



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

59

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 MAKSIMOVIC, 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

59

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

БРАНИСЛАВА Г. ТРИФУНОВИЋ

Позоришће које њлече: стање ‘физичке музикалности’ у театру Всеволода Мејерхоља 11

BRANISLAVA G. TRIFUNOVIĆ

The Dancing Theater: The State of Physical Musicality in the Theater of Vsevolod Meyerhold 22

Др ДРАГАН Ж. СТОЈМЕНОВИЋ

Зачудност: реевалуација појма онеобичавања у формалистичкој теорији филма 23

DRAGAN Ž. STOJMENOVIC, PhD

Defamiliarization: Reevaluation of the Notion of Defamiliarization in the Formalistic Theory of Film. 29

Др СЕЛЕНА Ч. РАКОЧЕВИЋ,

Традиционални плесови Срба у Дунавској клисури и Пољадји (Румунија): сећања и актуелна пракса. 31

SELENA Č. RAKOČEVIĆ, PhD

Traditional Dances of the Serbs in the Area of the Danube Gorges and Poljadia: Memories and Contemporary Practice. 51

ИВАНА С. ВЕСИЋ

Свесловенска идеја у деловању Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији током двадесетих година XX столећа: иницијативе, активности, постигнућа . . 53

IVANA S. VESIĆ

All-Slavic Idea Within the Association of Musicians of the Kingdom of SCS/Yugoslavia in the 1920s: Initiatives, Activities, Results. 75

Др ТАМАРА В. НИКОЛИЋ МАКСИЋ

Образовни аспекти Брехтовог позоришта. 77

TAMARA V. NIKOLIĆ MAKSIĆ, PhD

Educational Aspects of Brechtian Theater 90

Мср ПРЕДРАГ И. КОВАЧЕВИЋ

Надреалистичко бунцање Васка Попе као окидач за *Сев муње* Душана Радића. Поступак редукције као елемент модернизма у композицији *Сјисак*. . . 91

PREDRAG I. KOVAČEVIĆ, MA

“Surrealist Ravings” by Vasko Popa as a Trigger for “Flash of Lightning” by Dušan Radić. Reduction as an Element of Modernism in the Composition Spisak by Dušan Radić. 113

Др АЛЕКСАНДРА Н. БРАКУС и др МЛАДЕН Р. ПЕРИЋ	
Стратешко позиционирање и стварање бренда позоришта у Србији.	115
Dr ALEKSANDRA N. BRAKUS, PhD and MLADEN R. PERIĆ, PhD	
Strategic Positioning and Creating Brand of the Theatre in Serbia.	126
Др НЕМАЊА Н. СОВТИЋ	
(Дис)континуитети у пројектно-фестивалској уметничкој продукцији Музичког департмана Академије уметности Нови Сад.	127
NEMANJA N. SOVTIC, PhD	
(Dis)continuities in the Project Festival Artistic Production of the Academy of Arts in Novi Sad.	141
Др ГОРАН Т. ГАВРИЋ	
Подводни театар и прве филмске подводне сцене.	143
GORAN T. GAVRIĆ, PhD	
Underwater Theater and the First Underwater Film Scenes.	161

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Мср ДРАГАН М. ТЕОДОСИЋ	
Извештај Петра Ј. Крстића о прослави десетогодишњице Русинског народног просветног друштва „Просвита“ одржане у Руском Крстуру 25. августа 1929. године.	163
DRAGAN M. TEODOSIĆ, MA	
Petar J. Krstić report from Celebration of Ten Year work of Rusyns National Educational Society in Ruski Krstur 25. August 1929.	171
Мср БОЈАНА С. ИВАНОВ ЂОРЂЕВИЋ	
<i>Ана Франк – према Дневнику Ане Франк</i> у режији Влатка Илића.	177
BOJANA S. IVANOV ĐORĐEVIĆ, MA	
<i>Ana Frank – prema Dnevniku Ane Frank</i> , Directed by Vlatko Ilić.	185

ПРИКАЗИ REVIEWS

Др МАРИЈАНА Н. КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ	
<i>Kratka muzička biografija Bosne i Hercegovine (1878–1918) / Short Music Biography of Bosnia and Herzegovina (1878–1918) / Concert recordings (October 24, 2014); Academy of Music in Sarajevo, Sarajevo, 2014; Maja Ačkar Zlatarević, piano; Concert organizer and editor dr. Lana Pačuka.</i>	187
Др МАРИЈАНА Н. КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ	
<i>Ivan Zajc (1832–1914): Glazbene migracije i kulturni transferi u srednjoj Europi i šire u „dugom“ 19. stoljeću / Musical Migrations and Cultural Transfers in the 'Long' 19th Century in Central Europe and Beyond, urednik/editor Stanislav Tuksar, serija: Muzikološki zbornici, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2016.</i>	190
Др МИЛЕНА Д. ДРАГИЋЕВИЋ ШЕШИЋ	
Идентитет позоришта: од организационе културе до имица (Љубица Ристовски, <i>Креирање идентитетa позоришта</i> , Нови Сад: Позоришни музеј Војводине и Заједница професионалних позоришта Војводине, 2017)	195

Др ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ У славу глумца (Каталин Каич, <i>У славу глумца и сценске изре: првих четрдесет година мађарске драме Народног позоришта у Суботици</i> , Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2017)	201
Др ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ Све (о) нашим Хедама (Зоран Максимовић, <i>Све наше Хеде. „Хеда Габлер“ Хенрика Ибзена у позориштима Србије</i> , Нови Сад: Стеријино позорје, 2017)	207
МИЛОШ М. МАРИНКОВИЋ Ана Радошевић, <i>О сценским извођењима Охридске легенде Стивана Христића. Прилог историографији српске балетске сцене</i> , Београд: Музиколошки институт САНУ, 2017	214
Др ЉУБИЦА Н. ИЛИЋ <i>Живот и дело Рудолфа Бручија: композитор у процепу између естетике и идеологије</i> . Зборник радова. Нови Сад: Матица српска, Академија уметности, 2018 . .	218
МОНИКА Ј. ПОЊАВИЋ Татјана Дадич Динуловић, <i>Сценски дизајн као уметност</i> , Београд: Сlio; Нови Сад: Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију, Факултет техничких наука, 2017.	222
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	227
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	235
РЕЦЕНЗЕНТИ	241

БРАНИСЛАВА Г. ТРИФУНОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности,
Катедра за музикологију и етномузикологију, докторандкиња*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПОЗОРИШТЕ КОЈЕ ПЛЕШЕ: СТАЊЕ ‘ФИЗИЧКЕ МУЗИКАЛНОСТИ’ У ТЕАТРУ ВСЕВОЛОДА МЕЈЕРХОЉДА

САЖЕТАК: Предмет истраживања постављен у овом раду је елемент музичког ритма као конститутивног елемента у драмској продукцији руског редитеља Всеволода Мејерхоља. Као авангардни стваралац, Мејерхољд је изменио позоришни пејзаж Русије експерименталним приступима, међу којима се истиче имплементирање ритма у целокупну театарску структуру. Аутор студије разматра механизме и продукте ритмичког организовања сцене, са акцентом на редитељев револуционарни и најзначајнији допринос театру: ритмички предодређен покрет глумаца остварен посредством тренинг-система знатог као *Мејерхољдова биомеханика*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музички ритам, позориште, Мејерхољд, *биомеханика*.

Увод

Всеволод Мејерхољд (Всеволод Емилјевич Мейерхољд, 1874–1940), руски театролог, редитељ и глумац, своју бесмртност у свету сценске, али и укупне уметности, дугује револуционарном духу и провокативним експериментима спроведеним у позоришту у првој половини XX века. Највећу пажњу театролога завређује његов програм обуке глумаца познат данас под именом *Мејерхољдова биомеханика*. Ради се конкретно о систему обуке заснованом на антиреалистичном кретању глумаца. Тренирани као акробате и гимнастичари, уз елементе пантомиме, актери у Мејерхољдовом позоришту су градили „условно позориште“. С друге стране, Мејерхољдова личност и рад се у ли-

* branislavatrifunovic90@gmail.com

тератури често разматрају у односу на његова политичка усмерења, као иницијалном импулсу за авангардна решења коришћена у избору и поставци драма. Неоспорива је чињеница да Октобарска револуција не би изазвала промене тих размера и интензитета да није унапред, унутар театра, био имплементиран револуционарни дискурс (GROYS 2012): театар је исправно препознат као витални медиј за ширење (политичке) идеологије међу најмасовнијим социјалним слојевима, док је сам Мејерхољд, дубоко инспирисан револуцијом, антиципирао преврат поставком Љермонтовљеве (Михаил Юрьевич Лермонтов) *Маскараде* исте ноћи.

Поменуте теме обрађиване су деценијама уназад у студијама како театролога, тако и историчара, социолога и др. Ипак, оно што интригира једног музиколога јесте Мејерхољдов однос према музици, на којој је у својој зрелој стваралачкој фази заснивао цео концепт позоришта. Музика је била дубоко интегрисана у целокупан његов рад. Белешке и писма које је водио тридесет три године сведоче о значају придаваном експресивној моћи музике, што се уочава и у заснивању његове биомеханике на ритмичким обрасцима. Интересовали су га физиономија музике, принцип изградње и организације звука, као и унутрашња динамика. У том контексту је анализирао форму и тематску прогресију у сонати, фаворизовао цез и дивио се пијанистичким техникама Листа (Ferenc Liszt) и Шопена (Fryderyk Franciszek Chopin) чија дела је најчешће и употребљавао у представама. Структуру сонате/симфоније и полифона ткања је настојао да имплементира у организацију догађаја у својим поставкама позоришних комада, а саму представу је третирао као својеврсну партитуру. Плесни покрети и ритам били су дубоко укоренењени у свим његовим представама, а када је о њима говорио или писао, користио је термилошке одреднице позајмљене из музике, попут динамике и темповних ознака (BURRY 2012: 12). Исти аутор наводи цитат Ернеста Гарина, једног од Мејерхољдових глумаца:

Поседовао је апсолутни слух и изузетну музичку меморију; свирао је виолину, био диван диригент, течно читао нотни текст и осећао музички елемент у речима (поеизија и проза) и покрету (BURRY 2012: 12).

Сматрао је да свако ко ради на продукцији у театру треба да буде упознат са музичком теоријом и праксом. Према мишљењу Бориса Пастернака, позоришна музика је са Мејерхољдом добила потпуно нове обресе и значај: она је у његовом театру постала „живи импулс“, „интегрални елемент дијалога“, „органски део перформанса“ (према ROESNER 2014: 66). Иако је литература о Мејерхољду прожета напоме-

нама о статусу музичке уметности унутар његовог театра, па чак и детаљније истражена у оквиру поглавља у књизи *Musicality in Theatre. Music as a Model, Method and Metaphore in Theatre-Making* Дејвида Рознера (David Roesner), до сада није експлицитно размотрен његов однос према музичком ритму. Аутор ове студије настоји да осветли управо музички ритам као конститутивни елемент у рукама Всеволода Мејерхоља.

На ирелому векова: укидање естетске сфере

Радикалне промене на политичкој и друштвеној сцени Русије, до којих је дошло крајем XIX века, довеле су до јачања националне свести и империјализма, али и масовне демократизације културе и уметности. Уметници су, у настојању да превазиђу елитистичке ставове о свом изолованом статусу и истом статусу својих дела, започели еру ангазоване уметности:

у стању хаоса и несигурности, уметност се окренула самом медију са надом да се кроз експеримент могу пронаћи дубље истине које ће допринети побољшању живота. Ово више није лепа уметност, непрактична и окренута естетским питањима, већ ангажована, посвећена и продорна (МАРИЋ 2015).

Тада рођена руска авангарда је под своје окриље „примала“ све надстиљске, радикалне, ексцесне, критичке, експерименталне, пројективне и интердисциплинарне праксе и поетике (ЏУВАКОВИЋ 2012: 50). Паралелно са негативним, револуционарним односом према актуелној друштвеној стварности и политизацијом естетске сфере, авангардни пројекат у себи носи својеврсну утопију: утопијски моменат у уметности дефинише се у пресеку пројектованог споја уметности и свакодневног живота, где је уметност доживљена као покретачка снага за креирање бескласног друштва.¹ Управо ће ове димензије (руске) авангарде временом обликовати стваралачки пут Всеволода Мејерхоља.

Као део модернизма, овде дефинисаног као тоталитет естетских идеја у периоду *fin de siècle*-а, авангарда константно изазива и редефинише принципе уметничке репрезентације, те одбацује традиционалну реалистичну уметност и књижевност првенствено отклоном од имитацијске технике у корист ирационализма и апсурдности (ЛОФЕ, ВНАТЕ 2012: 10). У позоришту, негирање традиције значило је отклон од реалистичког позоришта Станиславског (Константин Сергеевич

¹ О утопији у уметности детаљније у: Никола Дедић, *Утопијски простори уметности и теорије после 1960*, Београд, 2009.

Станиславский). Убрзо је обележје театра авангардиста постала метаморфоза реалности, хабитуса и обичног/свакодневног, јер, како каже Мејерхољд, „уметност и живот (се) уређују према другачијим законитостима“ (према BRAUN 1979: 147). Склон експериментима, Мејерхољд се на почетку своје каријере као редитеља, упоредо развијане са глумачком, посветио симболистима. Смелим поставкама својих драма настојао је да створи погодно тле за афирмацију револуционарних театарских средстава у артистичком и друштвенополитичком контексту. Овај визионарски план одвијао се споро. На уметничком плану, пропагирао је потребу за новим техникама, формама и делима младих уметника, при чему је исправно осећао да више није суштина испољити значење путем речи, већ користити друга средства у продукцији. Од симболизма се окренуо ка античком театру и народној традицији, са афинитетом ка жанру *commedia dell'arte*. Уводио је елементе конструктивизма и пародије/цирка на сцену; повремено се окретао футуристима и сарађивао са водећим сликарима, кореографима и музичарима тог времена. Заједно са бројним другим уметницима руске авангарде развијао је утопијски сан о мистичном театру „који би оживео дионизијски дух у заједничкој ритуалној драми“ (BURRY 2012: 1). Мејерхољд је уочио могућност да од сцене направи сасвим нову реалност, за шта му је био потребан „нови глумац“ (Прпа Финк 2015: 5). У зрелој стваралачкој фази своју естетику је почео да развија у правцу поништења језичких означитеља и давања примата гесту, звуку, покрету, ритму и простору. Ови елементи чинили су оно што је Мејерхољд називао подтекстом, односно неизговореним дијалогом емоција. Услов за развијање овакве поетике образлаже коментаром датим након премијере *Дон Жуана* у Александријском театру, 1908. године:

Публика долази у позориште да види уметност човека, али шта је уметничко у ходању на сцени као само-свој? Јавност очекује изум, игру и вештину. Али оно што добија је или живот или славна имитација живота. Сигурно се уметност човека на сцени састоји у исцртавању свих трагова животне средине, пажљивог одабира маске, уз декоративне костиме и приказивањем бриљантних трикова – час као плесач, час као интригант на некој маскаради, час као будала из старе италијанске комедије, час као жонглер (BURRY 2012: 10).

У Мејерхољдовој продукцији сцена је постала уметност: на њој су се смењивали јапански сензибилитет покрета, *commedia dell'arte*, пластичност, музички ритам, наука. Све његове иновације у домену драмског простора, глумачких техника и дизајна сцене указују на потребу за превазилажењем јаза између сцене и публике, односно ди-

ректном споју сфере уметности и свакодневног живота. Ово укидање естетске сфере (Х. Маркузе [H. Marcuse]) се код Мејерхољда одиграва у виђењу уметности као могућности за ослобађање чула од репресивне доминације ума. Да би то најефективније постигао, осмислио је бројне креативне начине употребе музике на сцени.

Од њозорициџа до „њозорициџа које њлеше“²

Где људско тело, које поседује флексибилност израза на захтев сцене, достиже највиши ступањ свог развоја? У плесу. Зато што је плес покрет људског тела у сфери ритма. Плес је за тело исто што је и музика за мисао; форма која је вештачки, али ипак инстинктивно створена (МЕЈЕРХОЉД, према BRAUN 1979: 87).

За Мејерхољда се оправдано може тврдити да је ушао у срж феноменолошке димензије интерпретативног чина. Био је свестан стваралачке енергије посредоване од извођача ка слушаоцу/гледаоцу. О елементима који творе дату везу детаљно говори Мирјана Веселиновић Хофман парафразирајући Арнолда Берлијана (Berleant):

Уметничко искуство времена, простора, покрета, перцепције, његова знања, историјска свест, искушења самозадовољног ега, страхопоштовање пред чудесношћу догађаја чији је реализатор, његов физички напор и концентрација, соматски аспекти, појачана сензорна активност, [...] изглед сале у којој наступа, њен дизајн и декор, итд., значајно одређују не само лик извођења, него и слушалачку (гледалачку) рецепцију (BERLEANT 2007: 147).

Како тврди његов биограф Едвард Браун (Edward Braun), Мејерхољд је настојао да открије унутрашњи дијалог помоћу музике пластичног покрета (BRAUN 1979) са циљем да изазове непосредоване/непосредне реакције публике: желео је да укине време између пријема визуелно-звучне слике са сцене и разумевања исте, да изазове инстинктивну реакцију примаоца као логичан продужетак акције пошљалоца. Тек остварењем такве реакције публика би доживела пун интензитет моћи драмског израза. Укључивањем музике у позоришни комад, која има способност повезивања посредног и непосредног, односно ин-

² Године 1910. Мејерхољд бива ангажован као директор Опере. Анализа поставки музичко-сценских дела у његовом стваралаштву захтева знатно већи музиколошки простор, који већ постоји у литератури у виду докторске дисертације Доље Драгашевић (Dolja Dragasevic) под називом *Meyerhold, Director of Opera: Cultural Change and Artistic Genres*, одбрањене 2005. године на Лондонском универзитету. Фокус аутора у овом раду јесте на употреби музике и доживљају ритма у поставкама драмских дела.

туитивне резонанце у самом слушаоцу и симболичког патоса (Т. Адорно), Мејерхољд је постигао спој чулног/непојмовног и рефлексивног/појмовног. Јер, како каже Јанкелевич (Vladimir Jankélévitch), музика демонстрира сопствену „моћ ‘потчињавања помоћу сугерисања’“ (према Веселиновић-Хофман 2007: 168) у домену невербалне природе. Иако је повремено користио музику у сврху постизања одређене атмосфере, тензије и комуникације са публиком, у Мејерхољдовом односу према музици се не ради о тонском сликању, односно инсистирању на њеној дескриптивној моћи; такође се не ради ни о свођењу музике на њену денотативну функцију нити о подређености осталих елемената драме музици. Према Рознеровим речима, музикалност овде није виђена као „украс на естетској површини позоришног догађаја или само као корисни додатак у наставном плану глумачке обуке, као део идеологије ‘слободне уметности’, већ је позиционирана као центар авангардне потраге за поновним откривањем театра“ (ROESNER 2014: 57). У његовом позоришту, музика и глума имају живу и директну релацију и стога је свесно бирао дела која изазивају чисту експресију, са циљем преноса емоција оствареног путем кретања *са* музиком. Својим начинима употребе музике у позоришту остваривао је природну интегрисаност музичког и драмског тока, заступајући њихову јукстапозицију. Ипак, треба нагласити да у оваквој форми, форми стимулуса, изабрана музичка дела губе своја изворна онтолошка својства.

Мејерхољдов стил карактерише *музикалност*, што га чини јединственим редитељем:

Ако ме данас упитате која проблематика лежи у уметности режисера, рекао бих следеће: „Лежи у чињеници да он мора да садржи несадрживо“. Изазов уметности режирања је да режисер мора бити музичар пре свега. Он мора да се носи са једним од најзахтевнијих аспеката музичке уметности – да контрапунктски развија сценске покрете (MEYERHOLD 1974: 175).

Његово музичко образовање омогућило му је да размишљао у категоријама музике, затим познавања музичких структура, као и елемената боје, динамике, контраста итд. Сматрао је да терминолошким одредницама позајмљеним из музике ефектније сугерише својим глумцима шта од њих очекује:

Видели смо да овај перформанс морамо спојити по законима оркестарске композиције. Сваки глумац, индивидуално, још увек не пева; они морају бити уврштени у групе инструмената или улога; ове групе, опет, морају бити испреплетане у изузетној сложеној оркестрацији; линије лајтмотива се морају издвајати у овој компликованој структури,

и глумцима, светлима, покретима, па чак и објектима – попут оркестра – мора бити дириговано симултано (ROESNER 2014: 78).

Поред музичке терминологије као олакшице у комуникацији са глумцима од којих је захтевао адекватно музичко образовање, јасно је увидео предност музике у односу на остале невербалне форме комуникације. Захтевао је од својих извођача/глумаца да постигну музикалност на сцени: флуидност покрета као и лајтмотиве покрета, који попут музичких лајтмотива означавају јединствено стање/лик. Свестан моћи сугестије коју лајтмотиви садрже, користио је упечатљиве превасходно ритмичке обрасце из клавирских минијатура и етида Шопена и Листа како би окарактерисао одређене ликове или појаве. Тако је у поставци политичке сатире *Учишље Бубус* (1925) Алексеја Фајка (Алексей Михайлович Файко) користио музичку допуну како би обезбедио ритмичку подлогу: пијаниста на сцени је свирао чак четрдесет шест одабраних одломака са циљем подвлачења/одсликавања сваког лика и елемента ове комедије. Иако музички ритам није диктирао својом структуром нити пратећом метриком ритмове говора и покрета, Мејерхољд је успевао успешно да их суперпонира. Прилагођавао је одломке и изводе музичких дела како би обезбедио и подтекст за глумца и ритмичку манифестацију тог подтекста као смернице за текст, покрет и гест. Музиком је такође повезивао и сцене/чинове у кохерентну целину.

(*Quasi*)одсликавање или, прецизније, представљање ликова и стања, као и дијалогизирање музике и текста инспирисано је Вагнеровом (Richard Wagner) идејом *Gesamtkunstwerk*-а, односно свеобухватног уметничког дела:

Синтеза уметности на којој је Вагнер засновао своју реформу музичке драме, еволуираће, јер ће велики архитекта сценограф, диригент и редитељ, који твори њене карике, додавати позоришту будућности нове и нове стваралачке иницијативе, али разуме се, та синтеза неће бити остварена све док се не појави нови глумац (MEYERHOLD 1974: 100).

У Вагнеровом третману оркестра, ком је давао улогу тумача радње, Мејерхољд је ишчитао примат невербалног над текстом, чему је и сам тежио. Оно што је за Вагнера оркестрација, за Мејерхољда је била оркестрација покрета:

Рихард Вагнер са оркестром обезбеђује унутрашњу тензију: чини се да је музика коју је испевао певач недовољно моћна да пренесе унутрашњи доживљај његових јунака. Вагнер се обраћа оркестру за помоћ, осећајући да само оркестар може открити Мистерију публици. У драми,

слично, реч није довољно снажна да изнесе унутрашње значење. Неопходно је пронаћи нове начине да се изрази оно неизрециво и да се открије оно прикривено. Као што Вагнер чини да његов оркестар говори о духовном искуству његових хероја, тако и ја пластиком покрета исказујем унутрашња осећања [...] И ако редитељ, увучен у ауторову тему, чује унутрашњу музику, онда ће он предложити глумцу пластичне покрете који ће омогућити посматрачу да и он сам чује ту музику (према ROESNER 2014: 66).

У том контексту, Доља Драгашевић дефинише Мејерхољдов рад на следећи начин: „У његовом позоришту режирање је било уметност која је зависила од тога да ритам и музика хармонизују и уједине визуелне, аудитивне и спацијалне елементе перформанса“ (2005: 348). Музиком, прецизније њеном ритмичком компонентом, Мејерхољд је постигао процесуалност целог комада/дела. Темпорално континуирано еволвирање, као једна од основних карактеристика ритма, омогућило је кохезију микро и макро структуре његових поставки.

Мејерхољдова изјава: „Све је питање ритма покрета и акције... Ритма са великим Р“ (према BRAUN 1979: 309) есенција је његове изградње театра. Увиђајући постојање латентних ритмова у свим сценским уметностима, он настоји да их „оживи“. Ритам препознаје свуда: у дизајну, језичкој структури, прогресији сцена, осветљењу (PITCHES 2003: 50). Управо у овој индукцији ритма у представу лежи срж његове оригиналности. Према Брауновом мишљењу, није постојала продукција у којој није реафирмисао своју концепцију ритма као основу свих елемената драмске експресије (1979: 194). У поставкама својих дела, Мејерхољд је користио све поменуте елементе, као и бројне друге, са циљем да сугерише оно што самим говором није представљено, остављајући публици могућност коју реализам и натурализам нису дозвољавали – могућност да се о делу размишља. У том контексту је тежио комбиновању истих/сличних ритмичких образаца, који не морају бити стриктно суперпонирани, већ могу стајати и у контрапунктском односу: уколико би само један од елемената „испадао“ из тоталитета ритма какав је замислио Мејерхољд, представа би била неуспешна. Драгашевић о овоме пише следеће: „Мултислојевитост музичких линија и ритмова у перформансу, представљених у звуковима, акцијама, догађајима, говору, глуми, светлу, визуелним линијама и патернима, показује до детаља како је партитура компонована“ (2005: 348). Постизање таквог тоталитета, тоталитета којим се контролише читав карактер једног позоришног комада, изузетно је захтеван посао. Првенствено је требало поједноставити радњу, „обуздати“ текст, довести до саме есенције. Само један гест/звук/покрет/реч могао је да указује

и изазове потребну емоцију. Све остало на сцени потом је подређивано датом индикатору емоције омогућујући моћ сугестије, односно наглашавајући ту емоцију: „Изнад свега, мораш истаћи физичку експресивност својих извођача, концентришући се у сваком моменту на ритам: ритам дијалога, ритам глумчевих покрета, ритам стања насталих када глумци заједно наступају на сцени“ (PITCHES 2003: 53). Језик има сопствени ритам, који је требало открити и њиме се водити при декламацији. Мејерхољд је на том пољу остварио успешну сарадњу са композитором Михаилом Гнесином (Михајл Фабијанович Гнѐсин), који је у оквиру своје школе држао наставу музичког читања. На овим часовима, Гнесин је подучавао глумце сензибилитету при говору и хорској и музичкој декламацији у драми, тј. музици дикције. Чест резултат овога је био тај да је изговор текста на сцени у Мејерхољдовим представама био близак речитативу, односно, како то називају театролози, *мелодекламацији* (ROESNER 2014: 66). Комбинације језичког ритма и ритма покрета, успостављеног системом биомеханике, била је основа поставке позоришног комада. Што се ритма дизајна сцене тиче, сви њени визуелни, просторни и материјални аспекти су организовани тако да доприносе ритмичком тоталитету. Креирање сцене је осмишљено тако да она сама „звучи“, тј. да звучно доприноси укупном ритмичком искуству, или пак да својом констелацијом омогућава глумцима извођење специфичних ритмичких покрета усклађених са тоталитетом:

Често мултислојевите сцене са комплексним системом степеница и нивоа креирају „ритмичке просторе“ у Апијином смислу, олакшавајући специфичне покрете за глумце на сцени, а поред тога Мејерхољд неретко представља покретан сет делова као што су точкови који се окрећу или покретни екрани, који независно доприносе ритмичности извођења (ROESNER 2014: 87).

Чак је и осветљење коришћено не са циљем постизања атмосфере, већ допуне укупном ритму представе: „Осветљење мора дотаћи гледаоца попут музике. Осветљење мора имати свој ритам, а партитура светлости може бити компонована на истом принципу као соната“. Путем ритма Мејерхољд је добијао форму и структуру појединачних радњи, сцена и комплетног драмског дела.

За Мејерхољда ритам првенствено представља средство постизања ефикасности покрета. Почевши од идеје да унутрашњи психички покрет мора кореспондирати са музиком, утврдио је да је саставни део људске природе инстинктивно превођење оног „чутог“/музике у физички покрет. Инстинктивно одазивање тела на звук представљало је

базу његове визије о ‘физичкој музикалности’. Настојао је да освести код глумаца постојање и доживљај унутрашњег ритма, који би у спољном/појавном виду био преображен у различите модалитете ембодираног реаговања:

По Мејерхољдовим речима, градити позориште на психологији је исто као градити зграду на зрну песка. Свако психолошко стање условљено је извесним физиолошким процесима, али ако нађе правилно решење за своје физичко стање, глумац је у ситуацији да изазове узбуђеност која плени гледаоца, увлачи га у глумачку игру и представља суштину игре (Прпа Финк 2014: 8).

Учење тела „да мисли“ резултирало је системом *биомеханике* (коју је Мејерхољд често упоређивао са пијанистичким вежбањем етида и скала као предусловом за овладавање музичком уметношћу), заснованим на троделном ритмичком обрасцу *ој̄каз–ј̄осил’–ј̄очка*.³ Ритмички елемент у вежбама Мејерхољдове биомеханике, данас познатим под називом *класичне биомеханичке сџудије*, дефинишући је фактор организације и координираности покрета којима се постижу снага, агилност, координација, баланс, издржљивост и флексибилност. Ритам је још значајнији у колективним вежбама, као предуслов систематичности и секвентности, при чему је тежио хармоничном сагласју колектива попут вертикалних акордских склопова у тоналној музици. Да би се избегла забуна, важно је нагласити да Мејерхољдови глумци нису плесали, нису прилагођавали свој покрет музици, већ су учени да „живе“ исти ритам и када он није звучно/онтолошки присутан. О постигнутом резултату сведоче критике, као и утисци глумаца: „Њен наступ заснован је на ритмовима, прецизним и економичним као што је конструкција. Не ритмови говора, речи и пауза. Не, већ ритмови корака, површина и простора“ (BRAUN 1979: 182). Помоћу музике глумац је развијао јаснију форму и ритам перформанса, а усађена, тако рећи, „музикализација“ олакшавала је извођење мимике и комичних ефеката. Ритам је постајао доминантан елемент њиховог израза: он је диктирао прецизност у извођењу пластичних покрета и експресије глум(а)ца. Промене темпа и расположења, којима је Мејерхољд такође био склон, олакшане су простим позајмицама ритмичких образаца из света музике. Овде се јасно профилише продуктивна употреба музике у процесу рада, слична оној коју је у САД спроводио Чарли Чаплин (Charlie Chaplin) изводећи своје перформансе уз музику током снима-

³ Овај троделни покрет се преводи као: *намера* (припремите се за основни покрет) – *извршење* – *сџав* (довршетак покрета и полазна тачка за следећи троделни покрет). Детаљније вид. у: Прпа Финк 2014.

ња немих филмова (ROESNER 2014: 67). На тај начин, подвлачећи драму музиком, обојица уметника су допирали до есенције мелодраматске природе перформанса. Мејерхољд је ритмичком организацијом, односно прецизираним ритмичким шемама, контролисао и време на сцени:

Музички организована продукција није продукција у којој музика бива певана или свирана све време иза сцене, већ продукција са прецизном ритмичком партитуром, прецизно организованим временом (према ROESNER 2014: 80).

Ритмом је Мејерхољд деконструисао стварност, уједно стварајући нову – стварност са засебним временом, простором и динамизмом.⁴ Део те нове стварности је често био прожет експресом, честом методом авангардних уметника. И овде је ритму додељена битна улога: драстичне и неочекиване промене ритмичких образаца сматране су за Мејерхољдов манир којима је постигао код публике стање шока (RITCHES 2003). Овим се залази у поље контроле психолошких стања публике, која је ритмом доводио у корелацију са наративом.

За Мејерхољда је музика представљала синтаксу са функцијом успостављања односа између геста, простора, боје, звука, дијалога, светлости, уобличавајући их у јединство, али ипак омогућавајући сваком да задржи сопствене димензије уметничког израза. А режирање је за њега значило осетити ритмичке дамаре комада, његову хармонију и оркестрирати је тако да њен подтекст говори.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН, Мирјана. *Пред музичким делом: оџледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и сцијалистичке музике 20. века*. Београд: Завод за уџбенике. 2007.
- ПРПА Финк, Маријана. *Мејерхољда биомеханика. Значај и утицај на позориште XX века (Грошовски, Барба, Брук)*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине – Академија уметности, 2014.
- BRAUN, Edward. *Meyerhold: a Revolution in Theatre*. United Kingdom: Methuen Drama, 1979.
- BURRY, Alexander. "Vsevolod Meyerhold." U: *The Russian Avant-garde and Radical Modernism*. Edited by Dennis G. Ioffe and Frederick H. White. Brighton: Academic Studies Press, 2012, 357–384.
- CARDULLO, Bert. "En Garde! The Theatrical Avant-Garde in Historical, Intellectual, and Cultural Context." U: *Theater in of the Avant-garde: 1890–1950. A Critical Anthology*. Edited by Bert Cardullo and Robert Knopf. New Haven: Yale University, 2001, 1–40.
- DEDIĆ, Nikola. *Утопијски простори уметности и теорије после 1960*. Београд: Аточа, 2009.

⁴ С друге стране, музиком је, по потреби, успевао да направи дистинкцију између потпуне реалности визуелно и наративно приказане на сцени, дате у гротески.

- DONAT, Branimir. *Sovjetska kazališna avangarda*. Zagreb: Cekade, 1985.
- DRAGASEVIC, Dolja. "Meyerhold, Director of Opera – Cultural Change and Artistic Genre." Phd diss., University of London, 2005.
- FLAKER, Aleksandar. *Ruska avangarda*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- GROYS, Boris. "The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde." *The Russian Avant-garde and Radical Modernism*. Edited by Dennis G. Ioffe and Frederick H. White. Brighton: Academic Studies Press, 2012, 250–276.
- IOFFE, Daniel, Frederick White. "An Introduction to the Russian Avant-Garde and Radical Modernism." U: *The Russian Avant-garde and Radical Modernism*. Edited by Dennis G. Ioffe and Frederick H. White. Brighton: Academic Studies Press, 2012, 9–20.
- LEACH, Robert. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- MEYERHOLD, Vselovod. *Vselovod Meyerhold: Theaterarbeit 1917–1930*. Edited by Rosemarie Tietze. Munchen: Carl Hanser, 1974.
- MIJUŠKOVIĆ, Slobodan. *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva – umetničke teorije (i prakse) ruske avangarde*. Beograd: Geopolitika, 1998.
- PITCHES, Jonathan. *Vsevolod Meyerhold*. Abingdon: Routledge, 2003.
- PRPA FINK, Marijana. „Biomehanika Mejerholjda: Analiza kroz princip izostavljanja u radu glumca na sceni.“ *Zbornik radova Akademije umetnosti*. <<http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2014/2334-86661402132P.pdf>>.
- ROESNER, David. *Musicality in Theatre. Music as a Model, Method and Metaphore in Theatre-Making*. Burlington: Ashgate Publishing, 2014.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion art, 2011.

Branislava G. Trifunović

THE DANCING THEATER: THE STATE OF *PHYSICAL MUSICALITY* IN THE THEATER OF VSEVOLOD MEYERHOLD

Summary

In this paper, the author tried to point out the significance of musical rhythm in the creation of Vsevolod Meyerhold's theater through the prism of rhythmic organization of the following elements: design, linguistic structure, progression of scenes, lighting, and movement. The training of actors based on the rhythmical system of *biomechanics* was a precondition for the dancing theater, or the achievements of *physical musicality*. By induction of rhythm into scene elements, Meyerhold achieved a suggestive layer – a subtext, which gave the power to the word/verbal layer. By establishing an active relation between verbal and non-verbal, direct and indirect, by means of rhythm, Meyerhold approached his goal: direct involvement of the viewer/listener in the performance, in order to achieve a full experience of the theater play.

Keywords: musical rhythm, theater, Meyerhold, *biomechanics*.

ДРАГАН Ж. СТОЈМЕНОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЗАЧУДНОСТ: РЕЕВАЛУАЦИЈА ПОЈМА ОНЕОБИЧАВАЊА У ФОРМАЛИСТИЧКОЈ ТЕОРИЈИ ФИЛМА

САЖЕТАК: Реевалуација руског формалистичког обрасца садржи се у питању развоја технике онеобичавања и деаутоматизације аудио-визуелног материјала. У том контексту ова анализа пружа редефинисање централних формалистичких појмова попут зачудности и монтаже атракције. У савременим Студијама европског филма покреће се ревизија устаљених теоријских закључака, сагледавајући филмски приказ дефинисан когнитивним обрасцем који одређује аудио-визуелну сензацију. Ова анализа је контрибуција овој драгоцену истраживачкој тенденцији која расветљава веома важне детаље којима се устаљени теоријски закључци, попут појма зачудности и дефамилијаризације, доводе до новог нивоа разумевања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: зачудност, техника, формализам, монтажа атракције, трансчуло.

Приступ Сергеја Ајзенштајна стилској монтажи као сукобу-суда-ру, руски формалисти су препознали као стварање *необичног*. Током целе декаде двадесетих година XX века, формалисти су се водили тезом Виктора Шкловског да је суштина уметности у сталном обнављању перцепције стварности коју свакодневни живот тежи да аутоматизује, учини је механичком, површном, те стога неосетном. Обликовање необичне стварности везује се, у совјетској авангарди, првобитно за руске футуристе, захтевајући не толико вишезначност колико *осејљивост*. Руски футуристи Владимир Мајаковски и Велимир Хлебњиков есенцијални су део ране авангарде у Европи. Футуристи су се првобитно занимали за шок публике, дезоријентацију визуре и деформацију простора превodeћи је у гротеску. Део рада ОПОЈАЗ-а био је повезан са овом новом поетиком. Потичући из анализе Толстојеве реалистичне уметности, теорија о дефамилијаризацији – *оне-*

* dragans.enu@gmail.com

обичавању, износи свој концепт већ у свом називу. Како Шкловски закључује, у поетици Мајаковског било је нешто што је „сугерисало претрагу у том правцу“ (OEVER 2010: 49). Шкловски је члан ОПОЈАЗ-а и ЛЕФ-а. Продорни Ајзенштајнови чланци „Монтажа атракције“ и „Монтажа филмске атракције“ објављени су први пут у ЛЕФ-у, 1923. и 1924. године. Шкловски описује Ајзенштајнов рад као „екстремну диверзију“ (OEVER 2010: 212), констатујући да је он у ЛЕФ донео ексцентризам. „Верујем да без ‘ЛЕФ’-а Мајаковског не би било таквих феномена као што је Ајзенштајн“ (OEVER 2010: 42), пише Шкловски у „Мајаковски и његов круг“, притом се директно позивајући на дисконтинуиране „атракције“ у Ајзенштајновој представи *Мудрац* (*Мудрец*, 1923) и филмовима *Штјрајк* (*Стачка*, 1924) и *Оклойњача* „По-џемкин“ (*Броненосец „Потёмкин“*, 1925). Оно што се очекује од атракција и оно што се цени у њима била је скала „блесавости“ и наглог утицаја на имагинацију, коју Шкловски тражи и вреднује код Ајзенштајна, дефинишући је стиховима песме Мајаковског „Облак у панталонама“, тада публиковане на немачком: „Die dumme Plötze der Vorstellungskraft“ („Будаласта црвенперка маште“, слоб. прев.).¹

Пројекат „Mutations and Appropriations in European Film Studies“ резултирао је припремом серијала књига „The Key Debates“. У једном од зборника текстова, под називом „Ostranennie“, 2010, ревидира се руски формализам и ставља у нови контекст кључни концепт *зачудности*. Концепт се обрађује студиозним дискусијама које потичу из различитих академских традиција широм Европе, где се истраживање естетичког принципа зачудности сагледава из различитих углова. Филмска теорија оформљена седамдесетих година XX века одређена је историјским концептом дефинисаним бројним семиотичким и синтаксичким анализама филмског текста. Међутим, серија „The Key Debates“ проучава „ургентну ревизију“ многих модела и техника које се сматрају устаљеним (OEVER 2010: 9).

Стогодишњица дугометражног филмског медија „Century of celluloid“, обележена у целом свету 2011. године, даје за право да се из новог угла сагледају ране теорије филма, јер учећи из њих, филм доказује своје порекло класичне уметности. Већ у првим декадама XX века, домети дугометражног играног филма досежу лествице свевремене класичне уметности. И као када савремени апстрактни сликар или сценограф увек наново студира технику генијалних радова, попут

¹ Шкловски коментарише ове речи Мајаковског у својој књизи о Ајзенштајну *Eisenstein, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1977*, 115–116 [прво издање: Искусство, Москва, 1973].

реалистичних студија Леонарда да Винчија, тако савремени истраживач Студија филма из новог угла ревидира велике мајсторе раних филмских теорија. Рани теоријски радови, показало се, између осталог и у овом научном раду, имају шта да поруче будућим теоретичарима, практичарима и критичарима савремене филмске уметности. Модел апропријације различитих традиција којима обилује садашња филмска уметност може се прецизније сагледати и обликовати у нови теоријски концепт. Кључни термини Шкловског – *зачудности*, *уметности*, *техника* – импликације су за генерална истраживања уметности, филма и медија.

Основна водила формалистичког приступа огледала се у појму зачудности, који је, као формалистичко тежиште, увео Виктор Шкловски, позивајући се на концепт „уметност као техника“ („Искусство как прием“). Такође, у филмолошким истраживањима у „The Key Debates“, закључује се да појам „зачудности“ (острањење или очуђење, онеобичење) треба редеофинисати у новом теоријском кључу. Поновна евалуација „рођења филма“, као перцептивног и когнитивног удара, захтева ревизију истраживања кинематографије европске авангарде.

Шкловски је први пут представио свој револуционарни принцип зачудности својим пријатељима и уметницима футуристима у неколико предавања о перцепцији уметности у чувеном кабареу „Залутали пас“ („Бродячая собака“) у Петрограду децембра 1913. (не 1919, како се често наводи). Загонетно и чудно, репрезентовано на провокативан и агресивно-суптилан начин, типичан је пут за манифестацију савремене уметности, рефлектоване тренутним глобално-друштвено-економским аспектом. У чланку „Уметност као средство“, из 1919, Шкловски објављује два термина: *зачудности* (*чинийи необичним*) и *заштуднение* (*чинийи итешким*), како би означио трансформацијске процесе уметности примењене на живот. Павел Н. Медведев закључује да је појам зачудности једно специфично опажање и доживљавање: ствар се опажа и доживљава као чудна, туђа, необична или нова. У њој су истакнуте поједине особине, које нису примењене при обичном опажању и доживљавању (МЕДВЕДЕВ 1976: 89). Уметност треба да тежи зачудности која код реципијента развија толико чуђење да конструише нови поглед на свет, што је ултимативни циљ целокупне уметности.

Међутим, све до 1983, професионална јавност неће знати једну круцијалну словну грешку коју је, случајно, направио Шкловски када је термин зачудност (остранение) – „чинити чудним“, представио интернационалној јавности, само са једним словом *н*. Ову грешку, коментаришући седамдесет година касније, види као пример „пса са окрзнутим увом“ (ТУНЬАНОВ 2002: 23), јер тако написана реч више личи

на појам „маргинализације“ него отуђења. Термин је у филмолошком смислу, у разним преводима, задржао основно значење *дефамилијаризације* (*defamiliarization*), *деаутоматизације* (*deautomatization*) или *оџуђеносџи* – *алијенације* (*alienation*), међутим, назив књиге *Ostranennii*, истраживачког серијала „The Key Debates“, написан је са првобитно замишљеним писањем речи са два *н* (етимолошки и правописно из корена руске речи: чудан – *странный*), управо инсистирајући на специфичности термина Шкловског, где се *дуйло н* уводи као додатни непознати осећај зачудног акцента, означавајући посебну технику онеобичавања уметности, тако истичући да савремени проучаваоци Студија филма још увек нису довољно истражили овај термин.

Досадашња читања руског формализма, чији приступ је био доминантно лингвистички, у филмолошком смислу креирала су серију погрешних тумачења основних термина: зачудност и техника. Манифест Шкловског „Уметност као техника“ написан је децембра 1916, а објављен наредне године. Реевалуација овог манифеста поставља се као контрибуција теорији филма, медија, нових медија и авангардних филмолошких студија. Концепт манифеста није протоструктуралистичка расправа о уметности као „форми“, већ напротив, истински манифест у најбољој традицији авангарде, који захтева ново читање из перспективе технике, или боље речено *као њехнике*, што Шкловски прецизно означава. Чланак као манифест прокламује револуционарну вештину учења, приступајући уметности као когнитивној техници, проучавајући њен перцептивни удар, а не одређену интерпретацију форме. У дискусији „Ostranennii“ у чланку Ени ван ден Увер „The Montage of Attractions and Early Cinema’s“, закључује се да, управо, питање форме у филмској уметности треба редефинисати као проблем у правцу перцептивно радикалних неконвенционалности, односно њихове тежње за дискредитовањем традиционалних појмова. Овакав став појављује се као „аксиом“, у Ејхенбаумовој „Теорији формалистичког метода“. Само „рођење“ филма, оличено у паничном бежању публике пред Лимијеровом захукталом локомотивом, имало је квалитет радикалног перцептивног шока и непоштовања дотадашње когнитивне конвенционалности. Шкловски есејима уводи појмове „дрскост непоштавања“ и „лаки напад“,² који евоцирају перцептивни потенцијал нових технологија и техника, њихове револуционарне моћи и изненадног снажног удара на публику.

Ејхенбаум образлаже да су они били свесни да је нови приступ уметности, из перспективе перцепције (опажања), био револуционаран,

² Оригинални извор: појмови из *Victor Erlich y: Russian Formalism*, 638.

подразумевајући „отмицу“ традиционалног појма „форме“. Он записује:

Перцепција, овде је јасно да је не треба схватити као обични психолошки концепт (перцепција чудног за ову или ону особу), него, пошто уметност не постоји изван перцепције, као елемент у самој уметности, појам „форме“ овде стиче ново значење; то више није оквир, него *ком-плексна ствар*, нешто *конкретно, динамично, самостално*, без корелатива било које врсте (OEVER 2010: 48).

Генерални филмски перцептивно-естетички образац, структуриран конкретним законитостима и техникама динамизма, одређен је онеобичавајућим моделирањем покретне стварности. Филм, као и плес и пантомима, јединствену уметничку експресију дугује доминантном феномену покрета. Ејхенбаум у том контексту перцептивни образац зачудности истиче у чланку „Проблеми филмске стилистике“ („Problems of Cinema Stylistics“):

Плес је конструисан *из покрета који не постоје у свакодневном ходању*. Уколико уметност користи свакодневицу, користи је као материјал – даје јој неочекивано тумачење, или је смешта у нови контекст, у јасно деформисано стање (као што је гротеска нпр.). То је разлог неизбежне „конвенционалности“ у уметности, конвенционалности коју ни најекстремнији и најдоследнији „натуралисти“ не могу избећи, докле год су уметници (EAGLE 1981: 4).

Ејхенбаумова теза била је да се уметност „храни“ оним делом енергије човека који није потпуно искоришћен у свакодневном животу. Конструисајући те делове енергије у нов систем, ствара се нов квалитет – уметност. Та енергија се јавља као врста „покретне игре“, дајући уметности виталну, „биолошку“ основу стварајући *трансчуло* (EAGLE 1981: 5). Као и футуристички појам трансценденталног чулног покрета Антона Брагаље (Anton G. Bragaglia), утемељитеља италијанског филмског футуризма, и Ејхенбаумова хипотеза о „трансчулу“ означена је као потпуно чулни аспект доживљавања уметности. Ејхенбаумови трансчулни импулси „хране“ естетски израз, садржавајући „органски фермент“, истовремено трансформисан у експресију. Брагаља футуристичку експресију у *Манифесту фотодинамизма* (*Fotodinamismo futurista*) објашњава умноженошћу трансценденталног покрета.

Филмски теоретичар Херберт Игл (Herbert Eagle) у својој књизи о руској формалистичкој теорији филма налази аналогију у поређењу тврдње Ејхенбаума, који сугерише релацију трансчулног квалитета

објеката, сценографије и лица, и онога што Луј Делик (Louis Delluc) назива фотогеничност. Ејхенбаум сматра да фотогеничност није квалитет који објекти имају по себи, већ је то начин на који су они представљени кинематографски, оним средствима која доноси искључиво филмска уметност. Ејхенбаумово формалистичко схватање *фотогеничностии* аналогно је Брагаљином футуристичком *фотодинамизму*, где се путем специфичног третирања покрета ствара естетско средство филмске уметности.

Ејхенбаум у чланку „Проблеми филмске стилистике“ пише: „Камерман је уметник фотогеничности. Када се користи као експресија, фотогеничност је трансформисана у језик покрета, мимике, објеката, углова камере, удаљености, и сл.“ (EAGLE 1981: 5). Овим начином закључује се да генерални формалистички концепт о онеобичавању води до анализе уметничких средстава посебних структура. Закључује се да је средство посебне структуре у телу филма, садржано у естетичким и перцептивним моделима покрета, који онеобичавају понуђени уметнички садржај, обликујући гледаочев нови поглед на свет.

Сви примери Виктора Шкловског излажу потенцијалну „онтолошку нестабилност свих *миметичких* представљања“, истим начином нове „технологије моћи“ дозвољавају необјашњиве „ре-анимације“, у смислу нестабилности основне миметичке традиције (OEVER 2010: 55). У овом контексту, може се тврдити да је нова филмска ера развијена егзистенцијалним стресом. „Мистериозни ефекат нове знаменитости; микс реалистичких и нереалистичких квалитета“ (OEVER 2010: 55) сигнализирају кризу у миметичком функционисању филма као новог медија. У том контексту, разумљиво је да нова оптичка технологија, као израз *филмске машине* (*cinema machine*) који је промовисала филмолошкиње Лора Малви (Laura Mulvey) у књизи *Death 24x a Second* још увек није успоставила чврст и стабилан однос према традицији миметичког, и нова „машина“ још увек не функционише као прави медиј, као технолошко средство које може правилно да преноси значења.

На крају ове анализе формалистичког обрасца из угла реевалуације онеобиченог естетичко-перцептивног модела покрета, треба имати у виду можда најважнију ствар у покушају генералног редеофинисања појма формализма. Поводом овога, Ејхенбаум додаје једно објашњење у свом прегледу из 1926, где констатује да су „формалисти“ већ били погрешно писани, као термин који су они сами *одбили да користе без наводника*. Тиме што су преузели појам „форме“ и заменили га „техником“ очигледно су били *проиш* назива *формалистии*, јер је та реч носила погрешну конотацију естетизма с краја XIX века.

У том контексту навешћемо концепт који је Ени Увер (Annie van den Oever) покушала да објасни у чланку из 2002, индикативно-евоцирајућег наслова „Шамар у лице јавног укуса“ („A Slap in the Face of Public Taste“). У чланку закључује: „Ако ништа друго, они треба да се зову руски *де-формалистџи*, а не формалисти“ (OEVER 2010: 213). Овакав приступ ставља у први план централно питање зачудности, призмом деаутоматизације когнитивних конвенција. „Формалисти“ покушавају да се одаље од једностране механизоване и структурално диференциране форме, наизглед постављене у традиционалној теорији као њихов циљ. *Деформалистџи* („формалистџи“) желе да научно *оформе* и разумеју систем уметничке експресије, али само као дефиницију основне платформе, која ће послужити за даљу трансформацију облика, доводећи га до финалне зачудне форме уметности.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

МЕДВЕДЕВ, П. Н. *Формални метод у науци о књижевности*. Београд, Нолит, 1976.

BRAGAGLIA, Giulio Anton. *Evoluzione del mimo*. Milano: Casa Editrice Ceshina, 1930.

EAGLE, Herbert. *Formalist film theory*. Michigan: Michigan Slavic Publications, 1981.

OEVER, Annie van den. *Ostrannen*. Amsterdam Univesity Press, 2010.

TAYLOR, R., I. Christie. *Inside the Film Factory*. London and New York: Routledge, 1994.

ТЫНЯНОВ, Yuri. „О FEKSakh.“ *Sovetskii ekran*, 2. april 1929. У: *The Film Factory, Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*. Richard Taylor and Ian Christie. London and New York: Routledge, 2002.

Dragan Ž. Stojmenović

DEFAMILIARIZATION: REEVALUATION OF THE NOTION OF DEFAMILIARIZATION IN THE FORMALISTIC THEORY OF FILM

Summary

The term *defamiliarization*, a whole century old, represents neologism of attractions, analogous to the Eisenstein's montage of attractions. The *enigmatic* and *strange*, presented in a provocative and aggressive-subtle manner, represent a typical way of contemporary art demonstration. Conclusion that term *ostrannen* insists precisely on the specificity of the Shklovsky's term, where double *n* is introduced as an additional unknown feeling of a strange accent, implies a special technique of the art defamiliarization, thus emphasizing that this term is still insufficiently explored by contemporary filmologists. If a mix of realistic and unrealistic qualities continues to indicate the crisis in the mimetic functioning of the film, then the new optical technology, as an expression of *film machine*, has not yet established a firm and stable relationship to the tradition of the mimetic, and it still does not function as a real medium, as a technological tool that can

properly convey meaning. This approach puts the focus on the central question of defamiliarization, through the prism of the deautomatization of cognitive conventions. *Formalist*’, therefore, just try to distance themselves from one-sided mechanically and structurally differentiated forms, seemingly set in traditional theory as their goal. *Deformalists* (“*formalists*”) want to scientifically frame and understand the system of artistic expression, but only as a definition of the basic platform, which will serve to further transform the form, leading to the final defamiliarized form of art. The evaluation of the *birth of film*, as a perceptive and cognitive blast, requires a revision of research of European avant-garde cinema. The redefinition of the *formalistic* system lead us to the ultimate goal of art, which should be inclined to defamiliarization, developing so much astonishment in a recipient to construct his/her own new worldview.

Keywords: defamiliarization, technique, formalism, montage of attractions, trans-sense.

СЕЛЕНА Ч. РАКОЧЕВИЋ

Факултет музичке уметности, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ТРАДИЦИОНАЛНИ ПЛЕСОВИ СРБА У ДУНАВСКОЈ КЛИСУРИ И ПОЉАДИЈИ (РУМУНИЈА): СЕЋАЊА И АКТУЕЛНА ПРАКСА**

САЖЕТАК: Дунавском клисуром се назива узак приобални појас леве обале Дунава у Румунији. Захваљујући специфичној топографији, овај брдско-планински простор се на западу, све до ушћа Нере у Дунав, стапа са плодном заравни коју становништво назива Пољадијом. Стицајем историјских околности ове две географске области, које од 1918. године припадају Румунији, током последњих векова чиниле су јединствену културну целину.

У овом раду се етнографски сагледава партиципаторна плесна традиција Срба у Дунавској клисури и Пољадији у току XX века на основу вербалних и кинетичких сећања саговорника забележених у оквиру теренских истраживања реализованих у периоду од 2010. до 2017. године. Истовремено, циљ је да се представе и облици савременог плесног испољавања српског становништва на овом простору, те размотре могућности очувања појединих традиционалних плесова у будућности. Посебна пажња биће усмерена на позиционирање ове плесне традиције у односу на плесну традицију Срба на ширем простору Баната.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Дунавска клисура, Пољадија, Срби у Румунији, плесна традиција, актуелна пракса, очување.

Увод: географско и демографско майирање Дунавске клисуре и Пољадије

Географски самосвојан простор леве обале Дунава у Румунији се традиционално назива Банатском или, у новије време готово ис-

* selenar@rakocevic.rs

** Овај текст је реализован у оквиру пројекта *Музичка и израчка традиција мултимедијске и мултикултуралне Србије* (рег. бр. 177024) Катедре за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, као и пројекта *Истраживање културе и историје Срба у Румунији* Центра за научна истраживања и културу Срба у Румунији при Савезу Срба у Румунији.

кључиво, Дунавском клисуром (за разлику од десне обале, која припада Републици Србији, а која се назива Ђердапском клисуром). На западу ове географске области, која започиње од манастира Базјаш окруженим маленим истоименим селом од свега неколико кућа, распростире се пространа низија све до реке Нере, односно државне границе. Овај низински простор плодног, али плавног земљишта, локално становништво назива Пољадијом (Томић 1989: 11; Крстић 2015). Мада се уочавају одређене самосвојности у традиционалној плесној и музичкој пракси Дунавске клисуре и Пољадије, ове две суседне географске целине су стицајем историјских околности биле усмерене једна на другу, те чине истоветан културални простор.

На територији Дунавске клисуре се, уз румунска насеља, налазе и села у којима Срби чине или су чинили већину. То су: Базјаш (Baziaș), Дивич (Diviç), Белобрешка (Belobreșca), Радимна (Radimna), Српска Пожежена (Pojejena), Мачевић (Măcești), Стара Молдава (Moldova Veche), Љупкова (Liubcova) и Свиница (Svinița).¹ Села у Пољадији су: Соколовац (Socol), Луговет (Câmpia), Прњавор (Pârneaș), Златица (Zlatița) и Лесковица (Lescovița). Поред Срба и Румуна на овом мултиетничком простору последњих неколико векова живели су и Чеси (у локалном говору Пемци), Роми, Мађари и Немци, мада у знатно мањем броју (Томић 1989: 19). Иако многи археолошки подаци указују на то да је овај простор насељаван још од античких времена, те да су поједина српска насеља (на пример, Базјаш и Радимна) регистрована у историјским изворима још у XIII веку (Станолловић 1938: 26; Томић 1989: 18), новија историја већине њих настаје касније, у периоду од XV до XVIII века (Крстић 1987: 16). Лингвистичка и етнографска истраживања указују на то да су Срби на простору Клисуре и Пољадије у овом периоду дошли из различитих крајева, али поглавито са простора Косова и Метохије и области које данас припадају југоисточној Србији, у највећем броју крајем XVII века (Крстић 1987: 17). Плесно и музичко наслеђе досељених Срба се, међутим, као генеалошки неуједначено и разноврсно, под утицајем нових друштвених, историјских и геополитичких околности, у потпуности преуобличило у току XVIII и XIX века у правцу формирања нове плесно-музичке традиције, која је припадала банатском културном идиому. Као непремостива препрека, Дунав је вековима био природна и симболична граница између „европских“ и „османлијских“ територија, између „Европе“ и „Бал-

¹ Села у којима су Румуни већинско становништво су: Супка (Șușca), Нова Молдава (Moldova Nouva), Коронини (Coronini), Света Елена (Sfinta Elena), Сичевица (Sichevița), Горња (Gornea), Берзаска (Berzasca), Дренова (Drencova) и Козла (Cozla).

кана“.² Житељи Клисуре су, стога, били усмерени једни на друге, али и на своје сународнике у севернијим областима Баната.

Историјски и геополитички контекст

На формирање културне посебности овог мултиетничког региона, на коју су указивали и румунски (на пример, GIURCHESCU 1972: 246) и српски истраживачи и хроничари (на пример, Станолловић 1938: 26), поред географске позиционiranости, утицале су и историјске околности. Новија историја овог простора, која у континуитету може бити праћена из историјских извора, започиње након протеривања Турака јужно од Дунава и конституисања аустријско-немачке провинције Темишварског Баната 1718. године (Милекер 2003 [1921]: 84). У току периода Хабзбуршке монархије и Аустроугарског царства, Дунавска клисура и Пољадија су, све до 1872. године, припадале административно самосвојном подручју, институцији Војне границе која је функционисала као географска и војна баријера ширењу тада већ само потенцијалне отоманске доминације (Станолловић 1938: 26; Драшкић 1971: 9). Као гранична област далеко од великих градова и трговачких центара, али и због неплодног, мочварног и плавног земљишта, Дунавска клисура је сматрана једним од најсиромашнијих изолованих делова Аустроугарске (Станолловић 1938: 26; Крстић 1987: 19). У току XIX и у првој деценији XX века су, стога, трговачке, а тако и културалне активности Клисуре и Пољадије, како је већ напоменуто, инклинирале у првом реду ка севернијим и југозападним подручјима Баната будући да су се налазили у јединственој држави. У Пољадији је државна граница између Румуније и Србије успостављена тек након Првог светског рата, раздвајајући села која су пре ове драстичне политичке промене, а захваљујући узајамној близини, културно била веома сродна.³

Плесна традиција је у времену пре Првог светског рата уобличавана у оквиру политичких прилика хабзбуршког и аустроугарског царства, заснованих на мултикултурности многих етничких група, које су моноетничким браковима одржавале узајамну различитост, диференцирајући се једна од друге. Важан аспект конструисања и из-

² Река Дунав је непосредно пре уласка у Клисуру најшира у целокупном току и обухвата простор од неколико километара, а на месту званом Мали казан сужава се на свега 300 метара водене површине изузетне дубине.

³ Као илустрацију ове тврдње укажимо на то да су села Врачев Гај у Србији и Соколовац у Румунији удаљена свега 2 км, а да се црква манастира Кусића данас налази у Румунији, док се село Кусић налази у Србији на свега неколико километара раздаљине од манастира.

ражавања етничке посебности су, уз српски језик и ношњу, а као базични медијуми експресивног и афективног изражавања, свакако, били плес и музика, те су у овом историјском раздобљу традиционална плесна и музичка култура Срба на простору Дунавске клисуре и Пољадије, како је већ истакнуто, формиране као саставни део банатског плесно-музичког идиома.

Након Првог светског рата, румунске власти су покушале да развију овај регион склапањем граничног царинског споразума са Краљевином Југославијом, који је дозвољавао трговину и сарадњу са српским и влашким насељима на другој страни реке (Станолловић 1938: 27). Због тога је 1937. године успостављена редовна транспортна линија скелом на неколико локалитета у Клисури и Пољадији, што је омогућило прекогранично путовање становника, нарочито поводом сеоских заветина у летњем периоду (Станолловић 1938: 48), чега се најстарији становници и данас сећају (Несторовић 2017). У новим политичким околностима, плесна и музичка пракса ће се преуобличавати у правцу репертоарског проширивања и инкорпорирања тада актуелних плесних и музичких форми из Србије, попут *Жириноџ кола*, *ђурђевца* и *џланџаја*, али и многих песама које данас називамо староградским.

Након Другог светског рата и успостављања социјалистичке власти у Румунији, граница је била строго контролисана, поглавито у годинама непосредно након ослобођења и у току 1950-их година, мада су сељани пограничних села у Пољадији (Златица, Луговет и Соколовац) имали посебне дозволе у виду породичних пасоша, тзв. буквара (Несторовић 2017), које су им омогућавале несметан прелазак у Србију и обилазак својих имања, а која су се, стицајем политичких околности, још од краја Првог светског рата, налазила на територији друге државе.

Нова социјалистичка влада је успоставила обавезно школовање на осмогодишњем нивоу, а у овом новом историјском периоду, многи млади људи су почели да настављају школовање у средњим и високим школама, које су биле искључиво на румунском језику. Према сведочењу многих Клисураца и Пољадијаца, до 1950-их година се у породицама говорило искључиво српски (нпр. Станковић 2010; Радованковић 2017). Румунски медији, школовање на румунском језику, као и све већи број мешовитих бракова, довели су до тога да су плесна и музичка традиција у овом периоду све више попримале утицаје румунске традиционалне праксе, поглавито на нивоу извођачког репертоара. У овом периоду продире и утицај урбане културе западне

провенијенције, те су, све до 1970-их година када је ова пракса напуштена, на игранкама, нарочито у Пољадији, извођени и „модерни“ паровни плесови: *валцер* (уз мелодију „Диван је кићени Срем“), *џанго* и *румба*.

Изградња хидроелектрана и бране на Ђердапу на источном крају Клисуре 1960-их и почетком 1970-их година значајно је утицала на живот појединих села на овом подручју због подизања нивоа Дунава. Најисточније српско село Свиница је потопљено, те поновно изграђено неколико стотина метара северније од претходне локације, а у ново насеље је досељено неколико породица из румунског села Тисовица (Tisovița), што је утицало на промену његове до тада уједначене демографске структуре. Слив реке код Старе Молдаве је, такође, веома проширен подизањем водостаја, те је плодно земљиште у приобаљу потопљено. Становници Белобрешке, Дивича, Мачевића, Старе Молдаве и Љупкове су због тога изгубили доста обрадивих површина.

Крајем 1960-их година, успостављена је поново прекогранична комуникација скелом са насељима на десној обали Дунава.⁴ Мада период од 1965. до 1989. године обележава тоталитарна владавина Комунистичке партије Румуније на челу са Николајем Чаушескуом (Nicolae Ceaușescu),⁵ прекогранични утицаји се настављају, па чак и интензивирају изразитом популарношћу српских медија, радија и телевизије,⁶ код свих становника западне Румуније, не само Срба већ и Румуна и других етничких заједница, те продором новокомпоноване музике и компонованих кола, као што су *моравац* и *ужичко коло* (које се на овом простору назива *српско коло*). Популарност новокомпоноване музике из Србије утицала је на формирање посебног жанра популарне музике у Румунији, који је познат под колоквијалним називом *музика сербаска* (musica sârbească).⁷

⁴ Поједини Клисурци се живо сећају времена када су први пут прешли скелом у Србију. На пример, Жива Кочијаш из Дивича је први пут прешао реку 1967. (Кочијаш 2017), а Лазар Јеремић из Свинице 1969. године (Јеремић 2016).

⁵ У Румунији су све до пада режима Николаја Чаушескуа у децембру 1989. године постојала свега два канала државне телевизије (приватни медији нису постојали), а државна власт је строго контролисала званичну музичку продукцију (више у BEISSINGER, RĂDULESCU, GIURCHESCU 2016).

⁶ Најчешћи избор радио-станице подразумевао је Радио Београд I будући да у Клисури и Пољадији Радио Темишвар није био доступан (Јовановић 2016). У Свиници се старији мештани и данас живо сећају времена када је први телевизор стигао у село 1968. године (Јеремић 2016).

⁷ Након либерализације прекограничне политике касних 1960-их година, многи Клисурци и Пољадијци су почели да прелазе у Србију ради куповине разних намирница, а уз њих, обавезно, и грамофонских плоча, а касније, од 1990-их година, музичких касета (Јеремић 2016; Кочијаш 2017).

Након пада Чаушескуове владе у децембру 1989. године, успостављена је културална сарадња са појединим насељима у Србији,⁸ а новоуспостављена слобода медија омогућила је и, потом, интензивирала несметану конзумацију српске музичке продукције, која последњих тридесетак година поред некадашњих хитова новокомпоноване музике обухвата и актуелне хитове тзв. поп-фолка; с друге стране, веома је интензивирана и нова продукција румунске музике инспирисане фолклором, тзв. етно-попа.⁹

Све поменуте историјске околности утицале су на то да је плесна традиција Срба у Дунавској клисури и Пољадији, која је у току XIX века обликована као етнички самосвојна, те у структурално-формалном и стилско-извођачком смислу дистинктивна у односу на окружујуће плесне традиције, поглавито румунску, у току XX века преуобличавана због вишеструких утицаја, најпре румунских традиционалних плесова, а потом влашке и српске традиције с друге стране реке, као и популарне музике која се емитује на српским медијима. Актуелну плесну праксу Дунавске клисуре и Пољадије потребно је, стога, посматрати у светлу интеркултуралних прожимања као динамичан и променљив феномен културног испољавања Срба на овом простору. Традиционални плесови који су крајем XIX и у току прве половине XX века представљали дистинктивно обележје српске културе уопште, а то су у првом реду *сијино коло*, али и *ђурђевац* или *јаланџај*, данас се више не изводе на веселима у тзв. партиципаторној плесној пракси, већ само на сцени. *Мађарац* је и даље присутан, нарочито у Пољадији, али се већ деценијама изводи уз мелодију *ужичког кола*. Утицаји румунске традиције се огледају у плесовима као што су *хора*, *јериница*, *влашко молдавско* и *сијинана*, који су у току друге половине XX века, а могуће је и раније, постали саставни део плесног репертоара Срба на овом простору.

Темајско-мејодолошка йолазицѝа

Као сродне, а истовремено специфичне у односу на окружујући културни простор Баната, Дунавска клисура и Пољадија су до сада биле предмет неколиких етнографских публикација у којима је забе-

⁸ На пример, Мачевић је успоставио званичну сарадњу са Великим Градиштем, а Свиница са Доњим Милановцем. Ова сарадња се огледа најпре у активностима фолклорних друштава и спортским надметањима, који се континуирано организују поводом већих сеоских прослава као што су заветине, тзв. дани села (*zilele comunei*) или новоуспостављени фестивали (попут Фестивала смокава који се одржава у Свиници од 1999. године), када становници „побратимљених“ насеља посећују једни друге.

⁹ О одликама и дистинкцији између српске *йой-фолк* и румунске *ејино-йой* музике писала је више америчка научница Маргарет Бесингер (Margaret Beissinger), која се деценијама бави истраживањем музичке традиције Румуније (више у BEISSINGER 2016: 98).

лежено обиље података о одликама традиционалне плесне праксе, као и о појединачним плесовима (нпр. Крстић 1987; 2015; Томић 1989).¹⁰ Неоспорно изузетно драгоцен, често језгровито и живописно написани, али истовремено сведени и понекад штур, подаци о традиционалним плесовима Срба на овом простору имају форму личних, носталгично интонираних сећања и индивидуалних доживљаја. Уз потребу обухватније и етнокорееолошки утемељене реконструкције некадашње традиционалне плесне праксе, као и сагледавања њених трансформација у савременом друштвено-историјском контексту, логично се наметнула потреба за њеним исцрпнијим истраживањем *in situ* у форми теренског рада.

Са намером кумулативног проширивања сопствених сазнања о традиционалном плесу и музици Срба у Банату, теренска истраживања Дунавске клисуре и Пољадије спроводим у континуитету од 2010. године. Прве доласке у Клисуру омогућила је подршка Академског друштва за неговање музике „Гусле“ из Кикинде, када су ми се на теренским истраживањима придружили кореограф Игор Попов и етномузиколог Мартина Карин (2010, 2011. и 2012. године).¹¹ У наредном периоду долазила сам у Стару Молдаву и Свиницу у континуитету сваке године макар једанпут.¹² На овим путовањима најчешће ми се придруживала етнолог Младена Прелић, а једанпут и њен колега Милош Рашић. Сваког пута придруживали су ми се и студенти етномузикологије Факултета музичке уметности у Београду. У мају 2013. године организовала сам заједничко теренско истраживање Подгрупе за *Теренска истраживања. Теорије и методе* Студијске групе за етнокорееологију Међународног савета за традиционалну музику,¹³ када је седморо истраживача из разних делова Европе и из САД неколико дана боравило у Свиници опсервирајући Ускршње обичаје у селу и документујући ритуал намењивања плеса покојнику. Најзад, почетком августа 2017. године, Центар за научна истраживања и културу Срба

¹⁰ Више о досадашњим истраживањима Дунавске клисуре, Пољадије и, посебно, најисточнијег села у којем живе Срби на овом простору, Свинице, вид. више у Ракочевић 2017: 1259–1287).

¹¹ Уз организациону и, свакако мотивациону, подршку АДЗНМ „Гусле“ подразумева-ла је покривање трошкова превоза.

¹² Ова теренска путовања остварена су захваљујући финансијској помоћи из пројекта *Музичка и играчка традиција мултимедијичке и мултикултуралне Србије* (рег. бр. 177024) Катедре за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹³ Назив ове групације истраживача на енглеском језику гласи: Sub-study group on field research. Theory and method, Study group on ethnochoreology, International council for traditional music (ICTM).

у Румунији при Савезу Срба у Румунији, омогућио ми је континуитет у овим истраживањима и проширивање досадашњих сазнања кроз интензиван теренски рад,¹⁴ а захваљујући одличним контактима локалних активиста Савеза Срба са мештанима Старе Молдаве, Дивича, Мачевића и Белобрешке.

Циљ овог саопштења јесте да се на основу теренских истраживања (која обухватају интервјуе, филмовање и аудио-снимање демонстрација кинетичких и мелодијских образаца појединачних плесова, као и опсервацију са учествовањем у неколико плесних догађаја забележених у насељима Стара Молдава и Свиница) етнографски сагледа партиципаторна плесна традиција Срба у Дунавској клисури и Пољадији у току XX века, али истовремено представе и облици савременог плесног испољавања Срба на овој територији.

У недостатку простора, овога пута пажња ће бити усмерена на игранку као базичан облик конструисања регионално-специфичног колективног идентитета житеља Дунавске клисуре и Пољадије, будући да је овај облик здруженог светковања локалних сеоских заједница и даље веома виталан. Кроз разматрање контекстуалних и садржајних особености игранки покушаћу, дакле, да одговорим на следећа питања: Који плесови су у току XX века чинили дистинктивну одлику српског репертоара Клисуре и Пољадије? Које техничко-стилске одлике су чиниле основу њихове етничке диферентности? С друге стране, који плесни репертоар се данас изводи у српским насељима у Клисури и Пољадији? На који начин? Да ли је могуће говорити о континуитету плесне традиције на овом простору и које су перспективе њеног одржања у будућности?

Методе теренских истраживања су подразумевале опсервацију актуелне праксе, учествовање у плесним извођењима и њихово филмовање, али, једнако, и интервјуе са старијим мештанима о времену њихове младости и снимање демонстрација плесних образаца који се у савременој пракси више не изводе. Због тога ће традиционална плесна пракса Срба у Дунавској клисури и Пољадији бити генерално сагледана кроз сећања њених актера¹⁵ уз упоредо представљање одлика актуелне плесне праксе, да би напослетку биле разматране могућности њеног очувања у будућности.

¹⁴ Теренски рад је спровођен у оквиру пројекта *Истраживање културе и историје Срба у Румунији*.

¹⁵ Најстарији казивачи са којима сам сарађивала у оквиру теренских истраживања су рођени 30-их година XX века, те су њихова сећања на некадашњу плесну праксу везана за средину и другу половину тог века.

*Игранка у сећањима и актуелној пракси:
консијуационе особености*

Према сећањима старијих мештана, игранке су некада у летњем периоду организоване сваке седмице¹⁶ на сеоским „ћошкама“ (раскрсницама) почев од поподневних часова уз учешће локалних музичара.¹⁷ Последњих неколико деценија ова плесна окупљања нестају из праксе, али се игранке поводом већих црквених празника (Божића, Ускрса и Дова¹⁸), сеоских заветина,¹⁹ понекад и храмовних слава локалних сеоских цркава, као и поводом тзв. дана села (zilele comunei) и новоуспостављених фестивала, и даље организују, те су постале најважнији облик колективног светковања. Ова празновања, која, дакле, остварују континуитет у актуелној културној пракси житеља Клисуре и Пољадије, некада су подразумевала дводневне плесне догађаје, док се данас најчешће организују само првог дана заветине и/или славе, односно само на дан новоуспостављеног празника. У летњем периоду се игранке одржавају напољу, најчешће у центрима сеоских насеља, док у зимском периоду локативна компонента ових догађаја подразумева затворен простор у салама локалних домова култура. Промена амбијента узроковала је у прошлости и промену назива за ове плесне догађаје, те се у Клисури и Пољадији често ови скупови у затвореном простору називају балови, што је присутно и данас.

Једна од базичних одлика игранки у Клисури и Пољадији, којом се остварује функција конструисања и оснаживања колективних идентитета локалних сеоских заједница, јесте то да оне представљају вид самоорганизовања мештана. У том циљу, постоје неофицијалне, али јавно признате функције тзв. капараша (једног или више њих) који пре игранке сакупљају новац за музичаре. Важност њихове функције за добру организацију плесног догађаја јавно се потврђује тиме што су, нарочито у прошлости, они започињали плесање почасним положајем на почетку плесне формације и имали неписано право да по сопственом нахођењу наручују плесове, креирајући њихов редослед у току

¹⁶ Најчешће недељом, а некада и средом, четвртком и суботом.

¹⁷ У Мачевићу је забележено живописно сећање на одржавање игранки у летњем периоду: због тога што у селу није било асфалта, те се приликом плесања подизала велика прашина, плесачи су били приморани да посипају воду по раскрсници, али су упркос томе често били веома прашњави, а свакако каљави (Нешић 2010).

¹⁸ Довима се на простору целог Баната назива празник Свете Тројице, односно Духова.

¹⁹ Сеоске заветине су у Клисури и Пољадији најзначајније, масовне сеоске светковине, када долази највећи број гостију из других насеља. Због тога наведимо неке од њих. Заветина у Луговету је на дан Трнове Петке, Соколовцу на дан Светог Илије, Старе Молдаве на Ускрс, Белобрешке на Спасовдан, Мачевића на Петровдан, Дивича на Дове.

вечери.²⁰ Мада функција капараша и даље постоји, последњих двадесетак година, локалне општинске управе, али и Савез Срба у Румунији, финансијски подржавају одржавање игранки нарочито поводом већих празника, односно заветина у летњем периоду. Већа финансијска средства омогућавају ангажовање познатих музичара и вокалних солиста из Темишвара, али и из Србије,²¹ што неминовно утиче на профилисање плесно-музичког репертоара.

Редослед извођења плесова на игранкама није био строго одређен, самим тим што су капараша наручивали нумере. У периоду након Другог светског рата, па све до пре двадесетак година, први плес на игранкама у Мачевићу је, међутим, најчешће било *Жикино коло*, након чега би следили *сиџно коло*, па *мађарац* (Нешић 2010). У Старој Молдави је забележено да се почињало *мађарцем* (Драгичевић 2017), док је у Свиници први плес обавезно била *сиџнана* (Јеремић 2016). Последњих година на плесним догађањима у појединим местима на истоку Клисуре (Стара Молдава, Свиница), репертоарски редослед започиње румунским плесом *бру* (*brâul*), о којем ће више речи бити касније. Након *бруа*, чије извођење може трајати и читав сат, у Свиници се и даље поштује одређени репертоарски редослед који подразумева то да се паровни плесови изводе након плесања у колу. Завршне нумере готово сваке игранке у Свиници у актуелној плесној пракси су, стога, румунски плесови *де дој* (*de doi*) и *инврџиџа* (*invărtita*).

Средином XX века, све до позних 1960-их година, генерацијски нормативи игранки су подразумевали активно учешће плесача старијих од 14, 15 година, који су стицали право учествовања у плесу најчешће тек после завршене основне школе (Јаношевић 2017; Трукић 2017). Девојке су на игранку могле долазити без родитеља, у пратњи другарица или старије браће, али никако саме. Деца су била присутна на овим догађајима, али нису смела да плешу. Последњих неколико деценија, ови нормативи се више не поштују, те игранке у Клисури и Пољадији постају у непосредном смислу саборни друштвени догађаји у оквиру којих се остварује колективни идентитет читаве локалне заједнице, без обзира на генерацијску припадност њених чланова.

²⁰ У Мачевићу је забележено сећање да су некада капараша пре игранке пролазили кроз село са свирцима оглашавајући њен почетак певањем бећараца, а, када би стигли испред „Општине“, „главни“ капараш започињао би плесање (Нешић 2010).

²¹ Међу њима су, на пример, познате певачице из Темишвара Михаела Петровић (Mihaela Petrović) и Андреа Војка (Andreea Voica), као и музичари из Србије, хармоникаш Борко Радивојевић, певачица Јелена Брочић и друге звезде Гранд продукције.

Инструментаријум

Између два светска рата коришћен инструментаријум је подразумевао фрулу (у локалном говору флура) коју су свирали Срби, гајде које су коришћене у српској традиционалној музичкој пракси у Пољадији (Несторовић 2017), као и виолинске (лафтари, лафташи или лаутари) и тамбурашке ансамбле, које су чинили искључиво Роми (Кочиљаш 2017; Радованковић 2017). У Свиници су у овом периоду Срби свирали трубе, те имали ансамбл трубача који је свирао на игранкама (Јеремић 2017). Хармоника (у локалном говору акордион) се на подручју Клисуре и Пољадије појављује такође у овом периоду, али су је све до 1950-их и 1960-их година свирали искључиво Роми (Гурун 2010; Урошевић 2010).

Након Другог светског рата, Срби значајно проширују свој музички инструментаријум клавирном хармоником и оснивањем тамбурашких ансамбала. Тамбураши су по правилу свирали на приредбама, а знатно ређе на игранкама (Драгичевић 2017). Од 1960-их година устаљује се стандардна музичка „формација“²² која се састојала од 1 до 2 хармонике (у овом периоду по правилу клавиране), брача (гитаре) и контрабаса (бас или бронка) (Радованковић 2010; 2017; Станковић 2010). У истој и наредној деценији је у Свиници и Љупкови био веома активан ромски ансамбл лаутара из Љупкове (Ђурић 2016; Јеремић 2016).

До 1970-их година свирало се без озвучења („на ’ладно“), што је утицало и на просторну компоненту игранке, јер су свирачи свирали у центру плесних формација, а по потреби су се и кретали, пратећи најбоље мушке плесаче. На крају ове деценије јавља се заокрет у музичко-звучној естетици: појављују се први синтисајзери („органи“), дугметара потискује клавиру хармонику под утицајем новокомпоноване инструменталне музике из Србије, а гласно озвучење, које из техничких разлога приморава музичаре на заузимање статичне позиције поред плесача, постаје стилско-звучни императив свих плесних догађаја (Стефановић 2010; 2017).²³

У актуелној пракси стандардну формацију, поред органа, обавезно чине и дугметаре као звучни маркери српског музичког израза, али је веома често и придруживање труба и саксофона који изводе румунску

²² Сви ансамбли се у локалном говору називају формацијама без обзира на њихов састав.

²³ Хармоникаш Горан Стефановић из Белобрешке (рођен 1963. године) се живо сећа тренутака када се, као веома млад извођач, придружио формацији Томислава Радованковића крајем 1970-их година, а када се тек почињало са озвучавањем инструмената (Стефановић 2017).

музику, а које по правилу свирају Румуни. Док су све до 1980-их година музичари предводили певање у којем су могли учествовати сви присутни, заокрет у естетици музичког извођења након 1980-их година подразумева појављивање вокалних солиста, који су најчешће репертоарски специјализовани у етничком смислу (српски или румунски репертоар).

Репертоар

Плесни репертоар Срба у Дунавској клисури и Пољадији чине плесови у колу, плесови који се изводе у пару (по двоје) и плесови у тројкама. Формација кола је увек отворена²⁴ и у њој се истичу први (онај који „иде напред“, а у Свиници онај који „води данац“) и последњи извођач (у Свиници се он назива „опаш“). Коло се увек креће за десном руком. Парови су слободно распоређени по простору, осим у верзији румунског плеса *ардељана* (*ardeleana*) који се изводи у Свиници у којем су парови распоређени по кружници. У тројкама се изводе *свијно коло* и *мађарац*. Пlesaње у соло формацији уз слободно коришћење индивидуализованих покрета које се изводи уз актуелне хитове српске *йој-фолк* и румунске *ејино-йој* музике је све више заступљено, али се јавља по правилу тек у позним вечерњим часовима и то на игранкама у затвореном простору које су организоване поводом разних прослава. На заветинама овакав вид плесно-кинетичког испољавања младих још увек није заступљен.

Према пореклу и времену заступљености у традиционалној и актуелној плесној пракси Срба на овом простору забележени плесови се могу жанровски систематизовати на аутохтоне банатске плесове, србијанска кола, румунске традиционалне плесове и локално специфичне плесове који су настали под утицајем румунске плесне традиције.

*

Аутохтони плесови Срба у Дунавској клисури су *свијно коло*, *кукуница*, *шесвијница* и *мађарац*. Они су били основа плесног репертоара у току првих деценија XX века, те их се најстарији мештани Клисуре и Пољадије рођени 1930-их година још увек живо сећају. Сећања на *велико коло* и *шаранац* из жанра тзв. мушког надигравања (више у Ракошевић 2012а: 35–36) су сасвим маглопита и везана искључиво за Пољадију (Урошевић 2010).

Најрепрезентативнији представник српског аутохотног репертоара јесте *свијно коло*. Овај плес структурално припада плесовима ти-

²⁴ Осим у румунском плесу *јериница*.

па *бранла дубле (branla double)*, односно идентичан је банатском *малом колу*: чине га бочни кораци и кораци у месту у оквиру четворотактне латерално симетричне структуре. Овај једноставни образац корака је омогућавао да се плесању *сиџиноџ кола* могу прикључити сви присутни без обзира на године старости и кинетичко-плесне способности, те је у прошлости имао изразиту кохезивну функцију (Крстић 1987: 207). У овом плесу је, међутим, била присутна изразита родна раздвојеност. Мушкарци су имали прилику да плешући *сиџино коло* основни образац корака варирају исказујући извођачку спретност и кинетичку креативност, користећи веома разноврсне мотиве попут „поскока одоздо“, „утапања“, заплитања, преплитања, трептаја, синкопираних удара, поклецавања, па чак и клечања (више у Ракошевић 2012а: 48).

За мушко играње у овом плесу посебно се везује тзв. *колач*, који извођачи именују *фигуром*, а који представља сложен осмотактни мотив у којем се неколико мушкараца пушта из основне формације, те након укрштених корака напред у трајању од четири такта завршавају фразу клекнувши на колена, а потом се укрштеним корацима назад враћају у почетну позицију (више у Карин 2012: 32, 39–40). *Колач* се изводи уз посебан мелодијски образац, а његово извођење је у варијантним облицима забележено у Соколовцу и Белобрешци 2010. године као реконструкција некадашње традиције. С обзиром на фиксност односа између кинетичке и музичке фразе на којем се заснива извођење овог комплексног и, у извођачком смислу, захтевног плесног мотива, може се претпоставити да је преузет из сценске праксе сеоских фолклорних друштава.

За разлику од мушкараца, жене су у *сиџином колу* најчешће само поцупкивале у месту или изводиле „ситне“ трокорак готово без одицања стопала од тла, обезбеђујући суиграчима стабилну ритмичку потпору. Све ове одлике *сиџиноџ кола* су идентичне одликама извођења *малоџ кола* на широј територији Баната. Специфичност *сиџиноџ кола* са простора Дунавске клисуре и Пољадије, међутим, представља то да је оно на овој територији извођено искључиво у тројкама или, понекад, у петоркама (два мушкарца са три жене²⁵) распоређеним по кружници (Крстић 1987: 207). Иако се може сматрати најрепрезентативнијим представником аутохтоног плесног репертоара Срба, *сиџино коло* се у појединим местима (нпр. Стара Молдава) више не изводи у актуелној партиципаторној пракси, већ само на сцени.

Плесови *кукуница* и *шесџица* припадају типу *кола у џири* (више у Ранисављевић 2012: 257–258) и изводе се уз идентичан мелодијски образац. Специфичност извођења *кола у џири* код Срба у Румунији, па

²⁵ Жена–мушкарац–жена–мушкарац–жена.

тако и у Дунавској клисури и Пољадији, јесте да латерално фразно уобличавање започиње мотивом „преплет“ који се понавља, а тек у трећем и седмом такту уследио би „поскок одозго“. На овај начин се изводи *кукуница*. Специфичност обрасца корака *шесџице* огледа се у томе да се у њој трећи и седми такт изводе „ситним“, односно кратким корацима осминских ритмичких вредности, при чему се задржава основно својство *кола у џри*, а то је латерално симетрична дихотомна фразна организација осмотактне структуре. *Кукуница* и *шесџица* се више не изводе у партиципаторној пракси.

За разлику од њих, *мађарац* се још увек може изводити на игранкама и, различито од других делова Баната, у Клисури и Пољадији се изводи искључиво у тројкама. Као што је то уобичајено на ширем географском подручју, образац корака *мађарца* се састоји из поновљених трокорака који се изводе у ритмичкој фигури четвртина – две осмине. Попут извођења *сиџиноџ кола*, у *мађарцу* су мушкарци могли да основни образац корака варирају на најразличитије начине уз најчешће коришћење „преплета“ и акцентованог избацавања слободне ноге „ситно“ напред, док су их жене пратиле поцупкујући у месту (Крстић 1987: 206). Ова некада изразита родна диференцираност се полако губи из праксе. Специфичност извођења *мађарца* у Пољадији јесте да се у годинама након Другог светског рата изводио уз мелодију шумадијског плеса *џолиџика и време*, коју је последњих деценија заменила мелодија *ужичкоџ кола*.

Тзв. **србијанским колима** која су на територију Дунавске клисуре и Пољадије стигла након Првог светског рата припадају: *Жикино коло*, *ђурђевац*, *џаланџај*, *моравац*, *чеџворак*, *џоџа* и тзв. српско коло.

Различито од *ђурђеваца* и *џаланџаја*, *Жикино коло* се и данас веома радо изводи у свим селима Клисуре и Пољадије. Његову специфичност, осим тога да се изводи идентично плесовима *кола у џри* на територији Румуније (у оквиру четворотактне фразе најпре се изводе два „преплета“, потом „поскок одозго“ па поново „преплет“, а онда се та фраза понавља у латералној симетрији), јесте његова метроритмичка окосница у троделној ритмичкој пулсацији.²⁶ Поред тога, у актуелној пракси у свим местима Клисуре и Пољадије *Жикино коло* се изводи у асиметричној путањи кретања, која је идентична *влацком колу*: прва четири такта се изводе за десном руком, затим следе два „преплета“ у месту, а потом „поскок одозго“ и „преплет“ за левом руком. Не може се са сигурношћу рећи када је овај начин извођења *Жикиноџ кола* усвојен, односно да ли од самог почетка представља специфичност његовог извођења на истоку Клисуре.

²⁶ Као што је напоменуто, идентично се изводи плес *коконица*, а варијантно *шесџица*, с тим да ова два плеса имају парну дистрибуцију метроритмичког тока.

Ђурђевац (називан још и *ђурђевак* или *ђурђевка*) и *џаланџај* имају самосвојне дводелне структуре образаца корака, а специфичност *џаланџаја* јесте да је био извођен у леси. Мада су све до 1970-их година чинили саставни део репертоара игранки, данас се изводе искључиво у сеоским фолклорним друштвима.

Моравац је у Клисуре и Пољадију стигао средином XX века или у деценијама након Другог светског рата. Иако се везује уз препознатљиву мелодију, на овом простору се образац корака *моравца* изводи у четворотактној структури у оквиру које прва два такта чине кратки, „ситни“ кораци косо десно, а потом следе два „преплета“. Због почетних корака овај плес се понекад назива и *шесџицом*.²⁷ *Моравац* је и даље присутан на игранкама у свим селима Клисуре и Пољадије, осим у Свиници.

За разлику од *Жикиног кола*, које је, дакле, континуирано један од доминантних представника локалног, етнички дистинктивног плесног репертоара већ готово стотину година, за *чејворак* (каже се још и *чејворац*), који је по својим кинетичким особинама аналоган плесу *ора ђе џајру*,²⁸ не може се са сигурношћу рећи када је интегрисан у плесну праксу Дунавске клисуре и Пољадије.²⁹ Извођачи га перципирају као неодвојиви део локалног плесног репертоара, иако наглашавају његову примарну територијалну везаност за простор североисточне Србије. Етничко одређење овог плеса је магловито, а везује се истовремено за српско и влашко становништво са супротне стране реке.

Извођење *џоше*, која данас представља један од најпопуларнијих плесова и Срба и Румуна дуж читаве Клисуре и у Пољадији, започето је почетком 1990-их година, а преузето са простора Ђердапске клисуре.³⁰

Коло које житељи Клисуре и Пољадије најчешће именују *српским колом* последњих година саставни је део репертоара свих српских

²⁷ У плесу *шесџица* ови кратки кораци се, као што је напоменуто, јављају у трећем такту.

²⁸ Плес *ора ђе џајру* или *вјајна* (данас *власко коло*) представља основни плес североисточне Србије и српског и влашког становништва (Младеновић 1974: 101; Васић 1997: 273; 2005: 314).

²⁹ Свинички хармоникаш Живан Ђурић, рођен 1961. године, иако *чејворак* одређује као плес који је примарно са територије североисточне Србије, тврди да је он интегрални део плесне праксе села од његових најранијих сећања, дакле од 1970-их година (Ђурић 2016). Ове наводе је потврдио и локални контрабасиста Лазар Јеремић, рођен 1949. године (Јеремић 2016). Хармоникаш Радојица Миливојевић Кајица из Старе Молдаве сматра да је овај плес доспео у Клисуру након 1989. године (Миливојевић 2010), што потврђују и поједини етнографски написи о плесној пракси овог подручја у којем се *чејворак* не помиње (уп. Крстић 1987: 205–210).

³⁰ Према истраживањима Оливере Младеновић почетком 1970-их година, извођење *џоше* је представљало сасвим нову појаву у селима Ђердапске клисуре (Младеновић 1974: 103).

игранки на подручју Дунавске клисуре. Његов образац корака је идентичан обрасцу корака *Жикиноџ кола*, док музичка компонента, која је базирана на метроритмичком протоку дводелне пулсације ритмичких јединица (што се колоквијално назива српском двојком), представља мешавину многих инструменталних кола преузетих из музичке традиције Србије, међу којима доминира мелодија *ужичкоџ кола*.

Румунски плесови који су у току друге половине XX века могли бити извођени на игранкама су *хора* (*hora*), *џериница* (*perinița*), *срба* (*sirba*), паровни плес *арђељана* (*ardeleana*) и, данас најзаступљенији, *бру* (*brăul*). У Свиници се изводе и паровни плесови *инврџиџа* (*invârțita*) и *де дој* (*de doi*).

Док *хора*, *џериница*³¹ и *арђељана* припадају старијем репертоару, те су у актуелној пракси све мање заступљени, *бру* је у току последњих двадесет година најдоминантнији плес у плесној пракси Клисуре и Пољадије. Иако етнички специфициран као румунски плес, он данас на широј територији представља надетнички маркер заједништва свих становника Баната (GREEN 2016: 125–127). Након 1989. године, нагле експанзије медија и ширења различитих жанровских форми румунског *ејџно-џоџа*, плес *бру* преузима примат у партиципаторној плесној пракси и сеоских и градских средина на западу земље и потискује локално специфичне традиционалне форме. Мада постоје многе различите верзије овог плеса (на пример, POPIN 1951: 184–185; BUȘAN 1957: 160–115; GREEN 2014: 29), он се у актуелној плесној пракси Дунавске клисуре и Пољадије изводи шетајућим корацима у осмотактној латерално асиметричној структури (пет тактова за десном руком и три у месту или краћим корацима уназад, без окрета). Уједначен метроритам дугих шетајућих корака у четвртинским и половинским вредностима, може бити вариран изузетно ситним трокорацима у простору, који се сматрају структурално-стилском одликом румунске плесне традиције.

Срба је румунски плес у колу тротактне структуре обрасца корака (више у RAKOŠEVIĆ 2012b: 256), који се у актуелној плесној пракси Дунавске клисуре изводи на игранкама у континуитету последњих двадесетак година, а могуће је и од раније.

Паровни плесови *де дој* и *инврџиџа* представљају стандардни део актуелног плесног репертоара Свинице. С обзиром на изузетно брз темпо у којем се изводе, изазов су и за веште плесаче. Док је метроритмичка структура обрасца корака плеса *де дој* идентична плесу *бру*, с тим да се изводи латерално симетрично веома кратким корацима

³¹ Плес *џериница* је извођен у Пољадији, најчешће на завршетку свадбе (УРОШЕВИЋ 2010). У Старој Молдави је, међутим, могао да буде извођен и на игранкама (ДРАГИЧЕВИЋ 2017).

због изузетно брзог темпа, *инврѿиѿиѿа* је дводелни плес са изразитим вртњама пара у другом делу, на шта упућује и њен назив.

Локално специфични плесови који су извођени на игранкама, а настали су под утицајем српске или румунске плесне традиције највероватније средином XX века су: *ѿуѿаљка*, *сиѿнана*, *влаѿко молдавско коло* и *Ору, ору, до зору*.

ѿуѿаљка је плес забележен само у Свиници и то у оквиру реконструкција некадашње плесне праксе (Ђурић 2016; Јеремић 2016). Припада типу *кола у ѿри*, али је извођен корацима у месту без одизања ногу, у формацији отвореног кола у којој су плесачи повезани тзв. војвођанским повезивањем. Својим структурално-формалним, као и стилско-извођачким одликама, представља амалгам србијанске и банатске плесне традиције, те се може претпоставити да је настао средином XX века. Данас се више не изводи.

Плес *сиѿнана*, који је све до 1990-их година био основни плес Срба у Свиници, такође, представља, може се рећи, „посрбљену“ латерално симетричну верзију румунског плеса *бру*, чему су допринесли начин повезивања (тзв. војвођанско повезивање типично на овом простору само за Србе) и изузетно „ниски“, кратки кораци. Актуелна латерално асиметрична верзија плеса *бру* је у Свиници у току 1990-их година потпуно потиснула *сиѿнану* која, са недвојбеним српским етничким одређењем, данас постоји само у сећањима старијих мештана.

Влаѿко молдавско коло (називано још и *сиѿро коло*) представљало је специфичност плесне праксе Старе Молдаве у току друге половине XX века. Могли су га изводити само највештији извођачи, а представљао је једну од латерално симетричних верзија плеса *бру*, која се више не изводи. Мада је овај плес настао преуобличавањем румунског плеса, може се сматрати специфичном одликом и српског репертоара, с обзиром на његове стилско-извођачке особености, као и латерално симетричну структуру основног обрасца корака.

Сећања на плес *Ору, ору, до зору* су забележена у Мачевићу (Нешић 2010) и Белобрешци (Несторовић 2017). Будући да његов образац корака припада типу латерално симетричне *ѿеѿиње*, може се претпоставити да је „посрбљена“ верзија румунског плеса *хора*. Овај плес је био популаран у деценијама након Другог светског рата, а могуће је и раније.

Промѿѿања о будућноѿи: моѿућноѿи очувања ѿтрадиѿионалних ѿлесова

Иако је плесну праксу Срба у Дунавској клисури и Пољадији неопходно посматрати као променљиву, динамичну и флуидну, у оквиру хетерогеног репертоара могуће је издвојити плесове који су у прошло-

сти представљали етнички маркер Срба на овом простору, а које и данас извођачи сматрају идентификационом основом сопственог културног идентитета. То су плесови: *сијно коло*, *мађарац*, *ђурђевац*, *јаланџај*, *коконицаи шесџица*, *моравац*, *Жикино коло* и, у Свиници, *сијнана*. У том смислу потребно је размишљати о обезбеђивању њиховог континуитета, не само у оквиру партиципаторне праксе (сеоске игранке) већ и презентационе, дакле, у сценском извођењу.

Иако су поменути плесови присутни у презентационом контексту у форми кореографије народне игре коју изводе сеоска фолклорна друштва Клисуре и Пољадије, неопходно је поменути да се, нажалост, у њиховим изведбама по правилу не обраћа пажња на неговање адекватног извођачког стила, а појединачни локални плесови се често у сценском приказивању представљају упоредо са нумерама из Србије које никада нису биле извођене на овом простору у партиципаторном контексту,³² без логичне драматургије редоследа, те уз неадекватну музичку подлогу. Потребно је, најпре, подићи свест о потенцијално великом значају локалних традиционалних плесова за локалну заједницу, као и утицати на то да се, у едукативним процесима, структури и стилу извођења сваког појединачног плеса приступи са посебном пажњом. У том циљу, било би добро организовати плесне радионице у којима би учествовали и млађи и старији припадници локалне заједнице, што би омогућило континуитет у процесима спонтаног генерацијског преношења плесно-кинетичког знања. На овим радионицама неопходно је да учествују локални музичари, који би својим знањем и искуством допринели обезбеђивању одговарајуће аутентичности и квалитету локално-специфичног плесно-музичког извођења. Посебну пажњу је потребно усмерити на оживљавање плесова који се више не изводе, као што су *сџаромолдавско коло* или, у Свиници, *сијнана* и *џуцаљка*.

Обезбеђивање континуитета извођења традиционалних плесова у сценском контексту би требало паралелно да тече са покушајем њиховог ревитализовања на сеоским игранкама. За то је, у првом реду, неопходна мотивација самих извођача – плесача и музичара, које је потребно охрабрити у становишту да управо поменути плесови представљају дистинктивну одлику локалног културног наслеђа која сведочи о културној посебности Срба на овом простору. Да би се ови циљеви остварили, чини се да је неопходно успоставити сарадњу између стручњака и припадника локалне заједнице, што припада сфери примењене етномузикологије а тиме и домену сасвим практичног деловања. Један од циљева овог текста јесте и подстицај у том правцу.

³² На пример са плесом *маказице* или са плесом *јоскок* који се изводи уз мелодију „Играле се делије“ из кореографије „Игре из Србије“ Олге Сковран.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВАСИЋ, Оливера. „Игра *чейворка* – *ora de patri* и њен утицај на играчки репертоар североисточне Србије.“ У: *Мокрањчеви дани 1994–1996*. Неготин: Мокрањчеви дани, 1997, 273–281.
- ВАСИЋ, Оливера. „Народне игре североисточне Србије.“ У: *Народне изре Србије. Избор народних изгара Србије и Срба ван Србије*. Св. 27. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, 2005, 313–382.
- ДРАШКИЋ, Мирослав. „Становништво лимитрофног српског села Свињице у Румунији.“ У: НЕДЕЉКОВИЋ, Душан (ур.). *Зборник радова*, нова серија књига 1. Београд: Етнографски институт Српске академије наука и уметности, 1971, 7–19.
- КАРИН, Мартина. *Мало коло – фолклорни бисер Срба из Доњег Баната у Румунији*. Мастер рад, рукопис. Нови Сад: Академија уметности Универзитет уметности у Новом Саду, 2012.
- КРСТИЋ, Борислав Ђ. *Код белог Брежика и око њега*. Букурешт: Издавачко предузеће „Критерион“, 1987.
- КРСТИЋ, Борислав Ђ. *Народни животи и обичаји Клисуреца и Пољудијаца*. Темишвар: Савез Срба у Румунији, 2015.
- МИЛЕКЕР, Срећко. *Банатске историје*. Вршац: Градски музеј и Ауторски атеље „Угао“, 2003 [1921].
- МЛАДЕНОВИЋ, Оливера. „Народне игре Ђердапског становништва.“ *Зборник радова Етнографског института књ. 7* (1974): 91–108.
- РАКОЧЕВИЋ, Селена. „Игра за бог да прост”: интернетички, генеалошки и семантички аспекти намењивања плеса покојнику у селу Свиница.“ *Етноантрополошки проблеми* н. с. год. 12 св. 4 (2017): 1259–1287.
- РАНИСАВЉЕВИЋ, Здравко. „Симболичко значење кола у три у плесној пракси Срба.“ У: МАРИНКОВИЋ, Соња, Санда Додик (ур.). *Традиција као инспирација. Зборник радова са научног скупа „Владо С. Милошевић етномузиколог, композитор и педагог“*. Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске, 2012, 557–570.
- СТАНОЛОВИЋ, Александар. *Монографија Банатске клисуре*. Петровград: Штампарија Гутенберг, 1938.
- ТОМИЋ, Миле. *По Дунавској клисури*. Букурешт: Издавачко предузеће „Критерион“, 1989.
- BEISSINGER, Margaret, Seranța Rădulescu, Anca Giurchescu (eds.). *Manele in Romania. Cultural expression and social meaning in Balkan popular music*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield, 2016.
- BEISSINGER, Margaret. “Manele and regional parallels: ‘Oriental’ ethnopop in the Balkans.” У: BEISSINGER, Margaret, Seranța Rădulescu, Anca Giurchescu (eds.). *Manele in Romania. Cultural expression and social meaning in Balkan popular music*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield, 2016, 95–138.
- BUȘAN, Andrei. *Jocul din Ardealul de sud*. București: Editura de stat didactică și pedagogică, 1957.
- GIURCHESCU, Anca. “Repertoriu de dansuri populare.” У: *Atlasul complex “Portile de fier”*. București: Academia Republicii Socialiste România, 1972, 246–249.
- GREEN, Nick. “A consideration of structural analysis methodology in the context of Southeast European dance: *Brăul Bâtrân*, an example from Romanian Banat.” У: *Proceedings of the Third symposium of the International council for traditional music (ICTM) Study group on music and dance in Southeastern Europe*. Skopje: ICTM Study group on music and dance in Southeastern Europe and National committee ICTM Macedonia, 2014, 27–35.
- GREEN, Nick. “Placing of Svinița’s identity as seen from the perspective of community dance culture.” У: MELLISH, Liz, Selena Rakočević (eds.). *Dance, Field Research, and Inter-*

- cultural Perspectives The Easter customs in the village of Svinița*. Pančevo: Kulturni centar Pančevo & Selena Rakočević, 2016, 115–134.
- POPIN, Andrei. *Manual de dansuri naționale românești*. Vârșeț: Editura “Frăție și Unitate”, 1951.
- РАКОЧЕВИЋ, Selena. *Tradicionalni plesovi Srba u Banatu*. Pančevo: Kulturni centar Pančevo – Gradska biblioteka Pančevo, 2012a.
- РАКОЧЕВИЋ, Selena. “Ethnochoreological research: dance practice of the village of Svinița (Romania).” У: МАРИНКОВИЋ, Соња, Санда Додик (ур.). *Традиција као инспирација. Зборник радова са научног скупа „Владо С. Милошевић етномузиколог, композитор и педагог”*. Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске, 2012б, 247–263.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

UNESCO, 2003. <<https://ich.unesco.org/en/convention>> 3. 1. 2018.

САГОВОРНИЦИ НА ТЕРЕНУ

- Гурун, Мара. Интервју начињен током теренских истраживања у Соколовцу 4. августа 2010. године.
- ДРАГИЧЕВИЋ, Мита. Интервју начињен током теренских истраживања у Старој Молдави 5. августа 2017. године.
- Ђурић, Живан. Интервју начињен током теренских истраживања у Свиници 4. септембра 2016. године.
- ЈАНОШЕВИЋ, Ангелина. Интервју начињен током теренских истраживања у Свиници 7. августа 2017. године.
- ЈЕРЕМИЋ, Лазар. Интервју начињен током теренских истраживања у Свиници 4. септембра 2016. године.
- ЈОВАНОВИЋ, Јосим. Интервју начињен током теренских истраживања у Свиници 20. јуна 2016. године.
- КОЧИЈАШ, Жива. Интервју начињен током теренских истраживања у Дивичу 7. августа 2017. године.
- МИЛИВОЈЕВИЋ, Радојица Кајица. Интервју начињен током теренских истраживања у Старој Молдави 12. августа 2010. године.
- НЕСТОРОВИЋ, Ђурђевка. Интервју начињен током теренских истраживања у Белобрешци 7. августа 2017. године.
- НЕШИЋ, Никола. Интервју начињен током теренских истраживања у Свиници 4. августа 2017. године.
- РАДОВАНКОВИЋ, Томислав. Интервју начињен током теренских истраживања у Белобрешци 7. августа 2017. године.
- СТАНКОВИЋ, Божидар. Интервју начињен током теренских истраживања у Белобрешци 7. августа 2010. године.
- СТЕФАНОВИЋ, Горан. Интервју начињен током теренских истраживања у Белобрешци 7. августа 2010. године.
- СТЕФАНОВИЋ, Горан. Интервју начињен током теренских истраживања у Белобрешци 4. августа 2017. године.
- ТРУКИЋ, Круна. Интервју начињен током теренских истраживања у Свиници 5. августа 2017. године.
- УРОШЕВИЋ, Младен. Интервју начињен током теренских истраживања у Луговету 5. августа 2010. године.

Selena Č. Rakočević

TRADITIONAL DANCES OF THE SERBS IN THE AREA OF
THE DANUBE GORGES AND POLJADIJA:
MEMORIES AND CONTEMPORARY PRACTICE

Summary

The geographically distinct area of the left bank of the Danube in Romania is traditionally referred to as Banatska or, more often, as the Danube Gorges (unlike the right bank, which belongs to the Republic of Serbia and is called Đerdapska klisura). In the area of the Danube Gorges and Poljadija, along with Romanian settlements, there are plenty of villages where Serbs make or have made the majority. The aim of this paper is to present traditional dances of the Serbs in the area of Danube Gorges based on field research (which included interviews, filming and audio recording of demonstrations of kinetic and melodic patterns of individual dances, as well as participant observation of the several dance events recorded in Stara Moldava). At the same time, the focus is on the contemporary dance practice of the Serbs in this area. Which dances made a distinctive feature of the Gorges Serbian repertoire during the 20th century? What technical and stylistic features were the bases of their ethnic differentiation? On the other hand, what dance repertoire is performed in Serbian settlements in the Gorges nowadays? In what way are they performed? Is it possible to talk about the continuity of dance tradition in this area and what are the perspectives of its maintenance in the future?

Keywords: Danube Gorges, Poljadija, Serbs, dance tradition, contemporary practice, sustainability.

ИВАНА С. ВЕСИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

СВЕСЛОВЕНСКА ИДЕЈА У ДЕЛОВАЊУ САВЕЗА МУЗИЧАРА У КРАЉЕВИНИ СХС/ЈУГОСЛАВИЈИ ТОКОМ ДВАДЕСЕТИХ ГОДИНА XX СТОЛЕЋА: ИНИЦИЈАТИВЕ, АКТИВНОСТИ, ПОСТИГНУЋА**

САЖЕТАК: У овом раду разматрали смо допринос дела функционера најзначајнијег професионалног удружења музичара у међуратној Југославији – Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији, спровођењу словенске културне интеграције. Пратећи деловање групе окупљене око званичног гласила организације *Jugoslavenski muzičar / Mužičar*, у међународним оквирима, издвојили смо кључне подухвате који су покренути у периоду између 1923. и 1929. с циљем зближавања и интеркултурне размене са словенским музичарима и стручњацима. Резултати анализе видова и интензитета колаборације загребачких музичара с музичарима из словенских земаља посматрани су у компарацији с резултатима ранијих истраживања. Циљ тога био је да се размотри да ли су и у којој мери настојања ове групације кореспондирала са сродним тежњама других југословенских и словенских музичара, као и с доминантним ставовима и праксом политичке и интелектуалне елите с ових простора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: свесловенство, Савез музичара у Краљевини СХС/Југославији, Фран/Франђо Шидак, Јарослав Шидак, *Jugoslavenski muzičar / Mužičar*.

Замисао о културном и политичком зближавању Словена на тлу Европе актуелизовала се у различитим видовима почев од XVII века.¹ Како су се мењале геополитичке прилике на овом простору и, у складу с тим, дугорочни циљеви политичке и интелектуалне елите поје-

* distinto_differente@yahoo.com

** Ова студија је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОН177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Међу најраније поборнике словенске идеје убраја се хрватски теолог и свестрани интелектуалац Јурај Крижанић (1618–1683). О његовим активностима и замислима у погледу словенског зближавања видети детаљније у PETROVICH 1947.

диначних словенских народа, тако су се појављивала нова тумачења значаја и модалитета њиховог међусобног повезивања.² Упркос крупним променама изазваним исходом Великог рата и Октобарске револуције који су, између осталог, донели политичко осамостаљење већини Словена, као и недвосмислено удаљавање њихових националних елита од руског, односно совјетског утицаја, потреба за обухватнијом колаборацијом на различитим нивоима није изгубила на важности. Штавише, стиче се утисак да су у периоду између два светска рата негдашња стремљења ка словенској интеграцији почела изнова да инспиришу усталасане духове словенских интелектуалаца који су у апокалиптичном слому великих империја на тлу Европе видели прилику за историјско уздизање и буђење културно-политичких потенцијала вековима спутаваних словенских народа. У складу с новонасталим историјским околностима, идеја о интензивирању контаката међу словенским народима ради стварања чвршћих културних, научних, економских и политичких спона и, последично, обликовања специфичне цивилизацијске творевине не само у европском већ и глобалном контексту, привукла је пажњу једног дела југословенских интелектуалаца почетком двадесетих година прошлог века, међу којима су велики удео имали музичари и музички стручњаци. Иако је у том моменту свесловенство афирмисано у скромним размерама међу припадницима политичке елите првенствено кроз појачану размену с Чехословачком у бројним областима деловања, поједини интелектуални и уметнички кругови приступили су му с пуно ентузијазма не заустављајући се само на надахнутим изразима солидарности са словенском „браћом“. Полазећи од недовољно јасно формулисане или делимично искристалисане идеолошке подлоге у склопу које су могле да се препознају наслаге деветнаестовековних тумачења историјске улоге и значаја Словена насталих у Русији и Хабзбуршкој монархији (словенофилство/славјанофилство, панславизам, аустрославизам, неославизам/новославизам; уп. OBŠUST 2013: 198–230) у спрези с послератним филозофским песимизмом и евроазијским схватањима, припадници тих кругова иницирали су различите активности с циљем да прокламован културни програм актуелизују и преточе у далекосежан процес зближавања.

² О историји идеје словенске интеграције, као и њеним актуелизацијама, интерпретацијама и политичким, друштвеним и културним ефектима постоје бројне студије. За потребе овог рада користили смо се резултатима истраживања историчара и антрополога који су се посебно фокусирали на отеловљење свесловенства међу аустроугарским Словенима током XIX века, те на почетку XX века (ŠIDAK 1968; GROSS 1981; AGIČIĆ 2000), потом међу руском политичком и интелектуалном елитом XIX и XX века (SHLAPENTOKH ed. 2007) и, најзад, у ширем временском и географском опсегу (OBŠUST 2013).

Премда је културна и уметничка сарадња између југословенских и других словенских народа на темељу свесловенских тежњи била предмет неколико истраживања у протеклим годинама у којима су се испитивале поједине њене димензије,³ овом приликом је циљ да се сагледају извесне иницијативе које до сада нису детаљније разматране, односно да се објасне њихов узрок и ефекти које су имале у југословенској уметничкој и јавној сфери и шире. Посебну важност у том смислу имало је деловање групе загребачких музичара, утицајних припадника Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији, предвођених Франом/Франом Шидаком, а потом и Јарославом Шидаком, који су чинили не само окосницу гласила организације *Jugoslavenski muzičar / Muzičar* у периоду од 1923. године до краја двадесетих година прошлог века, већ и кључне носиоце њених међународних активности. Оно је посматрано у компарацији с напорима других југословенских и словенских музичара из тог периода који су се посветили развијању словенске узајамности кроз успостављање личних контаката или званичну сарадњу с уметничким друштвима, ансамблима и организацијама. Изузев указивања на спектар активности загребачких музичара и музичких стручњака, посматране су и владајуће прилике у југословенској средини када је о свесловенској идеји реч. Било је, наиме, битно да се истакне однос према њој, њена распрострањеност, и приступ тумачењу међу припадницима интелектуалне елите да би се напослетку из шире перспективе сагледао учинак разматране групе.

Испитивање улоге југословенских музичара у ширењу свесловенске идеје током двадесетих година протеклог столећа проистекло је из резултата ранијих истраживања (Весић 2016; Vesić 2017; 2019) који су обogaћени и надграђени новим увидима. Они су настали из анализе међународног деловања загребачких музичара из тог периода на основу систематизованих података из часописа *Jugoslavenski muzičar / Muzičar*, а потом и из збирке докумената Косте П. Манојловића похрањене у Музиколошком институту САНУ, Београд.⁴

³ Тај феномен заједно с феноменом међусловенских културних веза у контексту деловања музичара у међуратном периоду детаљније су истраживали музиколози Милица Гајић (Галић 1996), Александар Васић (Vasić 2007; Васић 2009; 2014), Ивана Весић (Vesić 2007; 2019; Весић 2016), Катарина Томашевић (Томашевић 2009), Розалина Спасова и Стефанка Георгиева (SPASOVA, GEORGIEVA 2011), Стефанка Георгиева (GEORGIEVA 2017) и Биљана Милановић (Милановић 2010; MILANOVIĆ 2017).

⁴ Ова збирка је делимично архивистички обрађена услед чега појединачни документи нису сигнирани.

*Југословенска јавна сфера и појава свесловенских тежњи:
сажећ осврћ*

Неколико година након Првог светског рата међу југословенским интелектуалцима појавила су се тумачења развоја југословенског друштва и културе у којима ослањање на западноевропске моделе није представљало полазну основу. Пут напретка и унапређења на овим просторима водио је кроз угледање на достигнућа појединих словенских народа, али и међусобну сарадњу која је услед претпостављене подударности духовних одлика различитих група Словена и њихове цивилизацијске саобразности требало да изнесе на видело значајан културни потенцијал словенске „расе“. Да је еманципација југословенског друштва и културе и целокупног словенског „простора“ могућа првенствено кроз обухватну, континуирану и систематично вођену интеркултурну размену наговештавано је у дискусијама појединих истакнутих научника и утицајних јавних личности с ових простора. Међу њима, важно место припадало је професорима Универзитета у Београду – антропологеографу и етнологу Јовану Цвијићу, као и хеленисти Милошу Ђурићу, који су свесловенској идеји покушали да дају јасније одређење. Оба научника представила су своје погледе на свесловенство у часопису *Српски књижевни гласник* у првој половини двадесетих година у кратком временском размаку. Најпре је иступио Цвијић сажимајући своја схватања у тексту „Основе јужнословенске цивилизације“ (1922), а на његове претпоставке и закључке надовезао се Ђурић у спису „Културна мисија Словена“ (1924). Одједи њихових поставки могли су да се уоче у тумачењима свесловенства утицајних конзервативних и либералних кругова у Краљевини СХС/Југославији те су из тог разлога посебно апострофирани (уп. Весич 2016: 127–140).

Цвијићево излагање првенствено је било фокусирано на проблем стварања културног јединства и заједничког цивилизацијског оквира међу Јужним Словенима, тачније Србима, Хрватима и Словенцима, док је питање општесловенског уједињења заузело споредно место. Упркос томе, извесне претпоставке које је с тим у вези изнео овај научник од посебног су значаја будући да су континуирано репродуковане у мање или више измењеној форми у наративима поклоника свесловенства током читавог међуратног периода. Пре свега, битно је то да је Цвијић полазио од уверења да словенски народи морају да развију самосвојан тип цивилизације и, консеквентно, државе и да је у том процесу неопходно да се усредсреде на културну раван уместо на политичку, имајући у виду постојање међусобних „политичких супротности“ (Цвијић 1922: 350). Императив остварења културне и со-

цијалне аутохтоности ове групације једним делом је проистицао из стицања политичке самосталности и ослобађања од превласти других нација с којима не деле „основне психичке особине“ и начине „реаговања на појаве спољнега света и живота“ (1922: 350). Ипак, у већој мери је он био мотивисан превазилажењем ограничења европске цивилизације отуђене од „истине“ и удаљене од „правог живота и Бога“ (1922: 350). Иако преокупиран креирањем јужнословенског културног поретка, тачније процесима на којима је оно почивало, Цвијић је индиректно указао на могуће начине словенске еманципације. Примећујући да на том пољу у прошлости није било „координираног рада, са планом и системом“ (1922: 351), али да су након Великог рата околности далеко повољније, стиче се утисак да је он посебне наде полагао у адекватну „колаборацију научних и хуманих институција и публициста“, као и у надилажење међусобних лингвистичких препрека кроз учење језика других словенских народа (1922: 351–352).

На трагу Цвијићевих схватања о значајној улози Словена у глобалним оквирима у блиској будућности уз наглашавање важности процеса „екуменизације човечанства“ (Ђурић 1924: 525), Милош Ђурић се усредсредио на разматрање разлика између источних и западних цивилизација, те плодотворности лиминалне позиције словенских народа – „између Истока и Запада“, у очекиваном свечовечанском препороду. Полазећи од уверења о неуравнотеженом односу између духовног и материјалног у западним и источним културама, тачније превласти „технике“ на простору Европе, односно „етике“ у земљама Азије, типичне за бројне деветнаестовековне поставке свесловенства нарочито међу руским интелектуалцима, Ђурић је улогу Словена видео у њиховом премошћавању путем „више културне синтезе“ која је подразумевала сједињавање „два типа живота: живот Истока у простору и живот Запада у времену; [...] окциденталне практике и крика и ориенталног (*sic!*) великог ћутања и мира“ (1924: 529). То је, како је истицао, представљало крупан корак ка стварању „једне животније културе, једне богатије синтагме, у којој би, на један органски начин, били поједни вечни садржаји култура источних и западних“ (1924: 529). Попут Цвијића и Ђурић је био мишљења да су Словени добивши политичку независност били у прилици да креирају „своју самосталну, богато ниансирану (*sic!*) цивилизацију и културу, која би својим специфичним особинама, својим посебним аспектима, начинима и резултатима, усавршавала и допуњавала цивилизацију и културу општу светску“ (1924: 609). Исходиште тог процеса он је видео у оживљавању и развијању стваралачких нагона „из којих поникоше оне многобројне српске задужбине, цркве и манастири“, као и српске народне песме,

ризнице „општечовечанских културних вредности“ и „чуварке наших [словенских] месијских мисли“ (1924: 612).

Осим што је наглашавао важност српског културног наслеђа у уздизању Словена и њиховом коначном ступању на сцену историје, Ђурић није прецизирао како би до тога могло да дође нити да ли је имао у виду све словенске народе или само један њихов део. За разлику од њега, Цвијић је био знатно одређенији. Говорећи о појединости-ма словенског културног зближавања и креирања јединствене цивилизације, он је поред Срба, Хрвата и Словенаца имао у виду још и Чехословаке, Пољаке и руске емигранте расуте по Европи услед, како је веровао, „велике несреће која је снашла нашу велику Русију“, алу-дирајући на Октобарску револуцију (Цвијић 1922: 358). Цвијић је из свог видокруга изоставио Бугаре без икаквог образложења, што је, претпостављамо, било инспирисано тада актуелним спољнополитич-ким курсом Краљевине СХС, то јест изразитом одбојношћу према суседној држави и њеној политичкој и интелектуалној елити која се, осим кроз дипломатске активности, испољавала и у југословенској штампи и јавној и културној сфери.⁵

Оптимистичне погледе на будућност словенске културе и њену мисионарску улогу карактеристичне за двојицу београдских научни-ка и интелектуалаца чини се да је делио и изванредан део југословенске, а нарочито српске јавности. То се, поред осталог, могло уочити у функ-ционисању појединих културно-просветних удружења попут Југосло-венског соколског савеза (од 1929. Соко Краљевине Југославије) и Кола српских сестара,⁶ а потом и удружења као што су Југословенско-

⁵ О односима између Краљевине СХС/Југославије и Бугарске између два светска рата и представама о Бугарима у југословенској и нарочито српској јавности видети у Ристић 2013; 2017а, б.

⁶ Према подацима из гласила ових удружења – *Sokolski glasnik* и *Вардар* свесловенске тежње су се недвосмислено испољиле у њиховом деловању током двадесетих година прошлог века достижући нарочит успон крајем те деценије. С тим у вези, у оквиру Југословенског соколског савеза дискутовано је о потреби чвршћег повезивања Словена не само кроз заједничке наступе „pred svetom“, односно свесловенске слетове, већ и кроз настојања „da [se] pokaže da smo i duševno jedinstveni, da hoćemo da budemo i u nutrinji našoj, duševnosti, u neprekinutoj vezi i da od svojih načela neodstupamo nikada [...]“ (Dodatak: „Izveštaji za VIII. glavnu skupštinu JSS u Beogradu 27. marta 1927. Sokolska štampa (potpisao Ante Brozović)“, *Sokolski glasnik*, 1927, бр. 5/6, 53). Слична стремљења постојала су и у оквиру Кола српских сестара чије се руководство радо одазвало позиву за прикључење Свесловенском удружењу жена 1929. године у Прагу – организацији која је имала за циљ „зближење и упознавање словенских народа“. Оваква одлука тумачена је као логична последица ширих струјања у југословенској јавности и јавности бројних словенских народа, тачније чињенице да су многа удружења (новинара, лекара, професора, учитеља, инжењера, педагога) и клубови „ухватили дубоког корена у свесловенској заједници, у свима словенским земљама, где се

-чехословачка лига и Пољско-југословенски клуб у оквиру којих је интензивно рађено на повезивању са сродним словенским организацијама, као и заинтересованим групама и појединцима. Иако је у приступу словенској интеграцији водећих југословенских интелектуалних и политичких кругова видљив утицај Цвијићевих и Ђурићевих схватања, чињеница је да су у периоду двадесетих година актуелизоване бројне варијанте свесловенства које су проистикале из идеолошких дистинкција и неподударности ширих културних и друштвених интереса тада активних појединаца и група. С тим у вези постојала су значајна одступања у тумачењу овог концепта међу припадницима различитих струја либералног и конзервативног усмерења, као и у етничкој равни – између представника српске, хрватске и словеначке политичке и интелектуалне елите, те руских емиграната (уп. Vesić 2019).

Интересантно је да су вероватно најгласнији поборници словенског обједињавања у овом периоду били музичари и музички стручњаци који су, било приватним путем или посредством одређених организација, настојали да идеји свесловенства дају практично утемељење. С тим у вези, они су од 1922. године, а посебно између 1924. године и 1929. године, покренули низ значајних иницијатива и развили интензивну сарадњу с музичарима из различитих словенских земаља доприневши да ово раздобље прерасте у једну врсту „златног доба“ свесловенства у југословенском музичком животу. Све што се у наредној деценији дешавало у тој области представљало је углавном наставак већ започетог уз осетно опадање интересовања чије потенцијалне узроке треба тражити у генерацијској смени, евентуалном незадовољству постигнутим резултатима и ревитализацији идеје о међубалканској културној сарадњи. У наставку ће поред конкретних активности југословенских музичара у правцу креирања обједињеног словенског културног простора бити речи и о потенцијалним разлозима услед којих је ова групација у односу на друге уметничке групације била нарочито заинтересована за ширење свесловенства. Поред тога, пажња ће бити посвећена и изузетном занимању музичара и музичких стручњака за успостављање везе с бугарским колегама, што је представљало битно одступање не само од званичне југословенске политике, већ и од доминантних ставова унутар утицајних интелектуалних кругова особито у источним крајевима земље.

наизменично одржавају њихови конгреси“ (Т., „Конгрес свесловенског уједињења жена у Варшави. Коло српских сестара на конгресу“, *Вардар*, 1932, 84–86).

Рад на зближавању словенских музичара у Савезу музичара у Краљевини СХС: осврт на деловање уредништва и сарадника гласила Jugoslavenski muzičar / Muzičar

Иако о личности Франа/Фрање Шидака, чешког музичара који се у првим деценијама двадесетог века настанио у Загребу, нема пуно података,⁷ нема сумње да је он одиграо кључну улогу у покретању првог и јединог националног удружења професионалних квалификованих музичара на територији Краљевине СХС – Савеза музичара у Краљевини СХС (1924–1941), и да је у великој мери обликовао његову међународну делатност у првим годинама постојања. О томе, поред активности које је предузео у сврху његовог установљења и организационог проширења и обављања функција у појединим подсавезним органима, посебно сведочи ангажман око покретања и уређивања гласила *Jugoslavenski muzičar / Muzičar* чији је био не само оснивач и власник у периоду од 1923. до 1927. године, већ и главни идејни носилац.⁸ Штавише, у формативном раздобљу Савеза који се протезао до краја двадесетих година протеклог столећа (Весић, Пено 2017: 76–114), Шидак је у својству челне личности официјелног листа остварио плодну сарадњу с руководиоцима бројних сродних организација и организационих гласила и на тај начин се ставио у улогу креатора његове политике изван југословенских граница. Наиме, у првих неколико година деловања овог удружења музичара готово да није било иницијативе међународног карактера у којој Шидак није узео учешће или јој, што је још значајније, није дао јасно програмско усмерење. С тим у вези, без обзира на промене у редакционом одбору часописа у коме су се од 1925. године редовно смењивали функционери Савеза те чињенице да је ова организација преузела власништво над њим 1927. препустивши руковођење

⁷ Поред информација о томе да је Шидак био члан оркестра Народног казалишта у Загребу, те да је учествовао у оснивању првог чешког удружења музичара почетком XX века (1908) о чему постоје потврде у листу *Jugoslavenski muzičar* (видети Fran Šidak, „U povodu 20-godišnjeg jubileja Unije čehoslovačkih muzičara. Sjećanja na stvaranje strukovnog pokreta čeških muzičara“, *Muzičar*, 1928, 7, 1–2), нисмо наишли на друге податке о његовом животу и раду.

⁸ Шидак је обављао различите врсте послова у оквиру листа најпре самостално а 1925. као део редакционог одбора придружио му се Јосип Фалетић из загребачког огранка Савеза музичара, и 1926. Фран Миколић из љубљанског огранка у својству одговорних уредника. Судећи према извештајима појединих органа ове организације, уреднички посао је током 1926. (а могуће и пре тога) обављао син Франа Шидака – Јарослав Шидак. Од априлског конгреса Савеза 1927. године гласило је прешло у руке организације, а у уређивачки одбор изабрани су Станислав Стражњици, Јарослав Шидак, Божидар Широла и Сречко Кумар. Функцију уредника вршио је Јарослав Шидак, с тим да су наредне године, 1928, Стражњици и Кумар напустили редакцију. Лист је 1928. године променио назив у *Muzičar*.

групи својих представника предвођеној Јарославом Шидаком⁹ као уредником, пут који је трасирао Фран/Фрањо Шидак у интернационалним оквирима није напуштен до краја разматраног периода.

Један од најважнијих задатака на коме је радио Шидак и касније његови наследници било је остваривање блиских веза са словенским музичарима, што је подразумевало како размену искустава у погледу функционисања професионалних удружења, тако и боље упознавање с „локалним“ приликама у музичком образовању, извођаштву, стваралаштву, историографији, издаваштву и слично. На темељу континуираног „протока“ података из различитих средина очекивало се да ће се кренути ка другим облицима сарадње у виду стварања заједничких организација, проширења концертних репертоара постојећих ансамбала, гостовања уметника и стручњака, као и популаризације словенских композитора и словенских музичких традиција. Јасна опредељеност у том правцу назирала се већ у првим бројевима *Jugoslavenskog muzičara* када у оквиру рубрике „Vanjske vijesti“ почињу да се појављују извештаји о музичким приликама у Чехословачкој и Совјетском Савезу, а касније и осврти на иницијативе чехословачких музичких уметника о оснивању Сметаниног дома, те о креирању закона о заштити музичара.¹⁰

⁹ Јарослав Шидак (1903–1986), син Франа/Фрање Шидака, био је један од најзначајнијих хрватских историчара у периоду након Другог светског рата. Иако је оставио трага у хрватској историографској мисли, о периоду његовог живота пре него што је стекао звање доктора историјских наука (1935) не зна се много. Јарослав Шидак је, попут свог оца, имао важну улогу у обликовању листа *Jugoslavenski muzičar / Muzičar* доприносећи расправама о положају музичке професије, о професионалном удруживању музичара и проблемима који су га пратили, о утицају технолошког развоја на функционисање поља музике и сл. Имајући у виду распон тема и појава о којима су расправљали како он, тако и Фран/Фрањо Шидак и остали сарадници листа, са жаљењем констатујемо да њихово публицистичко деловање није привукло пажњу музиколога на простору некадашње Југославије до данас.

¹⁰ У другом броју листа из септембра 1923. појавиле су се вести из Чехословачке, Русије (Совјетског Савеза), Мађарске, Румуније и Шпаније, да би већ у трећем броју значајна пажња била посвећена питању организовања музичара у Чехословачкој (страна 5), затим комплетном нацрту закона о заштити музичара који је начињен у оквиру чехословачких удружења (5), формирању фонда за изградњу дома у коме би уточиште нашли стари и изнемогли музичари из ове земље (6) и сл. У посебном сегменту овог броја, у рубрици „Из ванјског свијета“ нашли су се детаљни прегледи концертних дешавања у Совјетском Савезу и најаве наступа Чешке филхармоније поводом прославе стогодишњице рођења Беджиха Сметане (6–7). Од четвртог броја из 1923. као стални дописник из Чехословачке појављује се Станислав Кртичка, потпредседник подружнице Савеза чехословачких музичара у Брну. Веома информативни извештаји о раду бугарских и совјетских струковних организација појавили су се током 1924, а од јула 1925. постају редовни у оквиру рубрике „Internazionali organizzacioni pregled“. У погледу унапређења знања о музици различитих словенских народа свакако су најзначајнија била годишта број V, VI и VII (1927, 1928. и 1929) с обиљем вести, опсежних извештаја, чланака и једног темата.

У првим месецима постојања листа док Савез музичара у Краљевини СХС још није формално конституисан, уредништво се трудило да успостави односе с вођством професионалних музичких удружења из Чехословачке, Пољске, Совјетског Савеза и Бугарске не само ради стицања сазнања о моделима и начинима функционисања оваквих организација у другим, релативно сродним срединама, већ и због намере да се у једном тренутку оформи Словенски савез музичара као интернационална творевина. Идеја о стварању словенске уније националних удружења наметнула се крајем 1923. године представљајући прву иницијативу те врсте на југословенском простору и шире. Иако у том тренутку не сасвим прецизно дефинисана и постављена она је указивала на наклоњеност круга југословенских музичара окупљених око *Jugoslavenskog muzičara* и будућег Савеза музичара према словенским интеграцијским процесима. Како је наведено у детаљном осврту уредништва на проблем интернационализације „музичарског покрета“ (Аноним 1923: 4), потреба за ступањем у везу с удружењима из других словенских земаља и оснивањем заједничке наднационалне организације била је мотивисана чињеницом да је у том тренутку у међународним оквирима деловало једино Нордијско-централноевропско удружење музичара (*Nordisch-Zentraleuropäischer Musikerbund*) у коме је постојала доминација германских организација. Поред тога, судећи према одговорима који су на југословенски предлог стизали од челних људи појединачних словенских удружења, нема сумње да је он проистицао и из осећања међусобне културне сродности, сличности социоекономских околности и жеље за заједничким иступањем на „*međunarodnom forumu*“ (ANONIM 1924a: 3).

Недуго након што су исказали тежњу ка обједињавању словенских удружења у оквиру једне организације, југословенски музичари су приступили интензивној кореспонденцији с колегама из Бугарске и Чехословачке. Из Чехословачке су најпре долазили песимистички интонирани одговори, а после краћег времена расположење се променило (1924a: 3). У прилог томе, како су истицали чланови редакције *Jugoslavenskog muzičara*, сведочио је обраћање секретара Савеза чехословачких музичара (*Unie československých hudebníků*) у званичном гласилу *Hudební věstník*, у коме је констатовао следеће:

Na našu moralnu potporu u svom organiz. [organizacionom] razvitku mogu jugoslav. [jugoslavenski] drugovi tako dugo računati, dok ćemo vidjeti, da rađe svijesno za dobrobit cijelog staleža i dok ćemo uz dobru volju moći konstatovati, da izlažu sve svoje snage, ne prezajući ni pred žrtvama ako bude potrebne da se pomenuti cilj postigne. Ispuni li se ovo – a mi se nadamo da hoće – onda smo se ogromnim [...] korakom približili davnoj ideji o suradnji svih slavenskih i slavenski čuvstujućih muzičara [...] (ANONIM 1924a: 3).

За разлику од југословенских музичара који нису назначили које су словенске народе и националне савезе имали у виду могуће због тога што су желели да испитају општи степен заинтересованости, челници чехословачког Савеза били су знатно одређенији. Према речима њиховог секретара, отвореност за сарадњу постојала пре свега када је реч о југословенским музичарима у складу с „današњom političkom konstelacijom“, а потом и пољским и бугарским музичарима уколико „shvate zajednički interes i priključe se k ovoj osnovici (*sic!*) [čehoslovačko-jugoslovenskoj]“ (ANONIM 1924a: 3). У оваквој заједници није било места за совјетске уметнике с обзиром на политичке прилике у Совјетском Савезу које су оцењене као „nesretne“, али се веровало да би у будућности и они могли да се припоје ако би се околности преокренуле (1924a: 3). Чехословаци су веровали да би требало обучавати и пријатељски настројене несловенске државе и њихова удружења у случају да и она у томе виде сврху.

Стиче се утисак да су југословенски музичари окупљени око листа *Jugoslavenski muzičar* показивали већи степен толеранције спрема совјетских колега и да нису у потпуности одбацивали могућност да и њих укључе у рад будуће (све)словенске конфедерације у мери у којој то не би нарушавало њене опште принципе. Томе, поред преписке и редовне размене информација с вођством Свесовјетског професионалног савеза уметничких радника (Всесоюзным профессиональным союзом работников искусств, ВСЕРАБИС) која је интензивирана од фебруара 1924. године, иде у прилог и специфично виђење изнето у одељку „О stanovištu prema Rusiji“ штампаном у августовском броју поменутог југословенског гласила из исте године. У њему је између осталог наведено:

U kombinacije o neakvim političkim promenama u Rusiji mi se ne upuštamo. [...] Ruski drugovi se nalaze u sklopu jedne velike radničke organizacije [...] koja je opet sastavni dio moskovske crvene sindikalne internacionale. Na tom osnovu nije moguće s njima sarađivati i nama ne preostaje drugo, nego da čekamo šta će vrijeme donesti (*sic!*). Mi želimo da budemo s ruskim drugovima u kontaktu, hoćemo da znamo kako oni žive, da pišemo kako se danas razvija muzički život u Rusiji. Zar ćemo se i dalje ograđivati zidovima političkih fikcija, prezira i laži, kad znamo, da u Čehoslov. [Čehoslovačkoj] čekaju tisuće i tisuće naših drugova i tolikih drugih inteligenata da, čim se pruži prva prilika, odu u Rusiju i nađu u njoj bolje uvjete za svoj život nego što im pruža njihova domovina?! Treba pripremati puteve za taj veliki rad! (Da spomenemo jednu činjenicu [...]: na ovogodišnji kongres slavenskih geografa i etnografa u Pragu poslala je i sovjetska Rusija svoje delegate). (ANONIM 1924b: 6).

Иако су недвосмислено били свесни идеолошких и организационих неподударности са совјетским удружењем које су биле непремостиве у контексту обједињеног деловања, чини се да су југословенски музичари видели потенцијал за неку врсту „лабаве колаборације“ са совјетским колегама. То је, без икакве сумње, представљало нетипичну позицију како међу словенским, тако и међу европским „сталешким“ организацијама у том периоду које су, у већини случајева, гатиле подозрење према сродним совјетским творевинама.

Поред Чехословака и Бугари су узели у разматрање југословенски предлог о словенској конфедерацији. Из доступних извештаја сазнаје се да је тим поводом вођство бугарског Савеза професионалних музичара (Съюз на професионалните музиканти в България) намеравало да с југословенским колегама ради на детаљној разради плана о заједничкој организацији како словенској, тако и евентуално балканској (југословенско-бугарској) (ANONIM 1924б: 6). Да би се све реализовало што ефикасније, требало је да председник бугарског Савеза дође у Краљевину СХС и састане се с руководством југословенског Савеза.

Ипак, упркос томе што су с пуно пажње приступили ширењу идеје о формирању заједничког словенског савеза и што је за то, рекло би се, постојала подршка с различитих страна, крајем 1924. године након конституисања Међународне уније музичара (International Musiker Union) са седиштем у Бечу која је, поред бројних удружења музичара из Европе обухватила и она из Чехословачке и Пољске, одлучено је да се од ње одустане и приклони новооснованој организацији. Овакав потез образложен је стрепњом да би рад на словенском окупљању могао да отежа и поремети функционисање тек створене Уније (ANONIM 1924в: 5), али је могуће да је на то утицала чињеница да су најбројнија словенска удружења изван Совјетског Савеза постала њен део поверавајући јој заступање сопствених интереса у интернационалним оквирима. Ипак, како је потцртано у листу *Jugoslavenski muzičar* „napuštanjem ideje o slav. [slavenskoj] konfederaciji ne napuštamo i misao što uže saradnje, organizacione i duhovne, s ostalim slavenskim organizacijama muzičara“ (ANONIM 1924в: 5).

Доследност кључних људи у поменутом гласилу у спровођењу у дело тежње ка словенском зближавању посебно је дошла до изражаја у периоду од 1927. до 1929. године када се поред извештаја о раду „братских“ словенских организација, посебно оних из Бугарске и Совјетског Савеза, учестало појављују опсежни прегледи музичког живота, стваралачких тенденција и музичких институција из словенских земаља. Међу њима је посебно место заузимала серија текстова из пера једног од функционера бугарског Савеза и уредника часописа

Музикален преглед, А. П. Берсењева (псеудоним од Георги Стојанович /Стојанович/), који се радо одазивао позивима југословенских колега да упозна овдашње музичаре и јавност с различитим појавама у уметничкој и народној музици на простору Бугарске. Његова прва и најобимнија студија под називом „Bugaraska muzika“ објављена је у пет делова у неколико бројева *Jugoslavenskog muzičara* током 1927. године.¹¹ Како су чланови редакције објаснили, то је представљало резултат намере да се југословенски читаоци упознају с музичким животом „bratskog naroda“ уз жељу да се с таквим подухватима настави у блиској будућности (BERSENJEV 1927: 7). Поред рада Берсењева, чији је циљ био да се представе историјско-теоријски оквири бугарске музике и њене савремене актуелизације, у току те године на страницама гласила Савеза музичара нашао се и чланак „Бугарска музичка творба“ прештампан из софијског листа *Музиканџи* с прегледом најзначајнијих савремених стваралаца по жанровима (оперска и симфонијска музика, уметничка обрада фолклора).¹²

О осетном порасту удела вести и текстова из Бугарске у листу *Jugoslavenski muzičar* у овом периоду сведочи и специјалан темат о бугарској музици из марта 1928. године који је обухватио четири чланка аутора из те земље (Димитар Хацигеоргијев /Хаджигеоргиев/, А. П. Берсењев, Андреј Георгијев /Георгиев/, Васил Димитров), као и приказе књига Добри Христова и Васиља Стојина, те збирке народних песама Јосифа Чешмеџијева (Чешмеджиев).¹³ Темат је, судећи према коментару редакционог одбора, настао као плод жеље да се јавности пласирају садржаји о музици словенских народа, затим чињенице да су добри односи с бугарским музичарима и стручњацима омогућили акумулирање разноврсног материјала о музичкој традицији с тог простора и, најзад, потребе да се допринесе једном од њихових „najviših ciljeva“: међусобном упознавању бугарских и југословенских музичара.

¹¹ Чланак је штампан у бројевима 3 (страна 7–8), 4 (страна 5–6), 5 (страна 6–7), 9 (страна 8–10) и 10. Поред тога, 1928. године појавио се још један текст Берсењева – „Bugarški muzičari i slavenska muzička uzajamnost“ (BERSENJEV 1928), док је наредне године у деловима публикован његов преглед развоја бугарске музичке културе („Бугарска музичка култура“, 1929, 1, 5–7; „Bugaraska muzička kultura, 1929, 3, 5–6).

¹² *Jugoslavenski muzičar*, 1927, 3, 8–9.

¹³ У трећем броју из 1928. године нашли су се следећи текстови: Dim[itar]. H[adži]. Georgiev, „Neophodno je potrebno da se upoznamo“, 1–2; A. P. Bersenjev, „Bugaraska muzička kultura“, 2–3; Андреј Георгијев, „Музика у Бугарској“, 3–5; V. Dimitrov, „Dječje muzičke kitičice“ u Bugarškoj“, 5–6; Božidar Širola, „Bugaraska muzikološka literatura. Dobri Hristov: Tehničeskija stroež na blgarskata narodna muzika. Vlastita naklada. Sofija 1928“, 6–7; Zlatko Grgošević, „Bugaraska muzikološka literatura. Vasil Stojin: Blgarskata narodna muzika (Metrika i ritmika). Sofija 1927“, 7–8; B[ožidar]. Širola, „Makedonske pučke popijevke u obradbi Josipa Češmedžijeva“, 8–9.

Паралелно с порастом обима садржаја о музици у Бугарској, али и у Чехословачкој, на страницама гласила Савеза музичара у Краљевини СХС пажња је усмеравана на позиве за окупљање словенских музичара и стручњака који су пристизали с различитих страна укључујући и сâмо уредништво. Тако је у априлу 1927. исказана намера за оживљавањем иницијативе Милоја Милојевића у вези с оснивањем Свесловенског удружења за савремену музику и, заједно с тим, музичког фестивала на коме би била представљена новија дела словенских аутора. Оваква манифестација је појмљена као изузетно корисна за југословенске уметнике, јер би они добили прилику да прикажу своја дела у „snažnim muzičkim centrima“ попут Прага и тиме, како се веровало, „stvorili osnovku (sic!) za našu afirmaciju na izrazito internac. [internacionalnim] forumima koja se je do sada ograničavala na rijetke iznimke (Štolcer, sada Širola)“, као и могућност за међусобно упознавање стваралаца са словенских простора, што је сматрано „nasušnom potrebom“ (ANONIM 1927: 5). Подршку од уредништва добила је и вест о оснивању Словенског музиколошког удружења у априлу 1927. на подстрек неких од најзначајнијих стручњака из словенских земаља попут Здењека Неједлија (Zdeněk Nejedlý) и Владимира Хелферта (Vladimír Helfert), као и југословенског композитора и музиколога Божидача Широле, чији је један од првих подухвата било креирање периодичне научне публикације *Monumenta musicae slavica*.

Поред активности око конституисања словенских музичких организација и ангажман на представљању југословенске музике у словенским земљама било кроз концертне догађаје или кроз писану реч и музичко издаваштво наилазио је на веома позитиван одјек. С интересовањем је испраћено одржавање Фестивала југословенске музике у Прагу (6–8. новембар 1927) на коме су суделовале „najuglednije muzičke institucije bratskog češkog naroda: Državni konzervatorijum i Češka filharmonija“ (ŠIROLA 1927: 4) и изведена камерна и оркестарска остварења различитих генерација југословенских композитора,¹⁴ као и сарадња неколико музичких стручњака с ових простора с прашким листом *Тетро*.¹⁵ Подједнаку пажњу привукла је и колаборација Фрање Шидака и Божидача Широле с листом *Музикален њреглед* током 1928.

¹⁴ На првом концерту посвећеном камерној музици изведена су дела Луцијана Марије Шкерјанца, Антуна Добронића, Петра Коњовића, Миливоја Црвчанина, Крсте Одака и Јосипа Штолцера Славенског, док су на другом концерту у извођењу Чешке филхармоније представљења остварења Божидача Широле, Јосипа Штолцера Славенског, Луцијана Марије Шкерјанца и Емила Адамича. Према ŠIROLA 1927: 5.

¹⁵ Мисли се на прилоге који су се нашли у темату „Музика у Југославији“, у другом броју, управо поводом одржавања Фестивала југословенске музике. Аутори прилога били су Милоје Милојевић, Антон Лајовиц и Божидар Широла.

године, као и садржај месечника *Музикален живоѿ* који је почео да излази те године.¹⁶

Да је потребно да се још више развије и продуби размена са словенским музичарима која је интензивирана током 1927. и 1928. године указивао је уредник листа *Muzičar* Јарослав Шидак, најављујући као значајан корак у том правцу припрему посебних бројева посвећених чехословачкој и пољској музици, а као посебно охрабрујуће вести о оснивању Свесловенског певачког савеза и припреми за оснивање Свесловенског савеза позоришта (Š[IDA]к 1928: 7). Шидак је позвао и на коначно установљење Свесловенског удружења за савремену музику с чиме се започело 1924. године, али услед нејасних разлога није било значајних помака ни четири године касније. Он је у томе видео круну процеса културног интегрисања словенских народа и управо је зато тражио од Милоја Милојевића, као главног иницијатора, да објасни због чега је „ствар запела, јер само на тај начин се можемо надати да ће се идеја привести свом остварењу“ (Š[IDA]к 1928: 7). На његов позив убрзо је стигао одговор из бугарског Музичког савеза на чијем је годишњем (XII) конгресу 1928. расправљано о потреби прикључења таквом удружењу и његовог оживљавања. Закључак конгреса ове организације био је да треба да се подржи поменута иницијатива, што је уследило након надахнутог обраћања Андреја П. Берсењева у коме је он апеловао да се томе приступи у најкраћем року. Скраћена верзија конгресног иступа Берсењева нашла се на страницама новембарског броја *Muzičara* (BERSENJEV 1928), а, поред осталог, изузетно су интересантни аргументи које је изнео у прилог неопходности уласка бугарских музичара у ову свесловенску организацију:

Bugarskoj je neophodno potreban dodir sa slavenskim i tuđim svijetom. Na muzičkom području moglo bi se taj dodir najefikasnije realizirati samo posredstvom jednog društva, o kome sam već govorio i u kome bi učestvovali svi slavenski narodi. Bugarska neizostavno mora da mi se priključi. [...]

Ulaženje Bugarske u Sveslavensko društvo za savremenu muziku, koje zasada doduše postoji samo na papiru, nalaže još jedna okolnost. Poznato je da naši susjedi Srbi ne prezaju nipred kakvim sredstvima da si prisvoje makedonske popijevke nazivajući ih „južnosrpskima“. Oni navaljuju na ove nesumnjive tvorevine bugarskog duha, znajući da je u njima skrivena njegova najveća snaga. (BERSENJEV 1928: 7).

Како се из наведеног може закључити, један од кључних мотива бугарских музичара за учешће у Свесловенском удружењу није била само жеља за креирањем слојевитијих интеркултурних додиром са другим

¹⁶ Вид. „Музички часописи“, *Muzičar*, 1928, 5, 4–6.

словенским народима као корак ка пренебрегавању једне врсте културне изолованости и аутаркичности, већ, у великој мери, и прилика да се питање македонског фолклора разматра међу најпозванијим словенским ауторитетима и, како се очекивало, јасно потврди његово бугарско, а не српско порекло. Иако то није експлицитно истицано, проблем око македонског културног наслеђа који су бугарски музичари и стручњаци сматрали горућим вероватно је поред општих политичких неслагања представљао кључну препреку за колаборацију с београдским и српским музичарима и стручњацима из тог периода. Могуће је да се он репродуковао и у приступу Бугара различитим врстама свесловенских иницијатива у којима су српски представници имали удела, што не може да се са сигурношћу утврди на основу досадашњих истраживања. Ипак, као што ћемо указати у закључним разматрањима, бугарска позиција у вези са Свесловенским удружењем недвосмислено дочарава дистинктивност интереса и циљева који су стајали иза идеје о словенској културној интеграцији обликујући се према владајућим политичким околностима и идеолошкој оријентисаности интелектуалне елите појединачних словенских народа.

Када је реч о загребачким музичарима окупљеним око официјелног гласила Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији, приметно је да је интересовање за промовисање свесловенског обједињавања опало након 1929. године и да су најважније место у дискусијама постепено заузели проблеми у вези с економском кризом и „механизацијом музике“ (уп. Весић, Пено 2017: 102–103). Вести и догађаји из словенских земаља су и даље праћени, међутим, иста врста расположења спрам словенског зближавања испољена крајем двадесетих година прошлог века није обновљена у наредној деценији. Могуће је да је на то једним делом утицао неуспех у вези с покретањем рада Свесловенског удружења за савремену музику у који је полагана нада, међутим, није искључено ни то да су неповољне глобалне околности по музичарску професију условиле усредсређивање на „сталешку“, а не „културно-националну“ позицију, те, консеквентно, промену приоритета и фокуса. С обзиром на чињеницу да је својеврсно „сплашњавање“ свесловенског расположења током тридесетих година било приметно међу музичарима у читавој Краљевини Југославији, а не само у случају загребачке групације, евидентно је да су томе допринеле и друге околности, пре свега, демотивисаност спорошћу у реализовању свесловенских иницијатива, постојање неслагања међу представницима појединачних народа (поред српско-бугарских постојала су и српско-хрватска трвења), преусмеравање на националне (југословенске) оквири, утицај појачаног интересовања политичке и интелектуалне елите за међубалканску интеграцију (уп. Vesić 2017) итд.

Закључна разматрања

Наклоњеност идеји о словенском културном зближавању у кругу југословенских музичара, али и музичара из других словенских земаља, испољила се у веома израженом виду током двадесетих година прошлог столећа. Међу првима који су показали заинтересованост за такав подухват била је група загребачких музичара на челу с Франом/Фрањом Шидаком а, касније, и његовим сином Јарославом Шидаком најпре кроз иницијативу за оснивање заједничког словенског удружења музичара, а потом и кроз врло плодну сарадњу с организацијама и појединцима из словенских земаља. Активности ове групације поклапале су се са сродним активностима музичара из других крајева Југославије, као и Чехословачке, Пољске и Бугарске, што наговештавају подаци предочени у Табели бр. 1.¹⁷

ТАБЕЛА бр. 1. Хронолошки пресек кључних свесловенских и међусловенских иницијатива код југословенских и других словенских музичара током двадесетих година.

1923. (октобар) Предлог о оснивању Словенског савеза музичара (група око листа *Jugoslaven-ski muzičar / Muzičar*), Загреб

1924. (јун) Договор о оснивању Свесловенског удружења за савремену музику (Милоје Милојевић, Јан Бранбергер, Карл Жирак /Jiráček/, Матеуш Глињски /Glinski/, Луцјан Камјењски), Праг*

1926. (април) Преговори Косте П. Манојловића и Добри Христова у вези с наступом Првог београдског певачког друштва у цркви Св. Александра Невског у Софији**

1927. (април) Свесловенско музиколошко удружење (Здењек Неједли, Владимир Хелферт, Божидар Широла), Беч

1927. (новембар) Фестивал југословенске музике у Прагу

1928. (март) Фестивал бугарске музике у Прагу

1928. (март) Специјалан број листа *Muzičar* посвећен бугарској музици, Загреб

1928. (април) Договор о оснивању Свесловенског певачког савеза, Праг

¹⁷ У оквиру табеле издвојили смо активности и догађаје који су непосредно проистицали из свесловенских настојања. Свакако, не треба занемарити чињеницу да се у овом периоду одвијала и интензивна културна сарадња између југословенских и словенских музичара, институција, организација и удружења, те посланстава и државних органа што је резултирало гостовањима концертних уметника и ансамбала, научном и академском разменом и сл. Уп. VEŠIĆ 2007: 70–74; Томашевић 2009; Милановић 2010.

* Вид. о томе у Милоје Милојевић (1925). „Уметнички преглед. ‘Свесловенско удружење за нову музику’.“ *Српски књижевни гласник*, књ. XVI, бр. 5, 378–382; Милоје Милојевић (1928). „Свесловенско удружење за савремену музику.“ *Музика*, 5/6, 147–151.

** Према Манојловић s. a.; уп. VEŠIĆ, PENO 2017: 20.

1928. (јун) Позив Јарослава Шидака за оживљавање Свесловенског удружења за савремену музику

1928. (јун) Посета Косте П. Манојловића Софији у име Југословенског народног одбора за помоћ жртвама у Бугарској (услед земљотреса у априлу те године) и учешће на конгресу Бугарског певачког савеза, Софија***

1928. (јул) Специјалан број листа *Музика* посвећен чехословачкој музичкој култури, Београд

1928. (август) Посета Емила Адамича Бугарској и обилазак бугарских градова с Борисом Гајдаровим, учитељем из Лома и уредником зборника *Јуношески друџар*****

1928. (септембар?) Бугарски музички савез подржао предлог о обнови Свесловенског удружења за савремену музику

1928. (децембар) Специјалан број листа *Музика* посвећен пољској музици, Београд

На основу изложене хронологије догађаја и активности југословенских и словенских музичара уочава се да је испољавање свесловенских стремљења достигло кулминацију током 1928. године. То је важило за различите групе словенских музичара без обзира на земље из којих су долазили. Изузетан степен разноврсности и учесталости размене која је тада успостављена показивао је не само одлучност словенских музичара да прокламоване програма преточе у конкретне акције, већ је указивао и на синхронизованост у њиховом деловању. Ипак, упркос наизглед успостављеној јединствености и сложености, нема сумње да су међу групацијама словенских музичара постојале разлике како у тумачењима словенске интеграције, тако и њеног значаја и сврсисходности. Оне су се могле уочити на примеру поимања функције заједничког словенског удружења међу бугарским музичарима, потом у приступу српских музичара према питању укључења Бугарске, у дискусијама између вођства хрватских и српских певачких друштава око концепције Свесловенског певачког савеза (ВАСИЋ 2014б; BEZIĆ 2017; MILANOVIĆ 2017), и, коначно, неподударним погледима на улогу совјетских музичара.

У погледу позиције једног дела функционера Савеза музичара у Краљевини СХС/Југославији спрам свесловенства постојао је низ паралела с позицијом других југословенских (београдских) уметника из тог периода. Посебно се то односило на идеолошка полазишта једних и других која су се умногоме ослањала на концепт словенске културне узајамности промовисаном у склопу неославистичких програма с краја XIX и почетка XX века насталих на подручју Аустроугарске међу припадницима интелектуалне елите словенских народа (уп. OBŠUST 2013: 215–222). Загребачка група је, чини се, најизразитије промовисала таква

*** Детаљније о томе вид. у GEORGIEVA 2017: 43; RISTIĆ 2017: 61–62.

**** Према GEORGIEVA 2017: 48.

гlediшта одступајући од тумачења водећих српских интелектуалаца међуратног доба у којима се манифестовао критички однос према западноевропској култури с истицањем њене дехуманизованости и извитоперености. Потврда тога видљива је у коментарима који су пратили иницијативе и активности сарадника *Jugoslavenskog muzičara / Muzičara*. Између осталог, иако је позив који је пољски композитор Л. М. Роговски (Rogowski) упутио словенским музичарима путем тог листа крајем 1927. пренет с одобравањем, уредништво се ипак индиректно огранило од појединих ставова које је он изнео закључујући да „ne [žele da] ulaze u [njihovu] oscijenu“ (Rogowski 1927: 5). С тим у вези, битно је напоменути да је Роговски био на трагу стајалишта која је донекле заступао Јован Цвијић, а знатно отвореније Милош Ђурић, залажући се за дистанцирање од западноевропских културних тековина, окретање наслеђу Истока, стварању самосвојне цивилизације и оживљавању јармом европских утицаја потиснутог словенског идентитета. Евроазијско-словенофилски наратив овог композитора додиривао се с наративом уредништва у једној тачки – неопходности развијања ближе сарадње између Словена и њихове интензивније културне размене.

Мада ни београдски музичари углавном нису посматрали свесловенство кроз призму одбацивања западноевропских вредности и културних достигнућа (уп. Весић 2016: 216–218), неподударност спрема загребачких музичара долазила је до изражаја у разумевању улоге појединачних словенских народа у овом процесу. Наиме, док је у Београду пажња највише усмеравана на чехословачке и пољске уметнике,¹⁸ група око *Jugoslavenskog muzičara / Muzičara* је осим с Чехословацима, развила плодну колаборацију с Бугарима, а у мањој мери и совјетским музичарима. Југословенско-бугарско зближавање које је промовисано у кругу утицајних чланова Савеза музичара током двадесетих година прошлог века у великој мери је било у несагласју с тада владајућим гледиштима српске политичке и интелектуалне елите, тачније наглашеној нетрпељивости, одбојности и суревњивости према источним суседима. Такво одступање несумњиво је имало корена у чињеници да загребачки музичари у приступу Бугарима нису били оптерећени баластом супротстављених политичких и културних интереса („македонско питање“) и ратних траума попут њихових српских колега (уп. Ристић 2017), те да су, самим тим, могли без већих препрека и задршке да подстичу сваки вид међусобне сарадње. Да истоветна си-

¹⁸ О томе је сведочила културна и уметничка размена из тог периода у виду концертних догађаја, сарадње између музичких часописа, организација, појединаца итд. Вид. детаљније у Турлаков 1994; Галић 1996; Пеловић 2004; Томашевић 2009; Милановић 2010; Васић 2014а; Vesić 2016; Milanović 2017.

туација није била могућа у Београду указивао је отпор који су политички званичници и бројна удружења изражавали према ретким покушајима промоције бугарске музичке традиције у овом делу Краљевине. То потврђују сведочанства Косте П. Манојловића, једног од малобројних српских музичара који се трудио да превазиђе дискрепанцу с Бугарима још од средине двадесетих година прошлог века кроз деловање у Јужнословенском певачком савезу, али и шири културни ангажман (Манојловић s. a.; уп. GEORGIEVA 2017; MILANOVIĆ 2017; RISTIĆ 2017; VESIĆ, PENO 2017).

Да ли је интензивна сарадња загребачких и бугарских музичара и стручњака била искључиво плод непостојања политичких конфронтација између хрватске и бугарске елите или су иза тога стајали и други, „субверзивни“ разлози¹⁹ није могуће с прецизношћу утврдити, међутим, она је свакако представљала допринос актуелизовању свесловенских тежњи на југословенском простору. Ово се односи и на успостављање контакта са совјетским музичарима који су у потпуности били изопштени из разматрања словенске узајамности у другим југословенским крајевима. Колико се деловање загребачке групе у наведеном контексту поклапало с активностима других групација међу хрватском интелектуалном и политичком елитом остаје да се утврди у будућим истраживањима. То би, заједно с анализом ангажмана словеначких музичара и интелектуалаца, дало потпунију слику експанзије свесловенства у међуратној Југославији и различитих димензија тог процеса.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВАСИЋ, Александар. „Музички ђласник (1922): естетички и идеолошки аспекти.“ *Музиколоџија* 9 (2009): 97–111.
- ВАСИЋ, Александар. „Словенофилство и српска музикографија између светских ратова.“ *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 50 (2014а): 119–131.
- ВАСИЋ, Александар. „Два погледа на југословенство у српској музичкој периодици међуратног доба.“ *Музиколоџија* 17 (2014б): 155–166.
- ВЕСИЋ, Ивана. *Конституисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата: улога идеолошких подела у српској политичкој и интелектуалној елити*. докторска дисертација у рукопису, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2016.
- ВЕСИЋ, Ивана, Весна Пено. *Између уметности и живота. О делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2017.

¹⁹ Део хрватске политичке и интелектуалне елите окупљен око вође Хрватске републиканске сељачке странке (од 1925. Хрватска сељачка странка) Стјепана Радића сматрао је сарадњу с Бугарском током двадесетих година прошлог века као средство успостављања противтеже српским политичким снагама и уједно реализовања сопствених националних интереса. О томе какву је улогу имала идеја о југословенско-бугарском зближавању у деловању самог Радића и Х(Р)СС-а вид. детаљније у Ристић 2017: 550–569.

- ГАЛИЋ, Милица. „Контакти Милоја Милојевића са чешким музичарима.“ *Нови звук – интернационални часопис за музику* 7 (1996): 63–78.
- МАНОЈЛОВИЋ, Коста П. „Мој рад на југословенско-бугарском споразуму.“ рукопис, Архив Музиколошког института САНУ, без сигнатуре, s. a.
- МИЛАНОВИЋ, Биљана. „Часопис *Музика* као заступник југословенско-чехословачких музичких веза на измаку друге деценије 20. века.“ У: Милин, Мелита, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.). *Праг и студентски композиције из Краљевине Југославије. Поводом 100-годишњице рођења Сјанојла Рајчића и Војислава Вучковића*. Београд: Музиколошко друштво Србије, 2010, 143–162.
- ПЕЛОВИЋ, Роксанда. *Концертни живои у Београду (1919–1941)*. Београд: Универзитет уметности, Факултет музичке уметности, 2004.
- РИСТИЋ, Иван. „Између старих и нових изазова – Бугарска у политици Краљевине СХС 1926. године.“ *Токови историје* 2 (2013): 75–97.
- РИСТИЋ, Иван. *Бугарска у историји Краљевине Срба, Хрватиа и Словенаца*. докторска дисертација у рукопису, Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду, 2017а.
- РИСТИЋ, Иван. „Смрт, страдање и сећање: Прилог проучавању политичке употребе смрти, страдања и колективног памћења на примеру српско-бугарских односа после Првог светског рата.“ *Токови историје* 2 (2017б): 37–57.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. *На раскрсћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд – Нови Сад: Музиколошки институт САНУ – Матица српска, 2009.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Летопис музичког живои у Београду (1840–1941)*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994.
- AGIĆIĆ, Damir. *Hrvatsko-češki odnosi na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće*. Zagreb: IBIS grafika, 2000.
- ANONIM. „Organizacioni pregled. Pitanje internacionalne konfederacije.“ *Jugoslavenski muzičar* 3 (1923): 4.
- ANONIM. „Naše veze s inostranstvom (Pitanje slavenske konfederacije muzičara).“ *Jugoslavenski muzičar* 3 (1924а): 2–4.
- ANONIM. „Internacionalna konfederacija muzičara.“ *Jugoslavenski muzičar* 8 (1924б): 5–6.
- ANONIM. „Internacionalna unija muzičara.“ *Jugoslavenski muzičar* 12 (1924в): 2–5.
- ANONIM. „Internacionalni organizacioni pregled.“ *Jugoslavenski muzičar* 4 (1927): 4–5.
- BERSENJEV, A. P. „Bugarska muzika I.“ *Jugoslavenski muzičar* 3 (1927): 7–8.
- BERSENJEV, A. P. „Bugarski muzičari i slavenska muzička uzajamnost.“ *Muzičar* 11 (1928): 6–8.
- BEZIĆ, Nada. “The Hrvatski pjevački savez [Croatian Choral Union] in its Breakthrough Decade of 1924–1934 and its Relation to the Južnoslovenski pevački savez [South-Slav Choral Union].” У: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (yp.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 91–108.
- GEORGIEVA, Stefanka. “The Idea of South Slavic Unity among Bulgarian Musicians and Intellectuals in the Interwar Period.” У: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (yp.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 37–56.
- GROSS, Mirjana. “Nacionalno-integracijske ideologije u Hrvata od kraja ilirizma do stvaranja Jugoslavije.” У: GROSS, Mirjana (yp.). *Društveni razvoj u Hrvatskoj od 16. do početka 20. stoljeća*. Zagreb: Izvanredna naklada ‘Sveučilišna naklada Liber’, 1981, 283–306.
- MILANOVIĆ, Biljana. “The Contribution of Kosta P. Manojlović to the Foundation and Functioning of the South-Slavic Choral Union.” У: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić

- (yp.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification (1918–1941)*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 56–82.
- OBŠUST, Kristijan. *Konstrukcija slovenstva u politici i nauci. Stvaranje (sve)slovenskih tradicija, ideološke koncepcije o slovenskom jedinstvu i njihove refleksije*. Beograd: Centar za alternativno društveno i kulturno delovanje, 2013.
- PETROVICH, Michael B. “Juraj Križanić: A Precursor of Pan-Slavism.” *The American Slavic and East European Review* 3/4 (1947): 75–92.
- RISTIĆ, Ivan. “Between Idealism and Political Reality: Kosta P. Manojlović, South Slavic Unity and Yugoslav-Bulgarian Relations in the 1920s.” Y: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (yp.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 57–64.
- ROGOWSKI, L. M. „Muzički pregled. Drugovima, slavenskim muzičarima.“ *Jugoslavenski muzičar* 11 (1927): 4–5.
- SHLAPENTOKH, Dmitry (ed.). *Russia between East and West. Scholarly Debates on Eurasianism*. Leiden – Boston: Brill, 2007.
- SPASOVA, Rozalina, Stefanka Georgieva. “Unknown Letters of Jakov Gotovac, Boris Papanopulo and Josip Štolcer Slavenski in Boris Gaidarov’s Archives (From the History of Bulgarian-Croatian Music Contacts between the 1920s and the 1940s).” *Arti Musices* 1 (2011): 5–35.
- VASIĆ, Aleksandar. “Serbian Music Writings Between the World Wars (1918–1941).” Y: ROMANOU, Katy (yp.). *Aspects of Greek and Serbian Music*. Athens: Edition Orpheus (M. Nikolaïdis and Company Co Music House), 2007, 93–106.
- VESIĆ, Ivana. *Između poetike i politike: polje muzičke produkcije u Srbiji u periodu između dva svetska rata i njegov odnos prema društvenoj stvarnosti*, diplomski rad u rukopisu, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2007.
- VESIĆ, Ivana. “The Balkans as the Core of European Civilization? Kosta P. Manojlović’s Collaboration with the Balkanski institut [Institute for Balkan Studies] in Belgrade (1934–1941).” Y: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (yp.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 127–140.
- VESIĆ, Ivana. “Reflections of All-Slavic Political Ideals in the Narratives on Music: The Case of Yugoslav Music Journals in the Interwar Period.” Y: BALLESTER, Jordi, Gèrman Gan Quesada (yp.). *Music Criticism 1900–1950*. Turnhout: Brepols, 2019 (у штампі).
- VESIĆ, Ivana, Vesna Peno. “Kosta P. Manojlović: A Portrait of the Artist and Intellectual in Turbulent Times.” Y: PENO, Vesna, Ivana Vesić, Aleksandar Vasić (yp.). *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017, 13–25.
- Š[IDA]K. „Славенска музичка узајамност.“ *Muzičar* 6 (1928): 7.
- ŠIDAK, Jaroslav. *Povijest hrvatskoga naroda*. Zagreb: Izdavačko poduzeće „Školska knjiga“, 1968.
- ŠIROLA, Božidar. „Muzički pregled. Naša muzika u inostranstvu.“ *Jugoslavenski muzičar* 12 (1927): 4–5.

ALL-SLAVIC IDEA WITHIN THE ASSOCIATION OF MUSICIANS OF
THE KINGDOM OF SCS/YUGOSLAVIA IN THE 1920S:
INITIATIVES, ACTIVITIES, RESULTS

Summary

Although many Slavic peoples were given long-awaited political independence after the Great War, it did not suppress their strivings to attain stronger cultural bonds and cultural integration that thrived throughout the 19th century. In the new geopolitical circumstances, All-Slavism was mostly interpreted as a vehicle to actualize the potentials of Slavs to create cultural forms of universal value through a synthesis of opposing values of Western and Eastern civilizations. Despite the fact that its definitions varied significantly depending on the differences of ideological basis of individuals and groups that promoted it, the common ground represented a belief that Slavs shared the same world-views, values and spiritual properties and that this similarity needed to be used as an emancipatory tool – for mutual cultural exchange, support, development, and progress. In interwar Yugoslavia of 1920s, All-Slavism was particularly promoted among musicians and music specialists. Among the numerous keen supporters were the representatives of the Association of Musicians of the Kingdom of SCS/Yugoslavia gathered around the periodical *Jugoslavenski muzičar/Muzičar* (Yugoslav musician). Led by Fran/Franjo Šidak and Jaroslav Šidak, this group contributed to the expansion of All-Slavic tendencies in the Yugoslav public and music spheres. From 1923 to 1929, these musicians settled in Zagreb initiated numerous activities aimed at developing collaboration with Slavic musicians around Europe. Unlike many like-minded groups in different Slavic countries of the time, Zagreb musicians created friendly relations with their Soviet colleagues, specifically with the leaders of the Всесоюзным профессиональным союзом работников искусств, ВСЕРАБИС (All-Soviet Professional Association of Art Workers). During the five years of extensive exchange with other Slavic musicians and specialist, they established fruitful correspondence and cooperation with Bulgarian musicians, most of all with the high representatives of Bulgarian musical organizations. As a result of that, series of articles dealing with Bulgarian music history and musical life were published in *Jugoslavenski muzičar/Muzičar* together with detailed reports, while a number of essays of Yugoslav authors were reprinted in Bulgarian music journals.

Results of the analysis of type and extent of collaboration between Zagreb and other Slavic musicians were compared with the results of previous researches. The aim of this paper was to consider whether the efforts of this group corresponded with the related tendencies of Yugoslav and Slavic musicians, as well as with the dominant views and practices of the Yugoslav political and intellectual elite.

Keywords: All-Slavism, Association of Musicians of the Kingdom of SCS/Yugoslavia, Fran/Franjo Šidak, Jaroslav Šidak, *Jugoslavenski muzičar/Muzičar*.

ТАМАРА В. НИКОЛИЋ МАКСИЋ
Универзитет у Београду, Филозофски факултет*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ОБРАЗОВНИ АСПЕКТИ БРЕХТОВОГ ПОЗОРИШТА

САЖЕТАК: Брехтовско епско позориште, као једну од неодвојивих карактеристика, између осталог, подразумева непосредну и суштинску повезаност са образовањем. Како је оно окосница Брехтове позоришне теорије и праксе, то су његова схватања и идеје незаобилазни у проучавањима сваког аспекта повезности и додира драмске уметности и образовања. Циљ овог рада је да прикаже неке од главних аспеката Брехтовог позоришта, који указују на кључне образовне елементе као саставне делове његове позоришне теорије и праксе. Најпре се разматрају суштина епског позоришта, као и главне одлике које одређују Брехтово позориште као дидактичко и дијалектичко. Након тога, трага се за образовним елементима у контексту фау ефекта, као и Брехтовог односа према гледаоцу и глумцу. На крају, дат је приказ његових идеја о образовању и учењу (одраслих), као и концепта поучних комада. Тако конципиран рад, заправо, представља приказ Брехтове теорије и праксе са андрагошког аспекта.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: брехтовско позориште, дијалектика, дидактички театар, образовање и учење одраслих.

„Театар ових десетљећа треба да
забави, поучи и одушеви масе“

(BRECHT 1966: 322)

Увод

Позориште Бертолда Брехта (1898–1956) представља једну од најутицајнијих позоришних тековина XX века, која је одиграла кључну улогу у развоју модерног позоришта и савремених позоришних форми. Једну од његових карактеристика чини значајна прожетост са образовањем. Тиме се на посредан начин указује и на значај прожетости науке и уметности, као што је то истицао Брехт. Његово инсистирање

* tamara.nikolic@f.bg.ac.rs

на том споју, који је видео као природан и уобичајен, доказује и чињеница да је своје позориште у једном тренутку назвао и позориштем научног доба (SPEIRS 1987; BARNETT 2015). О свему томе сведоче његове следеће речи:

Умјетност и наука дјелују на веома различите начине, слажем се. Па ипак, морам признати, ма како то лоше звучало, да ја као умјетник не излазим накрај без употребљавања неких наука (BRECHT 1966: 85).

Може се с правом претпоставити да је, између осталих, мислио и на науку о образовању и учењу. Поглавља која следе представљају покушај анализе главних конституената Брехтовог позоришта са аспекта образовања.

О Брехтовом позоришту

Брехтово позориште је епско, дидактичко и дијалектичко позориште. Као такво, оно представља новину свог времена, која се, између осталог, очитује у евидентној и јасно израженој супротстављености тадашњим преовлађујућим позоришним формама. Брехт је противник буржоаског класичног театра, сматрајући га емотивним театром, с обзиром на то да му је циљ катарза или прочишћење осећања, најчешће страха и сажалења. Аристотеловској поетици уживљавања он супротставља епски театар, који нуди представљање, критичко сагледавање и корисну животну поуку (VUČELJ 2011).

Кроз комаде које пише и поставља, Брехт се не бави подражавањем стварности и света какав јесте, већ настоји да допринесе побољшању света и изазове промене у њему (EDDERSHAW 2002). Брехт објашњава како је циљ његових позоришних истраживања да пронађе средства која би могла отклонити људска тешко подносива стања, као што су глад, сиромаштво, хладноћа, обесправљеност и угњетавање. Важно је, притом, напоменути да њега не интересује моралност тих истраживања, јер, како каже: „Ми, наиме, нисмо говорили у име морала, него у име онога који је оштећен“ (88). Није циљ само указати на све оно што је лоше и неправедно у свету, већ је крајњи циљ то променити. Није исто причати и приказивати неправду и несрећу у свету, као и чинити нешто да се оне отклоне. То значи да је улога брехтовског позоришта заправо двојака. Пре свега, она је педагошка/андрагошка и настоји да доведе гледаоца до сазнања о свету. Поред тога, његова улога је такође и политичка, јер је задатак побудити у гледаоцу жељу да се постојеће стање, оно које је научио (увидео) о свету, измени. Путем Брехтових идеја и његовом позоришном праксом, по-

зориште постаје активан друштвени инструмент промене. Овакво позориште брише сваку илузију и као главни задатак поставља утицање на свест гледаоца.

Самим тим, Брехтов театар је истовремено и дидактички театар или, како он каже: „Позорница је почела дјеловати поучно“ (83). У тренутку када је позориште добило задатак да мења друштво, оно заправо постаје дидактичко. Дидактичке намере се понајпре огледају у његовој идеји да Маркову реченицу о томе како свет не треба само тумачити, него га и мењати, примени на театар (BRECHT 1966). Значајно је, када говоримо о дидактичком театру, што се Брехт истовремено дотицао одговора како на питање шта, тако и на питање како. Брехтов театар је поучан због тога што нуди специфичан садржај који жели да пренесе гледаоцу, а у исти мах се озбиљно бави одговором на питање како то учинити. За њега позориште постаје полигон за позоришно експериментисање у коме развија технике и поступке како би постигао оно што је себи поставио за циљ, а то је друштвена промена.

Промјене се неће, како неки мисле, тицати само теме или само облика или само наміјене умјетности него свега тога заједно, пошто то чини јединствену иако протурјечну цјелину (BRECHT 1966: 293).

Брехт, дакле, испуњава своја дела садржајима битним са становишта утицања на свест гледаоца, али он то не постиже само тиме, тј. не ослања се само на садржај. Подједнако битном сматра и дијалектичку методу као суштинску за постизање промене, а то је управо оно што га је одвело ка значајним иновацијама у погледу форме и послужило за експерименте у театру (SOLAR 2013).

Брехт је своје позориште назвао дијалектичким. Како се изразио, покушава да од епског дође до дијалектичког театра, желећи да га преобликује. Брехт је сматрао да, док је термин епски театар ојачао наративни елемент његовог позоришта, термин дијалектички театар боље одсликава политички значај контрадикција које се односе на садржај, форму и рецепцију његових дела (MUMFORD 2008). Упркос томе што су Брехтове драме биле обележене контрадикторношћу, концепт контрадикторности, пре свега, треба сагледавати у контексту филозофије дијалектичког материјализма.

Да би нам се указала промијенљивост свијета, ваља да забиљежимо законе његовог развоја. При том исходимо из дијалектике социјалистичких класика (BRECHT 1966: 305).

Суштину дијалектичке мисли чини уверење да су контрадикторности извор промена и прогресивног развоја. Зато, уколико желимо да произведемо промену, морамо се ослонити на дијалектику. О томе Брехт (1966: 300) јасно каже: „Свугдје гдје је у питању спознаја стварности морамо научити руковање дијалектиком“. У центру Брехтовог интересовања за логику дијалектике налази се његова фасцинација динамиком дијалога и дебате, која представља кретање ка истинитим и корисним идејама, константно супротстављајући наизглед непомирљиве аргументе (MUMFORD 2008). У контексту постизања свог дидактичког циља, Брехт се ослања на дијалектику у различитим поступцима и техникама.

Однос према гледаоцу

Брехт поставља питање:

Није ли заправо нека врста умјетности побиједити у дугогодишњој тихој и непопустљивој борби с интелигентним гледаоцем, тако да овај увек изнова напушта бојно поље тихо плачући и потпуно сломљен? (BRECHT 1966: 43).

Брехт, дакле, поставља захтев за интелигентним гледаоцем. Сам каже: „Театар без контакта са публиком је бесмислица“ (45), образлажући да театар оног времена не зна шта публика од њега тражи. Тиме он заправо жели да укаже на то да је позориште изгубило контакт са гледаоцем, да гледалац остаје ван онога што се на сцену поставља и што се на сцени дешава и да као такво не служи гледаоцу, већ самом себи. А без гледаоца нема ни позоришта.

Ко је заправо Брехтов гледалац? У једном тренутку Брехт открива: „Када сам прочитао Марксов *Капитал*, схватио сам своје комаде“ (BRECHT 1966: 50). Даље, он то образлаже тиме како је заправо Маркс био једини гледалац његових комада кога је заправо икада видео. То није због умешности његових комада, већ због интелигенције какву поседује Маркс. Под тим подразумева интересовања која он има, сматрајући да су његови комади за Маркса сазнајни материјал. Ту нам Брехт открива да је интелигентни гледалац, заправо, онај који је заинтересован за свет око себе. Сматра да ни укус критичара, ни укус гледаоца не играју битну улогу, јер гледаоца треба поучити и променити. То не значи да га треба припремити за позориште, већ да га позориштем треба мењати: „Он сам се мора потпуно промијенити, преиспитати своје интересе, спознати себе самога, реструктурирати се, а то није питање укуса“ (65). Учење и промена дешавају се док тра-

је позоришни чин за који није потребно предзнање, што позориште чини доступним и намењеним свима.

За разлику од театра Станиславског, где гледаоци посматрају позорницу као зачарани и „лице на спаваче који дубље тону у сан што глумци боље раде, гледаоци новог театра су будни, активно прате радњу и реакције других гледалаца, не губе ‘присуство духа’, остају слободни“ (Јевтовић 1998). Наиме, Брехт сматра да, насупрот Аристотеловој драматици уживљавања, „потпуно слободан, критички став гледаоца, усмјерен на чисто земаљско рјешавање тешкоћа, није основа за катарзу“ (1966: 69). То је пре основа за развијање свести о себи и свету око себе, са тенденцијом да га мењамо. Први корак је да учимо потребу за променом, другим речима, да се зачудимо. О томе Брехт каже:

Приказивање је изложило теме и збивања процесу зачудности; та је зачудност била потребна за разумијевање. При свему што је само по себи разумљиво, људи се једноставно одричу разумијевања (BRECHT 1966: 83).

Фау ефекаѿ

Револуционарност у односу који Брехт има према публици огледа се у тзв. фау ефекту (Прпа Финк 2017). Ефекат зачудности, зачуђења, очуђавања или техника дистанцирања или фау ефекат (*Verfremdungs* или *V-efekt*) Брехт сматра једним од специфичних елемената епског театра. Према његовим речима, ради се о

техници којом приказиваним збивањима међу људима можемо придати печат нечег упадљивог, нечега за шта је потребно објашњење, што није само по себи разумљиво, није напросто природно. Циљ је тог ефекта да гледаоцу омогући плодну критику са друштвеног становишта (BRECHT 1966: 98).

Фау ефекат, око кога је Брехт изградио своју позоришну естетику и која чини окосницу његове праксе, сматра се једним од највећих позоришних открића XX века (Прпа Финк 2017). Ради се о проналаску позоришне форме чије је дејство на публику такво да мења свест гледаоца, тако да он има потребу да мења друштво.

Као изузетно сложен феномен и уметничка техника, фау ефекат, према Мирчетићу (2016), има многобројне функције, које се могу свести на следеће две: епистемолошку (сазнајну) и рецепционистичку (деловање на гледаоца). Обе функције су уједно и естетске, јер, како

овај аутор подсећа, остварене су у естетском делу и кроз дело. Међутим, „њихов циљ је неестетски: приказати заједнички живот људи као савладив и променљив. У крајњем случају, сами атрибути функција, спознаја и деловање, указују на његов неестетски карактер“ (11).

Фау ефекат се јавља као супротност техници уживљавања глумца у улогу и уживљавања гледаоца у представу, карактеристичној за аристотеловску драматику, подупрту системом Станиславског. Уживљавање Брехт сматра проблематичним, јер се на тај начин онемогућава спознаја и заузимање критичког става (SOLAR 2013). Насупрот томе, Брехт даје опис нове глумачке технике, технике дистанцирања, која треба да наведе гледаоце на истраживачки, критички став према приказаном догађају (Јевтовић 1997). Штавише, уживљавање, стварање илузије и хипнотичког дејства се на све могуће начине онемогућава. На тај начин, гледаоци, уместо да стварају претпоставке и призову познато, непосредно присутно, дозвољавају дејство неочекиваног, непознатог и необичног. Стварањем дистанце усмерава се пажња гледалаца и изазива се њихово критичко мишљење (SOLAR 2013).

Да би то постигао, односно подсетио гледаоца да је позоришна представа слика реалности, а не сама реалност, Брехт експериментираше на различитим плановима: на плану глумаца (епски глумци глуме другачије од драмских, па тако неки од поступака укључују: директно обраћање глумца публици, излагање текста у трећем лицу или у прошлости, коришћење говора лишеног личног односа извођача према тексту, гласно декламовање); на плану музике (коришћење хорова, сонгова); на плану декора (коришћење показних табли, филма, натписа, необичних светлосних ефеката) итд. „На тај начин гледалац постаје свестан околности које су му предочене и могућег излаза из њих“ (Прпа Финк 2017: 134). То је, дакле, сврха дидактичког позоришта, како је Мирчетић (2016) указао – да кроз уметничку технику оствари неестетски циљ: да научи гледаоца да савлада ситуације које му се чине безизлазним и да, размишљајући о ономе што гледа у представи, развија сопствене идеје за разрешење сукоба на сцени (Прпа Финк 2017). Путем фау ефекта, брехтовско позориште се развија у драмску лабораторију за произвођење техника које публику не испуњавају манипулативним осећањима, већ је подстичу на размишљање, заузимање критичког става и промену (SOLAR 2013).

Однос према глумцу

Оно што у Брехтовом делу указује на суштинско промишљање позоришта као колективног чина у друштву које заслужује промене, како објашњава Прпа Финк (2017: 127), јесте „разоткривање сценске

истине кроз дистанцу отуђења и форму израза која користи глумчево тело равноправно са осталим елементима сцене и позорнице“. Наиме, осим његових теорија, утицај који је Брехт имао на позориште као редитељ „заснивао се на способности да ‘оживи’ своје глумце“ (BARBA, SAVAREZE 1996: 50). Поред других иновативних техника које је Брехт унео у позориште, „техника тела у раду са глумцима деловала је на гледаоце и њихово схватање улоге појединца у друштву, као и утицај друштвених околности на понашање појединца“ (ПРПА Финк 2017: 133).

Брехт од глумца захтева да буде позоришни приказивач. То значи да епски глумац показује да показује (SOLAR 2013). Његов задатак је да репродукује догађај пресликан из стварности, тако што се држи на емотивном одстојању од онога што приказује (VUČELJ 2011). О томе Брехт каже:

Укратко: глумац мора остати приказивачем: он мора репродуцирати приказиваоца као туђу особу, он у свом приказивању не смије избрисати оно ‘то је он учинио, то је он рекао’. Он не смије дозволити да дође до потпуног преображавања у особу коју приказује (BRECHT 1966: 83–84).

Ипак, глумци се не одричу у потпуности средства уживљавања за приказивање понашања, али они то раде тако да сачувају дистанцу између глумца и лика. Тиме што они глуме тако да расцеп, који креира поменута дистанца, омогућује да се гледаоцу понуди алтернатива, уместо да се ствари испоручују као некакве датости (SOLAR 2013).

Како објашњава Јевтовић (1998), са друштвеним променама позоришна уметност се нашла пред задатком да обликује нов начин комуницирања са гледаоцима, при чему гледалац треба да прати приказивање заједничког живота људи у друштву на критичан начин. Тако Брехт, према овом аутору, изнаходи опис нове глумачке технике – ефекта зачудности, који треба да наведе гледаоца на критички и истраживачки став према ономе што глумац приказује и према начину приказивања тј. његовој глумачкој игри. Средства којима се то постиже су разна (ЈЕВТОВИЋ 1998; SOLAR 2013): глумац увек држи дистанцу према лику, не идентификује се са њим, то није он, већ представља и показује неког другог; он нема од почетка свој лик, већ га ствара пред гледаоцима, а лик који производи се стално мења; не изводи текст као свој, већ као цитат лика; укида се четврти зид и глумци се директно обраћају публици, често под пуним светлом; глумац користи превођење у треће лице и прошлост; даје коментаре и упутства за глуму; стихове изговара као прозу, а изводи гестове који иду уз говорење поезије; изводи претеране гестове у односу према говору. Глумац,

дакле, не треба да фасцинира гледаоца, већ је он обичан човек који опонаша неког другог човека. Док то ради, његова личност остаје сачувана и присутна (ЈЕВТОВИЋ 1998).

Да би све ово постигао, и глумац се морао на својеврстан начин едуковати. Зато, поред свега поменутог, а када је реч о глумцима, треба истаћи да се Брехт, као и други његови савременици попут Станиславског, Мејерхољда и Рајнхарта, залагао за припремање глумца за наступ. Такве припреме превазилазе драмске пробе комада и сугеришу потпунију врсту припремања, која поприма образовни карактер. То је Брехт показао када је основао своју трупу након повратка из САД у Источну Немачку и када је као задатак себи поставио трансформацију професионалног позоришта, тако што је унутар позоришта у центар ставио политичко и позоришно образовање (BRADLEY 2006).

Брехтове идеје о учењу и образовању

Посматрано са аспекта образовања, као изузетно важан, истиче се Брехтов став о томе да позориште треба да пружа спознају и буде место сазнавања. Тако за епски театар Брехт каже:

Модерни театар се не мора цијенити по томе колико он задовољава навике публике, него по томе колико их мијења. Не мора се питати држи ли се он вјечних закона драме, него може ли он умјетнички савладати законе по којима се одвијају велики друштвени процеси нашег раздобља. Не да ли он може заинтересовати гледаоца за купњу карте, дакле за театар, него да ли он може заинтересирати гледаоца за свијет (BRECHT 1966: 114).

У складу са идејом да позоришту намени сазнајну улогу, Брехт је врло јасно промишљао начине и путеве њеног остваривања. Неминовно, тиме се дотакао и размишљања о природи процеса учења. Брехт успева да ухвати значај креативне имитације као битног облика учења. О томе каже следеће:

Често се заборавља на то како се на театралан начин одвија одгој човека. Прије него што се дијете упозна с разлозима, оно сазнаје сасвим театрално како треба да се понаша. Оно чује (или види) да се мора смијати ако се ово или оно догоди. Оно се смије кад се други смију и не знајући зашто. Најчешће је потпуно збуњено ако га упитају чему се смије (BRECHT 1966: 91).

Сматра да театрални догађаји у животу, баш као и театар, обликују карактере, и то управо путем креативне имитације: „Човјек копи-

ра гесте, мимику, инфлексije гласа“ (92). Још значајније, Брехт очигледно сматра да таква врста развоја не престаје са периодом детињства, него се наставља и током живота одраслог човека. О томе сведоче његове следеће речи:

Ни с одраслима није другачије. Њихов одгој никад не престаје. Само мртве не мијењају људи из њихове околине. Онај који размисли о томе схватиће значај театра за обликовање карактера. Он ће схватити шта значи када хиљаде пред стотинама хиљада играју театар. Слијегање раменима није одговор на настојања толиких људи око умјетности (BRECHT 1966: 92).

Идејом да човек у позоришту учи, Брехт открива да је био свестан да учење поприма многоструке форме. Тиме је исказао став да није само школа место за учење, већ да је учење доживотан процес, целоживотан, одвија се у свим областима људског живота и деловања. У вези с тим занимљиво је и да је Брехт приметио да драмска уметност у односу на учење заузима специфично место, а то је видљиво кроз његове следеће речи: „Умјетност театра је, тако рећи, најљудскија, најраспрострањенија од свих умјетности. Она се најчешће изводи не само на позорници, него и у животу“ (92). Тим запажањем Брехт се приближио оним ауторима (HOLZMAN 2009) у области учења и развоја који игру претварања, а која стоји у основи драмског израза, сматрају кључним развојним подстицајем у свим животним добрима. У том смислу је извођење иманентно човеку и неодвојиво од њега.

Природа учења је таква да се пружа знатно даље од усвајања чињеница и информација. Брехт је знао да људи подједнако ефектно уче како да се односе једни према другима и како да поступају у специфичним ситуацијама и тешким животним приликама. Управо у томе је видео кључну улогу позоришта. Због тога је, како истиче Барнет (BARNETT 2015), често добијао опаске да користи позориште за проповедање лекција о понашању. Како овај аутор тврди, у бољем случају његова настојања су посматрана у контексту идеје да свака уметност има поруку. Ипак, Брехтова позоришна пракса, можда више од многих, побија идеју да уметничко дело пружа јасну и недвосмислену поруку. Иако Брехтово позориште поставља значајна животна питања, оно тешко и одговара на њих. Брехтове драме не нуде решења, дијалектика која их прожима оставља отворене, несинтетизоване опције, а гледаоци су позвани да се запитају како се контрадикторности које се јављају могу превазићи. Јасно је да не жели да удели моралну лекцију, већ нас позива да размишљамо не само о појединцу већ и да узмемо у обзир његово место и положај у друштвеном поретку ствари: „дијалектичка тензија укључује питања која се пружају даље од жеља

појединаца, будући да су ти појединци непрекидно ограничени друштвеним структурама“ (BARNETT 2015: 26).

Уколико се не ради о моралним лекцијама, поставља се питање чему нас заправо учи. Брехт не даје једноставне одговоре на комплексна питања, већ оно што даје јесте метода промишљања самих питања. Иако ортодоксни марксиста, Брехт се не бави промовисањем левичарске идеологије, већ креирањем нових начина размишљања, ставова и перцепције реалности. Другим речима, оно чему жели да нас научи је дијалектички начин размишљања (BARNETT 2015) и то је управо оно по чему је оставио трајан утицај на позоришну уметност (FRIEDMAN 2002). Марксистичка методологија коју је применио на позориште – дијалектика – представља радикалан помак, јер је условила постављање низа питања која се тичу драме – како делује на гледаоца и како се изводи, па и дидактичког питања – како позоришним средствима поучавати.

Објашњавајући епски театар, Брехт се дотиче и питања раздвајања образовања, учења и уметности. О томе изражава јасан став на следећи начин: „Ми сада можемо заправо рећи само да супротност између учења и забављања није природна нужност, нити је увијек постојала, нити увијек мора постојати“ (BRECHT 1966: 84). Примећујући да се ради о вештачки креираној дихотомiji, истиче важност њеног превладавања:

По опћем схваћању, постоји веома велика разлика између учења и забављања. Прво је можда корисно, али само је друго угодно. Ми треба, дакле, да бранимо епски театар од сумње да он мора бити веома неугодан, невесео, па и напоран посао (BRECHT 1966: 84).

За њега, несумњиво, оно што је животно важно, озбиљно или корисно, може уједно бити и забавно. О томе говори још:

Када не би било тако забавног учења, онда театар, по читавој својој структури, не би био у стању да поучава. Театар остаје театар и кад је дидактички театар, и уколико је он добар театар, он је и забаван (BRECHT 1966 85).

Поучни комади

Да је Брехт позориште и драму сматрао неодвојивим од учења и образовања доказују и његови тзв. поучни комади (*Lehrstücke*). Поучни комади представљају још један израз његове радикалне тежње да трансформише позоришни израз и форму. Брехт их је развијао између 1929. и 1932. са идејом стварања образовне вежбе за извођаче и они

представљају најрадикалнији израз његових позоришних експериментата (BRADLEY 2006).

Сви комади који потпадају под овај назив деле следећа обележја: кратке су форме, приказују сведену радњу уклопљену у једноставан контекст, са малим бројем ликова који су генерички одређени и хором који коментарише на оно што се приказује. У овим комадима Брехт превазилази како институционалне оквири позоришта, тако и поделу на глумца и гледаоца (OESMANN 2012). Ово постаје јасно у Брехтовој чувеној дефиницији „комади који су поучни за извођача. Као такви, немају потребе за публиком“ (BRECHT према: OESMANN 2012: 131). На тај начин, позориште се удаљава од концепта уметничке институције коју публика конзумира и приближава се концепту друштвене ситуације детерминисане свесним извођењем и гледањем изведбе. Наиме, ради се о комадима који могу бити постављени било где и на тај начин излазе из оквира позоришта као институције. Гледање комада, које је првобитно сматрано пасивним актом конзумације, сада се сматра првим кораком ка извођењу. Тако је Брехт склонио нагласак са чина извођења и пренео га на акт постављања комада. Тиме је довео у питање у то време доминантни концепт позоришта као снабдевача одређеног продукта/представе (BRADLEY 2006). С обзиром на то да поучни комад нема потребу за гледаоцем, како је Брехт тврдио, изведба је само могући нуспроизвод, а никако суштински крајњи производ стварања комада.

Сврха поучног комада јесте да укаже на понашање и поучи извођача и гледаоца како треба да расуђују. На тај начин драма дозвољава истраживање ситуација за које је утврђено да не могу бити решене искуством, јер током тих истраживања поучавање замењује искуство и води новим путевима друштвене промене (OESMANN 2012).

Сматра се да су поучни комади настали као резултат Брехтовог интересовања за проучавање марксистичке мисли, али и да су они више од пуког приказивања левичарске идеологије. Својим поучним комадима Брехт је можда најприближније остварио облик који називамо дијалектичко позориште. Ово позориште преиспитује оно што се у друштву намеће као неупитно и постаје органон за откривање истине у друштву. Тако Брехт намењује нову улогу позоришту, које постаје полигон за социјалну промену и истраживање. У својим поучним комадима Брехт не користи ништа што је засновано на искуству као таквом. Људи и догађаји нису унапред зацртани, већ свако знање и разумевање морају бити конструисани у социјалном контексту, конкретној друштвеној ситуацији, а поучни комади омогућавају такву ситуацију (OESMANN 2012). Оно што је поучно у овим комадима јесу конструисане ситуације које одсликавају моменат кризе, који је затим

праћен процесима промене. У складу са својим марксистичким опредељењем, Брехт је веровао да револуција произлази из промене, а његов допринос се огледа у стварању ситуација у којима су људи у потпуности лишени искуства. Таква депривација у погледу искуства омогућава да се изнедри нешто ново, нешто што до тада није постојало у искуству, односно – промена. Тако су поучни комади вежбе у стицању способности да се детектује промена, као и да се открије шта ту промену заправо иницира (OESMANN 2012).

На основу овога се може закључити да је Брехт, промишљајући своју позоришну праксу, уједно врло бржично и пажљиво промишљао и како ће је публика примити. У таквом настојању, подједнако је важан и капацитет гледаоца, који, док је у позоришту, бива уједно и едукован за оно у чему учествује, тј. намерно и смишљено се тај капацитет изграђује у самом процесу. Да би то остварио, Брехт се посветио истраживању начина деловања на гледаоца, не само стварајући и унапређујући позоришни израз, форме и поступке, већ уз то развијајући и дидактичке поступке, идеје и методе који се тичу процеса људског учења.

Закључак

Иако је Брехтова позоришна пракса револуционарна у тренутку свог настајања и актуелна у наредним епохама, „као што Систем Станиславског није постао Закон за све, тако ни Епски театар није преовладао, али оба изазова подстакла су кретање Позоришта у овом веку“ (ЈЕВТОВИЋ 1997). Свакако, утицај Брехтовог позоришта на савремене позоришне форме је немерљив и протеже се и данас, нарочито када су у питању политички театар, експериментално и авангардно позориште (FRIEDMAN 2002). На пољу пракси, које спајају позориште, драмски израз и образовање, такође је видљив његов утицај, нарочито када се ради о утицају на Боала и његово позориште потлачених, на појаву и развој театра заједнице и настанак многих других форми примењеног позоришта. Тиме су актуелни и живе и данас Брехтови погледи на образовање, неодвојива веза коју је видео између позоришта и образовања и начини на које је то успео да изрази у својој позоришној пракси.

Брехт је изнедрио театар који хоће промену и критику. На плану односа глумца и гледаоца значајно је допринео промени облика комуникације. Укидајући поистовећивање гледалаца са драмским ликовима и показујући да нису пресудни психолошки мотиви појединца, Брехт ставља нагласак на логику неистине, моћи и капитала на којој је грађанско друштво засновано. Будући скривена, задатак позоришта је да истину разоткрије и изнесе је на видело. Тиме је глумцима омо-

guћio da unesu društvenu kritiku u svoje дело, a публици дозволио да мисли својом главом, саучествује и заузима становиште (SOLAR 2013), све у циљу да се гледалац оспособи за промену света. Може се рећи да је Брехтово стварање позоришне уметности обележено тежњом да образује. Као да је својом уметничком праксом желео да одговори на Лењиново питање – како и шта треба научити? Притом, не сме се занемарити да, покушавајући да одговори на та питања, Брехт развија дидактичка средства која ка њима воде. Ако је одговор на питање шта води ка разоткривању скривене илузије друштвених механизма, онда одговор на питање како разоткрива скривене механизме позоришног илузионизма. Иако заузима јасне ставове у погледу образовања и излаже своје поверење у образовање као средство промене, за Брехта оно није пуки инструмент којим се она постиже. Када се ради о брехтовском позоришу, образовање је виртуозно уткано у његову естетику и прожима се у дијалектичком јединству са уметничким чином. Притом, ни једном ни другом није одузео разиграност, а ни озбиљност, приписујући им подједнако забаву и политички карактер. За крај, сетимо се његових речи: уколико је добар театар, дидактички театар је уједно и забаван.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ПРПА Финк, М. *Сценски њокреј и његово дејство на гледаоца*. Нови Сад: Академија уметности, 2017.
- BARBA, E., N. Savareze. *Rečnik pozorišne antropologije: Tajna umetnost glumca*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1996.
- BARNETT, D. *Brecht in practice: Theatre, theory and performance*. London: Bloomsbury Publishing, 2015.
- BRADLEY, L. *Brecht and Political Theatre: The Mother on Stage*. New York: Oxford University Press, 2006.
- BRECHT, B. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit, 1966.
- EDDERSHAW, M. *Performing Brecht*. New York: Routledge, 2002.
- FRIEDMAN, D. "Dialectical method in the work of Brecht and its role in the postmodernizing of the theatre." *Communications from the International Brecht Society* Vol. 31 (2002).
- HOLZMAN, L. *Vygotsky at work and play*. New York: Routledge, 2009.
- JEVTOVIĆ, V. *Uzbudljivo pozorište*. Beograd: GEA, 1917. <http://www.rastko.rs/drama/vjevtovic-uzbudljivo.html#_Toc521945657> 23. 1. 2018.
- MIRČETIĆ, P. 3 + 3: *eseji o drami, pozorištu i filmu*. Valjevo: Topalović, 2016.
- MUMFORD, M. *Bertolt Brecht*. New York: Routledge, 2008.
- OESMANN, A. *Staging history: Brecht's social concepts of ideology*. Albany, NY: SUNY Press, 2012.
- SOLAR, M. „Brecht, politika umetnosti i teorije.“ *Stvar – časopis za teorijske prakse* 5 (2013): 133–151. <https://www.academia.edu/30373019/BRECHT_POLITIKA_UMETNOSTI_I_TEORIJE> 23. 1. 2018.
- SPEIRS, R. *Bertolt Brecht*. London: Palgrave, 1987.
- VUČELJ, N. „Didroov dvostruki paradoks: o glumcu i o gledaocu.“ *Filološki pregled* 1 (2011): 105–114.

EDUCATIONAL ASPECTS OF BRECHTIAN THEATER

Summary

Brecht's epic theater, as one of its inseparable features, among other things, implies direct and essential connection to education. As the backbone of Brecht's theatrical theory and practice, his insights and ideas are found to be indispensable in the study of every aspect of intersection of dramatic art and education. The aim of this paper is to present some of the main aspects of Brecht's theater, which point to key educational elements as part of his theatrical theory and practice. First of all, the essence of the epic theater is considered, as well as the main features determined by Brecht's theater considering it to be didactical and dialectical. After that, there is an attempt made to search for educational elements in the context of the *wow effect*, as well as Brecht's attitude towards the spectator and the actor. Finally, his ideas on (adult) education and learning are presented, as well as the concept of teaching plays. This paper is, in fact, an overview of Brecht's theory and practice from the andragogical point of view. As a great critic of the contemporary society, Brecht tried to establish a suitable instrument for its change. In Brecht's view, the task of the theater is to uncover the truth and bring it to light. This enables the actors to bring social criticism into their work, and allows the audience to think for themselves in order to enable a spectator to become capable of changing the world. It can be said that Brecht's creation of theatrical art is covered with the desire to educate. As if he wanted by his artistic practice to answer Lenin's question – how and what should be learned? While trying to answer those questions, Brecht developed the didactical means that lead to them. Although Brecht had clear attitudes and placed his full confidence in education as a means of change, he did not consider it to be a mere instrument for achieving it. When it comes to the Brechtian theatre, education is virtuosically embedded in its esthetics and is interwoven in dialectical unity with the artistic act. At the same time, he never took away any playfulness, nor seriousness. His theatre simultaneously remains fun and has a political character. After all, he argued that if it is a good theater, didactic theater is also fun.

Keywords: Brechtian theater, dialectics, didactic theatre, adult education and learning.

ПРЕДРАГ И. КОВАЧЕВИЋ

Универзитет уметности у Београду, Докторанд на Факултету музичке
уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

НАДРЕАЛИСТИЧКО БУНЦАЊЕ ВАСКА ПОПЕ КАО ОКИДАЧ ЗА СЕВ МУЊЕ ДУШАНА РАДИЋА. ПОСТУПАК РЕДУКЦИЈЕ КАО ЕЛЕМЕНТ МОДЕРНИЗМА У КОМПОЗИЦИЈИ *СПИСАК*

САЖЕТАК: Оно што је током педесетих година прошлог века заједничким нитима повезало два ствараоца – једног из света књижевности, Васка Попу, и другог из света музике, Душана Радића – била је њихова потрага за аутентичним и модерним уметничким изразом. Циљ рада јесте да се на примеру музичког циклуса *Списак* Душана Радића (1952/54/56), чији поетски садржај комада чине стихови из истоименог Попиног циклуса збирке *Кора* (1953), истакну основне особине модернизма које су овог композитора позиционирале у групу „авангардиста“, односно које су га одвеле на пут до „радикалног“ раскидања са традиционалним вредностима. Представљањем специфичног поетског садржаја и тематског круга који бира Попа, а који су затим постали програмска основа музичких „минијатура“ које чине циклус *Списак*, у раду ће се указати на карактеристике Радићевог, или можда боље речено, *радићевског њи- ња модернизма*, а посебно на поступак редукције музичке супстанце. Затим, на основу индикативних композиционих поступака који репрезентују Радићев авангардни музички језик, указаће се на карактеристична експресионистичка изражајна средства, а посебно на она која су обликовала вокални парт, попут скандирања и других артикулационих поступака, репетитивне технике и остинатног понављања, говорног певања и слично. У циљу разумевања друштвеног контекста у којем је Радић формирао своју поетику, током рада ће се указати на однос музичке јавности према овом композитору, као и на општу рецепцију прве верзије циклуса *Списак* непосредно након концерта 1954. године, који је изазвао различите реакције музичке публике и стручне јавности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Радић, Попа, *Списак*, редукција музичког материјала, аске- тизам.

* pedja_kov@yahoo.com

Сазревање Душана Радића у послерајној културној клими и време настанка композиције Списак

Након званичног раскида и постепеног удаљавања од идеолошки конципиране и догматски нормиране културне политике коју је после Другог светског рата конституисао и пропагирао Источни блок, уметност на тлу Југославије је током педесетих година пролазила кроз различите облике модернизације. Док су књижевност (поезија и проза) као и ликовне уметности на почетку шесте деценије доживљавале убрзани преображај који је најпре био релативан, а од средине деценије интензивнији (ДЕНЕГРИ 1993: 15), музичка уметност је пролазила кроз специфичне видове трансформација.¹ Међу југословенским композиторима, чији је креативни домет сада био спутан подигнутом „бодљикавом оградом“, налазили су се они композитори који су деловали у генерацији предратне авангарде и који су наставили да стварају и након рата, као и они који су били на почетку музичке каријере и који су се музички образовали у првој деценији након рата. Управо један од музичких стваралаца, који су своју уметничку каријеру започели на почетку педесетих година и који су се суочили са одлуком о прескакању ‘ограде’ и ризиком који би таква одлука изазвала, био је композитор Душан Радић (1929–2010). Овај српски композитор, који је стасавао у друштвеној, економској и културној клими након Другог светског рата, управо се налазио међу уметницима који су улагали напоре да се супротставе „индоктринацији“ музичке уметности, првенствено утискујући својим индивидуалним композиторским печатом модернистички израз.²

Радић је свој музички језик формирао управо у времену у којем се трагало за новим савременим изразима, као видовима иновативности и креативности, али који су често били остварени захватањем архаизованих историјских или митолошких садржаја, затим рестаурацијом стилских пракси ближе или даље прошлости (средњовековног, ренесансног, барокног или неког другог стилског потенцијала) или

¹ Разлог за то је најпре потребно тражити у развоју музичке културе у предратној Југославији, а затим у томе што је узлет авангардних композитора током ратних година био нагло заустављен, те је сада, посредством нових захтева који су се наметнули пред музичким ствараоцима (у погледу стилских норми, суженог круга подобних жанровских форми и друго), стваралачка „трајекторија“ композитора била диригована кроз политику музичког развоја.

² Радићево свесно декларисање против унапред формулисаних и идеолошки вођених правила уметничке продукције најбоље потврђују следеће речи: „Мој став, уздигнут од критичара као транспарент рушења старе добре музике, био је, у ствари, само нормалан протест против масовне производње неоригиналних композиција за забаву и бескрајно понављаних разрада соцреалистичких тема. Забуне су ме пратиле и касније, јер се никада нисам налазио на линији званичне моде“ (RADIĆ 2007: 44).

експерименталним авангардним иступањима која су била сасвим неочекивана и страна музичком сензибилитету овог поднебља.³

На основу спроведених аналитичких увида у појединачне поетике песника Васка Попе (1922–1991), као једног од најважнијих представника послератне авангарде у српској књижевности, и Душана Радића, који је припадао композиторима умереног модернизма, као и у међусобни (интермедијски и интертекстуални) сусрет две уметности (поезије и музике) унутар музичког дела *Сийсак*, може се закључити да су стваралачки хабитуси ова два уметника показали вишеструку блискост која се може прочитати на три нивоа: садржинском, поетичком али и на нивоу друштвено-историјског контекста (Марковић 2010: 29). Једна од заједничких нити која је приближила ове ствараоце, била је управо потрага за несвакидашњим темама и оним наизглед обичним (егзистенцијалним) предметима чијој се сврси постојања и функцији коју имају може приступити на неконвенционалан начин. Радић се, инспирисан поезијом Попе, окреће обичним, свакодневним стварима које окружују човека, онима из света флоре и фауне (биљног и животињског света), као и предметима из свакодневне употребе, при чему сви они заједно постају део једног новог „алегоријског“ звуковно-појавног света.

Може се рећи да је Попина тенденција била да, попут надреалистичких песника, проникне у она егзистенцијална питања не само живих бића, већ и обичних предмета (попут столице, маховине, виолине и слично), те да кроз апстрактно промишљање о њиховој појавности и функционалној или естетској вредности открива нове законе дијалектике.⁴ Сва та „бића“, за која би се могло рећи да кроз Попину поезију проговарају језиком надреалистичког ‘бунцања’, добијају право на живот, и то као јединке које су осуђене саме на себе или оне које успостављају различите односе са другим бићима/стварима, што ће Радић често приказивати елементима хумора у музици и редукцијом музичких средстава. Посредством композиционих решења, поет-

³ У српској музици након 1945. године се могу издвојити три типа иновативности, а који се испољавају у виду: 1) неокласицизма и неоекспресионизма; 2) архаизоване модалности; и 3) авангардне композиционо-техничке процедуре, која подразумева елементе серијализма, алеаторике, кластерске технике, минимализма и електронске музике и музике за траку (Милин 1998: 85). На основу предложене класификације, Радићев *Сийсак* би могао да се сврста у групу оних остварења која одишу неокласичним и неоекспресионистичким музичко-изражајним средствима и композиционо-техничким поступцима (Милин 1998: 85).

⁴ Тиме су сасвим обични и „мртви“ предмети почели да добијају знаке живота, док је откривање елемената постојаности и отеловљености духа у њима, приближило Попину филозофску мисао Кјеркегоровом (Søren Kierkegaard) уверењу у трансцендентално и неземаљско постојање духа, на основу којег се он може поистоветити чак и са каменом.

ске слике песама су у новом медију биле још јасније визуализоване, чиме се појачао филозофско-поетички дискурс Попине поезије.

Оно што приближава Попин циклус песама и истоимену Радићеву композицију јесте однос који су јавност и критика исказали према овим делима. Наиме, када се током педесетих година још увек осећао притисак из претходне деценије – када је национална културна политика била идеолошки усмеравана пропагирањем формалних образаца, тематике и самог језика који је заступао соцреализам у уметности – појава Попиног авангардног књижевног језика, као и Радићеве индивидуалне композиторске слободе, изазвала је неразумевање и оштре дебате код књижевне критике и код музичке јавности. У таквој атмосфери оба уметника су била сматрана радикалним ствараоцима који су, својим неконвенционалним изразом, рушили прописане уметничке оквире, свесно провокујући тадашње схватање песништва и компоновања као функционално употребљених делатности појединца у друштвеном развоју земље.⁵ Радићев *Списак* представљао је удар новог квалитета који није могао да избегне оштру реакцију публике и распламсану полемику међу критичарима након одржаног концерта 1954. године. Ипак, било је и супротних мишљења која су бранила авангардна иступања младих аутора попут Јосифа и Радића. Тако је метафоричном алузијом на ‘сев муње у нашој музичкој жабокречини’, Павле Стефановић истакао велики значај појавности на уметничкој сцени тек стасалих композитора.⁶

*„Портретирање“ људске егзистенције кроз живи
и неживи свет у циклусу Списак Васка Поје*

У интерпретацији симбола којима обилује надреалистичким језиком писан циклус песама *Списак* (као и целокупна збирка *Кора*),

⁵ Ипак, одговарајући на постављена питања о унутрашњем пориву који га је водио током стварања музичких дела која су код највећег дела музичке јавности изазвала оштра негодовања, Душан Радић каже да се „све дешавало спонтано, као слободан узлет младачких визија... Буру, коју је концерт од 17. марта 1954. године изазвао, нисам предвиђао, али сам имао намеру да концерт приредимо у необичном светлу... попут онаког, какав је припремао Скрјабин, уз укључивање разних елемената у музички доживљај (попут: театарске позиције извођача, рефлекторских снопова, боја, игара помоћу завеса... све оно што ће допринети дискретној симбиози музике, поезије и филмованог сликарства... Манифестно суделовање Васка Попе, Миодрага Павловића и Марија Маскарелија, појачавало је нашу идеју... И поред тога што смо срочили тачно утврђен план развоја на концертном подијуму, с намером да се штампа у неком дневном листу пред сам концерт, од тога није било ништа... Учаурени мозгови су наш покушај примили као неозбиљан приступ озбиљним стварима, а нас прогласили за безазлене лудак“ (Медић 2010: 11).

⁶ Стефановић је осетио присуство трагигротеског хумора у *Списку*, као и музичко-језичког израза који је пратио „црни“ хумор Васка Попе (Пеловић 2012: 48).

суочавамо се са (и)рационално схваћеном суштином, односно са двосмисленошћу значења. Иако се у средишту овог циклуса не налази човек као непосредни протагониста, кроз услове постојања других живих бића (коња, патке, магарца итд.) или предмета – оних који имају конкретну употребну вредност (столице, виолине, хартије и сл.), односно оних који имају искључиво естетску функцију (маховине, каменчића или пузавице) – Попа на посредан начин „размишља о многим проблемима људске егзистенције: слободи, ропству, усамљености, насиљу, отпору, лепоти“ (Величковић 2010: 66).

Патка, која се гега по прашини, а не по води у којој пливају рибе, представља континуирани суноврат у који човек свесно или несвесно одлази. Попа овим алудира на угрожавање животне средине (али и менталне „хигијене“), што изазива драстично мењање животних навика. Такође, путем метафоре угњетаваног коња, Попа песимистично указује на слободу која је човеку одузета, односно на огроман терет који он, као обесправљен и потлачен, носи на својим плећима. Иако је коњ покушао да се ослободи у почетку, што се завршило неуспехом (*...Тада је ђубицу раскрварио, Хиџео је да љређризе љу сљабљику кукуруза, Давно је љо било...*), његова издржљивост и истрајност овековечене су хиперболом већ у првом стиху, у којем се каже да *Обично, Осам нођу има*, а затим и у последњем – *Јер друм краја нема, А целу земљу љпреба, За собом вуђи*.

Ако погледамо песму „Столица“, открићемо једног физички статичног и ментално лабилног човека који не поседује своју индивидуалност, већ се мења под утицајима других људи. Оно што се једино тражи од њега јесте беспоговорна послушност. У другом делу исте песме Попа даје двосмислено схватање, остављајући простор за оптимистичан завршетак. Наиме, човек, и поред зависног положаја у којем се налази и терета који константно носи, ипак и даље верује у бољу будућност. Међутим, јурење низ степенице и играње на месечини може да се схвати и као резигнираност човека према животу и ишчекивање што скоријег краја (пример бр. 1).

За разлику од резигнираног човека чија се судбина налази у туђим рукама, кактус персонификује истрајног и у недаћама отпорног човека који није склон потчињавању и који може да употреби своје одбрамбене механизме. Поред кактуса, пузавица и маховина, које такође представљају централне индивидуе истоимених песама, персонификују човека који поседује освајачке претензије и који има моћ да се непрекидно развија (пример бр. 2 и бр. 3).

*Музички „йорйрейи“ живих и „оживљених“ бића
у циклусу Списак Душана Радића*

Дело *Списак*, или како стоји у поднаслову „Тринаест крокија за тринаест извођача“, ⁷ представља циклус од тринаест песама (крокија, комада) – под називом: „Коњ“, „Патка“, „Кромпир“, „Маховина“, „Белутак“, „Столица“, „Кокошка“, „Магарац“, „Виолина“, „Свиња“, „Хартије“, „Пузавица“ и „Кактус“ – који за ванмузички садржај узимају стихове из истоименог циклуса збирке *Кора* песника Васка Попе.⁸

Квалитет Попине иновативности који у *Списку* испливава кроз језгровити језички израз, а који истовремено значењски твори богату интерпретативну слободу, плени својом музикалношћу коју је веома добро осетио Душан Радић. Управо из тог разлога постаје примамљиво анализирати Радићев приступ интерпретацији истоименог Попиног циклуса, разматрајући композициону технику коју користи и музичку форму у коју „облачи“ Попине стихове, илуструјући музичким језиком унутрашњу природу бића и предмета.⁹ То се посебно открива у специфичном избору мотива, потпуној редукцији музичког материјала, а посебно у поступцима музичке артикулације. Такође је важно указати и на начин испољавања хумора у овом музичком делу, односно начина на који се Попина мисаоност, богата афоризмима и пословицама, преточила у музички језик.

Душан Радић је у вокално-инструменталим жанровима првобитно конципирао тонску идеју и музички материјал, па тек затим трагао за адекватном поетском грађом.¹⁰ Он је кроз вокални медиј желео да извуче неуобичајени звук који ће се супротставити „сладуњавости постромантичара и можда оповргнути читаву логику певања“ (Јевтић 2003: 33). Оваква стремљења су у минијатурама циклуса *Списак* наступила као последица инструменталног третмана људског гласа као и обилног коришћења силабичних и мелизматичних низова, којима

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=_dKzLm53MjU

⁸ *Списак* је написан најпре 1952. године за сопран и клавир, а 1955. године прерађен је за сопран, мецосопран и камерни ансамбл. Попин циклус је садржао укупно шеснаест песама, где су се поред ових тринаест песама налазиле још три песме („Маслачак“, „Кестен“ и „Тањир“), а свака од њих представља по један портрет животиње, биљке или предмета.

⁹ Илустративност се код Радића веома суптилно спроводи, и то тако што су „илустративна зрна“ само иницијална и једина места у поклапању логику музичког и поетског садржаја. Стога, Радић у *Списку* чини „надреалистичку“ оградањеност музике од текста, што је резултирало „оним ироничним, црнохуморним, ‘трагигротеским’ објективизмом који је средином педесетих година одјекнуо код нас тако преломно, ново, авангардно“ (VESELI-NOVIĆ 1983: 339).

¹⁰ „Већ свестан облика и садржаја будуће композиције, окретао сам се литератури. Накнадно сам тражио оно што би се могло поклопити са већ изниклим намерама и већ делимично уобличеним музичким мислима, мотивима“ (Медић 2010: 13).

реферира на препознатљив звук одређених предмета или животиња (на пример у минијатурама „Виолина“ и „Патка“). Мелодијске фразе су ограничене на неколико тонова, акценти који одговарају духу нашег језика су дестабилизовани, док су истовремено уважени њихови говорни узлазни и силазни низови.

Избор специфичног камерног састава за прерађену верзију дела *Сјисак* Радићу је дозволио да на неконвенционалан начин стапа различите боје и тиме начини експериментални излет на плану оркестрације. Инструменте које бира за једанаесторо извођача на сцени чине: две обое, енглески рог, три саксофона, бас-кларинет, харфа, контрабас и различите врсте удараљки које су подељене у две групе (за два извођача), док вокалне солисте чине сопран и мецосопран.¹¹

Поред Попиног текста у којем се асоцијативно разматрају изабрани бића и предмети, Радић особине сваког од њих потцртава у партитури ознакама за карактер. Тако, на пример, у „Коњу“ ознака за карактер *amaro* (горко) одговара самом тексту песме и тежишту патње кроз коју коњ (односно човек) пролази. Патка треба да се представи бурлескно (*burlasco*), кромпир дитирамписки (*ditirambico*), маховина сталожено (*placido*), столица бизарно (*bizzaro*), виолина пасионирано (*caloroso*), свиња забринута (*ansioso*), пузавица малаксало (*languido*) и тако даље. Минијатуре су у највећем броју случајева међусобно *attacca* повезане, док након појединих од њих (као што су „Белутак“ и „Свиња“) наступа краћи одмор пре почетка наредне минијатуре.

Загонетку коју Попа поставља путем слике коња који има осам ногу (попут Пикасових апстрактно замишљених коња у боји или оних чију је спољашњу лепоту и унутрашњу снагу на својим платнима представио немачки експресиониста Франц Марк /Franz Marc/), Радић већ у првом комаду ономатопејски представља коња који галопира. Зато је у овој минијатури акценат стављен на ритам, који, иако током целе минијатуре има уједначен пулс, због учестале промене метра добија сталне промене акцената. Удараљке, које у томе имају пресудну улогу, и кратки инструментални мотиви које доносе дувачки инструменти,

¹¹ Према избору оркестарског састава и мешању несвакидашњих боја, Радићево дело подсећа на Булезову композицију *Чекић без ђосјодара*, насталу две године након композиције *Сјисак*, а која је компонована за контраалт и мали камерни ансамбл. Затим, надовезујући се на Шенбергову (Arnold Schönberg) концепцију организације дела коју је применио у *Пјероу Месечару*, Булез за поетску основу своја три циклуса од којих се састоји *Чекић без ђосјодара*, бира надреалистичку поезију Ренеа Шара (René Char), док је Радић поетски квалитет пронашао у Попином надреалистичком песништву. Сва три композитора су у својим делима, поред крајње заостреног музичког језика, вокалном парт уденули експресионистички идиом, у којем доминира техника говорног певања.

међусобно контрапунктирају, формирајући динамичну метроритмичку слику.

Драматургија ове минијатуре је конципирана на основу формалног плана, где Радић дели песму на два дела између којих се налази одмориште – у 16. такту, на стихове *Давно је то било*. Због изостајања густе масе оркестарског звука, као и због речитативног третмана гласа, који у појединим моментима доводи музички ток до кулминационог момента (попут оног у последњих шест тактова минијатуре), овде се посеже за потпуном редукцијом оркестарског ткива. Иако се у овом комаду концентрација музичког материјала налази у горњем регистру који испуњавају дувачки инструменти и вокални парт, дубоки регистар је компензован материјалом који доносе удараљке (велики бубањ, ксилоримба и други) и контрабас, који се само на моменте појављује па се може рећи да је редукција овде извршена на плану фактуре (пример бр. 4).

За разлику од првог, у „Патки“, другом комаду, вокална деоница мецосопрана има водећу улогу, али је у оквиру ње мелодијски покрет редукован на свега три тона, односно два која круже око тежишног тона. Овде се патка, као део „животињског албума“, дочарава путем понављања мелодијског мотива, специфично (метроритмички) акцен-тованог и подржаног дрвеним дувачким инструментима (обоом и енглеским рогом), као и алт и тенор саксофоном. Редуковање музичког ткива је у овом комаду постигнуто преко мелодијске редукције, односно поступком удвајања деоница инструменталног и вокалног парта које испуњују кратки мелодијски мотиви малог тонског опсега. Веома је интересантна појава *quasi* каденце на самом крају комада (V-I), која се формира педалним тоновима које држе дувачки инструменти, уз мелодијски покрет це–еф у деоници бас-кларинета, харфе и контрабаса.

У „Кромпиру“ се повећава број учесника, међутим, музичко ткиво је хетерогено диспозиционирано на неколико група инструмената који творе остинатне и педалне склопове (харфе и обое, кларинета и саксофона са удараљкама), над којима су произведени сужени целостепени мелодијски мотиви које најпре изводи мецосопран, а потом и сопран. Наступ сопрана у 9. такту излаже се имитацијом у инверзији мотива у субдоминантном тоналитету. Драматуршки је веома интересантан двотактни сегмент (7–8. такт), у којем инструменти на фону великог бубња, уз поступни крешендо, најављују наступ теме. Због специфичне оркестрације, кратког и ефектног крешенда у којем посебну атмосферу напетости ствара наступ чинела, постигнут је ефекат сценског збивања (пример бр. 5). Мелодијске фигурације за-

хватају пентатонски анхемитонски низ са ослонцем на тону гис, који представља осу око које се плете мелодија гласа, чиме се звучно реферира на певаче који су уз пратњу аулоса заносно кружили око Дионисовог олтара за време извођења старогрчке хорске песме – дитирамба.¹²

У минијатури „Маховина“ могу се успоставити извесна формална разграничења, где се једнотактни контрастни део *b* (који се два пута појављује, и то у 5. и 14. такту) – у којем се у делу вокалне деонице разлаже квартни акорд – издваја према темпу, карактеру, динамици и артикулацији. Овај контрастни одсек је значајан и на онтолошко-семантичком нивоу, јер се у њему исказују особина и срж постојања и развоја маховине, а то је да она има незауостављиву моћ освајања сваког простора на који се намери, што нас упућује на „сизифовски“ контекст животног развоја или на бекетовски феномен узалудног очекивања. Док се у првом наступу одсека *b* акордско разлагање тонова вокалне деонице остварује на мелизму глагола *чека*, у другом појављивању овог контрастног „припева“, на исти мотивско-мелодијски склоп, глас, уз реч *чека*, изговара још и реч *нейримейно*, чиме се још више потенцира усамљенички живот маховине.

Корпус дувачких инструмената, у којем су поједини од њих подељени у групе (попут обое и алт и тенор саксофона), обезбеђује гласу хармонску подлогу. Кроз понављање изразитих краћих мелодијско-ритмичких фигура, Радић редукује музички материјал који доносе дувачки инструменти, а што је посебно изражено у параметру ритма и на плану фактуре.

Радић је метафизичку страну белутка представио у истоименом комаду, руководећи се схватањем по којем овај предмет представља „савршени узор, односно праузор природе и космоса... савршено јединство супротности... али уједно и оличење потпуног бесмисла“ (Вошковић 2008: 157). У крокију „Белутак“ све проистиче из једне ритмичке фигуре – квинтоле са задржаним тоном цис на крају, из којег се рађа а потом и разлаже мелодија гласа. Затим, Радић овде „савршено“ реорганизује и рефункционализује оркестар који добија један неубичајен сјај, тако што удараљкама (великом и дрвеном бубњу) додељује улогу мелодијског инструмента (кратки ритмички мотиви као да добијају мелодијски призвук), а дувачке инструменте третира

¹² Постоји сличност између субмотива овог комада и почетног мотива из последњег става композиције *Duo concertante*, за виолину и клавир из 1932. године Игора Стравинског (Игорь Стравинский) који је назван *Дитирамба*. Оба материјала су орнаментално грађена (са осом на којој се налази тежиште на једном тону), међутим, за разлику од Радића, Стравински је овде користио тонални хармонски језик.

као удараљке које доносе акорде (у стакато артикулацији и ритмичкој уједначености) и које пружају хармонску основу.¹³ То је посебно изражено након генерал-паузе, која представља и формално-контрастну границу комада (12. такт). Редуковањем амплитуде гласа на три тона у амбитусу мале сексте, али са нагласком на умањеној квинти између цис и ге, Радић и вокалну деоницу, која непрестано понавља ритмички вариране мотиве, третира на начин аскетизма у музици.

Имајући на уму облик мањег зрнастог кварца, облог и глатког споља, Радић је настојао да такву форму пренесе у музички језик. Од свих 13 минијатура, „Белутак“ и „Кромпир“ представљају бића која су по облику слична, и која се према концепту француског филозофа Ж. Делеза (Gilles Deleuze) и онога што је у том концепту препознао А. Арто (Antonin Artaud) могу сматрати као бића која су својеврсна „телу без органа“ (DELEUZE, GUATTARI 2004: 159).¹⁴ Можда је баш такву осу у музици Радић успоставио кроз профилисање битоналних односа, па су тако на почетку комада „Белутак“, групе саксофона и обое супротстављене путем дурских трозвука на размаку велике терце (ге–ха–де и ес–ге–бе), а касније и на размаку прекомерне кварте (де–фис–а и ас–це–ес) (пример бр. 6).

У шестом комаду „Столица“ ансамбл је редукован за кларинет и тенор-саксофон, а сопран је добио улогу рецитатора који на произвољној интонационој основи два тона (е и де) изговара текст песме на начин вокалне технике говорног певања. У оркестру се уочавају два ненаметљива и равноправна слоја, и то први у секундним сазвучјима – што представља Радићево експериментисање са тонском бојом, и други, у којем константну ритмичку пулсацију перкусија допуњују харфа и контрабас. Алт-саксофон добија улогу карики која повезује тематске материјале, док са својим специфичним фигурама, изложеним у уводном делу комада, ствара комичан карактер у виду гротеске и ироније. Код Попе постоје метафоре које су изражене кроз стилску фигуру персонификације, док постоје и катахрeze које су истовремено и персонификације. Тако, због тога што је столица увек на ногама, овај предмет у филозофском смислу постаје „одухотворени субјекат“ (Вошковић 2008: 117). Можда Радић из тог разлога овде укида метричке

¹³ Овде се препознаје утицај Стравинског, који је сличан третман инструмената, а посебно третман вокалног парта – у којем се константно понављају кратки ритмичко-мелодијски мотиви у облику екскламација на фону модалног музичког писма – користио у *Свадби*.

¹⁴ Овакав облик Делез је препознао у биолошком моделу јајета, које је снажно поље, дословно лишено органа, дефинисано једино осом и векторима, нагибима и праговима, померањима и миграцијама (DELEUZE 1997: 214–217, 249–252).

ознаке, желећи тиме да крајње бизарно (*Bizarro*) негира монофункционалност изабраног предмета (пример бр. 7).

У крокију „Кокошка“ композитор се поиграва формом на макро и микро плану, па музички ток организује кроз честе промене хомофоног и полифоног музичког мишљења. Смењивање двотаката доноси и промене на фактурном и тематском плану, те након хомофоно третираног оркестра и гласова који звуче као акордске структуре (јер текст доносе унисоно), музички ток се наставља на нивоу *quasi* линеарно вођених гласова, где долази до вертикалне редукције фактуре. На овом примеру се могу идентификовати оне неокласицистичке координате које се спајају „у пресеку хоризонталне редукције материјала и вертикалне редукције фактуре“ на највише три елемента, на основу чега се може рећи да неокласицизам *Сјиска* „настаје као резултат својеврсног аскетизма и огољености звука“ (Пилиповић 2000: 18).¹⁵

Поступак редукције музичког материјала се спроводи и на самом крају комада, где се постепено утишавају ксилофон и алт-саксофон, што ствара *fade out* ефекат. Ова последња три такта комада као да личе на почетак неког новог музичког дела, односно као да представљају „исечак“ који би могао да послужи за мелодијско-ритмички модел са којим би се репетитивном техником радило у некој минималистичкој композицији.

Попина поетска представа карактера магарца је у истоименом Радићевом комаду приказана тонским сликањем њакања магарца путем саксофона. Овде је формални план вођен променом тоналног упришта, заснованог на модалном музичком језику (први одсек је *in ge*). Почетни мотив, који има карактеристичан пунктиран ритам, репетитивно се одвија кроз цео комад, обезбеђујући на тај начин илустративни приказ животиње, односно, метафорички посматрано, човека, чија је судбина одређена теретом који носи на својим леђима.

У комаду „Виолина“ Радић гласом дочарава мелодијски аспект и кантабилност овог гудачког инструмента, и то посебно мелизматичним колоратурним низом који се најпре излаже у деоници сопрана, а затим у унисоном кретању оба гласа, и најзад у њиховом преплитању, што је све заједно створило кратку „полифонију“ музичких арабески. Мелодијским преплитањем два гласа (сопрана и мецосопрана), чиме се реферира на сав тембровски потенцијал виолине, али и богатством ритмичких промена као и артикулационим ефектима, истичу се

¹⁵ Када се расправља о стилској припадности овог дела, незаобилазно је истаћи да одклон од српске музичке прошлости није скривен, односно да не постоји узор на који се Радић ослања, те се из тог разлога неокласичност овога дела може подвргнути проблематизацији (Микић 2009: 133).

високи домети и квалитативна својства овог музичког инструмента. Пажњу у овом комаду привлачи фактурна слојевитост музичког материјала, где је између дубоке басовске деонице и сопранске линије који углавном теку унисоно (први слој), смештено целокупно музичко ткиво које доноси група обоа и група саксофона (други слој) уз повремене наступе удараљки (трећи слој).

Међутим, иако се на начин еволутивног принципа у комаду („Виолини“) одвија непрекидна развојност материјала вокалне деонице и контрабаса (мада на тренутке постоје елементи понављања почетка музичког материјала, попут оног у 13. такту), принцип остинатног понављања је концентрисан у инструменталном ансамблу, где се дешавају минималне промене мелодијско-ритмичких фигура. У овом комаду, али и у целом циклусу, интересантна је улога бас-кларинета, којим се кроз мењање регистра стварају комични ефекти. Може се рећи да је овде композитор сучелио две опозитне стране, и то једну која се јавља у виду константне развојности материјала у појединим деоницама, и другу, која се уочава у музичком простору који је окружен тим деоницама, а у којем се налазе редуковане остинатне структуре. Сам еволутивни принцип изнова варираног почетног мотива узроковао је прокомпоновану музичку форму ове минијатуре.

Музички ток крокија „Свиња“ заснован је на непрекидној ритмичкој пулсацији остинатних блокова који су посебно обојени акцентима на неочекиваним деловима такта. Уз честе метричке промене којима се непрекидно дестабилизује музичко време, драматургија комада се такође ствара динамичким интензивирањем музичког тока (од *mf* преко *f* до *p* и *f*). Свиња, као и кокошка, јесте животиња која је осуђена на смрт, те је цео комад прожет елементима *quasi* скандирања, и то акцентом на почетним слоговима речи које симболизују трагичне моменте (нож, цр-вен-а, за-веса...). Инсистирањем на размаку мале терце (односно, велике сексте), која се ствара између два гласа, као и сукобљавањем акорада на растојању прекомерне кварте (еф–а–це и ха–дис–фис), уз непрекидну ритмичку пулсацију ксилоримбе и других дувачких инструмената, музички језик добија експресионистичку заостреност (пример бр. 8).

Хартија, уосталом као и столица, симболизује материјалну ствар коју је својом руком направио човек. Слично као и у „Столици“, и овде се вокална деоница одвија на једном тону, док је цео комад сачињен од свега пет метрички неозначених тактова. Радић овде као да жели да скрене пажњу на чистоту хартије, или пак на простор који чека да буде испуњен текстом/поруком, чиме ће овај предмет тек добити свој коначни и функционални смисао. Радић је кондензовао оркестарски

слој обое и бас-кларинета на шест тонова, док се у харфи налази остинатни слој који ствара ритам троосминског покрета. Посебно је интересант последњи такт композиције са каденцом која настаје разлагањем тонова квартног акорда, на основу чега се може рећи да ово партитурно место алудира на теоријску проблематизацију квартног круга лествичног низа.

Лепота пузавице у истоименом крокију илустрована је арабеском мелодијом коју излаже енглески рог. Док се гласови преплићу у *quasi* имитацији, харфа за то време излаже музички материјал у виду акордских остинатних блокова. На самом крају комада поново се излаже уводни мотив арабеске, али сада у деоници бас-кларинета уместо енглеског рога, чиме Радић као да жели да нагласи крај без краја. Овакав приступ музичкој форми прати илустративни приказ пузавице, односно њену питеорескно извајану форму, код које су почетни и крајњи део идентични.

„Небо ножевима љуби“ представља несумњиво загонетку коју Попа поставља у песми „Кактус“, а коју Радић, путем музичког језика, покушава да одгонетне у истоименом комаду којим се завршава циклус *Сјисак*. Овде је кактус илустрован на више нивоа, музичком, семантичком и композиционо-техничком. Глас и алт-саксофон су два независна и равноправна слоја, док перкусије и харфа пружају остинатну ритмичку плоху. Због понављања тематских материјала које доносе гласови и алт-саксофон на остинатном тепиху који „простире“ остатак оркестра, као и због епизода које се јављају између наступа ових тематских материјала, форма „Кактуса“ добија облик *quasi* ронда. Тематски материјали су овде дати кроз хоризонталну и вертикалну полиметрију, док се епизоде одвијају у вертикалним хармонским склоповима у једноличном ритму. Овакав вид независности вокалних деоница и инструменталне пратње представља експресионистички поступак у којем долази до размимоилажења два музичка тока. Циклус *Сјисак* се завршава редукцијом музичког материјала и звука, на сличан начин као што је то раније био случај, а где се у последњем такту, репетицијом карактеристичног мотива, звук постепено стишава, све док у потпуности не ишчезне у даљини (*simile continuare ad libitum*, пример бр. 9).

Сумирање „сјиска“ њоејских и композиционо-техничких
јосиујака које је Радић применио у свом делу

У 13 крокија циклуса *Сјисак*, композитор Душан Радић настојао је да се дистанцирано позиционира у односу на Попине стихове, а да истовремено из њих извуче сав онај „загонетни“ потенцијал који ће остати као вечна тајна никада до краја одгонетнутог „текста“. Модеран

музички језик којим се Радић обратио тадашњој музичкој средини био је неочекиван, и стога је изазвао дебате и критике (позитивне и негативне).

Оно што у целокупном циклусу доминира јесте спој, сукоб или превага једног од два начина музичка мишљења – линеарног, у виду једне или више деоница које имају своју аутономију, и хомофоног мишљења, које се најчешће исказује наступима остинатних блокова, који понекад имају чисто ритмички, а понекад мелодијски значај. Кондензованост музичких мисли, редукција оркестара као својеврсни Радићев аскетизам уз инсистирање на понављању изразитих мелодијско-ритмичких структура, јесу карактеристике које се појављују током циклуса. Ритмичко рецитоване *à la* средњовековни акцентус, затим обликовање музичког тока на еволутивни начин или ритмичка пулсирања на једном тону зачињена специфичном акцентуацијом на неочекиваним местима, испољавају се у метрички одређеном, али често и у метрички неодређеном музичком току. На хармонском плану, крокији циклуса се разликују на оне у којима је коришћен тонални хармонски језик и друге у којима се препознају обриси модалног језика, док се у појединим комадима појављују битонална сазвучја и сукоби акорада на растојању (поларном и терцном).

Поступак редуковања музичке супстанце представља основу композиционо-техничког рада са музичким материјалом, што је резултирало модерним музичким изразом. Међутим, и у тако аутентичном, али за тадашње време неприхватљивом музичком језику, у *Синску* се могу препознати традиционални обриси, попут *quasi* имитације, полифоног ткања, линеарног мишљења (посебно код водеће деонице), разлагања терцно грађених акорада и друго. Поред редукције музичког материјала у водећим деоницама (вокалној или деоници инструмента који доноси изразити тематски материјал), у појединим комадима долази и до редуковања акордских склопова, што се као последица одражава и на фактурну слику у партитури. На основу оваквог композиционог процеса, у којем се јасно уочава основна Радићева тенденција која води ка максималном редуковању музичког материјала, средстава и композиционих техника, могао би да се изведе један нови и сасвим специфични вид модернистичког обликовања музичког тока, назван редукционистички модернизам.

Оно што би била још једна важна модернистичка тековина коју Радић спроводи, а која се најчешће везује за музички језик Стравинског и Бартока (Béla Bartók), односи се на замену функција вокалног и инструменталног парта, као и на нови третман перкусионих инструмената који сада добијају улогу (*quasi*) солистичких инструмената који доносе мелодијске фразе, док се за разлику од њих, дувачки ин-

струменти третирају перкусионистички. На местима где се налазе дисонантна сазвучја секунде или кварте, оркестар постаје врло кондензован, па такви сукоби више имају тембровски карактер.

На основу свега изложеног може се рећи да је „списак“ композиционо-техничких и семантичких поступака које је Радић применио у свом циклусу поприлично дугачак, али су сви они адекватно функционизовани, те данас, са историјске дистанце, побуђују још већу пажњу за отварање дискусије о значају овог музичког дела, али и о стилској позицији коју Душана Радић има у историји српске музике.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Величковић, Станиша. *Интерпретације из књижевности – приручник за ученике гимназија и средњих школа*. Београд: Филд, 2010.
- ДЕНЕГРИ, Јеша. *Педесет: теме српске уметности (1950–1960)*. Нови Сад: Светови, 1993.
- ЈЕВТИЋ, Милош. *Свеј музике – разговори са Душаном Радићем*. Београд: Београдска књига, 2003.
- МАРКОВИЋ, Ана. „Композиције Душана Радића на стихове Васка Попе у паралелизму стваралачких поетика.“ *Музички ѿалас* бр. 39 (2010): 28–52.
- МЕДИЋ, Ивана. „Неухватљиви импулс стваралачке душе – разговор са Душаном Радићем.“ *Музички ѿалас* бр. 39 (2010): 10–14.
- МИКИЋ, Весна. *Лица српске музике: Неокласицизам*. Музиколошке студије – монографије. Свеска број 1. Београд: Факултет музичке уметности, 2009.
- МИЛИН, Мелита. *Традиционално и ново у српској музици ѿсле Другоџ свејскоџ рађа (1945–1965)*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1998.
- ПЕЛОВИЋ, Роксанда. *Комплексно ѿсмајрање музике: Павле Стефановић. Дражућин Госиушки*. Музиколошке студије – монографије. Свеска бр. 13. Београд: Факултет музичке уметности, 2012.
- ПИЛИПОВИЋ, Горица. *Пољед на музику Душана Радића*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2000.
- BOŠKOVIĆ, Aleksandar. *Pesnički humor u delu Vaska Pope*. Beograd: Biblioteka Poetika, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *Difference and Repetition*. Предео Paul Patton. London: The Athlone Press, 1997.
- DELEUZE, Gilles, Félix Guattari. *A Thousand Plateaus*. London – New York: Continuum, 2004.
- RADIĆ, Dušan. *Tragovi balkanske vrleti; Vreme – Život – Muzika*. Beograd: Beogradska knjiga, 2007.
- VESELINOVIĆ, Mirjana. *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983.

Пример бр. 1.

Столица
Умор луђајућих бређова
Дао је облик свој
Телу њеном сањивом

Вечно је на ногама

*Како би се радо
Сјурила низ сїеїенице
Или заиџрала
На месечини шемена
Или љросїо села
Села на љуђе облине умора
Да се одмори*

Пример бр. 2.

Пузавица
*Најнежнија кћи
Зеленоџ љодземноџ сунца
Побеџла би
Из беле браде зида
Усїравила се насред љрџа
У свој својој лейоїи
Змијском својом иџром
Вихоре занела
Али јој љлећаїи ваздух
Руке не љружса*

Пример бр. 3.

Маховина
*Жуїи сан одсуїносїи
Са наивних цреїова
Чека*

*Чека да се сїусїи
На склоїљене очне кайке земље
На уџащена лица кућа
На смирене руке дрвећа
Чека неїримейно
Да на обудовљени намецїїај љод собом
Пажљиво навуче
Навлаку жуїу*

Пример бр. 4. Душан Радић, Сјисак, „Коњ“ (т. 21–23)

a tempo $\text{♩} = 132$ *meno mosso* $\text{♩} = 80$

S. *za-vo-ri-la il rug* *sub. rug* *per drum tra-je na - - ta*

M.S. *f sub.* *p sub.*

Ob. I *più f* *p sub.*

Ob. II *più f*

C. ingl. *più f* *Ob. 3^a = C ingl.*

Sass. A *più f*

Sass. T. *più f*

Cl. b. *p*

a tempo $\text{♩} = 132$ *meno mosso* $\text{♩} = 80$

Perc. I *C. ch. gr. tr.* *pp*

Perc. II *Cassa di legno col bacch. di silofono* *f*

Arpa *C♭, D, E♭, F, G♯, A♭, H* *mf traskyando*

C.B.

Пример бр. 5. Душан Радић, *Сјисак*, „Кромпир“ (т. 5–9)

9.

MS. *mf* *xi-rom* *vec - -* *no* *pod-ne-na* *sa po-noc-nim* *pr-sti-ma* *Go - - vo - -*

Ob. I

Ob. II

C. ingl.

Sass. A *pp* *crescendo*

Sass. J. *p* *crescendo*

Cl. b. *mp* *crescendo*

Perc. I

Perc. II *bach. di feltro* *pp* *un poco cresc.* *C. ch. gr.* *mf*

Arpa

C. b. *crescendo* *f* *arco*

Пример бр. 6. Душан Радић, *Сјисак*, „Белутак“ (т. 1–4)

BELUTAK

moderato allegro → 2/4 tempo - poco più mosso

Misurato ♩ = 160

S. *Belut gla - va Belut u-do-va*

Ms. *staccato*

Ob. I *staccato secco*

Ob. II *staccato secco*

Ob. III *staccato secco*

Cl. A. in Mi b. *staccato secco*

Cl. F. in Si b. *staccato secco*

Fl. A. in Si b.

Misurato ♩ = 160

Per. I. *O. ch. gr. col bacch. di legno*

Per. II. *Trull. col bacch. di legno*

Trpa. [C, D, E $\flat$, F $\sharp$, G, A $\sharp$, H]

CO. *sfc*

STOLICA

Bizarro ♩ = 80

S. *u - mor lu - ta - ju - di - bra - go - va - o*

Ob. I. II. *ff* *pp*

Sass. I. II. *f* *p*

Baro. I. *1. Flöte* *tr* *(Nebenbecken)* *ppp*

Arpa *C#, D, Eb, Fb, G, A, H* *p bisbigliando*

C.B. *Flageolet*

S. *je o - blik svoj - tu - njenom sa - nj - vom*

Ob. I. II. *p* *f* *p*

Sass. I. II. *p* *f* *p*

Baro. I. *tr* *Baro. II*

Arpa

C.B.

SVINJA

Ansioso ♩ = 116

S
mf *Tob* Ra-da ja ču-la Bo - ni noj u svo-me gr-lu Cr - va-na xa - ve-sa

M.S.
Ob.

Ob. I
p *sempre staccato*

Ob. II
p *sempre staccato*

Ob. III
p *sempre staccato*

ass. Fl.
m. Sib
mp

ass. F.
m. Sib
mp

Ansioso ♩ = 116
sempre staccato

Cl. B.
m. Sib

Vrc. I
2^a Fl. secco
p

Silofono
p

Vrc. II

Trpa

C.B.
p *sempre staccato*

Пример бр. 9. Душан Радић, *Сјисак*, „Кактус“ (последња 4 такта)

a tempo

S. *ph. bo-de bo-de bo-de bo-de bo-de* *simile continuare ad libitum*

M.S. *ph. bo-de bo-de bo-de bo-de bo-de*

Ob. I

Ob. II

Cor. Angl.

Sass. A. I

Sass. A. II

Sass. T.

Cl. B.

a tempo

Perc. I *p* *simile continuare ad libitum*

Perc. II *Gong* *p*

Arpa *9bb, 11bb* *non arpeggiato* *simile continuare ad libitum*

C. B.

“SURREALIST RAVINGS” BY VASKO POPA AS A TRIGGER FOR
“FLASH OF LIGHTNING” BY DUŠAN RADIĆ. REDUCTION AS AN ELEMENT
OF MODERNISM IN THE COMPOSITION *SPISAK* BY DUŠAN RADIĆ

Summary

Serbian composer Dušan Radić (1929–2010) matured in the post-war social, economic and cultural climate, at a time when artists were striving to liberate art from the indoctrinating and dogmatizing fetters imposed in the earlier period, primarily by searching for a more personal and more original expression. This paper aims to stress, on the example of Dušan Radić's composition *Spisak* (The List), the main characteristics of modernism which defined this composer as an *avant-gardist*, and which led him to make a *radical* break with traditional values. The programmatic content of these pieces are verses from the eponymous cycle (*Spisak*) belonging to the collection *Kora* (Bark) (1953) by Vasko Popa (1922–1991), a Serbian poet of Romanian descent. Inspired by Popa's poetry, Radić turned his attention to ordinary, everyday things around us such as flora and fauna (plants and animals), and objects of daily use, making them all parts of a new *allegorical* sound-phenomenal world. The vocal-instrumental composition *Spisak* with subtitle “thirteen sketches for thirteen performers” is a cycle of thirteen songs (sketches) titled: “Horse”, “Duck”, “Potato”, “Moss”, “Pebble”, “Chair”, “Hen”, “Donkey”, “Violin”, “Pig”, “Papers”, “Creeper”, and “Cactus”. By presenting such an extraordinary form of programmaticity of the music *miniatures* making up the *Spisak* cycle, the author of this paper attempts to point out the characteristics of Radić's or, better yet, *Radićesque* type of modernism, and specifically the process of music substance *reduction*. Expressionist means of expression that appear in the vocal part, namely scanning, repetition and ostinato repetition, and the use of spoken singing, which largely determined the character of this piece have been discussed. This paper points to the general reception of the composition *Spisak* by audiences in the mid-1950s.

What dominates in the entire cycle is a link, conflict or the prevalence of one of two musical principles – linear, in the form of one or more parts that have their own autonomy, and homophonic, which is most often presented by ostinato blocks that sometimes have purely rhythmic and sometimes melodic significance. The compression of musical thoughts, the reduction of orchestral tissue, the minimalistic procedures and repetition of prominent melodic and rhythmic structures intertwine through the entire cycle. The rhythmic declamation like medieval intoning (*accentus*), as well as the evolutionary music flow guided in unison or one-tone rhythmic pulsations spiced up by specific accentuations in unexpected places, have been expressed in the metrically specified, but also in the unspecified music flow.

The music substance reduction process was the basis of the compositional technique in working with music material, which resulted in a completely modern musical expression. However, in such an authentic, but at that time unacceptable musical language, traditional outlines can be recognized in *Spisak*, such as *quassi* imitation, polyphony, linear thinking (especially in the leading part), decomposing of tertian chords, as well as horizontal reduction of material and reduction of texture. In addition to recognizing the outline of tonality, harmonic language of sketches is characterized by modal harmony, frequent use of bitonal harmony, as well as the clashing of chords at distance (tritone and tertian).

Based on the abovementioned, it can be said that the *list* of compositional techniques and semantic procedures which Radić used in his cycle is quite long, but all of them are properly functionalized and today, from a historical distance, the work raises even more attention to an open discussion on the significance of this music piece, but also on the stylistic position Radić has in the history of Serbian music.

Keywords: Radić, Popa, Spisak (The List), reduction of music material, asceticism.

АЛЕКСАНДРА Н. БРАКУС*
МЛАДЕН Р. ПЕРИЋ**

Висока школа модерног бизниса, Београд
Оригинални научни рад / Original scientific paper

СТРАТЕШКО ПОЗИЦИОНИРАЊЕ И СТВАРАЊЕ БРЕНДА ПОЗОРИШТА У СРБИЈИ

САЖЕТАК: Циљ овог рада јесте да се покаже да се културне институције, као што су позоришта, које желе да сачувају своју првобитну намену, а то је ширење културно-уметничких вредности, суочавају са бројним изазовима и на глобалном и на локалном нивоу. Оне су дуго биле заштићене од тржишних принципа и сурове конкуренције на тржишту културних услуга. Домаћа позоришта се све више суочавају са проблемом опстанка и финансирања и неадекватне организационе структуре, и то је довело до потребе за мењањем и прихватањем маркетиншких принципа који би им помогли да се боље позиционирају у свести публике и заузму бољи положај на конкурентском тржишту културних услуга.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: позориште, маркетинг, стратешко позиционирање, бренд, културне институције.

Увод

Уметник има потребу да се изрази и да комуницира уз помоћ неког уметничког медија – књижевности, сликарства, музике позоришта итд. Сви који раде у културним институцијама морају да буду свесни чињенице да учествују у једном хуманистичком процесу. Хуманистичка мисија коју имају подразумева претварање друштва и заједнице, у којој делују, у једно боље место за живот. Културне институције као такве дају погонску снагу стваралаштву.

Што се боље схвате организационо-технички и финансијски елементи одређених културних институција, као што су позоришта, то ће се боље предвидети проблеми у остваривању и организовању

* brakus011@gmail.com

** mladen.peric@mbs.edu.rs

позоришне представе. За сваку идеју потребно је пронаћи финансијску подршку. Умеће менаџера се огледа и у проналажењу финансијских средстава за одређени културни пројекат, позоришну представу.

Да би културни пројекат могао да заживи у својој културној заједници, односно да би могао да привуче пажњу публике и свих стејкхолдера – интересних група, неопходно је да комуницира с јавношћу и пласира вест уз помоћ маркетиншких комуникација о одређеној позоришној представи.

Задатак менаџера у позоришту је да спроведе идеју у дело, да је оживи и да јој да материјални облик. Позоришни менаџер треба да буде спона између глумаца, позоришта и публике.

Позиционирање као вид маркетиншке стратегије у позориштима Србије

Позиционирање можемо дефинисати као акт креирања имиџа организације и вредности понуде, тако да потрошачки сегмент разуме и уважава шта организација нуди и представља у односу на конкуренцију (Глигоријевић 1999: 33).

Тржишно позиционирање представља стратегију која би требало да сваком позоришту као културној институцији омогући „специфичан сјај“ који ће га учинити препознатљивим међу осталим позориштима на тржишту културних услуга у Србији.

Потребно је утврдити који су то кључни, карактеристични елементи по којима се може препознати позориште. Када погледамо слику на којој се виде полуцилиндар, штап, пар огромних ципела и брчићи, прва асоцијација у свести просечног човека је Чарли Чаплин, славни филмски лик.

У том смислу, ако узмемо као пример позориште Звездара театар, можемо рећи да се оно издваја по сјајним глумцима који су играли и који дан-данас играју у представама. Како би рекао познати драмски писац Душан Ковачевић, који и сам чини бренд овог позоришта: „Нескривена тајна популарности – успеха Звездаре театра почива на чињеници да је већина глумачких звезда – најбољих или најпопуларнијих београдских глумаца – прешла у тим са Звездаре, стварајући репрезентацију ‘извођача уметничких радова’, по дефиницији Зорана Радмиловића, који се преселио у сећање кад је ово позориште рођено. Бата Стојковић, Бора Тодоровић, Мира Ступица, Петар Краљ, Милена Дравић, Драган Николић, Лазар – Лаза Ристовски, Сека Саблић, Бранислав Лечић, Богдан Диклић, Љиља Драгутиновић, Милорад Мандић Манда, Бранимир Брстина, Воја Брајовић, Драган – Гаги Јовановић,

Лане Гutowић... и још двадесетак великих, значајних имена нашег глумишта, оставили су, што би се некад рекло, ‘неизбрисив траг’ у животу, раду, репертоару – постојању куће на Звездари“.¹

Ово позориште је успело да се позиционира у свести публике као позориште у коме се играју добре представе са познатим глумцима и на тај начин се издвоји од конкуренције на тржишту позоришних услуга.

Позоришни менаџер који се бави позиционирањем мора сазнати који су то идентификациони елементи и на који начин су они повезани са његовом културном институцијом.

Посебне компетентности одређених позоришта омогућавају им супериорност у односу на остала позоришта на тржишту културних услуга. Зато савремена позоришта плански комбинују имовину и стручност на основу чега могу остварити трајну конкурентску предност на тржишту позоришних услуга. Оно што менаџмент културних институција мора да утврди је стратегија која води ка трајној конкурентској предности и издвајању позоришта од других. Односно, треба да створи бренд од свог позоришта. Бренд је више од производа, он је скраћеница у којој су сажета осећања једне особе према компанији или производу. Бренд је емотиван, има снагу „личности“ и придобија срца и умове својих потрошача. Стварањем бренда позориште ће успети да се добро позиционира у свести публике и издвоји од конкуренције.

Савремене услове пословања одликује велика промењивост. Промене се дешавају у свим сегментима окружења, почев од тржишта до мера државних органа. Ове промене доводе и до промена унутар самог позоришта. У измењеним условима спољашњег и унутрашњег пословног амбијента, менаџмент је принуђен да проналази нове начине стратешког позиционирања на тржишту културних услуга.

Позоришта морају добро да анализирају спољашње промене на тржишту и у ширем пословном амбијенту. Раније је главно конкурентско средство била цена, док се данас користи врло софистициран маркетиншки инструментаријум, а све у циљу изградње пред потрошачима – публиком, доброг имиџа и заузимања одговарајуће тржишне позиције у односу на конкуренцију.

Да би имплементирао стратегију позиционирања, менаџмент у позоришту мора симултано да прати две стратегије – једну усмерену ка тржишту, а другу усмерену ка сопственом колективу. Проблеми у колективу могу настати јер запослени нису увек спремни или оспособљени за спровођење конкурентске стратегије. Неадекватан број или

¹ <https://zvezdarateatar.rs/o-pozoristu/>, 16. 6. 2018.

квалификациона структура радника могу бити ограничавајући фактори у реализацији новог имица културне институције. Старе навике радника у култури, њихова веровања и схватања такође могу бити препрека у спровођењу стратегије.

За постизање одговарајућег имица и позиције на тржишту није довољна спољна лепота позоришта, већ је важна и пословна клима и култура.

Стратегија позиционирања се управо базира на превазилажењу овог недостатка, и полази истовремено и од анализе публике и непублике, и од анализе конкурената, као главних критичних елемената из окружења, чиме се желе искористити стране обе ове стратегије.

На пример, позориште као институција културе може да оствари конкурентску предност ако пронађе довољно дистинктиван пакет маркетиншке понуде, односно такву комбинацију инструмената маркетинга, и да се на тај начин истакне у односу на конкуренте.

У раду ће се користити резултати истраживања (Бракус 2014: 198) које је спроведено да би се видело да ли менаџери у позоришту користе маркетинг концепт да би се боље позиционирали у свести публике.

Од прикупљених података издвојене су прикладне информације и оне су изанализиране, а резултати те анализе коришћени су као подршка теоријском делу овог рада. Ова анализа помоћи ће да увидимо ставове менаџера у култури као и познавање самог појма и могућности примене концепта маркетиншких комуникација у позоришту као културној установи на домаћем тржишту културних услуга.

У истраживању су учествовали менаџери/управници осам позоришта изабраних по одређеним критеријумима: величини, територијалној локацији, комплексности жанра уметничких форми и власништву, тј. начину финансирања. Иако примењена величина узорка и поступак узорковања не могу бити репрезентативни, било је могуће на основу таквих резултата доћи до релевантних закључака о преовлађујућим ставовима о примени концепта маркетиншких комуникација, односа с јавношћу на домаћем позоришном тржишту.

Предвиђен начин прикупљања информација у овом истраживању било је директно испитивање циљних испитаника у конкретним позориштима путем анкете. Позоришта која су била обухваћена овим истраживањем су: Народно позориште у Београду, Београдско драмско позориште, Атеље 212, Звездара театар, Позориште Славија, Српско народно позориште у Новом Саду, Крушевачко позориште, Народно позориште Ниш.

Добар пример је Српско народно позориште у Новом Саду, где су у тренутку истраживања били присутни и сектор за маркетинг и сек-

тор за односе с јавношћу. Ово позориште схвата значај оба сектора те су и организовани у засебне целине. Менаџмент примењује маркетиншке инструменте који у њиховом случају доводе до резултата као што су константна заинтересованост публике за представе које су месецима унапред распродате и број од двадесет запослених указује на њихово квалитетно ангажовање. Користе се маркетиншки принципи који доводе до добре позиционираниости овог позоришта и стварања брэнда. Организовање културних догађаја, визуелни идентитет, промовисање путем медија, односи с јавношћу, само су једни од маркетиншких инструмената који се користе у прављењу позоришног брэнда.

Позориштима која финансира држава осигурани су опстанак и деловање, па њима успех на тржишту културних услуга није од животног значаја. Зато у њима постоји мање мотивисаности за примену маркетинг концепта, за већи напор да се пружи боље културне услуге и да се боље позиционира на тржишту. За разлику од ових позоришта, позоришта која живе од властитог рада и прихода, труде се да опстану на суровом тржишту које карактерише велика понуда културних догађаја. На промене у окружењу позоришта која су буџетски финансирана морају да реагују применом нових концепата пословања, иначе ће за последицу имати инфериоран положај на домаћем тржишту. Данас је позориште у Србији и даље храм уметности и културе, поред свих проблема и изазова са којима се среће. Да би се одговорило изазовима, менаџмент позоришта мора да осавремени своју делатност и прилагоди организациону структуру савременом функционисању позоришта у свету (БРАКУС 2014: 218).

Позориште Славија спада у групу малих позоришта (до двадесет запослених), где није присутан маркетинг сектор као ни сектор за односе с јавношћу. Карактеристично за ово позориште је да функционише по тржишним принципима, као предузеће. Директор одређује репертоар, односно бира представе по критеријуму дужине трајања, да би се свака представа максимално експлоатисала и што дуже доносила зараду, јер свака наредна продукција пуно кошта.

Да би позоришта постигла добру позицију на тржишту културних услуга, потребно је да поседују брэнд који има одређене користи и атрибуте који га разликују од конкурентских брэндова а који су важни гледаоцима, публици.

Да би пословање било успешно, позоришта морају располагати што тачнијим информацијама. Информације о садашњој и потенцијалној публици и конкурентима на тржишту представљају капитал позоришта. На основу квалитетних информација менаџмент позоришта доноси одлуке. Такође, пословно понашање и комуницирање су

веома важни и помоћу њих се координира понашање запослених у позоришту, који треба да остваре одређене задатке. Менаџмент позоришта мора да оствари добру комуникацију са пословним окружењем али и са интерним окружењем. Ако запослени у позоришту имају позитиван став о позоришту у којем раде, тај став ће пренети јавности (БРАКУС 2014: 219).

Рајс и Троут наговештавају нову еру у развоју стратегије коју називају ера позиционирања. Позиционирање посматрају као нови приступ комуницирању, који следи после ере производа и ере имиџа, а који има у фокусу креирање позиције у мислима потрошача на основу јаких и слабих страна организације али и конкурената.

„Позиционирање почиње са производом... али позиционирање није оно што чините производу, већ оно што чините мислима потрошача. Дакле ви позиционирате производ у свести потенцијалних купаца“ (RIES, TROUT 2001: 2). Стратешко позиционирање позориштима треба да послужи као систем за проналажење простора у мислима публике и непублике.

Суштина позиционирања је да позоришта створе квалитетне производе – позоришне представе, који креирају вредност за публику и то већу него што то могу пружити конкурентски брендови. Зато је приликом позиционирања брендова битан концепт понуде кључних користи. Позиционирање је веома важно и за увођење новог бренда и за постојећи бренд, јер бренд мора не само да испоручи жељене користи купцу него да то учини боље од конкуренције (ГЛИГОРИЈЕВИЋ 1999: 57).

Придобивање лојалности публике кључ је пословног успеха позоришта. У прилог овоме говори и податак који се односи на базе података о садашњој и потенцијалној публици које постоје у већини позоришта – у даљој анализи видећемо како се формира та база. Из истраживања се може закључити да се она не води у континуитету, да нису добро постављени критеријуми на основу којих се она формира. Из свега овога произлази да менаџмент позоришта не препознаје значај примене менаџмента односа са купцима и значај успостављања односа са публиком.

Литература указује да је одлучујући фактор који утиче на комерцијални успех супериорна вредност културних производа и услуга. Супериорност позоришног производа огледа се у нуђењу супериорних, односно јединствених карактеристика публици и високог квалитета позоришних представа.

Брендирање позоришта у Србији

Велики брендови преживљавају нападе конкурената и тржишних трендова јер имају чврсте везе са потрошачима (KOTLER, PROERTSCH 2007: 20).

Један од важних аспеката Б2Б брендирања је то да брендови не долазе само до потрошача – публике, већ и до свих заинтересованих група или стејкхолдера – запослених, партнера, законодаваца итд. Бренд је неопипљив појам, али се ради лакшег разумевања често изједначава са материјалним елементима маркетиншких комуникација које се користе као његова подршка – адвертајзингом, логотипима, слоганима, цингловима, итд. – али бренд је далеко више од тога (DUNN 2004: 241–245):

- бренд је обећање;
- бренд је свеукупност опажања – све што о производу, услузи или компанији видите, чујете, прочитате, знате, осећате, мислите итд.;
- бренд има посебно место у свести потрошача због њихових претходних искустава, асоцијација и будућих очекивања;
- бренд је скраћеница за атрибуте, предности, веровања и вредности који диференцирају, смањују сложеност и поједностављују процес доношења одлука.

Имајући све то у виду, позоришта у Србији не могу изградити бренд само адвертајзингом, већ морају прихватити концепт бренда као обећања које су дали својој публици. Овај концепт може да опстане само ако позориште испуњава обећање које је дало.

Брендирање мора да почне од самог врха позоришта, односно од менаџмента; није довољно да се препусти менаџеру бренда. Брендови и њихова вредност морају бити схваћени као стратешки капитал одређеног позоришта.

У савременом менаџменту и маркетингу бренд се сматра инструментом али и показатељем успеха на тржишту. Вредновање бренда је много шире од појавног и формалног. Савремени пословни однос према бренду у први план ставља тржишну свесност, репутацију, позиционираност, препознатљивост и вредност конкретног бренда.

Позоришни производ – представа, може се понудити на тржишту културних услуга у жељи да изазове пажњу, куповину, а што може да задовољи одређену културну потребу. Сваки бренд је производ, али то исто не можемо да кажемо и за сваки производ. Сваки производ није бренд, он представља обликовану потребу потрошача (РАКИТА, Митић 2010: 8).

Однос позоришта са потрошачима маркетинг бренда са купопродајног прелази на партнерски однос. Однос са публиком позориште успоставља све више путем симболичких и асоцијативних својстава бренда. Позоришна представа као производ резултат је рада уметничког, техничког и других сектора, док је бренд резултат маркетиншке функције и маркетинг менаџмента.

Брендовско позиционирање производа или услуга позоришта или позоришне представе, у односу на друга позоришта може да буде рационално, али може да буде симболичко, емоционално, нерационално и неопипљиво. Бренд додаје вредност производу. На тржишту културних услуга се разликују позоришта која својим маркетиншким комуникацијама могу позиционирати бренд у свести потрошача, односно она позоришта која су у стању да понуде увећани производ и производ будућности у односу на друга позоришта која нуде производе који су у стању да понуде само до нивоа очекиваног производа. То је разлика између позоришта која се на тржишту културних услуга препознају по јаким брендовима и позоришта која на тржишту нуде обичне производе. На основу истраживања, као пример добро позиционираног бренда позоришта можемо истаћи Звездара театар, јер добро зна да користи маркетиншке комуникације, и Српско народно позориште у Новом Саду јер познаје појмове позиционирања и брендирања и то се види по заинтересованости публике за његове представе.

Брендирање је динамички процес који мора континуирано да се реализује у позоришту на свим нивоима менаџмента и да се унапређује. Позоришта приликом брендирања морају знати вештине креирања и истицања јединствености и особености производа и понуде на тржишту.

Поред елемената визуелног идентитета бренд има и своју визију, односно поглед робне марке на свет из које произлази и други елемент идентитета бренда, а то је мисија. Вредност робне марке је кодекс по коме робна марка живи, док су стил или тон робне марке начин на који се робна марка обраћа јавности. Бренд треба да има и своју персоналност, под којом се подразумева додавање неких људских особина бренду, као што су: озбиљност, маштовитост, креативност у циљу зближавања са потрошачима и одвајању од конкуренције. То се постиже свим елементима промотивног типа, а посебно оглашавањем, паковањем и дизајном. Када је о позориштима реч, то је промовисање репертоара и одређених представа и глумаца који у њима играју.

Оглашавање у медијима је веома корисно, нарочито ако позориште и представе промовишу глумци који играју у позоришту. Такође, један од канала маркетиншке комуникације је и директна комуника-

ција са публиком и непубликом, организовање културних догађаја и понуда одређених повољности за љубитеље позоришта.

Шта се прича о вашем бренду?

Причање приче је постало све значајније у корпоративном животу, а самим тим и у животу једног позоришта – иако многи маркетинг менаџери у позориштима у Србији сматрају да је причање прича и даље неефикасно средство које је резервисано за руководиоце односа с јавношћу и маркетинг. Позоришта би, ако желе да њихов бренд успе и буде посебан, требало да имају неку причу, неку врсту легенде, на пример о томе како је позориште почело да ради, неку анегдоту о глумцима који су играли и који и даље играју позоришне представе.

Прича о бренду може бити изузетно занимљива и моћна јер представља део самог бренда. Бренд не нуди само инспирацију и оптимизам везан за неко позориште, он такође чува и унапређује наслеђе, мотивишући тако публику, запослене и све који су повезани са њим.

Када помислимо на Атеље 212, сетимо се чувеног глумца Зорана Радмиловића и представе *Радован Трећи* у којој је играо. Занимљиве приче које су пратиле овог глумца везане су и за ово позориште, и оно може да се похвали да је у њему играла таква звезда, што је везано за стварање бренда овог позоришта.

Суштина истинске и добре приче која је везана за бренд је у кредибилитету и поруци која погађа циљ и допире до свих стејкхолдера једног позоришта, и захваљујући тим причама публика лакше верује у њену визију и мисију.

Инструменти за изградњу бренда су маркетиншке комуникације помоћу којих позоришта желе да обавесте, убеди и подсети купце – директно или индиректно, на своје производе или брендове, и тако изграде односе са њима.

Уколико позориште схвати концепт бренда као холистички приступ маркетингу, онда схвата и да је све важно и да сви елементи микса маркетиншких комуникација представљају потенцијалне алате за изградњу вредности бренда. Они доприносе стварању свести о бренду, стварањем позитивног имиџа или емоција у вези са њим, и то све омогућује успостављање чвршћег односа између публике и бренда.

Када је поверење у позориште, односно у квалитет позоришних представа, кључно за публику, тада је од пресудног значаја креирање и одржавање кредибилног позоришног бренда. Купујући карте за позориште, публика купује и кредибилитет позоришта. То је посебно карактеристично за позоришне представе, јер су оне неизвесне и пу-

блика очекује од позоришта да испуни обећање које је поставило пред њу. Позоришта преко својих производа стварају лојалност публике, а уз помоћ бренда креирају жељени имиџ позоришта, позиционирајући га на тржишту културних услуга.

Људи и идеје такође могу бити носиоци бренда, а то може бити и сваки афирмисани појединац. Многи појединци који су изградили добре каријере, могу се упоредити са процесом изградње бренда. Познате и јавне личности као што су глумци, веома брзо постају свесне значаја свог имиџа. Јавне личности унапређивањем свог имиџа настоје да привуку наклоност публике и најшире јавности које су везане за позориште у коме раде. Глумац или режисер изградњом познатог имена и репутације, свесно или несвесно, изграђује свој бренд, али утичу и на бренд позоришта. Такође, бројне идеје појединаца или чланова тима могу бити носиоци бренда позоришта. Ако се идеје успешно брендирају, могуће их је конкретизовати и повећати њихову транспарентност.

Представа која се формира на тржишту и у јавности о позоришту и конкретној позоришној представи представља имиџ позоришта. Позориште са позитивним имиџом представља суштину квалитета маркетиншке понуде. Светско тржиште производа и услуга постаће једно велико тржиште и све већи број брендова добиће глобални карактер. Да би једно позориште из Србије постало интернационалан бренд, оно мора бити прво у нечему и мора се уклопити у постојећу перцепцију о земљи из које долази.

Утицај бренда на имиџ културне институције

Бренд поред задовољења потреба публике утиче на стварање имиџа и угледа позоришта који утиче како на појединце који су запослени у њему, тако и на оне који долазе у контакт са позориштем на разне начине.

Углед је веома драгоцен имовина сваког позоришта, и треба га пажљиво градити и мудро чувати.

Углед појачава све што позориште јесте, што ради и говори. Низак углед није добар за позориште а ни за његове производе или услуге, и то је уско повезано. Лош углед може да обезвреди позоришне представе и све што позориште ради за културу и своју публику. Позоришта са добрим угледом лакше долазе до финансијске потпоре и лакше добијају наклоност новинара. Имиџ позоришта представља укупну слику о њему.

Закључак

Племенити циљеви културних институција као што су позоришта дуго су чинили „ауру“ непропустљиву за примену маркетинг концепта и стратегије позиционирања и стварања бренда. Највећи број позоришта у Србији није мотивисан стицањем профита, већ остваривањем хуманих и узвишених циљева.

Примена маркетинга у позориштима која теже да служе неком аспект јавних потреба, радије него остваривању профита, представља посебан изазов менаџерима у култури.

Више се не поставља питање да ли је маркетинг потребан у позориштима Србије, већ на који начин га правилно применити. Уколико нема заинтересованих за неку позоришну представу, позориште ће решење морати да нађе не само у редефинисању своје понуде него и у стратегијски осмишљеном сплету комуникацијских активности.

Опадање традиционалних извора финансирања из буџетских средстава, промене у структури публике и њихових потреба, појава нове конкуренције стварају потребу да менаџери у култури размисле о примени маркетинг концепта у позориштима у Србији.

Промене у окружењу, проблем финансирања и неадекватна организациона структура доводе до потребе за мењањем начина вођења позоришта. Да би одговорили на све изазове, менаџери у позоришту требало би да примењују маркетиншке принципе који би им помогли да се позоришта што боље позиционирају у свести публике и непублике. Применом маркетиншких комуникација позоришта могу да створе јак бренд и лакше дођу до финансијских средстава, и на тај начин да се издвоје од конкуренције на тржишту културних услуга.

Савремене услове пословања карактерише велика промењивост. Оно што се очекује од менаџмента позоришта јесте да добро анализира спољне промене на тржишту и имплементира стратегију позиционирања. Позиционирање позоришних производа или услуга представља акт креирања имица позоришта и вредности понуде, тако да публика разуме и уважава оно шта позориште нуди и представља у односу на друге институције културе.

Да би имплементирао стратегију позиционирања, менаџмент позоришта мора да прати две стратегије – једну усмерену ка тржишту, а другу усмерену ка сопственом колективу.

Да би се постигла добра позиционираност позоришта у мислима публике, није довољна само спољна лепота позоришта већ су важне и његова пословна клима и култура.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БРАКУС, Александра. *Стирајтешико позиционирање позоришта на тржишту културних услуга*. Докторска дисертација. Београд, 2014.
- БРАКУС, Александра. *Позиционирање као маркетиншка стирајтешија у позориштима Србије*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2015.
- ГЛИГОРИЈЕВИЋ, Мирјана. *Позиционирање производа у индустријском маркетингу*. Докторска дисертација. Београд: Економски факултет, 1999.
- ДРАГИЋЕВИЋ ШЕШИЋ, Милена. *Култура, менаџмент, анимација, маркетинг*. Београд: Клио, 2007.
- КОТЛЕР, Филип, Велдмар Ферч. *Б2Б Бренд менаџмент*. Нови Сад: Асее, 2007.
- КОТЛЕР, Филип. *Управљање маркетингом*. Загреб: Информатор, 1994.
- РАКИТА, Бранко. *Међународни маркетинг*. Београд: Центар за издавачку делатност Економског факултета, 2005.
- РАКИТА, Митић. „Ефекти трансферисања имица кроз стратегије кобрендирања и екстензије бренда.“ *Српско удружење за маркетинг* бр. 2 (2010): 5.
- ЧОЛИЋ БИЉАНОВСКИ, Драгана. *Сањари српског националног театра*. Београд: Народно позориште, 2005.
- DUNN, Davis. *Creating the brand-driven business: it's the CEO who must lead the way*. Handbook of Business Strategy, Emerald Group Publishing Limited, 2004.
- KELLER, Kevin Lane. *Building, Measuring and Managing Brand Equity*. New Jersey: Pearson Education, 2003.
- RIES, Al., Jack Trout. *Positioning: The Battle for Your Mind*. New York: McGraw-Hill books, 2001.
- <<https://zvezdarateatar.rs/o-pozoristu>> 16. 6. 2018.

Aleksandra N. Brakus
Mladen R. Perić

STRATEGIC POSITIONING AND CREATING BRAND OF THE THEATRE IN SERBIA

Summary

The aim of this paper is to show that cultural institutions, such as theatres, wishing to keep their original purpose which is the spread of cultural and artistic values, face numerous challenges both at the global and local level. They have been protected from market principles and a harsh competition in the market of cultural services for a long time. Our theatres are increasingly facing the problems of survival and financing, as well as an inadequate organizational structure. This has led to the need for change and acceptance of marketing principles in order to better position themselves in the minds of the audience and also in the competitive market.

Keywords: marketing, strategic positioning, brand, cultural institutions.

НЕМАЊА Н. СОВТИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

(ДИС)КОНТИНУИТЕТИ У ПРОЈЕКТНО-ФЕСТИВАЛСКОЈ УМЕТНИЧКОЈ ПРОДУКЦИЈИ МУЗИЧКОГ ДЕПАРТМАНА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ НОВИ САД**

САЖЕТАК: У овом раду размотрено је питање дисконтинуитета као структурне одлике вишедеценијског развоја институционализоване уметничке продукције Музичког департмана Академије уметности Нови Сад. Историјски прегледи о Симфонијском оркестру Академије уметности Нови Сад и Фестивалу студената Музичког департмана „Афест“ засновани су на истраживању архивске грађе. Уочено је да пројектно-фестивалску уметничку продукцију Музичког департмана АУНС карактеришу и латентни и манифестни дисконтинуитети. Расправа о њиховом значају и значењу укључује питања о нормализацији преступа у савременом свету уметности, као и социолошка разматрања друштвеног контекста у последњим деценијама XX и првој деценији XXI века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Академија уметности Нови Сад, Симфонијски оркестар, Афест, уметничка продукција, дисконтинуитет, свет уметности.

Академија уметности Нови Сад (АУНС) заузима истакнуто место у овдашњем систему уметничког образовања. Основана је 1974. године с циљем да се у Новом Саду задрже млади људи који су до тада одлазили на уметничке студије у Београд, Загреб и Сарајево. Широки спектар дисциплина заступљен је у оквиру студијских програма Музичког, Ликовног и Драмског департмана од самог оснивања Академије. Иницијалне тешкоће у раду превазиђене су добром организаци-

*nemanja.sovtic@gmail.com

** Рад је реализован у оквиру научног пројекта *Културолошки идентитет и уметничке продукције Академије уметности Нови Сад – архивирање и аналитичко представљање грађе и традиције* бр. 114-451-1671/2016-02, који финансира Покрајински секретаријат за науку и технолошки развој.

јом, па је Академија врло брзо по оснивању постала респектабилна установа. Заслугом руководства, наставно особље на Музичком департману није заостајало за кадром на факултетима и академијама из већих центара. Напротив. На једином уметничком факултету Универзитета у Новом Саду годинама су радили еминентни педагози, међу којима су посебан допринос дали професори из СССР/Русије: Евгениј Тимакин, Марина Јашвили, Леонид Брумберг, Арбо Валдма, Јокутхон Михаиловић, Ирина Јашвили, Светлана Богино и Владимир Огарков.

Студенти Музичког департмана АУНС у континуитету остварују запажене резултате на такмичењима и граде успешне каријере у земљи и иностранству. Уметничка и научна продукција Академије расте из године у годину, постајући незаобилазан део музичке, ликовне и драмске сцене Новог Сада, Војводине и Србије. Пажљивом посматрачу ова продукција открива динамичан уметничко-академски живот саткан од успона и падова, усхићења и разочарења, надахнућа и рутине, похвала и прекора, испуњених и изневерених очекивања. Ако се близина сведочења замени историјском дистанцом, наведене дихотомије сливају се у дијалектику *континуишења* и *дисконтинуишења* институције схваћене као „скуп међусобно повезаних, релативно трајних друштвених односа који су регулисани устаљеним друштвеним правилима“.¹ Значај и значење (дис)континуитета у пројектно-фестивалској уметничкој продукцији Музичког департмана АУНС сагледаћемо на примерима Симфонијског оркестра Академије уметности Нови Сад (СО АУНС) и Фестивала студената Музичког департмана „Афест“.

Хроника АУНС, преточена у монографију о првих тридесет година рада ове уметничке високошколске установе, сведочи о богатој историји која тек треба да буде написана. Пројектом „Културолошки идентитети уметничке продукције Академије уметности Нови Сад – архивирање и аналитичко представљање грађе и традиције“ учињен је први корак у правцу историзације уметничког, образовно-педагошког и административног наслеђа АУНС. Дигитализацијом грађе из архиве АУНС омогућена је компарација различитих области уметничке продукције Академије као саставних делова једне целине. Програмске књижице, критике у штампи, позивнице, фотографије и видео-записи чине опсежан документациони корпус који захтева селекцију и аналитичко уопштавање. Тумачењу резултата фундаменталних истраживања претходе одређена појмовна разјашњења и методолошке смернице.

Актуелна обрада минулих пројектно-фестивалских манифестација Музичког департмана АУНС ослања се на претпоставку о *умет-*

¹ <https://hr.wikipedia.org/wiki/Ustanova>

ности као култури. Фокусирање на онтолошка, метафизичка или формалистичка својства уметничких објеката/догађаја/ситуација искључило би могућност разматрања пројеката и фестивала као уметничке продукције услед поделе на уметност и пројектно-фестивалски начин њеног представљања. Тачно је и да специјализовано музичко образовање не обезбеђује уметничку ауру стваралачко-извођачком раду под својим окриљем, већ потврђује одсуство аутентичности у едукативном процесу о чијем резултату *свеј уметности* тек треба да се изјасни накнадно. Међутим, ако јавно представљање „станица на путу“ ка музичком професионализму задовољава естетске потребе средине, као што је то са уметничком продукцијом СО АУНС и „Афест“-ом, онда *културна производња* територијализује друштвени домен уметности адекватније од *постављања-у-свеј уметничког дела*.

*Симфонијски оркестар Академије уметности Нови Сад –
лашенини дисконинуишеи²*

Премда су професори и студенти АУНС од самог настанка ове високошколске установе неговали камерно и оркестарско музицирање, повод за оснивање СО АУНС био је завршни концерт 13. Сусрета музичких академија Југославије одржан у Новом Саду 24. маја 1986. године. Том приликом студенти са различитих југословенских високих музичких школа учествовали су у припреми Моцартовог *Реквијема* и Листовог *Концерта за клавир и оркестар бр. 1*, под диригентском палицом маистра Младена Јагушта. После успешно изведеног програма, тадашње руководство Академије, са деканом проф. Ненадом Остојићем на челу, одлучило се за формирање сталног симфонијског ансамбла.

² Потпројекат везан за деловање СО АУНС укључивао је пописивање и дигитализацију сачуваног архивског материјала. Предмет истраживања проф. др Ире Проданов Крајишник били су концерти од оснивања овог уметничког ансамбла до 2000. године, док сам ја обрадио концерте на којима је СО АУНС наступао од 2001. наовамо. Извори података били су: архива Академије уметности, монографија Академије уметности и други извори. Обрада грађе подразумевала је попуњавање типског формулара и скенирање архивског материјала. Типски формулар предвиђао је унос података о уметничкој продукцији (наслов, варијантни наслов, датум и време, место, учесници, сарадници), опис уметничке продукције, навођење прилога, кључних речи и напомена. Као опис уметничке продукције у овом случају навођени су програми концерата. Прилози су укључивали евидентiranу документацију из архиве Академије уметности. Скенирани архивски материјал обухватио је позивнице, програмске књижице и изводе из штампе – најаве и критике. Програмске књижице садрже кључне податке о догађају, затим биографије диригената и солиста, односно програмске текстове о делима, чији су аутори (текстова) били дипломирани музиколози или студенти музикологије. Критичке приказе концерата СО АУНС остављали су, чешће од других, Марија Адамов, Борислав Хложан и Ира Проданов. Новосадски *Дневник* био је и остао најважније гласило које је пратило наступе СО АУНС. Наслови и садржај критика били су афирмативни у највећем броју случајева.

На овај начин је студентима АУНС омогућено да у току свог школовања реализују по два или више пројеката за време сваке студијске године и стекну искуство оркестарског музицирања. Већ у децембру 1986. године Симфонијски оркестар се представио публици заједно са Мешовитим хором АУНС, што ће остати честа пракса све до данас. Поред симфонијске музике, оркестар је у току три деценије свог постојања изводио и репертоар који укључује мисе, ораторијуме и друга вокално-инструментална дела, па је тако здружени ансамбл инструменталиста и хориста био и остао полигон за стицање зрелости свим студентима и студенткињама Департмана музичке уметности.



Сл. 1. Симфонијски оркестар АУНС са диригентом Младеном Јагуштом и солистима Дејаном Богдановићем, Иштваном Варгом и Кемалом Гекићем (1989)

У првом периоду деловања СО АУНС који траје до првих година овог века, а у којем је ансамбл водио маестро Младен Јагушт, уочава се избор ремек-дела из историје музике, махом намењених хору и оркестру. Капитални опуси Скрјабина, Вагнера, Рахмањина, Баха, Хендла у погледу вокално-инструменталне литературе, односно Франкова, Бетовенова, Брамсова, Брукнерова дела, када је реч о симфонијској литератури, била су редовна на репертоару. Овакав програм извођен је не само у Новом Саду, Сомбору, Пожаревцу и Неготину, него и готово редовно на Коларцу, у Београду. У првом периоду деловања запажа се да је делатност ансамбла брижљиво пратила музичка критика у новосадском листу *Дневник*, београдској *Полицији*, *Вечерњим новостима*, али и у другим гласилима као што је, на пример, *Глас*



Сл. 2. Симфонијски оркестар АУНС са диригентом Марком Раселом Смитом (НОМУС, 2003)

универзитетима. Програми од почетка деведесетих година наовамо већином имају програмске коментаре који објашњавају околности и време настанка композиција, те њихове основне карактеристике. Уз бројне концерте сачуване су позивнице, што указује да је и управа Академије уложила адекватан напор да привуче публику.

Након 2000. године континуитет у раду СО АУНС постепено уступа место дисконтинуитету. Као главни елемент континуитета издваја се опредељеност за дела са „гвозденог репертоара“ симфонијске музике. На програм су редовно стављана симфонијска и концертантна дела из периода класицизма и романтизма, док је заступљеност ране и савремене музике била мања. Елемената дисконтинуитета било је више, почев од броја концерата годишње, преко физиономије самих концерата, до извођачког нивоа и интересовања критике.

На основу сакупљене грађе, уочавају се три периода у раду Симфонијског оркестра АУНС након 2000. године. Први период обухвата време између 2001. и 2003. године. Реч је о периоду током којег је концерте СО АУНС још увек претежно водио Младен Јагушт, припремајући велика симфонијска и концертантна дела Чајковског, Брамса, Рахмањинова, Дворжака. Концерти овог ансамбла тада су редовно праћени у штампи. Гостовања у Београду, на фестивалу БЕМУС, такође су била редовна појава.

Од 2004. до 2010. године за диригентским пултом смењује се већи број домаћих и страних диригената, између осталих Федор Проданов, Жељка Милановић, Андреј Бурсаћ, Берислав Скендеровић, Саша Николовски Ђумар, Томислав Фачини. Од 2005. године мења се концепција концерата СО АУНС. Уместо стандардне физиономије, која укључује увертиру, концерт са солистом и симфонију, прелази се на низање музичких дела из жанра солистичког концерта, са идејом да се истакнутим студентима Академије уметности омогуће дебитантски наступи у улози солисте. Ове, тзв. мале пројекте, чешће од осталих водили су диригенти Федор Проданов и Жељка Милановић. Осврти у штампи из овог периода нису сачувани. С тим у вези уочава се пад интересовања јавности за деловање СО АУНС.

Од 2011. године диригентску палицу преузео је Андреј Бурсаћ, што означава почетак трећег периода у деловању СО АУНС од 2000-е наовамо. Заједнички пројекти хора и оркестра поново постају чешћи, а интересовање штампе расте. Репертоарска релаксација ипак није опозвана у најрецентнијем периоду, тако да се на програм СО АУНС није вратила изазовна позноромантичарска симфонијска музика у мери у којој је она раније била заступљена.

*Фестивал студената Музичког департмана „Афест“ –
манифестациони дискуссионитет³*

За разлику од других фестивалских облика уметничке продукције АУНС који су од самог почетка имали јасну концепцију, „Афест“ је своје препознатљиве оквире добијао постепено. Штавише, на основу обраде архивске грађе везане за „Афест“ није лако одговорити на питање шта је уопште „Афест“.

Према рецентној институционалној пракси, под ознаком „Афест“ одржава се Фестивал студената Музичког департмана АУНС. Прегледом монографије Академије утврђено је да се ознака „Афест“ први пут јавља 1993. године. Први „Афест“ био је везан за старију фестивалску форму под именом Дани Академије, којом је обележаван дан оснивања Академије уметности (22. април). Дани Академије били су до тада најзначајнија манифестација Академије у оквиру које су уметничка дешавања груписана у размаку од неколико дана (пет до десет). Зани-

³ У оквиру потпројекта „Афест“ 1) прегледана је монографија АУНС у циљу лоцирања архивске грађе везане за све оно што је под називом „Афест“ уприличено током 90-их и раних 2000-их, 2) скениране су програмске књижице за фестивале од 2007. до 2016. године, 3) попуњени су типски формулари за фестивале од 2012. до 2016. године. Послови око систематизације грађе и фундаменталног истраживања наслеђа „Афест“-а трају у време писања овог рада.

мљиво је да су на Данима Академије 1991. године доминирали музички догађаји, тачније концерти студената АУНС и студената са уметничких академија и факултета из земље и иностранства. Ако се узме у обзир да су концерти студената АУНС и гостујућих студената препознатљиво обележје „Афест“-а с почетка друге деценије овог века, може се рећи да су Дани Академије били концепцијска претходница данашњег „Афест“-а. Ништа мање занимљива није ни чињеница да је први званични „Афест“ из 1993. године концепцијски знатно удаљенији од савременог „Афест“-а него што су то Дани Академије из 1991, јер је први „Афест“ равноправно укључивао уметничку продукцију сва три департмана АУНС. Стога се може закључити да се почетком 90-их дивергентно појављују фестивалска концепција савременог „Афест“ и сама ознака „Афест“.

Две године након првог „Афест“-а одржани су Дани Академије (1994) и Сусрети музичких академија и факултета Југославије (1995) – две фестивалске манифестације које се могу повезати са потоњим „Афест“-ом. Међутим, назив „Афест“ се у монографији АУНС више не појављује све до 2001. године, када је коначно установљен као фестивал студената Музичког департмана. Важно је приметити да у периоду између 1996. и 2000. нестаје и фестивалско обележавање Дана Академије, као и да „Афест“ након прелома векова више није био везан за јубиларни дан (наредне три године фестивал је одржаван у јуну). „Иновирање“ „Афест“-а озваничено је додавањем индекса „02“ у наслову „Афест“-а из 2002. године, чиме је сугерисано да је „Афест“ из 2001. био први своје врсте. Институционално уобличавање „Афест“-а између 2001. и 2003. године укључивало је и тематско профилисање концерата, осмишљено тако да привуче публику заинтересовану не само за наступе студената АУНС, већ и за специфичан музички медиј и репертоарски избор (музика за клавир, дувачки коктел, клавирска трија, музика за виолончело, вече гудачких квартета и слично). Као специфичност „Афест“-а из раних 2000-их може се навести концертна активност професора АУНС, због које је фестивал донекле изгубио предзнак студентског. Треба приметити да „Афест“ из раних 2000-их није задржао традицију позивања гостију са музичких академија и факултета у окружењу. Као званичан фестивал студената Музичког департмана „Афест“ је одржан још 2003. године, након чега је поново уследио прекид који је трајао до 2007, када је „Афест“ изнова настао као резултат студентског самоорганизовања.

Сасвим изузетну позицију у историји „Афест“-а имају два фестивала студената Музичког департмана из 2007. и 2009. године. „Афест“ из 2007. био је можда и најамбициознија манифестација уприличена

под овим именом.⁴ Овај „Афест“ посвећен је композитору Роберту Шуману, при чему је обичај да се меморијални догађаји везују за округле годишњице остављен по страни, односно жртвован *ad hoc* ентузијазму према музици великог немачког романтичара. Тзв. Шуман-фест трајао је четири дана и обухватио је шест концерата и два предавања. Спонзорским донацијама обезбеђена су средства за пропратни материјал и маркетиншку промоцију, па је тако „Афест“ први пут добио програмску књижицу. Програмска књижица надаље је постала стандард од којег се није одступало. Донекле сличну концепцију задржао је и „Афест“ из 2009. године, с тим што је у циљу укључивања већег броја студената тематски оквир проширен на историјски интригантну, а репертоарски неисцрпну релацију између класицизма и неокласицизма.⁵ На фестивалима из 2007. и 2009. године није било гостујућих студената, али је делимично обновљена пракса асиметричног доприноса различитих департмана Академије.⁶

Доласком 2011. године, у којој је пропуштена прилика да се



Сл. 5. Програмска књижица („Афест“, 2007)



Сл. 6. Програмска књижица („Афест“, 2009)

⁴ *Spiritus movens* фестивала из 2007. био је студент клавира Никола Радаковић, али незанемарљив допринос дали су и Мирослав Поповић, Немања Совтић, Тијана Андрејић и Мина Алексић.

⁵ Са организационим изазовима „Афест“-а из 2009. године у коштац су се ухватили студенти Мирослав Поповић и Немања Совтић.

⁶ Препознатљиво обележје „Афест“-а из 2007. године био је портрет Роберта Шумана који је насликао Нарцис Алиспахић, док је свечано отварање „Афест“-а из 2009. године укључило и отварање изложбе цртежа студената ФЛУ Београд у класи проф. Марије Драгојевић.

„Афест“ установи као бијенална манифестација, постало је јасно да је неопходно вратити фестивал под окриље руководећих структура Академије уметности. Од 2012. године до данас „Афест“ је приоритетна, пројектно финансирана манифестација АУНС, чији је главни уредник и носилац пројекта Зоран Крајишник, професор гитаре и декан Академије од 2012. до 2015. године. Профил „Афест“-а и даље осцилује између тематског и нетематског фестивала, али су други елементи стандардизовани у довољној мери да се већ сада може говорити о традицији „Афест“-а. Садржајни ослонац остали су концерти студената АУНС, али је фестивал допуњен и предавањима, промоцијама књига и мајсторским радионицама. Концерти студената по правилу су разврстани на концерте студената са извођачких студијских програма и концерте студената са других студијских програма, као што су композиција и етномузикологија. Редовна појава на данашњем „Афест“-у су и концерти гостујућих студената из региона (ФМУ Београд, ФУ Ниш, ФМУ Скопље, МА Сарајево итд.).



Сл. 7. Програмска књижица („Афест“, 2012)



Сл. 8. Програмска књижица („Афест“, 2013)



Сл. 9. Програмска књижица („Афест“, 2014)

* * *

Уметничка продукција АУНС настаје у распону од тржишно оријентисаног производа, преко некомерцијалног културног добра, до стратегије отпора свеопштој комодификацији. Од тренутка у којем је концептуална/дематеријализована уметност постала неподучива категорија, дидактичко-академски приступи појму уметности настоје да апсорбују неодредивост стваралачке праксе и кодификују синхроне и дијахроне дисконтинуитете света уметности. Расправни оквир о дисконтинуитетима у уметничкој продукцији АУНС ограничавају две тезе инхерентне савременој теорији (о) уметности. Првом се тврди да је нормирање уметничког рада анахрона оријентација, доминантна у време занатског карактера уметности,⁷ док се другом указује на чињеницу да су ненормативне поетике афирмисале дисконтинуитет у модерној уметности XX века. У основи ових теза стоји увид да су модернистички и постмодернистички правци раслојили интегрални свет уметности афирмацијом истраживачког, експерименталног и преступног уметничког рада, као и амбивалентном, индиферентом и/или антагонистичком позицијом у односу на традиционалне естетске претпоставке. Одомаћеност дисконтинуитета на парцијалним подручјима света уметности стога се не може једнозначно идентификовати као симптом њихове кризе. Будући да је продукција АУНС једно такво парцијално подручје,



Сл. 10. Програмска књижица („Афест“, 2015)



Сл. 11. Програмска књижица („Афест“, 2016)

⁷ Модерна стилска норма је норма у слабом смислу, јер подразумева дијалектичку везу између правила и одступања од њега. Тако, на пример, „одступање складаног од унапред заданог“ (DANUZER 2007: 41) стоји у основи уметничке индивидуализације музичког тока заснованог на тоналитету.

треба нагласити да се питање о дисконтинуитету не поставља у име оцене о њеним уметничким дометима.

Јавни пласман уметничке продукције АУНС не зависи само од начина на који се „свет уметности као неодређена и, метафорично говорећи, *неухваћљива ајмосфера* око уметничког дела и живота преображава у формални поредак институција и њихових протокола и процедура“ (Шуваковић 2010: 449), већ и од институционалног профила високообразовне установе као *државног идеолошког апарата* у алтисеровском смислу.⁸ Треба подсетити да државни идеолошки апарати репродукују производне односе у друштву, као и да је у темељу сваке репродукције *конституирана* (ре)конфигурација друштвеног поља. Прихвати ли се став да друштвени „резервати“ генеришу структуре у складу са иманентном логиком запоседнутих територија, прописана аутономија универзитета нуди разлог више у прилог очекивању производног континуитета од једне високе уметничке школе. Упркос томе што је стваралачко-истраживачко-педагошка пракса пацификовала дисконтинуитет, јавно представљање уметности као институције полаже рачун либералној политичкој економији оријентисаној ка стабилизацији друштвеног поља у функцији протока капитала. Због тога је разматрање продукције АУНС у контексту пролиферације појма уметности редуccionистичко, а нормализација дисконтинуитета која се у том контексту објављује – тенденциозна.

Када се расправа о високошколској уметничкој продукцији ограничи на музику, с фокусом на музичко извођаштво, нестају и последња упоришта за нормализацију дисконтинуитета. Данас је музичко извођаштво традиционализована уметничка пракса која чини основу музичког живота једне средине.⁹ Ако су компоновање и извођење музике у XIX веку били само делимично разлучиве категорије, прошло столеће донело је дефинитиван расцеп између репертоарске и историјске вредности (нове) музике и радикалну супспецијализацију музичког извођаштва. Конзервативни музички укуси публике од тада умањује стваралачки/истраживачки потенцијал музичког извођаштва,

⁸ Уп. са: Алтисер 2009.

⁹ Уметничка интенција унутар извођачког дискурса остварује се сугестивним тумачењем нотног текста. Индивидуално читање музичког записа истовремено је сужено на секундарне/нефиксирани параметре музичког израза (темпо, динамику, артикулацију, агогику) и проширено на најважнији онтолошки модалитет музике – звук. Уметнички статус музичког извођаштва заснива се на претпоставци да свако озвучавање нотног текста представља непоновљиво, стваралачко и истраживачко рекреирање музичког дела. Друштвени престиж музичког извођаштва пак зависи од естетског сензибилитета и потрошачких навика грађанства у традиционалним либералним демократијама, односно културних потреба образованог слоја у постсоцијалистичким друштвима.

а уметничку слободу диригената, певача, пијаниста, виолиниста, камерних састава редукује на филигрански дијалектички распон између норме и одступања.

Сложена феноменологија музичког извођаштва не може бити исцрпно разматрана у овом раду. Поједини увиди,¹⁰ међутим, аргумен-тују став да преступи нису иманентни уметничкој продукцији високообразовних музичкошколских установа и обнављају питање о распршеној традицији уметничких манифестација Музичког департмана АУНС. Одакле потичу прекиди и дисконтинуитети у раду СО АУНС и „Афест“-а, ако није реч о трансферу (из) савременог света уметности?

Историјска слика о манифестним и латентним дисконтинуитетима у уметничкој продукцији АУНС захтева допуну у виду социолошких објашњења. Последњу деценију XX века обележили су распад државе, грађански рат, слом друштвених вредности и драстично осиромашење становништва. Хаотичном стању у друштву (не)успешно се супротстављала институционална инертност система, захваљујући којој нису биле пресечене све нити континуитета са претходним периодом. Културцид из 90-их није био резултат нестанка постојећих институција културе, уметности и образовања, већ маргинализације њиховог значаја услед регресије културних потреба на кич, шунд и пропаганду. Културно-образовне установе попут АУНС функционисале су у условима материјалне оскудице и смањене друштвене видљивости. Своју делатност су развијале у складу са могућностима, ослањајући се на ентузијазам и потплаћен рад. Пример АУНС сведочи да су дисконтинуитети у деловању културно-образовних установа током 90-их пре били условљени притисцима друштвено-економске

¹⁰ Жеља за преступом музичких извођача прогнана је већ у процесу субјективизације. Формативни период извођаче суочава са противречним светом богате фантазије и (не)-написаних правила о томе *како се штиа свира/пева*. Васпитно-образовни педагошки рад служи трансформацији неиздиференциране жеље за звучно-естетским понашањем у жељу за правилним извођењем музичког дела. Под геслом о неговању *урођене музикалности*, музичке школе каналишу уживалачку жељу у дозвољени простор тумачења. „Јеретички“ импулси, уколико одолевају корективним притисцима из учионице, бивају потискивани фукоовским механизмима надзора/селекције на испитима, курсевима и такмичењима (уп. са: Фуко 1997). Толеранција према извођачком неконформизму већа је на музичким факултетима и академијама, где се интерпретативне недоумице и даље разрешавају у складу са принципом *традиција налаже*. Озбиљан захтев за индивидуализацијом уметничког приступа упућује се тек извођачкој елити, чији се лични доприноси ређе очекују на хоризонту преступа као фундаменталног поетичко-естетичког принципа модерне уметности, а чешће у равни убедљивости као конкретизованог херменеутичког идеалитета. Ако младе уметнике надзире систем музичког школства, извођачку ексцентричности код формираних музичара сузбија критика. Контролу над професионалним извођаштвом заокружује музичка индустрија, правдајући понуду музичке робе тезом да људи купују оно што воле. Пројектно финансирање културе и уметничке докторске студије нису политичко-економска упоришта иновативног извођачког приступа у мери у којој би то могли да буду.

реалности, него ревидираним програмским опредељењима. Традиција сезонских наступа СО АУНС тако није прекидана у овим турбулентним временима, нити је концепт ових уметничких догађаја претрпео значајније измене.

Није, међутим, познато због чега је фестивалска манифестација под називом „Дани Академије“ нестала средином 90-их, а онда се у другачијем формату, као „Афест“, појавила почетком 2000-их. Тешко је објаснити и прекиде/обнављања „Афест“-а од 2001. наовамо. Може се изнети претпоставка да је промену друштвене парадигме с почетка ХХИ века пратила делимична генерацијска смена на АУНС, те да је збирно дејство наведених фактора било одлучујуће за дестабилизацију институционалних оквира у којима је уметничка продукција Музичког департмана Академије презентована и инвестирана у догађаје од јавног значаја. Стабилизација друштвених прилика у првој деценији ХХИ века означила је, парадоксално, почетак транзиционог лутања које није завршено ни две деценије касније. Клима промене подстакла је дезоријентисану реконфигурацију друштвеног поља и недоследну трансформацију друштвених структура. Преображаји *неухваћљиве атмосфере* око уметничког живота у формални поредак институција и њихових протокола и процедура одвијали су се и на АУНС. Тзв. мали пројекти СО АУНС и студентско самоорганизовање око „Афест“-а представљали су искорак у правцу диверсификованог, али неодлучног репозиционирања традиране уметничке продукције Музичког департмана АУНС.

Дисконтинуитет као критика традиције може да иницира настанак нове традиције или традицијом неоптерећена *ad hoc* решења. С друге стране, упркос субверзивном потенцијалу дисконтинуитета, претварање *жеље за променом* у друштвентворну услугу интегрисано је у капиталистичку репродукцију друштвеног тоталитета. Дисконтинуитети у уметничкој продукцији АУНС стога немају једнозначно одређење у интердисциплинарном координатном систему историје, социологије и теорије уметности, већ остају интригантна појава вредна даљих разматрања.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ У НОВОМ САДУ 1974–2004. Уредник Ненад Остојић. Нови Сад: Академија уметности Нови Сад, 2008.
- АЛТИСЕР, Луј. *Идеологија и државни идеолошки апарати*. Лозница: Карпос, 2009.
- Фуко, Мишел. *Надзирајћи и кажњавајћи*. Сремски Карловци: Издвачка књижарница Зорана Стојановића, 1997.
- Шуваковић, Мишко. *Дискурзивна анализа*. Београд: ОрионАрт – Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, 2010.

DANUSER, Hermann. *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.
<https://hr.wikipedia.org/wiki/Ustanova>

Nemanja N. Sovtic

(DIS)CONTINUITIES IN THE PROJECT FESTIVAL ARTISTIC
PRODUCTION OF THE ACADEMY OF ARTS IN NOVI SAD

Summary

The artistic production of the Academy of Arts in Novi Sad reflects the dynamic artistic and academic life of this higher education institution and its surroundings. The chronicle of the Academy testifies to the rich history that has yet to be written, while the potential historical overview of the artistic heritage of the Academy faces the phenomenon of discontinuity of the project festival artistic production of the Department of Music at the Academy. Concerts of the Academy of Arts Symphony Orchestra did not retain the repertoire profile from the time of Mladen Jagušt, while the festival of the Department of Music students “A-Fest” was initiated and renewed on several occasions, changing its physiognomy. The explanation for this phenomenon should not be sought in the normalization of misdemeanor in the contemporary art world, but in the complex social circumstances of the late 20th and early 21st centuries, which prompted disoriented search for new directions.

Keywords: Academy of Arts in Novi Sad, symphony orchestra, A-Fest, art production, discontinuity, art world.

ГОРАН Т. ГАВРИЋ

Факултет драмских уметности, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ПОДВОДНИ ТЕАТАР И ПРВЕ ФИЛМСКЕ ПОДВОДНЕ СЦЕНЕ

САЖЕТАК: Позориште је много старије од филма, па је тако оно на самим почецима развоја филмске уметности у знатној мери утицало да се одређени елементи са позоришне сцене пренесу на филмско платно. Посматрајући развој и однос између позоришта и филма у хронолошком следу, логично би било извести закључак да на самим почецима развоја филма није могло да се оствари нешто што није претходно постигнуто у позоришту. Међутим, када је реч о тзв. подводном театру, та идеја је у другачијем облику остварена у филму недуго након његовог настанка, и то путем подводних сцена. Назнаке ове крајње специфичне форме театра су се појавиле крајем 40-их и почетком 50-их година прошлог века у Weeke Wache Springs-у и Aquarena Springs-у, али се то сводило углавном на форму спектакла. Главни разлог и донекле оправдање за каскање позоришта за филмом у погледу развијања подводних форми, јесу највероватније технички аспекти који се односе на знатно теже услове под водом. Те тешкоће је филм релативно брзо савладао због техничких средстава која су му то омогућавала. У разматрању које следи биће речи о филмским подводним сценама, а на основу паралела са тзв. позоришним подводним представама изводиће се одређени закључци и претпоставке о потенцијалном развоју подводног театра у будућности.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: подводни театар, филмске подводне сцене, позоришна подводна извођења, Weeke Wache Springs, Aquarena Springs, знаковни језик.

Увод

Различите форме позоришта настале у XX веку сведоче о хиљаде година дугој историји развоја ове драмске уметности. Тај развој је још од античког позоришта текао неким својим устаљеним током, а у прошлом веку позориште је у великој мери попримило експерименталну форму и разгранало се у многобројне правце. Неке од тих нових форми тзв. експерименталног позоришта је било тешко замислити чак и

* gavricgoran8@gmail.com

у не тако далекој прошлости. Стога ће нас врло вероватно мање изненадити њихове подформе које можемо очекивати да ће се појавити у блиској будућности. Оно што је заједничко свим овим позоришним формама је то да се оне остварују у човековом природном окружењу. Али, шта се дешава када се глумац нађе у окружењу у којем без помоћних средстава не може дуго да преживи, као што је нпр. вода? Како да глуми ако је ускраћен не само за кисеоник из ваздуха и његово природно удисање, него и за комуникацију која је уобичајена за већину других позоришних форми? Може ли да у таквим отежаним условима – где нема увек могућност да говори и додатно је оптерећен испуњавањем примарних потреба – изведе све што је испланирано за одређену улогу? Чињеница је да глумац у таквој ситуацији мора да користи и руке за комуникацију, односно знаковни језик, што ову вероватно најтежу позоришну форму чини блиску позоришту глувих. Публици је лакше јер из удобних седишта на сувом може да гледа подводну представу (осим ако и она није у води), али јој је свакако теже да прати радњу уколико у одређеној мери не познаје знаковну комуникацију. Тако се испоставља да су глуве особе у предности када је реч о публици у подводном позоришту, и да би формирање ове врсте позоришта могло да започне од позоришта глувих. Наравно, ове представе би могле да се одвијају и без било какве вербалне, односно знаковне комуникације, али би се у том случају оне свеле на пантомиму. Такво позориште би заправо било ограничено на невербално позориште, што би у неку руку и одговарало његовој природи. Међутим, оно не би могло да се даље грана на различите форме вербалног позоришта.

Такође, због чињенице да се сцене одигравају под водом, постојала би опасност да такве представе у великој мери личе на одређени спектакл уколико неки други сегменти пажљивим конструисањем не би утицали на то да се прерасте ова форма. За сада то и јесте највећим делом спектакл, који би у будућности могао да се даље развија и трансформише у озбиљну позоришну форму. Један од таквих спектакала, тачније шоу сирена, изводио се почев од 1947. године у државном парку Weeke Wache Springs на Флориди. Други такав центар, у којем су се изводили слични шоуови од 1950. године, јесте Aquarena Springs у Сан Маркосу у Тексасу. Занимљива је и индустрија подводног филма у Окали на Флориди, где је 1937. године снимљен филм *Подводна романса* (*Underwater Romance*). За разлику од подводног позоришта које је, могло би се рећи, још у предразвојној фази, подводни филм, односно филмови са сценама које су снимљене под водом, има историју дугу скоро као и филм. Наиме, још 1916. године је снимљен неми филм

20000 миља њод морем (20000 Leagues Under the Sea) редитеља Стјуарта Патона (Stuart Paton), први играни филм са подводним сценама. Један од филмова у којем је за оно време коришћена напредна филмска техника за снимање под водом је *Створење из Црне лагуне* (Creature from the Black Lagoon, 1954) Џека Арнолда (Jack Arnold). Због могућности да се изврши монтажа сцене, односно кадрова, и то накнадно прикаже гледаоцима, филм има знатно лакши задатак од позоришта када су у питању подводне сцене. Када узмемо у обзир и филмску технологију, која је драстично напредовала прерастајући у дигиталну, чини се да је тај задатак данас још лакши за филм. Дobar пример за то је филм Гиљерма дел Тора (Guillermo del Toro) *Облик воде* (The Shape of Water, 2017), у којем је коришћена техника dry-for-wet.¹ Помоћу ове технике сцене које су снимљене на сувом, на филму изгледају као да су снимљене под водом. Видимо да данас у филму, за разлику од ранијих периода, није неопходно да подводне сцене буду снимљене под водом. Стога је једно од кључних питања како ће на ове промене у филму одреаговати тзв. подводно позориште, и да ли ће то имати утицаја на његов потенцијални развој.

Филмске и позоришне сцене њод водом

Позориште је настало много пре филма, па је тако његов утицај на самим почецима развоја филмске уметности био од кључног значаја. Постојеће позоришне форме су у великој мери утицале на грађење филмске слике, а сценографија и реквизите из позоришта су пренете у филмски простор. Међутим, једна од форми извођења која никада није заживела у позоришту – његове назнаке су се појавиле крајем 40-их и 50-их година прошлог века – а недуго након настанка филма је остварена на филмском платну, јесу подводне сцене снимљене помоћу обичне а касније и подводне камере. Први играни филм са подводним сценама (али које нису снимљене подводном камером) је *20000 миља њод морем* (1916), снимљен према истоименом роману Жила Верна (Jules Verne) из 1870. године али који такође садржи неке елементе његовог другог романа *Тајанствено острво* (1874). Овде је коришћен систем водонепропусних цеви и огледала који су омогућавали камери да снима рефлектоване слике подводних сцена постављених у плитким сунчаним водама Бахама. Фотографију је радио Џон Ернест Вилијамсон (John Williamson), који је за подводну сцену борбе

¹ Dry-for-wet се односи на акцију која би требало да је под водом, али заправо уопште није снимљена са водом. Симулирана је да изгледа као да је под водом помоћу осветљења, атмосфере и неког повећања визуелних ефеката (вид. FAILES 2017).

рониоце опремио ронилачким оделима са кацигом, придржавајући се притом Верновог описа на тај начин што је користио подморничку апаратуру за спасавање Роберта Дејвиса (Robert Davis) DSEA (вид. TAVES 1996).² Вилијамсон је био фотограф који је први фотографисао и снимао у правом океану, па је тако 18. јуна 1913. године направио прву фотографију из унутрашњости звона а кратко након тога је одагле и снимао (сл. 1).³ Звоно је могло да се спусти на 152,4 метра, а занимљиво је то да је његов отац Чарлс Вилијамсон (Charles Williamson) изумео модерно ронилачко звоно.⁴

Први филмови морског света су снимани у акваријумима.⁵ Око 1911. или 1912. године др Франсис Вард (Francis Ward) покушао је да

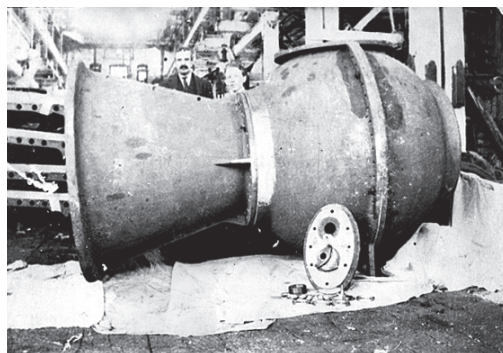
² Дејвисов подморнички апарат за спасавање (DSEA – Davis Submerged Escape Apparatus) је касних 1920-их година прихватила Краљевска морнарица. Он се састојао од гумене вреће за дисање која је ношена на грудима помоћу траке преко врата и појаса око леђа, слично као прслук за спасавање. Врећа је садржала челични цилиндар високог притиска са кисеоником и канистер баријум хидроксида да се испразни издахнути кисеоник. Отварањем контролног вентила цилиндра кисеоник би био прихваћен у врећу за дисање, пунећи је до притиска из окружења, било воде или граница подморнице. Ношењем DSEA-а дисање се одвијало кроз устник повезан са канистером кисеоника апсорбованог са флексибилном таласастом цеви. Нос је био затворен помоћу спојнице и претпостављало се да и наочари буду ношене. За време пењања на површину, ваздуху из вреће за дисање би било дозвољено да се ослободи како се притисак воде смањива путем неповратног отпуштеног вентила. На површини вентил је могао да буде затворен и врећа за дисање би могла да се промени у помоћно средство за плутање. Да би се контролисало пењање, веома ефикасна гумена кецела је могла да се одмота и испружи хоризонтално након напуштања подморнице (HARR 2015: 46).

³ То је заправо била „Фотосфера“, подводна комора за посматрање која је са бродом била повезана помоћу дугачке, флексибилне челичне цеви. Седећи иза стакленог прозора коморе, Вилијамсон је могао да први пут на филму забележи морско дно. Фотосферу је први пут употребио у документарном филму Карла Грегорија (Carl Gregory) *Тридесет миља под морем* (*Thirty Leagues Under the Sea*, 1914) (RUST, MONANI и др. 2013: 152). Вилијамсон је касније снимао заједно са својим братом који му је био асистент.

⁴ Прво ронилачко звоно се приписује Александру Великом 332. г. п. н. е., а на следеће се чекало скоро 2000 година, када је Гуељмо ди Лорена (Gulielmo di Lorena) 1531. г. н. е. пројектовао звоно у којем је ронилац имао мало слободе кретања зато што је био везан у оквир унутар њега. Затим је Бонајута Лорини (Buonaiuto Lorini) 1609. године изградио правоугаони дрвени сандук, опремљен стакленим отворима и ојачан гвозденим оквиром. Едмунд Халеј (Edmund Halley) је 1690. године пројектовао своје прво ронилачко звоно које је имало снабдевање атмосферским ваздухом. У XVIII веку, тачније 1728. године, заповедник механике и војни архитекта краља Фредерика од Шведске Мартен Тривалд (Marten Treiwalld) изумео је бакарно звоно за једног рониоца напуњено на ободу оловом и које је имало тешку гвоздену плочу са обешеним ланцима испод. У XIX веку, 1800-их година, употребом ронилачких звона у поморском цивилном инжењерству направљен је велики корак напред, а требало би истаћи имена као што су Џон Рени (John Rennie), чије је ронилачко звоно од кованог гвозђа постало стандардно, браћа Дин (Deane), који су измислили ронилачку кацигу и др. У XX веку компанија Siebe Gorman, коју је још у XIX веку основао Аугустус Зиб (Augustus Siebe), пројектовала је већи број звона за радове у лукама (вид. BEVAN 1999).

⁵ Продуценти ових филмова су пажљиво разматрали како би могли да добију аутентичне приказе образаца понашања рибе. 1. Риба није била свесна присуства било којег човека,

сними рибу у њеном природном окружењу, те је тако конструисао малу подземну комору која се граничила са рибњакком или потоком. Између воде и камере је убацио зид од огледала кроз који је било могуће снимати. Комора са камером је имала поклопац тако да никаква светлост није могла да се појави одозго, и стога риба није могла да гледа у комору него је само видела себе у ре-



Сл. 1

флексии стакла. Такође, с обзиром на то да није било довољно светла у дубинама океана, изумљен је електрични уређај који је могао да осветли подводни субјект – конструкција састављена од челика и лампи коју је напајала батерија на броду (PETTERSON 2011: 135).⁶ Пре 1916. године нису снимане подводне сцене за игране филмове, већ само за документарне и едукативне у којима се не појављују глумци. Главни тзв. глумци у овим филмовима су биле рибе, тако да су сниматељи могли да се фокусирају првенствено на технички аспект подводних кадрова. Међутим, укључивање глумаца је подразумевало да се обрати пажња на различите сегменте током снимања, од ронилачке и друге опреме, и безбедности самих глумаца, па све до хватања глумаца на одговарајући начин у отежаним условима. Један од првих тзв. подводних играних филмова је *Навиџајџор* (1924) Бастера Китона (Buster Keaton) и Доналда Криспа (Donald Crisp), у којем се појављују веома комплексне сцене под водом. У овим сценама Китон (Rollo Treadway) мора да обуче одело са кацигом за дубинско роњење како би поправио свој брод. На почетку су Китон и Елџин Лесли (Elgin Lessley) разматрали

што би могло да изазове узнемирење у акваријуму. 2. Светлост је морала да долази одозго, што је изгледало да има смирујући ефекат на рибу и стога гарантовало да ће се понашати „природно“ током снимања. 3. Акваријум је морао да изгледа као природно станиште врста о којима је реч. Тако је раних 1910-их година студио Eclair направио филмове у сврху подучавања студената као што су *Животи на дну мора* (1910), *Међу рибама* (1912) и *Грегорац* (1912) (PETTERSON 2011: 134).

⁶ Подземне коморе су биле конструисане за обичну фотографију, и нису биле намењене за снимање. Камерман који је седео у подземној комори је једва могао да се помера и тако није могао да остане много дуже од сат времена. Перси Смит (Percy Smith) је направио филм о избору мамаца риболоваца и правилном руковању са њима, који је касније добио назив *Вудра* (*The Otter*, 1915) и укључивао је сцене снимљене у таквој подводној комори. Повратни проблем са овим коморама је била кондензација. У топлим данима се пара скупљала тако брзо да је било немогуће обавити било какво снимање. Ово се дешавало зато што се тло у комори загревало брже него вода у потоку или рибњаку (PETTERSON 2011: 135).

да их снимају у танку, али је тежина воде избацила дно базена.⁷ Онда су покушали да снимају сцене близу острва Каталина на калифорнијској обали, али вода није била довољно бистра. Тако су они отпутовали на језеро Тахое где је вода веома бистра, али такође веома хладна. Водонепропусна дрвена кутија за камеру довољно велика да носи две камере и два камермана била је натоварена на дну језера на дубини од 6 метара додатком од 453 килограма (сл. 2). Да се стакло не би замаглило, температура је морала да буде иста унутар кутије као и изван ње. Како би се одржала постојана температура, 136 килограма леда је било упаковано у кутију. Китон, Лесли и други камерман Бајрон Хоук (Byron Houck) су могли да издрже хладноћу само 30 минута у континуитету (вид. Foote 2014). И у овом филму се појављују морске животиње које су биле једини учесници у раним подводним филмовима, али је овде задатак био још тежи будући да су оне приказане у корелацији са глумцем. Тако Китон у једном тренутку хвата мању сабљарку и користи је као мач да би се мачевао са другом великом сабљарком а у другом се бори са хоботницом, при чему се у неким кадровима појављују праве животиње а у другим њихове реквизите које глумац хвата рукама.

И у првом, кратком подводном документарном филму Жака Кустоа (Jacques Cousteau) *На осамнаест метара дубине* (*Par dix-huit mètres de fond*, 1942) поред других морских створења се појављује и права хоботница коју подводни риболовац под водом хвата рукама, а разлика у односу на филм *Навиђајтор* је та да су и рибе које ови риболовци хватају праве и појављују се заједно са њима у кадровима.⁸ У Кустоовом филму *Свети тишине* (*Le monde du silence*, 1956) редитеља

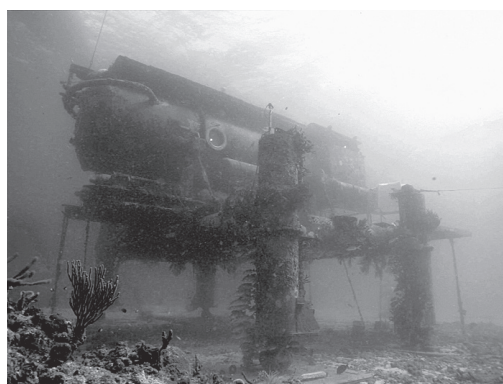
⁷ Унук чувеног Жака Кустоа Фабијен Кусто (Fabien Cousteau) је почев од 1. јуна 2014. године са још 6 чланова посаде провео 31 дан под водом на југу Флориде, у подводној лабораторији налик аутобусу Aquarius, дугој око 20 метара и на дубини од око 20 метара (сл. 3). Пројекат је назван „Mission 31“ и имао је за циљ проучавање климатских промена и загађења мора, а притом је оборен и рекорд његовог деде који је у сличној подводној лабораторији 1963. године на дубини од 9 метара у Црвеном мору провео 30 дана. Проблем у Aquarius-у није била влага, али је зато могао да буде притисак. Вода тежине 112 тона је притискала све време ову лабораторију. Како би задржали воду напољу, станиште је морало да буде под притиском на високом нивоу, које на око 18,28 метара испод површине функционише отприлике два и по пута притиска на нивоу мора. Бити унутар Aquarius-а је осећај супротан оном када би се боравило на око 4000 метара изнад. Кесице чипсева постају палачинка. Хлеб постаје густ и тежак. Кување је ограничено на топлу воду и микроталасну пећ, и највећи део хране је вакумиран као за камповање (Nestor 2014: 15).

⁸ Овај филм је практично једини Кустоов филм у којем су он и његови партнери Филип Таије (Phillipe Tailliez) и Фредерик Дима (Frédéric Dumas) звани Диди, пионир у подводном рођењу на Азурној обали, ронили без боца са кисеоником. У филму је такође коришћена камера отпорна на притисак дубине коју је изумео машински инжењер Леон Веш (Léon Vêche). Кусто је снимио више од 115 филмова, од којих су *Свети тишине* и *Свети без сунца* (*Le monde sans soleil*, 1964) добили Оскара за најбоље документарне филмове. *Свети тишине* је такође први и једини документарни филм, поред *Фаренхајта 9/11* (*Fahrenheit 9/11*, 2004)

Луја Мала (Louis Malle) постојале су жалбе да неке секвенце подразумевају невидљиву режију, где наводно истраживање олупине које врши усамљени пливач претпоставља не само присуство неколико камера него и праву књигу снимања, као у студију (вид. BAZEN 1967: 39). Позната немачка редитељка Лени Рифенштал (Riefenstahl) је била под утицајем Жака Кустоа, и као и он је лично снимила предивне подводне сцене у дужини од 170 h и 30 m и направила 4000 фотографија.⁹ Занимљива је и сцена где се може направити паралела са уређајем DSEA (коришћен у претходно поменутом филму *20000 миља под морем*) који на површини воде напумпан постаје спасилачки прслук, када је Китон обучен у гломазно ронилачко одело са кацигом послужио као чамац на којем је његова партнерка Бетси О'Брајен (Кетрин Мекгвајер – Kathryn McGuire) одвела са обале до брода спасавајући се од бесних домородаца. Такође, сцена на броду у којој се Китон гуши док пуши цигару због кациге на глави је, као и све остале, сцене духовита, али у контексту разматрања могућности развијања тзв. подводног позори-



Сл. 2



Сл. 3

Мајкла Мура (Michael Moore) који је као документарни филм добио Златну палму на Канском фестивалу (вид. OLMSTEAD 2008).

⁹ Рифеншталова, која је била посвећени заштитник животне средине и дуго времена члан „Гринписа“, ипак истиче како је настојала да направи нешто другачије од Кустоа: „Од када сам почела да роним, 70 процената подводних коралних гребена је било уништено. Ја сам покушавала да снимим објекте које не можете често видети у многим другим подводним филмовима. Постоје подводни наративни филмови и предивни научни филмови, као они Кустоа и других, али ја волим да радим нешто другачије. Ја волим да тражим ретке ствари. Ја покушавам да покажем најинтересантнији део или станиште ових подводних створења. Невероватно је шта можете да откријете понекад. Тешко је поверовати да нека од ових створења заиста постоје. И једино можете да пронађете ове ствари на здравим коралним гребенима“ (HINTON 2000: 106).

шта отвара једно од многобројних питања – у овом случају то је проблем приказивања глумца који пуши цигару под водом. У филму *Ис-ћод њовршине* (*Below the Surface*, 1920) се на почетку и пред крај филма појављују сцене снимљене под водом у којима је, као и у филму *Навиџаћор*, главни актер ронилац Пол Флинт (Лојд Хјуџис – Lloyd Hughes). У првом случају он у ронилачком оделу са кацигом спасава двадесет чланова посаде који су били заробљени у подморници укупаној на дну мора, а у другом му се током тражења злата из једног потонулог брода црево заплиће те га потом његов отац и партнер у послу Мартин Флинт (Хобарт Босворт – Hobart Bosworth) спасава тако што је ускочио у воду и одсекао црево.¹⁰ Могло би се рећи да су подводне сцене и најужбудљивије у овом филму, а почетне сцене са подморницом се могу упоредити са сценом на крају филма *Навиџаћор* када Бастера Китона и његову партнерку са површине воде случајно подиже подморница и спасава их од убилачки настројених домородаца.

У оба филма, као и у осталим раним играним филмовима са подводним сценама – укључујући, наравно, *20000 миља њод морем* – присутан је снажан утицај овог Верновог романа. Рани период подводне филмске продукције се појавио у односу на постојеће друштвене снаге које су се шириле преко воденог окружења, укључујући поморске сукобе, научно интересовање за водена створења и расне односе између америчких филмација и урођеничких острвљана (Rust, Monani и др. 2013: 152–153). У Верновом чувеном роману професора Пјера Аронакса је позвао капетан Фаргју да крену у потрагу за морском немани. Њихов брод ће у једном тренутку ударити у нешто што су они мислили да је морско чудовиште, а за шта ће се убрзо испоставити да је подморница Наутилус капетана Нема. Нешто слично се догађа и у филму *Навиџаћор* када Китона и његову партнерку – попут неког морског створења које се из морских дубина диже на површину – избацује подморница након што су почели да тону, а потом капетан отвара поклопац на којем је стајао Китон који услед тога пада у воду. У оба случаја имамо капетана са својом подморницом, али се у рома-

¹⁰ У овом филму подводне сцене се заснивају на потонулим бродовима и потрази Флинтових за благом које се у њима налази. У другом Кустоовом филму *Олујине* (*Épaves*, 1946) снимани су потонули бродови француске морнарице. Од ноћи две године раније, када су бродови били уништени, олупине су као плен биле на уму ронилаца. Један од тројице чланова екипе Диди је посебно био опседнут идејом њиховог истраживања. У лето 1943. године, опремљена аквалунгом и филмском камером, тројка је почела да снима бродове. Они су прво снимали олупину старог британског пароброда Далтон, до кога је било лакше да се допре него до већине потонулих француских бродова. Потопљен на Божићну ноћ 1928. године, Далтон је лежао на 15,24 метара под водом. Након петнаест година у мору, брод је обрастао морским травмама, разнобојним алгама и шкољкама (DuTemple 2000: 42–43).

ну догађа трансформација морске немани у подморницу. Иако се у филму *Навигаџор* ова трансформација не одвија директно јер се није претходно пошло у потрагу са претпоставком да немам постоји, у тренутку када их је подморница подигла из воде Китон и његова партнерка вероватно су помислили да је у питању неко морско створење. Интересантно је то да се након риба, па затим и риба и других морских створења приказаних заједно у подводним сценама, као и подморница и бродова у играним и документарним филмовима, у филмовима из 1950-их година појављују створења која су настала као резултат неке врсте мутације у синематичној форми. Ту се пре свега мисли на филм *Створење из Црне лагуне* (1954) и његова два наставка *Освећа Створења* (*Revenge of the Creature*, 1955) Џека Арнолда и *Створење хода међу нама* (*The Creature Walks Among Us*, 1956) Џона Шервуда (John Sherwood), где је главни актер Створење (gill-man/човек-шкрга) које је управо резултат филмске трансформације морских животиња, односно њих и људи у садејству, у амфибијско биће као комбинацију човека, рибе и рептила.

Такође, могло би се рећи да је у овим филмовима коначно остварена и она трансформација из Верновог романа *20000 миља њод морем*, само у обрнутом смеру, из подморнице (у подводним играним и документарним филмовима су на почетку битни елементи били потонули бродови и подморнице) у морско, односно амфибијско створење које може да обитава и у води и на копну. *Створење из Црне лагуне* и *Освећа створења* су снимани на Флориди у Џексонвилу, Marine Studios-у у Мериленду, Wakulla Springs-у, Silver Springs-у у Окали, Атлантском океану, а *Створење хода међу нама* на реци Калусахачи и у Мексичком заливу (сл. 4). У Wakulla Springs-у је вода невероватно бистра и изгледа као огромна стаклена плоча, тако да није чудно што су овде снимани и други холивудски филмови као што је серијал о *Тарзану*, *Око свећа њод водом* (*Around the World Under the Sea*, 1966), *Аеродром 77* (*Airport '77*, 1977) и др. (HUNT 2009: 40).¹¹ Marine Studios се састоје од два океанаријума, једног у којем су смештене ајкуле и баракуде и другог са делфинима, између којих се на почетку налазио један танк.¹²

¹¹ Од филмова са подводним сценама ту су још *Тихи непријатељ* (*The Silent Enemy*, 1958), у којем британски рониоци користе раније поменути подморнички уређај DSEA, *Операција Гром* (*Thunderball*, 1965) са Шоном Конеријем (Sean Connery) као Џејмсом Бондом и подводним сценама снимљеним у Насау на Бахамима, *Око свећа њод водом* (1966), који је урађен под утицајем чувеног романа Жила Верна *Велико љавевјнило* (*Le grand bleu*, 1988, сл. 5) о рониоцу на дах који свој живот окончава дубоко под водом, *Амбис* (*The Abyss*, 1988) о потопљеној америчкој подморници и опасностима које вребају из воде као човековог неприродног окружења итд.

¹² Оснивачи Marine Studios-a, првог океанаријума на свету саграђеног 1937. године, били су Иља Андрејевич Толстој (Илья Андреевич Толстой), унук једног од највећих свет-



Сл. 4



Сл. 5

Њихово грађење је представљало велики инжењерски подухват јер су танкови морали да држе велики капацитет воде, што је опет значило да су зидови са стакленим окнима за публику били доста дебели. Конструкција се састојала од челичних шипки а морали су да буду употребљени посебан бетон и фарбе који могу да издрже слану воду, као и систем за филтрирање воде која је довођена из океана и из њега узимане алге и песак (вид. WEAVER 2013: 27–28). У једној од подводних сцена из филма *Освећа Створења* снимљеним у танку Gill-Man се бори са Џоом Хејсом (Joe Hayes), док у сцени из једног од океанаријума три рониоца спуштају у мрежи Створење на дно и везују његов чланак ланцем (вид. WEAVER 2013: 29). Такође, камермани су имали проблем да у води фиксирају камеру, тако да је у једној од сцена на дну Silver Springs-a – камера се под водом померала као да је у свемиру, а камерман је при покушајима да се покрене наилазио на отпор воде која му је гурала тело у супротном правцу – сниматеља Скотија Велбурна (Scotty Welbourne) држао професионални пливач Чарлс Мекнаб (Charles McNabb) (вид. WEAVER 2013: 31). Када се, на пример, у Marine Studios-у не снимају подводне сцене за филмове – већ у његове океанаријуме долазе посетиоци како би уживали гледајући морске животиње – онда се они више приближавају позоришту и позоришним формама. Иако су у овим извођењима животиње главни актери, по-

ских писаца Лава Николајевича Толстоја (Лев Николаевич Толстой), Корнелијус Вандербилт Витни (Cornelius Whitney), његов рођак Вилијам Даглас Бурден (William Douglas) и Шерман Прат (Sherman Pratt). Они су на идеју да направе нешто такво дошли тако што су у дунгли посетили пријатеља који је правио филм о дивљини снимајући животиње које је држао у ограђеном простору, и након тога су се запитали: „Да ли би ово могло да се изведе са морским животињама?“ (WEAVER 2013: 27).

времено се појављују и људи који се ронећи крећу под водом заједно са њима.

И у Weeki Wachee Springs-у и у Aquarena Springs-у главни извођачи су девојке које представљају тзв. водене девојке или сирене. У октобру 1947. године Њутн Пери (Newton Perry) је у Weeky Wachee Park-у уградио „театар“ са 18 седишта на обали природног извора, поставио знак напољу на путу и организовао подводна извође-



Сл. 6

ња на око 4,5 метра дубине у којима су лепе локалне девојке демонстрирале нормалне активности као што су једење, пијење, куцање, сликање, свирање, похађање наставе, Mardi Gras, карневал по узору на онај у Бразилу итд. (сл. 6). У раним данима су ове девојке називане Aquabells и имале су људске ноге, док су касније, како се идеја развијала, постале сирене обучене у костиме са рибљим репом који су изгледали природно. Пери је као инструктор роњења у ратној морнарици схватио како би требало удисати компримовани ваздух кроз гуме на црева која су могла да буду скривена иза биљака или стена, и са својим асистентом Алом Смитом (Al Smith) је развио строгу обуку за своје сирене које су осматрачи на обали упозоравали на евентуално присуство алигатора (вид. PELLAND, PELLAND 2006). Настанку Aquarena Springs-а је претходила посета Пола Роџерса (Paul Rogers) 1949. године Флориди, тачније Silver Springs-у, Weeki Wachee Springs-у и другим атракцијама, где се он надао да ће усвојити неке од њихових напреднијих техника. Његова импресионираност бродовима са стакленим дном на електрични погон у Silver Springs-у је утицала на то да 1950. године у Сан Маркосу у Тексасу направи тзв. подморнички театар. Такође је укључио и бродове са стакленим дном који су омогућавали посетиоцима да виде живи акваријум, посматрајући рибу у њеном природном станишту пре него у стакленом танку. Роџерс је био убеђен да је подморски пројекат компаније Marine Studios, Inc. био супериоран и он се договорио са њом да и у Тексасу изгради такав театар. Изворни театар је био око 24,5 метра дугачак, 2,1 метра широк и око 4,2 метра дубок. Састојао се од 50 тона челика, 20 тона бетона, 1 тоне специјалног, екстра јаког стакла, а 58.674 литра воде је било потребно да се театар потопи на његову подесну дубину од око 1 метра. Театар би потонуо када је вода била пуштана да преплави његове баластне



Сл. 7

танкове, а подизао се пумпањем воде изван баластних танкова и тако обнављао своју пловност (сл. 7). Он је плутао у води у сваком тренутку и био је у стварности веома крут брод, а један од изазова је био конструисати подземну ограду која се протезала испод површине за око 6 метара и изнад површине за око 1,8 метра.

Подводни пикници су били

главна атракција у извођењима овог подморничког, односно подморског театра, а девојке зване Aquamaids (касније су биле и сирене) су јеле, пиле кока-колу и обављале друге радње користећи гумена црева за дисање. Иако су Aquamaids изводиле грациозан плес са рутином и без видљивог напора, било је потребно осам недеља вежбања контроле дисања како би научиле на који начин да остану на задатој дубини без дизања и потапања (вид. WEBER 2009).

Знаковни језик у подводном театру

Када говоримо о овом аспекту подводног театра, занимљива паралела може да се направи са филмом *Облик воде*. У овом филму шака је послужила као увод у учење ASL-а и остваривање почетног контакта и комуникације у тренуцима када Елајза (Сали Хокинс – Sally Hawkins) на почетку филма додирује танк у којем је донесено амфибијско биће ухваћено у Амазону, након чега оно удара шаком у танк; и касније, када она купи са пода лабораторије два Стрикландова (Мајкл Шенон – Michael Shannon) прста шаке које му је створење откинуло, након чега додирује десном шаком танк а створење се приближава и додирује изнутра стакло обема шакама. У овим сценама амфибијско биће у танку са водом и Елајза која се налази на сувом подсећају на глумце под водом и гледаоце изван воде у једној од варијанти тзв. подводног театра. Оне се такође могу упоредити са тзв. претечама подводног театра, Weeke Wache Springs-ом и Aquarena Springs-ом, где гледаоце и сирене које се налазе под водом дели провидни зид. Када је реч о подводној комуникацији, знакови које употребљавају рониоци донекле су слични оним у знаковном језику. Ипак, они су због специфичних услова под водом једноставнији и усмерени су ка што бржој и ефикаснијој комуникацији која може бити веома битна, нарочито у критичним ситуацијама. Иако подводно позориште генерално не би

требало да укључује таква брза реаговања, подводна комуникација која се одвија између ронилаца може бити од користи да би се у одређеној мери редуковао број знакова. Комуникација помоћу знаковног језика може да буде веома комплексна, и стога постоји опасност да би она у већ нетипичним условима могла још додатно да одвуче гледаочеву пажњу са битних позоришних форми и израза. Такође, требало би узети у обзир чињеницу да за разлику од позоришта за глуве, подводно позориште не би било првенствено намењено за глуве особе. С друге стране, спорије кретање и покрети под водом дају могућност да знакови не буду толико транспарентни и нападни као што у одређеној мери то може бити случај у класичном позоришту глувих.

Ако бисмо у једној варијанти подводног позоришта искључили подводни звук или преношење гласова глумаца помоћу специјалних уређаја до гледалаца као опцију, комуникација између глумаца би се у великој мери ослањала на „неми говор“ који је заснован на положају и покретима руку. Овај говор је комплементаран са оралним говором и служи за невербално комуницирање са околином, изражавајући на симболичан начин унутрашње стање говорника, па се и назива „говор знацима“ (САВИЋ 2002: 15). Примена одређених форми знаковног језика у подводном позоришту унела би вероватно и извесну суптилност у извођењима глумаца, као и прецизност у представљању појмова гестовима. Глумци би у овом случају могли доста да науче од глувих особа које са великом прецизношћу запажају и уочавају различитости и карактеристичне детаље на предметима, радњама, лицима и стањима (вид. САВИЋ 2002: 18). Ако изузмемо маске које покривају цело лице и омогућавају звучну комуникацију између ронилаца, пре њиховог открића комуникација је морала да се одвија искључиво путем визуелних форми сличним знаковном језику. Између ронилаца у том случају не би требало да буде превелико растојање и они морају да буду окренути лицем једни ка другима, што значи да и у подводном театру глумци не би смели да буду превише удаљени једни од других, а нарочито од публике за коју је од кључне важности потпуно јасно перципирање визуелних знакова. Нова технологија би омогућила да се у неким подводним представама делимично или у потпуности укине знаковни језик, јер би се чули гласови глумаца. Као што се под водом говорни сигнали преносе између ронилаца и станице на површини или међу рониоцима, тако би се то спроводило и у подводном позоришту, између глумаца и публике у издвојеном делу, и између глумаца (уп. ISTERANIAN, STOJANOVIC 2002).¹³

¹³ Док постојећи, комерцијално доступни системи ронилачке комуникације углавном користе аналогне комуникације, засноване на једнобочној амплитудској модулацији аудио-

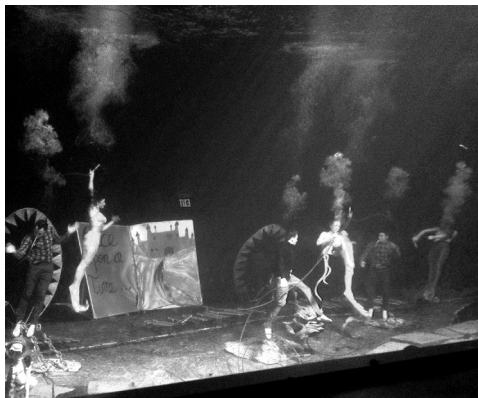
Неки знакови, као што су они који се односе на стручне термине попут декомпресије, „окрени се“, „површина сада“ и др., прилично су стриктни и крути и стога нису нарочито занимљиви за грађење другачије форме знаковног језика у подводном позоришту. За разлику од њих, флексибилнији знакови који допуштају извесне импровизације – као што је, на пример, ширење руку са отвореним шакама и благо померање рамена и главе за „не разумем“ – садрже у себи елементе пантомиме и могли би да буду добра основа за грађење овог новог знаковног језика. Жорж Мунен (Georges Mounin) истиче како у „пантомими један мимички покрет представља један покрет начињен у свакодневном животу, без речи (стругати, јести, веслати, пливати или писати), или с речима (‘Ма није могуће!’, ‘Не, не, не’, ‘Како сте?’, ‘Тамо’)“ (MUNEN 1973: 93).¹⁴ По његовом мишљењу, мим остаје утемељен на основном систему према којем је један представљени покрет јасан аналогни симбол чина или покрета у стварности („летети“, „гњурати“, „свирати клавир“, „сликати“ итд.), а у Weeke Wache Springs-у и Aquarena Springs-у сирене гњурају, свирају, сликају, плешу, једу, пију и обављају и друге радње које су утемељене у стварности (уп. MUNEN 1973: 93).¹⁵ С обзиром на то да подводно позориште не би било уједно и оно за глуве особе, подразумева се и да гледаоци не би морали да уче тај знаковни језик како би били у могућности да прате подводне представе. Стога би најбоље било када би знакови садржали у извесној мери елементе из свакодневне комуникације, који су релативно лако распознајљиви највећем броју људи. Ронилачке маске или кациге би сигурно утицале на то да се не распознаје у довољној мери фацијална експресија глумаца. Зато би било пожељно да се маске или потпуно искључе, или буду тако направљене да лице и његови покрети буду што видљиви-

-сигнала, истраживање напредује у области преношења синтетичког говора за рониоце, као што је за дигитално преношење очекивано да обезбеди већу поузданост (вид. ISTEPANIAN, STOJANOVIC 2002).

¹⁴ У овом другом случају покрет, који је у стварности био пратилац говора, остаје у представи сам и једино он сугерише ситуацију која је садржавала и ту реч. Једна од последица тог система је и неограничена употреба свих друштвених покрета, били они пратиоци говора или не („замишљено се чешати по глави“, „не ја него он“, „дођите брзо“ итд.). Може се рећи да је једна друга последица систематска употреба моторичких стереотипа који нису социјални гестови у правом смислу речи већ универзалне биолошке радње („намрштити се“, „плакати“, „спавати“ итд.), покрети који на сцени постају стереотипи путем извесне стилизације или конвенционализације: на пример, за „плакати“ трљање очију на одређени начин, јецање уз врло претерано трзање раменима итд. (MUNEN 1973: 93).

¹⁵ Реч мим на грчком је јасног значења, она означава подражаваоца (упор. Mimezis, миметички итд.). То је био глумац комичар, обдарен способношћу подражавања, који се још увек задржао у нашим варијететским представама. У Риму је пантомим био глумац способан да сам, служећи се искључиво покретима, игра све личности једног комада (MUNEN 1973: 92).

вији. То би свакако подразуме-
вало да се користи маска која
покрива цело лице, или да се
осмисли систем за дисање којем
би као основа за надоградњу по-
служио онај једноставни са гу-
меним цревима путем којих су
сирене удисале компримовани
ваздух у Weeke Wache Springs-у
и Aquarena Springs-у. Међутим,
ронилачке маске би могле да
представљају и неку врсту ма-
ски које носе глумци на класич-
ној позорници, где би и под во-



Сл. 8

дом оне утицале на то да се гле-
даочева пажња преусмери са лица на глумчево тело и његове покрете.
Мунен сматра да је „увек сврха ношења маске да онемогући миму
изражавање сопственим лицем, да га примора да све каже искључиво
покретом, да га спречи да вара у свом послу, јер под маском лице не
може да надомести недостатке телесног израза, тело мора све само да
каже“ (MUNEN 1973: 96). У неком облику знаковни језик би свакако био
присутан у подводном театру, да ли као потпуно формиран или кроз
прожимање неких његових сегмената у подводним позоришним из-
вођењима. У садејству са мимиком лица и покретима тела он би у овој
врсти театра формирао позоришни израз који је од кључне важности
за грађење представе.

Претходнајавке о позоришту под водом као новој позоришној форми

Видели смо из претходних разматрања да је у филмској уметности
могуће снимити без неких већих проблема подводне сцене, поготово
када је реч о филмовима у којима су такве сцене снимљене помоћу
напредних визуелних ефеката и филмских техника као што је dry-for-
-wet. Сцене под водом су снимане недуго након открића филма, што
са позориштем није случај – иако би се могло претпоставити да је због
његове много дуже историје извођење подводних представа већ уве-
лико требало да се одвија. За то постоје неки практични разлози, али
чак ни то не би могло да оправда занемаривање формирања ове позо-
ришне форме, барем у одређеним сегментима. У Weeke Wache Springs-
у и Aquarena Springs-у се могу видети наговештаји подводног театра,
али првенствено у погледу техничких аспеката и амбијента у којима

би се изводиле такве представе. Иако ту постоје одређене основе и за грађење знаковног језика, мимике лица и покрета тела, као и за усавршавање система за дисање глумаца под водом, извођења у поменутих, претежно туристичким атракцијама свде се углавном на спектакл под водом. Дакле, с једне стране би требало обезбедити техничке услове за извођење подводних представа, а с друге формирати темеље за формирање и даље развијање позоришних израза у овој специфичној врсти позоришта. Чињеница је да су знатно тежи услови за директно извођење и презентовање представе позоришној публици у подводном театру, него што је случај са снимљеним и накнадно монтираним подводним сценама. Занимљиво је да без обзира на то што и у филмовима у којима је коришћена савремена филмска технологија, попут *Облика воде*, има елемената подводног театра, ова врста позоришта би своје узоре у погледу просторног грађења требало да проналази у првим филмским подводним сценама сниманим у акваријумима, односно танковима.

У једној варијанти овог позоришта публика би била ван воде у простору који је од простора испуњеног водом у којем су глумци одвојен провидним стакленим зидом, слично Weeke Wache Springs-у и Aquarena Springs-у. У другој, гледаоци би исто као и глумци могли да буду под водом и користе ронилачку опрему која не захтева неке посебне претходне припреме. И трећа варијанта би подразумевала да и глумци и гледаоци буду под водом, али на сувом, тако што би представа била извођена у подводној лабораторији налик оним Кустоовим. Такође, подводни театар би могао да буде смештен у природној средини као што су језеро, река, море, океан, где би флора и фауна те водене средине чиниле саставни део позоришног амбијента, било да су одвојене стакленим зидом (уколико зид не би био провидан, у овом делу би остале евентуално само биљке) од простора где су глумци под водом или се слободно утапа у и проширује тзв. подводну сценографију; у другом случају позориште, и простор за глумце и онај за публику, било би смештено у вештачку средину, па би тако глумци глумили у великом воденом танку а гледаоци би их гледали из простора који је изван њега; и трећа варијанта би представљала комбинацију природне и вештачке средине, као што је она у океанаријуму, где би вештачки простор и евентуално водене животиње убачене у њега били смештени на самом извору, односно у природно окружење и флору и фауну. Ове три варијанте би укључивале и све три претходно поменуте комбинације у којима је кључан однос глумац–гледалац, тачније средине у којима су они смештени: публика на сувом и глумци под водом; и гледаоци и глумци под водом; и на крају, и једни и други у сувом простору који се налази под водом.

Костими, изузев у неким ситуацијама у којима би циљ био да се постигне ефекат мокре одеће, не би требало да буду идентични онима који се користе у класичном позоришту. Неодговарајући би били и гумени костими, налик оним ронилачким, јер би у том случају они дословно били саображени подводној средини. Вероватно би најбоље било неко средње решење, у којем би кључни чинилац био материјал костима. На тој основи би даље били формиран и сви остали елементи, као што су дизајн костима, боја, дезени и др. Тај материјал би могао да буде природни, конкретније, да води порекло од водених биљака, или пак вештачки, а њиховом комбинацијом би свакако била остварена визуелна равнотежа. Шминка би морала да буде водоотпорна уколико не би била коришћена ронилачка маска. Она, такође, не би смела да буде превише транспарентна како не би одударала од воденог окружења, а опет ни потпуно неупадљива јер би тако изгубила сврху. Сценографија и реквизити би под својом тежином или помоћу додатних тегова били фиксирани на дну, или би по потреби плутали под водом. Један од проблема би био и тај како лагане предмете који не могу да потону сместити на позорницу под водом. Морала би бити коришћена или њихова имитација или би на такве предмете били стављени неупадљиви тегови. С друге стране, предност у односу на класично позориште – где одређене предмете треба покренути а да то не делује превише нападно – била би та што би неке реквизите помоћу бешумних пропелера могле да се крећу под водом, а да притом не ремете читав ток.

Када је реч о звуку, он би имао значајну улогу у одсуству знаковног језика и пантомиме или у њиховом надопуњавању. Најмањи проблем са звуком би био у варијанти када су и глумци и гледаоци у подводној лабораторији која се налази под водом. Овде вода не би представљала отежавајући фактор, јер ни глумци нити публика не би били у самој води. Тако би простирање звука под водом, као не тако мали проблем, у овом случају било избегнуто. Али, остале две варијанте које подразумевају да глумци буду под водом а публика на сувом, или да сви буду под водом, подлежу решавању поменутог проблема. Глумци би могли да носе маске, односно кациге, које покривају цело лице, и да се звук одатле преноси преко звучника у просторију на сувом где су смештени гледаоци, али и између њих. Та комуникација би могла да буде и интерактивна, и то у тренуцима када би се гледаоци укључили у њу преко микрофона. Када су сви под водом, онда би се звук одашиљао и примао преко кацига које би сви носили. Чињеница је да би сценографи, костимографи, шминкери, дизајнери звука и др. имали знатно тежи задатак, него у класичном позоришту на сувом, да под водом прво остваре све замишљено а да се потом и све то уклопи

у једну компактну целину. Међутим, тај напор би се вероватно исплатио, јер би већ постојеће позоришне форме на сувом биле обогаћене и надограђиване подводним експериментима. И поред извесних тешкоћа и ограничења, подводно позориште би могло да има и неке предности у погледу позоришног израза. То би се огледало у омекшавању одређених форми које су по природи круте на сувом, али и у ослобађању глумаца под водом. Иако је с једне стране кретање под водом теже и спорије, вода допушта да јој се човек препусти, да прави неке покрете о којима би на сувом унапред морао да размишља и буде оптерећен њима.

Подводно позориште стога не би било само посебна позоришна форма, већ и својеврсно експериментално поље које би уједно могло да обогати неким другачијим и новим изразима и већ одавно присутно позориште на сувом. У вези са идејом да се формирају и развијају подводна позоришта, питање би могло да гласи овако: Зар није већ довољно и постојеће позориште, и шта би таква врста експеримента у отежаним условима донела ново?, или: Да ли је сврсисходно улагати различите ресурсе у ову издвојену и доста захтевну позоришну форму? Иако на први поглед делује да подводни театар не би имао сврху свога постојања, иза тог иницијалног и површног утиска се заправо крију вишеслојне форме. Ова врста театра засигурно не би остала углавном на нивоу спектакла, иако се то можда неким чини због специфичности водене средине. Символика воде, која указује на бесконачност, не допушта нам да останемо у овим оквирима, него нас наводи да истражујемо њене дубине. И на крају, замислимо да подводни театар постоји и да се у њему развијају најразличитије форме извођења. Који би био следећи корак након одређеног периода? Једна од могућности би могла да буде и замена позиција глумац–гледалац, где би глумци играли на сувом а гледаоци их из позиције ронилаца посматрали. Ништа апсурдно и чудно, само још један корак у низу у откривању и усавршавању позоришног извођења. Ко зна, можда једног дана, попут Елајзе, глумци добију шкрге и отисну се у дубине бескрајног океана.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BAZEN, Andre. *Šta je film? – I ontologija i jezik*. Beograd: Institut za film, 1967.
- BEVAN, John. "Diving Bell Through the Centuries." *SPUMS Journal* Vol. 29, No. 1 (1999): 42–50.
- DUTEMPLE, Lesley A. *Jacques Cousteau*. Minneapolis: Lerner Publications Company, 2000.
- FAILES, Ian. "The 3 Effects Techniques Guillermo del Toro Used in 'The Shape of Water' to Create a Convincing Character." *Cartoon Brew* 20. decembar 2105. <<https://www.cartoonbrew.com/animation/guillermo-del-toro-shape-of-water-effects-techniques-1234567890.html>>

- toonbrew.com/feature-film/3-effects-techniques-guillermo-del-toro-used-shape-water-create-convincing-character-155153.html>.
- FOOTE, Lisle. *Buster Keaton's Crew: The Team Behind His Silent Films*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.
- HAARR, Geirr H. *No Room for Mistakes: British and Allied Submarine Warfare 1939–1940*. Barnsley: Seaforth Publishing, 2015.
- HINTON, David B. *The Films of Leni Riefenstahl*. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2000.
- HUNT, Bruce. *Florida's Finest Inns and Bed and Bed & Breakfasts*. Sarasota, Florida: Pineapple Press, Inc., 2009.
- ISTEPANIAN, Robert S. H., Milica Stojanovic (eds.). *Underwater Acoustic Digital Signal Processing and Communication Systems*. New York: Springer Science+Business Media, LLC, 2013.
- MUNEN, Žorž. „Pozorišna komunikacija.“ *Pozorište* 1–2 (1973): 40–46.
- NESTOR, James. *Deep: Freediving, Renegade Science, and What the Ocean Tells Us about Ourselves*. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2014.
- OLMSTEAD, Kathleen. *Jacques Cousteau: A Life Under the Sea*. New York, London: Sterling, 2008.
- PELLAND, Maryan, Dan Pelland. *Weeki Wachee Springs*. Mount Pleasant, South Carolina: Arcadia Publishing, 2006.
- PETTERSON, Palle B. *Cameras into the Wild: A History of Early Wildlife and Expedition Film-making, 1895–1928*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011.
- RUST, Stephen, Salma Monani, Cean Cubitt (eds.). *Ecocinema Theory and Practice*. New York and London: Routledge, 2013.
- SAVIĆ, Ljubomir. *Neverbalna komunikacija gluvih i njena interpretacija (Udžbenik za prevodioce i tumače)*. Beograd: Centralni odbor Saveza gluvih i nagluvih Jugoslavije, 2002.
- TAVES, Brian. “With Williamson Beneath the Sea.” *Journal of Film Preservation* Vol. XXV, No. 52 (1996).
- WEAVER, Tom. “Monster from the Oceanarium Floor: The Shooting of *Revenge of the Creature* at Marineland.” *Monsters From the Vault* n. 32 (2013).
- WEBER, Doni. *Aquarena Springs*. Mount Pleasant, South Carolina: Arcadia Publishing, 2009.

Goran T. Gavrić

UNDERWATER THEATER AND THE FIRST UNDERWATER FILM SCENES

Summary

Unlike the underwater theater which is, it could be said, still in a pre-development phase, the underwater film, that is, film scenes recorded underwater exist for as long as the film itself. Namely, a silent film *20,000 Leagues Under the Sea* directed by Stuart Paton was made in 1916, and it was the first feature film with underwater scenes. Underwater scenes were shot shortly after the discovery of the film, which is not the case with the theater – although it could be assumed that due to its much longer history, the underwater performances should have already been largely taking place. Because of the fact that the scenes should take place underwater, there is a fear that underwater theater performances would largely resemble a kind of spectacle unless some other, carefully conceived segments make this form surpassed. For now, this is mostly a spectacle, which in the future could be further developed and transformed into a serious theater form. One

such spectacle, more specifically a mermaid show, has been performed in Weeki Wachee Springs State Park in Florida since 1947. Another such center is Aquarena Springs in San Marcos, Texas, in which similar shows have been made since 1950. Main performers in both centers are girls who represent mermaids. These shows give the hint of underwater theater, but primarily in terms of technical aspects and the environment in which such performances would be performed.

The application of certain forms of the sign language in the underwater theater would probably bring some subtlety in the performances of the actors, as well as the precision in the representation of terms with gestures. Actors in this case could learn a lot from deaf people who with great precision perceive differences and characteristic details of objects, actions, faces, and situations. Given that underwater theater would not be intended only for deaf people, it is understood that viewers should not have to learn that sign language in order to be able to follow underwater performances. Therefore, it would be best if the signs contain, to some extent, elements of everyday communication, which are relatively easy to recognize by the majority of people. Obviously, it is significantly more difficult to make live performances to the theater audience in the underwater theater, than to record and subsequently montage underwater scenes. It is interesting that there are elements of underwater theater even in films where modern film technology has been used, but this kind of theater should find its models in terms of spatial planning in the first underwater film scenes shot in aquariums or tanks. Despite certain difficulties and limitations, the underwater theater could have some advantages in terms of theater expression. It would be reflected in the softening of certain forms that are by nature stiff in regular theater, but also in the relaxation of the underwater actors. Although the movement under water is more difficult and slower, water allows a person to have more freedom, to make some moves which outside the water have to be premeditated and carefully performed. Underwater theater, therefore, would be not only a special theater form, but also a kind of experimental field that could at the same time enrich with some different and new expressions the already present regular theater.

Keywords: underwater theater, underwater film scenes, underwater theater performances, Weeki Wachee Springs, Aquarena Springs, sign language.

ДРАГАН М. ТЕОДОСИЋ

Архив Југославије, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ИЗВЕШТАЈ ПЕТРА Ј. КРСТИЋА О ПРОСЛАВИ ДЕСЕТОГОДИШЊИЦЕ РУСИНСКОГ НАРОДНОГ ПРОСВЕТНОГ ДРУШТВА „ПРОСВИТА“ ОДРЖАНЕ У РУСКОМ КРСТУРУ 25. АВГУСТА 1929. ГОДИНЕ

САЖЕТАК: У раду се доноси Извештај Петра Ј. Крстића, композитора и службеника Министарства просвете Краљевине Југославије, са прославе десетогодишњице Русинског народног просветног друштва „Просвита“, одржане у Руском Крстуру 25. августа 1929. године. Овај документ је важно сведочанство обостраног односа једне релативно младе државе према специфичној мањини без сопствене матице и чији се идентитет кроз век и по присутности на простору Војводине развијао унутар посебне гркокатоличке цркве. Уједно представља прилог изучавању историје русинског народа у Краљевини Југославији, али и у Војводини уопште. Документ доносимо у целини са неопходним објашњењима у складу са правилима објављивања архивске грађе, дајући најосновније податке о историјату Русина, аутору Извештаја Петру Ј. Крстићу као и о самом Извештају, пре свега о карактеру документа, врсти и стилу текста итд.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: извештај, Петар Ј. Крстић, прослава, Русини, Руски Крстур, Министарство просвете Краљевине Југославије, РНПД, „Просвита“, Андреј Шептички, Дионизије Њаради.

Присуство русинског народа на простору Војводине може се пратити од средине XVIII века, тачније од времена тзв. средњетерезијанске колонизације, када се русинско гркокатоличко (унијатско) становништво насељава на просторе опустеле Панонске низије, тачније у насеља Дорослово, Куцура, Кулпин, Руски Крстур и Кула (ЈАНЈЕТОВИЋ 2005: 44). Један од услова за насељавање који су аустријске коморске власти поставиле приликом склапања уговора био је да су они „заиста унијати“.

* dragan.teodosic@arhivyu.rs

Власти су сматрале да ће то становништво временом прећи у католичанство (ЦЕРОВИЋ 2015: 159). Иако је насељавање требало да побољша положај новопридошлог становништва, крајем XVIII века социјално-економски положај Русина се погоршава услед великог природног прираштаја становништва и досељавања породица које нису биле обухваћене уговором о насељавању. Важно обележје русинског народа у Војводини представља припадност гркокатоличкој цркви и повезаност са њом може се пратити до данашњих дана.¹ Управо је унијатско свештенство у периоду друга половина XVIII – прва половина XX века имало кључну улогу политичко-културног руководства русинског народа.

За разлику од свештенства, световна интелигенција, почев од времена Револуције 1848/1849. године, све више узима учешћа као равноправни чинилац у културно-националним процесима код Русина у Аустроугарској, што се најбоље манифестује у оснивању прве русинске читаонице у Руском Крстуру (ГАВРИЛОВИЋ 1977: 34; ЈАНЈЕТОВИЋ 2005: 91; ЦЕРОВИЋ 2015: 161).

Избијање Првог светског рата оставило је последице на припаднике русинског народа. Обично становништво је трпело различите врсте оскудица (недостатак намирница, огрева...), мобилизацију и слично. Распадом Аустроугарске отворило се питање опредељивања верског и политичког руководства русинског народа којој од две новоформиране државе, Краљевству Срба, Хрвата и Словенаца или Мађарској, да изјаве лојалност. Русини из Бачке који су живели и радили у Будимпешти, по узору на своје сународнике из североисточне Украјине, махом су се определили за останак у Угарској. С друге стране, Русини у јужној Бачкој дошли су до закључка да је Русинима боље да остану у саставу новоформиране словенске државе верујући да ће тако остварити већу културну еманципацију и права. Приликом организовања Велике народне скупштине Срба, Буњеваца и осталих Словена 25. новембра 1918. године, припадници русинског народа узели су учешће са укупно 21 делегатом. Међутим, унијатска црква, стојећи на промађарским основама, највероватније је извршила велики утицај на политичке вође Русина и већ на другом скупу Велике народне скупштине у фебруару 1919. године русински делегати се нису појавили (БИЛЈНА 1987: 25–27; ЈАНЈЕТОВИЋ 2005: 126).

¹ Након досељавања, Русини су одржавали везе са гркокатоличком Мукачевском епархијом која је над њима задржала неку врсту обредне јурисдикције, иако су се формално-правно налазили под јурисдикцијом Калочке бискупије. Оснивањем унијатског Крижевачког владичанства 1777. године, Русини у Бачкој и Срему долазе под јурисдикцију владике у Крижевцима. Јачањем свести о верској и националној посебности током друге половине XIX века било је покушаја одређене групе свештеника и световних лица да се Русини издвоје из састава Крижевачке епископије и припоје епископији у североисточној Угарској у Мукачеву или Прешову (ЦЕРОВИЋ 2015: 160).

Почев од 1918. године, код русинског народа који се дотад претежно бавио пољопривредом и чији је културно-просветни живот био ограничен, примећују се значајне промене. У привредном погледу оснивањем занатлијског удружења развија се занатство (имали су и своју музичку секцију), а у културно-просветном 1919. године се под покровитељством унијатске цркве оснива главна културно-просветна установа: Русинско народно просветно друштво „Просвита“, која је између два светска рата имала кључну улогу у организовању културних манифестација (приредби, концерата, скупова...), објављивању уџбеника, литературе, периодике (*Руске новине*). Значај „Просвите“ за русинску заједницу у Југославији може се посматрати и с тог становишта да је она такође поставила темеље русинској писаној речи у Војводини (BILJKA 1987: 58, 60–61).

Године 1929. Русинско народно просветно друштво „Просвита“ обележавало је десетогодишњицу рада. Руководство „Просвите“ обавестило је Министарство просвете Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца да ће се 25. августа 1929. године одржати прослава десетогодишњице овог друштва у Руском Крстуру. Одлуком министра просвете Божицара Максимовића² Пбр. 15522 од 22. августа 1929. године, одлучено је да се на прославу као званичан делегат пошаље Петар Крстић, у то време професор и референт Министарства просвете за музику. О тој одлуци обавештена је и „Просвита“ дан касније. Након извршеног повереног му задатка, референт Петар Крстић 29. августа исте године упутио је министру просвете Максимовићу исцрпан извештај у вези са прославом одржаном у Руском Крстуру.

Извештај Петра Крстића примљен је у Министарству просвете Краљевине Југославије и заведен у деловодном протоколу за 1929. годину под редним бројем 17346/29. Чува се у Архиву Југославије у фонду Министарства просвете КЈ (66) у фасцикли 454 и јединици описа 718, а у склопу досијеа о прослави десетогодишњице РНПД-а „Просвита“.

Оригинални извештај донет је у виду рукописа на три стране, исписан мастилом, директно насловљен на министра Божицара Максимовића и са потписом Петра Крстића на последњој страни *Извештаја*. *Извештај* је написан мастилом, рукописом и писаним ћири-

² Божицар Максимовић (1866–1969), српски и југословенски политичар. Министар унутрашњих дела од 6. новембра 1924. до 17. априла 1927; министар просвете од 6. јануара 1929. до 5. јануара 1932; министар правде од 5. јануара до 2. јула 1932; министар без портфеља од 2. јула до 5. новембра 1932; министар правде од 5. новембра 1932. до 11. новембра 1934. и поново министар просвете у влади Драгише Цветковића 1939–1940. године (*Српски биографски речник* 5: 768–769).

личним писмом. На првој страни документа оловком стоји подвучена забелешка „завести“. У прилог чињеници да је Министарство просвете обратило велику пажњу на овај извештај свог референта сведочи податак да је 13. септембра 1929. године, извештај Петра Крстића у помало измењеном облику Опште одељење Министарства просвете проследило председнику Министарског савета и министру унутрашњих послова Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца генералу Петру Живковићу (АЈ-66-454-718). У извештају прослеђеном генералу Петру Живковићу избачени су шести и седми пасус Крстићевог извештаја који говоре о одржавању јубиларне скупштине РНПД у згради општине и говорима које су одржали Крстић и велики жупан Бачке Милорад Јовановић, као и о свечаном ручку организованом после скупштине и присутним лицима на ручку.

У тексту *Извештаја* задржани су језик, писмо и стил како су дати у оригиналу са циљем да се сачува дух времена у коме је настао. У складу са правилима објављивања архивске грађе, применили смо само незнатне и неопходне корекције, попут исправљања словних грешака. На местима где се у оригиналу налазе скраћенице, додавањем угластих заграда допунили смо речи како би текст био разумљивији широј читалачкој публици.

Значај *Извештаја* Петра Крстића је вишеструк. Он представља прилог изучавању историје Русина у Краљевини СХС/Југославији, односно историје Русина у Војводини и Бачкој, са посебним освртом на изучавање Русинског народног просветног друштва „Просвита“, као и односа тадашње државе према мањинском народу и мањинским конфесијама, и уопште верском питању, али и начину како су се прослављали важнији јубилеји.

Аутор *Извештаја* Петар Ј. Крстић рођен је у Београду 18. фебруара 1877, где је и умро 21. јануара 1957. године (МИ САНУ, ЛПК, Група I).³ Био је српски композитор, професор, чиновник Министарства просвете Краљевине СХС/Југославије и сарадник Радија Београда. Основну школу и Прву мушку гимназију завршио је у родном граду, након чега је у школској 1895/1896. уписао прву годину студија права на Правном факултету. Током гимназијског школовања стекао је прво музичко образовање код Јосифа Свобода и Стевана Стојановића Мокрањца, а тих година је постао и члан Београдског

³ У питању је фонд Легат Петра Крстића похрањен у Музиколошком институту Српске академије наука и уметности. Фонд се тренутно налази у фази архивистичке обраде и сређивања те услед лакше претраге наводимо пун назив документа: Извод из Матичне књиге рођених цркве Саборне Београдске, храма Св. Архистратига Михаила, Бр. 55, од 18. августа / 3. септембра 1883. године (МИ САНУ, ЛПК, Група I).

певачког друштва, са којим је приликом повратка са турнеје по Руском царству 1897. остао у Пешти. Одатле је отишао у Беч како би се уписао на Конзерваторијум за музику и извођачку уметност, и завршио га је 1902. године (МИ САНУ, ЛПК, Група I; Đurić Klajn 1957: 398–399).⁴ Још током студија започео је први радни ангажман, тако што се издржавао дајући приватне часове виолине, свирајући у камерним ансамблима и плесним оркестрима, а у периоду 1899–1901. радио је и као хоровођа певачког збора Српске православне црквене општине у Бечу. По повратку у Београд 1903. године па све до 1928. године, радио је као професор музике у Првој београдској гимназији. Од 1914. до 1921. вршио је дужност директора Музичке школе (будућа школа „Мокрањац“), а од 1. септембра 1924. године ангажован је на месту директора Музичке школе „Станковић“. Позних 20-их година запослио се у Министарству просвете, прво као референт за музику, а онда је Указом краља Александра I Карађорђевића П. Бр. 11579 од 25. марта 1930. године постављен за инспектора при Министарству просвете (МИ САНУ, ЛПК, Група I).⁵ На раду у Министарству остао је до 1938. године, када је Указом Краљевских намесника I. Бр. 46964 од 20. новембра пензионисан (МИ САНУ, ЛПК, Група I).⁶ Упоредо са радом у Министарству од 1929. до 1937. године био је шеф Музичког одсека Радио Београда.⁷ Обављао је и друге дужности: председник Београдског подсавеза музичара 1926–1941, председник београдске секције Удружења југословенских музичких аутора 1929–1941, члан Савета стручњака у области ауторског права, редовни члан Београдског певачког друштва и дугогодишњи хоровођа Певачког друштва графичких радника „Јединство“ (Đurić Klajn 1957: 398–399).

⁴ Сведочанство о завршеној Првој години Конзерваторијума за музику и извођачку уметност у Бечу од 15. јула 1900. годне; Препис и превод Уверења о свршеним студијама Конзерваторијума за музику и представљачку уметност Удружења пријатеља музике у Бечу од 15. јуна 1902. године (МИ САНУ, ЛПК, Група I).

⁵ Указ краља Александра I П. Бр. 11579 од 25. марта 1930. године, којим је Петар Крстић постављен за инспектора у Министарству просвете с правима чиновника 3. групе I категорије (МИ САНУ, ЛПК, Група I).

⁶ Указом Краљевских намесника I. Бр. 46964 од 20. новембра 1938. године Петар Крстић административни инспектор Министарства просвете, чиновник III положајне групе 2 степена је пензионисан (МИ САНУ, ЛПК, Група I).

⁷ Рад при Радију Београд одузимао је Крстићу доста времена. Одобрењем министра просвете П. Бр. 38519/33 од 25. октобра 1933. године дозвољено му је да сваког радног дана у времену од 8 до 9 часова ради као музички референт на радију, као и ван канцеларијског времена (АЈ-66-372-608, Одобрење министра просвете П. Бр. 38519/33 од 25. октобра 1933. године).

*Текст извештаја референца Пејтра Крстића упућен министру
просвете у вези са прославом десетогодишњице Русинског
народног просветног друштва одржане у Руском Крстуру
25. августа 1929.⁸*

Господину

Божидару Максимовићу
Министру Просвете

Београд

Господине Министре,

Према Вашој одлуци, присуствовао сам Прослави Десетогодишњице Русинског Народног Просветног Друштва на дан 25. августа 1929. г.[одине] у селу Руском Крстуру у Бачкој.⁹

Прослава је изведена према утврђеном програму, који Вам је достављен. Ван тога програма одржан је у суботу 24. ов.[ог] м.[есеца] у 7. часова у вече концерт школски у част Владике Дионисија.¹⁰ Како сам приспео у Крстур истога дана по подне, то сам присуствовао и томе ученичком концерту, на коме су извођене русинске народне песме, игре, декламације и гимнастичке игре. Сем тога, сцена о „Христовој љубави према деци“, коју су у дијалозима изводиле три ученице. Цео тај национално-религиозни програм спремиле су милосрдне сестре, ради којих је Владика др. Њаради пре кратког времена установио и женски манастиру у Крстуру.¹¹

После концерта Владика је раздавао деци поклоне: Богородицу у виду медаљона са ланчићем.

Кроз неки дан ће Владика осветлити и нову русинску цркву у Старом Врбасу.

⁸ Текст оригиналног документа погледати у: АЈ-66-454-718.

⁹ Русинско народно просветно друштво „Просвите“ (скраћено: РНПД „Просвита“) настало је на Оснивачкој скупштини у Новом Саду 2. јула 1919. године уз присуство представника Русина из Бачке и Срема. О оснивању Русинског народно просветног друштва вид. у: Рамач 2012: 399–413.

¹⁰ Др Дионизиј Њаради (1874–1940), гркокатолички свештеник. Од 1914. до 1920. године помоћни епископ Крижевачке епархије, а од 1920. па све до смрти 1940. године ординариј Крижевачке епархије. У периоду 1922–1927. вршио је дужност апостолског администратора Прешовске епархије у Чехословачкој, а 1938. и 1939. године налазио на функцији апостолског визитатора са правом администратора гркокатоличких парохија Мукачевске епархије у Чехословачкој са седиштем у Хусту, одакле је протеран по мађарској окупацији (Рамач 2012: 401–402).

¹¹ Односи се на манастир Исусових малих сестара у Руском Крстуру, који постоји и данас са седиштем у улици Владимира Назора 79.

У недељу 25. ов.[ог] м.[есеца] присуствовао сам Свечаној Архијерејској Литургији „са благодарењем“ коју је служио Владика Њаради. Непријатно ме је изненадило, што за све време литургије ниједан пут није поменуто име Њ. В. Краља, – ни при великом входу – а помињан је Шћевтински, унијатски митрополит из Лавова.¹² Благодарене је одржано на тај начин, што је Владика Њаради изводио једну јектенију¹³ у којој је поменуо „Цара Александра“. О молитви за Краља и помињању Краљевог имена код богослужења требало би да поведе рачуна Министарство Правде (Вера) и у том смислу изда унифицирану наредбу за све вере и цркве у земљи.

После литургије одржана је у општинској згради јубиларна скупштина Русинског Народног Просветног Друштва, која је требала бити отворена певањем Државне Химне. Међутим певана је само Српска Народна Химна, без хрватске и словеначке.¹⁴ На крају скупштине био је умољен Велики Жупан Бачки г. Милорад Јовановић као и потписани, да сакупљеном народу кажемо неколико пригодних речи, што смо и учинили. На скупштини је одлучено, да се одмах приступи подизању Русинског Народног Дома у Крстуру.

За време ручка одржан је велики број говора, а том приликом је народ бурно клицао Краљу при помену његовог имена. На ручку је запажен велики број свештеника (15–20) необријаних, као и обријаних (католика), који су се надметали у говорима. Међу њима се налази један

¹² У питању је гркокатолички митрополит Љова Андреј Шептички (1865–1944). Рођен у угледној украјинско-пољској племићкој породици у Галицији под именом Роман Александар. Био је једна од најзначајнијих културних, црквених и политичких личности украјинске историје друге половине XIX и прве половине XX века. У својству црквеног великодостојника носио је титуле: митрополита Галича, архиепископа Љова и епископа Камјањец-Подилског. За време Аустроугарске, тачније од 1901. године, био је члан и вицепредседник Галицијске дијете, аустријске куће племића (Herrenhaus), и Царског министарског савета од 1903. године. Почетком Првог светског рата, када су Галицију 1914. године заузеле руске царске трупе, био је ухапшен и интерниран све до избијања Фебруарске револуције 1917. године. Тада је ослобођен и узео је учешће у украјинској борби за независност 1917–1920. Као члан Украјинске националне скупштине залагао се за формирање Западне Украјинске Националне Републике и њено међународно признање. После пољског заузећа западне Украјине, остао је политички активан и током 20-их година више пута пољске власти хапсиле су га и интернирале. Током 30-их година у свету је ширио вести о великој глади и чисткама у Совјетском Савезу, мислећи пре свега на Украјину. За време Другог светског рата сарађујући са немачким окупационим снагама покушавао је да успостави независну украјинску државу. Током читаве своје политичко-црквене каријере ватрено је радио на ширењу уније међу православним становништвом у Украјини. (<http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CSC%5CH%5CSheptytskyAndrei.htm>, приступљено 9. априла 2018).

¹³ *јектенија* – мала литургијска молитва, изговара се у време литургије.

¹⁴ Мисли се на химну „Боже правде“.

Словенац¹⁵ из фрањевачког реда, који сада учи унијатске обреде, да ускоро оде као мисионар у Шангај.¹⁶

Прослава Русинског Народног Просветног друштва била је поглавито клерикалног карактера. Њоме су руководили свештеници и мали број учитеља, сви васпитаници католичке цркве и Загреба. И док Малоруси у Карпатима и Украјини прелазе у православље, дотле ови у Бачкој служе циљевима католичке цркве и пропаганде. А да је то заиста тако, најбољи су доказ „Руски новине“ (број од 23. августа 1929. г.[одине] предао сам лично г. Министру) са својим чланцима од Владике Дионисија, Иљка Крајцара из Ниша, М.[ихајла] А. Поливка¹⁷, Јурија Павича из Новог Сада и других.¹⁸

Молим Вас Господине Министре, да и овом приликом изволите примити уверење о моме особитом поштовању.

29. август 1929. г.[одине]
Београд

Петар Ј. Крстић
референт

¹⁵ У оригиналу властита именица „Словенац“ дата је малим почетним словом.

¹⁶ У питању је Станислав Марија Аљанчић (1892–1959), познат и под именом Станко у русинској литератури (Миз 2010). Након завршене Прве државне гимназије у Љубљани 1912. године, уписао је Филозофски факултет на Бечком универзитету, где је шест семестара, тачније до мобилизације у аустроугарску војску, студирао филозофију, историју, географију и историју уметности. Као убеђени Југословен добровољно се пријавио у Први југословенски батаљон и маја 1917. године послат је на Солунски фронт. Након демобилизације 6. марта 1919. године, приступио је фрањевачком реду, затим је уписао другу годину Теолошког факултета у Љубљани. Као студент завршних година Теолошког факултета вршио је дужност помоћног пастира од јула до октобра 1923. године у жупанији Маријиног обзнањена у Љубљани. Након завршетка основних студија похађао је докторске студије на Источном институту (Pontificio Istituto Orientale) на Универзитету Георгијана у Риму, где је 1928. докторирао одбранивши тезу „Пентархија: историјско канонска дисертација“ (Pentarchia: dissertatio historico-canonica). Крајем исте године у Крижевцима је приступио источном обреду и тиме је у историји фрањевачког реда постао први редовник који је приступио источном обреду. Наредних пет година службовао је као капелан у Руском Крстуру и као жупник у Ђевђелији. По повратку у Словенију службовао је у Брезјаху и Марибору. За време Другог светског рата као симпатизер партизанског покрета заједно са својим братом је хапшен и затваран (<http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1000350/>, приступљено 11. јуна 2018).

¹⁷ Михајло Поливка (1868–1944), русински педагог и дугогодишњи директор државне школе у Руском Крстуру.

¹⁸ Вид. у: *Руске новине* од 23. августа 1929. године.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Архивски извори

Архив Југославије, Фонд Министарства просвете Краљевине Југославије (66), фасцикле: 371 и 454; јединице описа: 608 и 718.
Музиколошки институт САНУ, Легат Петра Крстића, Група I.

Литература

ГАВРИЛОВИЋ, Славко. *Русини у Бачкој и Срему од средине 18. до средине 19. века. Историја војвођанских Русина до 1941. године*. Нови Сад, 1977.
Миз, Роман. *Живой чече и кайка. Историја парохиј у Руским Кересџуре*. Нови Сад, 2010.
РАМАЧ, Јанко. „Припреме за оснивање русинског народног просветног друштва.“ *Испраживања* 23 (2012): 399–413.
СРПСКИ БИОГРАФСКИ РЕЧНИК 5. Кв–Мао. Нови Сад, 2011, 768–769.
BILJNJA, Vladimir. *Rusini u Vojvodini – Prilog izučavanju istorije Rusina Vojvodine (1918–1945)*. Novi Sad, 1987.
ĐURIĆ KLAJN, Stana. „Petar Krstić 18-II-1877 – 21-I-1957.“ *Zvuk* 9–10 (1957): 398–399.
JANJEVIĆ, Zoran. *Deca careva pastorčad kraljeva – nacionalne manjine u Jugoslaviji 1918–1941*. Beograd, 2005.

Интернет

<http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1000350/>
<http://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CS%5CH%5CSheptytsky-Andrei.htm>

Dragan M. Teodosić

PETAR J. KRSTIĆ'S REPORT FROM CELEBRATING TEN YEARS WORK
OF RUSYNS NATIONAL EDUCATIONAL SOCIETY IN RUSKI KRSTUR
25. AUGUST 1929.

Summary

In 1929, Rusyns national educational society “Prosvita”, the first cultural and educational institution of Rusyns in Vojvodina, celebrated its 10th anniversary. At the end of August of the same year, the society's leadership celebrated the jubilee, upon previously informing the Ministry of Education of the Kingdom of Yugoslavia, which was the highest state institution in charge of education and culture in Yugoslavia. The celebration was held on August 25th, in Ruski Krstur, in the presence of the most noted representatives of the Rusyn community in Yugoslavia, along with the Greek Catholic church under whose jurisdiction the society was founded in 1919, as well as with the participation of high state delegates of the Great Župan of Bačka, and the official delegate of the Ministry of Education. Petar J. Krstić, music correspondent, was assigned as the official delegate of the Ministry of Education. Krstić was a professional composer, having received his

education in Vienna, at the renowned Conservatory in the late XIX and early XX centuries. In performing the entrusted task, Krstić filed in the report on the celebration at Ruski Krstur four days later, on the 29th of August of the same year (the text of which is presented here in the original form with the critical apparatus), addressing it directly to the then Minister of Education, Božidar Maksimović. Reporting about the circumstances of the celebration, its character and certain “irregularities” he noticed, especially with regards to the performance of the national anthem and mentioning the name of King Aleksandar I Karađorđević. Krstić placed emphasis on the clerical character of the celebration, and accordingly, he provided the Ministry with the recommendations as to how the future events and manifestations should look like. Ministry of Education took Krstić’s report with serious attention, and forwarded it, in a somewhat shortened form, to the then Prime Minister of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, General Petar Zivkovic. The significance of Petar J. Krstić’s report is all the more greater, as it is a valuable contribution to the study of the history of the Rusyn people in the region of Vojvodina between the two world wars.

Key words: Report, Petar J. Krstić, celebrating, Rusyns, Ruski Krstur, Ministry of Education of Kingdom of Yugoslavia, RNES „Prosvita“, Andrei Scheptytsky, Dionisije Njaradi

ПРИЛОЗИ

Zaklucak

Господину
Господину Максимовићу
Министру Просвете Београд.

Господине Министре,

Према Вашој одлуци, присуствовао сам
Прослави Десетогодишњице Руског Народног
Просветног Друштва на дан 25. августа 1929. у
салу Руском Клубу у Беоку.

Прослава је изведена према утврђеном
програму, који Вам је достављен. Ваш шот.
програм одржан је у суботу 24. окт. у 7 часова
у великој Концертној школи у сали Владике Дим.
Нисија. Како сам присуствовао у Клубу на дана
ко годте, мо сам присуствовао и коме пре,
нашом Концерту, та коме су извођаче руске на,
родне кесе, пре, декламирање и гимнастичке
пре. Сем кога, сјена о "Русској судбини
према деци", који су у дијалозима извођаче
и пре уренице. Све нај тајностако јемности
програм сјенице су министре сјенице, ради
којих је Владика Б. Караџи пре Беоку пре,
мера усвајачно и четски материјал у Клубу.

11. децем.

После конгреса Владика је разговарао децу
поклопе: Тотороцију у виду медаљона са
латинцем.

Кроз неки дан ће Владика освешћати и
нову русијску цркву у Свјетом Врбасу.

У вечеру 25. окт. присуствовао сам Све-
тајој Тројцејској Мисни, са Свјетогородом,
коју је служио Владика Ђајади. Миснијом ме
је изненадио, што за све време мисније ни
једат пут није поменуо име Ђ. В. Крава,
— ни при великом входу — а поминао је Мтев,
кирски, утијавски мисногоним из Лавова. Бла-
годајење је одржано на њој нани, што је
Владика Ђајади изводио једну јеквизију,
у којој је поменуо „Цара Александра“. О по-
мињи за Крава и поминају Краватор имена
код свјетосвјетла, издало ми да коведе рачуна
Мисногајство Крава (Вега) и у том смислу
изда утијавијату награду за све бде и
збоје и земљи.

После мисније одржана је у омињи,
ској згради јубилајна скупиштина Руског
Народног Тројцејског Друштва, која је издала
своји постојећа кевалем Друштва Липке. Мисни,
квалата је само Гуска Народна Липка, без ху-
вајске и словенске. На крају скупиштине био је
уговор Велики Дружак Бирки в. Мисногај Јо-
вановић као и поминасти, да сакупљеном
нареду каленаро неколико црногних јерци,
мио сиво и урмими. На скупиштини је
одлучено, да се одмах русијским поминају
Руског Народнот Липа у Крају.

За време журка одржан је велики број говора,
 а ком је приликом народ бурео кинзао Краљу,
 при комећу Царовог имена. На журку је замахет
 велики број свештеника (15-20) необријаних,
 као и обријаних (камоника), који су се нагмевали
 у говорима. Међу њима се налази и један словенац
 из Краљевачког реда, који сада учи утијалске
 одреде, да у ского оде као мислионер у Макогај.
 Прослава Русинског Народног Просветног
 Друштва била је потлавио кедикалнот Краљевега.
 Њоме су руководили свештеници и мали број
 приликова, сви васпитници катониске зурке и
 Зареба. И док Макогуси у Краљакима и
 у Украјини прелазе у православне, докле обн
 у Баркој спуже зуркевима катониске зурке и
 црнкавске. А да је то заиста тако, најбољи
 су доказ „Руски новини“ (број од 23. августа 1929г.
 издао сат мило Г. Митиског) са својим списком
 од Владике Лионисија, Мико Крајцара из Кинца,
 М. А. Поповке, Јурија Павла из Новог Сада, и
 других.

Молим Вас Господице Митиског, да и
 овом приликом изволише приликом уверење
 о моме особитом котиговану.

29. августа 1929г.
 Георге.

Пејтра Ј. Крстића
 референс

БОЈАНА С. ИВАНОВ ЂОРЂЕВИЋ

Народно позориште „Стерија“ у Вршцу*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

АНА ФРАНК – ПРЕМА ДНЕВНИКУ АНЕ ФРАНК У РЕЖИЈИ ВЛАТКА ИЛИЋА

САЖЕТАК: *Ана Франк – према Дневнику Ане Франк* у режији Влатка Илића представља аутентичну појаву на српској позоришној сцени не само у театарској сезони када се премијерно изводи (10. фебруар 2016), већ у дужем збиру година током којих ни публика, ни позоришна критика нису имали прилику да присуствују сличном позоришном догађају. У контексту репертоарске политике малог „позоришта у унутрашњости“ какво је Народно позориште „Стерија“ у Вршцу, овај је пројекат био означен као својеврсни културни шок који је имао шансу да у даљем продукцијском планирању помери границе које су предвиђене за позоришне експерименте или ауторе наклонене авангардном позоришном изразу. У најави свог уметничког пројекта Илић и Клачар истичу да се *Ана Франк – према Дневнику Ане Франк* темељи на уверењу да уметничко дело, уколико делује проблемски, извесно утиче на друштвени амбијент у коме настаје, а у овом случају, надајмо се, сензибилишући публику за патње другог. Колико је ова представа успела да олабави границе које постоје међу онима који су категорични у ставу да је о Другом светском рату све већ речено, те да су споменици подигнути у Вршцу у знак сећања на жртве фашизма већ испричали и део приче о страдању Немаца у послератном периоду, и ових других који би радије осудили комунисте, тешко је рећи. Оно што је сигурно, јесте да ране и сећања жртава са обе стране још трају, те да сваку од њих одржава и одражава нека лична истина. Илићева представа замишљена је као амбијентална. Један од циљева аутора био је истраживање односа публике према теми Холокауста, али и очекивања спрам *Дневника Ане Франк* као почетне тачке овог позоришног истраживања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Холокауст, Ана Франк, авангарда, амбијентално позориште.

Ана Франк – према Дневнику Ане Франк у режији Влатка Илића аутентична је појава на српској позоришној сцени не само у театарској сезони када се премијерно изводи (10. фебруар 2016), већ у дужем збиру година током којих ни публика ни позоришна критика нису имале прилику да присуствују сличном позоришном догађају. У контексту

* edu.teatar@gmail.com

репертоарске политике малог „позоришта у унутрашњости“, какво је Народно позориште „Стерија“ у Вршцу, овај је пројекат био означен као својеврсни културни шок који је имао шансу да у даљем продукцијском планирању помери границе које су предвиђене за позоришне експерименте (ако се у XXI веку било који редитељски поступак може тако назвати) или ауторе наклоњене авангардном позоришном изразу. У критици објављеној у склопу реализације пројекта *Караван њозоришних кријичара*, Александар Милосављевић истиче: „По сваком свом елементу представа Ана Франк вршачког Народног позоришта ‘Стерија’ је вансеријски догађај, тим пре значајан што је настао у театру који не припада главном току овдашњег позоришног живота, те отуда буди наду да су искораци у ново и аутентично театарско трагалаштво још увек код нас могући. Упркос свему“ (Милосављевић 2017).

Театролошкиња Драгана Бошковић и учесница горе поменутог *Каравана*, на крају своје анализе ове Илићеве представе закључује да је она више фестивалска него репертоарска, и да представља мали драгуљ на позоришној карти Србије (Бошковић 2017). То је само један од разлога зашто ћемо се у даљем тексту детаљније посветити разлозима за њен настанак, њеној методологији током процеса рада и коначној структури која је од стручне јавности успела да измами озбиљне анализе, а Народно позориште „Стерија“ у Вршцу прикаже у новом светлу – у светлу театра који се уметношћу може изборити за боље место на културној мапи региона.

Идеја да се једна оваква представа стави на репертоар Народног позоришта „Стерија“ повезана је са чињеницом која се тиче историје вршачког театра. Наиме, вршачко Народно позориште „Стерија“ основано је у жеку завршнице борбе против фашизма 10. фебруара 1945. У том тренутку још увек горе фронтови Другог светског рата, а у логорима смрти широм Европе страдају Јевреји, Срби, Роми и сви други које фашизам није успео да омами својом тренутном моћи. Наведени датум представља важно место у календару вршачког Позоришта, а након његове прве деценије постојања он се усваја као својеврсни локални празник, који се у Вршцу слави као Дан позоришта. У намери да ту чињеницу сачува од заборавља и у Дану позоришта у Вршцу публици приреди нешто сасвим другачије у естетском смислу и нешто што је отворено ангажовано у својој антифашистичкој намери, настаје *Ана Франк – љрема Дневнику Ане Франк*.

Ауторски тим Влатко Илић као редитељ и Војислав Клачар као сценограф своју мотивацију да приступе раду на оваквом пројекту чији је оквирни концепт био осмишљен у оквиру театра у коме настаје, објашњавају на следећи начин: „Једноставно речено, питање које се поставља гласило би: да ли је морално бавити се реалним страда-

њима у циљу нечег другог, макар то било и стварање уметничког дела? На трагу оваквих промишљања настаје представа Ана Франк, и то на основи интегралних одломака из Дневника“. Она настаје и у амбијенту града који је пре Другог светског рата био подељен на српски и немачки део и који је за време рата у локалном немачком становништву имао велики број присталица Хитлеровог режима. У новије време у специфичном вршачком амбијенту појављују се формална и неформална удружења која се боре за то да у том малом мултикултуралном граду буде подигнут споменик сећања на страдање немачког локалног становништва по завршетку Другог светског рата. Такве идеје не успевају да уједине грађанство, па чак ни стручну јавност, и сваки покушај да се споменик сећања на немачке вршачке суграђане и њихово послератно страдање реализује распирује дозу специфичне тензије која је присутна сваки пут када се евоцирају сећања на жртве Другог светског рата са било које стране. Из тог разлога централна фигура ове представе, по замисли њеног сценографа, јесте споменик, о чему ће у даљем тексту бити више речи. Аутори своју замисао објашњавају на следећи начин: „Инспирисана авангардном уметношћу, пре свега авангардним покретима из прве половине двадесетог века, представа Ана Франк посредством свог естетског плана у сећање призива идеју о уметности која може променити свет, и идеју о свету које би требало и које је могуће мењати“.

Илићева представа замишљена је као амбијентална. Један од циљева аутора био је истраживање односа публике према теми Холокауста, али и очекивања спрам *Дневника Ане Франк* као почетне тачке овог позоришног истраживања. *Дневник* је већ небројено пута драматизован, екранизован и инсцениран, а аутентичност материјала приче о Ани Франк увек је непогрешиво комуницирала са публиком. Један од разлога за то јесте вероватно чињеница да је тешко пронаћи одраслу особу са нашег говорног подручја која нема бар оквирну представу о јеврејској девојчици која је оставивши за собом дневник једном заувек сачувала део мозаика стравичног покушаја уништења читавог једног народа. На путу изналажења сасвим другачијег и неочекиваног тумачења ове теме у светлу данашњице, одредивши се за амбијенталан приступ, аутори Илић и Клачар постављају себи задатак да нови угао гледања на Ану Франк постигну тако што ће простор дизајнирати тако да извођаче и публику обједине, тако што ће знатно смањити зону комфора за учеснике са обе стране. Они успевају да избришу границу између публике и реализатора овог извођачког чина. На тај начин сви постају учесници, а поетика и естетика авангардног и амбијенталног бива успостављена у пуном сјају. Наиме, публика је на сцени са извођачима у оквиру гледалишта које са три стране у облику

ћириличног „п“ опкољава металну конструкцију у облику обелиска, који у даљем развоју догађаја постаје необичан простор кретања за глумце који највећим делом представе демонстрирају могућност, како и сами аутори кажу, „вертикалног мизансцена“. Почетак представе укључује и први сусрет публике са Клачаревом репликом Споменику Треће интернационале. Клачарева кула одступа од Татлинове по облику, али је присутна све време процеса рада као заштитни знак авангардистичког приступа у који, вођени овим аутентичним ауторским тимом, зарађају сви учесници пројекта – од техничара до извођача. Татлинова кула или Споменик Трећој интернационали (рус. Памятник III Интернационалу) био је авангардни пројекат совјетског вајара Владимира Татлина направљен 1920, али никада није реализован. Клачарева идеја да конструише споменик Ани Франк у исто време јасно комуницира и са публиком и са извођачима, или, боље речено, са свим учесницима догађаја.

У позоришној критици објављеној у листу *Дневник* Игор Бурић у уводу своје анализе каже: „Ана Франк“ је један велики споменик свим жртвама и рата и мира, било да су оне означене жутом, плавом, црвеном или црном траком, бојама кошуља какве носе извођачи у представи“ (Бурић 2017). Он у наставку објашњава употребу термина извођач, који у контексту разумевања авангардне естетике и поетике позоришта заузима важно место. Овде је намерно употребљен термин извођачи, јер глумац у савременој позоришној пракси не означава све оно што је редитељ Влатко Илић захтевао од ансамбла у представи *Ана Франк* (Тамара Тамчи Тоскић, Неда Грубиша, Иван Ђорђевић, Срђан Радивојевић, Дојна Петровић, Соња Радосављевић, Јована Андрејевић). Ова игра перформативног карактера, са више физичких него говорних радњи, и више кореографских него драмских тачака, од самог почетка до краја далеко измиче класичном театарском догађају. Она у својој структури која је јасна, редитељска и у естетичком смислу деконструктивистичка, гледаоца на специфичан начин уводи у сложени свет позоришног стваралаштва. Тако сваки гледалац без обзира на театролошко предзнање лако може да уочи да су и глумац и глума, и драмски контекст и музика, као и простор, и елементи попут светла и мрака, пажљиво разлистани на све доступне елементе позоришног стварања. Они су сервирани у оквиру једног сасвим аутентичног склопа у коме се сваки елемент може посматрати и изоловано, и сједињено у целовити систем знакова који говоре универзалним језиком.

Сигуран знак да се налазимо на театарском терену деконструкције јесте и намерни изостанак драмског текста. У сарадњи са драматуршкињом Бојаном Иванов Ђорђевић, Илић бира поједине делова *Дневника*, правећи мозаик без намере да драмски оживи или рекон-

струише било који лик, па чак ни лик Ане Франк. Пред нама је, дакле, вербатим садржај, без драматуршких интервенција, без намере да се успостави јединство места, времена и радње. Аутори на тај начин заправо креирају ванвременски простор у чијим оквирима желе да испричају стравичну причу са циљем да изазову осећај непријатности код публике, којој се већ унапред укида могућност удобног и немог посматрања представе. У овом случају публика је у неудобном, али и даље немом стању. Осим просторне, друге интеракције са публиком нема. Све време трајања аутори успевају да одрже својеврсно стање мука у непријатном емотивном набоју.

Тон игре, дикција, више је декламаторска него психолошки реалистична. Изговарајући текст Аиних дневничких бележака, извођачи не глуме. Они текст говоре одмереним тоном без уобичајеног глумачког уживљавања. Текст из *Дневника* не саопштава једна глумица за коју бисмо могли претпоставити да тумачи лик Ане Франк, него га говоре и остали учесници представе. Исту реплику актер изговара прикључујући се након кратке паузе свом претходнику и тако свака реченица добија полифонијску структуру градећи структуру вишегласја, што у исто време сугерише на одрживост фашизма као идеологије ужаса и данас, иако је он кулминирао током Другог светског рата. Део тог вишегласја које бесомучно понавља фрагменте из *Дневника Ане Франк* можемо постати и сами, а то може постати и било ко из публике.

Полифони, драматични „оркестар“ на темељу познатог историјског материјала који је доминантно апстрактан, а ипак препознатљив, бесомучно понавља само неколико епизода из двогодишњег заточеништва једне од најпознатијих жртава Холокауста. Репетитивност као стилски елемент ове необичне позоришне игре непогрешиво сугерише на монотоност и бесмисленост живота чему су биле подвргнуте жртве фашистичког мрачњаштва које је необјашњиво изникло у јеку експанзије науке и технологије средином XX века. Исто то сугерише и полифонија звука која настаје батом корака, ударањем рукама о металну конструкцију високе скулптуре која илуструје простор ове велике историјске драме, простор скучености у коме једини излаз представљају „степенице за небо“ или излаз у смрт. Вођен том идејом, Клочар креира металну конструкцију у виду обелиска који у својој унутрашњости има неколико нивоа повезаних степеницама које воде ка суженом врху на око шест метара висине. Извођачи се највећим делом овог театарског чина крећу заиста у вертикалном мизансцену од темеља до врха креирајући својим телима низ драматичних слика које и без класичног глумачког уживљавања и потенцирања емотив-

ног изазивају бурне асоцијације на логор смрти и све што су изазвале кобне политичке одлуке водећих војних сила средином прошлог века.

У својој критици Ана Тасић такође подржава овај вид позоришног трагања: „Вршачка ‘Ана Франк’ је храбар репертоарски искорак, функционални сценски експеримент чија је радикална форма израз садржаја, деконструкције познатог документарног материјала која провокативно преиспитује ужасе фашизма, језиве последице политичких одлука“ (Тасић 2017), а оваква реакција стручне јавности за коју је неуобичајено исказивање готово једногласне подршке за овакве пројекте, само је један од аргумената у низу који треба да нас мотивише да не одустанемо од тема које негују антифашистички дух и у стваралачком домену.

Дневник Ане Франк, једна од најпознатијих прича XX века – настала приликом аутентичног вођења дневника током двогодишњег скривања породице ауторке овог материјала током Другог светског рата – објављен је већ 1947. у Амстердаму захваљујући оцу настрадале девојчице, само једне од жртава Холокауста. *Дневник Ане Франк* није само документ. Он представља и један од покушаја у низу суочавања са ужасима које је „пројекат“ Холокауста приредио историји човечанства. Данас када се у глобалним политичким токовима суочавамо и са бројним покушајима редефинисања историјских чињеница које су довеле до Холокауста, а конкретно и до *Дневника Ане Франк*, формулација „покушај“ вишеструко је оправдана.

„Нацистичка масовна убиства европских Јевреја нису била само технолошко достигнуће индустријског друштва, већ и организационо достигнуће бирократског друштва“, написао је Зигмунт Бауман (Zygmunt Bauman) у свом делу *Модернос и холокауст* 1989. Овај пољски критички социолог, у свету познат као теоретичар који је критиковао постмодернизам, а савремено друштво и модерност перципирао као флуидне, на примеру Холокауста покушао је да сагледа и критикује све оне лоше стране и заблуде модерности. Када је о модерности реч, општи је став да је карактеришу просветитељска вера у прогрес, уздизање науке и технологије, као и општа рационализација и бирократија. Ако би се модерност посматрала као историјски период, а не процес, у овом њеном делу могуће је запазити огроман успон индустријског друштва и градње за то време савремених фабрика. Када упоредимо тадашње фабрике и један концентрациони логор, ако се мало боље замислимо, можемо се запитати: Која је разлика? Одговор је врло једноставан. Разлика је у сировинама које се користе. Технологија у контексту начина транспорта (железница у првој половини XX века као најзаступљенији вид транспорта), димњаци као симболи фабрике и индустријализације, људи у редовима попут аутомобила на

покретној траци и производ на крају – смрт, невероватно подсећају на било коју фабрику из тог периода. Оно што Холокауст заправо и разликује од бројних масовних убиства током историје јесте концепт модерности. Без ње и рационалности Холокауст би био незамислив у облику у којем је учињен. Њега нису створиле разуларене и ментално оболеле особе. Створили су га државни званичници, које је легитимно одабрао народ, сасвим „нормалан“ и рационалан. Зато Холокауст никако не сме бити посматран као нешто ирационално. Ирационалним се може окарактерисати масовно убиство изазвано бесом и другим афективним реакцијама. Такви геноциди се могу посматрати као спорадични, случајни или као лоша епизода у историји човечанства. За геноцид ових размера била је потребна изузетно рационална бирократска организација.

Да су аутори позоришног пројекта Народног позоришта „Стерија“ у Вршцу Ана Франк – *према Дневнику Ане Франк* Влатко Илић и Војислав Клачар размишљали у духу овог значајног мислиоца говори и следећа експликација: „Наиме, злочини модерног доба (нпр. колонизација света од већине европских земаља) достижу свој врхунац током прошлог века, када је технологија – чији се развитак најчешће доводио у везу са цивилизацијским напретком – омогућила масовну производњу смрти. Атомски напади на Хирошиму и Нагасаки, и индустрија смрти Трећег рајха симболи су слома хуманистичких начела, и представљају трауматично место у новијој историји Западног света. Ипак, потребу (и покушаје) симболизације оног незамисливог и даље прати полемика о представљивости Холокауста, те о импликацијама таквог чина унутар света уметности.“

Да покушај теоријске али и практичне релативизације злочина под називом Холокауст постоји говоре бројна истраживања и примери. Један од њих крије се у дилеми да ли поменути реч треба писати великим или малим словом. Овом дилемом на нашем говорном подручју бавио се Александар Лебл у листу *Данас* 2009: „Реч је грчког порекла. Холос је цео, потпун, а каустос – изгорео, спаљен. Прво значење јој је потпуно сагорела жртва, а онда и масовно жртвовање, разарање. Иван Клајн у књизи *Речник језичких недоумица* под ‘холокауст’ пише да је грчког порекла, а да се данас користи у значењу покољ Јевреја под нацистима. У неким језицима се за то користе друге речи“ (Лебл 2009). Он даље наводи да Холокауст представља уништавање целог народа, од новорођенчета до стогодишњака, без обзира на пол, занимање, образовање, веру или било коју другу карактеристику. Дакле, Јевреји (засад само они) јесу били жртве злочина названог Холокауст. Овај аналитичар „правописну дилему“ о Холокаусту сагледава кроз историјску призму наводећи низ других, условно речено, сличних

појава које су у нашем правопису завредиле „велико слово“ – Француска револуција, Први српски устанак, Сеча кнезова, Почетак буне на дахије, Сретењска скупштина, Иришка куга, Велики бечки рат, Балкански ратови, Први и Други светски рат, Видовданска скупштина, Шестојануарска диктатура, Петوماјски избори, Пети конгрес, Осма седница, Сарајевски и Марсељски атентат, затим Карловачки и Букурештански мир итд. Имамо и један Покољ (невине дечице, побијене по Иродовој/Херодовој наредби после Христовог рођења) – Младенце, као и једно одсецање главе (Св. Јована Крститеља) – Усековање. „Пошто ‘покољ Јевреја под нацистима’ јесте историјски догађај, који се десио између 1941. и 1945. године у тадашњем Трећем рајху и европским земљама које је окупирао или које су му биле савезнице, за мене нема сумње да треба писати Холокауст“, каже овај аутор (ЛЕБЛ 2009).

Резолуција Генералне скупштине УН о проглашењу 27. јануара за Међународни дан сећања на жртве Холокауста, једногласно усвојена 21. новембра 2005, у тачки 3 „одбацује свако негирање Холокауста као историјског догађаја, било делимично или у целини“. Било каквим именом да се тај историјски догађај назива, оно треба да се пише почетним великим словом. Под квислиншком влашћу у Србији је примењиван посебан правопис по којем се, у новинама и другде, реч Јеврејин писала „јеврејин“ – малим почетним словом.

У најави свог уметничког пројекта Илић и Клачар истичу да се *Ана Франк* – *према Дневнику Ане Франк* темељи на уверењу да уметничко дело, уколико делује проблемски, извесно утиче на друштвени амбијент у коме настаје, а у овом случају, надајмо се, сензибилишући публику за патње другог. Колико је ова представа успела да олабави границе које постоје међу онима који су категорични у ставу да је о Другом светском рату све већ речено, те да су споменици подигнути у Вршцу у знак сећања на жртве фашизма већ испричали и део приче о страдању Немаца у послератном периоду, и ових других који би радије осудили комунисте, тешко је рећи. Оно што је сигурно, јесте да ране и сећања жртава са обе стране још трају, те да сваку од њих одржава и одражава нека лична истина. С тим се у вези свака невина жртва рата са било које стране мора и може прихватити као опомињуће искуство које идеју рата унапред потира као могућност за освајање будућег мира. Идеја и реализација рата рађају увек неке нове ратове и теме које се због своје осетљивости махом гурају на маргине као табуизирани области преко којих се ретко или никада не прелази. Опомињуће искуство, како је неко од критичара насловио своју причу о Илићевој *Ани Франк*, можда је најконкретнији начин да се опише овај позоришни експеримент који представља светлу тачку у мору покушаја да се на домаћој позоришној сцени проговори језиком аван-

гарде, језиком који руши класичне позоришне границе, али и границе толеранције на осетљиве теме као што је страдање Јевреја, Срба и Рома током рата, али и немачког народа у Вршцу након Другог светског рата. Зар та врста исказане бруталности није један од одјека којим се и Илић служи као средством тумачења овог аутентичног материјала? Зар ти одједи не опомињу на могућност да се ослобађајући се тиранина и сами можемо у њега претворити? Део одговора је можда и у овој Илићевој представи али и у искуству свакога од нас који себи постављамо циљ да стално надвладавамо тамну страну људске природе јер, како Бијант, један од најстаријих филозофа давно рече: „Већина људи је зла“. Да није тако, сценарио за Холокауст никада не би могао да буде реализован и Ана Франк не би водила овакав дневник.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Бошковић, Драгана. „О порукама и освешћењу.“ *Вечерње новости* 19. 2. 2017.
Бурић, Игор. „Опомињуће (уметничко) сведочанство.“ *Дневник* 1. 2. 2017.
Лебл, Александар. „Није само правописно питање.“ *Данас* 26. фебруар 2009.
Милосављевић, Александар. „Ана Франк.“ *Трећи програм Радио Београда* 14. март 2017.
Тасић, Ана. „Вечно понављање истог.“ *Полијтика* 5. 2. 2017.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernost i holokaust*. Preveo Srđan Dvornik. Zagreb: Tim Pres, 2017.

Bojana S. Ivanov Đorđević

ANA FRANK – PREMA DNEVNIKU ANE FRANK DIRECTED BY VLATKO ILIĆ

Summary

Ana Frank – prema dnevniku Ane Frank (Anne Frank – Based on Anne Frank's Diary) directed by Vlatko Ilić represents an authentic phenomenon on the Serbian theater scene, not only during the theatrical season when it was premiered (February 10, 2016), but during many years in which neither audience nor theater critics had the opportunity to attend a similar theater event. In the context of the repertory policy of a small “provincial theater”, such as the National Theater “Sterija” in Vršac, this project was designated as a kind of cultural shock that had a chance to shift the boundaries of theatrical experiments or authors favoring avant-garde theatrical expression. Announcing their artistic project, Ilić and Klačar pointed out that *Ana Frank – prema dnevniku Ane Frank* was based on the belief that an artwork, if it deals with problems, certainly affects the social environment in which it originates, and in this case, we hope, it sensitizes the audience to the sufferings of another. To what extent this performance has managed to loosen the borders that exist between those who are categorical in the view that everything has already been said about the Second World War and that the monuments raised in Vršac in memory of the victims of fascism have already told part of the story of the sufferings of the Germans in the post-war period, and the others who would rather condemn the com-

munists, it is difficult to say. What is certain is that the wounds remained and the memories of victims on both sides are still vivid, and that each one is maintained and reflected in some personal truth. Ilić's performance was conceived as ambiental. One of the goals of the author was to explore the public's attitude towards the topic of the Holocaust, as well as the expectations regarding Anne Frank's Diary as the starting point of this theatrical research.

Keywords: Holocaust, Anne Frank, avant-garde, ambiental theatre.

*KRATKA MUZIČKA BIOGRAFIJA BOSNE I HERCEGOVINE
(1878–1918) / SHORT MUSIC BIOGRAPHY OF BOSNIA AND
HERZEGOVINA (1878–1918) / CONCERT RECORDINGS*

(October 24, 2014); Academy of Music in Sarajevo, Sarajevo, 2014;

Maja Ačkar Zlatarević, piano; Concert organizer and editor dr. Lana Pačuka

Компакт-диск *Крајинка музичка биографија Босне и Херцеговине (1878–1918)* настао је захваљујући истраживањима младе босанскохерцеговачке музиколошкиње Лане Паћуке, доцента на Музичкој академији у Сарајеву.¹ Композиције на овом музичком издању први пут су представљене сарајевској публици у извођењу пијанисткиње Маје Ачкар Златаревић,² на концерту одржаном у оквиру IX међународног симпозијума „Музика у друштву“ (Сарајево, 23–26. 10. 2014), који је тематски био посвећен обележавању стогодишњице од почетка Првог светског рата.

У узорном извођењу пијанисткиње Маје Ачкар Златаревић на компакт-диску представљено је 12 нумера салонске музике за клавир: Милене Мразовић Прајндлсбергер (Milena Mrazović Preindlsberger, 3), Александра (Шандора) Босилевца (Aleksandar Bosiljevac, 4), Јулијуса Фучика (Julius Fučík, 2), Франтишека Мађејовског (František Matějovský, 1), Јулијуса Ђ. Мајора (Julius Gyula Major, 1) и Љубомира Бајаца (Ljubomir Bajac, 1).³ Временски оквир од 1878. до 1918. године указује на период аустроугарске управе у Босни и Херцеговини, који је и у фокусу музиколошких интересовања Лане Паћуке.

¹ Лана Паћука завршила је основне, магистарске и докторске студије на Одсеку за музикологију и етномузикологију на Музичкој академији у Сарајеву, а њена садашња истраживања првенствено су усмерена на музички живот у Босни и Херцеговини, а посебно у Сарајеву у периоду аустроугарске управе (1878–1918). Главна је уредница часописа *Музика*.

² Маја Ачкар Златаревић дипломирала је и магистрирала на Одсеку за клавир на Музичкој академији у Сарајеву. На Краљевској музичкој академији у Штокхолму завршила је магистарске студије на Одсеку за барокну музику (чембало). Наступала је у Босни и Херцеговини, Словенији, Хрватској, Србији, Грчкој, Немачкој, Италији, Шведској, Турској и Египту. Запослена је као ванредни професор клавира на Музичкој академији у Сарајеву.

³ Нотна издања изведених композиција Лана Паћука је сакупила за време својих архивских истраживања у Сарајеву (Хисторијски архив), Бечу (Österreichisches Staatsarchiv, Österreichische Nationalbibliothek, Wienbibliothek im Rathaus), Будимпешти (Széchenyi National Library), Загребу (Национална и свеучилишна књижница) и Београду (Архив Музиколошког института САНУ).

Музичко издање с разлогом је отворено композицијама Милене Мразовић Прајндлсбергер (Бјеловар, 1863. – Беч, 1927), која је живела најпре у Бањалуци а потом у Сарајеву (1879–1919). Била је прва жена уредница у босанскохерцеговачком новинарству и власница и главна уредница листа *Bosnische Post* (1889–1896), а као пијанисткиња наступила је на првом концерту уметничке музике у Босни и Херцеговини 31. 5. 1881. у Бањалуци. Лана Паћука истиче да су њене салонске композиције за клавир најранији, до сада познати, примери композиторског стваралаштва насталог у Босни и Херцеговини. Њене композиције на овом издању већ својим насловима указују на повезаност композиторке са средином у којој је деловала: *Württemberg Marsch* оп. 10 (компонован између 1879. и 1882. и посвећен Вилхелму Херцогу фон Виртембергу [Wilhelm Herzog von Württemberg], војном заповеднику и поглавару Земаљске владе у Сарајеву), *Osmanisch Mazurka* (1882) оп. 11 и *Bosnia-Polka Francaise* (1882). Александар (Шандор) Босилевац (Карловац, 1860. – Хвар, 1918), студије оргуља завршио је у Прагу, а 1891. именован је за наставника музике у Учитељској школи у Сарајеву, где је деловао до 1900. године. Компонувао је салонску музику, инспирисан народном босанскохерцеговачком музиком. На овом музичком издању заступљен је са највише дела, са типично салонским насловима: *La serenade* оп. 42; *Избор ђосџоћа* оп. 47; *Из љупицаљства* оп. 48 (1895); *Једна ноћ на истоку* – *Фантастични источни џлес* оп. 53 (1896), посвећен тадашњем градоначелнику Сарајева Мехмеду Капетановићу Љубушаку. Јулијус Фучик (Праг, 1872. – Берлин, 1916) је завршио Конзерваторијум у Прагу (виолина, фагот), а потом је композицију и оркестрацију учио код А. Дворжака (Antonin Dvořák). Као војни капелник оркестра пешачке регimente бр. 86 деловао је у Сарајеву од 1897. до 1900. године. У овом периоду компоновао је бројне пригодне композиције за клавир и оркестар, инспиришући се средином у којој је радио. Такве су и две клавирске минијатуре: *Sarajevo Marsch* оп. 66 и *Herzegovinian Marsch* оп. 235. Још један чешки композитор на овом музичком издању је Франтишек Мађејовски (Неханице, 1781. – Сарајево, 1938), који је завршио Конзерваторијум у Прагу, а од 1900. године деловао у Бањалуци као диригент Хрватског певачког друштва „Нада“, дајући и приватне часове музике, а 1902. добио је званично одобрење за отварање Музичке школе. У Сарајево је прешао у мају 1905. и деловао као хоровођа Српског црквеног певачког друштва „Слога“, а отварио је и Музичку школу која је

радила од 1908. до 1918. Поред богате педагошке и диригентске делатности, био је активан и као композитор. На компакт-диску је представљен са *Plevna Marche* за клавир, који је посвећен отоманском војсковођи Осману Нури-паши, који се прославио у турско-руским ратовима 1877. године. У делу се чују „јасне рефлексije оријенталне музичке традиције“. Јулијус Ђула Мајор (Кошице, 1859. – Будимпешта, 1925), мађарски пијаниста и композитор, музичко образовање стекао је на Музичкој академији у Будимпешти. Посећивао је Босну и Херцеговину (1909–1913) привучен богатом музичком традицијом, а у овом периоду настала су и његова дела инспирисана босанскохерцеговачким фолклором, као што је и клавирска композиција *Bosnische Rhapsodie* оп. 71. Иако је оригинално била писана за хор и клавир, велику популарност уживала је и соло клавирска верзија. Дело је посвећено сарајевском Мушком певачком друштву. Љубомир Бајац (Мостар, 1890. – Сарајево, 1951) се након музичког образовања стеченог у Сарајеву музички усавршавао на Конзерваторијуму Gesellschaft der Musikfreunde у Бечу (шк. 1910/11), а затим и у Будимпешти, где је студирао композицију на Музичкој академији (1911–1913). Од 1914. до 1932. деловао је у Сарајеву, у својству диригента Српског православног црквеног певачког друштва „Слога“, а у периоду између два светска рата развијао своју уметничку и педагошку делатност. Последња нумера на овом звучном издању је управо Бајчева композиција симболичног наслова *Пале наде*, коју је компоновао 1914. године у Сарајеву.

Двојезичну програмску књижицу уз компакт-диск, на босанском и енглеском језику, приредила је Лана Паћука. Она садржи податке о композиторима салонских комада, као и осврт на снимљена дела. Захваљујући истраживањима Лане Паћуке и извођачком ангажману Маје Ачкаре Златаревић, скренута је пажња јавности на заборављена имена из историје босанскохерцеговачке музике. Надамо се да ће се овај вредни заједнички подухват наставити, те да ће резултирати новим звучним издањима, која би могла да буду праћена и штампањем албума салонске музике са репрезентативним примерима из музичке прошлости Босне и Херцеговине.

Маријана Н. Кокановић Марковић
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
marijanakokanovic@yahoo.com

*IVAN ZAJC (1832–1914): GLAZBENE MIGRACIJE I
KULTURNI TRANSFERI U SREDNJOJ EUROPI I ŠIRE U
„DUGOM“ 19. STOLJEĆU / MUSICAL MIGRATIONS
AND CULTURAL TRANSFERS IN THE 'LONG' 19TH
CENTURY IN CENTRAL EUROPE AND BEYOND,*

urednik/editor Stanislav Tuksar, serija: Muzikološki zbornici,
Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2016.

Зборник радова *Иван Зајц (1832–1914): Глазбене миџрације и културни ѿрансфери у средњој Еуроѿи и шире у „дугом“ 19. стољећу* приредио је академик Станислав Туксар (Stanislav Tuksar, Zagreb), а објављен је у издању Хрватског музиколошког друштва.¹ Садржи 28 студија аутора из: Аустрије, Бугарске, Чешке Републике, Хрватске, Ирске, Израела, Јужне Кореје, Мађарске, Пољске, САД, Словачке и Словеније. Захваљујући томе, стваралаштво и уметничка делатност Ивана Зајца (Ivan Zajc) осветљени су и изван националних оквира, што говори у прилог његовом ширем европском значају.

У *Предговору* Станислав Туксар се осврће на зборник радова посвећен Ивану Зајцу из 1982. године,² указујући на промену приступа и стављајући сада фокус на феномен музичких миграција, што је отворило нове перспективе у тумачењу и сагледавању Зајчеве уметничке делатности, али и довело до „својеврсне интернационализације његовог случаја“. Радови у зборнику подељени су у пет тематских целина: *Зајчеве ојере, Зајчев ојус и шире, Глазбене миџрације и културни ѿрансфери, Рецеѿиѿија Зајчевих дјела изван Хрваѿиске и Око Зајца*. Посматрајући зборник у целини, уочава се да први и последњи рад, иако су сврстани у одговарајуће тематске блокове, имају функцију својеврног „оквира“: уводника и закључка. Наиме, у првој студији Станислава Туксара *Између друшћивених одредница и умјеѿничке слободе: о ѿјавама миџрације и културноѿ ѿрансфера као динамичних ѿринѿиѿа у*

¹ Штампану ове публикације претходио је истоимени међународни музиколошки скуп, на којем су изложени реферати сабрани у зборнику. Скуп је одржан у Загребу 2014. године, поводом обележавања 100 година од смрти И. Зајца, у организацији Хрватског музиколошког друштва и Одсека за повијест хрватске глазбе ХАЗУ.

² Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Ivana Zajca (1832–1914), ured. Lovro Županović, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti – Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu, Zagreb 1982.

хрвајској ђлазбеној култури од Лукачића до Зајца, аутор указује на комплексност феномена миграција и културног трансфера, „као динамичних и конститутивних принципа“ у историји хрватске музике од почетка XVII до почетка XX века, дајући најпре хронолошки преглед појединачних случајева музичке имиграције и музичке емиграције (у обзир су узети композитори, извођачи, музички писци и сакупљачи музикалија), а потом и типологију миграцијских случајева базирану на основу потисних (push) и привлачних (pull) фактора. Посебно је истакнут значај Ивана Зајца за музички живот Загреба; И. Зајц је знања и вештине стечене на студијама у иностранству примењивао у својој богатој уметничкој и педагошкој делатности. У студији Сање Мајер Бобетко (Sanja Majer-Bobetko, Zagreb) *Ivan Zajc in the Whirlpool of Croatian Music Historiography: Toward a Monograph* ауторка указује на Зајчев значај и истиче да његов композиторски опус због своје обимности није у потпуности сагледан, те да његова анализа и ревалоризација остају изазов будућим истраживачима, као и ауторима „(пре)дуго ишчекиване монографије“.

Како сценска дела чине окосницу Зајчевог композиторског стваралаштва, чини се и логичним што је први тематски блок посвећен његовим досада мање познатим операма. Коралјка Кос (Koraljka Kos, Zagreb) у раду *Непознати Зајц: La dea della Montagna, ovvero i minatori* (Планинска божиња или Рудари) поменућу оперу-бајку истиче као изврстан пример музичког романтизма у Хрватској, док Јоланта Гузи Пасијак (Jolanta Guzy-Pasiak, Warsaw) у студији *Polish Themes in the Operas of Ivan Zajc* (Pan Twardowski, Ladies and Hussars) пише о сарадњи либретисте Јосипа Еугена Томића (Josip Eugen Tomić) и Ивана Зајца на операма које почивају на вредним делима из пољске књижевности (Józef Ignacy Kraszewski: *Mistrz Twardowski*; Aleksander Fredro: *Damy i huzary*). У студији Вјере Каталинић (Vjera Katalinić, Zagreb) *Зајчева опера Приморка (1901) и његова идеја „ђлазбене драме“*, поред питања композиторовог жанровског одређења овог дела, истакнут је и мотив проблема (е)миграције у либрету, док се у фокусу истраживања Розине Палић Јелавић (Rozina Palić-Jelavić, Zagreb) нашла Зајчева национално-историјска оперска трилогија *Мислав, Бан Леђај и Никола Шубић Зрињски*, с посебним аналитичким увидом у хорске нумере и одломке, као драматуршке носиоце опере („*Vox populi*“ – улођа и значење зборских бројева / уломака у хрвајској националној историјској оперској трилогији [Мислав, Бан Леђај, Никола Шубић Зрињски] *Ivana Zajca*). Зоран Јуранић (Zoran Juranić, Zagreb) у студији *Развој ђлазбених и сценских изражајних средстава у оперном стваралашћу Ивана Зајца*, даје увид у развојни пут Зајчевог оперског стваралаштва у односу на његове узорне, а првенствено Ђ. Вердија (Giuseppe Verdi).

У другом тематском блоку *Зајчев ојус и шире* сабране су четири студије у којима се даје увид у различите сегменте богатог композиторовог опуса. Андреа Харант (Andrea Harrandt, Vienna) у раду *Zajc and Vienna, Revisited* пише о композиторовом бечком периоду (1862–1870), како би указала на нове аспекте извођења и рецепције његових дела, али и уметниковог

деловања у оквиру хрватске заједнице у Бечу. Ауторка истиче и значај Славенског зборског друштва, које је изводило Зајчеве композиције, и словенских балова. У следећем прилогу Наташе Леварић Шпољарић (Nataša Levarić Špoljarić, Zagreb) *Сћање Зајчева ојуса – исјавци и ревизије ојерних ојуса* циљ ауторке је био да ревидира попис Зајчевих опера. Катарина Копрек (Katarina Koprek, Zagreb) у студији *Сакрална гласба Ивана Зајца* скреће пажњу на композиторове духовне композиције у друштвено-историјском и црквено-литургијском контексту, указујући и на Зајчеву делатност, као диригента свечаних миса у загребачкој Катедрали, те уредника музичких прилога у листу *Св. Цецилија*. У раду *Руже и љубице Ивана Зајца* Далибора Давидовића (Dalibor Davidović, Zagreb) разматрана је соло песма *Ружа и љубица* с циљем да се преиспитају ранија тумачења, будући да је ово дело искључено из канона композиторовог опуса.

У следећем тематском кругу, *Гласбене миџрације и културни тјрансфери*, обједињени су радови који нису садржајно повезани са стваралаштвом Ивана Зајца, већ се односе на миграцијске теме везане за Ирску и Велику Британију, Јужну Кореју, Бугарску, Хрватску и уопште јеврејско питање. Хари Бајт (Harry White) у студији *The English Resistance to Opera* истражује „неуспех“ енглеске опере, као домаћег жанра, у периоду између Хенрија Персла (Henry Purcell) и Бењамина Бритна (Benjamin Britten), посебно указујући на блискост између опере и књижевности на енглеском језику коју је заговарао Бернард Шо (Bernard Shaw). У следећем прилогу *Influx of Western Music in Early 20th-Century Korea: Focusing on Early 'Yang-ak' Composers' Musical Backgrounds and Their Identities* Хе Сок Оух (Hee Sook Oh, Seoul) пише о музичким приликама у Кореји крајем XIX и почетком XX века, као и о утицају западноевропске музике на стваралаштво композитора рођених између деведесетих година XIX и двадесетих година XX века. Стефан Харков (Stefan Harkov, Shumen-Sofia) у студији *Bulgarian Composers Based outside Bulgaria: Four Generations of Musical Migrants Unappreciated in Their Native Land* разматра позиције и стваралаштво четири генерације бугарских композитора који су деловали или делују ван земље, почев од Зајчевих савременика до данашњих дана, указујући на чињеницу да уколико се неко стално насели у иностранству, у Бугарској има статус странца. Тако ни шест композитора, разматраних у овом раду, нису укључени у службене пописе Друштва бугарских композитора. У две студије разматрана су питања јеврејских музичара. Јуда Матрас (Judah Matras, Haifa-Jerusalem) се фокусира на појаву миграција средњоевропских и источноевропских јеврејских музичара у историјско-културолошком контексту, а посебно на трансфер традиционалне јеврејске у уметничку и популарну западноевропску музику (*Post-'Emancipation' Migration of Central and Eastern European Jewish Musicians: Entree into Western Art Music, Transfer of Traditional Jewish Musics, and Innovations in Western Art and Popular Music*). Рад Тамаре Јуркић Свибан (Tamara Jurkić Sviban, Zagreb) *Musicians of Jewish Origin in Northern Croatia before 1941 as Examples of Cultural Migration and Cultural Transfers within the Central-European Cultural Circle* посвећен је јеврејским музичарима попут

Антуна Шварца (Antun Schwarz), оснивача позоришног оркестра пре доласка И. Зајца, затим Јулијуса Епштајна (Julius Epstein), учитеља Густава Малера (Gustav Mahler) и професора клавира у Бечу, те пијанисткиње Антоније Гајгер Ајххорн (Antonija Geiger-Eichhorn). Ауторка је настојала да укаже на путеве културних миграција из Средње Европе према Хрватској, те да идентификује „врсту и облик културног трансфера који се догодио културним додирима унутар аустро-угарско-чешко-хрватског културног круга“. Катица Бурић Ћенан (Katica Burić Čenan, Zadar) пише о опери *Краљ од Силбе* Вјекослава Розенберга Ружића (Vjekoslav Rosenberg Ružić), с увидом у садржај и музички језик, контекст настанка, а испитивани су и могући разлози зашто ово дело није изведено (*Традицијски обичај бирања краља у опери Краљ од Силбе вараждинскога складајтеља Вјекослава Розенберга Ружића – културни трансфер из традицијске баштине у умјетничку глaзбу*).

У тематском одељку *Рецепција Зајчевих дјела изван Хрватске*, рецепција Зајчевог стваралаштва разматрана је првенствено у аустроугарском контексту (Словенија, Словачка, Чешка, Мађарска), али и у Бугарској и САД. В. Еверет (William A. Everett, Kansas City) у тексту *Early Performances of Zajc's Stage Works in the U.S.* пише о рецепцији Зајчевих позоришних дела у САД, указујући на постојање Зајца као композитора бечких оперета, али и као хрватског националног композитора. И док су Зајчеве бечке оперете извођене за немачке досељенике, у позориштима на немачком језику, дела на хрватском имала су функцију означитеља идентитета хрватских досељеника. Леон Штефанија (Leon Štefanija, Ljubljana) у раду *Ivan Zajc – A Contribution to His Reception History in Slovenia* најпре указује на рецепцију Зајчеве музике, а потом анализира написе о њему у словеначкој штампи у контексту „културне размене“. Јана Ленгова (Jana Lengová, Bratislava) пише о рецепцији Зајца у Словачкој, указујући на хрватско-словачке културне и друштвене везе (*Ivan Zajc and his Reception in Slovak Music Culture*). Посебну популарност у Словачкој уживала су композиторова хорска и музичко-сценска дела. Михаела Фриманова (Michaela Frimanová, Prague) у прилогу *Ivan Zajc in the Bohemian Lands* пише да је Зајц уживао популарност код чешке публике, док су мишљења критичара варијирала у зависности од општих и друштвених прилика. Посебна пажња фокусирана је на оперете и оперу *Никола Шубић Зрињски*. У фокусу истраживања П. Бозоа (Péter Bozó, Budapest) у раду *Musical Migration and Cultural Transfers at the Budapest Folk Theatre: The Case of József Konti (Cohn; 1852–1905)* су оперете Јожефа Контија (József Konti), али и извођење Зајчевих оперета у Мађарској у другој половини XIX века. У последњем прилогу разматрана је Зајчева рецепција у Бугарској. Стефанка Георгијева (Stefanka Georgieva, Stara Zagora) пише о композиторским *Бугарским њесмама*, које су биле веома популарне на репертоару бугарских певачких друштава, а указано је и на везе између бугарских музичара и Ивана Зајца, као и на чињеницу да су се многи млади бугарски уметници школовали управо у Хрватском гласбеном заводу.

У последњем тематском кругу, под називом *Око Зајца*, сабрани су радови који се односе на истраживање звучних снимака Зајчевих дела, као и

његових ликовних приказа. Нада Безић (Nada Bezić, Zagreb) даје попис ликовних приказа композитора који укључују портрете на фотографијама, скулптуре, слике, као и разгледнице и нотне свеске издавача Куглија с почетка XX века (*Ликовни прикази Ивана Зајца*). Вилена Врбанић (Vilena Vrbančić, Zagreb) пружа први систематизовани попис дискографских издања у раду *Дискографија Ивана Зајца од раздобља винила до данас*, док Вељко Липовшћак (Veljko Lipovšćak, Zagreb) истражује још ранији период звучних издања у прилогу *Складбе Ивана Зајца на щелаковим грамофонским плочама*. Предмет истраживања Татјане Чунко (Tatjana Čunko, Zagreb) су Зајчеве композиције на јавним концертима и студијским снимцима у продукцији Хрватске радио-телевизије: *Дјела Ивана Зајца на јавним концертима и студијским снимкама у продукцији Хрватске радио-телевизије*. Студија Антоније Богнер Шабан (Antonija Bogner-Šaban, Zagreb) посвећена је тумачењу Зајчеве опере *Први жријех* из 1912. године, кроз режисерску визуру Иве Раића, творца сценског модернизма код Хрвата (*Раићева режија опере Први жријех, 1912*).

Зборник радова посвећен Ивану Зајцу, уз разноликошћ методолошких приступа и визура посматрања, читаоцима нуди могућност једног новог и свеобухватнијег читања његовог опуса и значаја у данашњем времену. Бројни ликовни и музички прилози, адекватно уклопљени у текст, у значајној мери обогаћују ово издање. Верујемо да ће, као што је и истакла Сања Мајер Бобетко, овај зборник бити значајна станица на путу ка рађању монографије о Ивану Зајцу.

Маријана Н. Кокановић Марковић
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
marijanakokanovic@yahoo.com

ИДЕНТИТЕТ ПОЗОРИШТА: ОД ОРГАНИЗАЦИОНЕ КУЛТУРЕ ДО ИМИЦА

Љубица Ристовски,
КРЕИРАЊЕ ИДЕНТИТЕТА ПОЗОРИШТА,

Нови Сад: Позоришни музеј Војводине и Заједница
професионалних позоришта Војводине, 2017.

Књига др Љубице Ристовски заснована је на њеној докторској дисертацији одбрањеној на Факултету драмских уметности у Београду. Она обухвата целокупно позоришно поље, тј. социокултурни циклус позоришта и позоришне делатности као еко-систем унутар кога се развија позоришна установа, у овом случају Народно позориште / Narodno kazalište / Népszínház у Суботици. Књигу чине осам поглавља уз именски регистар, шест прилога, литературу и сажетак на енглеском језику.

Полазећи од Бурдијеове тезе да је поље део друштвеног простора који припада једном времену, ауторка ситуира позориште у Суботици у шири контекст социокултурног циклуса позоришта. Као главне актере (агенсе) на том пољу, ауторка издваја како установу тако и њену публику, што је иновативан приступ у овом домену.

Одређујући свој истраживачки приступ као интердисциплинаран и заснован на мултиперспективистичком становишту, ауторка је теоријско утемељење нашла у већем броју различитих теорија у неколико научних области. Тако се у домену социологије ауторка фокусира на истраживања из домена социологије уметности и социологије позоришта; у домену студија културе истражује питања теорије идентитета и теорије репрезентације; користи и велики број радова у домену менаџмента, посебно оних који се односе на организациону структуру и организациону културу. За разматрање визуелног идентитета и идентитета уопште, неопходно је било користити литературу из домена психологије, маркетинга, теорија визуелног дизајна па чак и историје позоришта тј., још прецизније, историје конкретне позоришне институције. Ауторка цитира и наводи велики број теоретичара од социолога културе: Викторије Александер, Милоша Немањића, Загорке Голубовић, Јелене Ђорђевић, Бранимира Стојковића, преко културолога Арцуна Ападураја, Кевина Робинса, Стјуарта Хола до теоретичара менаџмента у култури

као што су Сањин Драгојевић, Милена Драгићевић Шешић, Данка Муждека Манџука те истраживача културне политике: Васиљевића, Бранимира Стојковића, Весне Ђукић, тако да богата литература обухвата више од 200 јединица на српском и енглеском језику.

У центру пажње истраживања јесте дефинисање и креирање идентитета позоришне установе, дато кроз пример Народног позоришта из Суботице. Ауторка тврди: „Идентитет позоришта се може креирати. Креирањем идентитета може се постићи *изврсност и њој форма* позоришта као одговор на неопходност мењања у друштвеним околностима транзиције“. Наравно, ауторка схвата идентитет установе суштински, као систем вредности који је, пре свега, одређен репертоаром али и организационом културом која је у оваквој комплексној институцији у великој мери одређена односима између ансамбала мађарске и српске драме, те развојним хоризонтом који дефинише, на партиципативан начин, руководство установе. Истовремено, не мању пажњу ауторка поклања и културној политици државе/града, за коју каже да мора бити развојна, мора подржавати развој институција и утицати на њега, показујући до које мере она може и треба да утиче на позоришну установу која је темељ културног живота града.

У првом поглављу ауторка даје разлоге, мотиве за избор теме, одређује поље истраживања и ставља посебан нагласак на питања везана за организациону културу, филозофију пословања и развој идентитета позоришне установе. Наглашавајући методе свога истраживања, она показује до које мере је важно да се уз теоријске примењује и низ емпиријских метода и то у дужем временском периоду који се, у њеном случају, поклопио са периодом њеног рада и управљања позориштем (1999–2015).

Друго поглавље посвећено је питањима културног идентитета са посебним освртом на интерпретације и истраживања концепата и теорија идентитета у студијама културе. Ауторка идентитет позоришта заснива на проучавању репертоара, глумаца, публике, позоришне институције и њене историје, организационе структуре и организационе културе, филозофије пословања и визуелног идентитета. Љубица Ристовски тврди да сви ови елементи играју изузетно важну улогу у формирању идентитета институције који мора бити исказан кроз сва испољавања у јавности: од зграде до визуелног идентитета комуникационих средстава. У овом поглављу она успоставља сет критеријума неопходних у анализи идентитета установе, стављајући акценат на театрографију позоришта, његов простор деловања, организациону структуру и културу, форме визуелне репрезентације, те публику – сталну, циљану и потенцијалну, на тај начин стварајући услове за разумевање идентитета као друштвене конструкције која се реализује у одређеном времену и простору.

Треће поглавље, *Позоришна установа – идентитет и организациона култура*, посвећено је анализи значаја организационе структуре и организационе културе позоришне установе. Ауторка полази од Хендијеве теорије организационих култура (моћи, улога, задатка и подршке/особа), као и од теорија истраживача Јанићијевића и Деслера, да би их сопственим емпириј-

ским истраживањем проверила на примеру суботичког позоришта. Ауторка посвећује пажњу традицији тј. историји суботичког позоришта, сматрајући да је она од кључног значаја за одређивање савремене организационе културе, те процене потреба за њеним мењањем у складу са савременим потребама. Полазећи од претпоставке да су организациона култура и организациона структура две детерминанте које одређују устаљене облике понашања људи у позоришту, ауторка инсистира да је постављање адекватне „дијагнозе“ постојеће културе од кључног значаја за разумевање потреба приликом пројектовања нових друштвено пожељних организационих култура.

У четвртом поглављу *Филозофија пословања позоришне установе* ауторка анализира репертоар и позоришни дискурс упоређујући разлике између репертоара драме на српском и драме на мађарском језику. Ауторка уочава да је у српској драми, упркос декларисаним опредељењима (да се равномерно играју домаћи и страни аутори), од 51 премијере само 12 било домаћих аутора. У драми на мађарском језику од укупно реализованих 59 премијера, 30 је рађено по текстовима мађарских аутора, што одговара прокламованом ставу. И драма на српском и драма на мађарском језику велику пажњу поклањају и савременим страним делима, као и светској класици, па се може рећи да се идентитет позоришта гради у сталном дијалогу те отворености и према свету и према националној култури. Тако се међу „домаћим“ драмским делима драме на мађарском језику, која иначе ставља акценат на мађарска савремена и класична дела, налазе и српски и мађарски аутори из Војводине (пored мађарских аутора ту су и Биљана Србљановић и Иво Андрић). Ова четири стуба репертоара и српске и мађарске драме омогућавају публици како националне и локалне тако и светске увиде у драмско стваралаштво и његове тематске ширине. Посебну пажњу ауторка поклања етици позоришног пословања која је у суботичком позоришту регулисана правилником о раду из 2009. године, поредећи га са етиком Станиславског, Брехта, Артоа и Гротовског. Ауторка покушава да покаже да ли се етика глуме може уградити у савремене филозофије пословања које је у пословном менаџменту развио Питер Дракер. Полазећи од теорија адаптивног менаџмента квалитета и различитих филозофија пословања, ауторка је покушала да утврди који од модела филозофија пословања највише одговара позоришним установама. Међутим, да би се у том домену дошло до значајнијих помака, Љубица Ристовски наглашава да је неопходно развити лидерство у позоришној установи које би могло да пружи подстицај неопходним транс-формацијама и новим филозофијама пословања савремених позоришних институција, углавном заробљених у традиционалном и рутинском пословању.

У петом поглављу, *Визуелни идентитет и имиџ позоришта*, ауторка се бави визуелним идентитетом и имиџом позоришта као неопходним предусловом за развој боље стратегије и унутрашњег и спољашњег комуницирања. Показан је и развој визуелног идентитета на примеру трансформације дизајна логотипа у различитим периодима развоја позоришта, као и његов импакт на запослене, публику и делотворни начин распознавања установе.

Испоставило се да је и он парадигматски чинилац у интерперсоналним односима у оквиру самог колектива, будући да је био предмет разних несугласица, јавних расправа, отпора, све до потпуног усаглашавања и поистовећења са постојећим решењем. Ово је, можда, кључно поглавље књиге јер се кроз низ илустрација показује не само пут који је прошао визуелни идентитет позоришта у периоду транзиције, од 1997. до данас, већ и вредносне промене које су утицале на његово обликовање. Парадигматично је да је први покушај (Хупко Иштван, 1997) представљао акварел, уметничко дело по себи, али нефункционалан са становишта маркетинга. Наредне, веома брзе промене (два различита знака са стубовима у две боје, бордо и бела, из 1998) доносе сведени знак са стубовима и мноштвом детаља, а 2001. у позоришту се одлучило да се и овај знак поједностави на само шест стубова (стабилност, конзервативност, традиција и велики степен функционалности у маркетингу). Ипак, како су у позоришту мењани вредности и репертоар, желело се да то прати и нови знак позоришта (два стилизована стуба, знаци смеха и туге, црна тачка итд.). Нови знак нису прихватили ни запослени ни публика па је настављено трагање за знаком који ће мирити традицију и нове вредности и које ће већ увести и трећи језик у позоришни лого (пored српског и мађарског и хрватски), као и два писма – ћирилично и латинично (претходни лого знаци у целисти су били на латиници). Овај знак изузетне динамике, упркос шест стубова, има жељену модерност и жељену мултикултуралност и на својеврстан начин резимира све напоре управе позоришта да развије такву организациону културу која ће, својим вредностима, бити примерена како новим друштвеним токовима тако и жељеним хоризонтима космополитског развоја ове установе.

У шестом поглављу, *Окружење и идентитет позоришне установе*, Љубица Ристовски анализира специфичност мултикултуралног окружења Суботичког народног позоришта, дајући прецизне податке о структури становништва по етничкој и верској припадности кроз историју. Ауторка анализира и утицај градског идентитета Суботице, посебно промена до којих долази у периоду транзиције (етнонационална фрагментираност, институционална непромењивост, продор комерцијалне и манифестационе културе), и официјелне суботичке културне политике на профилисање позоришта. Но, овде је посебно значајно што ауторка представља и резултате својих оригиналних истраживања која се односе на истраживање публике, не-публике, те односа оснивача према позоришту и односа локалних и националних медија према представама и пројектима суботичког позоришта. Уочавајући шта би могла бити „расположива“ публика, Љубица Ристовски ставља акценат на анимационе потенцијале културних акција које је, у највећем броју, сама иницирала, попут пројеката: *Позориште на градилишту (Обилазак градилишта, Фотографија позоришта у реконструкцији, Глумци за вас, Архивектронски студио)*, *Школа за публику, Клуб љубитеља позоришта* итд. *Позориште на градилишту* осмишљен је као *site-specific* пројекат културне анимације, изведен у оквиру *Ноћи музеја* 2010. године. Овим акцијама позориште је испитивало начине на које се могла градити веза са публиком

у околностима када позориште већ годинама делује изван своје зграде, што је изузетно неповољна ситуација управо са становишта градње имица и угледа у локалној јавности.

Седмо поглавље, *Типологија могућег идентитета и имица*, доноси предлог, у научном смислу, потпуно нове типологије могућих идентитета и имица позоришне установе. Ауторка је дефинисала четири могућа типа: конгруентан позоришни идентитет, инверзиван позоришни идентитет, дивергентан и диспаратан позоришни идентитет. Конгруентан позоришни идентитет подразумева сагласје унутрашњег и спољашњег идентитета. Инверзиван идентитет подразумева значењски супротан идентитет у односу на циљеве, структуру и културу. Дивергентан позоришни идентитет подразумева да је организација реално слабија од свог спољашњег имица (обично бољу слику о себи дугује претходном развојном периоду). Диспаратан позоришни идентитет карактерише организацију која је у стварности јача од имица који је репрезентује. Ова теорија представља потпуно оригиналан научни допринос Љубице Ристовски даљем развоју менаџмента и маркетинга у култури као научних дисциплина, посебно адаптивном менаџменту квалитета који је изабрала за своје полазиште.

У завршном, осмом поглављу рада, ауторка резимира дотадашње резултате и аргументовано, кроз девет ставова, доказује постављене хипотезе, подједнако и оне научнотеоријске и оне које су се односиле на саму установу суботичког Народног позоришта, показујући како се идентитет позоришта може свесно креирати и развијати, чиме се постиже изврсност и топ-форма установе, управо у тешким околностима које је транзиција наметнула институционалним позориштима.

Поред своје научне вредности, ова студија је вишеструко корисна како за позоришне менаџере и маркетиншке стручњаке тако и за професионалце у култури уопште јер им даје прецизан методолошки алат за развој процеса унутар њихових културних организација који ће довести до нових организационих култура те прецизно дефинисаних специфичних идентитета установа и одговарајуће визуелизације (имица). Истовремено, ова књига је важна и за поимање Суботице као мултикултуралне и мултиетничке целине у којој је позориште неизоставни одраз таквих тенденција и кроз које се може сагледавати стање културе и културне политике у вези са премисама интеркултуре ка којима би требало да се тежи у будућности и које нова организациона култура троименог суботичког позоришта настоји да одражава.

Ауторка је истовремено указала и на различите могућности за трансформацију идентитета Народног позоришта у Суботици у будућности, тј. могућности овог позоришта да постане регионални лидер у култури на подручју Бачке (постоји помак ка таквим настојањима упркос транзицијским изазовима), закључујући да такви потенцијали постоје, али да ли су реалистични у дугорочној перспективи зависиће умногоме како од развоја градске културне политике тако и од управе позоришта.

У књизи се дефинише и модел по ком би се могао креирати идентитет организационе структуре у контексту транзиције. Понуђена је корисна ори-

гинална типологија могућих идентитета позоришне установе (конвергентни, инверзивни, диспаратни и дивергентни идентитет) која представља допринос разумевању организационих култура и разлога зашто је неопходно радити на креирању имиџа који ће бити адекватан унутрашњем идентитету позоришне установе. У целини, ауторка је доследно применила адаптивни метод квалитета анализирајући менаџмент позоришне установе, те развила његове аспекте који се односе на маркетинг и организациону културу.

Теоријским обухватом у књизи се указује на неопходност спреге, интердисциплинарности када је реч о проучавању позоришта и идентитета позоришних установа у савременом друштвеном тренутку. Категоријални апарат различитих поддисциплина друштвених и хуманистичких наука мора да се узме у обзир, полазећи од студија културе, политика идентитета и теорија менаџмента и маркетинга у култури, до студија театра и театрологије, културне политике, теорија урбаног развоја итд. Ауторка је доказала да је ова спрега неопходна да би се формирала шири платформа за истраживање и разумевање појава у култури и уметности, нарочито ако се узме у обзир комплексност доба у којима се промене све већом брзином одвијају – политичке, идејне, технолошке, економске, итд.

Милена Д. Драгићевић Шешић
Факултет драмских уметности у Београду,
Универзитет уметности у Београду
msesic@gmail.com

У СЛАВУ ГЛУМАЦА

Каталин Каич, *У СЛАВУ ГЛУМЦА И СЦЕНСКЕ ИГРЕ:
ПРВИХ ЧЕТРДЕСЕТ ГОДИНА МАЂАРСКЕ
ДРАМЕ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У СУБОТИЦИ*,
Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2017.

Дуже од четири деценије Каталин Каич, професор емеритус, истражује и проучава позоришни живот Мађара у Војводини, па је осим театра у Суботици изучавала и позоришни живот у Зрењанину, Сенти и Сомбору. Професорка Каич се не задржава само на позоришном животу Мађара, већ изучава и међусобне културне везе јужнословенских и мађарског народа, као у књигама *Трагом саживота* и *Сцена узајамности*.

Књига *У славу глумца и сценске игре*, театролошка студија једног позоришта, настала је као резултат заједничког пројекта „Елетјел књига“ и Позоришног музеја Војводине, на мађарском језику одштампана је 2016. године, а на српском језику 2017. године. У мађарском издању коришћене су фотографије из архива Народног позоришта из Суботице, а у издању на српском језику фотографије и материјал из депоа Позоришног музеја Војводине. Књига је опремљена и именским регистром, списком литературе, скраћеницама и коришћеним изворима и кратким садржајем на енглеском језику.

Иако је књига подељена на пет поглавља: *Почеци професионалног мађарског глумиштва*, *Почеци мађарске драмске књижевности у Војводини*, *Мађарски класици и савремени аутори на репертоару*, *Привлачна снага свејске књижевности* и *Усљех код јублике*, примећујемо да је она, ако посматрамо у организационом смислу суботичко позориште Мађара, подељена на два дела. Наиме, ауторка се у првом поглављу бави Мађарским народним позориштем, а у остала четири Драмом на мађарском језику Народног позоришта у Суботици. Одлуком Скупштине АП Војводине, 1945. године, основано је Мађарско народно позориште (упоредо и Хрватско народно казалиште), а од 1951. године оба позоришта су обједињена у јединствено Народно казалиште – Непсинхаз.

У првом делу књиге ауторка нас, кроз политичка дешавања, „уводи“ у причу о настанку првог професионалног позоришта на мађарском језику у

Југославији. Други светски рат, који је „прохујао и кроз Суботицу, проузроковао је велике губитке и овдашњим Мађарима“ (стр. 9). Анализом како дневне штампе на мађарском језику тако и биографских књига суботичких глумаца, ауторка се бави ратним наслеђем Мађара и долази до закључка да је много противречности између прокламоване идеологије и стварног живота. Мађари су стрепели не само од одмазди већ и од протеривања, док је у исто време основан Културни савез Мађара. Управо ова институција најављује оснивање мађарског позоришта. У септембру 1945. године одржана је аудиција за одабир и пријем у глумачки ансамбл будућег Мађарског народног позоришта. Интересантан је састав комисије који професорка Каич преноси из оригиналних докумената а у комисији су били: глумац, апотекар и позоришни културни делатник, руководиоца културних активности синдиката, дугогодишњи ударник мађарског радничког аматеризма, сликар, референт Одељења за културу Главног одбора, уредник часописа *Хид*, активисткиња женског покрета и организаторка културе, члан Окружног одбора Народног фронта и секретар Агитпропа, уредник листа *Сабад Вајдашца* и будући директор позоришта Иштван Латак. Тада је примљено 12 глумаца. „Комунистичка власт је сматрала да је позориште изузетно погодно за успешно преваспитавање људи“ (стр. 15).

Мађарско народно позориште је отворено 29. октобра 1945. представом *Плес вешишца* у режији Ласла Патакија, и тако је трасиран пут мађарском професионалном позоришту до данас.

У првом делу књиге ауторка разматра и питање недостатка публике, односно сукоб интереса власти и интереса публике. Власт је настојала да се у позоришту играју комади којима ће се у духу социјалистичке револуције преваспитавати њени грађани, па је и у новинама објављено како „пренаглашавање уметничког нивоа у уметничком-позоришном смислу није прворазредни задатак“ (стр. 16). А публика је тежила лакшим музичким комадима и оперетама које власт није дозвољавала.

У првој сезони ансамбл се суочавао са разним проблемима: недостатком грејања, недостатком новца за декор и костиме, неуједначеном стручношћу али су, како је изјавио њихов директор, „где год могу тешкоће решавали ударнички“ (стр. 23). У тој сезони је реализовано 12 премијера, које су биле неуједначено посећене јер је укус публике формиран између два рата имао великог удела у посећености представа. Сумирајући резултате прве сезоне, Каталин Каич закључује да је позориште било пред прекретницом, јер су намере политике да преваспитава публику постизале супротно. У том периоду дошло је и до промена публике, односно у позоришту су се појавили гледаоци из редова радништва (стр. 35).

Кроз анализу премијера у временском следу њихових настајања, користећи и цитирајући оригиналне написе и позоришне критике објављене у новинама на мађарском језику, Каталин Каич нам дочарава прве године настајања ансамбла и формирања публике. Проучавајући оригиналне позоришне извештаје, ауторка закључује да је позориште, и поред притисака и тешких околности, успело да се избори за своју уметност, да добрим пред-

ставама удовољи очекивањима својих оснивача али и публици. Од ауторке сазнајемо да су унутар позоришне институције постојали сукоби, јер су и уметнички и технички кадрови били потпуно изједначени у плати, а постојао је и антагонизам новопридошних глумаца и глумаца са искуством. Проблем са публиком управа позоришта је настојала да реши и увођењем „новог односа“ – предавањима пре сваке представе. Међутим, та предавања су с једне стране била корисна јер су публику „уводила“ у представу, а с друге стране су служила као „ново средство пропаганде“. Прва праизведба оригиналног војвођанског позоришног дела на мађарском језику под насловом *Рука руци* Јожефа Вајганда била је 1949. године.

Сумирајући рад позоришта у првих пет година постојања, ауторка наглашава да је репертоар често био под утицајем репертоара централних позоришта, да је постојала тежња за променама у позоришту посебно у погледу идеолошких ограничења и забране постављања народних комада и оперета, а да је појава нове публике подсетила на мисију позоришта да и поучава, и забавља, а да је требало још радити на корекцији понашања публике у позоришту, јер се „гласна реаговања, неприкладне примедбе, безразложне промене места, пригушени узвици и неоправдано смејуљење у најкраћем року морају уклонити из понашања ових нових позоришних глалаца“ (стр. 68).

Почетком јануара 1951. године суботичка јавност је, како каже Каич, „обавештена да је Суботица добила нову установу, и то Народно позориште – Непсинхаз с три ансамбла: мађарском и хрватском драмом, те новооснованом секцијом за оперете“. О новој институцији Каталин Каич каже: „независно од објашњавања сведеног на пуко финансијско питање, реч је у ствари била о реорганизацији на идеолошкој основи, с намером да се ојача процес преваспитавања, чији је декларисани циљ била практична реализација идеје братства-јединства међу народима и народностима у Југославији која је градила социјализам“ (стр. 75).

У другом делу књиге ауторка се бави почецима стварања војвођанске мађарске драмске књижевности у периоду од 1951. до 1985. године, односно анализира репертоар и нове драмске текстове. Она каже да је суботичко позориште одиграло централну улогу у стварању и развијању драмске књижевности аутора из Војводине. У анализираном периоду изведено је 40 сценских комада које је написао 21 војвођански мађарски драмски аутор. Ови комади су били разних жанрова – драме, комедије, њихове музичке верзије, као и сценарија за 7 кабаретских представа. Највише праизведби било је 1951. и 1963. године, укупно 23, а од 1969. године скоро сваке сезоне мађарски ансамбл је имао на репертоару по једно или два дела војвођанских мађарских драмских аутора. Највише извођени аутори су били: Иштван Квазимодо Браун, Ласло Копецки, Ђула Гоби Фехер, Јожеф Шулхоф, Ервин Шинко, Етелка Липаи, Шандор Богданфи, Золтан Барацијуш и Ференц Деак. Златно доба мађарске драме достигло је врхунац праизведбом текста Ференца Деака, драмом *Борвнице* 1969. године. Како каже ауторка: „ова сценска продукција је била празник мађарске драмске књижевности у Војводини која је достигла одрасло

доба. И аутор и Мађарска драма успоставили су мерило које ће убудуће дeтерминисати рад драматичара и редитеља њихових дела“ (стр. 113). Са овом представом Мађарска драма је први пут наступила на Стеријином позорју, а Ференц Деак је добио Стеријину награду за текст. Други текст Ференца Деака *Жеђ за ваздухом* је у виђењу проблема „најузбудљивији и најпотреснији комад југословенске мађарске драмске књижевности и највише подстиче на размишљање“; ауторка цитира критичара Дежаварија. Једна од премијера која је имала велики одјек у југословенској јавности је рок опера *Зеленокоса Ђуле Гоби Фехера* из 1981. године.

У трећем делу књиге под називом *Мађарски класици и савремени аутори на репертоару* ауторка проучава репертоар Мађарске драме у периоду 1951–1985. године. Мађарска драма је имала задатак да игра најзначајнија драмска дела, класичне и савремене текстове јединствене мађарске драмске књижевности. Припремање представа по текстовима савремених аутора није био проблем али је са играњем класике постојао проблем јер је „било веома тешко ускладити постојање грађанског глумишта јаким корена са програмом за преваспитавање радничке класе и сељачког слоја“ (стр. 145). Корени тог проблема су, по ауторкином мишљењу, у чињеници да је мађарско позориште између два рата било сведено на аматерске покушаје и народне комаде. У почетку се у позоришту водило рачуна о идеолошком аспект у при одабиру наслова, али су пресудни били и састав ансамбла, као и стручна оспособљеност глумаца и редитеља. Даље усавршавање сводило се на периодичне курсеве. Комад *Учићелица* Шандора Бродија настао је као резултат рационалног избора управе јер је, како се каже у написима у новинама, тим извођењем „прекинута чаролија виђења света феудалних судија“ и оно је означило прекретницу у схватању које је владало у време Аустроугарске нагодбе. Играна су и два комада Гергеља Чикија, народни комад Ференца Чепрегија, Шандора Хуњијадија, четири комада Ференца Молнара, Лајоша Зилахија, Жигмонда Морица, Лајоша Барте, Кларе Фехер, Ференца Ершија, Ђерђа Раца, Иштвана Калаија, Антала Серба, Имреа Мадача, Ђуле Хаја, Јожефа Катоне, Михаља Верешмртија, Ласла Немета и многих других.

У четвртм делу књиге под насловом *Привлачна снага свейске књижевности* професорка Каич наводи да је Мађарска драма играла највише наслова рађених на основу драмских дела писаца светске књижевности. Најчешће је игран Вилијам Шекспир, док су остали аутори представљани са по два-три наслова. Играна су дела: *Госпођица Јулија* Аугуста Стриндберга, *Мандрагола* Николе Макијавелија, *Лейеза*, *Слуга двају господара* и *Мирандолина* Карла Голдонија, *Кандида* и *Пиџмалион* Џорџа Бернарда Шоа, *Укроћена ђоройад* (1953), *Сан леиње ноћи*, *Многo вике ни око чеџа*, *Ричард Друџи*, *Ромео и Јулија* и *Бура* Вилијама Шекспира, *Мале лисице* Лилијан Хелман, *Смрт њиџовачког љуиџника* и *Вещице из Салема* Артура Милера, *Седеиџи на две сџиолице* Педра Калдерона де ла Барке, *Ревизор* и *Дневник једног лудака* Николаја Гогоља, *Крвава свадба* и *Дом Бернарде Албе* Федерика Гарсије Лорке, *Едвардова деца* Марка Жилбера Цоважона, *Блудница*

достојна поштовања и Прљаве руке Жана Пола Сартра, Важно је заједно се Ернест Оскара Вајлда, Галеб и Свадба Антона Чехова, Таква је љубав Павела Кохута, Дон Хуан Лопе де Вега, Ојера за три гроша, Мајка храбрости и Кавкаски круг кредом Бертолда Брехта, Месечина за несрећне и Дуго путовање у ноћ Јуџина О'Нила, Лизистраита Аристофана, Калигула Албера Камија, Ромулус Велики и Анђео је слепео у Вавилон Фридриха Диренмата, Скајенове подвале, Смешне прециозе, Жорж Данден, Силом лекар и Тартиф Молијера, Нора Хенрика Ибзена и многе друге.

Представа Тартиф по оценама позоришних критичара представљала је једну од важних етапа Мађарског позоришта у Суботици, а представа Анђео је проглашена најбољом представом на Сусретима професионалних позоришта Војводине.

У Мађарској драми су се до осамдесетих година XX века нагомилали проблеми: недостатак уметничког руководства, недостатак грејања у сали и пробној сали, безбројна гостовања и положај уморних глумаца. „Мађарска драма Народног позоришта више није била у стању да успешно и сврхосходно извршава до тада формулисану и реализовану мисију и да задржи позиције стечене протеклих четрдесет година“ (стр. 284).

У последњем делу књиге Усрех код јубилеја Каталин Каич се бави комедијама и бурлескама на репертоару Мађарске драме. Ови комади су имали за циљ најпре да привуку публику, али и да је забаве. Осим комедија и бурлески, велику популарност код публике имале су музичке комедије које су „од краја педесетих година биле стални пратиоци мађарског репертоарског позоришта“ (стр. 305). Ауторка цитира критичара Деваварија који каже: „ред је да позоришта на крају сезоне припреме неки лагани комад својој публици која је увек захвална за ведрину, шале, певање и плес“ (стр. 309). Криминалистичке приче биле су веома популарна продукција Мађарске драме шездесетих година прошлог века. Као одговор на изазов биоскопа позориште је морало да прави уступке па су игране представе: Мишоловка, Осам жена, Ојасна окука, И ви можеће бити убица, Десет малих црнаца, Арсеник и синаре чийке и многе друге.

Оперета је и даље била један од омиљених позоришних облика за публику, па иако је у првим годинама оснивања позоришта била „протерана“ са сцене суботичког мађарског театра, успела је да се врати на репертоар, како ауторка напомиње, некако у исто време када је и дошло до реорганизације суботичког позоришта.

Књига У славу глумца и сценске изре је историја мађарског глумишта и позоришта којом ауторка покушава да призове у нови живот минута времена и да на тај начин ублажи неминовност пролазности сценске уметности. Професорка Каич нас кроз све периоде настанка мађарског позоришта дискретно води кроз историју цитирајући и потенцирајући глумачка остварења и глумачку игру, доследно спроводећи своју „идеју водилу“ – да је глумац душа позоришта.

Књига је темељна, опсежна и документована театролошка студија коју би пожелело свако позориште. Посебну боју дају јој цитати из позоришних

критика где се хвале или дискретно наводе неуспеле глумачке роле, или оне из раног периода оснивања позоришта где се говор знатно разликује од данашњег – зато они имају упечатљивост и посебан знак.

Из сваког реда се види да је књига писана са много љубави према глумцима и позоришту. За све љубитеље позоришта и оне који воле историју ова књига је обавезна литература, а за театрологе који ће се бавити суботичким позориштем незаобилазна библиографска референца.

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

СВЕ (О) НАШИМ ХЕДАМА

Зоран Максимовић, *СВЕ НАШЕ ХЕДЕ*.

„Хеда Габлер“ Хенрика Ибзена у позоришћима Србије,
Нови Сад: Стеријино позорје, 2017.

Театролог Зоран Максимовић више од две деценије истражује и проучава и позоришну историју и савремено позориште у најширем смислу. До сада је објавио своје студије о позоришним уметницима (Мира Бањац, Дијана Козарски, Владимир Маренић, Јуриј Љвович Ракин, Оксана Острожук, Милан Лазић, Радуге Бошковић, Лаза Костић), институцијама (Позориште младих, Позоришни музеј Војводине), о позоришној баштини, о храмовима, позориштима и луткама Индије и о Ибзеновим драмама на војвођанским сценама.

Јединствена¹ театролошка студија *Све наше Хеде* – „Хеда Габлер“ Хенрика Ибзена у позоришћима Србије настала је на темељу докторске дисертације коју је Зоран Максимовић одбранио 2016. године о извођењу *Хеде Габлер* на позоришним сценама у Србији.² Књига је објављена у издању Стеријиног позорја 2017. године. Опремљена је прилозима, кратким садржајем на енглеском језику, именским регистром и скраћеницама.

Студија *Све наше Хеде*, поред увода под називом *Ка Ибзеновој „Хеди Габлер“*, садржи пет поглавља: *Хенрик Ибсен – живи и дело*, „Хеда Габлер“ на нашим сценама, *Театролошка реконструкција*, *Наше „Хеде Габлер“ у европском контексту* и *Све наше Хеде*.

У уводном делу, аутор полази од питања „Ко је, у ствари, Хеда“, наводећи да „трагање за одговором већ век и четврт покреће редитеље широм света, међу њима и наше“ (стр. 7). Валоризација представа *Хеде Габлер* кроз режију је кључни принцип којим се води аутор у истраживању, ослањајући се на чињеницу да пресудан утицај „на резултат позоришног чина несумњиво има редитељ“ (стр. 9). О извођењима представа *Хеде Габлер* до појаве ове студије писани су само критички прикази и аутор нас води кроз критичке текстове Јована Грчића, Јосипа Лешића, Милана Грола и Станислава Бајића. Једна од

¹ Не постоје обимније студије о извођењима *Хеде Габлер*.

² На Академији уметности у Новом Саду, под менторством проф. др Живка Поповића.

тема ове студије је и покушај да се представи место и значај Хенрика Ибзена у српској и европској позоришној историји али и садашњости. Аутор студије је покушао да прикупи сву доступну театролошку грађу која сведочи о инсценацијама *Хеде Габлер* на нашим позоришним сценама, а посебно ону о поставкама представе у режији „двојице наших доајена, Мате Милошевића и Димитрија Ђурковића, те да упореди њихове поетике“ (стр. 11). Театролошка реконструкција, која је један од инструмената театрологије, аутору служи као једини правац који нам омогућава да стекнемо увид у један редитељски поступак, или позоришну представу или позоришну епоху, јер, како каже Зоран Максимовић, „реконструкција је неопходан основ за истинско разумевање и тумачење и историје и савременог позоришта и драматургије“ (стр. 11).

У првом делу књиге под насловом *Хенрик Ибзен – живиој и дело* Зоран Максимовић нам излаже податке о Ибзену кроз неколико потцелина: О Хенрику Ибзену, Ибзенова драмска дела; О „Хеди Габлер“, Хенрик Ибзен о „Хеди Габлер“ и Страни и наши критичари о „Хеди Габлер“. Аутор нас не приметно уводи у причу о *Хеди Габлер* проводећи нас кроз животопис Хенрика Ибзена. Намера аутора није да његов живот обухвати у најситнијим детаљима већ да нам пружи упоредну слику и о Ибзеновом животу и о настанку и карактеристикама његовог драмског опуса. *Хеда Габлер* је премијерно изведена, уз Ибзеново присуство, 31. јануара 1891. године, а месец дана раније текст *Хеда Габлер* истовремено је штампан у Копенхагену, Берлину, Лондону и Паризу. Закључујући о делу Хенрика Ибзена, аутор наглашава свој став цитирајући Станислава Бајића да је Ибзен „у својој последњој стваралачкој фази био све мање обузет размишљањем о односу појединца према друштву, а све више размишљањем о односу појединца према самом себи“ (стр. 21). Драмско стваралаштво Хенрика Ибзена несумњиво је значајно утицало на развој савремене драмске литературе. „Од премијере Стубова друштва, 1877. године, преко Луткине куће и Авети, до Народног непријатеља, Хенрик Ибзен је, за само пет година, створио критичко позориште – критичко позориште као савест свог доба“ (стр. 25). Ибзен у наредном периоду пише *Дивљу љајку* и *Росмерсхолм* бавећи се у њима „психичким дубинама људске природе“, а онда се поново окренуо теми положаја жене у грађанском друштву кроз драме *Госпођа с мора* и *Хеда Габлер*. Својим последњим циклусом Ибзен се у драмама *Градњел Солнес*, *Мали Ејлоф*, *Јон Габријел Боркман* и *Кад се ми мртви пробудимо* окреће мистици и симболизму. Критичко промишљање Ибзеновог дела Максимовић нам представља кроз тумачења критичара и мислилаца Станислава Бајића, Тодора Манојловића, Ђерђа Лукача, Уне Елис Фермор, Велибора Глигорића, Алистер Фаулер, Ђорђа В. Плеханова, Николаја А. Берђајева, Милана Грола, Елија Финција, Маријане Прпа Финк, Јована Христића, Карла С. Гуткеа.

Хеда Габлер настала је 1890, у последњој Ибзеновој фази стваралаштва, а бави се феноменом жене. „Од настанка дела до данас питање ко је, у ствари, Хеда, изазива и покреће редитеље у целом свету да властитим талентима и поетикама проникну у суштину драме и да, поред постојећих виђења, дају нова и суштаственија“ (стр. 35). Максимовић доноси и информације о томе како је

Ибзен схватао жене, па цитира: „постоје двије врсте духовних закона, двије врсте савјести, једна у мушкарцу, друга, сасвим друкчија, у жени“ (стр. 36).

У делу студије у којем аутор говори о томе шта су страни и наши критичари говорили о *Хеди Габлер*, наводе се промишљања Рејмонда Вилијамса, Волфа Манковича, Елизабет Вајсерт, Јована Христића, П. С. Кохана, Јосипа Лешића, Станислава Бајића, Дејана Пенчића Пољанског, Ранка Младеновића, Ксеније Атанасијевић, Јелене Перић, Владимира Стаменковића, Тодора Манојловића и многих других.

У другом делу књиге под насловом „*Хеда Габлер*“ на нашим сценама аутор доноси преглед где су све изведене премијере у нашој земљи. *Хеда Габлер* први пут је изведена 1920. године у Српском народном позоришту. Представа је у сопственом преводу режирао Емил Надворник, а Хеду је тумачила Марија Вера, глумица СНП-а. Кроз критичке приказе цитиране у студији сазнајемо да је представа играна кроз „Рајнхартово тумачење“, да је Марија Вера била „сјајна... само је штета што не зна српски“, а представа је у целини спадала у оне које су обележиле сезону. Друга премијера *Хеде Габлер* у Србији била је Народном позоришту у Београду, 1922. године, у режији Велимира Живојиновића Масуке који је и превео текст. Хеду је поново тумачила Марија Вера. Београдска премијера није повољно оцењена, за разлику од гостовања те представе у Сарајеву, где је добила одличну критику. Представа је била на репертоару једну сезону.

Наредна премијера била је у суботичком Народном позоришту 1956. године, у режији Весне Каузларић, сценографији Павла Петрика и костимима Михајла Дејановића. Хеду је тумачила Нада Турлаков. Према мишљењу Петра Волка, представа је била коректна, али без правог надахнућа, а похвале је добио сценограф.

Нова премијера *Хеде Габлер* одржана је 1970. године у Народном позоришту у Шапцу, у режији пољског редитеља Јежија Хофмана, а Хеду је играла Загорка Исаковић. У критичким приказима представе хвале се глумачка игра и сценографија.

Следећа премијера представе *Хеде Габлер* одржана је у Новосадском позоришту, на мађарском језику, 1981. године у режији Димитрија Јовановића, сценографији Павла Пашића и костимима Бранке Петровић. Хеду је тумачила Жужа Дароци. Представа је имала модеран израз, а играна је у непосредном контакту са публиком. Приказ ове премијере обогаћен је сведочењима актера, редитеља и глумца.

Наредна премијера *Хеде Габлер* одржана је 2000. у Народном позоришту у Суботици. Представа је режирао Душан Петровић, а Хеду је играла Анђелика Симић. Приказ ове премијере је детаљан и занимљив, јер доноси сведочења редитеља, глумаца и управника. Пренете су и анегдоте настале у процесу рада тако да се много лакше може доживети атмосфера настанка представе. Премијера *Хеде Габлер* била је прекретница за суботички ансамбл, веома успешна како за позориште тако и за глумце. Анђелика Симић је за тумачење насловне улоге добила бројне значајне награде.

Наредна премијера била је 2011. године у Народном позоришту у Београду. Представа је режирала Снежана Тришић, а Хеду је тумачила Наташа Нинковић. Аутор студије је успео и ову премијеру да обогати информацијама које је прикупио у интервјуима са редитељком, глумцима, драматургом, али је дао и преглед критичких написа у штампаним медијима. У рецензијама о представи заступљене су и изразито афирмативне оцене, има и осредњих али и изразито негативних, каже аутор. Представа је и даље на репертоару, па је она једна од најдуговечнијих Хеда на српској сцени.

Последња премијера *Хеде Габлер* реализована је 2011. у Културном центру у Новом Саду, у режији Антала Силарда, а Хеду је играла Маријана Прпа Финк. По редитељском концепту ово је била минималистичка и мултимедијална представа. Представа није добила велику медијску пажњу, па су изостали критички прикази, али је зато аутор документовао представу разговорима са редитељем и глумицом.

Изузетно узбудљив и занимљив трећи део књиге односи се на театролошку реконструкцију две премијере *Хеде Габлер* у Југословенском драмском позоришту 1975. године и Српском народном позоришту 1984. године.

У уводу за ово поглавље аутор каже: „Трагови постојања двеју представа све су блеђи. Чини се да још од њиховог настанка није уредно вођена и чувана, у то време уобичајена, документација (редитељска експликација, реферати, редитељска књига, дневници и записници са проба, сценски и други извештаји, редитељски, суфлерски, инсписијентски, глумачки примерци драмског текста, сценографске и костимографске скице и сл.)“ (стр. 93). Зоран Максимовић је и поред тога што није остало много архивске грађе о представама уз помоћ тих скромних сачуваних извора, те уз помоћ мемоарске грађе, бележака и фактографије у литератури, рецензија и осврта у штампи ипак успео да реконструише ове две представе.

Хеда Габлер премијерно је изведена у Југословенском драмском позоришту 30. јануара 1975. године, на Сцени „Бојан Ступица“, у режији Мате Милошевића, а Хеду је тумачила Светлана Бојковић. Доступна театрографска грађа, на којој се заснивала реконструкција, јесу: текстуални примерци драмског текста инсписијента, глумаца и шапача, плакати, програмска књижица, 8 сачуваних фотографија, више фотографија у боји из штампаних медија, изводи из штампе, белешке глумаца и разговори са актерима. *Хеда Габлер* је била последња режија Мате Милошевића. Разлоге за постављање овог комада на репертоар, као и за избор комада који ће режирати Мата Милошевић, аутор студије објашњава кроз цитате из програмске књижице и штампаних медија, а потом предочава биографију Мате Милошевића. О драмском и сценском тексту аутор је пронашао да није било драстичног скраћивања текста и да су штриховани дијалози и уместо њих наглашаване речи које су „помагале глумцима да снажније и јасније спроводе редитељево замисао лика у односу на основну идеју и целину Милошевићевог виђења представе“ (стр. 101). О редитељском раду на припреми представе Максимовић говори на основу књиге Мате Милошевића *Моје позоришће*, полазећи од цитата из књиге који каже: „По мени редитељ треба да је заступник

публике са друге стране рампе“ (стр. 102). О раду на *Хеди Габлер* Милошевић говори како је свој рад свео на сам рад са глумцима, без неких нарочитих редитељских домишљања. О проблемској тематици – подели улога за представу *Хеда Габлер*, аутор театролошке студије цитира редитеља: „Нисам се уопште колебао када сам улоге четири главна лица поделио млађим члановима ансамбла“ (стр. 104). О својим сећањима и осећањима у књизи су сведочили Светлана Бојковић и Танасије Узуновић. „Давати и примати, подстицати машту једно другом, то је права глумачко-редитељска сарадња“ – говори Мата Милошевић о процесу стварања позоришне представе. У раду на представи *Хеда Габлер* потенцирао је, код глумца, истраживање у грађењу ликова. Сценографију за представу је урадио Миленко Шербан, који је важио за сталног уметничког сарадника Мате Милошевића, а Милошевић о њиховом заједничком раду у књизи *Моје позориште* каже: „Њему је требало само мало рећи, па да схвати редитељску идеју о сценографији одређеног дела“. Да би сазнао како је текао рад на пробама, Зоран Максимовић је користио интервјуе са Светланом Бојковић и Танасијем Узуновићем. Аутор студије саопштио је и информације о сценском простору представе, сценографији и костимима, које је редитељ Милошевић осмислио у складу са Ибзеновим упутствима. Део реконструкције позоришне представе представљају и плакат и програмска књижица, музика, позоришна критика и изјаве актера о представи. „Позоришни рецензенти су Хеду Габлер различито оцењивали, у широком спектру. Као њихов заједнички пресек могла би се прихватити критика Ксеније Шукуљевић Марковић: ‘Редитељ Милошевић је, по оцени критике, направио представу доследну својој концепцији, успешно разоткрио норме некадашњег друштва, али је код ликова драме изостала тајанствена суштина људске природе и извесна мистериозност својствена Ибзену’“ (стр. 127).

Реконструкција друге представе *Хеде Габлер* у извођењу Српског народног позоришта, која је премијерно изведена 4. децембра 1984. године у режији Димитрија Ђурковића, почива на откривеној театрографској грађи: сачуваним примерцима драме (инспицијент, глумци, али не и редитељски и шаптакчи примерци), на Ђурковићевим писмима глумцима, тлоцрту сцене, сценографским скицама, мизансценским белешкама, попису костима и реквизите по чиновима, програмској књижици, плакату, фотографијама, изводима из штампе критичких приказа и на разговорима са актерима представе. Представа *Хеда Габлер* била је последња режија Димитрија Ђурковића. У програмској књижици штампана је експликација редитеља, па тако сазнајемо разлоге за постављања представе на репертоар: „Младост и жена занимају данашњи свет више и јаче него иједан ранији свет. Живимо у времену када младост има високу меру живота. Више него икада важи цена: вечни живот за младост. Разуме се, свет спектакла и јуче и данас осетљиво хвата своју тему времена. То је добар разлог да играмо Хеду Габлер“ (стр. 137). Максимовић наводи биографију редитеља, и за театрологе, односно уопште за позоришне посленике, веома интересантну и битну редитељску анализу текста, редитељско виђење ликова драме, редитељску концепцију,

жанровско опредељење, драмски и сценски текст. По редитељевом мишљењу, *Хеда Габлер* је прича „о равноправној људскости и сексуалности“, лик Хеде „није нова жена, већ нови призор жене“ (стр. 143–144). Редитељска концепција заснивала се на следећој филозофији: „Одувек сам то мислио, данас више него икад, да изглед једне представе много зависи од публике која ће то гледати, зато што публика заједно са нама прави представу. Бављење позориштем је вечита акција реакције“ (стр. 145). Ђурковић је у потпуности пратио Ибзенову основну мисао када је радио на сценском тексту, па је само скраћивао текст, а одступања у тексту су више у редитељским интервенцијама изнутра. Прикупљање театрографске грађе одвијало се и путем интервјуа, а аутор је разговарао са редитељем Димитријем Ђурковићем и са глумцима Стеваном Гардиновачким, Ирфаном Менсуром, Љубицом Ракић и Ксенијом Мартинов Павловић, сценографом Миодрагом Табачким, костимографкињом Бјанком Аџић Урсулов, са Богданом Рушкцем, Милицом Рађеновић. Сценски простор и сценографија поштовали су упутства драмског писца, али само у назнакама, сценографија је била габаритна, пратила је архитектуру позорнице, а простор за игру могао је асоцирати на прамац оштећеног брода. Костими су са сцене деловали богато, префињено, креативно и оригинално. О успеху представе постоје различита тумачења, аутор је интересантно укрестио изјаве глумаца и критичарске рецензије, а критика је доста негативно писала о представи. Још један елемент који доприноси поимању представе и театролошкој реконструкцији су писма редитеља глумцима. Редитељ је пратио живот представе и после премијере и слао глумцима писма са примедбама. Велику вредност представља 8 сачуваних писама за премијеру. Зоран Максимовић каже: „Из тих писама можемо проникнути у сам редитељски концепт, кључне сцене, важне ситуације и односе, интервенције на мизансцену, важне детаље...“ (стр. 170).

Четврти део књиге назван *Наше „Хеде Габлер“ у европском контексту* говори о томе да су се многе и звезде а и млади глумци и редитељи доказивали постављајући или играјући Ибзена. Први комад Хенрика Ибзена на нашим позорницама имао је премијеру 1878. године у Народном позоришту, а постављени су *Сјубови друштва*. Ибзенове комаде режирали су многи редитељи: Димитрије Спасић, Милорад Гавриловић, Михајло Исајловић, Емил Надворник, Велимир Живојиновић Масука, Лидија Мансветова, Јуриј Ракитин, Томислав Танхофер, Радослав Веснић, Пера Добриновић, Јован Коњовић, Мата Милошевић, Паоло Мађели, Желимир Орешковић, Димитрије Ђурковић, Боро Драшковић, Бранислав Мићуновић, Небојша Брадић, Кокан Младеновић, Душан Петровић, Снежана Тришић, Предраг Штрбац, Ксенија Крнајски, Силард Антал и многи други. Аутор доноси податке о позориштима у Европи која су играла Ибзена.

У петом делу књиге *Све наше Хеде* аутор сумира податке и каже да су од десет инсценација неколико представа модернијег редитељског захвата, да су неке представе класичније постављене у салонском маниру а да су две представе имале најбољу рецепцију и позоришне критике и публике: *Хеда Габлер* у извођењу суботичког и београдског Народног позоришта. Аутор

каже да је ово истраживање покушај систематичнијег театролошког сагледавања места и улоге Хенрика Ибзена и *Хеде Габлер* у српској и европској позоришној историји.

Веома важан део ове студије су и приложени театрографски подаци: о премијерама *Хеде Габлер* на српским сценама, о извођењима драмских дела Хенрика Ибзена на нашим сценама, о Ибзеновом драмском опусу, о преводима Ибзенових дела код нас, подаци о филмографији – о снимљеним филмовима и телевизијским драмама по тексту *Хеда Габлер*, као и подаци о радио-драмама.

Театролошка студија Зорана Максимовића значајан је допринос театрологији, као образац како би требало да се приређују театролошке студије. Веома је темељна, са мноштвом података о драмском писцу, о времену настанка драма, о условима и времену настанка позоришних представа, са бројним изворима и најзначајније са разговорима са ауторима представа. Разговори са глумцима уносе посебну динамику у студију, посебну атмосферу, јер нам откривају оно „иза завесе“, а посебно када су у питању анегдоте које уносе и мало хумора. Аутор иде и корак даље и осим театролошких приређује и филмографске податке о представама. Ову студију неће читати само театролози – она је важна свакој позоришној институцији јер пружа много информација било да се припрема нова представа по Ибзеновом тексту, или се истражује прошлост позоришне куће.

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

Ана Радошевић, *О СЦЕНСКИМ ИЗВОЂЕЊИМА ОХРИДСКЕ ЛЕГЕНДЕ СТЕВАНА ХРИСТИЋА.*

Прилог историографији српске балетске сцене,
Београд: Музиколошки институт САНУ, 2017.

Музиколошки институт Српске академије наука и уметности је 2017. године објавио веома занимљиву и драгоцену књигу Ане Радошевић, *О сценским извођењима Охридске легенде Стевана Христића. Прилог историографији српске балетске сцене*. Будући да *Охридској легенди*, као првом српском целовечерњем балету, припада једно од суштинских места у историји српске музичке и балетске сцене, нимало не изненађује што популарност написа о Христићевом остварењу не јењава већ деценијама. Текст Ане Радошевић датира из осамдесетих година прошлог века, када је она, у оквиру пројекта САНУ *Савремена српска музичка сцена*, а на подстицај музиколога Мирке Павловић, започела свој научноистраживачки, али пре свега – архивски рад на балету *Охридска легенда*. Иако су музиколози своје написе о овом делу интензивно публиковали и пре осамдесетих година, очито су недостајале теоријске експликације сценских поставки Христићевог балета из пера театролога, односно балетолога.

Изузетно садржајан и информативан Предговор књиге из пера приређивача издања – нашег цењеног музиколога и писца значајних студија о српским и страним балетима Надежде Мосусове, употпуњен је веома богатом биографијом Ане Радошевић, где се читалац упознаје са њеном многоструком делатношћу на пољу балетске уметности, али и шире, о чему нам данас сведочи и ова њена студија. Ауторкин циљ био је да критички сагледа домаће сценске поставке балета *Охридска легенда* од премијере 1947. године у Народном позоришту у Београду, до 1985, као години која заокружује „југословенске“ поставке овог балета. Посебну пажњу ауторка поклања рецепцији гостовања *Легенде* у иностранству. Иако по струци балерина, балетски кореограф и редитељ, а не критичар у ужег смислу те речи, Ана Радошевић у тексту даје обиље минуциозних запажања и критичких опаски, што текст (без обзира на то што је настао осамдесетих година прошлог века) чини веома актуелним за савремене научно-уметничке кругове. Потенцијални читалац књиге наћи ће се пред мноштвом информација и концизних увида, при чему ће се сусрести са несвакидашњим критичкотеоријским приступом музичко-сценском делу.

На почетку студије, Ана Радосевић представља биографију Стевана Христића са посебним акцентом на оне податке који сведоче о такорећи перманентној привржености композитора музичкој сцени. Затим се читаоцу предочава историјат еволуције балета *Охридска леџенда*, почев од тридесетих година прошлог века, да би се потом издвојили кључни проблеми кореографа у вези са сценском поставком Христићевог дела. Иако потиче из балетског света, Ана Радосевић не запоставља критички осврт ни на саму партитуру *Охридске леџенде*, истичући утицај руских композитора балета, те необичан Христићев дар за стилизацију народних балканских мелодија. Посебну драгоценост ове књиге чини табеларни приказ са хронолошким пописом премијера, броја представа, имена кореографа, као и југословенских градова у којима су уприличена премијерна извођења балета у периоду од четрдесетих до осамдесетих година XX века, укључујући ту Београд, Загреб, Љубљану, Нови Сад, Сарајево, Марибор, Ријеку и Скопље.

У наставку, ауторка се детаљно посвећује свакој од домаћих премијера *Охридске леџенде*, уз осврт и на поједина инострана гостовања југословенског балета. Премијерна извођења *Охридске леџенде*, којих је било 23 у периоду о којем је у књизи реч (1947–1985), предмет су наредних одељака студије. Драгоцено је што почетак сваког следећег поглавља „отвара“ својеврсна „програмска књижица“ поставке. Наиме, пре увида у сваку од споменутих премијера, ауторка даје прецизне податке о свим сарадницима (режисер/редитељ, кореограф, само диригент, хоровађа, драматург, сценограф, костимограф), а потом и списак свих улога и балетских играча који их тумаче, као и кратак осврт на активности балетског ансамбла о којем је реч. Овде ће се читалац упознати са великим бројем учесника на југословенском „пројекту“ *Охридска леџенда*, као и са особеностима деловања сваког од њих, што може подстаћи и будућа, нова истраживања личности и дела неког од балетских играча или историјата балетских ансамбала.

Најобимнији је, сасвим оправдано, сегмент књиге о првој, београдској премијери *Охридске леџенде* (1947). Оно што додатно употпуњује ово поглавље у односу на остала јесте списак гостовања београдског балетског ансамбла у иностранству, али и у другим градовима некадашње Југославије. Сходно својој професији, примарном интересовању, али и у складу са централном темом књиге, ауторка се критички односи превасходно према стилу игре појединих ликова у балету, али и према балетским школама у којима су стасавали режисери *Охридске леџенде*, што је код сваког од њих условљавало различита виђења, замисли и идеје за сценску поставку балета. Посебан печат овој књизи пружа ауторкин осврт на школовање, професију, па чак и на карактерне и физичке особине појединих балетских играча који су својевремено обележили *Охридску леџенду* (поједине међу њима је ауторка и лично познавала!), а све у циљу ближег дочаравања ондашњег *Zeitgeist*-а. Упоређујући више балетских играча који тумаче исте ликове, веома промишљено и студиозно, Ана Радосевић открива свој таленат за компаративно-критички однос према различитим појавама и модним трендовима који су се смењивали и пратили поставке Христићевог балета.

Надаље, у одељку посвећеном *Охридској леџенди* у изведби београдског балетског ансамбла, читалац се сусреће са цитираним фрагментима из послератне новинске критике која је помно пратила извођења овог дела. Христићев балет је углавном наилазио на позитивне реакције како домаћих тако и иностраних критичара. Поред наводима из домаће, ауторка је посебну пажњу поклонила изводима из иностране штампе која је неизоставно истицала фолклорну шароликост *Охридске леџенде*; сабрани фрагменти критика из листова из Единбурга, Атине, Салцбурга, Визбадена, Женева, Беча и Фиренце сведоче о невероватно брижљивом и преданом архивском подухвату Ане Радошевић. Свестраност ауторке огледа се у избору критика, при чему се потрудила да укључи напise аутора различитих професија, чиме њена књига заслужује епитет изузетно релевантног и свеобухватног истраживачког погледа на *Охридску леџенду*. Важно је нагласити да је, поред критичких осврта и приказа из штампе, ауторка посезала за различитим формама архивске грађе, погодним за реконструкцију рецепције *Охридске леџенде*. Тако је списак коришћене литературе Ане Радошевић употпуњен многобројним програмима представа, извештајима, најавама, плакатима, фотографијама (поједини од њих су уврштени у књигу као прилози), те разговорима Ане Радошевић са појединим кореографима.

За београдском поставком *Охридске леџенде* хронолошки следе поглавља о поставци балета у осталим југословенским градовима. Тежећи методолошкој доследности, ауторка и наредна поглавља конципира по узору на прво. Требало би посебно истаћи да је Ана Радошевић извршила брижљиву селекцију периодике онога времена, имајући на уму да сваку поставку *Охридске леџенде* прикаже кроз најрепрезентативније гласило. Тако се, на пример, читалац са сарајевском поставком балета упознаје посредством чланака објављених у *Ослобођењу* или *Одјеку*, са загребачком поставком из критика у *Вечерњем лисћу*, са мариборском поставком преко листа *Вечер*, или посредством *Полиџике*, *Борбе* и *Трећег њрозрама* када је реч о београдској поставци Христићевог балета. Ауторка није заобишла ни негативне критике које су пратиле *Охридску леџенду*, особито почев од друге поставке у Београду (1966), када је начињена радикална ревизија, потпуним балетизирањем, односно „подизањем“ сва четири чина на прсте, те крупним драматуршким захватима.

Београд између два рата наслов је својеврсног *post scriptum*-а ове књиге, у којем ауторка на занимљив начин „сели“ читаоца из социјалистичке Југославије у Краљевину Југославију, враћа се готово педесет година уназад, указујући на извесне нејасноће у вези са генезом *Охридске леџенде*, те на међуратну праизведбу тада још увек недовршеног Христићевог балета.

Велико питање које заокупља пажњу како Ане Радошевић, тако и уметничке критике, јесте да ли сценска поставка *Охридске леџенде* треба бити традиционална или стилизована и осавремењивана. Но, будући да свако време носи своје бреме, чини се да правог одговора на ово питање уистину нема. Важно је истаћи да циљ Ане Радошевић у овој књизи није био само пуко предочавање Христићевог балета сагледаног из угла штампе оног вре-

мена. Овај текст сведочи о великом помаку од позитивистичке научне праксе, при чему ауторка путем импозантног броја анализираних критичких осврта реконструише слику о рецепцији *Охридске леџенде*, дајући властити закључак о постојању три историјске фазе овог балета.

Књига припада интердисциплинарном научном подручју, а намењена је како стручној тако и широј публици, љубитељима балета и музике, те поштоваоцима лика и дела Стевана Христића. Поред значајног доприноса музиколошкој баштини, литературе у области сценских уметности, те култури и уметности уопште, ово издање има и историјски значај, будући да је ово први опсежнији писани извор о *Охридској леџенди* из пера једне свестране балетске уметнице каква је била Ана Радошевић.

Милош М. Маринковић
Музиколошки институт САНУ
marinkovic92milos@gmail.com

ЖИВОТ И ДЕЛО РУДОЛФА БРУЧИЈА: КОМПОЗИТОР У ПРОЦЕПУ ИЗМЕЂУ ЕСТЕТИКА И ИДЕОЛОГИЈА.

Зборник радова. Нови Сад: Матица српска,
Академија уметности, 2018.

Након Другог светског рата, у југословенској култури се формирао простор за деловање стваралаца чији су идентитети мирили диспаратне, па и отворено супротстављене елементе. Овај простор креативног деловања, иако омеђен одређеним идеолошким ограничењима, омогућио је југословенским уметницима попут Рудолфа Бручија (1917–2002) да се приближе европском грађанском миљеу и да, уз локалне специфичности, испитују филозофска и уметничка питања типична за европску послератну културу. Обновљено интересовање за деловање Рудолфа Бручија сведочи о томе да је дошао тренутак да се наново сагледа уметничко стваралаштво које је настало у нашој средини, а које позива на превазилажење идеолошких крајности карактеристичних за постјугословенска друштва: слављење балканизације и локалних национализма, с једне, и идеализовање југословенског културног простора, с друге стране. Зборник радова *Живот и дело Рудолфа Бручија: композитор у процепу између естетике и идеологије*, који је настао на основу резултата истоименог научног скупа одржаног у Матици српској 30. и 31. марта 2017. године поводом стогодишњице рођења композитора, управо указује на један помак ка објективнијем разматрању наше уметничке музичке баштине.

Зборник има 246 страна и 13 поглавља, а организован је у неколико тематских целина. Прва целина, посвећена питањима естетике, идеологије и историје, обухвата радове Мирјане Веселиновић Хофман, Стевана Ковача Тикмајера, Свенке Савић – Вере Обрадовић Љубинковић, Немање Совтића и Борислава Чичовачког. У другој целини, Мелита Милин, Иван Муди (Ivan Moody), Богдан Ђаковић, Ивана Медић и Милан Милојковић разматрају жанровске и техничке аспекте Бручијевог опуса. Три додатне целине чине поглавља која не припадају наведеним тематским круговима, а посвећене су сећањима на композитора (Ира Проданов Крајишник – Данијела Кличковић), сачуваној дискографској грађи (Петар Печур), као и уметничком деловању Олге Бручи (Свенка Савић). На самом крају, даје се и попис композиторских дела која се налазе у фонотеци Радио Новог Сада (прилог Дејана Томића).

Зборник отвара изузетна дискусија Мирјане Веселиновић Хофман под називом „Авангардна имагинација у *Џусијолини* хуманизма авангарде“. Ауторка критички, али и нарочитим поетским приступом, исцртава авангардни профил композиције *Имагинације II* Рудолфа Бручија у односу на европски контекст, југословенску геополитичку специфичност и композиторове личне преференце у сагледавању света. Она једним финим аналитичким методом указује на композиторове дилеме у односу на (не)прихватање авангардне музичке поетике. У наредном поглављу „Рудолф Бручи и нова пољска школа“, кроз необичну комбинацију дијагностификовања духовног стања данашњице, личних сећања и осврта на Бручијев рад, Стеван Ковач Тикмајер потцртава везе између опуса свог професора и поетике нове пољске школе. У питању је текст посебног сензибилитета, у коме аутор, промишљајући свој однос са композитором, повезује последице личне и друштвене историје са савременим тренутком. У сасвим другачијем духу, Свенка Савић и Вера Обрадовић Љубинковић покушавају да дају једну родну анализу женских ликова у Бручијевим балетима („Женски ликови у балетима Рудолфа Бручија: праизведба балета *Кашарина Измаилова 77*“), али остаје отворено питање колико је ова врста приступа уопште погодна за разматрање Бручијевог музичког опуса. С друге стране, Немања Совтић анализира круг композиторских уметничких тема које су, иако помно промишљане, остале без музичке реализације. Стиче се дојам да можда управо ово креативно оклевање, о коме Совтић дискутује у поглављу „Нереализоване стваралачке интенције Рудолфа Бручија у светлу композиторских креативних опредељења и идејних оријентација“, указује на поетичке и филозофске проблеме који су најинтензивније заокупљали уметника. Следи рад Борислава Чичовачког „Специфичности и значај Рудолфа Бручија“, који, у једном значајном делу, потврђује несврховитост примене националне идеје на нашим просторима. Да ли је Иво Андрић српски писац, „чији“ је Славенски... све су то расправе које изнова доказују да је национализам, као једна од најзначајнијих модерних европских тековина, ограничавајућег домета у (условно говорећи) периферним и хетерогеним културним срединама. У том смислу, дискусија о Бручију као српском композитору делује усиљено, јер је у питању једна формална (композитор је живео на територији данашње Србије), а не суштинска одредница (утемељена у биографији и поетици уметника). Угледање на европске modele у тумачењу националног сувише поједностављује схватање културних идентитета на нашем простору, „ухваћених“ између средњоевропског, оријенталног и медитеранског утицаја. Бручи је, као и многи његови савременици, а нарочито Киш, пре свега интуитивно разумео овај ограничавајући потенцијал једне велике европске идеје на нашем тлу, пригрливши југословенство као концепт који је, у датом историјском тренутку, најделотворније повезивао наше често непомирљиве различитости. Комплексна повезаност Бручија са Славенским само потврђује ову идеолошку позицију.

Други тематски круг Зборника, посвећен жанровско-техничким аспектима Бручијевог стваралаштва, отвара текст „Кантате у опусу Рудолфа Бру-

чија“ Мелите Милин. Ауторка покушава да, у оквиру стилске одреднице социјалистичког модернизма, објасни композиторову потребу да се тако често враћа жанру кантате, као и да уђе у траг одређеним текстуалним предлошцима за њихово компоновање. Допринос Ивана Мудија сведочи о томе да Бручијева музичка поетика и данас има комуникативну снагу која је препознатљива и ван нашег културног миљеа. У раду под називом „*Concerti Non Abbreviati: The Many Worlds of the Concertos of Rudolf Bručič*“ („*Concerti Non Abbreviati*: многи светови у концертима Рудолфа Бручија“), Муди повезује Бручијева концертантна достигнућа са сличним европским тенденцијама. Потом, Богдан Ђаковић разматра композиторову оперу *Гилгамеш* и њене додирне тачке са оперским репертоаром XX века („*Гилгамеш* Рудолфа Бручија“), а са посебним освртом на специфичности либрета и особености музичког језика. У поглављу „Симфонијско стваралаштво Рудолфа Бручија између социјалистичког естетизма и умереног модернизма“, Ивана Медић испитује могуће стилске одреднице композиторовог симфонијског опуса у контексту једне периферне средине каква је била југословенска, а са аспекта традиције симфонијског стваралаштва. Овај други тематски круг заокружује се радом Милана Милојковића и сагледавањем специфичности Бручијевих музичких експеримената у области алеаторике и импровизације („Импровизација, алеаторика и проширене технике у композицијама *Имагинација* и *Пјесме* Рудолфа Бручија“), а у односу на сличне тенденције у југословенској и светској музици.

Засебан тематски одељак припада сећањима на Бручијеву педагошку активност. У поглављу „Педагошка делатност Рудолфа Бручија из визуре његових студената“, Ира Проданов Крајишник и Данијела Кличковић описују композиторов холистички однос са студентима, истичући да Бручијев педагошки рад никада није био заснован само на пуким преношењу композиторске вештине. Ауторке се посебно осврћу на сећања Стевана Дивјаковића, Стевана Ковача Тикмајера, Зорана Мулића и Нинете Аврамовић Лончар.

У наредном тематском одељку налази се изузетно занимљиво поглавље Петра Печура посвећено грађи, односно, у овом случају, носачима звука на којима су сачувани снимци Бручијевих композиција („Дискографски опус Рудолфа Бручија: увод у објављена снимљена дела“). Овакав преглед грађе омогућава читаоцу један документаристички увид у историју и уредничку политику југословенског музичког издаваштва, док се поређење са кризом у савременој издавачкој пракси неминовно намеће кроз читав текст.

Зборник заокружује екскурс Свенке Савић – сећање на уметничко деловање Бручијеве супруге Олге, разматрано из перспективе интердисциплинарних родних студија. У тексту се јасно не наводи које су то теорије из области интердисциплинарних родних студија примењене. Због тога, процена родне моћи путем анализирања извора често делује произвољно и стереотипно (нпр. одређивање мањег броја редова у енциклопедијској јединици или неповољне уметничке критике као последица патерналистичког/патријархалног дискурса и сл.), доводећи у питање легитимност методоло-

гије родних студија у време када је „одбрана“ ове теоријске области у нашој средини више него неопходна.

Без обзира на неуједначене резултате, нарочито у поглављима посвећеним теоријском сагледавању родних питања (како у односу на биографију уметника, тако и у разматрању уметничког дела), Зборник радова *Животи и дело Рудолфа Бручија: композицијор у процеди између естетика и идеологија* представља изузетно богату и разноврсну збирку текстова аутора и ауторки различитих генерација и професионалних профила, те тако сведочи о једној универзалној потреби за новим и другачијим односом према нашој музичкој заоставштини. Поред подстицања интересовања за наше запостављено музичко стваралаштво, као и постављања нових стандарда у теоријском и научном промишљању, ово издање још драгоценијим и значајнијим чини чињеница да се стварање Рудолфа Бручија тако блиско везује за средину у којој делују Академија уметности и Матица српска. Ово преплитање инспирација и мотива обезбедиће Зборнику широку читалачку публику и, сасвим извесно, покренути нове разговоре о композитору.

Љубица Н. Илић
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности
ljilic@yahoo.com

Татјана Дадих Динуловић, *СЦЕНСКИ ДИЗАЈН КАО УМЕТНОСТ*,

Београд: Clío; Нови Сад: Центар за сценски дизајн, архитектуру и технологију,
Факултет техничких наука универзитета, 2017.

Сценографија се данас углавном схвата искључиво у контексту позоришта, као њен недјељив дио, иако се једна од првих дефиниција сценографије односила на технику перспективне репрезентације у архитектури. Међутим, надограђујући на њене позоришне коријене и поријекло, сценографија, онако како би требало да буде схваћена данас, јесте збир свих визуелних, просторних и звучних елемената који чине једно умјетничко дјело, позоришно или друго. У том смислу, придјев „проширен” (*expanded*) овдје долази као врло zgodna ријеч и одредница за оно што данас називамо сценским дизајном или *scenography/performance design*, ако ћемо се користити енглеском терминологијом, која до Памеле Хауард (*Pamela Howard*) није ни имала термин сценографија у свом вокабулару.

Ријеч „проширена”, у контексту умјетности генерално, први пут је употребљива Розалинда Краус (*Rosalind Krauss*) у свом есеју из 1979. године „Скулптура у проширеном пољу” (енгл. *Sculpture in the expanded field*), са циљем да опише тенденцију кретања у умјетности изван оквира традиционалног поимања и представљања скулптуре. У том есеју, Краус преиспитује дјела Ричарда Сеа (*Richard Serra*), Роберта Мориса (*Robert Morris*) и Роберта Смитсона (*Robert Smithson*), умјетника који су се примарно бавили скулптуром, али скулптуром у другачијој форми него што је то до тада било познато и препознато. Пратећи ову аналогију, можемо слободно рећи да баш као што њиховој скулптури, у контексту савремене умјетности, од тог тренутка више није био потребан постамент или галеријски простор, тако ни сценографија данас не може више бити оптерећена просценијумским простором позоришта, нити би требало да зависи од класичне, традиционалне концепције позоришног простора, остајући у тим процесима увијек плошна, чак и онда када је тродимензионална, што утиче не само на исход дјела, него и на његов однос са публиком. С тим у вези, посматрајући позориште у његовом класичном облику, са данашње тачке гледишта, схватамо да његов оквир за позоришну представу, који је обично фокусиран на потребе текста, редитеља или глумаца, више није довољан за објашњавање свих могућих различитих начина на које сценографија (Памеле Хауард) и сценографске интервенције кроз перформанс (Ричарда

Шекнера) и други вид извођачких и визуелних умјетности може да дјелује, па самим тим и да да коментар на политички, социјални, културни или еколошки контекст у којем живимо. У том смислу, класично позориште у ХХИ вијеку постаје или застарјела форма, или одскачна даска за рађање нове гране умјетности, моделоване, између осталог, и по његовом лику. Дакле, ријеч је о идентитету и, као и уосталом са свим другим гранама умјетности, модификовању и прилагођавању времену у којем се ствара, из чега обично и често настаје нешто ново. Ако бисмо је посматрали на овакав начин, онда сценографија више није везана искључиво за декор једне позоришне представе и своју метонимну функцију, него постаје активни судионик у грађењу и стварању једног умјетничког дјела које више није нужно позоришно, нити је везано за позоришни простор. На тај начин, сценографија, сада схваћена као проширена, односно као сценски дизајн, према Арнолду Аронсону (Arnold Aronson) истовремено постоји и као средство и као систем и као начин мишљења путем којег можемо разумјети комплексну околину у којој живимо.

Књига Татјане Дадих Динуловић *Сценски дизајн као умјетност* која је, у издању издавачке куће Клио и Центра за сценски дизајн, архитектуру и технологију СЦЕН, изашла 2017. године, говори управо о овим новим тенденцијама у умјетности, нудећи једну исцрпну студију и преглед тренутног стања у области, истовремено представљајући различите перспективе на тему, а кроз умјетничке радове за које Дадих Динуловић сматра да припадају сценском дизајну.

Прво поглавље књиге бави се сценским дизајном као идеологијом, истовремено истражујући окружење и услове у којима је настао један овакав термин, а са њим и цијело поље у области умјетности. Сценски дизајн, према ријечима Дадих Динуловић, тако није настао из потребе за новим умјетничким изразом, него, како то стоји у изјави Јустата, из потребе за промјенама у ономе што је већ постојало. Ријеч је о неопходном сагледавању свих умјетничких дисциплина, инжењерских технологија и заната који чине једну позоришну представу и успостављању једног демократичног система унутар којег ће сви умјетници бити равноправни, што до тада није био случај. Тај изостанак равноправности се, у првом реду, односио на примјер сценографа и костимографа и био је највидљивији на њему. Поред тога, током овог процеса, указано је и на још једну важну тему – потребу за успостављањем везе између система образовања и професионалног дјеловања у позоришту. Овај нови приступ у школовању будућих сценографа настао је из реалне потребе, будући да се, како је то констатовао Радивоје Динуловић, сценографија до појаве Герослава Зарића у Србији изучавала углавном кроз штафелајно сликарство, без познавања технологија и истинског разумијевања простора, што је довело до генерација младих умјетника који су сценографију доживљавали и у животу одржавали као форму ликовне умјетности, што она у својој суштини није. Из истих разлога, Памела Хауард је у енглески језик увела појам *scenography* како би скренула пажњу на њене „проширене” аспекте и шири контекст, а из потребе да се у српском језику добије одговарајући превод њеног термина, који ће бити проширен у односу на наш постојећи *сценографија*, настао је термин сценски дизајн.

Дадић Динуловић сценски дизајн види као поступак којим се реализује умјетнички спектакл за који везује дефиницију Стивена Хокинга (Stephen Hawking) о простор-времену као четвродимензионалном простору чије су тачке догађаји. Уколико се пође од ове претпоставке, да је простор састављен од догађаја и да, истовремено, догађај одређује простор тако што је унутар њега артикулисан радњом, онда је њено виђење прилично јасно и тачно, јер, крећући се између простора, који Дадић Динуловић види као полазиште, и текста који види као исходиште, догађај постаје посредник, односно средство у конструкцији доживљаја. Да би детаљније то објаснила, она у трећем поглављу „Теорија и поетика сценског дизајна“ јасно дефинише и анализира простор, односно текст у сценском дизајну, дајући нам типологију ових елемената. Она простор, у контексту сценског дизајна, дијели на физички, драмски, сценски и гранични. Физички је реални простор, простор који се манифестује у облику предмета или објекта. То је простор у којем живимо, грађени, архитектонски простор. Драмски простор је замишљени простор неког умјетничког дјела. У питању је апстрактни простор идеје, што значи да је ријеч о унутрашњем простору човјека, простору имагинативног догађаја или мисли о простору. Резултат сусрета ова два простора, физичког и драмског, јесте сценски простор који она дефинише као било коју врсту записа или сценског текста којим изражавамо мисао о простору. Посљедњи, гранични простор, који је можда и најкомплекснији, јер се бави питањем додиривања различитих дисциплина – антропологије, филозофије, теорије умјетности, архитектуре и културе уопште – она дефинише као простор артикулације неког граничног стања.

Слично типологији простора, текст се према Дадић Динуловић дијели на драмски, архитектонски и сценски, које она види као кључне елементе семиолошке анализе позоришта, али и сценског дизајна као умјетничке праксе. Грубо речено, драмски текст је лингвистички уобличен наратив представе, који током процеса тумачења прераста из драмског у сценски, и, по њеном мишљењу, настаје у сукобу, у дијалектичком односу архитектонског и драмског текста, гдје се архитектонски односи на текстуалност архитектуре, као једне од њених кључних функција. Као резултат спајања драмског и архитектонског, сценски текст представља и сложени систем знакова и значења, путем којих умјетничко дјело настоји да оствари комуникацију са својом публиком. Она даље говори и о самом читању текста, као потенцијалној сцени, те чињеници да сценска дјела своју комуникацију успостављају и визуелношћу и технологијом коју користе на сличан или исти начин као што користе текст којим се служе и на основу којег настају. Концепт интертекстуалности се стога овдје појављује као дат, јер он начелно говори о односима једног текста са другим текстовима у култури и умјетности, претпостављајући да значење једног текста, односно умјетничког дјела, не проистиче из њега самог, него из његовог односа са другим текстовима. Другим ријечима, интертекстуалност претпоставља одређену врсту (историјског, културолошког) предзнања, неопходног за апсолутно и пуно разумијевање текста дјела које се излаже.

Теоријски дио своје књиге Дадић Динуловић провлачи кроз десет студија случаја, умјетничких радова из региона, који у тренутку свог настајања нису нужно били мишљени као дјела сценског дизајна, него радије као дјела која се, у свом настојању да оставе траг и испричају једну личну причу о простору, тексту и тијелу којим се баве и који стоје у њиховом центру, налазе негдје на граници, негдје између. Између личног и јавног, индивидуалног и колективног, између архитектуре и умјетности, позоришта и сценског дизајна. Међу изабраним радовима налазе се виртуелни холограмски сценски догађај, инсталација, фотографија, извођење кроз истраживање, перформанс итд., чиме је интердисциплинарност и вишеслојност сценског дизајна као умјетности само додатно потврђена.

Хетерогеност ових радова иде руку под руку са дефиницијом сценског дизајна коју Дадић Динуловић даје у закључку своје књиге: „На крају: шта је сценски дизајн као уметност?“, гдје се под сценским дизајном подразумева једно ново умјетничко дјело, самостално, контекстуално, доминантно ослоњено на употребу сценских изражајних средстава, које успоставља активан однос према простору и публици. Она ову дефиницију извлачи из, према њеном мишљењу, три кључне карактеристике кустоских и умјетничких пракси: вишемедијске природе дјела, потребе за успостављањем и артикулацијом простора умјетничког дјела, те напослијетку односа између дјела и његове публике који је, у случају дјела сценског дизајна, различит од оног који се успоставља у позоришту.

Значај ове књиге је многострук. У првом реду зато што даје јасну дефиницију значења сценског дизајна, који се и данас, након неколико деценија постојања, још увијек бори за своје мјесто у балканском дискурсу сценских и визуелних умјетности иако термин, као и сама грана умјетности у Европи и другдје, већ увелико живи и под окриљем *Прашког квадријенала сценског дизајна и простора* (енгл. Prague Quadrennial of Performance Design and Space) мијења лице не само визуелних умјетности него и позоришта какво смо до сада познавали. У другом реду, зато што даје јасан преглед сцене, која, иако у неком зачетку, свједочи о потентности овог још увијек неистраженог, узбудљивог поља и умјетника који унутар њега стварају. Шароликост њихових радова, приказаних у овој, за сценски дизајн, важној књизи, свједочи о његовој интердисциплинарности и, можда још значајније, актуелности и критичком посматрању свијета у нама и око нас. Управо из тог разлога се надам да ће књига *Сценски дизајн као умјетност* доживјети више издања и да ће на свом путу ширења знања довести до бољег разумевања сценског дизајна који је настао из потребе да се сценским умјетностима и умјетницима, који их стварају и живе, да мјесто у једном ширем дискурсу које им с правом припада.

Моника Ј. Поњавић

Универзитет у Новом Саду, Факултет техничких наука

ДАС Сценски дизајн

monikaponjavic@gmail.com

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Аврамовић Лончар, Нинета 220
 Агичић, Дамир (Damir Agičić) 54
 Адамич, Емил (Emil Adamić) 66, 70
 Адамов, Марија 129, 132
 Адорно, Теодор (Theodor Adorno) 16
 Ајзенштајн, Сергеј Михајлович (Сергей Михайлович Эйзенштейн) 23, 24, 29
 Ајстепанијан, Роберт (Robert S. H. Isterpanian) 155, 156
 Александар I Карађорђевић 167, 172
 Александар Велики 146
 Александер, Викторија (Victoria Alexander) 195
 Алексић, Мина 135
 Алиспахић, Нарцис 135
 Алтисер, Луј (Louis Althusser) 138
 Аљанчић, Станислав Марија 170
 Андрејевић, Јована 180
 Андрејић, Тијана 135
 Андрић, Иво 197, 219
 Ападурај, Арјун (Arjun Appadurai) 195
 Аристотел (Ἀριστοτέλης) 81
 Арнолд, Џек (Jack Arnold) 145, 151
 Аронсон, Арнолд (Arnold Aronson) 223
 Арто, Антонин (Antonin Artaud) 100, 197
 Атанасијевић, Ксенија 209
 Ачкари Златаревић, Маја (Маја Ачкари Златаревић) 187–189
 Ацић Урсулов, Бјанка 212
- Базен, Андре (André Bazin) 149
 Бајац, Љубомир (Ljubomir Bajac) 187, 188, 189
 Бајић, Станислав 207, 208, 209
 Бањац, Мира 207
 Барацијуш, Золтан 203
 Барба, Еуђенио (Eugenio Barba) 83
- Бари, Александар (Alexander Burry) 12, 14
 Барнет, Дејвид (David Barnett) 78, 85, 86
 Барта, Лајош (Barta Lajos) 204
 Барток, Бела (Bartók Béla) 104
 Бауман, Зигмунт (Zygmunt Bauman) 182
 Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 130
 Безић, Нада (Nada Bezić) 70, 194
 Берђајев, Николај Александрович (Николай Александрович Бердяев) 208
 Берлијан, Арнолд (Arnold Berleant) 15
 Берсењев, Андреј Петрович (Андрей Петрович Берсенева) 65, 67
 Бесинцер, Маргарет (Margaret Beissinger) 35, 36
 Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 130
 Бильња, Владимир (Владимир Бильня) 164, 165
 Боало, Никола (Nicolas Boileau) 88
 Богдановић, Дејан 130
 Богданфи, Шандор (Bogdanfi Sandor) 203
 Богино, Светлана 128
 Богнер Шабан, Антонија (Antonija Bogner-Šaban) 194
 Бозо, Петер (Bozó Péter) 193
 Бојковић, Светлана 210, 211
 Босворт, Хобарт (Hobart Bosworth) 150
 Босилевац, Александар (Шандор) (Aleksandar Bosiljevac) 187, 188
 Бошковић, Александар 99, 100
 Бошковић, Драгана 178
 Бошковић, Радуле 207
 Брагаља, Антон (Anton G. Bragaglia) 27, 28
 Брадић, Небојша 212

- Брајовић, Војислав Boja 116
Бракус, Александра 115–126
Брамс, Јоханес (Johannes Brahms) 130, 131
Бранбергер, Јан (Jan Branberger) 69
Браун, Едвард (Edward Braun) 14, 15, 18, 20
Браун, Иштван Квазимодо (Brown Istvan) 203
Бредли, Лора (Laura Bradley) 84, 87
Брехт, Бертолд (Bertolt Brecht) 77–90, 197, 205
Бритн, Бењамин (Benjamin Britten) 192
Броди, Шандор (Bródy Sándor) 204
Брозовић, Анте (Ante Brozović) 58
Брочић, Јелена 40
Брстина, Бранимир 116
Брукнер, Богдан 130
Брумберг, Леонид Јефимович (Леонид Ефимович Брумберг) 128
Бручи, Олга 218
Бручи, Рудолф 218–221
Букшан, Андреј (Andrei Bucsan) 46
Булез, Пјер (Pierre Boulez) 97
Бурдије, Пјер (Pierre Bourdieu) 195
Бурић, Игор 180
Бурић Ћенан, Катица (Katica Burić Ćenan) 193
Бурсаћ, Андреј 133
- Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 17, 18, 130
Вајганд, Јожеф (Jozef Waigand) 203
Вајлд, Оскар (Oscar Wilde) 205
Вајсерт, Елизабет (Elisabeth Weisert) 209
Вајт, Фредерик (Frederick White) 13
Вајт, Хари (Harry White) 192
Валдма, Арбо (Arbo Valdma) 128
Варга, Иштван (Varga István) 130
Вард, Франсис (Francis Ward) 146
Васић, Александар 55, 70, 71
Васић, Оливера 45
Вебер, Дони (Doni Weber) 154
Велбурн, Скоти (Scotty Welbourne) 152
Вера, Марија 209
Верди, Ђузепе (Giuseppe Verdi) 191
Верешмарти, Михаљ (Veresmarti Mihály) 204
Верн, Жил (Jules Verne) 145, 150, 151
Веселиновић Хофман, Мирјана 15, 16, 96, 218, 219
Весић, Ивана С. 53–76
- Веснић, Радослав 212
Вивер, Том (Tom Weaver) 152
Вилијамс, Рејмонд (Raymond Williams) 209
Вилијамсон, Чарлс (Charles Williamson) 146
Вилијамсон, Џон Ернест (John Ernest Williamson) 145
Витни, Корнелијус Вандербилт (Cornelius Vanderbilt Whitney) 152
Војка, Андреа (Andreea Voica) 40
Волк, Петар 209
Врбанић, Вилена (Vilena Vrbanić) 194
Вучељ, Нермин 78, 83
- Гавриловић, Милорад 212
Гавриловић, Славко 164
Гаврић, Горан Т. 143–162
Гајгер Ајххорн, Антонија (Antonija Geiger-Eichhorn) 193
Гајић, Милица 55, 71
Гардиновачки, Стеван 212
Гарин, Ернест (Ernest Garin) 12
Гатари, Феликс (Félix Guattari) 100
Гекић, Кемал 130
Георгијев, Андреј (Андреј Георгиев) 65
Георгијева, Стефанка (Стефанка Георгиева) 55, 70, 72, 193
Глигоријевић, Мирјана 116, 120
Глигорић, Велибор 208
Глињски, Матеуш (Mateus Glinski) 69
Гнесин, Михаил Фабјанович (Михајл Фабјанович Гнѣсин) 19
Гоби Фехер, Ђула (Gobby Fehér Gyula) 203, 204
Гогољ, Николај Васильевич (Николай Васильевич Гогољ) 204
Голдони, Карло (Carlo Goldoni) 204
Голубовић, Загорка 195
Грошевић, Златко (Zlatko Grgošević) 65
Грегори, Карл (Carl Gregory) 146
Грин, Ник (Nick Green) 46
Гројс, Борис (Boris Groys) 12
Грол, Милан 207, 208
Грос, Мирјана (Mirjana Gross) 54
Гротовски, Жежи (Jerzy Grotowski) 197
Грубиша, Неда 180
Грчић, Јован 207
Гузи Пасијак, Јоланта (Jolanta Guzy-Pasiak) 191

- Гурун, Мара 41
 Гутке, Карл С. (Karl S. Guthke) 208
 Гумовић, Милан Лане 117
- Да Винчи, Леонардо (Leonardo di ser Piero da Vinci) 25
 Давидовић, Далибор (Dalibor Davidović) 192
 Даглас Бурден, Вилијам (William Douglas) 152
 Дадих Динуловић, Татјана 222–225
 Дароци, Жужа 209
 Дворжак, Антоњин (Antonin Dvořák) 131, 188
 Де ла Барка, Педро Калдерон (Pedro Calderón de la Barca) 204
 Деак, Ференц (Deák Ferenc) 203, 204
 Деавари, Золтан (Dévavári Zoltán) 204, 205
 Дедић, Никола 13
 Дејановић, Михајло 209
 Дејвис, Роберт (Robert Davis) 146
 Дел Торо, Гиљермо (Guillermo del Toro) 145
 Делез, Жил (Gilles Deleuze) 100
 Делик, Луј (Louis Delluc) 28
 Денегри, Јеша 92
 Ди Лорена, Гуељмо (Gulielmo di Lorena) 146
 Дивјаковић, Стеван 220
 Диклић, Богдан 116
 Дима, Фредерик (Frédéric Dumas) 148
 Димитров, Васил 65
 Дин (Deane), браћа 146
 Динуловић, Радивоје 223
 Диренмат, Фридрих (Friedrich Dürrenmatt) 205
 Дитемпл, Лесли (Lesley A. DuTemple) 150
 Добриновић, Пера 212
 Добронић, Антун 66
 Дравић, Милена 116
 Драгашевић, Доља (Dolja Dragasevic) 15, 18
 Драгићевић, Мита 40, 41, 46
 Драгићевић Шешић, Милена Д. 195–200
 Драгојевић, Марија 135
 Драгојевић, Сањин 195
 Драгутиновић, Љиљана Љиља 116
 Дракер, Питер (Peter Drucker) 197
 Драшкић, Мирослав 33
- Драшковић, Боро 212
 Дун, Дејвид (Davis Dunn) 121
- Ђаковић, Богдан 218, 220
 Ђорђевић, Иван 180
 Ђорђевић, Јелена 195
 Ђукић, Весна 196
 Ђурић, Живан 41, 45, 47
 Ђурић, Милош 56, 57, 59, 71
 Ђурић Клајн, Стана 167
 Ђуркеску, Анка (Anca Giurchescu) 33, 35
 Ђурковић, Димитрије 208, 211, 212
- Еверет, Вилијам (William A. Everett) 193
 Едершо, Маргарет (Margaret Eddershaw) 78
 Ејхенбаум, Борис Михајлович (Борис Михайлович Эйхенбаум) 26, 27, 28
 Епштајн, Јулијус (Julius Epstein) 193
 Ерши, Ференц (Örsi Ferenc) 204
 Есман, Астрид (Astrid Oesmann) 87, 88
- Живојиновић, Велимир Масука 209, 212
 Жупановић, Ловро (Lovro Županović) 190
- Зајц, Иван (Ivan Zajc) 190–194
 Зарић, Герослав 223
 Зибе, Аугустус (Augustus Siebe) 146
 Зилахи, Лајош (Zilahy Lajos) 204
- Ибзен, Хенрик (Henrik Ibsen) 205, 207–213
 Иванов Ђорђевић, Бојана С. 177–186
 Игл, Херберт (Herbert Eagle) 27
 Илић, Влатко 177–186
 Илић, Љубица Н. 218–221
 Исајловић, Михајло 212
 Исаковић, Загорка 209
- Јагушт, Младен 129, 131, 132, 141
 Јанићијевић 196
 Јанкелевич, Владимир (Vladimir Jankélévitch) 16
 Јањетовић, Зоран 163, 164
 Јашвили, Ирина (Irina Yashvili) 128
 Јашвили, Марина (Marina Yashvili) 128
 Јевтић, Милош 96
 Јевтовић, Владимир 81, 82, 83, 84, 88
 Јеремић, Лазар 35, 40, 41, 45, 47
 Јирак, Карл (Karl Jirák) 69
 Јовановић, Димитрије 209

Јовановић, Драган Гаги 116
Јовановић, Јосим 35
Јовановић, Милорад 166, 169
Јофе, Данијел (Daniel Ioffe) 13
Јуранић, Зоран (Zoran Juranić) 191
Јуркић Свибан, Тамара (Tamara Jurkić Sviban) 192

Каич, Каталин 201–206
Калаи, Иштван (Kálai István) 204
Ками, Албер (Albert Camus) 205
Камјењски, Луцјан (Łucjan Kamiński) 69
Капетановић, Мехмед Љубушак 188
Карин, Мартина 37, 43
Каталинић, Вјера (Vjera Katalinić) 191
Катона, Јожеф (Katona József) 204
Каузларић, Весна 209
Китон, Бастер (Buster Keaton) 147, 148, 149, 150
Киш, Данило 219
Кјеркегор, Серен (Søren Kierkegaard) 93
Клајн, Иван 183
Клачар, Војислав 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184
Кличковић, Данијела 218, 220
Ковач Тикмајер, Стеван 218, 219, 220
Ковачевић, Душан 116
Ковачевић, Предраг И. 91–114
Козарски, Дијана 207
Кокановић Марковић, Маријана Н. 187–189, 190–194
Конери, Шон (Sean Connery) 151
Конти, Јожеф (József Konti) 193
Коњовић, Јован 212
Коњовић, Петар 66
Копецки, Ласло 203
Копрек, Катарина (Katarina Koprek) 192
Кос, Коралјка (Koraljka Kos) 191
Костић, Лаза 207
Кохан, П. С. 209
Кохут, Павел (Pavel Kohout) 205
Кочијаш, Жива 35, 41
Крајишник, Зоран 136
Крајцар, Иљко 170
Краљ, Петар 116
Краус, Розалинда (Rosalind Krauss) 222
Крашевски, Јозеф Игнац (Józef Ignacy Kraszewski) 191
Крижанић, Јурај (Juraj Križanić) 53
Крисп, Доналд (Donald Crisp) 147

Крнајски, Ксенија 212
Крстић, Борислав Ђ. 32, 33, 37, 43, 44, 45
Крстић, Петар Ј. 163–172
Кртичка, Станислав (Stanislav Krtička) 61
Кумар, Срећко (Srečko Kumar) 60
Кусто, Жак (Jacques Cousteau) 148, 149, 150
Кусто, Фабијен (Fabien Cousteau) 148

Лазић, Милан 207
Лајовиц, Антон (Anton Lajovic) 66
Латак, Иштван (Laták István) 202
Лебл, Александар 183
Леварић Шпољарић, Наташа (Nataša Levarić Špoljarić) 192
Ленгова, Леон (Jana Lengová) 193
Лењин, Владимир Иљич Уљанов (Владимир Иљич Ульянов Ленин) 89, 90
Лесли, Елџин (Elgin Lessley) 147, 148
Лечић, Бранислав 116
Лешић, Јосип 207, 209
Лимијер, браћа (Auguste и Louis Lumière) 26
Липаи, Етелка (Lippai Etelka) 203
Липовшћак, Вељко (Veljko Lipovščak) 194
Лист, Франц (Ferenc Liszt) 12, 17, 129, 130
Лопе де Вега, Феликс (Félix Lope de Vega у Carpio) 205
Лорини, Бонајутто (Buonaiuto Lorini) 146
Лорка, Федерико Гарсија (Federico García Lorca) 204
Лукач, Ђерђ (Lukács György) 208

Љвович Ракитин, Јуриј (Юрий Львович Ракитин) 207, 212
Љермонтов, Михаил Јурјевич (Михаил Юрьевич Лермонтов) 12

Мадач, Имре (Madách Imre) 204
Мађели, Мата 212
Мајаковски, Владимир Владимирович (Владимир Владимирович Маяковский) 23, 24
Мајер Бобетко, Сања (Sanja Majer-Bobetko) 191, 194
Мајор, Јулијус Ђула (Julius Gyula Major) 187, 188
Макијавели, Николо (Niccolò Machiavelli) 204
Максимовић, Божидар 165, 168
Максимовић, Зоран 207–213

- Мал, Луј (Louis Malle) 149
 Малви, Лора (Laura Mulvey) 28
 Малер, Густав (Gustav Mahler) 193
 Мамфорд, Мег (Meg Mumford) 79, 80
 Мандић, Милорад Манда 116
 Манкович, Волф (Wolf Mankowitz) 209
 Манојловић, Коста П. 55, 69, 70, 72
 Манојловић, Тодор 208, 209
 Мансветова, Лидија 212
 Маренић, Владимир 207
 Маринковић, Милош М. 214–217
 Марк, Франц (Franz Marc) 97
 Марковић, Ана 93
 Маркс, Карл (Karl Marx) 79, 80
 Маркузе, Х. (H. Marcuse) 15
 Мартинов Павловић, Ксенија 212
 Маскарели, Марио 94
 Матрас, Јуда (Judah Matras) 192
 Мађејовски, Франтишек (František Matějovský) 187
 Медведев, Павел Николајевич (Павел Николаевич Медведев) 25
 Медић, Ивана 94, 96, 218, 220
 Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Всеволод Эмильевич Мейерхольд) 11–22, 84
 Мекгвајер, Кетрин (Kathryn McGuire) 149
 Мекнаб, Чарлс (Charles McNabb) 152
 Менсур, Ирфан 212
 Микић, Весна 101
 Миколић, Јосип 60
 Милановић, Биљана 55, 69, 70, 71, 72
 Милановић, Жељка 133
 Милекер, Срећко 33
 Милер, Артур (Arthur Miller) 204
 Миливојевић, Радојица Кајица 45
 Милин, Мелита 93, 218, 220
 Милојевић, Милоје 66, 67, 69
 Милојковић, Милан 218, 220
 Милосављевић, Александар 178
 Милошевић, Мата 208, 210, 211, 212
 Мирчећ, Предраг 81, 82
 Мићуновић, Бранислав 212
 Михаиловић, Јокутхон 128
 Младеновић, Кокан 212
 Младеновић, Оливера 45
 Младеновић, Ранко 209
 Мокрањац, Стеван Стојановић 166
 Молијер, Жан Батист Поклен (Jean-Baptiste Poquelin, Molière) 205
 Молнар, Ференц (Molnár Ferenc) 204
 Морис, Роберт (Robert Morris) 222
 Мориц, Жигмонд (Móricz Zsigmond) 204
 Мосусова, Надежда 214
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 129
 Мразовић Прајндлсбергер, Милена (Milena Mrazović Preindlsberger) 187, 188
 Муди, Иван (Ivan Moody) 218, 220
 Муждека Манџука, Данка 195
 Мулић, Зоран 220
 Мунен, Жорж (Georges Mounin) 156, 157
 Мур, Мајкл (Michael Moore) 149
 Надворник, Емил (Emil Nádvorník) 209, 212
 Неједли, Здењек (Zdeněk Nejedlý) 66, 69
 Немањић, Милош 195
 Немет, Ласло (Német László) 204
 Нестор, Џејмс (James Nestor) 148
 Несторовић, Ђурђевка 34, 41, 47
 Нешић, Никола 39, 40, 47
 Николић, Драган 116
 Николић Максић, Тамара В. 77–90
 Николовски Ђумар, Саша 133
 Нинковић, Наташа 210
 Њаради, Дионизије (Дионизий Няради) 163, 168, 169, 170, 172
 О’Нил, Јуџин (Eugene O’Neill) 205
 Обрадовић Љубинковић, Вера 218, 219
 Обшуст, Кристијан 54, 70
 Огарков, Владимир 128
 Одак, Крста 66
 Олмстид, Кетлин (Kathleen Olmstead) 149
 Орешковић, Желимир 212
 Осман Нури-паша 189
 Остојић, Ненад 129
 Острожук, Оксана 207
 Павловић, Миодраг 94
 Павловић, Мирка 214
 Палић Јелавић, Розина (Rozina Palić-Jelavić) 191
 Пастернак, Борис Леонидович (Борис Леонидович Пастернак) 12
 Патаки, Ласло (Pataki László) 202
 Патон, Стјуарт (Stuart Paton) 145

Паћука, Лана (Lana Paćuka) 187–189
 Пашић, Павле 209
 Пејовић, Роксанда 71, 94
 Пеланд, Ден (Dan Pelland) 153
 Пеланд, Маријен (Maryan Pelland) 153
 Пено, Весна 60, 68, 69, 72
 Пенчић Пољански, Дејан 209
 Пери, Њутн (Newton Perry) 153
 Перић, Јелена 209
 Перић, Младен Р. 115–126
 Персл, Хенри (Henry Purcell) 192
 Петрик, Павле 209
 Петровић, Бранка 209
 Петровић, Дојна 180
 Петровић, Душан 209, 212
 Петровић, Мајкл Б. (Michael B. Petrovich) 53
 Петровић, Михаела (Mihaela Petrovici) 40
 Печур, Петар 218, 220
 Пилиповић, Горица 101
 Пичис, Џонатан (Jonathan Pitches) 19, 21
 Плеханов, Ђорђе В. 208
 Поливка, Михајло А. 170
 Поњавић, Моника Ј. 222–225
 Попа, Васко 91–114
 Попин, Андреј (Andrei Popin) 46
 Попов, Игор 37
 Поповић, Живко 207
 Поповић, Мирослав 135
 Прат, Шерман (Sherman Pratt) 152
 Прелић, Младена 37
 Проданов, Федор 133
 Проданов Крајишник, Ира 129, 218, 220
 Прпа Финк, Мирјана 14, 20, 81, 82, 83, 208, 210

 Радаковић, Никола 135
 Радивојевић, Борко 40
 Радивојевић, Срђан 180
 Радић, Душан 91–114
 Радић, Стјепан 72
 Радмиловић, Зоран 116, 123
 Радованковић, Томислав 34, 41
 Радосављевић, Соња 180
 Радшевић, Ана 214–217
 Радулеску, Серанца (Seranța Rădulescu) 35
 Рађеновић, Милица 212
 Раић, Иво 194
 Ракита, Митић 121

Ракић, Љубица 212
 Ракочевић, Селена Ч. 31–52
 Рамач, Јанко 168
 Ранисављевић, Здравко 43
 Расел Смит, Марко 131
 Раст, Стивен (Stephen Rust) 146, 150
 Рахмањин, Сергеј Васильевич (Сергей Васильевич Рахманинов) 130, 131
 Рац, Ђерђ (Racz György) 204
 Рашић, Милош 37
 Рени, Џон (John Rennie) 146
 Ристић, Иван 58, 70, 71, 72
 Ристовски, Лазар Лаза 116
 Ристовски, Љубица М. 195–200, 201–206, 207–213
 Рифенштал, Лени (Leni Riefenstahl) 149
 Робинс, Кевин (Kevin Robins) 195
 Роговски, Л. М. (L. M. Rogowski) 71
 Розенберг Ружић, Вјекослав (Vjekoslav Rosenberg Ružić) 193
 Рознер, Дејвид (David Roesner) 12, 13, 16, 17, 18, 19, 21
 Роџерс, Пол (Paul Rogers) 153
 Рушкуц, Богдан 212

 Саблић, Јелисавета Сека 116
 Савареze, Никола (Nicola Savareze) 83
 Савић, Свенка 218, 219, 220
 Сартр, Жан Пол (Jean-Paul Sartre) 204
 Свобода, Јосиф 166
 Сера, Ричард (Richard Serra) 222
 Серб, Антал (Szerb Antal) 204
 Силард, Антал (Szilard Antal) 210, 212
 Симић, Анђелика 209
 Скендеровић, Берислав 133
 Сковран, Олга 48
 Скрјабин, Александар Николајевич (Александр Николаевич Скрябин) 130
 Славенски, Јосип вид. Штолцер-Славенски, Јосип
 Сметана, Беджих (Bedřich Smetana) 61
 Смит, Ал (Al Smith) 153
 Смит, Перси (Percy Smith) 147
 Смитсон, Роберт (Robert Smithson) 222
 Совтић, Немања Н. 127–142, 218, 219
 Солар, Маја 79, 82, 83, 89
 Спасић, Димитрије 212
 Спасова, Розалина 55
 Спирс, Роналд (Ronald Speirs) 78
 Србљановић, Биљана 197

- Стаменковић, Владимир 209
 Станиславски, Константин Сергејевич
 (Константин Сергеевич Станислав-
 ский) 13, 81, 82, 88, 197
 Станковић, Божидар 34
 Станојловић, Александар 32, 33, 34
 Стефановић, Горан 41
 Стефановић, Павле 94
 Стојановић, Милица 155, 156
 Стојин, Васил 65
 Стојковић, Бранимир 195, 196
 Стојковић, Данило Бата 116
 Стојменовић, Драган Ж. 23–30
 Стравински, Игор (Игорь Стравинский)
 99, 100, 104
 Стражњици, Станислав (Stanislav Straž-
 nicki) 60
 Стриндберг, Аугуст (August Strindberg)
 204
 Ступица, Мира 116

 Табачки, Миодраг 212
 Таје, Филип (Phillipe Tailliez) 148
 Тамчи Тоскић, Тамара 180
 Танхофер, Томислав 212
 Тасић, Ана 181
 Татлин, Владимир 179
 Тејвс, Брајан (Brian Taves) 146
 Теодосић, Драган М. 163–172
 Тимакин, Евгениј Михајлович (Евгений
 Михайлович Тимакин) 128
 Тињанов, Јури Николајевич (Юрий Ни-
 колаевич Тынянов, Yuri Tynyanov) 25
 Тодоровић, Бора 116
 Толстој, Иља Андрејевич (Илья Андре-
 евич Толстой) 151
 Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич
 Толстой) 152
 Томашевић, Катарина 55, 69, 71
 Томић, Дејан 218
 Томић, Јосип Еуген (Josip Eugen Tomić)
 191
 Томић, Миле 32, 37
 Тривалд, Мартен (Marten Treiwald) 146
 Трифуновић, Бранислава Г. 11–22
 Тришић, Снежана 210, 212
 Туксар, Станислав (Stanislav Tuksar) 190–
 194
 Турлаков, Нада 209
 Турлаков, Слободан 71

 Увер, Ени ван ден (Annie van den Oever)
 24, 26, 27, 28, 29
 Узуновић, Танасије 211
 Урошевић, Младен 41, 42

 Фајко, Алексеј Михајлович (Алексей Ми-
 хайлович Файко) 17
 Фалетић, Јосип (Josip Faletić) 60
 Фаулер, Алистер (Alastair Fowler) 208
 Фачини, Томислав (Tomislav Fačini) 133
 Фермор, Уна Елис (Una Ellis Fermor) 208
 Фехер, Клара 204
 Финци, Ели 208
 Франк, Ана (Anne Frank) 177–186
 Фредерик Шведски 146
 Фредро, Александар (Aleksander Fredro)
 191
 Фридман, Дан (Dan Friedman) 86, 88
 Фриманова, Михаела (Michaela Frima-
 nová) 193
 Фуко, Мишел (Michel Foucault) 139
 Фут, Лajл (Lisle Foote) 148
 Фучик, Јулијус (Julius Fučík) 187, 188

 Хај, Ђула (Gyula Hai) 204
 Халеј, Едмунд (Edmund Halley) 146
 Хар, Гејр Х. (Geirr H. Haarr) 146
 Харант, Андреа (Andrea Harrandt) 191
 Харков, Стефан (Stefan Harkov) 192
 Хауард, Памела (Pamela Howard) 222, 223
 Хаџигеоргијев, Димитар (Димитар Ха-
 джигеоргиев) 65
 Хе Сок Оух (Hee Sook Oh) 192
 Хелман, Лилијан 204
 Хелферт, Владимир (Vladimir Helfert) 66,
 69
 Хендл, Георг Фридрих (Georg Friedrich
 Händel) 130
 Херцог, Вилхелм фон Виртемберг (Wil-
 hem Herzog von Württemberg) 188
 Хинтон, Дејвид Б. (David B. Hinton) 149
 Хитлер, Адолф (Adolf Hitler) 179
 Хјуџис, Лојд (Lloyd Hughes) 150
 Хлебњиков, Велимир (Велимир Хлеб-
 ников) 23
 Хложан, Борислав 129
 Хокинг, Стивен (Stephen Hawking) 224
 Хокинс, Сали (Sally Hawkins) 154
 Хол, Стјуарт (Stuart Hall) 195
 Холцман, Лоис (Lois Holzman) 85

Хоук, Бајрон (Byron Houck) 148
Хофман, Жежи (Jerzy Hoffman) 209
Христић, Јован 208, 209
Христић, Стеван 214–217
Христов, Добри 65, 69
Хуњади, Шандор (Hunyady Sándor) 204
Хупко, Иштван (Hupkó István) 198

Цветковић, Драгиша 165
Цвијић, Јован 56, 57, 58, 59, 71
Церовић, Љубивоје 164
Цоважон, Марко Жилбер 204
Црвчанин, Миливоје 66

Чајковски, Петар Ильич (Пётр Ильич Чайковский) 131
Чаплин, Чарли (Charlie Chaplin) 20, 116
Чаушеску, Николаје (Nicolae Ceaușescu) 35, 36
Чепреги, Ференц (Csepregy Ferenc) 204
Чехов, Антон Павлович (Антон Пáвлович Чéхов) 205
Чешмеџијев, Јосиф (Јосиф Чешмеджиев) 65
Чики, Гергељ (Csiky Gergely) 204
Чичовачки, Борислав 218, 219
Чунко, Татјана (Tatjana Čunko) 194

Шар, Рене (René Char) 97
Шварц, Антун (Antun Schwarz) 193
Шекнер, Ричард (Richard Schechner) 222
Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 204

Шенберг, Арнолд (Arnold Schönberg) 97
Шенон, Мајкл (Michael Shannon) 154
Шептички, Андреј (Андрей Шептицкий) 163, 169, 172
Шербан, Миленко 211
Шервуд, Џон (John Sherwood) 151
Шидак, Јарослав (Jaroslav Šidak) 53, 54, 55, 60, 61, 67, 69, 70, 75
Шидак, Фран/Фрањо (Fran/Franjo Šidak) 53, 55, 60, 61, 66, 69, 75
Шинко, Ервин 203
Широла, Божидар 60, 65, 66, 69
Шкерјанц, Луцијан Марија (Lucijan Marija Škerjanc) 66
Шкловски, Виктор Борисович (Виктор Борисович Шкловский) 24, 25, 26, 28, 29
Шлапенток, Дмитри (Dmitry Shlapentokh) 54
Шо, Џорџ Бернард (George Bernard Shaw) 192, 204
Шопен, Фредерик (Fryderyk Franciszek Chopin) 12, 17
Штефанија, Леон (Leon Štefanija) 193
Штолцер-Славенски, Јосип (Josip Štolcer-Slavenski) 66, 219
Штрбац, Предраг 212
Шуваковић, Мишко 13, 138
Шукуљевић Марковић, Ксенија 211
Шулхоф, Јожеф (Sulhóf József) 203
Шуман, Роберт (Robert Schumann) 135

Регистар сачинила
Тајјана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

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

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

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

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

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

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

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

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

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

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

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

E-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

У Зборнику се примењују искључиво правила Правописа Матице српске.

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

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

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

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

азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (МУРҢУ 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. *Српски језички приручник*. 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, презет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према).

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

Цитирана лиџература

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

Монографска публикација:

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

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развијку: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

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

Монографска публикација са корпоративним аутором:

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

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

Анонимна дела:

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

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

Зборник радова са конференције:

ПАНТИЋ, МИРОСЛАВ (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Монографске публикације са више издавача:

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

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

Фототипско издање:

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

Пример:

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

Секундарно ауторство:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

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

Пример:

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

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

Рукопис

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

Пример:

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

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

Прилоз у серијској њубликацији:

Прилоз у часопису:

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

Пример:

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

Прилоз у новинама:

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

Пример:

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

Монографска њубликација доступна он-лине:

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

Пример:

VELTMAN, K.H. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02. 02. 2002.

Прилоз у серијској њубликацији доступан он-лине:

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

Пример:

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

Прилоз у енциклопедији доступан он-лине:

„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.

Ивана Весић
Зоран Ђерић
Јелена Јовановић
Дубравка Лазић
Данка Лајић Маихајловић
Милена Лесковац
Зоран Максимовић
Весна Микић
Биљана Милановић
Весна Пено
Живко Поповић
Тијана Поповић Млађеновић
Ира Проданов Крајишник
Маријана Прпа Финк
Свенка Савић
Нада Савковић
Антал Силард
Катарина Томашевић
Иван Шурјановић

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. 59/2018 закључило 1. јула 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