. То је друга значајна компонента концепције ове књиге – пионирке су сада међу нама.

У другом делу (2011) ауторка контекстуира такође три тока али овога пута културног контекста у Новом Саду, у којем се развијала уметничка игра у периоду од 1919. до 1950. у специфичним условима вишејезичне, вишекултурне средине. Ауторка показује у оквиру богатог друштвенозабавног живота у граду (плесови, игранке, балови, чајанке, народне, цеховске, славске забаве, те маскенбали и сл.) да су многобројне јавне институције активно учествовале у обликовању забавно-рекреативних манифестација које ће се постепено очитовати као уметничка игра.

У другом току је ауторка пратила разна гостовања у Новом Саду, уметника из других великих градова (Београда, Загреба, Сарајева), али и из разних крајева света. Подаци о гостовањима јасно показују да је Нови Сад имао слуха да угости многа значајна имена уметничке и модерне игре и да и на тај начин постепено изграђује не само обавештеност јавности о ономе што се ван Новог Сада догађа, него и да утиче на стварање разумевања и укуса за уметничку игру која ће након II светског рата бити институционализована.

Управо у трећем току у овој књизи, насловљеном *Уметничка игра у Новом Саду у оквиру рејерџијарске делатности 1919–1950*, ауторка детаљно документује како је дошло до оснивања ансамбла и Балетске школе, програма, особа. И овде она разговара са особама које су биле прва генерација играчица, кореографа и корепетитора, она је саговорница са онима са којима је градила тај исти историјски развој. У томе је значај овога дела текста јер га пише особа која је непосредна учесница и пријатељица многих особа са којима је водила разговор.

Од изузетне користи су подаци у Додатку књизи (многобројни плакати, најаве догађаја у медијима, затим, ретке фотографије уметница, представа, из приватног живота) о онима који су постепено изграђи-

вали уметнички балетски израз у Новом Саду. Неки од њих су први пут овде објављени.

Други део књиге је, нажалост, одштампан у недопустиво малом тиражу, ако се узме у обзир значај података који су дати у књизи. Зато је дигитализација неопходна како би се друге теоретичарке игре могле наслонити на ово драгоцено истраживање. У оба дела књиге је кратак сажетак на енглеском језику, што није довољно да се о овој књизи обавести широка играчка јавност, поготову у државама југословенског простора, али и у суседним државама (Мађарској, Словачкој, Чешкој). Корисно би било превести оба дела књиге *Уметничка игра у Новом Саду од 1919. до 1950.* као важан податак о културном развоју мултикултурног Новог Сада. А до тада књигу у дигитализованој форми учинити доступном широј публици.

Свенка Л. Савић
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
svenka@eunet.rs

Др Вера Обрадовић Љубинковић,
КОРЕОДРАМА У СРБИЈИ У 20. И 21. ВЕКУ:
РОДНА ПЕРСПЕКТИВА,

Покрајински завод за равноправност полова, Нови Сад 2016, 201 стр.

Књига *Кореодрама у Србији у 20. и 21. веку: родна перспектива* представља плод вишегодишњег истраживања др Вере Обрадовић Љубинковић, редовне професорке Факултета уметности Универзитета у Приштини (са привременим седиштем у Косовској Митровици), а настала је на основу једног дела ауторкине истоимене докторске дисертације одбрањене у АЦИМСИ Центру за родне студије Универзитета у Новом Саду. Наслов књиге даје оквир ове вишеслојне монографије: у првом (стр. 9–13) и последњем поглављу (стр. 126–129) ауторка Вера Обрадовић Љубинковић пише о феномену кореодраме, док у средишњем делу књиге (стр. 15–125) представља четири уметнице из Србије које су допринеле како афирмисању овог новог правца игре у Србији, тако и еманципацији жена (и мушкараца) код нас. У том делу ауторка разматра како оне поимају кореодраму, покушавајући да читаоцу путем путовања кроз њихове професионалне и приватне животе одговори на питање шта представља сложени позоришни феномен кореодраме.

У *Уводу* (стр. 9–14) Вера Обрадовић Љубинковић дефинише кореодраму као друштвено-позоришни, антрополошки, социолошки, психолошки и естетски феномен који се изражава превасходно невербалним језиком, односно покретом, игром, пантомимом и мимом (стр. 9). Да би дошла до ове свеобухватне дефиниције, ауторка води читаоце кроз историју и развој овог позоришног правца у свету који кроз различите историјске периоде мења своје обличје, навлачећи на себе дух владајућег времена. Зато доводи у везу појаву кореодраме са другим облицима позоришног стваралаштва – комедијом дел арте (*commedia dell'arte*) и балетом акције (*ballet d'action*), како би потврдила тезу да корене треба тражити у ритуалној игри чији су конститутивни елементи у оквиру кореодрамског облика извођења прилагођени новом добу и духу.

Након уводног дела, ауторка истражује појединачно професионално деловање четири кореодрамске уметнице у Србији које су учествовале у стварању и афирмисању кореодраме код нас (стр. 15–97): Маге Магазиновић, Смиљане Мандукић, Наде Кокотовић и Соње Вукићевић, и то тако што води рачуна о повезаности њиховог приватног и јавног деловања као: извођачица, педагошкиња и ауторки различитих књига и текстова. Биографски подаци употребљени су са циљем да се објасни на који начин је приватан живот, односно одрастање ових жена, утицао на формирање њиховог карактера, а самим тим и на њихово кореодрамско стваралаштво. На пример, пишући о Соњи Вукићевић, ауторка запажа (стр. 78): „Све што је обележило њено одрастање уткано је као снажна, а пре свега емотивна, стабилност и лична база за њен будући позив и рад.“

Истакнут је и значај историјског тренутка у којем уметнице живе и стварају, односно важност културно-историјских околности које су обликовале њихов уметнички израз – две с почетка 20. века: Магазиновић (1882–1968) и Мандукић (1908–1992) и две на крају 20. века и у 21. веку: Кокотовић (1944) и Вукићевић (1951).

Када су токови уметничке игре у питању, ауторка отвара питање разлике између класичног и модерног балета, истичући да су четири уметнице сматрале да модеран балет, односно нова, слободна игра која се рађа као облик инспирације музике и идеја, више одговара духу времена него класичан балету којем су покрети унапред одређени и научени. За разлику од класичног балета, који има превасходно естетску функцију, циљ модерног балета је да отелотвори мисли и емоције кроз покрет. Цитирајући Смиљану Мандукић, ауторка наводи (стр. 35–36): „Модеран балет, слободан, неизвештачен, уоквирен обичним завесама, та уствари прастара уметничка игра, има највише могућности да кроз покрет изрази дух данашњег времена: радост рада, стваралачки полет, борбу, победу, усхићење живота – све чиме је испуњен дух нашег савременог човека.“

Иако се у књизи прави паралела између четири уметнице, приметно је да ауторка с једне стране повезује схватања и деловање Маге Магазиновић и Смиљане Мандукић, а с друге стране стваралаштво Наде Кокотовић и Соње Вукићевић. Прве две уметнице преносе учења представника немачког експресионистичког плеса, баве се националним темама и кроз нашу народну игру утиру пут кореодрами и искораку из традиционалног модела женскости како у плесу, тако и у друштву уопште. Њихове кореодраме ауторка дефинише синтагмом *ејско-џајриојска кореодрама*. Термин *џолијичка кореодрама* односи се на стваралаштво Наде Кокотовић и Соње Вукићевић, јер истичу снажан друштвени и хумани ангажман, као и потребу да се критичка

мисао према друштву и политици искаже путем уметничког деловања. Тумачећи самостално ауторско деловање Соње Вукићевић (стр. 86–87), ауторка каже: „Она почиње да игра живот који живи у ратом изнова обележеној и распарчаној земљи, плеше лично сагледавање и доживљавање ширег друштвеног контекста и историјских догађања. Друштвена криза као да подстиче њено уметничко сазревање и стваралаштво.“

Важно је што Вера Обрадовић Љубинковић скреће пажњу на значај новог приступа плесу за женску еманципацију и равноправност, па су четири уметнице приказане као жене широких европских видика које у патријархалном српском друштву покушавају да, свака на свој начин, уведу модерну европску игру тиме што пишу о игри, држе предавања, подучавају, поред тога што саме стварају своја играчка дела. Тиме се афирмише став да иновације у игри морају имати и образовну компоненту у друштву у којем је тај вид игре сасвим нов.

Након богато интерпретираних појединачних података о животу и стваралаштву четири кореографкиње кореодрaме у Србији, ауторка даје компаративну анализу (стр. 97–125) у којој региструје сличности и разлике како у професионалном приступу, тако и у приватном животу. На првом месту (стр. 97–113) пореди њихов однос према браку и породици, затим према поимању тела и кореодрaми. Све четири кореографкиње женско тело приказују као слободно, активно и снажно – тело служи као средство комуникације, као говорни апарат којим се кроз игру тумачи свет. Други део компаративне анализе (стр. 113–125) посвећен је поређењу начина рада и путева доживотног образовања ових уметница. Ауторка истиче шта је специфично за сваку од њих, те скреће пажњу да је самообразовање за кореодрaму карактеристично за све четири. Следи поређење њиховог педагошког рада и залагања за легитимитет модерне игре у играчким институцијама у земљи, након чега представља ученице и следбенице међу којима је и ауторка књиге, особа која изнутра познаје процес рада Смиљане Мандукић.

У Закључку (стр. 126–133) ауторка се враћа феномену кореодрaме, истичући наглашеност мотивације и значења у односу на лепоту изведеног покрета, па у том погледу сумира допринос четири уметнице како за кореодрaмски начин изражавања, тако и за развој слободне женске мисли и унапређење патријархалног друштва у Србији.

Списак литературе (стр. 134–150) је импресиван и обухвата готово све постојеће податке о четири уметнице преузете из разних приватних и институционалних датотека. У Прилогу (стр. 151–201) су: биографи, плакат за 18. Битеф са фотографијом играчица Маре Магациновић, биографија ауторке као и фотографија Смиљане Мандукић коју сматрам важном, јер фотографије ове уметнице нису лако доступне у електронским медијима.

На крају, схватамо због чега дефиниција кореодраме са почетних страница књиге није била довољна да појасни овај играчки приступ. Полазећи од живота и стваралаштва четири уметнице које описима чини живим у машти читалаца, ауторка показује да је феномен кореодраме сложен и да га свака уметница доживљава и обликује на свој начин. Па ипак, постоје и неке опште карактеристике попут приказивања емоција и преношења порука путем телесног покрета, као и спој класичне и модерне извођачке технике. У жељи да појасни појам и развој кореодраме – позоришног правца који и сама подучава, ауторка сакупља податке расуте по различитим изворима, систематизује их и анализира обједињујући их у целину, стварајући на тај начин корисну и свеобухватну литературу за универзитетску наставу на српском језику која до сада није била обједињена. Од посебног значаја су подаци које ауторка наводи о Нади Кокотовић и Соњи Вукићевић, будући да о овим уметницама до сада није детаљније истраживано код нас.

Ауторка јасно артикулише свој став о сакупљеној и анализираној грађи, истиче и образлаже поједине недоследности које је уочила разматрајући стручну литературу (на пример, везивање почетка кореодраме за кореографско деловање Салватора Вигана). Разматрајући допринос анализираних података, наводи да би резултати истраживања требало да допринесу промени вредновања значаја кореодраме у нашој уметничкој средини. Посебан нагласак на родној перспективи историјски изложених података упознаје ширу публику са једним другачијим и, у нашој средини, мање познатим начином исказивања мисли и става. Можемо да закључимо да је монографија *Кореодрама у Србији у 20. и 21. веку: родна њерсијективна* др Вере Обрадовић Љубинковић значајна како за балетске театрологе и музикологе, тако и за процес канонизирања уметница код нас данас. Колики је учинак појединих уметница у домену игре знаћемо тек након оваквих истраживања, која до данас изостају.

Јована Ј. Марчеџа
Независни истраживач
jovanamarceta@gmail.com

Научни скуп *ЖИВОТ И ДЕЛО РУДОЛФА БРУЧИЈА.*
Композитор у процепу између естетика и идеологија

У Новом Саду, 30. и 31. марта 2017. године, одржан је међународни научни скуп *Живот и дело Рудолфа Бручија. Композитор у процепу између естетика и идеологија*. То је била прва у низу манифестација посвећених стогодишњици рођења овог истакнутог композитора.

Као једна од најзначајнијих личности југословенске музике друге половине XX века, Рудолф Бручи је оставио дубок траг у музичком животу Новог Сада. Читав свој радни век провео је на новосадској музичкој сцени. Учествовао је у оснивању и развијању бројних музичких институција, попут Академије уметности Универзитета у Новом Саду, Војвођанске филхармоније при Музичком центру Војводине, средње Музичке школе „Исидор Бајић“, Опере Српског народног позоришта. Као композитор, добитник је највишег признања за послератну југословенску музику уопште и *Grand Prix* награде на Међународном музичком конкурс у белгијске краљице Елизабете 1965. године, за дело *Синфонија лесја*.

Научни скуп реализован је у сарадњи Матице српске и Академије уметности Универзитета у Новом Саду. Првог дана програм се одвијао у Великој сали Матице српске, а другог дана настављен је у Мултимедијалном центру Академије уметности. Сесијама је претходило свечано отварање, на којем су композицију Рудолфа Бручија, под називом *Међимурска*, извели пијанисткиња Наташа Пенезић и кларинетиста Васа Вучковић. Част да поздраве публику имали су декан Академије уметности Синиша Бокан и потпредседник Матице српске мр Ненад Остојић.

У пет сесија реферате је представило деветнаест еминентних излагача из Србије, Хрватске и Велике Британије. Одређени музиколози бавили су се појединим жанровима унутар Бручијевог опуса. Др Мелита Милин говорила је о Бручијевим кантатама у светлу социјалистичког модернизма (*Кантиате у опусу Рудолфа Бручија*). Др Аница Сабо и др Соња Маринковић излагале су на тему *Три последња жудачка*

квартиџа Рудолфа Бручија, а тема др Срђана Атанасовског била је Масовне џесме у идеологији југословенског социјализма и стваралаштву Рудолфа Бручија. Гост из Велике Британије, композитор и диригент Иван Муди (Moody), говорио је о Бручијевим солистичким концертима, упоређујући их како са делима Прокофјева и Шостаковича, тако и са концертима Бенцамина Бритна (Benjamin Britten) и Вона Вилијамса (Vaughan Williams).

Поједини музиколози репозиционирали су стилске оквире Бручијеве музике. Др Мирјана Веселиновић Хофман тумачила је авангардно-модернистички врхунац Бручијевог опуса као „авангардну имажинацију у ‘пустолини’ хуманизма авангарде“. Др Ивана Медић посматрала је симфонијско стваралаштво Рудолфа Бручија у простору између социјалистичког естетизма и умереног модернизма.

Међу истраживачким приступима заступљена је била и анализа појединих поетичких и естетичких феномена у Бручијевом стваралаштву. Мср Милан Милојковић бавио се импровизацијом, алеаториком и проширеним техникама код Бручија (*Импровизација, алеаторика и проширене технике у композицијама Imaginations и Пјесе*), а др Немања Совтић сагледао је Бручијева недовршена дела у светлу композиторских стваралачких опредељења и идејних оријентација.

Интригантна тема били су женски ликови у Бручијевим музичко-сценским делима. Положајем женских ликова у Бручијевом опусу, али и (патријархалном) друштву социјалистичке Југославије, бавиле су се др Свенка Савић и др Вера Обрадовић Љубинковић (*Женски ликови у балетима Рудолфа Бручија*), и мср Адриана Сабо (*О женама у оперима и балетима Рудолфа Бручија*).

О Бручијевом педагошком раду и утицају на живот и стваралаштво његових студената, говориле су др Ира Проданов Крајишник и мср Данијела Кличковић (*Педагошки рад Рудолфа Бручија из визуре композиционих студената*). Сродни овој теми били су реферати студената Рудолфа Бручија, међу којима се истакло излагање композитора мр Зорана Мулића, *Рудолф Бручи: професор, колега и пријатељ*.

Веома интересно, најпре због различитости у односу на остале радове, било је и излагање Петра Печура, магистра архивистике и библиотекарства на Филозофском факултету Свеучилишта у Загребу, који је говорио о дискографском опусу Рудолфа Бручија, систематизовано приказујући податке о носачима звука на којима су објављени снимци Бручијевих композиција.

Конференција је протекла у атмосфери живе размене мишљења о провокативним питањима везаним за живот и рад Рудолфа Бручија. Више пажње, у том смислу, привукло је излагање мр Борислава Чичо-

вачког *Специфичности и значај стваралаштва Рудолфа Бручија*, а посебно занимљиве расправе вођене су након излагања Адриане Сабо и Немање Совтића.

Научни скуп *Животи и дело Рудолфа Бручија* обележили су репрезентативни радови и висок ниво аналитичко-теоријске мисли о разматраним проблемима. Материјал излагања употпунила је прегледна програмска књижица, са комплетним подацима о распореду активности, биографијама излагача и апстрактима радова. Заинтересованих посетилаца било је много, од излагача, професора, студената и других еминентних личности из музичког света, преко ученика средње музичке школе, до званичника из области културе. Били су присутни и бивши студенти Рудолфа Бручија, који су се радо укључивали у расправу и поделили сећања на студентске дане и професора Бручија, његове педагошке методе и савете које им је давао, како о компоновању тако и о животу.

Програм симпозијума обогатило је отварање изложбе *Документи и из личног фонда Рудолфа Бручија*, у организацији Рукописног одељења и Одељења за сценске уметности и музику Матице српске. Међу изложеним предметима посетиоци су имали прилику да виде бројне фотографије, музикалије, рукописе и писма која су припадала композитору, а присутне је кроз изложбу провео њен аутор, музиколог др Немања Совтић.

Густ распоред дводневних симпозијумских активности употпуњен је вечерњим концертом Војвођанског симфонијског оркестра. На програму су биле композиције Рудолфа Бручија – *Симфонија лесџа*, *Концерти за тромбон и оркестар бр. 2* и *Симфонија бр. 3*, под диригентском палицом Илмана Лапинша из Русије, са солистом Ђерђом Ђивичаном из Мађарске.

Овај научни скуп пружио је први значајан пресек актуелне научне и теоријске мисли о једном од најупечатљивијих југословенских композитора. Одлично организован симпозијум, са прецизно одређеним распоредом активности и уз веома добро осмишљен садржај пропратних дешавања, чиме је омогућено да се публика и из других аспеката боље упозна са животом и стваралаштвом Рудолфа Бручија, премашао је друге скупове овог типа одржане у Новом Саду последњих година, како по обиму, тако и по броју еминентних излагача и квалитету изложеног материјала.

Проучавање стваралаштва Рудолфа Бручија има велики значај, како за град Нови Сад и културу, тако и за српску музикологију уопште. Након периода у којем је дело Рудолфа Бручија било донекле занемарено, догађаји везани за обележавање годишњице, међу којима

је и научни скуп *Животи и дело Рудолфа Бручија. Композитор у процеди*у између естетика и идеологија, најављују већу бригу за композиторово наслеђе у годинама које долазе.

Ивана М. Нозица
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
Мастер студије музикологије
ivananozica789@gmail.com

Немања Совтић,

*НЕСВРСТАНИ ХУМАНИЗАМ РУДОЛФА БРУЧИЈА:
КОМПОЗИТОР И ДРУШТВО САМОУПРАВНОГ СОЦИЈАЛИЗМА*

Матица српска, Нови Сад 2017, 494 стр.

У научној едицији Одељења за сценске уметности и музику Матице српске објављена је књига младог музиколога, тромбонисте и композитора др Немање Совтића, доцента на Катедри за музикологију и етномузикологију Академије уметности Универзитета у Новом Саду. Реч је о његовој докторској дисертацији одбрањеној на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, у којој је аутор на самосвојан начин музиколошки детаљно обрадио композиторско стваралаштво Рудолфа Бручија, сагледавајући га у контексту укупне активности и друштвене позиције Бручија као једне од најутицајнијих личности света наше музике из времена социјалистичке Југославије, посебно Новог Сада и Војводине.

Посреди је овде обимно, вишедимензионално разрађено музиколошко остварење, које је аутор базирао не само на укупном до сада познатом али претежно необрађеном фонду Бручијевих композиција и написа о музици, већ и на новопронађеним артефактима, новооткривеној грађи из живота и разноврсне активности овог истакнутог југословенског представника музичких тенденција којима је била обележена европска музика XX века. О богатству примарне и секундарне литературе коју је Совтић користио, сведоче и бројни прилози основном тексту студије, као што су, поред Цитиране литературе, и пуна Библиографија о Рудолфу Бручију, Хронолошки попис [његовог] стваралаштва, Одабрани написи и интервјуи (Дневна штампа, Периодика, Ауторски текстови), и Одабрана архивска грађа. На основу детаљног истраживања тих извора, Совтић је своју опсежну студију обликовао у четири крупна дела разуђена по бројним поглављима и потпоглављима.

У првом делу, „Још-не-аутор између сећања и рецепције“, Совтић образлаже свој избор теме и методологију рада на њој; у другом делу, „Аутор као стилско јединство“, даје високопрофесионалну, музиколошки изванредно функционализовану музичку анализу великог броја композиција свих жанрова којима се Бручи бавио. Сваком од њих по-

светио је посебно поглавље, а у два завршна поглавља издвојио је показатеље стилског јединства Бручијеве музике, а објаснио их и аргументовао из угла свих појединачних музичких параметара. На основу тих показатеља Совтић је, критички размотривши постојеће периодизације Бручијевог стваралаштва (Б. Ђаковића и В. Рожић), предложио своју периодизацију, истичући важност уочавања „*стилских црта*“, као оних „елемената музичког језика који задовољавају критеријуме дистинктивности и учесталости, а на позадини укупне суме материјалних момената музичког тока“ (стр. 266). На том полазишту, Совтић врши стилску идентификацију Бручијевих дела, а уз њену ‘проверу’ у Бручијевој аутопоетици и њеном естетичком окружењу (И. Фохт, П. Стефановић, Д. Грлић), што је садржина трећег дела књиге – „Аутор као поље појмовне/теоријске кохеренције“. Такође, ‘проверу’ спроводи и с обзиром на Бручијево „друштвено биће“, у завршном делу књиге, насловљеном „Аутор као сусрет догађаја“.

У складу са Фукоовим „критеријумом *аутора* као тачке сусрета одређеног броја догађаја у конкретном историјском тренутку“, Совтић даје теоријско уоквирење свог тумачења Бручијевог стваралаштва, при чему рашчлањава оне „политичке територијализације“ које су у ‘случају Бручи’ пристигле из праксе југословенског самоуправног социјализма, политике несврстаности и њоме условљене и дефинисане културне политике. Тако Совтић заокружује своју теоријску интерпретацију Бручија у смислу композиторове синтагме „несврстани хуманизам“, синтетизујући своје аналитичке и теоријске аргументације заснованим ставом да се „[у]метничка прерада [оног] политичког (...) југословенске државе у Бручијевој стваралачкој радионици одвијала (...) у ‘производним одељењима’ за модернистичку стилизацију ангажмана (вокално-инструментална музика), естетизацију новог звука (инструментална музика) и инклузију простор-времена митског Трећег света у аутоидентификациони оквир југословенског самоуправног друштва (музичко-сценска дела)“ (стр. 365).

Ова монографска студија у којој је Совтић на примеру Бручијевог стваралачког идентитета заправо истовремено размотрио и феномен политички ангажованог композитора уопште, реализована је на професионално аутономан начин, дакле без икаквих уплива и примеса иначе крајње симплификованих и површних дневнополитичких ставова и клишеа који на ту тему преовлађују у укупном некадашњем југословенском простору. При томе је демонстрирао методолошку ефикасност, завидно знање из одговарајућих научних области (нпр. музичко-језичке аналитике, стилистике, филозофије, социологије, естетике, идеологије и политике) и њихових прожимајућих визура, као и убедљивост при разради својих музиколошких теза. Студија је

писана језиком уочљивих литерарних квалитета, који значајно и обогашујуће ‘посредују’ између наше чисто музичке терминологије и ауторски личних обележја музиколошког изражавања.

Тако се, по свим својим компонентама, ова књига – иначе узорна и у смислу техничке реализације! – указује као једно од оних музиколошких остварења која се уграђују у незаобилазну литературу о односним питањима и темама.

Мирјана Р. Веселиновић Хофман
Универзитет уметности у Београду,
Факултет музичке уметности
mvesel@eunet.rs

Владимир Јовановић,

ПЕТИ ЧИН. ГОРДАНА ЈЕВТОВИЋ МИНОВ,

Народно позориште и Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2017.

Наш познати аналитичар оперског живота у Србији, аутор више књига о српском музичком театру, написао је импресивну монографију о оперској и концертној певачици, педагогу и пропагатору музике Гордани Јевтовић Минов (1947–2007), која је деловала на сцени Народног позоришта у Београду последње три деценије прошлог столећа. Појаву репрезентативног издања књиге, са чијих корица нас посматра ова вансеријска српска уметница у улози Косовске девојке из опере *Отаџбина* Петра Коњовића, помогла је финансијски и писменим прилозима пожртвована породица Минов.

Гордана Јевтовић била је лирско-колоратурни сопран, београдски ђак, стипендиста Народног позоришта, ученица професорке Олге Грданички у Музичкој школи „Станковић“ и студенткиња Музичке академије, у класи Николе Цвејића. Била је „последњи његов скупочени дијамант“, како се изразила Радмила Бакочевић у уводном тексту Јовановићеве монографије.

У свом фаху Гордана Јевтовић је тумачила различите роле, у распону од Оскара до Розине, Виолете Валери или Татјане Ларине. Уз то је протагонисткињу светског оперског и концертног репертоара красило и нешто изузетно: била је Коштана и у комаду Боре Станковића и у опери Петра Коњовића у београдском телевизијском издању; био је то јединствен случај у целој Југославији (бившој СРФЈ) да је иста вокална солисткиња тумачила и драмску и оперску Коштану. Нисмо у могућности да упоредимо Горданин удео у Станковићевој драми са свим другим носиоцима те певачко-говорне улоге, мада велики број представа са њеним учешћем говори сам за себе. Можемо, међутим, са сигурношћу тврдити да ни у једном смислу није подбацила као оперска Коштана. Напротив. Поред предратних и поратних Коњовићевих циганских хероина у Југославији и Чехословачкој, лирских и драмских примадона, достојно се показала наша Гордана као прослављена врањанска певачица. Заиста је за жаљење што се није појавила на оперској сцени у таквом лику.

Минуциозан рад Владимира Јовановића на приказивању делатности Гордане Јевтовић, која се показала и као способан педагог, обухватио је исцрпно и гостовања у иностранству, не занемарујући њен велики концертни односно ораторијски репертоар, као значајан део музичког живота бивше Југославије. Посебну драгоценост Јовановићевог дела представљају искази Горданиних колега и сарадника, ништа мање већ поменути написи чланова њене породице. Минијатурни део свеобухватног вокалног деловања Гордане Јевтовић Минов налази се на диску приложеном уз књигу, са соло песмама, као и аријама из опера Доницетија, Бизеа и Вердија.

Надежда Б. Мосусова
научни саветник у пензији, Београд
mosusova@sbb.rs

Ivana Medić,

*FROM POLYSTYLISM TO META-PLURALISM. ESSAYS ON LATE
SOVIET SYMPHONIC MUSIC,*

Institute of Musicology SASA, Belgrade 2017.

Књига др Иване Медић, *From Polystylism to Meta-Pluralism. Essays on Late Soviet Symphonic Music* (*Од полистилизма до метаплурализма. Есеји о касној совјетској музици*), коју је објавио Музиколошки институт Српске академије наука и уметности 2017. године, значајан је допринос светској музикологији у области проучавања совјетске музике после Другог светског рата. Ауторка се овом тематиком бави већ дуги низ година. У докторској дисертацији *Alfred Schnittke's Symphonies 1–3 in the Context of Late Soviet Music* (*Симфоније 1–3 Алфреда Шниткеа у контексту касне совјетске музике*) одбрањеној 2010. године на Универзитету у Манчестеру под менторством Дејвида Фанинга (David Fanning), била је фокусирана на стилистичке процедуре Алфреда Шниткеа у прве три симфоније, које су у тези добро биле постављене у задати историјски контекст последње фазе трајања Совјетског Савеза. Импозантан је и број веома значајних домаћих и страних имена посвећених овој области музикологије, а којима ауторка захваљује у предговору књиге (*Preface*, 9–10).

Издање пред нама умногоме представља значајно проширење у односу на историјски оквир на који је теза била фокусирана. Садржај књиге састоји се од три главна поглавља названа *Полистилизам* (*Polystylism*, 16–84), *Према постизму преко спиритуализма* (*Towards Postism via Spiritualism*, 85–137) и *Метаплурализам* (*Meta-Pluralism*, 139–207). Сви наведени термини објашњени су у уводу (*Introduction*, 11–15). Термин *полистилизам* први пут је употребио Шнитке 1971. године (оригинално *полистилистичка*). У првом главном поглављу књиге, ауторка објашњава и стилске поступке попут цитирања, алузије, адаптације као и термин *полистилистичног хибрида*, којим се на најбољи могући начин могу дочарати композиције које у себи садрже елементе три, четири или више стилова. Посебно би требало обратити пажњу на инвентивне коментаре аутора ове књиге на класификацију метода *позајмљивања*, како их је поставио Питер Буркхолдер (J. Peter

Burkholder). Осим што су терминологијски веома добро објашњени, стилски поступци су примењени и на анализиране композиције које спадају у корпус *јолисијизма*. У питању су *Симфонија* (*Sinfonia*, 1968) Лучана Берија (Luciano Berio), *Симфонија број 1* (*Symphony No. 1*, 1968–1972) Алфреда Шниткеа, *Симфонија број 2* (*Symphony No. 2*, 1967) Бориса Чајковског (Boris Chaikovskii) и *Симфонија број 15* (*Symphony No. 15*, 1971) Дмитрија Шостаковича (Dmitri Shostakovich).

У другом главном делу књиге уводе се два термина. Први је *јосијизам* (*postism*), термин Ричарда Тарускина (Richard Taruskin) који је у шали користио као кованицу која замењује стилску одредницу *јосијмодернизма* у совјетској музици („*postism, after-everythingism, it's-all-overism*“). Он је наине сматрао да преклапања *јолисијизма* у Совјетском Савезу и *јосијмодернизма* на западу постоје, али да су њихове природе потпуно другачије. Други термин *сиријализам* је попут *јолисијизма*, потпуно уобичајен за дискурс о совјетској музици. Према речима ауторке, он указује на покушај „спајања наводно изгубљене религиозне прошлости са оживљеном духовном страном уметности“. Као примери за анализу узета су следећа дела: *Симфонија број 3* (*Symphony No. 3*, 1971) Арва Пërта (Arvo Pärt), *Симфонија број 2 Исијинско и вечно блаженсјиво* (*Symphony No. 2, True and Eternal Bliss*, 1979) Галине Устволске (Galina Ustvol'skaia), док је у потпоглављу *Сиријализам Софије Губајдулине* (*Sofia Gudaïdulina's Spiritualism*, 117–136), посебна пажња посвећена делима *Сај душе* (*Hour of the Soul*, 1976), *Оферјоријум* (*Offertorium*, 1981) и *Гласови... ујихнули...* (*Stimmen... verstummen...*, 1986).

Најзад, поглавље *Мејајлурализам* указује на термин који је осмислила сама ауторка, а који се први пут користи у музикологији. Метаплурализам као ауторефлексивни појам указује на својеврстан плуралистички поглед на већ постојећи плурализам, или *јосијизам*, како је већ навео Тарускин. У суштини, односи се на позну фазу процеса започетог са Шниткеовим *јолисијизмом*. Анализиране су композиције *Симфонија број 3* (*Symphony No. 3*, 1980–1981) Алфреда Шниткеа, *Симфонија број 5* (*Symphony No. 5*, 1980–1982) Валентина Силвестрова (Valentin Sil'vestrov) и *Симфонија број 5* (*Symphony No. 5*, 1976) Бориса Тишченка (Boris Tishchenko).

Осим поменутих главних поглавља, књига поседује објашњење транслитерације, са табелом која показује начин преношења руског у енглески алфавет (*Note on Transliteration*, 7). Списак партитура садржи четрнаест композиција (*List of Scores*, 209), а списак литературе стотину четрдесет и три библиографске јединице (*Bibliography*, 211–219).

Развојни пут касне совјетске симфонијске музике од полистилизма до метаплурализма приказан у књизи др Иване Медић указује на

самосвојан стилски прогрес који се на одређеном географском подручју и у специфичним историјским околностима одвијао у три фазе које временски могу да се преклапају и од којих свака поседује одређене специфичности. Немерљив допринос ауторке светској музикологији огледа се у њиховом маркирању и проналажењу особености за сваку од њих. Посебан квалитет ове књиге представља чињеница да су сви закључци изведени на основу анализе најрепрезентативнијих симфонијских дела. Овим значајним остварењем, др Ивана Медић се потврдила као истраживач чије су референце незаобилазни део сваког истраживања посвећеног совјетској музици после Другог светског рата.

Срђан В. Тејарић
Универзитет уметности у Београду,
Факултет музичке уметности
teparic@gmail.com

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Адамс, Ејми (Amy Adams) 104
 Ајзенштајн, Сергеј Михајлович (Сергей Михайлович Эйзенштейн) 55–70
 Ајсен, Марк (Mark Eisen) 161
 Андрија, из Дробњака 17
 Арањи, Јанош (Arany János) 79
 Арватов, Борис Игњатјевич (Борис Игнатъевич Арватов) 60, 61
 Аристотел (Ἀριστοτέλης) 112, 115
 Арнајм, Рудолф (Rudolf Arnhem) 106, 107
 Арто, Антонин (Antonin Artaud) 98
 Асквит, Ема Алис Маргарет (Emma Alice Margaret Asquith) 43
 Асквит, Херберт Хенри (Herbert Henry Asquith) 43
 Атанасовски, Срђан 182
- Бајић, Исидор 43, 48
 Бајшански, Милан 49
 Бакочевих, Радмила 188
 Бангс, Дон (Don Bangs) 102
 Баранових, Крешимир 50
 Барањаи, Ласло (Baranyai László) 77, 84, 85, 86, 87
 Барбиц, Џејмс (James Burbage) 166, 170
 Барес, Морис (Maurice Barrès) 42
 Барнфилд, Ричард (Richard Barnfield) 159
 Барџис, Френсис Т. (Francis T. Burgess) 42, 45, 50
 Бауман, Дирксен (H-Dirksen L. Bauman) 101, 106, 115
 Баумбах, Фридрих Аугуст (Friedrich August Baumbach) 143
 Башлар, Гастон (Gaston Bachelard) 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132
 Бејнс, Ричард (Richard Baines) 167, 168, 169
 Бекер, Самјуел Л. (Samuel L. Becker) 12
- Белан, Бранко 66
 Бергсон, Анри (Henri Bergson) 57, 66, 67
 Берио, Лучано (Luciano Berio) 191
 Берки, Лили (Lili Berky) 79
 Бизе, Жорж (Georges Bizet) 189
 Бинички, Станислав 43, 48, 49
 Бичам, Томас (Thomas Beecham) 43
 Боа-Рејмон, Емил ди (Emil du Bois-Reymond) 58
 Боал, Аугусто (Augusto Boal) 106
 Бов, Линда (Linda Bove) 100
 Боде, Рудолф (Rudolf Bode) 56, 57, 58, 59, 60, 69
 Божанић, Зоран 141
 Бокан, Синиша 181
 Борегар, Дејвид (David Beauregard) 167
 Бошковић, Јован 26
 Брэдваревић, Арсеније 49
 Брајсон, Бил (Bill Bryson) 169
 Брашован, Драгиша 31
 Бредбрук, М. С. (M. C. Bradbrook) 166
 Брезовац, Андра 33
 Бритн, Бенџамин (Benjamin Britten) 182
 Брока, Пјер Пол (Pierre Paul Broca) 112
 Броћић, Небојша 157–172
 Брук, Питер (Peter Brook) 116, 117
 Бручи, Рудолф 181–184, 185
 Буних, Јосиф 30
 Буркхолдер, Питер (J. Peter Burkholder) 190
 Бурус, Тери (Terri Bourus) 158, 172
 Бушине, Алфред 83
- Ваганова, Агрипина Јаковљевна (Агрипина Яковлевна Ваганова) 174
 Вагнер, Гинтер (Günter Wagner) 152, 153
 Вајс, Пол (Paul Weiss) 117
 Варкоњи, Виктор вид. Варкоњи, Михаљ

- Варкоњи, Михаљ (Várkonyi Mihály) 78
 Васиљевић, Душан 42
 Васиљевић, Жарко 31
 Васић, Александар 44
 Вахсмут, Ипке (Ipke Wachsmuth) 116
 Велимировић, Николај 40, 42, 44, 45, 48, 50, 53
 Велс, Стенли (Stanley Wells) 169
 Вељановић, Јасна С. 133–156
 Вердан, Емилио 93
 Верди, Ђузепе (Giuseppe Verdi) 47, 83, 189
 Веселиновић Хофман, Мирјана 182, 185–187
 Веснић, Бланш 44
 Веснић, Радослав 23, 31
 Вигано, Салваторе (Salvatore Viganò) 180
 Видицки, Ђорђе 81
 Вилијамс, Вон (Vaughan Williams) 182
 Вилић, Вишња 13
 Вилић, Стојан 13
 Вилкинс, Џорџ (George Wilkins) 159
 Вилнев, Денис (Denis Villeneuve) 99, 104, 122
 Вилсон, Роберт (Robert Wilson) 98
 Вимер, Фрањо 47
 Винделбанд, Вилхелм (Wilhelm Windelband) 112
 Винтерфелд, Макс (Max Winterfeldt) 83
 Витакер, Форест (Forest Whitaker) 104
 Виткаи Кучера, Агота 81
 Вишњић, Милица 15
 Вишњић, Наста (Бјела) 15
 Вишњић, Ранко 15
 Вишњић, Филип 9–22
 Влајковић, Радован 35
 Волк, Петар 75
 Волсингем, Френсис (Francis Walsingham) 168
 Вотерстрит, Ед (Ed Waterstreet) 100
 Вуд, Мајкл (Michael Wood) 104
 Вудс, Кристофер (Christopher Woods) 117
 Вујановић, Ана 12
 Вукићевић, Соња 175, 177, 178, 180
 Вунт, Вилхелм (Wilhelm Wundt) 115
 Вучковић, Васа 181
 Вучо, Александар 72
 Гава, Јулијана рођ. Тотовић 72, 74, 75, 76, 81
 Гаврило, патријарх српски 39
 Гаврић, Горан Т. 97–122
 Галоде, Томас Хопкинс (Thomas Hopkins Gallaudet) 99
 Гараш, Мартон (Garas Márton) 78, 79, 87
 Гастев, Алексеј Капитонович (Алексей Капитонович Гастев) 56, 69
 Гашић, Ранка 43
 Геземан, Герхард (Gerhard Gesemann) 10
 Гибсон, Кетлин Р. (Kathleen R. Gibson) 113
 Гинон, Албер (Albert Guinon) 83
 Гозон, Бела (Gózon Béla) 84, 85
 Гозон, Ђула (Gózon Gyula) 77, 84, 85
 Голеизовски, Касијан (Кассиан Голеизовски) 61
 Грејди, Констанс (Constace Grady) 166
 Грин, Даглас (Douglass Green) 141
 Гринблат, Стивен (Stephen Greenblatt) 169
 Грифин, Бартоломеј (Bartholomew Griffin) 159
 Грлић, Данко 186
 Губајдулина, Софија Асгтовна (София Асгтовна Губајдулина) 191
 Дјурант, Вил (Will Durant) 166
 Давидовац, Ђура Ђурица 72, 73, 74, 75
 Давидовац, Милан 72
 Далхаус, Карл (Carl Dahlhaus) 154
 Дамаскин, Јован 49
 Де Лепе (Abbe De L'Epee) 100
 Дебиси, Ашил Клод (Achille-Claude Debussy) 123, 124, 125, 129, 130, 131, 132
 Декарт, Рене (René Descartes) 112
 Декер, Томас (Thomas Dekker) 161
 Декру, Етјен (Etien Dekru) 60
 Делони, Томас (Thomas Deloney) 159
 Денс, Френк (Frank E. X. Dance) 12
 Дикенс, Чарлс (Charles Dickens) 33
 Димитријевић, Арса 35
 Дишен де Булоњ, Гијом (Guillaume Duchenne de Boulogne) 58, 59
 Добановачки, Јаков 26
 Добриновић, Пера 35
 Доницети, Доменико Гаetano (Domenico Gaetano Donizetti) 189
 Дотлић, Лука 24, 34
 Драгојловић, Анђелка 40
 Дунђерски, Гедеон 27, 81
 Дунђерски, Лазар 23, 28, 29, 29, 30, 38
 Душановић, Станоје 34

- Таковић, Богдан 49, 186
 Тере, Карољ (Győre Károly) 83
 Тивичан, Ђерђ 183
 Ђорђевић Белић, Смиљана 15
 Ђорђевић, Јован 24, 25, 26, 46
 Ђуричић, Марко 40
- Емберти, Мишел (Michel Imberty) 124
 Емода, Омран (Omran Ehmoda) 163
 Емхар, Вилијам Чонси (William Chauncey Emhardt) 47, 48
 Ендрус, Рејмонд (Raymond Andrews) 98
 Ерман, Жак (Jacques Ehrmann) 125
- Живадинов, Драган 104, 105
- Забродин, Владимир Всеволодович (Владимир Всеволодович Забродин) 64, 65, 67
 Зеремски, Иларион 81
 Зерковић, Белс 83
 Зечевић, Момчило 39
 Зиндер, Дејвид (David Zinder) 116
 Зулцер, Јохан Георг (Johann Georg Sulzer) 136, 139, 143, 144, 146, 148, 150, 152
- Иванишевић, Јован Јово 47
 Иган, Гејбријел (Gabriel Egan) 158, 160, 161, 172
 Ижо, Миклош (Izsó Miklós) 83
 Илић, Демостен 48
 Инголд, Тим (Tim Ingold) 113
 Исић, Момчило 40
- Јакоби, Виктор (Jacobi Victor) 83
 Јанић, Војислав 39–54
 Јанићијевић, Јасна 11
 Јановић, Јене 78, 79, 80, 82, 84, 88
 Јацкјевич, Виктор (Wiktor Jackiewicz) 35, 38
 Јевтовић Минов, Гордана 188, 189
 Јенко, Даворин 43, 46, 47, 49
 Јефтић, Павле М. 23, 24
 Јиранек, Јарослава 91
 Јовановић, Владимир 188–189
 Јовановић, Драгољуб 39
 Јовановић, Јован Пижон 42, 44, 47, 48, 51
 Јовановић, Милан 27
 Јовановић, Павле 81
 Јовићевић, Александра 12
- Јовићевић, Иво Бојчин 17
 Јовичић, Стеван 75
 Јуткевич, Сергеј Јосифович (Сергей Иосифович Юткевич) 60
- Калаи, Бела (Kálai Béla) 81
 Калман, Имре (Kálmán Imre) 83
 Кан, Мајкл (Michael Kahn) 98
 Кант, Имануел (Immanuel Kant) 112, 136
 Карађорђевић, Павле 49
 Каракашевић, Марија 17
 Карацић, Вук Стефановић 9, 10, 11, 13, 16, 18, 20
 Кебер, Марија 24
 Кертес, Михал (Kertész Mihály) 78
 Кертиз, Мајкл вид. Кертес, Михал
 Кид, Томас (Thomas Kyd) 159, 163, 167, 168, 169
 Кинг, Кимбал (Kimball King) 116, 117
 Кини, Артур Ф. (Arthur F. Kinney) 158, 162
 Кирнбергер, Јохан Филип (Johann Philipp Kirnberger) 142
 Клагес, Лудвиг (Ludwig Klages) 56, 57, 58, 60, 69
 Клајст, Хајнрих фон (Heinrich von Kleist) 61
 Клерк, Лорен (Laurent Clerc) 99, 100
 Клеут, Марија 16
 Клич, Вилхелм 93
 Кличковић, Данијела 182
 Кнежевић, Саша 11
 Ковалеф Бејкер, Ненси (Nancy Kovaleff Baker) 153
 Ковач Хандлер, Магда 175
 Ковачевић, Р. 74
 Ковачек, Бошко 25, 26
 Ковијанић, Гаврило 44
 Козинцев, Григориј Михајлович (Григорий Михайлович Козинцев) 60
 Којадиновић, Радивоје Раде 34
 Кокотовић, Нада 175, 177, 180
 Колић, Неда 130
 Коловрат Краковски, Александар Саша фон 90, 91, 93
 Комненовић, Ружица 34
 Коњовић, Петар 43, 44
 Корато, Алфредо (Alfredo Corrado) 99
 Корбалис, Мајкл Чарлс (Michael Charles Corballis) 112

- Корда, Шандор/Александар (Korda Sándor/Alexander) 84
 Кормије, Кирси (Kearsy Cormier) 115, 116
 Корошец, Антон (Anton Korošec) 40
 Косановић, Дејан 73, 75, 76, 77, 80, 88, 89, 90
 Костић, Веселин 169, 170
 Костић, Лаза 26
 Кох, Хајнрих Кристоф (Heinrich Christoph Koch) 133–156
 Крејг, Хју (Hugh Craig) 158, 162
 Крстић, Петар 43, 49
 Куборци, Рожика 73, 74, 75, 77
 Кук, Едгар Томас (Edgar Thomas Cook) 48
 Кули, Чарлс (Charles Cooley) 11
 Куљешов, Лав Владимирович (Лев Владимирович Кулешов) 66

 Лавој, Маргот (Margot Lovejoy) 105
 Лазаревић, Стојан В. 49
 Лајић Михајловић, Данка Р. 9–22
 Лапинш, Илман 183
 Лебел, Франц (Franz Löbel) 146, 147
 Лејн, Блис (Bliss Lane) 50
 Леонов, Леонид Максимович (Леонид Максимович Леонов) 33
 Ли, Јуп (Yup Lee) 111
 Лотман, Јуриј Михајлович (Юрий Михайлович Лотман) 12, 19, 22
 Луковић, Коста 49
 Лундборг, Горан (Göran Lundborg) 111, 112

 Магазиновић, Мага 175, 177, 178
 Мазель, Лев Абрамович (Лев Абрамович Мазель) 141
 Мајаковски, Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Маяковский) 56
 Мајдак, Никола 75, 76
 Мајер, Емерих (Emmerich Mayer) 30
 Мајер, Регина (Regina Mayer) 30
 Мајлс, Дороти (Dorothy Miles) 103, 109, 118
 Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 124, 125, 128, 129, 130, 131, 132
 Мандукић, Смиљана 175, 177, 178
 Мане, Едуар (Édouard Manet) 129
 Манојловић, Данило 27
 Манојловић, Коста 40, 48, 49, 54
 Манојловић, Цветко 49
 Мареј, Етијен Жил (Etienne-Jules Marey) 58
 Маринковић, Јосиф 43, 48, 49
 Маринковић, Соња 181
 Марјановић, Петар 26
 Марковић, Живко 72, 73, 75, 76, 77, 88, 91
 Марковић, Сима 27
 Марковић, Татјана 49
 Маркс, Адолф Бернхард (Adolf Bernhard Marx) 133, 143, 155
 Марлоу, Кристофер (Christopher Marlowe) 157–172
 Марпург, Фридрих Вилхелм (Friedrich Wilhelm Marburg) 142, 152
 Марцековић, Имре 81
 Марчета, Јована Ј. 177–180
 Масје, Жан (Jean Massieu) 100
 Маскол, Конрад (Conrad Mascol) 158
 Матачић, Ловре 49
 Матија Корвин (Matthias Corvinus), краљ 79
 Матицки, Миодраг 10
 Матковић, Бела 81
 Медић, Ивана 182, 190–192
 Медоф, Марк (Mark Medoff) 98
 Мејер, Ричард П. (Richard P. Meier) 115, 116
 Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Всеволод Эмильевич Мейерхолд) 57, 60, 61, 62, 64, 65, 67, 69, 98
 Мекеј, Џејмс Морисон Стил (James Morrison Steele MacKaye) 107, 108
 Мелори (Mallorys), браћа 108
 Менденхал, Томас (Thomas C. Mendenhall) 158
 Мензендик, Бес М. (Bess M. Mensendieck) 58
 Местер, Оскар (Oskar Messter) 90
 Мидлтон, Томас (Thomas Middleton) 159, 163, 164
 Милин, Мелита 181
 Миловук, Милан 49
 Милојевић, Милоје 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50
 Милојковић, Милан 182
 Милосављевић, Драгослав Гула 34
 Милосављевић, Предраг Пеђа 36
 Мирковић Радош, Ксенија 14
 Митриновић, Димитрије 43

- Митровић, Павле 43, 44, 45
 Михајловић, Борислав Михиз 40
 Мичел, Џон (John Michell) 166, 167
 Мишић, Љиљана 173–176
 Мокрањац, Марија Мица 45
 Мокрањац, Стеван Стојановић 42, 43, 44, 45, 48, 49, 50
 Молнар, Ђерђ/Георг (Molnár György) 27, 38
 Моне, Оскар Клод (Oscar-Claude Monet) 125, 129
 Мосусова, Надежда 188–189
 Моу, Шани (Shanny Mow) 98
 Муди, Иван (Ivan Moody) 182
 Мулић, Зоран 182
 Мурко, Матија (Matija Murko) 17
 Мушицки, Лукијан 11, 18

 Недић, Владан 13, 14, 15
 Нелсон, Џенифер Л. (Jennifer L. Nelson) 101, 106, 115
 Неш, Томас (Thomas Nashe) 159
 Нидермајер, Ђула (Gyula Niedermaier) 81
 Никола Петровић, краљ 29, 47
 Николић, Владимир 29, 38
 Нилсен, Аста (Asta Nielsen) 80
 Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 57
 Ножица, Ивана 181–184
 Нусинова, Наталија (Natalia Noussinova) 64
 Нушић, Бранислав 34

 Обрадовић Љубинковић, Вера 175, 177–180, 182
 Огњеновић, Спира 47
 Одавић, Риста 29
 Орбан, Игнац 81
 Остојић, Ненад 181
 Остојић, Тихомир 29
 Отовић, Видак 47

 Павлов, Иван 56, 69
 Паден, Керол (Carol Padden) 100
 Пајери, Нандор 81
 Палавестра, Предраг 43
 Панић-Суреп, Милорад 14
 Парсонс, Франсес М. (Frances M. Parsons) 100
 Патрихијев, секретар посланства 50

 Паулик, Андреас 27
 Пашић, Ђурђина 44
 Пашић, Никола 40, 41
 Пејман, Клаус (Claus Peymann) 114
 Пенезић, Наташа 181
 Перичић, Властимир 141
 Перт, Арво (Arvo Pärt) 191
 Петерди, Етел/Етуш (Peterdi Etus) 77, 84, 85, 86, 87
 Петерс, Синтија Л. (Cynthia L. Peters) 106
 Петрановић, Бранко 39
 Петровић, Даница 49
 Петровић, Соња 13, 14, 15, 17, 18
 Печур, Петар 182
 Пил, Џорџ (George Peele) 159
 Пирс, Чарлс Сандерс (Charles Sanders Peirce) 117
 По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 124, 128, 132
 Пол, Кристијана (Christiane Paul) 105
 Полибије (Πολύβιος) 117
 Полит Десанчић, Михајло 82
 Поповић, Берислав 141
 Поповић, Јован Стерија 35
 Поповић Краљ, Штефа 175
 Поповић Млађеновић, Тијана 124, 125, 129
 Поповић Шапчанин, Милорад 29
 Поточник, Херман (Herman Potočnik) 104
 Прибићевић, Милан 42
 Принцип, Гаврило 82
 Проданов Крајишник, Ира 182
 Продановић, Милан 73, 74
 Прокофјев, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Прокофьев) 182
 Профума, Бела (Profuma Bela) 81
 Псиландер, Валдемар (Valdemar Psilander) 80
 Пудовкин, Всеволод Иларионович (Всеволод Илларионович Пудовкин) 66, 67
 Пузовић, Предраг 40

 Радаковић, Срђан Ђ. 71–96
 Радић, Душан 81
 Радић, Радмила 39–54
 Радић, Стјепан 40
 Радишић, Чеда 15
 Радосављевић, Јован 39

Рајман, Хуго (Hugo Reimann) 141
 Рајн, Дејвид М. (David M. Rein) 128
 Расел, Дејв (Dave C. Russell) 45
 Расмусен, Биргит Б. (Birgit B. Rasmussen) 116
 Распор, Вицко 72
 Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 124, 125, 132
 Ренер, Цереми (Jeremy Renner) 104
 Реноар, Пјер Огист (Pierre-Auguste Renoir) 129
 Рехак, Ференц (Rehák Ferenc) 81
 Рибейро, Алехандро (Alejandro Ribeiro) 161
 Рид, Чарлс (Charles Reid) 43
 Рипел, Јозеф (Joseph Riepel) 142, 152
 Рихард, Вилхелм (Richard Wilhelm) 30
 Рожић, Весна 186
 Розети, Бибика (Bibika Rozeti) 50
 Роли, Волтер (Walter Raleigh) 159, 168
 Росандић, Тома 31
 Рот, Мано (Manó Roth) 75
 Рошу, Димитрије 49

Сабо, Адриана 182, 183
 Сабо, Аница 181
 Савић, Јулка рођ. Давидовац 72
 Савић, Љубомир 114, 115, 117
 Савић, Милан 72
 Савић, Мирјана 40
 Савић, Свенка Л. 173–176, 182
 Савић Ребац, Аница 29, 72
 Савковић, Нада Н. 23–38
 Салај, Наташа 48
 Салтер, А. Т. Џ. (A. T. J. Salter) 47
 Сандић, Александар 28
 Сатнер, Хуголин (Hugolin Sattner) 48
 Свонсон, Макс Л. (Max L. Swanson) 117
 Сеаго, Хови (Howie Seago) 98
 Сегара, Сантјаро (Santiago Segarra) 161
 Селарс, Питер (Peter Sellars) 98
 Сервијски од Турске Кањиже, Георгије 24
 Серебрењиков, Николај Николајевич (Николај Николаевич Серебреников) 174
 Сечен од Темерина, Јозефа 24
 Сигер, Леонард (Leonard Siger) 113
 Сикар, Рош-Амброаз (Abbe Roch-Ambroise Sicard) 100

Силвестров, Валентин Васиљович (Валентин Васиљович Силвестров) 191
 Симовић, Шћепан 50
 Симоновић, Марија 123–132
 Сисли, Алфред (Alfred Sisley) 129
 Сковран, Душан 141
 Совтић, Немања 182, 183, 185–187
 Сокалски (J. A. Sokalski) 108
 Соколов, Николај Александрович (Николай Александрович Соколов) 57
 Солов, секретар посланства 50
 Спасић, Драга 35
 Спахо, Мехмед 40
 Стајић, Васа 24
 Станковић, Корнелије 48, 49
 Станковић, Радета 32
 Станковић, Борисав Бора 188
 Станојевић, Лаза 29
 Стефановић, П. 186
 Стојадиновић, Милан 39
 Стојковић, Ђура 73, 75
 Стојковић, Иван 75
 Стојменовић, Драган Д. 55–70
 Стокое, Вилијам (William Stokoe) 116
 Стол, Освалд (Oswald Stoll) 45
 Стратимировић од Кулпина, Х(Ј)елена 24
 Стратимировић, Влада 81
 Стриболт, Оскар (Oscar Stribolt) 86
 Сувајџић, Бошко 10, 19
 Сундечић, Јован 47

Табаковић, Ђорђе 31, 32, 33
 Талоу, Фриц (Frits Thaulow) 129
 Тарнер, Вилијам (William Turner) 125, 129
 Тарускин, Ричард (Richard Taruskin) 191
 Татић, Војин 73
 Тејлор, Гари (Gary Taylor) 158, 172
 Теодоровић, Ђорђе 73, 74
 Теокритов (Theocritoff), Ђакон 48
 Тепарић, Срђан 190–192
 Тишченко, Борис Иванович (Борис Иванович Тищенко) 191
 Томандл, Миховил 28, 29
 Тотовић, Владимир 71–96
 Тотовић, Јован 72, 73, 74, 76, 88, 89, 91
 Тотовић, Јулијана вид. Гава, Јулијана
 Тошић, Душан 32
 Трауберг, Леонид Захарович (Леонид Захарович Трауберг) 60, 64

- Третјаков, Сергеј Михајлович (Сергей Михайлович Третьяков) 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 69
Трифковић, Коста 27
Турино, Томас (Thomas Turino) 14
- Темерлић, Милан Бабо 18
Ћирковић, Симо Ц. 40
Ћурчин, Милан 43, 44, 45, 46
- Урошевић, Лазар 24
Устволска, Галина Ивановна (Галина Ивановна Уствольская) 191
- Фанинг, Дејвид (David Fanning) 190
Фант, Луи (Louie J. Fant) 103, 109, 118
Фат, Ференц 81
Фахи, Томас (Thomas Fahy) 116, 117
Федоров, А. В. 57
Фејер, Деже (Fejér Dezső) 75
Фелс, Сидни (Sidney Fels) 116
Фиреди, Бела (Firedi Bella) 82, 83, 84, 85
Флечер, Џон (John Fletcher) 159, 160
Фокс, Нил (Neal Fox) 163
Форгач, Марија 81
Форегер, Николај (Николай Фореггер) 60, 67
Форкел, Јохан Николаус (Johann Nikolaus Forkel) 135, 136, 150, 152
Форстер, Геза (Förster Géza) 81
Фохт, Иван 186
Франц I, цар 47
Франц II, цар 46
Франц Фердинанд 82
Фрејзер, Инграм (Ingram Frizer) 168
Фрелих, Мартин (Martin Fröhlich) 116
Фрелих, Филис (Phyllis Frelich) 98
Фрибари Џоунс, Дарин (Darren Freebury-Jones) 166
Фуко, Мишел (Michel Foucault) 186
Футаки, Хажна (Hajna Futaky) 84
- Хавлас, Гвидо 43
Хајденрајх, Карл Хајнрих (Karl Heinrich Heydenreich) 136, 151
Хајдн, Јозеф (Joseph Haydn) 46
Хамфриз, Том (Tom Humphries) 100
Хандке, Петер (Peter Handke) 114
Хартшорн, Чарлс (Charles Hartshorne) 117
- Хацић, Антоније Тона 26, 29, 73, 75, 77, 80, 81, 82, 89, 90
Хејс, Дејвид (David Hays) 116, 117
Хејсерер, Ерик (Eric Heisserer) 99
Хенслоу, Филип (Philip Hanslowe) 166, 170, 171
Хинтон, Џефри (Geoffrey Hinton) 116
Хјуџис, Тед (Ted Hughes) 116
Хокусаи, Кацушика (Katsushika Hokusai) 129
Хорват, Елек (Horváth Elek) 81
Христић, Јелисавета 47
Христић, Стеван К. 43, 44, 48, 49
- Цвејић, Никола 188
Цвибек, Адолф 75
Цицварић, Крста 41
Цоцек, Нандор 33
Цоцек, Павле 33
Црњански, Милош 40
- Чајковски, Борис Александрович (Борис Александрович Чайковский) 191
Чала, Јанош 76, 77, 88, 89, 90, 91, 92
Чанг, Тед (Ted Chiang) 99
Чаплин, Чарли (Charles Spencer Chaplin) 63
Чарнијак, Јудин (Eugene Charniak) 163
Чепмен, Џорџ (George Chapman) 163, 164
Чечот Гаврак, Збигњев (Zbigniew Cieczot-Gawrak) 66, 67
Чичовачки, Борислав 182
Човић, Бранимир
Човић, Лариса 11
Чолак-Антић, Бошко 49
Чутуковић Поповић, Милена 175
- Џовет, Џон (John Jowett) 158, 172
Џонсон, Бен (Ben Jonson) 160, 163, 164, 165
- Шалетић, Александар 35
Шандор, Золтан (Sándor Zoltán) 81
Шапиро, Џејмс (James Shapiro) 166, 169
Шевић, Митрофан 81
Шекспир, Вилијем (William Shakespeare) 26, 83, 157–172
Шенберг, Арнолд (Arnold Shoenberg) 141
Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 60

Шнитке, Алфред (Alfred Schnittke) 190, 191
Шо, Џорџ Бернард (George Bernard Shaw) 83
Шоман, Ференц/Ферика 73, 74, 75, 77, 82, 84, 85, 87
Шостакович, Дмитриј Дмитријевич (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) 182, 191

Шпанкрафт, сликар из Будимпеште 30
Штраус, Оскар (Oscar Straus) 83
Шуваковић, Миодраг 123
Шулц, Петер (Peter Schulz) 47

Регистар сачинила
Тајџана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

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

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

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

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

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

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

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

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

Комплетно упутство *Библиографска наредба* и *Цитирана литература* су у прилогу.

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

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

E-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

У Зборнику се примењују искључиво правила Правописа Матице српске.

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

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

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

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

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

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

Списак свих илустрација приложити уз рад.

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

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

Уз примерак одштампаног зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

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

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

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

(Ивић 1986: 128)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. <i>Српски народ и његов језик</i> . 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.
------------------	----------------------------	--

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Цитирана лиџераџура

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

Моноџрафска џубликација:

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

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој љрироди и језичком развијку: лингвистичка исш-
иивања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

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

Монографска љубликација са корљорайивним ауљором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није на-
ведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

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

Анонимна дела:

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

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

Зборник радова са конференције:

ПАНТИЋ, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у исљорији, науци, књижевносш
и уметносш*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: На-
родна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Монографске љубликације са више издавача:

ПАЛИБРК-СУКИЋ, НЕСИБА. *Руске избељлице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја
Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

ЂОРЂЕВИЋ, ЉУБИЦА. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд:
Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Мак-
симовић, 2001.

Фољољшиско издање:

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

Пример:

СОЛАРИЋ, ПАВЛЕ. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека
„Др Ђорђе Натошевић“, 2003.

Секундарно ауљорсљво:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређи-
вача.

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

Пример:

РАДОВАНОВИЋ, МИЛОРАД (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски
језик САНУ: Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, СЛОБОДАН (ур.). *Народна библиољека Крушевац*. Крушевац: Народна
библиотека Крушевац, 1977.

Рукопис

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

Пример:

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

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

Прилог у серијској публикацији:

Прилог у часопису:

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

Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Летопис Мајнице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилог у новинама:

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

Пример:

Кљакитић, Слободан. „Черчиллов рат звезда против Хитлера.“ *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација доступна on-line:

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

Пример:

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

Прилог у серијској публикацији доступан on-line:

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

Пример:

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

Прилог у енциклопедији доступан on-line:

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

Пример:

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

Силард Антал
Александар Васић
Ранка Гашић
Зоран Ђерић
Смиљана Ђорђевић Белић
Јелена Јовановић
Милена Лесковац
Марина Мађарев
Зоран Максимовић
Марија Масникоса
Ивана Медић
Весна Микић
Живко Поповић
Тијана Поповић Млађеновић
Ира Проданов Крајишник
Маријана Прпа Финк
Аница Сабо
Бошко Сувајџић
Катарина Томашевић

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику

Издази 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. 58/2018 закључило 26. III 2018.

За издавача: проф. др Ђорђе Ђурић, генерални секретар 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 омогућило је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Министарство културе и информисања Републике Србије