



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

60

Editorial board

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

NOVI SAD
2019

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

60

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
2019

МАТИЦА СРПСКА

ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA

DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

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

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

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

САДРЖАЈ

CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др ДАНКА Р. ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ (Пре)обликовање српске тамбурашке традиције кроз индивидуалне праксе: репертоарски и стилски аспекти	11
DANKA R. LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, PhD (Re)Shaping of Serbian Tamburitza Tradition Through Individual Practices: Aspects of Repertoire and Style	25
МИЛИЦА М. АНДРЕЈЕВИЋ О црквеном певању (појању) у јужном Банату	27
MILICA M. ANDREJEVIĆ On the Church Singing (Chant) in the Southern Banat	41
Др БОГДАН М. ЂАКОВИЋ Два стваралачка приступа нове руске хорске школе: од технике цитата до му- зичке мистерије – <i>Сѣрасне седмице</i> Максимилијана Штајнберга и Александра Гречањинова	43
BOGDAN M. ĐAKOVIĆ, PhD Two Creative Approches of the New Russian Choral School: From the Technique of Quotation to Music Mistery – <i>Passion Weeks</i> by Maximillian Steinberg and Alexandar Gretchaninov	54
Др МИЛИЦА Б. ПАСУЛА Рукописни превод Гетеове једночинке <i>Брати и сестіра</i>	55
MILICA B. PASULA, PhD Handwritten Translation of Goethe's One-Act Play <i>Die Geschwister</i>	63
Др СРЂАН Ђ. РАДАКОВИЋ Филмофилија Милоша Црњанског	65
SRĐAN Đ. RADAKOVIĆ, PhD Cinephilia of Miloš Crnjanski	76
Др ГОРАН Т. ГАВРИЋ Фотографски жанрови и значење фотографског негатива у филму <i>Кућа коју је Џек саградио</i>	77
GORAN T. GAVRIĆ, PhD Genres of Photography and the Meaning of the Photographic Negative in the Film <i>The House That Jack Built</i>	105
Мср ИГОР З. РАДЕТА и др ТИЈАНА Б. ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ Рефлексивна дијалектика односа музике и слике у филмовима <i>Барака</i> и <i>Сам- сара</i>	107
IGOR Z. RADETA, MA and TIJANA B. POPOVIĆ MLAĐENOVIC, PhD Reflexive Dialectics Between Music and Image in Movies <i>Baraka</i> and <i>Samsara</i>	122

Др МИЛАН Р. МИЛОЈКОВИЋ	
Сарадња Каталин Ладик са композиторима електроакустичких музичких остварења	123
MILAN R. MILOJKOVIĆ, PhD	
Collaboration Between Katalin Ladik and the Composers of Electroacoustic Music Pieces	137
Др ИВАНА Н. МЕДИЋ	
Музика изгубљене генерације: „америчка прича“ Вука Куленовића	139
IVANA N. MEDIC, PhD	
Music of the Lost Generation: Vuk Kulenović's "American Story"	156

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

МАРИЈА Т. МАГЛОВ	
Збирка фотографија у Архиву Музиколошког института САНУ	157
MARIJA T. MAGLOV	
Collection of the Photographs in the Archive of The Institute of Musicology SASA	169
РЕНАТА В. АГОСТИНИ	
Ставови тијела у хата јоги као полазиште за рад на предизражајном плану Мејерхолда, Декруа и Гротовског	171
RENATA V. AGOSTINI	
Body Postures in Natha Yoga as a Starting Point of the Pre-Expressivity of Meyerhold, Dekru, and Grotowski	183
АНА Љ. ТЕШИЋ	
Став <i>плијеа</i> као техника акултурације у постизању говора тијела извођача различитих култура	185
ANA LJ. TEŠIĆ	
<i>Plié</i> Movement as a Technique of Acculturation in the Attainment of the Body Language of the Performers from Different Cultures	196

ПРИКАЗИ REVIEWS

Др СЕЛЕНА Ч. РАКОЧЕВИЋ	
Милорад Лонић, <i>Кореографија. Традиционални њлес на сцени</i> , Нови Сад: Матица српска, 2018.	197
ГАБРИЕЛА С. ТЕГЛАШИ ЈОЈКИЋ	
Александар Милосављевић, Оливера Ковачевић Црњански, <i>Форум за нови њлес</i> , Нови Сад: Удружење балетских уметника Војводине; Београд: Битеф театар, 2018	200
Др СОФИЈА М. КОШНИЧАР	
„Да се још једном родим [...] опет бих била балерина“ (Свенка Савић, <i>Ерика</i> , Нови Сад: Футура публикације, Удружење „Женске студије и истраживања“, 2018)	204

Др ЛЈУБИЦА М. РИСТОВСКИ	
Уметност бунта (Милена Драгићевић Шешић, <i>Умешности и култура оштора</i> , Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности, Клио, 2018)	210
Мср БРАНИСЛАВА Г. ТРИФУНОВИЋ	
Маријана Прпа Финк, <i>Мејерхољдова биомеханика. Значај и утицај на позоришће XX века (Гројовски, Барба, Брук)</i> , Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, Академија уметности Нови Сад, 2014.	220
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	223
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	233
РЕЦЕНЗЕНТИ	239

ДАНКА Р. ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

(ПРЕ)ОБЛИКОВАЊЕ СРПСКЕ ТАМБУРАШКЕ
ТРАДИЦИЈЕ КРОЗ ИНДИВИДУАЛНЕ ПРАКСЕ:
РЕПЕРТОАРСКИ И СТИЛСКИ АСПЕКТИ**

САЖЕТАК: У студији се разматра (пре)обликовање дела српске културе који се данас препознаје као „тамбурашка традиција“ на основу података о индивидуалним праксама тамбураша и музици коју су изводили и стварали у XIX и првим деценијама XX века. Реч је о Димитрију Мити Орешковићу, Васи Јовановићу и Марку Нешићу. Након уводног позиционирања истраживања у дисциплинарним оквирима и образложења методолошких избора, укратко су предочене музичке биографије поменутих тамбураша. Поређењем појединачних домета омогућено је јасније сагледавање и тумачење утицаја ових актера и генерација музичара које су имали на српску тамбурашку традицију. Централни део рада посвећен је анализи стилских и репертоарских иновација условљених порастом мобилности, музичким образовањем тамбураша и утицајима музичке индустрије. Промена медијума – потискивање традиције солистичког музицирања ансамбалском праксом и професионализација тамбураштва, повезује се са променама функције и естетике музике као последице културне транзиције друштва.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српска тамбурашка традиција, тамбурашки репертоар/стил, тамбурашки ансамбл, Димитрије Мита Орешковић, Ваца Јовановић, Марко Нешић.

Увод: о теми и изворима

Тамбурашка пракса се у новије време издваја, па и потенцира, као један од симбола српске музичке културе. Разлога томе је више. Пре

* danka.lajic.mihajlovic@gmail.com

** Ова студија је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОН 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

свега, друштвено-историјска збивања која су водила нестајању Југославије као државне творевине крајем XX века донела су нови талас освежених и оснажених национализма, укључујући својатања одређених културних пракси и њихову промоцију у маркере националних идентитета новонасталих држава. Надаље, комерцијализација традиционалне музике добија нове форме: „спектаклизација“ захвата и ово поље, нарочито кроз нове фестивалске концепте, што укључује и медијске кампање, често са националистичким елементима. Коначно, глобални културни пројекти, попут Конвенције о заштити нематеријалног културног наслеђа УНЕСКО-а (2003), осим генерално позитивних ефеката, показали су и своје негативне стране, те се регистровање културних пракси као националних домена одразило на широку дискусију о идентитетима појединих музичких израза и форми. Општепознато је да је пракса групног музицирања на инструментима из породице тамбура присутна сразмерно дуго и на географски великом подручју, те је непобитно да се ради о мултинационалној традицији. У том смислу, у овом раду се говори о успостављању српске традиционалне праксе тамбурашких ансамбала као националног варијетета у контексту ширег процвата тамбураштва у Европи у XIX и с почетка XX века. У вези с тим је и усмерење пажње на тамбураштво на северу данашње Србије, у Војводини, где је оно доживело највећу експанзију као културна пракса. Коначно, важно је нагласити да је овом приликом у фокусу конституисање традиције здруженог свирања на тамбурама различитих величина, односно ансамбала у којима су тамбуре доминантне у односу на друге, мање-више *ad hoc* прикључиване инструменте, с обзиром на то да је претходно постојала дуга традиција солистичког музицирања на тамбурама.¹

Међу досадашњим публикацијама о пракси тамбурашких оркестара у Војводини срећу се књиге из пера музичара-практичара различитих профила и етномузиколошке студије. Прва група се, очекивано, односи првенствено на ерголошке специфичности и аспекте удруживања оваквих инструмената (VUKOSAVLJEV 1990; САБО 1998; BRANKOV 2005), али је интересантно да је управо књига Саве Вукосављева, извођача, диригента, композитора и аранжера, најчешће цитирани извор што се историјата тамбура тиче (VUKOSAVLJEV 1990). С друге стране, етномузиколошке студије су различите, између осталог, по профилу, обиму, искуствима и идеологијама истраживача (ГОЛЕМОВИЋ

¹ Историјски аспекти традиције музицирања на фолклорним инструментима трзачког типа на Балкану нису били предмет комплексне научне пажње, али су улазили у фокус органаграфа, етноорганолога, па и археолога, као нпр. у радовима: GAZIMINAL 1955; LOVRENČEVIĆ 1963; VUKOSAVLJEV 1990: 5–13; TALAM 2007; ЂУРОВИЋ 2016, из којих је могуће информисати се о изворима и широј библиографији.

1998; РАНИСАВЉЕВИЋ 2011; FORRY 2011; Думнић 2014), а оно што их повезује јесте фокусираност аутора првенствено на савремену праксу, што је у складу са потенцирањем партиципирања у истраживаној пракси, односно (личних) теренских истраживања као основне методе модерне етномузикологије (више у: BARZ, COOLEY 2008). Последица тога је дуг период скрајнутости историографски оријентисаних истраживања у општим размерама, а у конкретном случају – лимитирана могућност тумачења одређених феномена из савремене праксе у дијахронијском контексту. Суочавање с том празнином у сазнањима о тамбураштву у Србији, уз актуелну реafirмацију „историјске етномузикологије“ (уп. McCOLLUM, NEBERT 2016), резултирало је мотивацијом ауторке да у овом правцу настави фундаментална проучавања традиционалних инструмената, раније реализована у вези са гајдама и гуслама (ЈАЛИЋ МИХАЛЛОВИЋ 2003; 2006).

У потрази за грађом о музичкој прошлости најчешће се усмеравамо ка архивама. Ипак, свима који се баве оваквим послом познато је да институционална заштита наслеђа у Србији не функционише задовољавајуће, те је мноштво важних извора и даље у приватним рукама, у породичној предаји или власништву истраживача-колекционара – појединаца. С друге стране, понекада се истраживачи којима то није професија заинтересују за одређене теме толико да прикупе и публикују значајна документа као „изворе“, „грађу“, или их искористе за популарне, историографско-фељтонистичке приче. Тако смо у протеклој деценији добили три монографије посвећене музичарима који су обележили тамбурашку традицију Србије. Реч је о књигама о Марку Нешићу и Мити Орешковићу Дејана Томића² (2009; 2014), те књизи о Васи Јовановићу Бошка Брзића³ (2012). Захваљујући великом ентузијазму, Томић и Брзић су дошли до изванредних материјала разасутих по званичним архивама, а од посебне важности је публикавање докумената из приватних збирки која су и даље недоступна широј јавности. У том смислу, ове књиге практично су вредни секундарни извори. Наравно, у вези са посредно презентованим писаним и штампаним документима неопходно је задржати опрез, али те књиге садрже заиста велики број факсимила, што нас охрабрује и у погледу поузданости пренесених података. Уз поштовање за истраживачко ангажовање и

² Дејан Томић (р. 1948) је професионални музичар, а радни век је провео као педагог и музички уредник у Радио-телевизији Нови Сад. Активан је као истраживач у домену историје српске књижевности и музике, а приредио је и објавио више књига које се односе на различите музичке теме.

³ Бошко Брзић (р. 1934) је магистар књижевних наука. Радио је као професор и библиотекар. Аутор је великог броја прилога о културној историји, књижевности, библиографији, музикологији, педагошкој пракси, фолклору.

захвалност за публикување налаза ауторима ових књига, у тексту који следи биће понуђено њихово етномузиколошко „читање“ у смислу повезивања информација о индивидуалним праксама и музици која је тако стварана и извођена, њиховог контекстуализовања и тумачења утицаја на традицију. С обзиром на то да су тамбураши о којима је реч недовољно познати чак и стручној јавности, потребно је да се на почетку сасвим укратко предоче њихови животописи.

Биографске скице

Димитрије Мита Оришанац рођен је 1816. у Сечују. Није познато када је породица променила презиме у Орешковић, нити када су се дефинитивно настанили у Шиду, где ће Мита провести остатак живота, до 1867. године. Похађао је Карловачку гимназију, где је развијао наклоност ка сликању, али је због повреде, која му је драстично оштетила вид, одустао од даљег школовања. Вратио се у Шид, отворио кафану, те у њој и сам свирао на тамбури, што је допринело да усаврши своје и извођачке и стваралачке способности – вештину „спевавања“ песама. Није био музички писмен, па је бележио само поетске текстове својих песама, мада их је увек изводио као певане. Његов однос према поетској компоненти био је у стилу народних стваралаца у усменој традицији – записе више од двеста својих песама предао је пријатељу из гимназијских дана Јовану Суботићу, са молбом да „ако их даде коју штампати, нигде не потписује имена“ (Томић 2014: 145).⁴ Тако се догодило да је Орешковићево стваралаштво разматрано из перспективе народне књижевности (ширу библиографију вид. у: Карановић 1984), док је музичка страна остала скрајнута. Ово је свакако у вези са изостанком комплетних записа песама у ауторовим верзијама, те о музичкој димензији Орешковићевог опуса сазнајемо посредно. У збиркама Фрање К. Кухача налази се више Орешковићевих песама приређених за извођење уз клавируску пратњу, како је уобичајено аранжирао мелодије овај сакупљач (уп. Кунац 1878; 1879; 1880; 1881). Орешковићеву песму *Праї је ово милої Срба* обрадио је и Корнелије Станковић, и то у две верзије – за глас и клавир и за мушки хор (2007 [1863]), а према неким истраживачима Орешковић је аутор и песме *Добро вече, Анка*, која се такође у различитим обрадама налази у Станковићевом опусу (уп. 2004; 2007). Ангажовани текстови неких од Орешковићевих песама учинили су их изузетно добро примљеним у народу. Посебан

⁴ Одрцање од ауторства познато је и у вези са другим фолклорним жанровима, попут епике, па је Вук Карацић забележио да „у народу нико не држи за каку мајсторију или славу нову пјесму спјевати, и не само што се нико тим не вали, него још сваки (баш и онај, који јест) одбија од себе и каже да је чуо од другога“, 1985 [1824], 536).

статус етничког, односно националног репрезента добила је песма *Праї је ово милої Срба*, која је била изведена на државној прослави преузимања кључева Београда од Турака 1967. године (Никочић, према: Томић 2014: 138–139).

Иако знатно млађи од Орешковића, још мање је јавности познат Васа Јовановић. Рођен је у Новом Саду 1872, али је одрастао у Доњем Ковиљу, где је завршио четворогодишњу основну школу, а од тамбураша у очуховој гостионици добио прве музичке поуке и научио ноте. Одбио је могућности да се бави породици прихватљивијим занимањима – да постане месар или берберин, и определио се за професионално бављење музиком. Почео се озбиљније упућивати у теорију музике, учио је од тамбураша Ота Крчмарша, професора музике у реалној гимназији у Сремској Митровици, тадашњем центру тамбураштва у Војводини, потом од Карела-Драгутина Хрузе (1859–1915), Чеха школованог у Будимпешти и Прагу, а касније је посећивао предавања и на Краљевском конзерваторијуму у Лајпцигу и узимао приватне часове музике. Већ са деветнаест година полази на прву турнеју као оркестарски музичар, а путовања због музицирања обележиће његов живот – једно од њих трајало је готово четири године (Брзић 2012: 37). Са искуством је расла и његова амбиција, па је основао сопствени састав. Образовање у домену теорије музике, хармоније и композиције охрабривало га је да сам аранжира народну музику, али и дела класичне музике, па и да сам компонује. Чак и на турнејама, а посебно током боравака код куће, подучавао је младе и мање искусне музичаре. Умро је 1943. у „свом“ Ковиљу.

Јовановићев савременик и побратим Марко Нешић (1873–1938) такође се веома рано определио за професионално бављење музиком. Нотно писмо и основе теорије музике савладао је уз поменутог Драгутина Хрузу, представио се као одличан соло певач, напредовао као тамбураш, а онда поступно овладавао вештинама аранжирања и компоновања. Вокалне композиције писао је махом на сопствене стихове. Његове композиције изузетно добро примали су и публика и извођачи, те су многе „понародњене“ и постале антологијске вредности српске музике. Дружио се са Исидором Бајићем и истовремено много учио од њега, а Јосиф Маринковић је Нешића издвојио, уз Корнелија Станковића и Аксентија Максимовића, као једног од најпоштованијих српских композитора. Као извођач, био је уважени члан и капелник ансамбала које су ангажовали не само по Војводини и другим српским крајевима већ и широм Европе. Део ових искустава, поготово из младости, стицао је са Васом Јовановићем кроз заједничко музицирање у оркестру „Бели орао“. Посебно је остао упамћен као талентован и несебичан музички педагог. Важно је напоменути да је Нешић био политички

веома ангажован као социјалдемократа и социјалиста, интернационално оријентисан, а из те перспективе деловао је и као велики пропагатор есперанта, који је видео као идеалну могућност међународног комуницирања.

Индивидуалности Орешковића, Јовановића и Нешића као музичара заслужују засебна етномузиколошка истраживања, а њихови генерацијски односи дају додатно светло за дијахронијска сагледавања. Овом приликом биће само маркирани најзначајнији аспекти њихових учешћа у формирању оног што данас препознајемо као српску тамбурашку традицију.

Усјосјављање традиције ирујној свирања шамбура

Поменуто је да су инструменти типа тамбуре дуго били присутни у српској народној музичкој пракси као примарно солистички, те се преко делатности Орешковића, а посебно Јовановића и Нешића, може пратити процес мењања потреба и афинитета у смислу извођачке формације, односно волумена звука, али и других квалитета по којима се разликују солистичко и ансамбалско музицирање.

Према доступним сведочанствима, Орешковић је наступао и као солиста, певач-свирач, и у групи, са другим тамбурашима, а био је признат и као стваралац, песник-композитор (на основу чега га Томић у поднаслову своје књиге и квалификује као кантаутора; 2014). Ипак, као „бирташ-музичар“, био је „само“ „полупрофесионалац“. То што није био музички писмен сврстало га је у ред народних уметника чија дела су у усменој предаји неизбежно доживљавала преобликовање, попут стваралаштва епских певача, гајдаша, па и тамбураша-самичара, чију друштвену функцију је баштинио као солиста. Тематика његових песама сугерише закључак о унутрашњем богатству личности и социјалној интелигенцији: протеже се од банално-љубавних и ласцивних епизода из локалног друштвеног живота, до значајних историјско-политичких тема и поетизованих патриотских ставова, потенцирајући тако забавну, али и политички ангажовану функцију тамбурашке музике. С друге стране, наводи да је Орешковић одлазио у Сомбор „да с тамошњим тамбурашима разоноди то жедно друштво (локалне бојне, прим. ауторке)“ (Савић, према Томић 2014: 27), те да је по војвођанским варошима гостовао са својим ансамблом „да протури своје песме и да заради коју банку“ (Савић, према Томић 2014: 26), јасно указују да је пракса групног музицирања на тамбурама већ била шире позната и омиљена.

Ако се прихвати да су три деценије мера за генерацијску разлику, онда су наредна двојица тамбураша Орешковићеви „музички унуци“,

а проток времена се препознаје на више нивоа. Јовановићево и Нешићево музичко деловање одвијало се пре свега у домену групног музицирања, и то не само као умножавања извора звука у сврху амплификације – појачавања волумена, већ и као хармонски организованог вишегласја, какво није било уобичајено у српској традиционалној музици тог времена. Наиме, промене профила и организације јавног аспекта музичког живота које су биле у вези са економском и општекултурном динамиком друштва, донеле су потискивање гајди, као инструмента који је у панонској зони био „стожер“ догађаја са музичком компонентом и то пре свега оних на отвореном, а пораст заинтересованости за тамбуре новије конструкције. Оне су нудиле шири спектар изражајних елемената, укључујући и динамички распон, чија се (горња) граница померала удруживањем музичара, па су биле подобне за различите просторне услове. Истовремено се естетика узрочнопоследично мењала и у правцу фаворизовања хармоније у односу на тембр. Наиме, елементи хармонског начина музичког мишљења су били присутни и у традиционалном певању „на бас“ и музицирању на трогласним гајдама, али је семантика сазвука бинарна (више у: Големовић 1983; Лалић Михајловић 2003). У музицирању на вишежичним тамбурама (за разлику од традиционалних двојичних и тројичних тамбура) ерголошки потенцијал је коришћен у правцу стварања и извођења мелодија већег амбитуса и развијеније хармонске пратње. Музички инструменти и са њима у вези нова естетика, уз музичко образовање, омогућили су и подстакли Јовановића и Нешића на сложеније аранжирање традиционалне народне музике и компоновање нових дела у стилу који је прихватан и препознаван као „народни“, али је садржао битне иновације у односу на праксу на традиционалним солистичким инструментима.

Поврх тога, професионализација извођачке праксе подразумевала је усавршавање појединачних компетенција и ансамбалских капацитета. Веома упечатљиво сведочанство у вези с тим је једна од бележака из дневника Марка Нешића која се односи на наступе оркестра „Бели орао“ под вођством Васе Јовановића у Немачкој 1905. и 1906:

После преставе у позоришту, дошао нам капелник градске музике (...) и довео је са собом капелника од позоришта. С' њима су дошле и њихове жене и један глумац и глумица. Капелник градске музике Фогл, фалио нас је капелнику позоришном, да ми свирамо увертиру Танхојзер, а овај му је рекао да он не може то веровати, јер четири човека то нису у стању извести. Такођер ни други глумци нису веровали, па их је сада госп. Фогл зато довео, и замолио нас да то одсвирамо, те пошто то учинисмо уверио их је да су четири Србина кадри да учине оно, што се њима чинило немогуће. ... (Томић 2009: 24).

Такви изазови извођења, па и стварања структурно сложенијих музичких дела потиснули су, последично, традиционални респект за лепоту једноставности изражајних средстава, способност импровизовања и варирања мелодија и друге квалитете традиционалних солистичких израза, односно усмерили репрезентовање традиционалне музике кроз такозване *смесе*, композиције сачињене од низа обрада народних мелодија по принципима „естетике разноликости“ – честих смењивања различитих карактера.

Интернационализација репертоара

Прилике да наступају пред публиком у различитим јужнословенским крајевима, а онда и да изађу пред интернационалне аудиторијуме великих европских градова, усмериле су Јовановића и Нешића на културолошки сасвим мешовит репертоар. Када се има у виду да је Јовановић наступао у изузетно великом броју места по тадашњој Аустроугарској и Немачкој, у Румунији и Русији, касније у Белгији, Холандији, Данској, Енглеској и Француској, сасвим је јасно о колико сложенем задатку се радило. Осим тога, директна размена утицаја међу самим музичарима била је у одређеним околностима неизбежна, као када су у ХанOVERу, у великој кафани „Винтергартен“ (*Wintergarten*, Зимска башта), поред Јовановићевог ансамбла била ангажована још три оркестра: тиролски, италијански и „војна музика“ са педесет људи (Брзић 2012: 32). Широки репертоар био је неопходан и за тржишну конкурентност у смислу ангажовања музичара у различитим оркестрима, па је тако Јовановић једном приликом у Хамбургу чак два месеца свирао у „немачком оркестру“, „као поштован члан и писмен музичар“ (Брзић 2012: 28). Како је изгледао репрезентативни репертоар можда најбоље сведочи податак о програму који је Јовановићева дружина извела пред комисијом за додељивање „уметничког листа“ – сертификата за свирање у Дрездену: свирали су увертире из опера *Кармен* (*Carmen*), *Пајаци* (*Pagliacci*) и *Кавалерија русићана* (*Cavalleria rusticana*), а да би добили сертификат и као певачка дружина, још и хорске композиције *У бој, у бој, Пагајџе, браћо* и *Што ћућиии, ћућиии*⁵ (Брзић 2012: 28).

Утицаји нових медија

Непосредно комуницирање, какво је типично за традиционалну народну музичку културу, добило је конкуренцију пре свега у грамо-

⁵ Ради се о операма Жоржа Бизеа (Georges Bizet), Руђера Леонкавала (Ruggero Leoncavallo) и Пјетра Маскањџа (Pietro Mascagni) и хоровима-будницама Ивана Зајца, Гвида Хавласа (Quido Havlasa) и Даворина Јенка (уп. ANDREIS, CVETKO, ĐURIĆ-KLAJN 1962: 596, 607).

фонским плочама, медију промовисаном управо у време кулминације Јовановићевог и Нешићевог музичког деловања – првих деценија XX века. Из рекламних брошура сазнајемо да је тамбурашко друштво Марка Нешића у комбинацијама са различитим извођачима снимило изузетно велики број грамофонских плоча – више од педесет. Успешности новог медија несумњиво је допринела његова економска страна: напомена да продуценти куће *His Master's Voice* „нису трошка штедели“ да за своја издања споје два популарна оркестра – Нешићев и Стевана Бачића Трнде из Сомбора (Томић 2009: 25), јасно указује на то да је новина била у непосредној вези са комерцијалним аспектом, те да су ови музичари и у том смислу били професионалци. Плоче са снимцима Јовановићеве дружине издате су и у Америци, за потребе исељеника јужнословенског порекла, на обострани интерес – и издавача и музичара. Естетика коју су плоче наметале кроз потребу сажамања поруке (њеног скраћивања у времену и концентрисања изражајних средстава), водила је ка уграђивању оваквих искустава и у праксу извођења традиционалне народне музике „живо“, као и у (ново)компоновану музику тога времена, чија ће популарност произвести њено „понародњавање“ и обележити наслеђе те епохе.

Друга важна иновација у тамбурашкој пракси, омогућена описмењавањем неких од њих, било је умножавање – прво литографисање, а потом и штампање партитура. Ово је посебно искористио Нешић (више у Томић 2009: 30–31), па су његове уметничке идеје преко стваралачког импулса уграђене у извођачка искуства бројних музичких дружина на заиста широком простору, не само јужнословенском, већ и у Централној и Западној Европи и Америци (Исто: 46). На ове начине обезбеђена популарност појединих композиција утицала је на то да их на плоче сниме и други извођачи, Нешићев савременици (на основу чега је добијао и извесне тантијеме; Исто: 32), те да претрају и нађу се и на репертоарима данашњих тамбурашких ансамбала.

Педагошко деловање као учешће у (пре)обликовању тамбурашке традиције

Оно што је посебно значајно у погледу утицаја на српску музичку културу је Јовановићево и Нешићево велико и несебично ангажовање на образовању младих музичара. У писму Владимиру Р. Ђорђевићу, Нешић помиње: „Као берберин сам већ образовао дилетантски тамбурашки збор, који сам поучавао и поносио се тиме“ (Томић 2009: 26). Године 1912. Нешић је написао *Школу тамбуре*, у коју је укључио и појмове из теорије музике. Несумњиво је да су музичко описмењавање обојица видели као основни педагошки задатак, а тек потом рад на

инструменталној техници и развој композиторских способности. Како је интересовање публике придобијано виртуозношћу, усаглашеношћу ансамбала и великим и жанровски разноврсним репертоаром, од музичара су се очекивали изузетна посвећеност послу и континуирано усавршавање. Капелници су заказивали свакодневне пробе, упркос напору којем су се излагали наступајући од раних поподневних сати до дубоко у ноћ (Брзић 2012: 41, 47). Додатни притисак била је чињеница да су наступи у реномираним кафанама у то време били концертног карактера – тамбурашка музика се више слушала, као аутономна уметност, него што је била пратња песми или саучесник игри. Комплексна професионалност, каква је једино обезбеђивала егзистенцију музичара у то време, захтевала је заиста разноврсне вештине и знања, па је врским тамбурашима ваљало знати аранжирати, па и компоновати, а за то је било корисно да савладају и инструменте са клавијатуром (у Јовановићевом и Нешићевом случају то је био хармонијум), затим су морали да се упознају са могућностима виолина, због честог укључивања виолиниста у тамбурашке ансамбле, па и других инструмената за које су намењивали своје композиције. Иако су практично створили многе тамбураше – говори се о стотинама свирача и многим капелама (Брзић 2012: 48, 49), ни Јовановић ни Нешић нису своју педагошку делатност комерцијализовали. Чини се да је на Јовановића оставио дубок утисак разговор са Јованом Ивановићем, уваженим музичарем и композитором познатог валцера *Дунавски валови*, из кога је, између осталог, сазнао о Јовановићевој идеји да у Београду отвори високу музичку школу, али и изостанку подршке краља Милана Обреновића (који је рекао да „за музику нема буџета, јер треба војску опремати“, према: Брзић 2012: 22).

Тржишна конкурентност није угрозила личну етику ових музичара, те су се према реномираним колегама понашали с поштовањем, а заштитнички у односу на млађе и/или мање искусне, показно утичући на повећавање респектабилности професије музичара. Поврх тога, и Јовановић и Нешић су подржавали институционализацију заштите достојанства и социјалне сигурности музичара и били чланови различитих удружења музичара, са чим је у вези Јовановићево компоновање корачнице са насловом *Удружење* (1925).

Завршни осврт

Подизање нивоа образовања и повећавање мобилности омогућило је поступно формирање фолклорних музичара значајно другачијег профила у односу на раније, сеоске музичаре у искључиво усменим и локално оријентисаним традицијама. Орешковићева музичка биогра-

фија и заоставштина указују на то да је он био актер у тамбурашкој пракси чије одлике и рецепција сугеришу њену припадност српској и широј, јужнословенској култури у мултикултурном друштву какво је било оно на јужном ободу Хабзбуршке монархије у првој половини XIX века, дакле етнички и регионално обележеној. Такође се може говорити о „варошком“ миљеу као социјалном контексту на који је првенствено реферирала. Управо пример Орешковићевог музичког деловања значајно осветљава слој тамбураштва који се у савременим истраживањима прати као „аматерско/неинституционализовано“ и везује више за кафане (РАНИСАВЛЕВИЋ 2011). С друге стране, Јовановић и Нешић су били професионалци у послу, али кафане у њиховим случајевима представљају утолико другачији амбијент уколико су геокултурно различите биле средине у којима су се налазиле у односу на оновремена војвођанска села и вароши, па се та, рана епоха испоставља изузетно важном за тумачење потоње, још изразитије слојевитости тамбурашке праксе у Војводини (уп. РАНИСАВЛЕВИЋ 2011). За Јовановића и Нешића се може рећи да су у знатно већој мери били културни посредници, амбасадори српске културе у иностранству и промотери музичких израза других култура у Србији. Они су интензивније (пре)обликовали национални тамбурашки стил комплексним личним искуствима као музичари великих каријера и харизми, што је било и у узрочнопоследичној вези са фреквентнијим мењањима средина (у Јовановићевом случају), односно деловањем у већим, градским центрима (Нешић). Дуги периоди боравка у иностранству учинили су Јовановића мање признатим у историји српске музике, док је Нешић, додатно због политичког и ширег културног ангажмана, био „видљивији“, а његово музичарско деловање запажено и током живота и постхумно. Друштвена позиција, коју је Орешковић успео да стекне током свог релативно кратког живота, као и место у историји српске музике, одражавају сразмерну маргинализованост тадашњих фолклорних музичара, док су већ Јовановић и Нешић били поштованији. Иако је и Орешковић имао пријатељске односе са интелектуалцима свога времена, несумњиво је да је друштвена верификација млађе двојице, а посебно Нешића, ишла преко академских музичара-савременика, са којима је, живећи претежно у Новом Саду, културном и политичком центру, имао личну комуникацију и сарадњу.⁶ Да се однос ауторитета у области научне и културне политике

⁶ О Нешићевој позицији у музичком свету сведочи његово помињање у групи композитора „мање значајних, али ипак важних у развоју наше музичке културе“, како га је навела музиколог Стана Ђурић Клајн у „Предговору“ *Прилозима биографском речнику српских музичара* Владимира Р. Ђорђевића (1950: VI), као и одредница у *Музичкој енциклопедији* Југославенског лексикографског завода, којом је једини од тројице разматраних музичара уважен (РАЋАН 1974: 672–673).

у новије доба променио према традиционалној музици, па и актерима у њој, указују одреднице за сва три музичара-тамбураша о којима је реч у *Српском биографском речнику* (Брзић 2009; Кокановић Марковић 2018; Пивнички Дринић 2018). Препознајући потребу, па и ефикасност коришћења нотних записа, посебно партитура за ширење репертоара, као и посредног комуницирања и репрезентовања музике путем нових медија – плоча и радио-таласа, тамбураши који су припадали генерацији Јовановића и Нешића били су нова категорија учесника у народној музичкој традицији: својим активностима значајно су преобликовали оно што се до тада сматрало „народном музиком“ и преусмерили начине њеног представљања. У том смислу, не само што се може говорити о њиховом доприносу институционализацији тамбураштва у пракси већ и, последично, генералном мишљењу о тамбураштву као колективном изразу (на релацији традиција–култура као првенствено друштвени, дакле, колективни феномени; уп. FORRY 2011).

Разматрање већ и само појединих аспеката професионалних биографија тројице одабраних музичара указује на комплексност проучавања односа индивидуа, односно музичких персоналности и (музичких) традиција, а онда и динамичности такозваних фолклорних музичких традиција у односу на културну и друштвену историју. Отворени су само неки од многих праваца у којима би се ово истраживање могло развијати. На основу искустава ових музичара стечених кроз мобилност, остварује се веза са актуелним истраживањима сензитивности у односу на миграције и просторност (више у: BOHLMAN 1996). Шире, уз посредоване контакте (преко партитура и носача звука), могу се сагледавати културни сусрети који воде ка мултикултуралности, интеркултуралности, па и транскултуралности (уп. WELSCH 1999). У том правцу, разматрани примери указују на проблематичност идентификација продуката културних контаката у односу на линије етничко–национално–транснационално, односно локално–регионално–глобално. У сваком случају, она конотирају тензијност између национализ(а)ма и космополитанизма, које поједини истраживачи виде као узајамно подстичуће процесе на глобалном музичком пољу (TURINO 2000; REGEV 2007). На социјалном нивоу, припадања и препознавања обележена су дихотомијама сеоски – градски, необразовани – образовани, аматерски – професионални. Када се овоме прикључи економски аспект, прича се може водити ка савременом жанру „музика света“ (world music), као „кровном“ жанру, „наджанру“ који конотира различите степене интеркултуралности, али истовремено отвара тему „глокалности“ – локалних одговора на глобалне културне токове (STOKES 2007). Поред свега поменутог, као и свака конкретна тема, и ова кореспондира са стањем дисциплинарних истраживања на националном нивоу. Из те перспек-

тиве се сагледавају потребе за ширим етномузиколошким истраживањима тамбураштва у Србији, као једној од референтних пракси за истраживање динамике музичке културе у вези са урбанизацијом друштва, професионализацијом и комерцијализацијом музике, посебно фестивализације и медијске репрезентације ове уметности. Коначно, примена и семантизирање звука тамбура у различитим музичким жанровима савремених стваралачких пракси такође се виде као интригација и могући задатак (етно)музиколога. Сходно реченом, може се закључити да је проучавање тамбураштва као извођачке и стваралачке традиције и праксе у Србији „тек отворено“, те се радови попут овога могу окарактерисати као допринос фундаменталним истраживањима тог музичког феномена.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Брзић, Бошко. „Јовановић, Васа.“ У: Попов, Чедомир (ур.). *Српски биографски речник*. Т. 4 (И–Ка). Нови Сад: Матица српска, 2009, 462–463.
- Брзић, Бошко. *Васа Јовановић: џамбураш, композитор, мелограф и музички његајоћ*. Нови Сад: Тиски цвет, 2012.
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије. „Новије сеоско двогласно певање у Србији.“ *Гласник Етнографског музеја* 47 (1983): 117–156.
- ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије. „Композиције за тамбурашки оркестар Саве Вукосављева.“ У: Вукославовић, Радоња (ур.). *Сава Вукосављевић и војвођанска народна музика*. Нови Сад: ИП „Цветник“, 1998, 76–79.
- ДУМНИЋ, Марија. „Допринос студија перформанса изучавању регионалне популарне музике: ’Тамбурица-фест’ као извођење.“ *Етнолошко-антиролошке свеске* 23/12 (н. с., 2014): 93–104.
- ЂУРОВИЋ, Игор. *Порекло музичких инструмената код Срба. На основу археолошких, историјских, етнографских и других података*. Крагујевац: Народни музеј, 2016.
- ЂУРИЋ КЛАЈН, Стана. „Предговор.“ У: ЂОРЂЕВИЋ, Владимир Р. *Прилози биографском речнику српских музичара*. Београд: Српска академија наука – Посебна издања, књ. CLXIX, Музиколошки институт књ. 1, 1950, V–VIII.
- КАРАНОВИЋ, Зоја. „Мита Орешковић и грађанско песништво.“ *Зборник Матице српске за књижевност и језик* XXXII/1 (1984): 45–56.
- КАРАЦИЋ, Вук Стефановић. „Предговор уз Народне српске пјесме, књ. 1, у Липисци, 1924.“ У: Недић, Владан (ур.). *Српске народне пјесме – Дела Вука Караџића*. Књ. 1. Београд: Просвета: Нолит, 1985.
- КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ, Маријана. „Нешић, Марко.“ У: Бешлин, Бранко (ур.). *Српски биографски речник*. Т. 7 (Мл–Пан). Нови Сад: Матица српска, 2018, 301–302.
- ЛАЈИЋ МИХАЉОВИЋ, Данка. „Историјат трогласних гајди у светлу миграција.“ *Музикологија* 3 (2003): 13–25.
- ЛАЈИЋ МИХАЉОВИЋ, Данка. „Тонски систем српских трогласних гајди: музички инструмент на релацији национално-мултинационално.“ У: ГОЛЕМОВИЋ, Димитрије (ур.). *Човек и музика. Међународни симпозијум, Београд, 20–23. јун 2001., Професору др Драгославу Девићу поводом 75-годишњице рођења и 50-годишњице научног рада*. Београд: Ведес, 2003, 177–184.
- ЛАЈИЋ МИХАЉОВИЋ, Данка. „Порекло гусала у светлу историјата гудачких инструмената.“ У: Перковић-Радак, Ивана, Драгана Стојановић-Новичић, Данка Лајић-Михајловић (ур.). *Историја и мисијерија музике. У часи Роксанде Пејовић*. Београд: Факултет музичке уметности (Музиколошке студије – Монографије, св. 2), 2006, 123–134.

- Пивнички Дринић, Татјана. „Орешковић, Димитрије Мита.“ У: Бешлин, Бранко (ур.). *Српски биографски речник*. Т. 7 (Мл–Пан). Нови Сад: Матица српска, 2018, 672–673.
- РАНИСАВЉЕВИЋ, Здравко. „Тамбурашка пракса у Војводини – хронологија, аспекти и перспективе развоја.“ *Етнолошко-антиролошке свеске* 17/6 (н.с., 2011): 109–126.
- САБО, Иван. „Развој војвођанске гитаре – од тамбуре самице до оркестарског инструмента.“ У: ВУКОСАВЉЕВИЋ, Радоња (ур.). *Сава Вукосављевић и војвођанска народна музика*. Нови Сад: ИП „Цветник“, 1998, 54–76.
- СТАНКОВИЋ, Корнелије. „Клавирска музика.“ У: ПЕТРОВИЋ, Даница (ур.). *Сабрана дела Корнелија Станковића*. Књ. 1. Београд: Музиколошки институт САНУ; Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2004.
- СТАНКОВИЋ, Корнелије. „Песме за глас и клавир, мушки и мешовити хор.“ У: ПЕТРОВИЋ, Даница (ур.). *Сабрана дела Корнелија Станковића*. Књ. 2. Београд: Музиколошки институт САНУ; Нови Сад: Завод за културу Војводине, 2007.
- ТОМИЋ, Дејан (ур.). *Марко Нешић са њесмом у народу. Алманах*. Нови Сад: Тиски цвет, 2009.
- ТОМИЋ, Дејан. *Миша Орешковић. Први српски кантиаутор*. Шид: НБ „Симеон Пишчевић“; Нови Сад: Прометеј, 2014.
- ANDREIS, Josip, Dragotin Cvetko, Stana Đurić-Klajn. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 1962.
- BARZ, Gregory, Timothy J. Cooley (eds.). *Shadows in the Field: New Perspective for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- BOHLMAN, Philip V. “Pilgrimage, Politics, and the Musical Remapping of the New Europe.” *Ethnomusicology* 40/3 (1996): 375–412.
- BRANKOV, Dušan. *Tambura. Definicija oblika, dimenzije i tehnologije izrade tambura vojvođanskog sistema*. Novi Sad: Prometej, 2005.
- FORRY, Mark. *Saglasje tradicije i kulture u tamburaškoj muzici Vojvodine*. Novi Sad: Prometej, 2011.
- GAZIMIHAL, Mahmut. „Uvodni pogledi na azijsko porijeklo nekih turskih muzičkih instrumenata.“ *Bilten Instituta za proučavanje folklora Sarajevo* 3 (1955): 125–132.
- KUHAČ, Franjo Š. *Južno-slovenske narodne popievke* I, II, III, IV. Zagreb: C. Albrecht, 1878, 1879, 1880, 1881.
- LOVRENČEVIĆ, Zvonko. „Tambura ‘samica’ u okolici Bjelovara.“ *Narodno stvaralaštvo – Folklor* 5 (1963): 313–324.
- MCCOLLUM, Jonathan, David Hebert (ed.). *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. Lanham: Lexington Books.
- PAŠČAN, Svetolik. „Nešić, Marko.“ У: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.). *Muzička enciklopedija* т. 2, GR–OP. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974, 672–673.
- REGEV, Motti. “Cultural Uniqueness and Aesthetic Cosmopolitanism.” *European Journal of Social Theory* 10/1 (2007): 123–138.
- STOKES, Martin. “On Musical Cosmopolitanism.” У: *The Macalester International Roundtable*. Paper 3, 2007. <<http://digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3/>> 16. 01. 2016.
- TALAM, Jasmina. „Bosanska bugarija.“ *Narodna umjetnost* 44/2 (2007): 185–205.
- TURINO, Tomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- VUKOSAVLJEV, Sava. *Vojvođanska tambura*. Novi Sad: Matica srpska, 1990.
- WELSCH, Wolfgang. “Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today.” У: FEATHERSTONE, Mike, Scott Lash (eds.). *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage, 1999, 194–213.

Danka R. Lajić Mihajlović

**(Re)Shaping of Serbian Tamburitza Tradition Through Individual Practices:
Aspects of Repertoire and Style**

Summary

The study highlights (re)shaping of the part of Serbian culture nowadays recognised as “tamburitza tradition” through the research of the data about individual (music) practices of the tamburitza players and the music that they performed and created during the nineteenth and the first decades of the twentieth century. The focus is on the activities of three tamburitza players: Dimitrije Mita Orešković, Vasa Jovanović, and Marko Nešić. After an introductory positioning of the research within the disciplinary framework and a brief explanation of methodological choices, short musical biographies of these players are presented. The comparison of individual achievements enables a clearer understanding and interpretation of the impact of the chosen protagonists, as well as of the generations of musicians represented by them within the Serbian tamburitza tradition. The central part of the paper is dedicated to the analysis of repertoires and stylistic innovations conditioned by the increase in both mobility and musical education of the tamburitza players, and the new technical and technological discoveries in the field of music industry and communications. All these aspects are related to a change of medium, reflected in a suppression of the tradition of a soloist playing by the practice of playing in groups (ensembles), as well as a professionalisation of playing the tamburitzas; and, in turn, with changes of the function and aesthetics of tamburitza music as consequences of the cultural transition of the society.

Keywords: Serbian tamburitza tradition, repertoire, style, ensemble, Dimitrije Mita Orešković, Vasa Jovanović, Marko Nešić.

МИЛИЦА М. АНДРЕЈЕВИЋ

Независни истраживач, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

О ЦРКВЕНОМ ПЕВАЊУ (ПОЈАЊУ) У
ЈУЖНОМ БАНАТУ**

САЖЕТАК: У раду се разматра појачка традиција јужног Баната у периоду пре и после Другог светског рата. Излагање је базирано на теренској грађи коју сам прикупила током 1999. и 2000. године у селима: Црепаја, Иланца, Добрица, Козјак, Баваниште, Долово, Уља, Избиште, Јасеново, Врачев Гај, Банатска Паланка. Посматрала сам културни утицај који је Панчевачко српско црквено певачко друштво имало на околна места, а затим положај појаца и начин учења појања, континуитет певања и узоре.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српско појање, Панчевачко српско црквено певачко друштво, кројење, мелографи српског појања.

У овом раду обрађује се грађа о појању и појцима коју сам крајем 1999. и почетком 2000. године прикупила на терену јужног Баната уз помоћ господина Љубише Вечанског и чланова Панчевачког српског црквеног певачког друштва.¹ Обишла сам села: Црепаја, Иланца, Добрица, Козјак, Баваниште, Долово, Уља, Избиште, Јасеново, Врачев Гај, Банатска Паланка, с циљем да утврдим колико су појање и хорско певање заступљени у сеоским срединама, као и колико је Панчевачко српско црквено певачко друштво утицало на развој музичке културе Баната. Скромна лична материјална средства и непостојање институционалне подршке спречили су виšekратну посету наведеним местима.

* am.andrejevic@gmail.com

** Текст је припремљен у оквиру рада на пројекту *Музика са мајина (дојринос ойишијој и музичкој култури и просвети)*, Одељења за сценске уметности и музику Матице српске.

¹ Захваљујем овом приликом господину Љубиши Вечанском, Жељку Стражимеште-рову, Александру Првуљу, Ирени Ђурић, као и свим свештеницима, појцима и певачима у местима која сам обишла. Истовремено, благодарим за подстицај и подршку коју су ми приликом писања овог рада пружили проф. др Даница Петровић и протојереј-ставрофор Јован Петковић.

Ипак, материјал који ћу презентовати у овом раду може бити добра основа за даља истраживања, поготово што већина казивача није више међу живима.

Животи Срба у Банату

Банат је регион данас административно подељен између Србије, Румуније и Мађарске. Историјска престоница Баната је Темишвар. Српски део Баната налази се у оквирима Аутономне Покрајине Војводине и чине га три округа: Севернобанатски, Средњобанатски и Јужнобанатски. Православни Срби насељавају српски и румунски део Баната од средњег века до данас. У том дугом временском периоду мењале су се државне границе, а Банатом су до 1918. године управљали владари Угарске, Отоманске Турске и Хабзбуршке монархије. Данашња граница успостављена је после Великог рата (Крестић 2013). Наши преци у Банату били су у селима углавном сиромашни, неписмени ратари са развијеном свешћу о значају неговања традиције и обичаја, мада је било и образованих богатих породица, попут породице Текелија, које су помагале школовање даровите српске омладине и утицале на стварање важних српских културних и просветних институција. Аустријски ревизор Јохан Ерлер је 1774. године² забележио да ни код једног другог народа није приметио такву љубав родитеља према деци, као и поштовање деце према родитељима и старијима, као што је то код православних Срба. Описи наведеног ревизора показују да су православни Срби чували породицу, језик, обичаје и културу, а у оквиру свог црквеног живота и црквено појање. Заједно су проводили празничне дане и весела, често трошећи више него што имају. Са поштовањем и гостољубивошћу примали су путнике и госте (Ерлер 2004: 16). Били су врло строги у испуњавању религиозних догми. Ерлер је био зачуђен дугим и строгим постовима које су Срби држали, али и тиме колико су били далеко од читања и писања, иако су природно били обдарени способностима у свему што раде (Ерлер 2004: 15–16). Нажалост, и свештеници су често били неписмени и врло сиромашни. Због тога се у цркви „дуго времена није могла чути проповед ни хришћанско учење, богослужење се сводило на певање литургија и друге верске церемоније, а после тога, свештеници су се поново прихватили рогова плуга“ (Ерлер 2004: 16). У Ерлеровом извештају, нажалост, нема детаља у вези са музиком на богослужењима. Његове записе наводи-мо пре свега као занимљива сведочења о музици Срба у сеоским срединама.

² Спис је настао у Темишвару 1. октобра 1774. године после обиласка Баната.

Оснивање првог црквеног певачког друштва међу Србима у Панчеву крајем четврте деценије XIX века говори о новим културним и духовним потребама јужнобанатског грађанства. Панчево је било и остало привредни и образовни центар Јужнобанатског округа. Православна црквена општина у Панчеву је за српски живаљ била тада место окупљања и остварења тежњи за националном, културном и територијалном самосталношћу. Оснивање Панчевачког српског црквеног певачког друштва 29. марта 1838. при храму Успења Пресвете Богородице значајан је догађај не само за Банат већ и за целокупно Српство.³ Велику подршку у остварењу ове тежње дали су прота Васа Живковић и група образованих, просветитељству наклоњених Панчеваца. Ово друштво је својом делатношћу утицало на развој националне свести и на стварање певачких друштава широм Баната.⁴ На Духове 1869. године чланови Друштва су иницирали формирање Српске певачке заједнице у Вршцу. Присуствовала су певачка друштва из Панчева, Београда, Новог Сада, Темишвара и Вршца. Повод за окупљање било је освећење заставе Вршачког певачког друштва. Међутим, из закључака донетих на Скупштини певача видимо да су циљеви били знатно шири. Скупштина је предлагала:

да се свако певачко друштво обавезе да даде годишње једну своту у сврху стварања једног фонда за **потпомагање даровитих Срба**, који се буду посветили музици (...) да се позову веће општине, да у основним школама уведу учење музике, а у препарандијама да то постане облигатан предмет (...) Прилог за фонд даваће и од беседа, од Црквених општина и од Српског народног сабора **јер музика засеца у питање ширења културе и просвете** (Томандл 1938: 152–158).

Захваљујући просветитељским и националним тежњама певачких друштава, до краја XIX века музика је постала обавезан предмет у вероисповедним школама,⁵ и то пре свега црквена музика коју је морао познавати сваки учитељ (Петровић 2009: 191–205). У препарандијама су изучавани музичка теорија, хорско певање и црквено појање, а сличне музичке предмете имали су и ђаци у богословији, будући свештеници (Мандић 2007: 71–79; 2009: 93–112; Ђоковић 2012: 182–193; Миодраг 2014а: 587–600).

³ Две године раније формирано је слично друштво у Темишвару (Петровић 2002: 199–209; Попов 2017а: 10–13).

⁴ Сва места која сам посетила имала су почетком XX века један, а у међуратном периоду и више хорова (мушких или мешовитих).

⁵ Укинуте су 1946. године (Попов 2017б: 136–148).

Дакле, учитељи и свештеници били су најзначајнија карика у преношењу црквеног појања даровитим појединцима све до Другог светског рата. Већ у међуратном периоду појање је искључивано из наставних планова основних школа (Барачки 2000: 15–16). Постојале су и тешкоће у обезбеђивању адекватних професора појања у богословијама (Мандић 2009: 93–112). Све је то, у измењеним друштвенополитичким околностима после Другог светског рата, утицало на смањен број познавалаца нашег црквеног благољепија, што је потврдило и истраживање на терену јужног Баната крајем XX века. Сва посећена села имала су појце, али у мањем броју у односу на период до Другог светског рата. Није било учитеља који су појали и учили децу појању, а смањио се број свештеника који су умели другима пренети појачку традицију.

Црквено појање у Банату у другој половини XX века

Опадање интересовања за појање наступило је после Другог светског рата због промењеног односа према религији и цркви, која је вековима окупљала народ и чувала национална материјална и нематеријална блага. Истраживање појачког наслеђа у селима јужног Баната засновано је на тековинама послератног наслеђа, али и на белешкама насталим у претходном периоду. Боравећи у јужнобанатским селима током 1999. и 2000. године, ослонила сам се на три типа извора: записе на маргинама црквених књига, нотне записе и звучне снимке казивача.

Постојање наведених извора није једнако у сваком од посећених села, али је свуда била присутна жива реч, односно сведочење појаца. Нотни записи и разноврсне богослужбене књиге биле су ретке.⁶ На основу доступне грађе, закључила сам да је највећи број појаца однегован крајем XIX и почетком XX века, а потом после Првог светског рата, када се у појединим банатским храмовима певало и за две певнице. У сеоским срединама почетком XX века појци су били учитељи и ратари, а после 1945. године у цркви певају искључиво земљорадници, јер учитељи или више не познају традицију црквеног појања, или се прибојавају таквих активности (Барачки 2000: 15–16). Док у међуратном периоду у Банату још увек постоји систематско изучавање појања,⁷ после 1945. појци „краду“ од старијих и искуснијих за певницом, или уче са свештеником током зимског периода када нема пољских радова.

⁶ Издвојена је богата збирка богослужбених књига у Добрици.

⁷ У Црепаји смо нашли молбу из 1940. године упућену Црквеном одбору да одобри стипендију дечаку Лазару Вељину (14 година) ради школовања у Појачкој школи у Вршцу. Школу је покренуо Дамаскин Грданички, тада епископ банатски.

Један од казивача наводи: „Попадија стави зеца у пац, а ја понесем вина од куће, и онда идемо код попа Славка да појемо“.

Учило се по слуху, „трилирајући“, односно стављањем знакова који указују на смер кретања мелодије изнад текста (Миодраг 2014б), а затим су научене мелодије постајале узор за „кројење“ нових текстова. Појци су најчешће користили *Зборник црквених њесама*, ређе *Минеј(е)*, *Осмогласник*, *Триод* и *Пентикостар*, јер сеоске цркве нису поседовале наведене богослужбене књиге.⁸ Ретки су били нотни писмени црквени певачи. Нисам имала прилику да упознам ниједног током свог рада на терену. Међутим, у Добрици сам за певницом приметила *Нотни зборник* Ненада Барачког, а у Иланци сам добила три нотне збирке записа које је сачинио појац Душан Бугарин.⁹ Наведене збирке већ у наслову упућују на то да се Душан Бугарин (чика Душа)¹⁰ у појању ослањао на записе Ненада Барачког, али и на традицију коју је наследио од старијих појаца у Иланци, учећи пре свега од свештеника Милорада Игњатова. Био је музички самоук, а после рата је водио и црквени хор интонирајући мелодије уз гитару.¹¹ Нотни записи црквеног појања из пера Душана Бугарина настали су од 1936. до 1940. године, а насловљени су:

1. *Самојласне стиџхире свих осам љасова које се њоје на вечерњу и јуџрењу стиџавио у ноџе за један љас Душан Буџарин црквени њојац њо месном најеву како је научио од стиџарих њојаца*, Иланца 1936–1940; укупно 41 страна;
2. *Разно минејско њојање ѡрејисао из Нотној зборника од Барачкој*, Иланца 1940; укупно 28 страна;
3. *Нотни зборник разних уџврђених стиџхира из малој њојања најисао и неџиџо ѡрејисао од Н. Барачкој Душан Буџарин црквени њевац*, Иланца 1936; укупно 66 страна.

Преписи и записи Душана Бугарина показују да је познавао и *Нотни зборник* и *Божџџ Барачког* (Барачки 1923; 1926). У начину нотографисања ослањао се на његов поступак са виолинским кључем само на почетку песме. Писао је врло уредно и прецизно. Преписе је бележио у F-дуру, а своје мелографске записе у G-дуру. Посебно је интересантан запис самогласног напева стихира на *Госџоди возџах* првог гласа, где се уочава изузетно китњаст начин певања. Репертоар записан у

⁸ Само у певници у Добрици је постојао комплет богослужбених књига и то из XVIII века. У многим су записана имена појаца који су служили у православном храму током XIX и XX века. Један од записа сведочи и о великој болести која је задесила село 1831. године.

⁹ Према сведочењу казивача из 2000, упокојио се око 1980. године.

¹⁰ Тако су га звали појци.

¹¹ Сазнајемо из предговора хорској партитури *Лџиџурџе Св. Јована Злаџоусџој* (Бугарин 1960).

трећој збирци указује на то да су се у међуратном периоду певале вечерња и јутарња служба (вероватно и бденије), као и литургија у недељне и празничне дане. Интересантан је предговор треће збирке у којем Бугарин наводи да песме нису дате по календарском и богослужбеном редоследу, већ: „Како ми која дошла до руке тако сам их преписивао“.¹²

Већина појаца са којима сам крајем XX века разговарала знала је само „мало појање“. Песме које су најчешће певали у току годишњег циклуса (тропари, блажена) знали су напамет, а остало су кројили по узору на добро научене стихове из Осмогласника. Дешавало се да нису до краја изучили напеве Осмогласника, јер нису имали адекватног учитеља. Тако је нпр. појцима у Добрици остао непознат самогласни напев петог и шестог гласа. Мали број певача знао је за појам „велико појање“, иако су га примењивали најчешће кроз певање *Херувимске ѿсеме*. Ипак, издвојила су се три зналаца који су напамет отпевали неке од песама мелизматичног напева. Први је Бранислав Бакушки,¹³ рођен 1921. године у Иланци. У време када смо разговарали већ дуже није одлазио у цркву због неслагања са другим појцима. Ипак, иако скоро у осамдесетој години живота, напамет је отпевао велико *Свјјѡи Боже*, велико *Свјјѡи*, велико *Тебе ѿјем*, *Ниња сили*, а знао је и велике ирмосе Господњих празника. Учио је од појца Мила Бокурова, који је само одабране теноре подучавао великом појању. Према сведочењу казивача у Иланци, Бокуров је био сељак, музички неписмен, а појање је научио од свештеника Милорада Игњатова, кога у својим записима помиње и Душан Бугарин. Други појац који је знао „велико појање“ био је Петар Марковић, рођен 1932. године у Јасенову. Учио је од свештеника Милана Ђуричића по Барачком. Захваљујући ставрофору Ђуричићу, у „појању је видео суштину божанства“. Овај појац, који је једно време живео у Бечу, вешто је кројио тропарске и самогласне напеве. Када сам га замолила да отпева стихиру *Боіоначлним мановенијем*, рекао ми је да је није раније певао јер му старији појци нису дозвољавали. Ипак, успео је да је искроји на лицу места гледајући у свој „истрилирани“ Зборник. Поносно је отпевао велики Ускршњи ирмос изводећи напамет велики напев у другом делу (*Свјетѡиѡсја, свјетѡиѡсја*).¹⁴ Трећи појац који је умео да пева велико *Свјјѡи* из Литургије Св. Василија био је Радован Алексић, рођ. 1933. године у Новом Козјаку. Он се сећао старијих појаца у Козјаку, као и учитеља Косте Петровића који их је подучавао. За деда Раду су други појци говорили „да је појац каквог нема у околини“.

¹² Аутор предговор насловљава са: Напомена! (Бугарин 1936: 1).

¹³ Певао је у Панчеву пред Жарком Цвејићем и каже да је Цвејићу било жао што се раније нису срили.

¹⁴ Напев *Херувимске ѿсеме* првог гласа.

На крају скрећем пажњу да већина појаца никада није учила црквенословенски језик. При читању богослужбених текстова ослањали су се на познавање руског језика. Једини који се сећа да је на часовима веронауке у основној школи једном недељно учио и црквенословенски језик био је Драгољуб Тириковачки, рођен 1919. године у Баваништу. Он је од трећег разреда ишао да свети водицу са тадашњим протом Ђорђем Јовановићем, који је код њега развио љубав према појању. Ипак, због животних околности није до краја изучио појање. Остали појци су вешто уклапали текст у научене мелодије, али се нису бавили анализом текстова. Остаје отворено питање да ли је неко од наведених јужнобанатских појаца посвећивао пажњу музичком тумачењу текста кроз кројење. Данас је на то тешко одговорити.

На основу спроведених истраживања можемо закључити да је појање у јужном Банату било и остало жива, углавном усмена, музичка традиција, која је имала своје успоне и падове, али никада није престала. Преносиоци ове традиције били су свештеници, учитељи и ратари до 1945. године, а после тог периода само свештеници и ратари. За свој труд они су награђивани новчано или добијањем земље на обраду, а било је и оних који су појали без новчане надокнаде, у временима када је за певницом било по неколико певача.¹⁵ Већи број заинтересованих утицао је на бољи и квалитетнији одабир појаца, а новчана надокнада је обавезивала на редовно присуство за певницом.¹⁶ Нажалост, после Другог светског рата сеоске цркве нису имале много заинтересованих потенцијалних појаца, а није било ни систематског учења појања. Они који су знали појање нису увек били расположени да га преносе заинтересованима.¹⁷ Зато су појци морали да „краду“ слушајући за певницом или да уче од свештеника који су имали разумевања и воље да пренесу ову вишевековну вокалну традицију.¹⁸ Положај црквених саслужитеља после Другог светског рата није био повољан јер се у многим местима одлазак у цркву негативно тумачио.¹⁹ Ипак, духовни и музички посленици нису одустајали и трудили су се да што

¹⁵ Нпр. у Црепаји је током 1922. године, поред плаћеног појца, певало још шест појаца бесплатно. Вероватно је то био пробни рад, јер су неки од њих касније одустали или су замољени да више не певају (уп.: Попов 2017б: 136–148).

¹⁶ На значај материјалног положаја појаца указао је и Дамаскин Грданички (Грданички 1957: 85–86).

¹⁷ Један од појаца са којим сам имала прилику да општим престао је да пева у цркви јер је свештеник од њега захтевао да му риба подове у кући.

¹⁸ Нажалост, један од проблема с којим су се сусретали професори музике у богословијама, а сусрећу се и данас, били су ученици са лошијим слухом. Други проблем били су повремено неадекватни професори појања, недовољно посвећени или без одговарајућих знања (Мандић 2007: 71–79; 2009: 93–112).

¹⁹ Ово потврђују појци са којима сам разговарала.

боље савладају неопходан богослужбени репертоар и поредак. Били су усхићени када се после вишедеценијског труда појавио неко ко је желео да чује њихово умеће.

Треба истаћи да су за Банат били везани и поједини, за Србе врло значајни појци и мелографи. Један од њих био је учитељ Лазар Лера (1885–1966), рођен у Чакову, у румунском делу Баната. Он је у сврху систематског учења појања у школама и храмовима снимио на 64 плоче обиман репертоар српског народног црквеног појања 1933. године (Андрејевић 2006: 76–87). Други је епископ др Дамаскин Грданички (1892–1969), познат као мелограф и појац који је током службовања у Вршцу покренуо Црквену музичку школу, у сврху систематског учења црквеног појања. Трећи је прота Ненад Барачки (1878–1939), који је две деценије службовао у Епархији темишварској и забележио неколико збирки црквеног појања. Штампане збирке и данас су драгоценост за љубитеље појања, а рукописи су сачувани у јужнобанатском селу Уљми и налазе се у Музиколошком институту САНУ (Петровић 2001: 147–158). Барачки је објавио и неколико историјско-аналитичких текстова (Барачки: 1936: 72–11, 137–142; 1938: 112–114) у којима нас подсећа и опомиње да наше црквено појање не само да је *историјско* него је оно и *велико*, како по својему обиму и духу, тако и по својој мелодичности и васпитној моћи; оно је дакле једна *историјска величина*. А историјске величине не бисмо никако смели пустити да постану ситне, мале ствари! (Барачки 2000: 15–16).

Хвала свим мелографима и појцима који су били свесни речи Ненада Барачког и који су својим трудом допринели да се појање одржи и сачува.

Табела 1:

Имена појаца и особености појања

Место	Појци са којима сам разговарала или о њима чула од казивача	Имена појаца у црквеним књигама
БАВАНИШТЕ	Драгољуб Ђириковачки, рођ. 19. X 1919. у Баваништу. Учио је појање од проте Ђорђа Јовановића и учитеља Мике Кошарића у периоду између два светска рата. После Другог светског рата, око 1960. године учио је Осмогласник од проте Илије Ранковића, али прота није био тако вешт појац. Године 1972. прешао је у Панчево да ради као црквењак Преображенске цркве и ту је учио са протом Миланом Ђуричићем. Прота Ђуричић му је снимао на касету, а он је преслушavaо пратећи текст у Зборнику. За осам недеља научио је да пева свих осам гласова Осмогласника (литургију, јутрење и вечерње), само тропарске мелодије. Омиљена су му блажена првог и четвртог гласа. Некада је после певао проповеди „Глагољај истину серцем својим“. Један епископ га је једном приликом у Војловици опоменуо да то не сме певати и од тада не пева. Било му је непријатно да отпева и за диктафон. То је научио као дете слушајући проту Мату у Баваништу.	
БАНАТСКА ПАЛАНКА	Спаса Илић, рођ. 1922. године. Деда му је био црквени одборник па је већ 1932. године почео да учи појање са протом Славком Субићем, а наставио је касније са протом Станиславом Секулићем. Учио је само оно што му је потребно за богослужење. Најдраже песме су му <i>Дјева днес</i> и <i>Глас Господењ на водах. Херувику</i> пева по 4. гласу. Каже да је некада у цркви био још један појац – Велизар Костић. Помиње се као појац у више наврата у летопису. Године 1968. у цркви је гостовао појац Лазар Кнежевић из Вуковара. Певао је са Спасом Илићем на литургији и бденију.	
ВРАЧЕВ ГАЈ	Јеремија Љубић, рођ. 1936. године, појац, самоук. Учио слушајући друге док је био црквењак. Почео да поје 1968. године, за време пароха Станислава Секулића (служио и у Банатској Паланци). Драган Милићевић, рођ. 1963. године учио је 2000. за појца од тадашњег свештеника. Нема добар слух.	

ДОБРИЦА	Душан Пауљев, рођ. 1939. у Добрици, и Јовица Дрндарски, рођ. 1939. у Добрици, учили су од проте Ђуричића (који је после отишао у Панчево), али само трећи глас. Прота почне, а они наставе. Касније су „крали“ од старијих појаца (нпр. деда Тозе, који је умро око 1968). Не знају самогласни напев петог и шестог гласа јер није имао ко да их научи. Стеван Шаманц, рођ. 1959. године у Добрици. Учио од старог појца Ђуре Нагула, а он од свог оца Бранка. Шаманц није тако добар слухиста. Назиру се само обриси гласа.	Апостол на црквенословенском језику из XVIII или XIX века. Уписана имена присутних на литургији 1905. и 1907. године. Уз неке текстове стоје и глас и подела на фразе. На крају Минеја за јуни потписан појац Светозар П. Лазаров, рођ. 3. XI 1885. Појао је од 1898. године, а потписан је 1949. године. Данашњи појци кажу да је био надалеко чувен не само у селу већ и у Епархији. Године 1921. потпис учитеља Уроша Дрндарског. На крају Минеја за јул потпис појца Стевана Каначког (певао између два светска рата). Минеј за август, обележене фразе са променама гласа у стихири <i>Боготочалним мановенијем</i>. Са унутрашње стране папира којим је укоричен Минеј стоји запис са квадратном нотацијом. Минеј за септембар, на првој страни забележено да је била велика болест 1831. године и да је дневно умирало по 12 или 13 смртника. У истом минеју потписан је црквени служитељ Гаврил Живатин (1854–1857). Потпис учитеља Жике Касапиновића (умро око 1953). На корицама старог Требника потписана Видосава Дрндарски (23. V 1944), ћерка појца Николе Дрндарског, а затим текст причасна „Крест чува васионе“ који је Дрндарски често појао. Пентикостар из XVIII века, на задњој страни потпис појца: Кузман Томин Имбрин. Појао од 1927. године, а учио од Миле Нагула Фулира. Осмогласник из XVIII века са потписом појца Емилијана Нагула.
ДОЛОВО	Јоца Вемић, рођ. 13. VII 1927, председник црквеног одбора, појац и хорски певач у Малој цркви (бас). Почео је да пева после рата 1945. године. Појање је учио од свештеника Славка Симића (ћак Карловачке богословије). У групи је било осам младића, а само су њих тројица прошли цео „курс“: деда Јоца, Станко Ромчев и Небојша Адамов. Свештеник им је бележио триле у Зборнику. Када је поп Станко премештен у Велику цркву („преко долине“), настављају да уче појање од учитеља Саве Ивачковића, који је пред пензију дошао из Панчева. Са њим	

	су утврдили 7. и 8. глас. Овај учитељ је убрзо прешао у Велику цркву и тамо обновио некадашње певачко друштво. Деда Јоца је покушао да отпева <i>Да исцрпавијсја</i> и <i>Ниња сили</i>. У свим стиховима је понављао само почетак мелодије ових песама. <i>Госѿоди улиши</i> певао је по мелодији <i>Око серца</i>. Најчешће је певао 1. и 4. глас. На часовима појања су учили стихире на <i>Госѿоди возвах</i> (певали на 8 стихира), тропаре и блажена. За Божић <i>Дјева днес, Небо и земља</i>. Деда Јоца тропаре и блажена зна напамет. На литургији пева <i>Херувик</i>у 4. гласа. Отац деда Јоцине супруге Загорке Вемић, рођ. Стокић 15. V 1928. године, звао се Жива, а појао је „у цркви преко долине“ скоро 40 година. Учио је од попа Паје.	
ИЗБИШТЕ	Бранко Каменко, рођ. 1922. године у Избишту, хорски певач. Сећа се да је од 1945. године у цркви појао Спаса Дакић и (или) Тома Дакић. Он је био и диригент хора. Рада Крушичанин, рођ. 1933. године у Избишту, садашњи појац. Почео је да учи 1994. године од свештеника. Уме да одговара на литургији и да отпева <i>Херувик</i>у. Не зна Осмогласник.	На корицама Пентикостара запис о појну Спаси Добрићу, ковачу који је почео да поје 1932. године. У истој књижи потписани су учитељ и појац Васа Бранилов (Бранков) 1899. године, затим Стеван Павлов, рођ. 1939, а почео да пева 1985. године. Потписан је и протојереј Велимир Сперњак, појац који је служио у Избишту од 1910. до 1946. године. У Минеју за јануар потписани су учитељ Прока Иланић и парох Михаило Дрндарев (1892). У Минеју за април потписан је учитељ и појац Васа Бранилов (Бранков). У Минеју за август потписан је појац Спаса Дакић, који је почео да пева и ради као црквењак 1937. године. У Минеју за октобар потписан је Тоша Бабић, чтец црковни 1922. године. Служио 35 година храм Божији.
ИЛАНЦА	Велимир Јованов, рођ. 10. V 1912. у Иланци, почео да пева у хору и поје 1934. године. Учио га је Миле Бокуров (сељак, музички неписмен). Бранислав Бакушки, рођ. 28. I 1921. у Иланци, учио само велико појање од М. Бокурова. Певао у хору. Певали су и његов стриц и тетка. Једно време водио је старо певачко друштво (око 1980). Већ годинама не иде у цркву због неслагања са другим појцима. Љубомир Дамјанов, рођ. 1922. године у Иланци. У хору од 1938. године (баритон). Учио је појање од Душана	

	Бугарина (чика Душа), који је око 1960. године основао нови хор у Иланци. Драгица Голубов, рођ. 1913. године у Иланци. Учила сама по црквама и манастирима. Неписмена. Сама саставља стихове и пева их по истом једноставном напеву – духовне песме али и песме које говоре о њеном животу. Неписмена је па све текстове памти.	
ЈАСЕНОВО	Живадин Павловић, рођ. 1928. године у Клишевцу, појац. Не уме сам да поје иако је учио од старих јасеновачких појаца. Само чита у цркви. Боривој Стојановић, рођ. 14. IV 1928. у Јасенову, појац, и Драган Јован, рођ. 16. I 1929. у Јасенову, појац, учили су три зиме од свештеника Милана Ђуричића. Свештеник је одабрао шест певача из хора које је обучавао по Мокрањцу. Остали су само деда Боривој и Драган. Кројили су и трилирали из свих црквених књига. Дедо Боривој је радио 40 година као појац, са платом. Зна све васкршње тропаре напамет. Више не пева. Петар Марковић, рођ. 17. V 1932. у Јасенову, појац. Зна и велико појање. Учио је од ставрофора Ђуричића пре деда Боривоја, око 1946–1948. Године 1967. отишао је у Беч, где је такође појао, а вратио се 1974. године. Осмогласник је учио по Барачком, каже да зна ноте. Каже да је ставрофор Ђуричић био врло прецизан у појању и да га је духовно препородио. Каже да је захваљујући ставрофору Ђуричићу у „појању видео суштину божанства“.	У Минеју за јануар, 1878. године потписан је појац и црквењак Душан Бугарин. У Зборнику штампаном у Београду 1958. године потписан је појац Душан Новаковић. У Осмогласнику потписан је Стеван Марила, појац од 1905. до 1970. године.
НОВИ КОЗЈАК	Радован Алексић, рођ. 1933. године, води данашњи хор и поје. Појање је учио од свештеника по слуху. Од великог појања зна <i>Свјати</i> из Литургије Св. Василија и <i>Скажи ми Господи</i>. Кроји, не пева по нотама. Воли да пева <i>Достојно јеси</i> 8. гласа, а да му неко терцира горе. Сећа се старог појца Мирка Писарова рођ. 1892. године (деда Владе Писарова), који је појао од почетка XX века до 1974. године. Учио је од учитеља Косте Петровића. Влада Писаров, рођ. 1928. године, садашњи црквени појац. Долази у цркву од 1990. године. Почео да пева када деда Раде због земљорадничких послова није могао да долази. Пева литургију у дане када нема хора. Појање је учио од Добре Давидова само тако што је слушао у цркви. Давидов није био тако добар појац јер није имао правог учитеља, него је такође учио	

	слушајући у цркви. За деда Раду каже „да је појац каквог нема у околини“.	
УЉМА	Миле Ерић, звани Арон, рођ. 1922. године, певач у хору. Сећа се да су у међуратном периоду појци били Слава Костадинов, Живан Барачки, Миша Барић, Младен Рушајски, Светозар Пантелић. Деда Живица, појац, учио је Осмогласник од попа Крсте Вулетића (учио богословију у Црној Гори) од 1956. до 1962. године. Данас више не поје у цркви. Никада није појао из Зборника већ из Одговарања на литургији. <i>Херувик</i> у 1. гласа пева са доста украса. Није учио певање стихира на <i>Госп</i> оди <i>возвах</i> ни тропаре гласа.	Пентикостар са потписом појца Спасе Дакића.
ЦРЕПАЈА ²⁰		1906. Сава Алексић, Душан Илијевић (осим певнице дужни су и школску децу обучавати црквеном појању). 1922. Лека Милошев, Паја Перић, Коста Радованчев, Паја Петров, Лаза Јаношев, Лука Крчединац, појци (на пробном раду). 1923. Милан Поповић, свршени богослов – парох помомник. 1937. Бранко Лазић, појац. 1940. Лазар Вељин (четрнаестогодишњак), треба да учи за појца. 1942, 1949, 1953–1954. Драга (Драгутин) Радованчев. 1942. Жива Јанков.

ТЕРЕНСКА ГРАЂА

Снимци разговора са појцима и снимци појања у селима: Баваниште, Банатска Паланка, Врачев Гај, Добрица, Долово, Избиште, Иланца, Јасеново, Козјак, Уљма, Црепаја, у власништву аутора текста.

Нотни записи појца Душана Бугарина из Иланце, у власништву аутора текста: 1. *Ноћни зборник разних утврђених стихира из малој појања најисао и нештој прејисао од Н. Барачкој Душан Бујарин црквени певац*, Иланца 1936; укупно 66 страна; 2. *Разно минејско појање прејисао из Ноћној зборника од Барачкој*, Иланца 1940; укупно 28 страна; 3. *Самојласне стихире свих осам гласова које се поје на вечерњу и јутрењу сјавио у ноће за један глас Душан Бујарин црквени појац по месном најеву како је научио од сјарих појаца*, Иланца 1936–1940; укупно 41 страна; 4. *Литургија св. Јована Златоустој разних композицијора*, за хор, Иланца 1960. Записи на маргинама богослужбених књига и летописа у селима: Банатска Паланка, Добрица, Избиште, Јасеново, Уљма, Црепаја.

²⁰ Парцијалне белешке из Записника црквеног одбора, из свеске о приходима хора и са зидова храма од 1906. до 1972. године.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АНДРЕЈЕВИЋ, Милица. „Звучни снимци српског православног црквеног појања.“ *Свеске Матице српске* 45 (2006): 76–87.
- БАРАЧКИ, Ненад. *Нойни зборник српској народној црквеној појања по карловачком наје-ву*. Нови Сад, 1923.
- БАРАЧКИ, Ненад. *Божјић*. Нови Сад, 1926.
- БАРАЧКИ, Ненад. „Наше црквено појање и његови расадници.“ *Духовна слиража* 2 (1936): 72–77.
- БАРАЧКИ, Ненад. „Наше црквено појање и његови расадници.“ *Духовна слиража* 3 (1936): 137–142.
- БАРАЧКИ, Ненад. „Може ли се укалупити и у обрасце поставити наше црквено појање.“ *Духовна слиража* 3 (1938): 112–114.
- БАРАЧКИ, Ненад. *Српско народно црквено појање: Божјић – Велики џећак – Ускрс*. Приредила Даница Петровић. Крагујевац: „Каленић“, 2000, 15–16.
- ГРДАНИЧКИ, ДАМАСКИН. „Наше црквено певање данас.“ *Гласник Српске православне цркве* (1957): 85–86.
- ЂОКОВИЋ, ПРЕДРАГ. „Мокрањчев метод учења појања.“ У: *Традиција као инспирација*. Зборник радова са научног скупа „Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог“. Бањалука: Академија умјетности, 2012, 182–193.
- ЕРЛЕР, ЈОХАН ЈАКОБ. *Банџић*. Превод са немачког Мирко Митровић, превод са румунског Север Ждику. Панчево: Историјски архив, 2004.
- КРЕСТИЋ, ВАСИЛИЈЕ. *Срби у Угарској 1790–1918*. Нови Сад: Матица српска, 2013.
- МАНДИЋ, БИЉАНА. „Настава црквеног појања у Карловачкој богословији до другог свјетског рата.“ *Годишњак* 6 (2007). Фоча: Православни богословски факултет „Свети Василије Острошки“: 71–79.
- МАНДИЋ, БИЉАНА. „Рад Богословије Светог Саве у Сремским Карловцима између два свјетска рата и настава црквеног појања у њој.“ *Годишњак* 8 (2009). Фоча: Православни богословски факултет „Свети Василије Острошки“: 93–112.
- МИОДРАГ, ПРЕДРАГ. „Знаменити професори црквеног појања и литургије у Карловачкој митрополији и богословији.“ У: *Три века Карловачке митрополије 1713–2013*. Зборник радова. Нови Сад, 2014, 587–600.
- МИОДРАГ, ПРЕДРАГ. *Триле у српском црквеном појању*. Сремски Карловци – Београд, 2014.
- ПЕТРОВИЋ, ДАНИЦА. „Појци и мелографи српског црквеног појања – духовни мисионари и музички посленици. Поводом рукописне заоставштине свештеника Ненада М. Барачког.“ У: *Споменица епископу шумадијском Сави*. Нови Сад: Будућност, 2001, 147–158.
- ПЕТРОВИЋ, ДАНИЦА. „Спиридон Трбојевић – Непознати српски црквени музичар у Темишвару половином 19. века.“ *Темишварски зборник* 3 (2002): 199–209.
- ПЕТРОВИЋ, ДАНИЦА. „Учитељска школа у Сомбору и ширење музичке културе међу Србима у 19. веку, са посебним освртом на улогу црквених музичара.“ У: *Образовање и улога учитеља у српском друштву кроз историју (XVIII–XX век)*. Сомбор, 2009, 191–205.
- ПОПОВ, ДЕЈАН. *Мешовити хор православне српске саборне цркве у Темишвару*. Темишвар, 2017, 10–13.
- ПОПОВ, ДЕЈАН. „Особености певничког појања у српским црквама у Поморишју.“ У: *Араг кроз време 17, Срби и Поморишје као тема у науци и култури*. Зборник радова. Темишвар, 2017, 136–148.
- ТОМАНДЛ, МИХОВИЛ. *Споменица Панчевачкој српској црквеној певачкој друштва 1838–1938*. Панчево, 1938.

ANDREJEVIĆ, Milica. “Die älteste Tonaufnahme des serbischen Kirchengesanges”. U: *Theorie und Geschichte der Monodie*. Bericht der Internationalen Tagung, Wien, 2004, 11–22.

Milica M. Andrejević

ON THE CHURCH SINGING (CHANT) IN THE SOUTHERN BANAT

Summary

This paper discusses the chanting tradition of southern Banat in the period before and after the Second World War. The text is based on the field material collected during 1999 and 2000 in the following villages: Crepaja, Ilandža, Dobrica, Kozjak, Bavanište, Dolovo, Uljma, Izbište, Jasenovo, Vračev Gaj, and Banatska Palanka. The cultural influence that Serbian Church Singing Society of Pančevo had on the surrounding villages, and then the position of the vocalists, the method of learning chanting, continuity of singing, and influences have been analyzed.

Keywords: Serbian chant, Serbian Church Singing Society of Pančevo, tailoring, melographers of Serbian chant.

БОГДАН М. ЂАКОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности,
Катедра за композицију и стручно-теоријске предмете*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ДВА СТВАРАЛАЧКА ПРИСТУПА НОВЕ РУСКЕ ХОРСКЕ ШКОЛЕ: ОД ТЕХНИКЕ ЦИТАТА ДО МУЗИЧКЕ МИСТЕРИЈЕ – *СТРАСНЕ СЕДМИЦЕ* МАКСИМИЛИЈАНА ШТАЈНБЕРГА И АЛЕКСАНДРА ГРЕЧАЊИНОВА

САЖЕТАК: Поред различито одабраних химнографских целина, већи степен разлике између композиција *Страсне седмице* Штајнберга и Гречањинова представља тип коришћења древних црквених напева, односно укупне музичко-стилске концепције. У поређењу са делом Гречањинова, Штајнбергова *Страсна седмица* остварује утисак веће објективности, замењујући чисто звучне елементе Гречањинових касноромантичарских хармонија повременим имитационим контрапунктом и отвореним акордима модалног типа обogaћеним дијатонским дисонанцама. Док се Гречањinov само на почетку композиције експлицитно користи кијевским напевом, а у наставку тек спорадичним цитирањем, често само у фрагментима, Штајнберг у свим ставовима изузев једног, цитира у целини традиционалне мелодије. Укупно гледано, млађи композитор нуди модернизовани вид аскетско-полифонизоване хармонизације старих напева, насупротив прототипу музичко-драмске мистерије Гречањинова, ослоњеног на искуство Вагнерове опере и европске симфонијске музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: православна црквена музика, Нова руска хорска школа, великопосна химнографија, традиционални напеви, духовна музичка драма, хармонизација, лајтмотивски рад.

Обнови интересовања за руске ауторе који су деловали у периоду између настанка *Лийтургије* Чајковског 1878. и избијања Бољшевичке револуције 1917. године – такозваној Новој руској хорској школи, које траје од 80-их година прошлог века до данас, допринео је низ фактора. Од оних глобалних политичких (пада Берлинског зида и руске пере-

* bogdandj@eunet.rs

стројке), преко општег тренда обнављања интересовања за православну црквену уметност (икона, црквено сликарство, средњовековна и модерна хорска уметност), значајног извођачког доприноса елитних руских хорова (попут хора Совјетског министарства културе, са диригентом Валеријем Пољанским), честих извођења *Свеноћној бденија* Рахмањина од стране европских и англосаксонских ансамбала, до музиколошког рада и озбиљног издавачког подухвата, какав је онај Американца руског порекла Владимира Моросана са едицијом *Musica Russica* (критичка издања најзначајнијих аутора овог жанра од Василија Титова, Бортњанског, преко Чајковског, до Римског-Корсакова, Рахмањина, Калиникова, Гречањина), који је и дао назив овој јединственој хорској школи.

Стилско-конструктивне премисе Нове руске хорске школе развијале су се паралелно са ревитализацијом духовног, литургијског и институционалног живота православне цркве у последњим данима Царске Русије, вођеном естетском инспирацијом обновљене религиозне мисли. Ипак, и неки конкретни догађаји допринели су њеном развоју: Јургенсонова издања духовне музике Чајковског, именовање Балакирјева и Римског-Корсакова на место руководиоца Царске капеле (1883), реформе московске Синодалне школе (1886), заједно са постављењем Василија Орлова на место главног диригента Синодалног хора и Степена Смоленског на место школског директора (1889) (LINGAS 2014: ix). Најзначајнији аутори, попут Рахмањина, Касталског или Чеснокова, остваривали су синтезу иновације и традиције, на први поглед путем контрадикторних решења: третмана старих напева у склопу касноромантичарских хармонија и имитационог контрапункта XVI века – у музици католичког запада тада оживљаваног кроз цецилијански покрет и величање Палестрине – остварујући полифону текстуру блиску руској народној музици са мноштвом паралелизама богатог хармонског звука (LINGAS 2014: ix).

Два циклична дела о којима је овде реч, *Стирасне седмице* Александра Гречањина (1864–1956) и Максимилијана Штајнберга (1883–1946), спадају у групу мање познатих или потпуно непознатих дела, која су репрезентативна остварења укупне хорске музике XX века. Настала у размаку од десетак година – Гречањиново дело у најинтензивнијем периоду постојања Нове руске хорске школе (1911) и Штајнбергова композиција после Октобарске револуције (1921–1923) када је већина припадника тог круга аутора напустила Русију – у вези са питањем извођења, деле готово исту судбину.

Опус Гречањина изведен је премијерно већ 1912. године, а потом је био потпуно заборављен, све до 90-их година прошлог века. С друге стране, Штајнберг, 12. децембра 1923. године, по завршетку композиције,

записује у дневник: „Данас сам сазнао од Климова да је забрањено извођење сваке духовне музике уз изузеће два класична дела (не знамо која, прим. Б. Ђ.). То значи да нема наде за премијеру мога дела... пошто нове вредности још нису успостављене, док су старе погажене“ (LINGAS 2014: ix). Да би избегао цензуру, композицију је штампао у Паризу 1927. године у руском емигрантском удружењу W. Bessel & Cie., једном од истурених одељења издавачке куће Breitkopf & Hartel. Издање је било на три језика: црквенословенском, латинском и енглеском, везано за ауторов покушај да делу макар у „преведеној“ варијанти осигура прва извођења (LINGAS 2014: vii). Нажалост, све до 11. априла 2014. године и концерта ансамбла „Cappella Roman“ у америчком граду Сијетлу, то се није догодило.

Мада је на почетку деловало да је близак Смоленском и Кастаљском, Гречањинов је показивао генерално мање интересовања према „црквеном“ елементу: његов приступ је био сличан приступу Чајковског са поља световне музике који је у овај жанр гледао „споља“. Гречањинов никада није био укључен у рад Синодалног хора, нити је био црквени диригент (MOROSAN 1986: 242). У компоновању се служио елементима напева као слободним тематским материјалом, никад као кључним формалним фактором. Тежио је симфонизацији облика црквеног хорског певања према традицији руског оперског и оркестарско-симфонијског елемента. По мишљењу Јуре Келдиша, „он је очигледно више био заинтересован за стварање нових форми на пољу црквене музике него за рестаурацију традиционалних естетских елемената везаних за богослужење“ (MOROSAN, RAKHMANOVA 2009: xxxv).

Више хронолошки него стилски блиско *Стјрасној седмици* Гречањинова стоји дело *Химне за Стјрасну седмицу* Александра Николског (1874–1943), оп. 35 из 1911. године. Ова композиција није кохерентан циклус, већ збирка аранжмана традиционалних напева за Страсну седмицу. Код Гречањинова је пак само један став типична „хармонизација“ – „Благообразниј Јосиф“ по бугарском напеву. На другим местима Гречањинов компонује сопствене мелодије у „духу“ напева. У оба случаја он не губи везу са традиционалним литургијским елементом, укључујући и тип извођачке праксе за одређену химну (LINGAS 2014: xxxvi). Генерално говорећи, лајтмотивски материјал овог типа је присутан у најзначајнијим делима ове школе, попут *Литургије* Чајковског, *Литургије* и *Свеноћној бденији* Сергеја Рахмањинова или *Реквијема* Александра Кастаљског.

Жанровско решење Гречањинове *Стјрасне седмице* је потпуно оригинално: то је једини *a cappella* хорски циклус у Русији онога времена који се може окарактерисати као врста хорске „мистерије“ базиране на православној литургијској химнографији. Искоришћени текстови

у тринаест ставова долазе из различитих служби током Великог поста, тако да богослужбено извођење дела не би било могуће. Не би, такође, извођење било ког става одговарало одређеној служби, због предимензионираности концепције и слободног третмана текста.

Овакав ауторов концепт – од духовне музике ка духовној драми – резултира условно блиско неким од решења опера са експлицитном хришћанском поруком међу руским композиторима.¹ Да би изградио кохерентан циклус тринаест ставова, Гречањин у *Стирасној седмици* издваја кључне мотивске ћелије из различитих напева и развија их током дела. Као резултат настаје партитура богата мелодијским и хармонским решењима која попримају лајтмотивску функцију. У коришћењу ове технике у *Стирасној седмици* заиста усваја симфонијске принципе, боље речено, оперске, односно „вагнеријанске“.

Треба такође знати да је *Стирасна седмица* настајала у време рада и премијере Гречањинове „највагнеријанскије“ опере-мистерије *Сестира Беатриче* по Метерлинковом либрету. Једну од најупечатљивијих сцена у опери представља заједничка молитва на псаламски текст Богородице и просјака, постављена у исти тоналитет (Бе-дур) и са истим хармонским планом као став „Вечери твојеја тајнија“. Величанствени манастирски лајтмотив се појављује у другом делу става „Ниња сили“. Идеју „бескрајне мелодије“ композитор је прво испробао у опери, у Беатричиној соло сцени. Међутим, оно што повезује ова два Гречањина дела нису само детаљи, већ начин на које су кључне филозофско-уметничке идеје реализоване на ширем плану. Читава идеја оперског остварења открива се кроз сцену умируће Беатриче, која се, одбацивши монашки призив у младости и после много лутања, враћа духовној

¹ По Ричарду Тарускину, у Царској Русији театар се доживљавао као фриволан, а опера као најфриволнији позоришни жанр од свих – тако да је сликање православне цркве, црквених ритуала, њених доктрина, свештенства или монаштва било експлицитно забрањено и сматрано прворазредном бласфемијом. Као државна религија, руско православље је посебно у XX веку, у домену театарског представљања, значило апсолутни табу (TARUSKIN 1991: 97). Хришћанство је у руској опери, попут јудаизма, било само у функцији боје, а таква врста сликања је често била склона општем, само спољашњем представљању. Постоје, по Тараскину, ипак три руске опере које озбиљно третирају хришћанску тему и могу се сматрати добрим примером учешћа овог жанра у сложеној историји руског хришћанства (TARUSKIN 1991: 100): *Хованиччина* Мусоргског као најснажније оперско остварење, најисторијскије дело у потцртавању задате идеологије (староверци као представници старе Русије нестају у пламену из којег модерна Русија креће пуним крилима); *Живои за цара* Михаила Ивановича Глинке написан, између осталог, и под утицајем Сергеја Уварова, министра образовања који је 1831. године прокламовао тројство независних вредности које су чиниле „срце“ званичне националне политике: православље, аутократија и националност (TARUSKIN 1991: 102), и *Роинега* Александра Серова у којој се грубом паганству супротставља пацифизам хришћанства оличен у принцу Владимиру Свјатославичу, оснивачу руске државе, који метафорично кроз опрост греха паганке Рогнеде коначно одлучује да изврши свеопште крштење руске земље (TARUSKIN 1991: 103).

заједници и тамо умире уз добијени опроштај: „Мој последњи уздах јесте јутро другог света. Он долази по мене, исијавајући љубав и потпуни опроштај...“ (MOROSAN, RAKHMANOVA 2009: xxxviii).

Критике упућене аутору за веома слободан третман литургијског текста у хорској композицији коинцидирале су са готово скандалозним исходом извођења поменуте опере само месец дана пре премијере *Сѣрасне седмице*, када је већ после друге представе опера скинута са репертоара опере Зимин. Наиме, црквени цензори су присуство Богородице као активног лика на сцени оценили као бласфемично (MOROSAN, RAKHMANOVA 2009: xxxix).

У ширем смислу, жанр *Сѣрасне седмице* у основи је нераскидиво везан за западњачку пасијску традицију, уз одсуство формалних сличности. Можда се утицај ове традиције најјаче осећа у појачаном драмском квалитету са којим Гречањинов подвлачи утврђене типове православних вокалних жанрова у неколико ставова. На пример, у петом ставу „Да исправитсја“ форма вокалног трија често употребљавана у историји музичких поставки овог текста надопуњена је не само читавим хором (попут поступка Чајковског у делу на исти текст), већ и путем експресивног тенорског речитатива (MOROSAN, RAKHMANOVA 2009: xxxviii).²

Дело Гречањинова јединствена је комбинација архаичног и модерног; старих напева и рафинираног „пролећно-васкрсног лиризма“, дубоко утемељене руске боје, екстазе и интензивних емоција. То су све контрастирајући елементи који његову *Сѣрасну седмицу* чине живим примером религиозне душе, дела типичног за руски *fin de siècle*, називан још и „сребрним добом“ руске уметности (MOROSAN, RAKHMANOVA 2009: xxxix).

Максимилијан Штајнберг родио се у Вилнусу у јеврејској породици. Студирао је на факултету природних наука и на Конзерваторијуму у Петрограду. Корсаков га је увео у круг своје породице и путовао са њим 1907. године у Париз на фестивал руске музике који је организовао Сергеј Дјагиљев. Само четири дана пред смрт Корсакова, године 1908. Штајнберг се оженио његовом ћерком Надеждом. Наставио је своју делатност на Конзерваторијуму, где је био професор хармоније, оркестрације, слободног компоновања и проректор (1934–1939). Био је наставник композиције Дмитрију Шостаковичу. За време рата избегао је у Ташкент, Узбекистан, а убрзо по повратку у Лењинград је умро, почетком децембра 1946. године (LINGAS 2014: viii).

² Сличне примере можемо да нађемо у ставовима „Не ридај мене мати“ и „Да молчит својаја плот“ у којима снага израза подсећа на узбудљиве слике и религиозне фреске савременика Гречањинова, Виктора Васњецова (1848–1926) и Михаила Нестерова (1862–1942).

Упркос рату, револуцији и комунистичком режиму, Штајнберг је успео да током прве деценије рада на Конзерваторијуму одржи интелектуалне везе и код куће и у иностранству. Наставио је свој рад у духу предреволуционарне климе руске културе, и то пре свега путем стварања сценских и вокалних дела 20-их и 30-их година. Показивао је тенденције ка симболизму и мистицизму кроз поставке текстова Метерлинка (позоришна музика за *Принцезу Малеину*, оп. 11/1916), Бајрона (опера-мистерија *Рај и земља*, оп. 12/1916), Тагоре (циклус соло песама, оп. 14 и оп. 15/1925) и Румија (циклус соло песама *Из њерсијске њоезије*, оп. 17/1926). Остао је у вези са Глазуновим и некадашњим школским другом Стравинским преко дописивања и ретких путовања. Боравио је у Немачкој и Француској 1925. године и две године касније у Келну и Амстердаму, диригујући своју Другу симфонију оп. 8 (1909) посвећену тасту и великом учитељу. Прихватајући нове прилике, у последњем активном периоду стварања (1927–1940) окреће се компоновању на фолклорној основи и то махом радећи на материјалу из Јерменије и Узбекистана (LINGAS 2014: ix).

Сѣрасну седмицу Штајнберг је писао од 1921. до 1923. године у Петербургу и у Тацију, летњој резиденцији породице Корсаков (LINGAS 2014: x). Сваки од једанаест ставова базиран је на руским напевима за службе Велике и Страсне седмице, преузетим из Триода са кијевском европском нотацијом, који је издао Синод Руске цркве. У делу композитор у највећој мери следи концепт Гречањинова: сваки од једанаест ставова доноси по једну причу о Исусу Христу после његовог доласка у Јерусалим, креће се кроз издају и страдање и завршава напевима вечерње службе пред Васкршњу недељу. Поред различито одабраних химнографских целина (уместо фрагмента Пређеосвећене литургије код Гречањинова, Штајнберг инсистира на две химне Великог четвртка и теми Јудине издаје), већи степен разлике представља тип коришћења древних црквених напева, односно укупне музичко-стилске концепције. У поређењу са Гречањиновом, Штајнбергова *Сѣрасна седмица* оп. 13 остварује утисак веће објективности, замењујући чисто звучне елементе Гречањинових касноромантичарских хармонија повременим имитационим контрапунктом и отвореним акордима зачињеним дијатонским дисонанцама. Овај композитор нуди модернизовани вид аскетско-полифонизоване хармонизације старих напева, насупротив прототипу музичко-драмске мистерије Гречањинова, ослоњеног на искуство Вагнерове опере и европске симфонијске музике.

Извесно је да је Штајнберг пратио концепцију старијег композитора у избору химнографских елемената којима се остварује модел

драмског лука од таме ка светлости.³ Ипак, неједнак приступ мистерији Христовог страдања долази до изражаја у претпоследњим ставовима ова два дела. Гречањин цитира два знамена напева који на богослужењу бивају раздвојени читањем посланице („Јелици“, „Воскресни Боже“). Штајнберг одабира само други („Воскресни Боже“) као базу 10. става, посебно истичући пасхални карактер псалма, постављајући га насупрот стихова који се односе на сцену Христовог Васкрсења. Док се Гречањин само на почетку композиције експлицитно користи кијевским напевом, а у наставку спорадичним цитирањем, често само у фрагментима, Штајнберг у свим ставовима изузев једног цитира старе мелодије.⁴

Упркос постојању париске штампане верзије Штајнберговог дела,⁵ знамо за историјска извођења само следећих појединачних ставова: „Воскресни Боже“ на латинском („Surge Deus“) у Француској 1933. године, и фрагмент „Чертог твој“ у Београду, 29. марта 1931. године, у извођењу Српског певачког друштва из Загреба са диригентом Светиславом Станчићем.⁶

Гречањин и Штајнберг су пред себе поставили задатак да изразе уметнички садржај најинтензивније недеље током једне црквено-календарске године, која претходи „празнику над празницима“ – Васкрсу.⁷

³ Оксана Луконина наводи како је Штајнберг радио на делу 1921. године у светлу несрећних догађаја, укључујући смрт песника Александра Блока (1880–1921), убиство песника Николаја Гумиљова (првог супруга Ане Ахматове) и хапшење његовог зета Владимира Римског-Корсакова. Такође сматра да је ауторово окретање композицији базираној на напевима била његова конкретна реакција на шири уметнички талас обнове интересовања за духовне изворе руске културе евидентан у радовима уметника током раног совјетског периода: сликара Михаила Нестерова и, касније, књижевника Бориса Пастернака, вид.: LINGAS 2014: x.

⁴ Већина напева је из корпуса знаменог појања као основног репертоара руског црквеног једногласја, често коришћеног у делима Смоленског и Касталског.

⁵ Сачуваних поменутих примерака штампане верзије дела има веома мало, што може бити и последица великог пожара у лајпцишком магацину издавачке куће Breitkopf & Hartel. По један примерак се чува у Бостонској јавној библиотеци и Карнеги библиотеци у Питсбургу, као доказ да је својевремено ова партитура стигла и у Америку. Још један примерак партитуре на америчком тлу могао је да стигне од Игора Букетофа (1915–2001), руско-америчког диригента који ју је добио као поклон од Дмитрија Шостаковича. Наиме, Букетоф је са великим композитором био гост 1957. године на свечаној вечери код филаделфијског индустријалца и уметничког мецене Фредерика Мана, уз композитора Димитрија Кабаљевског и друге госте; вид. LINGAS 2014: xviii.

⁶ Турлаков, Слободан. *Лейтмотив музичкој живоји у Београду 1840–1941*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1994, 141.

⁷ а) химне првих дана Страсне седмице: тропар „Се жених градјет“ и експостиларијум Великог понедељка који се такође пева на јутрењу Великог уторка, среде и четвртка „Чертог твој“; б) химне са Пређеосвећене литургије: „Блажени“, „Свјете тихиј“, „Да исправитсја“, „Ниње сили небеснија“; в) химне Великог четвртка и Великог петка: „Вечери твојеја тајнија“, експостиларијум Великог петка „Разбојника благоразумнаго“, погребна стихија „Тебе

Оба „либрета“ прате важне догађаје током Страсне седмице, водећи до самог прага ускршњег славља: када се пева „Воскресни Боже“, свештенство се већ пресвукло из тамне одеће у светлу, прослављајући тиме Васкрсење. Овај ход – од антиципације и „предукуса“ до кулминације и испуњења визије пророка – гради окосницу музичко-драмског карактера циклуса и одређује његов музички језик (MOROSAN, RAKHMANOVA 2009: xxxvi). Обе партитуре показују утицај мелодија Обихода и старих напева различитог географског порекла конституисаних у XVII веку, међу њима овде знамени, кијевски и бугарски. Из ових напева изграђен је лајтмотивски материјал који повезује циклусе у кохерентну структуру.

Таква врста материјала налази се код Гречањинова већ у првом ставу „Се жених градјет“ базираном на познатом кијевском напеву, који у знатној мери остаје веран оригиналу (MOROSAN, RAKHMANOVA 2009: xxxvii). У хармонском смислу конституише се један карактеристичан обрт који постаје препознатљив лајтмотивски елеменат за читаво дело: септакорд другог ступња (фис–а–цис–е) који се преко доминантног септакорда са додатом секстом разрешава у тонику са наглашеном терцом на врху акорда. Управо тај пуни дурски соноритет са „умноженим“ терцама представља основну хармонску боју композиције. На одређеним местима овоме контрастирају квартно-квинтни сазвучији који појачавају степен монументалности израза, као на пример у последњем ставу „Да молчит свјакаја плот“ на реч „Цар“ („царствујушчих и господствујушчих“).

Ова контрастирајућа биполарност терцног и квартног сазвучја долази из ауторовог разумевања руског појања и његових мелодијских карактеристика. Док се Кастаљски и Рахмањinov служе интервалом *кварти*е да би дочарали епско-архаични звук тема, Гречањinov вреднује *шерицу* изнад кварте и тиме индиректно одређује и тип музичке религиозности, као више лирски него епски. Тако терцне структуре код њега доносе везу са напевима, а квартно-квинтни сазвучији асоцијација су на звук звона (MOROSAN, RAKHMANOVA 2009: xxxvii).

Штајнбергова партитура испуњена је доминацијом паралелних акорада, често у каденцама без „одређујуће“ терце, као и инсистирањем на везама септакорада споредних ступњева природне лествице, односно посебним звучним „осветљењем“ проширеног броја акорада субдоминантне области. На овај начин аутор превазилази поделу на доминантна терцна или квартна сазвучја као исходишта лирског или

одјујушчагосја“ и тропар „Благообразниј Јосиф“, г) химне Велике суботе: празнична песма „Не ридај мене мати“, псаламски стих „Воскресни Боже“, песма уместо херувимске „Да молчит свјакаја плот“.

епског тонуса, у корист доследно вођених паралелних акорада (квинт-акорди, септакорди, нонакорди), који густином звучности осавременују мелопоетски потенцијал цитираних напева.

За разлику од приступа Штајнберга, који поред „пратећих“ хорских деоница оставља готово нетакнуте старе мелодије у хорским линијама силабичног и природно преузетог мелодијског профила, Гречањин се и због присутног компоновања у „духу“ напева, опредељује за два типа мелодијског „проширења“ или „докомпоновања“ – лирски и свечани. Први доноси својеврсно одгађање расплета слогова речи услед додатог мелодијског покрета који од почетног *говорној модела* или *молићбеној реципиовања* прераста у нову мелодију више експресивног дејства (MOROSAN, RAKHMANOVA 2009: xxxvii). Други, назовимо га „свечани“, представља глорификациони потенцијал мелодије. Овај поступак делимично се може везати за традиционалну функцију мелизматичних завршетака (тзв. „фита“) једногласних песама старог знаменог појања. То је обично потврда славе одређеног светитеља, својеврстан звучни „украс“ који уздиже његове хришћанске врлине. Код Гречањинова то је истицање кључних делова текста одређене химне: завршна каденца става „Свјете тихиј“ на текст „тјем же мир тја славит“. Овај тип мотива развија се у складу са наративом Страсне седмице, појављујући се на неколико места и ритмички модификован.⁸

Ставови „Чертог твој“ у оба циклуса доносе типичне поступке аутора и стога су веома добри за упоредну анализу. За разлику од првог става уз препознатљиву употребу кијевског напева, Гречањин се овде користи само *иницијалним моишвским сеїменїом*, који убрзо напушта, а у другом делу композиције знатно проширује мелодијско-тематски дијапазон приближавајући се верзији ове химне у другом, развијенијем типу, тзв. деменственог напева, као једном од најекспресивнијих примера руске црквене монодије (MOROSAN, RAKHMANOVA 2009: xxxvii).

Каква дубока креативна химнографско-појачко-уметничка разрада матичног црквеног мелоса: управу ту треба тражити „срце“ квалитета ове музике и стваралаштва читаве Нове руске хорске школе која је са „вером и љубављу“ приступала послу! Нема оне скромне постмодернистичке конструктивистике или бескрајног неоромантичарског епигонства савремених, на пример, српских аутора! Када извор пре-суши, вода не може бити истовремено хладна и дубока, већ млака,

⁸ У стихири „Тебе одјејущагосја“ на текст „Господи, слава тебје“, у ставу „Не ридај мене мати“ на текст „Јако Бог“, „вјерују и љубовију тја величајушчија“ (т. 40/41); у каденци „Воскресни Боже“ и у последњем ставу.

беживотна и некако скрајнута са животворног тока литургијске уметности, богослужбене или концертне, свеједно.

Исти став код Штајнберга доноси огољену хармонизацију напева уз лавирање тоналног центра (Ес-дур, це-мол). Пратећа линија у паралелним терцама високих гласова (тенор, сопран) изнад и дубоко „у“ хорском ткиву оплемењује недирнути ток напева у алтовској и басовској деоници, дајући им иконичну подлогу златне боје, у функцији новог, покретног и исијавајућег акордског исона. На тај начин он „изнутра“ осветљава химнографску метафору о лепоти брачне одеће која представља чистоту људске душе у часу покајне молитве.

За разлику од Штајнберга који константном употребом напева остварује стилски кохерентан музички ток, Гречањинов вешто драматуршки комбинује тзв. „слободне“ или „индивидуалне“ ставове и оне испуњене познатим мелодијским садржајем. Тиме се усложњава његова макроформа и, условно речено, више од Штајнбергове концепције удаљава од богослужбене традиције обрада ових химни. У том смислу, два „вагнеризована“ става за двоструки хор – „Ниња сили“ и „Вечери твојеја тајнија“, доносе модел Вагнерове „бескрајне мелодије“ (мотиви на текст „се жртва тајнија“ и „небо врагом твојим тајну повјем“) као потенцијалну тематску везу са мотивом Св. грала од *Лоенџина* до *Парсифала* (MOROSAN, RAKHMANOVA 2009: xxxviii). Ипак, у обради химне Великог четвртка („Вечери твојеја тајнија“) на самом крају јавља се имитација звона у завршној „Алилуји“, чиме се асоцијативни моменат више приближава звуку европеизираног Руса – Чајковског, него правог Вагнера!

После тог својеврсног „лирског интерлудијума“ од три става (5, 6, 7), у химни „Разбојника благоразумнаго“ опажа се поновно „драматично присуство напева“. Две строфе текста обухваћене су мелодијским обрасцем архаичног типа који узима форму два велика лука. Овај повратак напеву је без сумње повезан са пасијским наративом кроз ефектно увођење дејства древних мелодија. Сјајно успостављен баланс између традиционалне функције бугарског напева и његове готово оперске транспозиције, Гречањинов реализује у ставу „Благообразниј Јосиф“. Познати мотив се развија од тзв. „монашке полифоније“ наступа само мушког хора, а убрзо поприма карактер посмртног марша и означава сцену мучних корака оних који носе мртво Христово тело ка гробу, истовремено га приближавајући моделу величанственог вагнеровског марша витезова према Св. гралу (ознака темпа *Moderato assai; quasi Marcia funebre; molto maestoso*).

Кључна тема овог дела – жртва сина Господњег – музички је тако опевана кроз веома разноврстан жанровско-изражајни гест: од усрдног једногласног појања и монашког вишегласја, преко разрађене више-

гласне црквено-хорске традиције, до богате оперско-монументалне колористике. Развој овог последњег елемента код Гречањинова посебно је уочљив у ставу „Не ридај мене мати“ за два хора, чије се антифоне измене звучања на моменте приближавају двострукој оперској сцени. Настаје узбудљив модулациони и симфонизован ток, који уместо скрушене молитве сина Богородици, кроз завршне стихове („васкрснућу и бићу прослављен“) доноси карактер оперског тријумфа вере! С друге стране, Штајнбергов поступак у ставу „Воскресни Боже“ структурално негира традиционалну праксу појаве солисте и хорског рефрена (како и Гречањинов то реализује) и уместо тога у прокомпонованом току развија обиље различитих звучних ситуација. Тиме се он удаљава од уобичајеног начина извођења ове химне, али не у световном смеру, већ ка унутрашњој црквено-уметничкој разради химнографског и појачког предлошка.

Уместо закључка

Проналазећи адекватан музички садржај за изузетну химнографску тему величања Христове жртве и исказивања похвала Сину Божијем, оба композитора су остварила јединствени спој општег, национално-уметничког виђења овог мотива и личног стваралачког приступа, који је поред већег броја заједничких елемената указао и на суптилне, толико интригантне разлике. Инспирисаност Гречањинова жанром херојских епских балада („богатирскаја билина“) уз афинитет према хришћанској идеји „благодарења“ и њеној уметничкој транспозицији у духу „сребрног доба“ руске уметности, стоји уз раме са модернијом, готово хармонски аскетском и благо полифонизованом Штајнберговом фактуром, која фасцинантно антиципира будућа дела постсовјетских постмодерниста са краја XX и почетком XXI века (Перт, Канчели, Шнитке, Силвестров). Коначно, оба дела изражавају естетске ставове Нове руске хорске школе рефлектујући трендове актуелне религиозне и уметничке свести, који су кулминирали у ери Корсаковљеве опере *Прича о невидљивом прагу Кишежу*. Можда је у том укупном контексту Штајнберг био ближи објективном идеалу, али нас ни дубоки неоромантичарски лирски патос Гречањинова не може оставити равнодушним.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- LINGAS, Alexandar. *Maximilian Steinberg, Passion Week, Opus 13, Based on Early Russian Chants*. Vladimir Morosan, editor-in-chief. Madison, CT: Musica Russica, 2014.
- MOODY, Ivan. *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music*. Joensuu: ISOCM: Institute of Musicology of SASA, 2014.
- MOROSAN, Vladimir. *Choral Performance in Pre-Revolutionary Russia*. Michigan: Umi Research Press, Ann Arbor, 1986.

- MOROSAN, Vladimir. "Liturgical Singing or Sacred Music? Understanding the Aesthetic of the New Russian Choral School." U: BRUMFIELD, William C., Milos M. Velimirovic (eds). *Christianity and the arts in Russia*. Cambridge University Press, 1991.
- MOROSAN, Vladimir, Marina Rakhmanova. *Collected sacred choral works / Alexandre Gretchaninoff*. Madison, CT: Musica Russica, 2009.
- TARUSKIN, Richard F. "Christian Themes in Russian Opera." U: *Christianity and the arts in Russia*. Cambridge University Press, 1991.

Bogdan M. Đaković

TWO CREATIVE APPROCHES OF THE NEW RUSSIAN CHORAL SCHOOL:
FROM THE TECHNIQUE OF QUOTATION TO MUSIC MYSTERY –
PASSION WEEKS BY MAXIMILLIAN STEINBERG AND
ALEXANDAR GRETCHANINOV

Summary

Beside some different selected hymns from the same services, the real difference between these two pieces lies in the manner of the usage of the old traditional chants, as well as in the general stylistic concept. When compared to the Gretchaninov's work, Steinberg's *Passion Week* shows more objective approach by replacing the pure audible elements of Gretchaninov's late romantic harmonies with occasional imitation and open modal chords colored by diatonic dissonances. While Gretchaninov only at the beginning of the piece uses Kiev chant melodies and later through the composition only in rare fragments, every movement of the Steinberg's composition, except one, is based on old melodies. In general, the younger artist offers a modern and ascetic way of harmonization of the traditional chant, against the concept of the Gretchaninov's dramatic music mystery, very much influenced by Wagner's operatic and European symphonic music idiom.

Keywords: Orthodox Church Music, New Russian Choral School, Pashal Hymnography, traditional Russian Chant, sacred music drama, harmonization, leitmotif technique.

МИЛИЦА Б. ПАСУЛА

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет,

Одсек за германистику*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

РУКОПИСНИ ПРЕВОД ГЕТЕОВЕ ЈЕДНОЧИНКЕ *БРАТ И СЕСТРА*

САЖЕТАК: Гетеово драмско остварење *Браћ и сестра* (1776) у секундарној литератури се означава као интимна драма и пригодни комад, написан првенствено у сврху извођења на сцени Вајмарског позоришта. Ова једночинка није доживела велики позоришни успех, а у оквиру Гетеовог драмског опуса јој се не приписује нити велики значај нити посебан утицај у оквиру историје књижевности. Упркос томе, постоје три превода овог комада на српски језик, при чему је само један од њих инсцениран. У раду се представља један необјављени, рукописни превод Гетеове једночинке *Браћ и сестра*, настао 1914. године. Превод потиче из пера Јована Грчића, а данас се налази у Рукописном одељењу Матице српске. Анализа преводног текста у првом реду је везана за адекватност превода и преводилачки стил.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јохан Волфганг Гете, Јован Грчић, превод драмског текста, Рукописно одељење Матице српске.

Гетеова (Johann Wolfgang Goethe) једночинка *Браћ и сестра* (*Die Geschwister*) прво је његово драмско остварење настало након пресељења у Вајмар, 1776. године. Исте године Гете постаје директор Вајмарског позоришта (Liebhabertheater). Овај комад премијерно је изведен на сцени овог позоришта 21. новембра 1776. године са Гетеом у главној мушкој улози, док је Амали фон Коцебу (Amalie von Kotzebue) играла Мариану, Јоханес Шмит (Johannes Schmidt) Фабриса, а претпоставља се да је Аугуст фон Коцебу (August von Kotzebue) био у споредној улози писмоноше. Интересантан је податак да је премијера Гетеове једночинке била заједно са извођењем његовог комада *Ервин и Елмира* (*Erwin und Elmire*)¹. Ово дело, Гетеов првенац на пољу либрета, премијерно је

* milica.pasula@ff.uns.ac.rs

¹ Жанровска одредница овог комада изворно је гласила „Schauspiel mit Gesang“ (комад са певањем), док у аутобиографији аутора (*Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*) варира

инсценирано јуна 1775. године у Вајмарском позоришту, а претпоставља се да је извођење било без музике (WALDURA 2004: 174).

Гетеов комад *Брајн и сесџира* добио је позитивну критику, али је сâмо тежиште критике било неочекивано: уместо похвале ауторовог текста и драматургије, пре свега се истицало умеће глумаца, у првом реду самог Гетеа. Филип Зајдел (Philipp Seidel), Гетеов секретар и блиски сарадник, непосредно након премијере у писму Ј. М. Р. Ленцу (Jakob Michael Reinhold Lenz) сведочи о значајном утиску који је глума, са изузетком улоге Фабриса, оставила на публику. Слични коментари проналазе се и у писму Ј. К. А. Музојса (Johann Karl August Musäus) упућеном немачком просветитељу Фридриху Николају (Friedrich Nicolai), који истиче како Гете показује „много праве радње“, а и сам представља веома „пријатну фигуру“ (CLAIRMONT 2004: 142). Овај комад доживео је „умерену популарност“ (KIERMEIER-DEBRE 2011: 164) на немачким позорницама XIX века, међутим, данас се не може више пронаћи на њиховим репертоарима.

Савременици су Гетеову једночинку, чак и са одређене временске дистанце, сматрали пригодним комадом, што је у првом реду проузроковано ауторовим пријатељством са Амали фон Коцебу. Оваквом схватању допринеле су и Гетеове алузије и његови коментари везани за блискост и наклоност између њега и, у то време седамнаестогодишње, Амали фон Коцебу (уп. CLAIRMONT 2004: 142). Он ће, међутим, годинама касније у својој аутобиографији Амали споменути само као „љупку ћерку“ удовице Фон Коцебу („Witwe Kotzebue, mit einer liebenswürdigen Tochter“, ГОЕТНЕ 2007: 838).

Драма *Брајн и сесџира* се у секундарној литератури означава као „мали грађански друштвени комад“ (BORCHMEYER 1998: 96) и као „интимна драма“ (KAYSER 1953: 558). Гете се у погледу спољашњих елемената строго придржавао традиционалних драматуршких правила: спољашње време (трајање комада) у потпуности кореспондира са трајањем радње (око сат времена), простор радње све време је „попуњен“ најмање једном фигуром, малобројни реквизити доприносе предочавању скромног малограђанског трговачког миљеа, а појаве у оквиру чина указују на јасну симетричну композицију (CLAIRMONT 2004: 144–145).

Српска читалачка и позоришна публика није имала много прилика да се упозна са Гетеовом једночинком. Страхинџа Костић (1983: 110–111) спомиње постојање превода комада *Брајн и сесџира* из пера Александра Броћића (из 1875. године), али указује на то да, по његовом сазнању, ово дело никада није изведено на сцени новосадског Српског

од опере (ГОЕТНЕ 2007: 832) до оперете (ГОЕТНЕ 2007: 902), а у секундарној литератури првенствено се посматра као зингшпил (уп. WALDURA 2004: 174–176).

народног позоришта. У библиографији *Гетје код Срба и Црногораца* (KALOĐERA-PEĐROVIĆ, ŽIVOJINOVIĆ 2005: 85) указује се једино на превод Боривоја Јевтића, који је уједно и режирао комад *Браћ и сестра*, премијерно изведен 18. септембра 1942. године у Српском народном позоришту у Београду.

Поред два поменута превода једночинке *Браћ и сестра*, постоји и превод Јована Грчића (1855–1941) који се налази у Рукописном одељењу Матице српске (инв. бр. М. 14.876). Превод је сачуван на папирима већег формата, а записан је црним мастилом, на ћирилици, рукописом Јована Грчића. Текст се састоји од имена аутора („Гете“), превода наслова и поднаслова (*Браћ и сестра. Позоришна игра у једном чину*), листе персонала драме („лица“) и 19 нумерисаних страница.

Транспоноване личних имена у преводном тексту указује на труд преводиоца да остане веран оригиналу:

Лица:

Вилхелм, трговац.

Мариана, његова сестра.

Фабрис.

Писмоноша.

(РОМС, инв. бр. М. 14.876: 1)

Настојање да се веродостојно пренесу имена лица посебно је уочљиво у имену јединог женског лика, јер је „*Marianne*“ у преводу „*Мариана*“, а не „*Маријана*“, што би било очекивано имајући у виду Грчићев преводачки стил и његову склоност ка приближавању циљној култури (уп. ПАСУЛА, Бели-Генц 2017: 873–875).

Једна од рекурентних карактеристика Грчићеве преводачке поетике, која се сусреће у већини његових преводних текстова, јесте коришћење турцизама и колоквијалних израза. Његов превод Гетеове једночинке само потврђује ову стилску одлику:

ВИЛХЕЛМ (*за њуљом с шрјовинским књијама и арђијама.*). Ове седмице опет две нове муштерије (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 1).

МАРИАНА. То мора бити да је највећа срећа! (*Чучне до дечка ња ња њољуби*) Овог малог делију тако волим! (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 6).

ВИЛХЕЛМ. Баш си ти добар. Одиста сам често и сџм мислио на то, кадгод сам долазио до тебе па виђао онолико празна места, а ја морам овако да кубурим (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 12).

ВИЛХЕЛМ. Не греши душе па не одузимај себи осећај, по који би заман ишао у хаџилук по свем свету (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 19).

Грчићева склоност ка турцизмима, коришћење лексема попут „артије“ („Papieren“, ГОЕТНЕ 1953: 352) и „муштерије“ („Kunden“, ГОЕТНЕ 1953: 352) једно је од неизоставних обележја његове преводачке поетике (уп. ПАСУЛА, БЕЛИ-ГЕНЦ 2017: 876). С друге стране, управо ти турцизми често указују на неадекватност превода. Тако, на пример, преводац користи турцизам „делија“, а касније и реч „малишан“, за ословљавање дечака, док у оригиналу стоји „Christel“ (ГОЕТНЕ 1953: 356), што је највероватније хипокористик за немачко мушко име Кристијан (Christian). Исти проблем јавља се и приликом превођења речи „Wallfahrt“ са „хаџилук“, дакле, ходочашће. У оквиру Грчићевих превода, овај термин се изнова користи, али често не кореспондира са културно-историјским контекстом (уп. ПАСУЛА, БЕЛИ-ГЕНЦ 2017: 876).

Присуство колоквијалних израза у преводном тексту не може се занемарити, пре свега због њихове заступљености. У следећим деловима преводног текста:

ВИЛХЕЛМ. Зар си то увардала? (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 3),
 ВИЛХЕЛМ. [...] А сад хајде да мало проћеретамо! (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 4),

ВИЛХЕЛМ. [...] „Свет ми је опет омилео“, пише она; „већ сам га се тако била отресла [...]“ (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 4),

ФАБРИС. [...] А што учвршћује све – пријанко, дај ми ти своју реч, своју саизволу (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 13)

уочљиви су управо такви изрази, за које се може тврдити да су неадекватни узимајући у обзир језички стил оригинала. Израз „увардати“ у значењу ’уочити’, тј. ’приметити’, затим „проћеретати“ (попричати) и „пријанко“ (’пријатељ’, ’најближи’; у оригиналу „Bester“, ГОЕТНЕ 1953: 363) свакако одударују од остатка текста. Израз „отрести се“ у значењу ’решити се некога’, ’ослободити се’, Грчић користи у два наврата, док се код Гетеа проналазе две могућности: „ich hatte mich so los von ihr gemacht“ (ГОЕТНЕ 1953: 355) и „heraus zu reißen“ (ГОЕТНЕ 1953: 355).

О неадекватности делова преводног текста може се говорити и при посматрању следећих примера:

ВИЛХЕЛМ. [...] Мариано, смири се с тим дериштетом, или га отерај, ако је неваљао! (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 5),

МАРИАНА. [...] Малишан мора кући па се прашта. (*Ogvege ia go Вилхелма.*) Лепо се рукуј! Удри, да све пуца! (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 6),

ФАБРИС (*клекне*). Анђеоски створе! Милена момо! (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 11).

При анализи сва три примера стиче се утисак да преводац интензивира израз оригинала. Где се код Гетеа говори о „детету“ (ГОЕТНЕ

1953: 355), Грчић крајње непримерено користи израз „дериште“, што не кореспондира ни са стилским нивоом, али, великим делом, ни са садржинским моментима текста оригинала. Такође, изнова узимајући у обзир стил и контекст Гетеове драме, превод „Удри, да све пуца!“ (уп. „Hier gib eine schöne Hand, eine rechte Patschhand!“, ГОЕТНЕ 1953: 356) осим аугментативне ноте одликује и непримереност. И, на крају, Фабрисово ословљавање Мариане са „момо“ (уп. „Allerliebste!“, ГОЕТНЕ 1953: 361) културноисторијски не кореспондира са оригиналом, али се неретко среће у Грчићевим преводним текстовима (уп. ПАСУЛА, БЕЛИ-ГЕНЦ 2017: 876).

Грчићев превод Гетеове драме одликују и поступци скраћивања и проширивања у поређењу са текстом оригинала. Следећи цитат:

ВИЛХЕЛМ (за њулиом с њијовинским књијама и аријијама.). Ове седмице опет две нове муштерије. Немој скрстити руке, прихвати се посла, па те није ни бриге; кане додуше помало само, но напоследку се ипак створи лепа свотица; а ко стави на коцку мало, увек се радује, па и малену добитку, мален пак губитак прегори лако (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 1)

садржи реченични део „немој скрстити руке“, који је преводиочев додатак и не налази се у оригиналу. Његова функција у преводу је да додатно нагласи реченични део који следи („прихвати се посла“), чиме се посебно истиче Вилхелмова марљивост. Док у наведеном примеру постоји стилска интенција, следећи део преводног текста садржи сувишни додатак:

ВИЛХЕЛМ. Попео сам се до сајмишта и до парохијске улице а вратио сам се у крај бурзе. Мени је вазда некако чудновато, кад ноћу ходам по вароши. После дневног рада све ти се то које смирило које хита да се смири и само се још опажа како се ревно води ситна трговина. Уживао сам гледајући стару пиљарицу, како с наочарима на носу, крај парчета свећице, меће сир на кантар, комадић по комадић, па све сасеца, док муштерија не добије, колико је хтела.

ФАБРИС. Свако ти то опажа на свој начин. Чини ми се да су многи прошли улицом а нису ни погледали у пиљарице, њихов сир [истакла М. П.] и њихове наочари (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 12).

У тексту оригинала спомињу се „Käsemütter[n] und ihre[n] Brillen“ (ГОЕТНЕ 1953: 362), док Грчић додаје „њихов сир“ у преводни текст. Може се претпоставити да је немачки израз „Käsemütter“, дакле, продавачице сира, недовољно семантички објашњен појмом „пиљарице“, те је Грчић имао потребу да дода „њихов сир“ како би указао на робу

којом се тргује. Ово додавање је сувишно, јер се из претходног текста могло закључити о ком производу је реч. С друге стране, узимајући у обзир контекст, Фабрисова тврдња да су многи прошли улицом, а да нису запазили продавачице и њихове наочари, указује на дивљење Вилхелмовој моћи запажања и његовој заинтересованости за детаље. Може се, међутим, претпоставити да је сир, дакле, производ који су људи куповали у тренутку када се Вилхелм шетао, нешто што су и остали приметили, тако да је у преводном тексту ова тврдња не само сувишна већ и недоследна и некореспондентна са остатком текста.

Поступак изостављања присутан је на више места у преводном тексту. Искључени делови текста оригинала варирају од одустајања од репетиције као у следећем примеру:

ВИЛХЕЛМ. Да мила анђелка! Како само могу да се савладам па да јој не паднем око врата, да јој све не откријем! – Да ли гледаш доле на нас двоје, ти света жено, која си ми дала то благо, да га чувам (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 3).

WILHELM. Engel! Lieber Engel! Daß ich mich halte, daß ich ihr nicht um den Hals falle, ihr alles entdecke! – Siehst du denn auf uns herunter, heilige Frau, die du mir diesen Schatz aufzuheben gabst? – *Ja, sie wissen von uns droben! sie wissen von uns* [истакла М. П.]! (ГОЕТНЕ 1953: 354),

чија је функција да додатно интензивира Вилхелмово очајање, па све до уклањања реченичних делова, које се може објаснити као прилагођавање циљној култури. Пример за то је: „Die Miß Fanny hätte ich verbrennen können!“ (ГОЕТНЕ 1953: 367). У питању је Гетеова алузија на *Geschichte der Miß Fanny Wilkes* Јохана Хермеса (Johann Timotheus Hermes) (уп. KAYSER 1953: 562), у то време веома популарни роман преведен на више језика (издат је 1766. године). Грчић одлучује да у потпуности изостави ову реченицу у преводу:

МАРИАНА. Но најмање ми се свидело, кад се двоје воле па се најзад испостави, да су сродници или да су брат и сестра. Кад сам читала такво што, горко сам плакала. Уда ти је то судбина! (*ојкрене се ња бризне у њлач*) (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 18).

Може се претпоставити да је дело на које Мариана алудира било непознато српској читалачкој публици, те је преводилац одлучио да не збуњује читаоца, тј. гледаоца комада. С друге стране, у Гетеовој једночинки спомиње се и роман (*The History of Lady Julia Mandeville*) енглеске списатељице Френсис Брукс (Frances Brooks) из 1763. године, чији је немачки превод објављен следеће године у Лајпцигу (KAYSER 1953: 562). Грчић овај пут не изоставља наслов романа, већ га интегрише у свој преводни текст:

МАРИАНА. [...] Сећам се још, како си се ти кадикад смејао, кад сам ја читала романе: десило се то једаред са Јулијом Мендвиловом, а ја сам те запитала, да ли је онај Хајнрих, како ли се зове, изгледао тако, као ти [...] (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 18).

Спомињање како Хермесовог тако и романа Френсис Брукс, интензивирају Марианину наклоњеност популарној књижевности, а пре свега љубавним романима, са чијом радњом и фигурама се она идентификује. Исто средство карактеризације ликова – кроз литературу коју читају – проналази се и знатно је заступљеније у Гетеовом роману *Јаги млагој Верџера* (*Die Leiden des jungen Werthers*) из 1774. године. Из тог разлога искључивање наслова из преводног текста представља, упркос томе што Грчић вешто на описни начин надомешћује изостављени део, одузимање актуелности Гетеовом тексту, као и укидање јасних интертекстуалних односа у виду алузија и цитата.

Срећни завршетак Гетеове једночинке у знаку је разоткривања узајамне љубавне наклоности Вилхелма и Мариане, која је до тада била потискивана због њеног уверења да јој је Вилхелм брат, као и због његовог залагања да се та илузија одржи. Њихово признање љубави пропраћено је и Вилхелмовом брачном понудом: „Dein Geliebter! – Von dem Augenblick an dein Gatte, wenn du ihn nicht verschmähst“ (ГОЕТНЕ 1953: 368), као и каснијим ословљавањем Мариане као вољене жене и супруге: „Meine Geliebte, meine Gattin!“ (ГОЕТНЕ 1953: 369). Грчићев превод не ублажава узајамну срећу заљубљених, нити модификује интензитет осећања присутних на крају комада, али је у њему присутно ословљавање које указује на љубавни („Дико моја! љубо моја!“), али не и на једнозначно брачни однос:

МАРИАНА. Реци ми: како је то могло бити?

ФАБРИС. Уживајте, што вам и сâм Бог може дати само једаред! Усвој, Мариано, па не питај! Имаћете још доста каде, да се изјасните.

МАРИАНА (*гледа у Вилхелма*.) Не, то не може бити.

ВИЛХЕЛМ. Дико моја! љубо моја!

МАРИАНА (*о његову враћу*.) Вилхелме, то не може бити! (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 18).

Грчићев преводачки стил одликује и у неколико наврата присутно присвајање израза из језика оригинала. У Фабрисовом изјављивању љубави Мариани („Да ли да излијем пред Вас, што ми срце крије већ одавна?“, РОМС, инв. бр. М. 14.876: 10) реч „излити“ дословни је превод немачког глагола „hinschütten“ (ГОЕТНЕ 1953: 360). Пример истог преводачког поступка проналази се и у дијалогу Фабриса и Вилхелма: „Једино теби сам дозволио да уђеш у ову светињу, а ти си ме умео

усїаваїи [...] добротом, пријатељством, потпором, привидном хладноћом према женама“ (РОМС, инв. бр. М. 14.876: 14). Глаголу „ein[zu]-schlāfern“ (ГОЕТНЕ 1953: 364) у овом контексту би одговарао српски израз „приволети“ или чак „умирити“, док се преводиочев одабир термина „успавати“ може посматрати као језички неприкладан.

Грчићев преводачки стил карактерише приближавање циљној култури које је видљиво у употреби турцизама, у транспоновању личних имена, као и при увођењу одређених језичких конструкција које одступају од текста оригинала. Упркос томе, његово познавање немачког језика и умешност писаног изражавања на матерњем језику свакако су вредни дивљења (уп. ПАСУЛА, Бели-Генц 2017: 879). С обзиром на литерарну величину Гетеа и његов неприкосновени значај за немачку и светску књижевност и културу, али и својевремено истакнуту, а данас нажалост заборављену улогу Јована Грчића у српској књижевности и уметности, сматрамо да се у раду представљени превод може посматрати као покушај скретања пажње научне јавности на заборављене рукописе који сведоче о кључном периоду развоја националне културе.

Јован Грчић је како у својој библиографији под насловом *Мој књижевни рад за ђедесеї и више їодина* (1927: 18) тако и у руком сачињеном списку *Позоришни комади у мом їреводу* (РОМС, инв. бр. М. 4.939) указао на постојање овог превода насталог 1914. године, за време преводиочеве интернације у Столном Београду (Székesfehérvár). Поред превода драмског комада *Браїи и сесїра*, у Рукописном одељењу Матице српске налазе се и други Грчићеве рукописи, између осталог и преводи Грилпарцерове (Franz Grillparzer) драме *Морски и љубавни вали* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*) и Шилерове (Friedrich Schiller) *Неве Месињанке* (*Die Braut von Messina*), који су такође настали 1914. године, као и превод Грилпарцерове драмске трилогије *Злаїно руно* (*Das goldene Vließ*).

РУКОПИСНА ГРАЂА

ГЕТЕ, Јохан Волфанг. *Браїи и сесїра. Позоришна їира у једном чину*. Јован Грчић (прев.). Нови Сад: Рукописно одељење Матице српске, сигн. М. 14.876, 1914.
Грчић, Јован. *Позоришни комади у мом їреводу*. Нови Сад: Рукописно одељење Матице српске, сигн. М. 4.939, n. d.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ПАСУЛА, Милица, Јулијана Бели-Генц. „Грилпарцорова драма *Морски и љубавни вали* у рукописном преводу Јована Грчића.“ *Зборник Маїице срїске за књижевностї и језик* књ. 65, св. 3 (2017): 867–881.
BORCHMEYER, Dieter. *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*. Weinheim: Beltz Athenäum, 1998.

- CLAIRMONT, Heinrich. "Die Geschwister." In: BUCK, Theo (Hg.). *Goethe Handbuch in vier Bänden. Sonderausgabe*. Band 2: *Dramen*. Stuttgart: Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2004, 142–153.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2007.
- GOETHE, Johann Wolfgang. "Die Geschwister." In: KAYSER, Wolfgang (Hg.). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Dramatische Dichtungen*. Band 4. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1953, 352–369.
- GRČIĆ, Jovan. *Moj književni rad za pedeset i više godina. Pregled po strukama*. Zagreb: Tisak jugoslovenske štampe, 1927.
- KALOĐERA-PETROVIĆ, Dolores, Branimir Živojinović. *Gete kod Srba i Crnogoraca. Bibliografija*. Beograd: Geteovo društvo u Beogradu, 2005.
- KAYSER, Wolfgang. "Anmerkungen des Herausgebers." In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Dramatische Dichtungen*. Band 4. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1953, 558–562.
- KIERMEIER-DEBRE, Joseph. *Goethes Frauen: 44 Poträts aus Leben und Dichtung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011.
- KOSTIĆ, Strahinja. „Gete u pozorištu u Novom Sadu.“ *Radovi Instituta za strane jezike i književnost u Novom Sadu. Simpozijum o J. V. Geteu. Novi Sad, 29. i 30. X 1982 (1983)*: 109–116.
- WALDURA, Marcus. "Die Singspiele." In: BUCK, Theo (Hg.). *Goethe Handbuch in vier Bänden. Sonderausgabe*. Band 2: *Dramen*. Stuttgart: Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2004, 173–194.

Milica B. Pasula

HANDWRITTEN TRANSLATION OF GOETHE'S ONE-ACT PLAY *DIE GESCHWISTER*

Summary

Goethe's dramatic work *Die Geschwister* (*Brother and Sister*, 1776), which is considered to be an intimate drama and an occasional piece in the secondary literature, was written foremost for scenic representation in Weimar's theatre (Liebhabertheater). This one-act play never accomplished representative theatrical success, and it has no exceptional significance in Goethe's dramatic oeuvre nor any special influence within literary history. There are three translations of this piece into Serbian, but only one of them was theatrically produced. This paper presents an unpublished, handwritten translation of Goethe's one-act play, which dates from 1914. The author of the translation is Jovan Grčić and his original text is kept in the Manuscript Department of the Matica Srpska. The analysis of the translated text deals with the adequateness of the translation and the translational style.

Keywords: Johann Wolfgang Goethe, Jovan Grčić, translation of dramatic text, Manuscript Department of the Matica Srpska.

СРЋАН Ђ. РАДАКОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ФИЛМОФИЛИЈА МИЛОША ЦРЋАНСКОГ

САЖЕТАК: У раду се анализирају мање познати текстови Милоша Црњанског посвећени филмској уметности и указује на значај његове теоријске мисли. Текстови су објављени након великих промена у кинематографији које је иницирао прелазак на звучни филм.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милош Црњански, *Време*, немачки филм, *Књиџа о Немачкој*.

О свестраности Милоша Црњанског и његовој изузетној ерудицији поодавно су написани многи текстови, научни радови, докторске дисертације, и чини се да је, до данас, откривен апсолутно сваки, чак и нај-скривенији сегмент његовог капиталног литерарног опуса. У колоплету нових и старих читања и тумачења његове поезије, прозе, драмског стваралаштва, путописа, есеја, уопште, свих детаља од којих је његово монументално литерарно дело саздано, ипак је изостала дубља анализа једне сасвим другачије страсти. Реч је о интересовању Милоша Црњанског за филмску уметност и његовим крајње проницљивим критичким освртима на питања филмске естетике и праксе које је исписивао у периоду између два рата.

Не тако давно, 2009. године, објављена је књига *Зборник о анимацији* коју је приредио Ранко Мунитић, са идејом да се читаоцима XXI века укаже на чињеницу да је у нашој средини о анимираном филму од 1930. године писано у континуитету. Књигу је отворио текст који је Ранко Мунитић, без додатних појашњења и аргументације, приписао управо Милошу Црњанском:

(...) улази у ову средину и критичко писање о филму, захваљујући пиониру-доајену Бошку Токину, с једне стране његовим првим критичким

* srdjan.radakovic13@gmail.com

приказима (*Пројрес*, 1920), с друге стране својеврсним „манифестом“ (*О филмској кријици код нас*, 16. фебруар 1924, у *Покреју*) (...) Још шест година, и опет на велика врата (о величини духовног формата да и не говоримо) наступа писање о кинематографској анимацији, у овом случају о цртаном филму, тачније првим звучним мајсторијама Волта Дизнија са Мики Маусом у водећој роли (*Мике, највећа сензација њон филма*, 19. јануар 1930, *Полиџика*) из пера – главом и брадом – књижевника Милоша Црњанског (Мунитић 2009: 9).¹

Поменути текст из *Полиџике* је крајње афирмативно говорио о тонфилму (тј. о везама анимираног покрета и звука) и величао луцидност хумора Волта Дизнија и његовог првог помоћника Јуба Ајверкса. Ипак, када се погледа оригинални извор, види се да је дописник *Полиџике* желео да остане анониман, јер је текст потписан само једним јединим словом – М. (Аноним 1930).

Без жеље за расправом о томе да ли је Милош Црњански заиста аутор поменутог чланка или не, у овом тексту ће се анализирати обимнији записи посвећени филму које је великан наше књижевности потписао именом и презименом и објавио их 1929. и 1931. године у Београду. Реч је, најпре, о чланку „Могућност филма код нас“, који је Црњански објавио 20. јуна 1929. године у дневном листу *Време*, а затим и о тексту „Немачки филм“, засебно поглавље *Књије о Немачкој*, коју је 1931. године штампала „Издавачка књижарница Геце Кона“.

Но, пре анализе, важно је, макар грубо, дефинисати обим интересовања за филмску критику уопште, за писање о филмској теорији и пракси код нас између два рата. Шест година по завршетку Другог светског рата, у априлском броју београдског часописа *Филм – лисџи за њиџања филмске умејноџи и кулџуре* појавио се текст у којем се говори управо о поменутом питању – обиму интересовања за писану реч о филму између два рата. Аутор текста, потписан псеудонимом „Филмус“, покушао је да са дистанце од двадесетак година донесе праву слику о интересовању за филмску критику на просторима бивше Југославије у двадесетим и почетком тридесетих година XX века. Осим прегалаштва Бошка Токина и његовог иницијалног текста у *Пројресу* 1920. године, у чланку под називом „Филмски критичари пре тридесет година“ наглашено је да се, и поред великог интересовања млађе публике, о филму у наведеном периоду није писало много:

¹ Текст „Мике, највећа сензација тон филма“ Ранко Мунитић је приписао Милошу Црњанском и у књизи *Београдски филмски кријичарски круџи, џрви џон (1896–1960)* која је објављена 2002. године (Мунитић 2002).

Београд је имао свега пет биоскопа од којих само један без кафанских столова, а сам филм сматран је атракцијом по квалитету једва нешто изнад циркуса. У неким школама ђацима је било забрањено посећивање биоскопа, а тзв. јавни радници презирали су филм. Од истакнутих људи једини љубитељ филма био је још Јаша Продановић (...) Борба није била узалудна. Нашло се неколико млађих новинара одушевљених филмом и „паљба“ је отпочела са свих страна. Поред поменутих листова [*Пројес*, *Кинофон*] и писаца појављују се нови: „Светски преглед“, „Зенит“, „Нови лист“, „Епоха“, „Реч“, загребачке „Новости“, часопис групе „Marsias“, „Путеви“. Душан Тимотијевић, Милоје Васић, Милутин Игњачевић, Љуба Живковић улазе у арену. Најзад, 1923. опет нешто ново: „Трибуна“ сваке суботе даје страницу о филму. То ће 1924. године учинити и београдске „Новости“ (...) а „Комедија“, позоришни недељни лист, објављује редовно више страница о филму. И тако, мало по мало, филм и филмска критика стичу „грађанска права“ (Филмус 1951).

У тексту је, дакле, истакнуто да су први записи о филмској уметности у дневној штампи и часописима почетком двадесетих година XX века, у суштини, писани искључиво са идејом да се публика мотивише да чешће посећује биоскопе. Тек у другој половини двадесетих почиње мало свестраније писање о проблемима филмске теорије и праксе, иако су укупно објављене само три скромне књиге посвећене филму:

У јесен исте године [1926] у Београду излази „Савремени преглед“ (недељне књижевне новине) у коме је објављено неколико добрих чланака о филму. Сем тога, тзв. дневници редовно објављују критике. Па и часописи: „Мисао“, „Српски књижевни гласник“, „Летопис Матице српске“, „Наша епоха“, „Нова Европа“ итд. (...) Милутин Игњачевић објавио је две [књиге]. Једна је била знатно скраћени превод књиге Урбана Гада „Der Film“, а друга „Чарли Чаплин“ (свега педесетак страница). Ако томе додамо „Филмски алманах“, објављен 1929, рекли смо све и о књигама (Филмус 1951).

Све у свему, Милош Црњански и *Време* (у којем је Црњански објавио највише прилога током друге половине двадесетих година), у овом осврту нису ни поменути, и остаје да се нагађа који су разлози за то. Ако је након Другог светског рата и постојао специфичан третман „дворског“ листа *Време*,² односно, дипломатских активности и политичких

² Иницијативу за оснивање дневника *Време* дао је краљ Александар лично, и током двадесетих година он је читан као „режимско“ средство информисања. У једном периоду током тридесетих година, лист је вреднован и као профашистички, а након пада Милана Стојадиновића претворен је у орган владе. Штампане *Времена* обустављено је почетком Другог светског рата, у априлу 1941. године.

ставова Милоша Црњанског (који су детаљно описани у *Ембахагама*), поставља се питање зашто се у наредним деценијама, нарочито након повратка нашег књижевника из емиграције, нико није детаљније бавио његовим записима о филму. Милош Црњански је тек узгред помињан у досадашњим прегледима историјског развоја филмске критике на просторима бивше Југославије:

Српски књижевник Милош Црњански (1893–1977), један од најплоднијих српских писаца, бавио се публицистиком и новинарством, првенствено у београдском дневнику *Време*, у коме је објавио већи број занимљивих и полемичких текстова о проблемима филма и филмске уметности (Косановић 2011: 172).

Поједини истраживачи су упућивали на конкретне текстове Милоша Црњанског о филмској уметности, али до данас није сагледан њихов укупан број (Ђерић 2009).

Важно је нагласити да су осим Милоша Црњанског стални и спољни сарадници листа *Време* били, на пример, и књижевници Станислав Винавер, Станислав Краков, Драган Алексић, Растко Петровић, Раде Драинац... У дневном листу *Време* је једном недељно, преко целе стране, штампан додатак посвећен филму, а уредници ове странице током двадесетих година били су Драган Алексић и Станислав Краков. Нажалост, огромна већина чланака штампана је без потписа, и само су се у ретким случајевима испод прилога појављивали иницијали или псеудоними аутора. У филмском додатку су се, генерално, појављивале новине и пикантерије из света филма (нарочито детаљи из живота познатих глумаца), али и амбициозни текстови који су озбиљније задирали у оновремена питања филмске теорије и праксе, као и веома важни интервјуи са најистакнутијим ствараоцима (разговоре је углавном водио Станислав Краков по различитим метрополама и ти прилози су увек били потписани).

Другим речима, није могуће утврдити колико је текстова посвећених филму Милош Црњански написао у листу *Време*, а текстови које је потписао и који су поменути у уводу, настали су након његовог повратка из Берлина, где је боравио као аташе за културу при посланству Живојина Балугџића и штампани су ван филмске рубрике („Могућност филма код нас“), тј. као део књиге („Немачки филм“).

Изнад свега, битно је нагласити да је уредништво дневног листа *Време* помно пратило сва дешавања у свету филма, и да је посебна пажња била поклањана малобројним београдским и војвођанским филмским ауторима, као и појединим ствараоцима са ових простора који су бележили успехе у иностранству. Самим тим, Милош Црњански је

био веома добро упознат са скромним, пионирским филмским остварењима Косте Новаковића („Новаковић филм“, Београд), Милана Хофмана и Јосифа Новака („Победа филм“, Београд), покушајима младог редитеља Стојана Мишковића („Артистик филм“, Београд), кинематографијом у Војводини тј. радом Ернеста Бошњака („Боер филм“, Сомбор) и Данила Јакшића („Титан филм“, Бечеј), иностраним успесима глумаца Светислава Ивана Петровића, Михајла Вавића, Воје Ђорђевића, као и холивудским успоном Славка Воркапића. Имајући у виду да су пионири филма у то време били и његове колеге од пера, тј. колеге из *Времена*,³ стиче се утисак да је кинематографија морала стално бити у видокругу Милоша Црњанског, као и да су боравак у Берлину и упознавање тада најразвијеније филмске индустрије додатно изоштрили његову критичку мисао.

Из наведених разлога, текст „Могућност филма код нас“ Црњански је започео на следећи начин:

Разумљиво је да ми немамо наших филмова, ни филмске индустрије. И у позајмљивању филмова зависимо још од иностраних агената. О т.зв. *обрађивачима* да и не говоримо. Њима имамо да захвалимо за оне рогобатне натписе на филмовима који се дају код нас, за онај страшни југословенски галиматијас који наш свет мора да чита уз филмове. Врло је мали број наших људи од пера, у опште, који се баве проучавањем филмске уметности и израде филмова. Њих су, још недавно, посматрали код нас са подсмехом. Да смо оскудни и у већим, модернијим зградама биоскопским не треба ни спомињати. Безначајни дакле, за сада, када се расправља о могућностима филмске уметности и филмске индустрије, ми ипак имамо две вредности, о којима иностранство почиње све више да сазнаје. Једно је одушевљење нашег света, а друго наша земља, *најфотојеничнија* земља данас у Европи. После једне тешке кризе европске филмске индустрије, која се нарочито осетила у њеном центру, у Берлину, та индустрија, а са њом и т.зв. уметнички филмски кругови који зависе од ње, кренули су путем *натуралистичког филма* (нарочито под утицајем Руса) где филм очекује многе нове могућности. Ти натуралистички филмови значе ослобођење од театарног у филму, и сувишног рада глумачког по атељеима, који је најскупљи. У први мах ти филмови значе, истина, и могућности дефицита, јер је публика навикла на баналне филмове у којима играју светске, чувене звезде. Ипак, ти натуралистички филмови остају једна велика могућност филмске уметности и

³ Драган Алексић је 1924. године помагао Бошку Токину у режији играног филма *Качаци на Тойчигеру*, Раде Драинац је по узору на француски филм *Међучин* (режија Рене Клер) у Београду 1927. године режирао филм *Сунчани монокл*, а Станислав Краков је 1929. године започео рад на филму *За часи ошацибине*, који је у финалном облику и под насловом *Голіоша Србије* приказан тек 1940. године (прва, груба верзија филма приказана је 1930. године у биоскопу „Луксор“ у Београду).

филмске индустрије. Бар још коју годину такви ће филмови моћи да имају великог успеха. Тим филмовима остварују се снови оних американских снимача, људи са камером, који су одлазили у планине, или вароши, да снимају под ведрим небом и који су успевали да донесу готов филм, дивну слику живота, у коме није било звезда, ни биоскопских трикова, ни глупих хепиендова. Огроман успех руских филмова, особито режисера Пудовкина, чији је филм „Бура над Азијом“ (без његових политичких тенденција, разуме се) онолико одушевио публику, показао је да се из живота целе једне покрајине, целог једног народа, може начинити филм грандиозан и незабораван, али без обичне баналности фолклора (Црњански 1929).

Очигледно је да је Милош Црњански пажљиво пратио све новине које су доносили Ајзенштајн, Довженко и Пудовкин, тј. да је имао позитиван став о монтажном језику, о идеји снимања са натуршчицима у екстеријерима, односно, о потпуно другачијем виђењу филмске глуме, времена и простора на којем су руски синеасти инсистирали. (Очигледан је и његов презир према комунизму, тј. према наметљивим идеолошким предзнацима у кинематографији.)

Најинтересантније је да је Милош Црњански наслутио да ће се поједине кинематографије у Европи, након великих економских потреба и кризе, развијати у битно другачијим продукционим условима од дотадашњих (без прескупог система глумачких звезда и рада у студијима по узору на Холивуд), и затим уочио изванредну прилику за побољшање економских прилика у Краљевини Југославији. Сматрао је да наши инспиративни предели могу да привуку стране продуcente, и у томе је видео шансу за поправљање како државног буџета тако и медијске слике о Југославији у свету.

У наставку текста излагао је ову тезу, а властити оптимизам употребио је следећим речима:

Највеће европско филмско предузеће *Universum Film Aktiengesellschaft*, скраћено *UFA*, у Берлину, намерава ове године да сними један филм у Сарајеву и Мостару, о борби за скидање вела са лица муслиманки, под насловом „Полумесец над Неретвом“. Колико добра може да буде из најмањег интересовања нашег, за филм, који се снима код нас, види се и из ситуација које сам имао прилике да отклоним у личном додиру са познатим режисером Џое Мајом, тога предузећа. То су биле ситуације, често апсурдне. Уклонивши њих остала је грандиозна срж и главнина филма, који ће, ако се сними, бити права југословенска рапсодија, која би Европи и Америци показала сву лепоту наше земље и наше расе. Колико и најмање такви филмови заслужују пажњу, доказ је велики значај снимања туристичког филма, који ће снимати ово лето *Hamburg Amerika Linie*, у нашем приморју, а који ће бити уврштен у њену велику серију

филмског пута око света. Истински и велики уметник г. Владимир Гајдаров, који је заволео нашу земљу говорио ми је о својој чежњи да снима Толстојевог Хаџи Мурата. Пошто би то било скупо и теже, чак на Кавказу, ја сам му скренуо пажњу на наше пејзаже у Лици. Уверен сам да би тај филм и тамо добио своју грандиозну позадину. Потребно би било дакле страном свету скренути пажњу на могућности филмског снимања код нас, јер су оне и са гледишта трговачког многобројне. Осим закона о филму, најважније би било да се и наш капитал заинтересује за филм. Наши уметници, штампа и јавност учинили би своје. Рад на филму, у свим европским предузећима, прекинут је овог пролећа, донекле, у очекивању могућности и резултата гласног филма (Tonfilm). Ипак, пошто је та врста филмова тек у проучавању и развитуку, ми смо уверени да ће безгласни филм наставити свој победоносни развитак и надамо се, да ћемо ускоро, моћи нашу јавност обавестити о једном заиста озбиљном и великом напору, на стварању нашег филма (Црњански 1929).

У тексту „Немачки филм“, који представља својеврстан наставак теме о променама у европској кинематографији, нема ни трага некаквом оптимизму. С друге стране, тек у овом тексту Милош Црњански се указује као велики филмофил који подједнако прати и домаће филмске ауторе и страну продукцију. Изнад свега, по објављивању *Књије о Немачкој* постало је јасно да је Црњански био велики противик филма – снимљеног позоришта:

Епоха великих немачких филмова, немачких и по духу, садржају, прошла је. (Нибелунген, Алрауна, Прашки студент, Метрополис, Берлин итд.) Филмови сеоских и фолклорних садржаја, са Хени Портен, добро иду, али су безначајни за иностранство, као и филмови рађени директно за немачку варошку публику са Харијем Литкеом, Лиа Маром и др. Све је то често баналност, на јединој калкулацији обичне зараде предузећа и већином театар, а не филм. Та врста наставља се, и са чувеним страним звездама. Тако је предузеће Хегевалд, које је лансирало филм са Жозефином Бекер, снимало са Иваном Петровићем оперету. Тако је Гајдаров био приморан, у Африци, на неку арабљанску јурњаву, са отмицом једне даме. У последње време, немачки индустријалци увидели су и сами, да та врста рада води досади, засићености, застоју. (...) Последњи филм те продукције Асфалт одлично је фотографисан, али и њега играју позоришни глумци, театарно, а не филмски. То позоришно, глумачко, што није филмско, види се, све више и у најновијим, најбољим немачким премијерама, са позваном публиком, у вечерњем оделу, при филмовима Елизабете Бергнер и Ледерера (који исто вече, на позорници играју Ромеа и Јулију!!) или са слављеном Бригитом Хелм. Ма колико ти филмови били лепо и беспрекорни у изради, не значе напредак филма, ни његов развитак, него његову заосталост. Они значе само замену других вечерњих дистракција. (...) Посматрао сам снимање последњег филма

Жени Југо. Ту је Шпанија и љубавник, бацање карата, игра очију и све што већ знамо и што публика кажу, воли. Увек исто! Видео сам снимање најновијег филма Бригите Хелм и Можухина, који режира одлични Турјански. Филм је по животу и авантурама румунског хохштаплера Манолескуа. (Многи ће ићи у биоскоп мислећи да се даје Manon Lescaut.)⁴ Бригита Хелм (коју је наша публика видела у Алрауни, у Метрополису, у Лажи Нине Петровне и другим филмовима) сад је најчувенија немачка звезда. Сва се посветила филму и не игра на позорници, па ипак је режисери употребљавају, на жалост, у филмовима који су глумачки и позоришни. Упоређују је са Гретом Гарбо и искоришћују хипнотички шарм њеног тела, у филмовима сентименталним, који очаравају публику, али који у филмској уметности и развоју филма не значе, често, напредак. (...) И њена уметност, и слава, пример је за застој у развоју филма, као уосталом и игра других немачких звезда, које се сад вратише разочаране из Америке, као Јанингс, Конрад Фајт и др. (Црњански 1931: 151–153).

Битно је напоменути да текст „Немачки филм“ Црњански није писао са идејом да жестоко критикује искључиво немачку кинематографију. Његова права интенција била је да потпуно оспори све вредности оновременог кинематографског мејнстрима (нарочито Холивуда) и да укаже на филмове који нису робовали потрошачкој култури и укусима тржишта, на уметничка остварења реализована искључиво језиком филма тј. језиком покрета.

Црњански је текст започео тезом да ће тонфилм у потпуности срушити дотадашња постигнућа филмског језика:

Да је у уметности филмској било дошло до застоја, о томе нема више сумње. Криза филма била је у Америци само уметничка, у Европи још и индустријска. У Берлину, центру европске филмске индустрије, тај катастрофални застој нарочито се осећао. Сад је све у знаку луде параде за гласни филм, који лансира Америка, али то не може прикрити кризу филма, ни са ове, ни са оне стране Океана, бар са гледишта уметничког. Тон-филм, тешко да ће допринети обнови елана филмске уметности, него ће можда чак повећати опасност, највећу опасност за филм, а та је: да постане позориште, замена позоришта. О неком потпуном стапању музике и филма, у једну нову уметност, о једној новој, дивној сензацији за човечанство, нема ни говора. Далеко смо и од тога да у филму добијемо чисте гласове природе градског живота, ствари итд. Место музичке „пратње“ филма, засад добијамо какофонију имитација и гласовних садржаја, врло проблематичне вредности и код најбољих апарата. Уосталом, и да то нестане, ради се само о томе да се

⁴ Реч је о филму из 1926. године (продукција УФА) у којем су играли Лија де Пути, Владимир Гајдаров, Марлен Дитрих и др.

чује људски глас, што значи дијалог, глумца, позориште. У филму прави јад. Све то пак да би се, у интересу великих американских капитала биоскоп претворио у варијете, да би конкурисао позоришту ревија, да би доносио још више пара. Тражења филмских могућности има у томе напору ретко, чешће се ту прикрива жеља за нечим, што је у Европи значила оперета (Црњански 1931: 148).

Није потребно појашњавати колико је овај увод био пророчки и у којој мери су, како се заиста показало, сва достигнућа руске монтажне школе, француске авангарде и немачког експресионизма, била привремено напуштена преласком на звучни филм. Једноставно, ритам и темпо филма били су, преласком на тон, битно успорени, а сав асоцијативни и метафорички потенцијал монтаже био је, у почетку, гурнут у страну. У већини савремених издања посвећених историји филма поменута чињеница је више него јасно истакнута:

Иако је продукција филмова записаних на диску и немих филмова настављена до 1931. године како би се задовољила потражња у малим градовима у иностранству, увођење звука било је готово тренутно и омогућило је америчкој филмској индустрији да преживи берзански крах из 1929. године. Процес конверзије био је компликован, коштао је индустрију око тристо милиона долара и ставио ју је под контролу великих корпорација (...) Иако је увођење звука било финансијски исплативо, изазвало је велики број уметничких и техничких проблема, а последица тога било је снимање изузетно статичних филмова. Домет најранијих микрофона био је толико ограничен да су глумци морали да говоре директно у њих због чега нису могли да се крећу у току изговарања текста (Перкинсон 2014: 85).

Након жестоког увода, Црњански је, дословно, оцрнио америчку кинематографију и у њој видео главног кривца за кризу филмске уметности:

Американска индустрија, материјално свемоћна, после епохе напора и резултата, укалупила је производњу своју потпуно. Њени мозгови не знају више друкчије да калкулишу, до са баналностима и у серијама. Они утичу и на европску филмску индустрију. Не само да се не иде путем тражења филмског, већ се више не мисли ни опште човечански, из разлога доларских (Црњански 1931: 149).

Ове речи, са дистанце од скоро деведесет година, не само да звуче веома познато (имајући у виду тренутну доминацију телевизијских серија над играним филмовима, и бескрајну холивудску рециклажу старих филмова, нове и нове „римејкове“ финансијски успешних филмова

из 60-их, 70-их и 80-их година XX века), већ и указују на матрицу која се увек јавља после великих економских потреса и ломова.

Црњански, затим, веома оштро пише о европском филму, о епигонима, о јаловим покушајима да се удовољи жељама публике по опробаним рецептима, а за разлику од чланка у листу *Време*, у потпуности одбацује и руску кинематографију због њеног пропагандног карактера:

Италијански филм је отужан, француски често није много бољи, мада је имао неколико ванредних покушаја, чисто филмске вредности. У Паризу је најјачи отпор према американизацији у рђавом смислу. Тамо се најбоље мисли и пише о проблемима филма, али су индустријске могућности за остварење слабе. (...) И Лондон има неколико одличних теоретичара. Скандинавија, истакнута пре рата у филмској индустрији, не истиче се више. Руски филм, често изванредан, не спада, засад, у уметност, јер је тенденциозан, обична пропаганда Совјета (Црњански 1931: 150).

Оно што се крије иза цитираних делова, није очигледна огорченост Милоша Црњанског због евидентне кризе филмске уметности у време преласка на тонфилм, нити његов крајње конзервативан став према технолошким новинама у филмској продукцији (вероватно је убрзо увидео да звук на филму отвара нове, неслућене могућности, најпре на плану драматургије, а затим и на плану употребе звука изван кадра, тј. кроз примену трансцендентног звука, аудио-визуелног контрапункта итд.). Црњански је, наиме, текстом „Немачки филм“ указао на нешто друго.

Указао је на феномен муњевитог развоја филма (као веома важне економске гране) у земљи која је изгубила рат и била принуђена да годинама плаћа велику одштету усред глобалне економске кризе, као и да је тај развој био подстакнут америчким капиталом чијем је диктату, у крајњој инстанци, Немачка после 1927. године због трошкова филма „Метрополис“ почела да се приклања, а самими тим и да губи властити кинематографски идентитет. Ова теза је, у суштини, код нас развијана тек након Другог светског рата у појединим аналитичким студијама о немачком експресионизму:

Поражена, дезилузионирана, хаотична Немачка одмах после рата, услед инфлације невидљивих размера, незапослености и војне окупације, стоји по продукцији филмова на другом месту у свету, иза Сједињених Држава, а испред победничке Француске, Енглеске и Италије, далеко пред неутралним земљама као што су Шведска и Данска (Погачић 1990: 175).

Текст о немачком филму Црњански је заокружио набрајањем неколицине филмова и аутора који су у годинама кризе, насупрот диктату тржишта, остваривали значајније уметничке домете без прављења компромиса (тј. приповедајући искључиво сликом, а не дијалогом). У овој невеликој групи појавило се и име Славка Воркапића, што додатно упућује на закључак да је Милош Црњански са посебном пажњом пратио рад наших филмских аутора, а нарочито прве редитељске кораци Добринчанина, који је управо у Америци, како се касније показало, израстао у експерта за филмску монтажу, а затим и у једног од највећих теоретичара филма XX века (Воркапић је 1928. године доживео прва велика признања за краткометражни филм *Животи и смрти холивудској ситијисме бр. 9413* у којем је играо Воја Џорџ, тј. Воја Ђорђевић).⁵

По објављивању, *Књижа о Немачкој* је овенчана наградом Коларчевог универзитета, међутим, њен критички пријем био је неретко конфузан или чак негативан, а текст о филму био је готово игнорисан (погледати нпр. критике Милана Дурмана, Љубомира Мараковића или Јована М. Јовановића). Апсурдно је да ни у позитивним критикама није било детаљнијег осврта на поглавље о филму. Текст о немачкој кинематографији је, у најбољем случају, посматран само као успутни, информативни додатак амбициозној студији (видети нпр. приказ Младена Лесковца у *Лейойису Машице српске*). Поменуто је да ни у наредним деценијама није било већег интересовања за писање Милоша Црњанског о проблемима филма. Његова теоријска мисао о кинематографији, дакле, тек треба да буде детаљно истражена и протумачена, а посебан изазов представљало би трагање за текстовима из тридесетих година XX века (Црњански је, на пример, у *Ембахадама* описивао своје и више него интригантне сусрете са Лени Рифенштал). За почетак је можда корисно поставити само једно једино питање. Да ли би противник звука на филму са одушевљењем писао о првом озвученом цртаном филму?

⁵ Славко Воркапић је управо у дневном листу *Време* 19. и 20. априла 1926. године објавио своје прве текстове посвећене проблемима филма под насловом „Писма из Холивуда – Какав би требао да изгледа наш филм“. Поменимо и да је *Време* 8. априла 1928. године у филмској рубрици донело опширнији чланак о холивудским успесима Славка Воркапића и Воје Ђорђевића: „После свечане премијере у Холивуду, којој су присуствовале најславније филмске звезде и режисери међу којима Шарло, Даглас Фербанкс, Мери Пикфорд, Пола Негри, Грифит и други, већ чувени филм наших земљака Славка Воркапића и Воје Џорџа (Воје Ђорђевића) ЕКСТРА 9413 приказан је у Лос Ангелесу у БЕЛАСКО ТЕАТРУ (...) Највеће америчко филмско предузеће ЈУНАЈТЕД АРТИСТС откупили су овај филм и приказиваће га у својим биоскопима. Америчка филмска штампа такође пише о томе необичном филму који ће револуционирати филмску уметност.“ (Аноним 1928).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. „Два наша земљака г. Воркапић и Воја Ђођевић створили су у Холивуду филм који ће револуционирати филмску уметност.“ *Време* 8. април 1928.
- Аноним. „Мике, највећа сензација тон филма.“ *Полиџика*, 19. јануар 1930.
- Ђерић, Зоран. „Поетика српског филма – српски писци о филму 1908–2008.“ *Зборник Мајинце српске за сценске уметности и музику* бр. 41 (2009).
- Косановић, Дејан. *Кинематографија и филм у Краљевини СХС/Краљевини Југославији 1918–1941*. Београд: Филмски центар Србије, 2011.
- Мунитић, Ранко. *Београдски филмски критичарски круг, први њом (1896–1960)*. Београд: Art press; Ниш: Нишки културни центар, 2002.
- Мунитић, Ранко. *Зборник о анимацији*. Београд: Филмски центар Србије, 2009.
- Перкинсон, Дејвид. *Историја филма*. Београд: Дерета, 2014.
- Погачић, Владимир. *Неми сведоци*. Београд: Научна књига – Институт за филм, 1990.
- Филмус. „Филмски критичари пре тридесет година.“ *Филм – лист за њихова филмске уметности и културе* бр. 12 (април 1951).
- Црњански, Милош. „Могућност филма код нас.“ *Време* 20. јун 1929.
- Црњански, Милош. *Књига о Немачкој*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1931.

Srđan Đ. Radaković

CINEPHILIA OF MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The paper analyzes the less familiar texts of Miloš Crnjanski dedicated to film art, pointing to the significance of his theoretical thought. The texts were published after major technological changes in the film industry initiated by the transition to a sound film, and they show how Crnjanski described the art crisis in the leading European film centers. Crnjanski realized very early that American money had a bad influence on the originality of German cinema. Many scholars wrote about this only after a historical distance.

Keywords: Miloš Crnjanski, *Vreme*, German cinema, *Knjiga o Nemačkoj* (Book about Germany).

ГОРАН Т. ГАВРИЋ

Факултет драмских уметности, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ФОТОГРАФСКИ ЖАНРОВИ И ЗНАЧЕЊЕ ФОТОГРАФСКОГ НЕГАТИВА У ФИЛМУ *КУЋА КОЈУ ЈЕ ЦЕК САГРАДИО*

САЖЕТАК: У овом раду разматрамо фотографију, тачније одређене фотографске жанрове на којима редитељ Ларс фон Трир у основи гради радњу филма *Кућа коју је Цек саградио*. То су *post mortem* фотографија из викторијанског доба, полицијска или форензичка фотографија, спиритуална фотографија, али и фотографије које су настале као резултат истраживања фацијалне експресије, а сви ови жанрови ће бити сагледани из перспективе серијског убице Цека. Такође, акценат ће бити стављен и на улогу фотографског негатива у одређеним кадровима, кроз које актери посматрају или бивају посматрани.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *post mortem* фотографија, форензичка фотографија, спиритуална фотографија, фотографски негатив, серијски убица.

Увод

Филм Ларса фон Трира (Lars von Trier) *Кућа коју је Цек саградио* (*The House That Jack Built*, 2018) састоји се из пет прича, односно *инциденца*, и *еџилоа*: *кашаба*зе, и обилује ликовним елементима (цртеж, слика, скулптура, архитектура, фотографија, документарни снимци) који проширују и обогаћују филмски језик. Трир је тако и овим филмом показао да је један од највећих мајстора у повезивању различитих медија и визуелних знакова у сврху формирања нове мултислојевите филмске слике. Фотографија је, као и у сваком другом филму, и у овом основа за грађење покретних слика. Међутим, редитељ се овде не ограничава само на њене техничке аспекте, већ директно посредством главног лика Цека (Мет Дилон – Matt Dillon) и његових жртава реферише на неколико фотографских жанрова. Алудирајући на енглеског

* gavricgoran8@gmail.com

серијског убицу с краја XIX века Џека Трбосека (Jack the Ripper), Трир ствара његову модерну верзију која дели само неке заједничке карактеристике са оном изворном. Овај модерни Џек је као и његов претходник серијски убица, али је супротно њему саображен технолошким достигнућима модерног доба. Исто тако, главни лик, тачније мрачна мистерија која се надвија над стварним жртвама Трбосекових злочина, послужила је редитељу као предложак за истраживање танке границе између живота и смрти. Живот који је од непроцењиве вредности наједном нема никакву вредност у тренутку када Џек пресуђује својим жртвама и одлучује да га угаси. Ипак, он захваљујући фото-апарату овековечује тај свечани тренутак фотографишући лешеве убијених жена, продужавајући тако у извесном смислу живот посредством живе слике мртвих.

Осим тога што Џек од мртвих тела својих жртава гради кућу – што има, пре свега, симболично значење – он након убиства пажљиво припрема и аранжира сцене с тим истим телима које ће потом фотографисати. Трир тако на платну, филмским језиком, оживљава једну помало језиву и из данашње перспективе у великој мери несхватљиву праксу из викторијанског доба фотографисања покојника, нарочито деце која су често умирала у то време. Такође, Џек је у неким сценама попут форензичара који истражује и бележи фото-апаратом место сопственог злочина. На тај начин се директно алудира на форензичку, односно полицијску фотографију (у основи је то затворска фотографија – *mugshot*, као претеча), која је настала захваљујући француском полицијском службенику Алфонсу Бертијону (Alphonse Bertillon) 1883. године, само пет година пре него што је Трбосек починио злочине. У неколико кадрова, који у једном тренутку постају спиритуалне црно-беле фотографије, попут духа у позадини се појављује наратор Верц (Бруно Ганц – Bruno Ganz). Ову врсту фотографије је сасвим случајно 1860-их година открио Американац Вилијам Х. Мамлер (William H. Mumler). А у једној сцени Џек – посматрајући познату фотографију на којој француски лекар Жилијам Бенјамин Дишен де Булоњ (Guillaume Duchenne de Boulogne) са својим помоћником стимулише електричном струјом фацијалне мишиће пацијента из париске болнице Салпетрир – опонаша фацијалну експресију тог истог пацијента. Неки кадрови пак бивају замрзнуте и трансформисане у фотографске негативе, а у другима актери посматрају свет кроз тај исти негатив.

Серијски убица као стварни и фиктивни лик на филму

Убиства Џека Трбосека била су инспирација многим филмским ствараоцима да сниме филмове о овом серијском убици. Највећи број

тих филмова се не бави директно Трбосеком и злочинима које је починио 1888. године у Вајчепелу, него различитим фикцијама које су произашле из тих истинитих догађаја обавијених велом тајне.¹ Џек Трбосек није фиктивни лик у оном смислу у којем је то, рецимо, Шерлок Холмс (Sherlock Holmes), јер иза његовог фиктивног имена стоје стварни лик и догађаји. Чувени лондонски приватни детектив је живео отприлике у исто време и у истом граду као Трбосек, али је разлика та што је Холмс и све у вези са њим у потпуности фикција Артура Конана Дојла (Arthur Conan Doyle).² Имена фиктивних ликова, као што је Џек Трбосек, једино су устаљена помоћу описа, можда зато што она такође могу да буду замењена недвосмисленом дескрипцијом и даље анализирана. Било ко ко је убио лондонске проститутке је Џек Трбосек, иако фиктивна имена немају ову улогу; она нису скраћенице за дескрипције, означавајући било кога ко одговара овим описима (вид. SWANSON 2011: 95). Као и многи други фиктивни ликови који су настали на основу стварног лика Трбосека, и Триров Џек је серијски убица који убија жене. Међутим, њега од вајчепелског Џека разликује не само подручје у којем делује (у савезној америчкој држави Вашингтон 1970-их и 1980-их, у периоду од 12 година), него и далеко мања суровост, ако се тако може рећи, чак и суптилност, у извршењу злочина (Џек у стилу Трбосека одсеца груди Једноставној [Рајли Киоу – Riles Keough], али се тај чин не види и припремне радње подсећају помало на оне које врши пластични хирург када исцртава места где би требало направити рез)³ – нема касапљења које је заштитни Трбосеков знак, по којем је он и добио име – али, с друге стране, и много већа безосећајност када из даљине пушком убија дечаке.⁴ Триров Џек се, дакле, не ослања превише на свог „претка“ који је убио само жене, јер је

¹ Поред огромног броја филмова за које је као инспирација послужио Џек Трбосек, знатно је мањи број у којима су приказани овај серијски убица, његове стварне жртве и период у којем је убијао, тачније 1888. година (без укључивања популарних фиктивних ликова као што је Шерлок Холмс). Међу те филмове спадају: *Сиџанар: прича о лондонској мајли* (1927) чувеног Алфреда Хичкока (Alfred Hitchcock), *Сиџанар* (1944), *Човек у џошкровљу* (1953), *Џек Трбосек* из 1959. и 1976. године, *Љубав крвари* (1999) и *Из њакла* (2001).

² Док доноси читаоцу фантазију остваривања фиктивног лика Шерлока Холмса и фикционализације стварне особе која је била Џек Трбосек, жанр Холмс наспрам Трбосека спаја два суштински викторијанска лика „рођена“ 1888. године чије епистемолошке методологије укључују стицање знања (и општепознату личност) кроз фрагментацију и комадање (физичко и метафоричко) (LONSDALE 2002: 105). У роману Мајкла Дибдина (Michael Dibdin) *Последња прича Шерлока Холмса* (1978) допушта се та могућност да је Холмс заправо Џек Трбосек.

³ Ото Ранк наводи како је Херакле само неколико пута потегаво на Хериној дојци, али оних неколико капи божанског млека било је довољно да стекне бесмртност (вид. RANK 2007: 60).

⁴ Осим мајке са децом који су убијени пушком (групу мушкараца са војником је планирао да убије али то није приказано, а након непланираног убијања наводног пријатеља S. P.-а [Дејвид Бејли – David Bailie] ножем у приколици упуцао је пиштољем и полицајца), већину осталих

разноврснији у методама које користи у извршењу злочина. Тако он има неке карактеристике и масовног убице, када пушком са веће удаљености убија мајку и њена два сина у шуми (овде се може направити паралела са, рецимо, масовним убицом Чарлсом Витманом [Charles Whitman], који је ножем и ватреним оружјем убио 17 особа 1966. године);⁵ везане мушкарце у својој хладњачи где чува све лешеве планира да исто убије пушком, али није у могућности да се фокусира на завршни чин због њихове близине. С друге стране, редитељ реферише и на серијског убицу Еда Гина (Ed Gein), који је од коже својих убијених жртава правио одећу, јер у једној сцени Џек отвара новчаник направљен од груди Једноставне.⁶



Џек у комбију гледа у своје кржаве руке након убиства Даме 1

жртва Џек је убио давлeњeм и ножем. Изузетак је Дамa 1 (Ума Турман – Uma Thurman) из *1. инцидeнтa*, коју је у свом комбију убио ударајући је ауто-дизалицом у главу.

⁵ Витман, као и друге масовне убице, попут озлоглашеног Андерса Брејвика (Anders Breivik), који је, пре свега, снајперском пушком убио 77 људи на острву Утоја 2011. године, послужили су као инспирација за стварне и фиктивне ликове на филмском платну. Гас ван Сант (Gus van Sant) и Денис Вилнев (Denis Villeneuve) режирали су филмове *Слон* (2003) и *Полијтехника* (2009), о масакрима у средњој школи и на електротехничком факултету у Колумбајну и Монреалу; ови, као и многи други филмови са сличном тематиком, настали су као резултат учесталих масовних убиства у средњим школама, пре свега у САД.

⁶ Гин је послужио као инспирација за Нормана Бејтса (Ентони Перкинс – Anthony Perkins) у *Психу* (1960), Кожно Лице (Leatherface) у серијалу филмова *Тексашки масакр моторном шестером* и Бафала Била (Тед Левин – Ted Levine) у *Када јагањци уишхну* (1991). Када је реч о последњем филму, постоје одређене критике да је Џонатан Дем (Jonathan Demme) у њему појачао стереотипе сексуалне оријентације и родног идентитета приказујући убицу као феминизираниг и лудог (употребљава кожу жртава како би направио женску одећу) (YOUNG 2012: 121).

Највише серијских убица је у САД, па није можда ни случајно да је Трир изабрао да Џека представи као Американца и неку врсту реинкарнације енглеског Трбосека.⁷ Шерон Пакер (Sharon Packer) истиче како се за „серијске убице у Америци сматра да су опасније него икада пре, иако нам историја говори да они нису јединствено амерички феномен нити се искључиво везују за САД до касног XX века“ (PACKER 2012: 100).⁸ Термин „серијски убица“ је средином 1970-их година, тачније 1978, сковао специјални агент Еф-Би-Аја Роберт Реслер (Robert Ressler), развивши психолошку профайлинг технику која је постала стандардна у јединици за бихевиоралну науку Еф-Би-Аја (SELTZER 1998: 64).⁹ Иако су и раније снимани филмови о серијским убицама, могло би се рећи да је овај жанр заживео тек са дефинисањем тог термина. То је заправо поджанр психолошког трилера, и он је постајао све популарнији као синематска грађа 1990-их година. Филм о серијском убици се скоро искључиво бави потрагом за серијским убицом чије побуде остају нејасне током филма (вид. WILSON 2000: 158). Занимљиво је то да у Трировом филму није стављен акценат на потрагу за серијским убицом Џеком, тачније, потрага полиције готово и да не постоји. Супротно, Џек је током читавог филма у потрази, он као и остали Трирови меланхолични ликови из осталих филмова запада у то мучно стање и убиства су му једини излаз да га макар тренутно напусти.¹⁰ То свакако није типичан филм о серијском убици, јер се

⁷ У филму Џима Џармуша (Jim Jarmusch) *Мртав човек* (1995) главни лик, амерички књиговођа са Дивљега запада Блејк (Џони Деп – Johnny Depp), својеврсна је реинкарнација познатог енглеског сликара и песника Вилијама Блејка (William Blake), којег је у Великој Британији видео Индијанац Нико (Гари Фармер – Gary Farmer); а у емисији из осам епизода *Џек Трбосек* приказаној на тв каналу *History* 2017. године, Џеф Маџет (Jeff Mudgett) заједно са криминологом ЦИА Амарилис Фокс (Amaryliss Fox) испитује и доказује теорију по којој је његов чукундеда, Американац Н. Н. Holmes (или Херман Маџет – Herman Mudgett), заправо прави Џек Трбосек. Он је био серијски убица и починио је многа убиства у САД, али је баш у периоду Трбосекових убиства боравио у Лондону (вид. MUDGETT 2017).

⁸ Лондонски Џек Трбосек и стварни Влад Цепеш, инспирација за лик грофа Дракуле, јесу само два примера ранијих и кросконтиненталних убица (вид. PACKER 2012: 100).

⁹ Термин „чудовиште“ датира још из периода 1788–1790. године, када је на улицама Лондона нападач, тзв. чудовиште, тражио лепо обучене жене и посекао њих више од педесет у току те две године; сто година касније су полицијске власти прогласиле Џека Трбосека за „чудовиште“ и „манијака“ (вид. BONN 2014).

¹⁰ Кроз анимиране сцене Џек као наратор упоређује себе са човеком који се креће ноћу од једне до друге уличне лампе. Тако се у једном тренутку налази испод прве лампе, након што је починио убиство, и тада се осећа снажно и садржајно. Затим почиње да хода и сенка испред њега се све више повећава, као и његово задовољство, али је у исто време бол на свом путу представљен помоћу сенке иза њега која долази од друге лампе. Међутим, на средини између лампи бол постаје толико велик да надвладава његово задовољство, и сваком кораком напред то се задовољство распада а бол иза њега се појачава. И на крају, бол је толико неподношљиво интензиван да мора да делује, па кад дође до следеће тачке са следећом лампом у зениту, он ће поново убити (вид. TRIER 2018). Ролан Барт (Roland Barthes) напомиње како

убица доводи у везу са уметником, а чин убиства, лешеви и процес њиховог труљења са природним процесима попут труљења грожђа, и генерално уметничким стварањем. Наиме, Џек је неостварени архитекта који прави макету али и праву кућу (стално је недовршену руши и поново гради), а на крају филма се појављује и кућа саграђена од лешева његових жртава.¹¹ Ова тзв. посмртна кућа, храм мртвих, кроз снажну симболику чини ништавним сва претходно почињена убиства, потирући и поништавајући њихов реални аспект. Она је уједно и улаз у подземни свет Хад, као неминовност која га чека на крају тог крвавог пута. Наиме, на крају филма Џек упада у гротло пакла покушавајући да прође путем који води из пакла и горе. Он није послушао Верцов савет да не иде преко литица у недостатку моста који је срушен, јер нико пре њега није успео да се врати са тог пута.

Џеково post-mortem фотодокуписање

Као и већина серијских убица, било да су стварни или су приказани кроз стварне и фиктивне ликове у филмовима, и Триров Џек пати од нарцисоидног поремећаја личности. Тако он кроз своје делање показује грандиозни осећај самоважности, преокупираност фантазијама о неограниченом успеху, моћи, бриљантности, лепоти или идеалној љубави. Такође, он има потребу за претераним дивљењем, што нарочито показује у *2. инциденту* када се, након што је убио Даму 2 (Шобан Фалон Хоган – Siobhan Fallon Hogan), враћа на место злочина и чак наводи полицајца Еда (Едвард Сплирс – Edward Spleers) на прави траг откривајући му форензичке детаље. Притом уопште нема тела, нити полицајац има било какву представу о томе да је то место злочина. Џек показује свој опсесивно-компулзивни поремећај када се враћа у кућу Даме 2 да би дезинфекционим средством обрисао постојеће и непостојеће трагове крви (само повремено носи кухињске рукавице, не водећи превише рачуна о отисцима прстију) на поду, испод тепиха, ногара столице, стоне лампе, на зиду иза слике итд. Своју нарцисоидност и егзибиционизам изражава кроз дијалог са полицајцем, јер му открива да су врата отворена, пред њим помера намештај и предмете

на фотографији Ричарда Аведона (Richard Avedon), на којој је приказан вођа америчког радничког покрета Филип Рандолф (Philip Randolph), он чита изглед „доброте“ (нема никаквог нагона за моћ: то је сигурно): „Изглед би, дакле, био светлосна сенка која прати тело; ако фотографија не успе да покаже тај изглед, тело остаје без сенке, а када се она једном одсече, као у миту о Жени без Сенке, преостаје само јалово тело. Том затегнутом пупчаном врпцом фотограф даје живот; ако он, услед недостатка талента или због рђаве среће, не уме да подари прозирној души светлу сенку, субјект заувек умире“ (Bart 2011: 98, 100).

¹¹ Трир прави паралелу са грађевинама, пре свега са готичким катедралама, а чак је и отвор између зидова Џековог стана у облику готичког шилатог лука.

да случајно није остао неки траг, напомиње како би његова опсервација била од користи, да је чуо раније из једне од просторија чудне звукове и тучу, и да би требало темељно лупом претражити читаву кућу. Недостатак емпатије се може уочити у његовом односу према свим жртвама, јер га готово уопште не погађа њихова патња док им наноси бол и на крају их убија (највиши степен достиже када пушком, попут ловине, устрелује са велике удаљености два дечака).



Џек износи из куће леш Даме 2

Џек изражава интензивну завист у односу на друге, док верује да ти остали (међу њима и његове жртве) њему завиде; ово произлази једним делом из његове фрустрације проузроковане неостваривањем сна да постане архитекта.¹² Он је и конзистентно арогантан и надмено се понаша; у једној сцени 4. *инцидент*а, непосредно пре него што ће убити Једноставну, Џек је све време ставља у интелектуално инфериоран

¹² Овде се може повући паралела са Адолфом Хитлером, који се није остварио као сликар, јер није примљен на Факултет ликовних уметности у Бечу 1907. године. У извештају комисије је, поред обавештења да није примљен и основних података о кандидату, писало и следеће: „Неколико глава. Испит из цртања незадовољавајући.“ Наредне године је поново покушао, и овога пута су његови цртежи били тако једноставни да није могао ни да приступи испиту (вид. SHIRER 1990: 16). Постоје и нека мишљења да је Хитлер касније показао највиши могући степен мржње према Јеврејима масовно их убијајући, између осталог зато што су на пријемном испиту чланови комисије били и они. Ова повезаност произлази и из довођења у везу Трира са нацистима, које је често злонамерно и у крајњој линији неадекватно у контексту редитељеве слободе у уметничком изразу. Међутим, и у овом Трировом филму се може поставити теза да Џек, као и Хитлер, не би можда постао убица да је испољавање различитих поремећаја личности преусмерио, контролисао и сузбијао кроз уметност.

положај (отуда и такво њено име) и своди је на сексуални објекат (уп. PERPER, CINA 2010: 52–53). Међутим, Цеку није довољно што једном убија своје жртве, он их поново усмрђује фотографишући их;¹³ дакле, он изнова усмрђује оно што је већ мртво, али у исто време то и оживљава стварајући живу фотографију мртвих лешева.¹⁴ Иако се све време сусреће са смрћу преко лешева својих жртава, он непрестано бежи од смрти, све време показује страх избегавајући до самог краја да се на прави начин суочи са сопственом смртношћу.¹⁵ Тек се у последњој сцени одлучује на тај корак када у самоубилачкој акцији осуђује себе на смрт прелазећи литицу (врло брзо упада у амбис пакла), али је та одлука ипак последица његовог одбијања да се суочи у самом паклу са греховима које је починио и самим тим покушај да побегне из пакла. Можда је уметност, да је успео да се оствари као архитекта, могла да му омогући да победи страх од смрти, јер је покушај да то учини фотографисањем лешева свакако био погрешан.¹⁶ Ото Ранк (Otto Rank) приписује тежњу особе да изрази себе кроз стваралаштво покушај да савлада страх од смрти. По њему је језива смрт јунака проузрокована посредством његовог коначног покушаја да заврши застрашујуће прогањање убијајући свој алтер его, тиме уништавајући самог себе (вид. RANK 2007: 69). Цеков алтер его је Верц, а у тренутку када се оглушује о његов савет да не иде литицом, он уједно и њега и себе уништава падом у амбис пакла. Занимљиво је то да он након скоро сваког убиства фотографише мртво тело, што показује и његово настојање да на неки начин помоћу фотографије оживи сећање на своје жртве. Чињеница је и да се меморијализовање посредством фотографија фокусира

¹³ Франсоа Сулаж (Francois Soulages), рецимо, мисли да се кроз фотографисање увек усмрђује оно што је живо (вид. SULAŽ 2008: 302).

¹⁴ По Ролану Барту, ако при фотографисању леша фотографија постане ужасна, то је зато што она сведочи о томе да је леш жив као леш (вид. BART 2011: 75).

¹⁵ По Фројду (Freud) су суштинске две карактеристике окултизма веровање у свет духова и веровање у свет магије као начин да се стекне и знање и моћ над овим светом, укључујући моћ да се избегне смрт (вид. FROLD 1973). Шаман упознаје духовни свет и људску душу путем „екстазе“, моћи измењеног стања свести, или транса, који се користи да би се остварила веза са светом духова с циљем да донесе корист за заједницу; због необичних искустава која је доживео и касније то пренео у своја дела, и немачки уметник Јозеф Бојс (Joseph Beuys) може се посматрати као нека врста шамана. Неки аутори (Тескеј – Teskey, Маклухан – McLuhan) управо виде неке уметнике као шамане модерног доба, а исту улогу имају и уметници у електронском добу. Можемо стога извести закључак да невидљиви духовни свет којим управља шаман постоји паралелно са електронским медијима. Као у шамановом духовном свету, способност да види, мисли и осећа са више чула, допушта неке да комуницира са овом паралелном димензијом (вид. MOREY 2016: 139). Цек је у извесном смислу прототип тог уметника, тачније уметника у покушају, који је саображен модерном добу.

¹⁶ Чак се може говорити о томе да се код Цека повремено јавља сулуда мисао о бесмртности. Гете је, рецимо, говорио свом пријатељу и секретару Екерману о бесмртности онога који дела (вид. EKERMAN 1970).

на некада живе особе, пре него на слике мртвог тела (вид. HOWARTH, LEAMAN 2013: 146). Фотографија му пружа ту могућност да оживи своје жртве, барем на одређене тренутке, али је то заправо његова самообмана из које потиче привид о сопственој бесмртности, односно одлагању смрти. Сузан Зонтаг (Susan Sontag) мисли да „након што се догађај заврши, слика ће наставити да постоји, придајући догађају неку врсту бесмртности (и важности) коју иначе никада не би имао“ (SONTAG 2009: 20).

Џекове фотографије жанровски припадају *post mortem* или меморијалној фотографији из викторијанског доба, када је због велике стопе смртности (нарочито беба и деце) била изражена потреба да се усниме покојни ближњи и на тај начин сачува успомена на њих. За неке је фотографија била ретка и скупа, а *post mortem* фотографија је могла да буде једина фотографија или слика одређене особе. Најчешће *post mortem* фотографије су оне које приказују децу и бебе, не само због велике стопе смртности него и због чињенице да је на почетку развоја фотографије субјект морао да буде миран десет и више минута. Интересантно је да се касније појављују фотографије на којима мртви леже у мртвачком сандуку углавном затворених, а понекад и отворених очију (вид. HALEY, JACKSON 2012: 122).¹⁷ *Post mortem* фотографија је имала неколико намена: да утеши ожалостићене, да подели слику и детаље смрти вољене особе са онима који нису били тамо и да меморијализује покојне (вид. HANNAVY 2008: 1164). Она се први пут појавила за време викторијанског доба у Енглеској, а касније се проширила на остатак Европе и САД. Прављење приватних портрета мртвих била је друштвено прихваћена и широко распрострањена фотографска пракса у Европи и Северној Америци од 1840. па све до 1900-их година. У кратком временском периоду ова традиција је привукла растуће становништво, мада би требало истаћи да је проучавање те праксе било мало заступљено све до 1950-их година (вид. BORGO, LICATA и др. 2015: 104; MUNFORTE 2015: 79). Занимљиво је то да Џек, а да није тога у потпуности свестан, користи фотографију како би приказао мртва тела и уједно изазвао бесмртност. Међутим, он не користи само фотографско представљање у те сврхе, већ и настоји да очува тела држећи их у леденој просторији. Андре Базен (André Bazin) истиче како је египатска религија, сва усмерена против смрти, везивала надживљавање непосредно за материјално трајање тела: „Тиме је задовољавала основну потребу психологије:

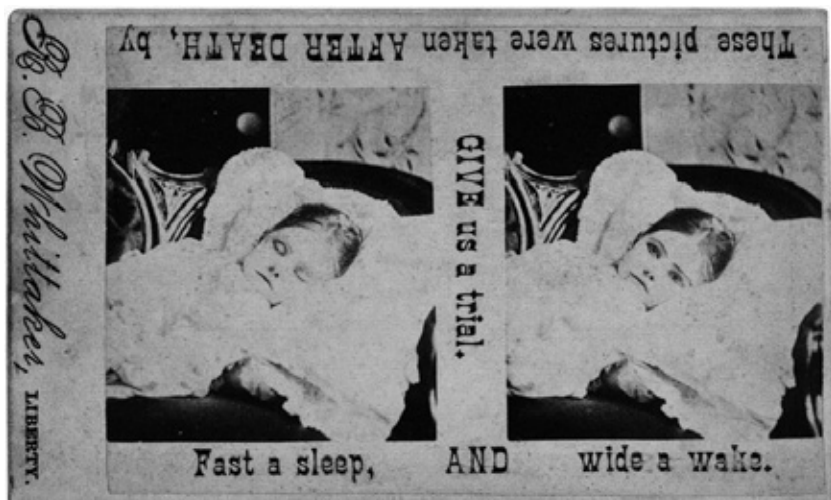
¹⁷ У једној сцени филма *Последњи шанс у Паризу* (1972) Бернарда Бертолучија (Bernardo Bertolucci), Пол (Марлон Брандо) седи и држи монолог поред мртвог тела своје жене (починила самоубиство пре почетка филма) које се налази у кревету окружено цвећем. Занимљиво је то да цвеће и накит у облику биљака прикачен за женску одећу никада нису представљани на фотографијама када су сви живи (вид. HALEY, JACKSON 2012: 162).

борити се против времена. Смрт је само победа времена.“ По њему, фотографија не ствара вечност као што то чини уметност, већ балсамује време, чува га од труљења (BAZEN 1967: 7, 11).¹⁸ У Египту је сахрана пуна поштовања био један од услова за срећан загробни живот, а мумифицирани леш је служио као кућа, светилиште или место за одмор духа, тако да је мумификација постала натприродни, религијски ритуал који је подржавао и обезбеђивао душу (COULTER-HARRIS 2016: 104). Цекова кућа коју је коначно саградио након бројних неуспешних покушаја није направљена од грађевинских материјала као све оне претходно започете, него од смрзнутих лешева његових жртава; она је уједно и пролаз у други свет, односно пакао.

За разлику од *post mortem* фотографија које мртве особе најчешће приказују у њиховом дому (где су живеле, а најчешће умирале, јер су се тек у касном XIX веку смрт и задужења повезана са њом померала из куће и породице ка институцијама као што је болница), некада и у фотографском студију, Цекове фотографије су настале у његовом дому, а не у дому његових жртава. Од места где су направљене можда је још важнији временски фактор. Фотографија, прецизније стереофотографија Р. Б. Витакера (Whittaker) из 1860-их година – на којој је иста покојна девојчица приказана у две различите позе у лежећем положају на софи, са леве стране затворених очију у чврстом сну а са десне отворених очију као сасвим будна – не остварује просторну и физичку блискост са девојчицом, него пре временско премештање које преокреће чињеницу смрти у фикцију живота. Ова промена је омогућила Витакеру да употреби наратив као стилско средство на слици како би створио фотографију пре и после која, читајући слику слева надесно, оставља утисак кретања подударног са временском димензијом: мртва девојчица се буди из вечног сна (вид. MUNFORTE 2015: 83–84). Главни актери на *post mortem* фотографијама су људи који су умрли природном смрћу, а на Цековим фотографијама су то његове жртве умрле насилном смрћу. Дакле, за разлику од Витакерове али и већине осталих *post mortem* фотографија, Цекове фотографије не прате природан наративни ток, оне су изнуђене од стране њиховог аутора. Он притом убрзава читав процес, нарушава природно стање ствари, а да није

¹⁸ У првим годинама након настанка фотографије људе је највише привлачила интимност стварне слике живота на фотографији. Управо је тај квалитет навео енглеску песникињу Елизабет Барет (Elizabeth Barrett) да напише својој пријатељици, драматуршкињи Мери Расел Митфорд (Mary Russel Mitford) 1843. године следеће: „Није драгоцен само та сличност – већ асоцијација и осећај близине у целој ствари... чињеница да је сама сенка личности која ту лежи фиксирана заувек!... Ја бих више волела да имам успомену на неког кога сам нежно волела, него најплеменитије уметничко дело које је икада направљено“ (GERNSHEIM, GERNSHEIM 1973: 64).

свестан да ће те исте фотографије надживети и њега. Зонтагова управо пише о тој моћи фотографије: „Док стварни људи тамо напољу убијају себе или друге стварне људе, фотограф стоји иза своје камере, стварајући сићушни елеменат једног другог света: света слика, који најављује да ће нас све надживети“ (SONTAG 2009: 20). Цек има двоструку улогу, он је истовремено и убица који пресуђује својим жртвама и фотограф који их овековечује након њихове смрти. Фотограф *post mortem* фотографија, с друге стране, није одређивао када ће покојници бити фотографисани, он је по позиву најчешће долазио у дом умрлог и фотографисао га.



Стереофотографија Р. Б. Витакера из 1860-их година



Мртва Дама 2 у фотељи припремљена за фотографисање

На Џековим *post mortem* фотографијама – оним које видимо у филму, јер није приказан већи број фотографија многобројних лешева – појављују се само три женске жртве, све током 2. *инцидент*а, најпре Дама 2, а потом и Студенткиња (Маријана Јанковић) и Мала Старица (Карина Скенхеде – Carina Skenhede). Притом је Студенткињу (прво је само њу фотографисао у седећем положају) задавио рукама у свом стану, док је Малу Старицу „непланирано“ згазио комбијем; касније и напомиње како је ова потоња жртва била несрећни случај који је додао велику дозу хумора фотографијама. Међутим, том специфичном, морбидном хумору, доприносе и различити положаји у којима су фотографисана мртва тела ове две жене; изокренута, тела постављена једно наспрам другог, окренута наглавачке, раширених ногу итд. Иако су многе *post mortem* фотографије шокантне и бизарне, постоји одређен број њих које спадају у оне најгоре, најчудније и најужнемирујуће. Међу њима су, рецимо, оне на којима је приказан мртав дечак у лежећем положају на кревету како „зури“ кроз отворен прозор изнутра ка споља, мртва беба и мали дечак исколачених очију на коњићу са живим родитељима, мртва девојчица у полулежећем положају коју окружују две лутке анђела, породица са децом између којих су два мала мртвачка сандука са мртвим бебама близанцима који су умрли у исто време итд. (вид. HALEY, JACKSON 2012: 170–173). Џекове фотографије нису ни близу толико шокантне (иако је у питању насилна а не природна смрт, као у поменутих случајевима); та одређена доза хумора која се највише манифестује преко положаја мртвих тела у великој мери релативизује бруталност чина убиства. Две мртве жене на његовим фотографијама нису биле ни у каквом сродству, он је сам изабрао да их убије и постави у различите положаје за позирање. Иако је Мала Старица са видљиво крвавим лицем од ударца комбијем, и за разлику од Студенткиње тек је убијена и није била замрзнута у леденој просторији, она је, како и сам наратор Џек каже, унела велику дозу хумора.¹⁹ Њено стање је природније, али се због супротстављања помало вештачком, укрућеном телу Студенткиње ствара донекле хумористички ефекат.

Овде се може само делимично повући паралела са *post mortem* фотографијама на којима живи чланови породице позирају са покојником или више њих, јер су и једна и друга мртве. Њих две служе као потпора једна другој, мада је фотографисање олакшано јер су углавном

¹⁹ Уколико је смрт била изненадна, фотограф је контактиран писмом или директним одласком, како би био информисан да треба да направи *post mortem* фотографију. У неким случајевима покојник би био однесен у фотографски студио. Оба ова сценарија су захтевала доста времена и оштећивала леш. Грубе праксе балсамовања, време и узрок смрти, могли су да створе одвратну *post mortem* фотографију (HALEY, JACKSON 2012: 122).

у лежећем или полулежећем положају.²⁰ На почетку фотографисања оне су постављене у седећем положају једна до друге, Мала Старица затворених очију са леве а Студенткиња отворених очију са десне стране, као што је то са Витакеровом мртвом девојчицом. Једна од многобројних Џекових жртава која је фотографисана, а то није приказано у филму, јесте дечак Грампи (Роко Деј – Росо Day), који је устрељен пушком. У једној сцени Грампијево тело је у лежећем положају у предсобљу ледене просторије са лешевима, где га је Џек оставио да би нестала укоченост изазвана ниском температуром. Као наратор помиње и таксидермију, и то да врхунски таксидермиста може да учини да животиње изгледају живо мењајући њихове експресије и положај тако да то постане читава мала сцена.²¹ Ролан Барт сматра да је фотографија ближа позоришту него сликарству зато што међу њима постоји посебна веза, а то је смрт: „Колико год се фотографи упињали да она буде 'као жива' (а та помама за 'као живим' може бити само митска негација нелагоде пред смрћу), Фотографија је, попут примитивног Позоришта, попут Живе Слике, представљање непокретног, нашминканог лица под којим видимо мртве“ (Барт 2011: 34).²² Грампијево лице је попут лутака из хорор филмова, са пренаглашеним цртама и нашминкано. Као такво, оно Џека привидно ослобађа страха од смрти који је изражен када лице није нашминкано, односно изобличено. Он је, притом, када је дечаково тело било близу укочености, пред само кочење, фиксирао одређене експресије и положај истог помоћу жица, штапова и лепљиве траке, да би након кочења скинуо те помоћне справе и добио, по њему, веродостојно људско биће.

Џек у неком тренутку гледа фотографију пацијента из париске болнице Салпетрир на којем је француски физиолог Дишен де Булоњ вршио експерименте стимулсања мишића електричном струјом. Ови

²⁰ На *post mortem* фотографијама живе особе, углавном покојникови најближи, имале су поред сентименталне и практичну сврху. Наиме, њихово присуство је омогућавало да мртви стоје у одређеном положају, без употребе потпора, сталка, жица и других справа које су биле неопходне уколико су они „позирали“ без живих.

²¹ Услед потребе за дугачким експозицијама у првим годинама фотографије (1839–1845), једино су фосили, мртве или препарирани животиње могли да буду фотографисани на металу и папиру (неки помоћу микроскопа), док се од средине 1840-их година припитомљене животиње у статичним позама појављују у дагеротипијама Бисона Фререа (Bisson Frères) и других. Од 1851. године приступ егзотичним живим животињама у новим јавним 'зоолошким вртovima' који се подудара са развојем бржих влажних колодијумских плоча, био је благодат за фотографе и подједнако научнике (HANNAY 2008: 40).

²² Дишен де Булоњ описује *мишић њаиње*, односно мишић наирач обрве: „Једног дана сам био узбуђен због *мишића њаиње*, и у тренутку када су се све црте појавиле да буду контраховане да изражавају бол, обрва и чело су се изненада случајно маскирале (вео особе на којој сам вршио експеримент је пао преко очију). Замислите моје изненађење када сам видео да нижи део лица није приказивао ни најмању контракцију“ (BOULOGNE 1990: 13).

експерименти вршени су од 1852. до 1856. године и приказани су у његовој књизи *Механизам људске физиономије* (1862), пропраћеној атласом од 84 фотографије. Он је стимулисао сваки од фацијалних мишића обједињено са мишићима који нису у потпуности изражајни. Истраживањем ових мускуларних комбинација научио је о комплементарним мишићима свих тих непотпуно изражајних. Сазнао је и да комплементарни мишић не може да буде замењен било којим другим мишићем, и да је он увек нужно помоћни посебном непотпуно изражајном мишићу (BOULOGNE 1990: 13). На фотографији коју Џек поставља на пано међу многе друге фотографије својих жртава, види се само лице овог пацијента, као и цела десна шака и један део леве Булоњове шаке у којима држи електроде. Недостају делови на којима се виде Булоњ са десне, и његов помоћник са леве стране. На тој изворној фотографији види се како Булоњ стимулише мишић и нерв стављањем две површинске електроде на наковану кожу лица свог пацијента. У зависности од положаја електроде, измамљена би била контракција мишићних група или појединачног мишића (вид. REINCKE, NELSON 1990: 57). Непосредно пре него што ће Џек поставити поменути фотографију на пано, други наратор, његов алтер его Верц, обраћа му се у *voice over*-у: „Психопата никада не би прихватио сопствену дијагнозу“, на шта главни лик одговара: „Али ја јесам!“ Док Џек исеца из новина



Булоњово стимулисање фацијалних мишића, фотографија, 1852–56.

фотографију једне од својих жртава и поставља је на пано, његов *voice over* говори: „Психопатама недостаје емпатија. Ишао сам до крајњих граница да лажирам нормалну емпатију... с циљем да се сакријем међу масама“ (вид. TRIER 2018). Овде видимо да је главни лик свестан да је психопата, али и да му недостаје емпатија, што потврђује велики број фотографија његових жртава које качи једну за другом. Тај недостатак он још више потенцира када се осмехује у огледалу и говори да је веома разочаран, а затим качи фотографију Булоњовог пацијента и отвара уста, прави гримасе и испушта чудне гласове опонашајући субјекта са фотографије.



Џек се гледа у огледало опонашајући покрете Булоњовог пацијента

Његова безосећајност је још већа јер би требало узети у обзир чињеницу да је поменути пацијент ментално заостала особа, једна од 45 особа које су приказане на Булоњовим фотографијама, међу многим пацијентима из Салпетрира који су се лечили од неуролошких проблема и психотичких поремећаја. Нарочити недостатак емпатије и безосећајност се могу видети и када Џек након „балсамовања“ Грампија подиже његову леву руку, а затим подиже и своју десну руку, маше дечаку и на крају стиска шаку. С обзиром на то да су у Булоњовој књизи *Механизам људске физиономије* приказане илустрације у којима су уметничка дела била поређена са његовим фотографским експериментима – да би показао како уметност не показује увек физиолошки истините представе људских емотивних реакција – у најмању руку се доводе у питање уметнички квалитети Џекових *post mortem* фотографија које су урађене једним делом и под утицајем Булоњових. Иако се труди да направи добре фотографије, али и да изврши све припремне радње – „балсамовања“ тела Студенткиње, али и неспретног доношења „свежег“ (али унакаженог) тела Мале Старице – чини се да Џек није довољно успешан као фотограф-уметник, што само наново потврђује његов претходни неуспешни покушај да постане архитекта.²³

²³ Међу *post mortem* фотографима је било и оних лоших и мање талентованих, и њихове фотографије нису нимало уверљиве. С друге стране, неке фотографије из викторијанског доба су тако добре да се и даље дебатује о томе да ли су субјекти мртви или живи. Фотографи су постали високо квалификовани упркос великој потражњи. Иако је време пролазило, а

Серијски убица као форензички фотограф

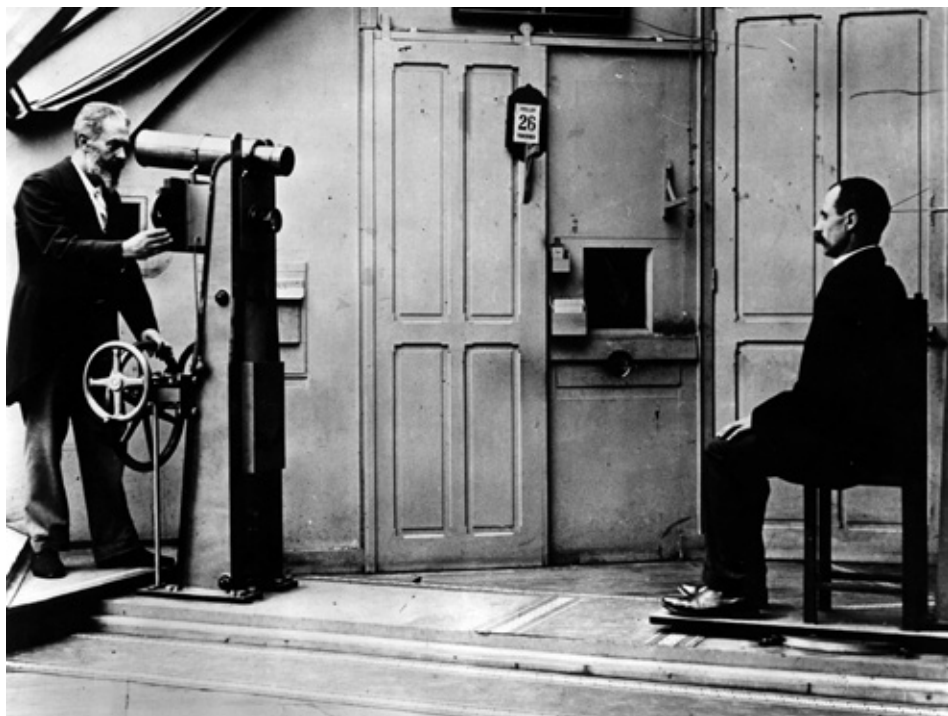
Без обзира на то што у филму *Кућа коју је Џек саградио* нису приказане сцене у којима Џек фотографише места злочина са жртвама, можемо наслутити присуство форензичких фотографија посредством акција које изводи главни лик. На то упућује и фотографска опрема, фото-апарат и статив, које Џек користи у стану како би снимио своје жртве. Дакле, у филму нису приказани ни фото-апарат на самом месту злочина ни сам чин фотографисања. Жртве су измештене са места где су убијене, а Џекова ледена просторија и стан постају нека врста полицијске станице у којој он експериментише са њима. У овом случају убица преузима улогу форензичара, али не до краја, јер он не истражује своје жртве на местима на којима их је убио. Он бежи што даље од места злочина, али као и сваки серијски убица упућује полицију (која додуше као да и није заинтересована да га ухвати) на трагове. Он је у том погледу још више транспарентан у односу на остале серијске убице, јер се чак и враћа на место злочина и наводи полицајца да најпре уђе у кућу у којој је убијена Дама 2, а потом му и наговештава неке инкриминишуће детаље који могу да га разоткрију.

За каснију примену и развој форензичке фотографије најзаслужнији је био француски полицијски службеник Алфонс Бертјон, који је применио антропометрију како би решио проблем криминалистичке идентификације. Његове антропометријске технике су најпре биле засноване на оним француског антрополога Пјера Пола Брока (Pierre Paul Broca) и његових следбеника у Антрополошкој лабораторији у париској Практичној школи високих студија (вид. SPENCER 1997: 171).²⁴

Џек као да живи и убија у времену пре Бертјона, када је било знатно теже ухватити злочинце, а не у другој половини XX века. Он такође, као и све серијске убице, не спада у рецидивисте који обично понављају криминалне радње другачијег типа. Џек стога није у улози затвореника над којима Бертјон са својим помоћником оператором

фотографија постајала јефтинија, *post mortem* фотографија је била све скупља (HALEY, JACKSON 2012: 122, 125–126).

²⁴ Бертјон је 1. октобра 1879. године поднео предлог за употребу антропометрије како би се идентификовали рецидивисти (повратници који понављају криминалну радњу), али је он по кратком поступку одбачен. Тек четири године касније, након промене руководства, Париска полицијска префектура се сложила да се тестира Бертјонов предложени систем. Бертјон је тако 1. фебруара 1883. идентификовао свог првог рецидивисту а 1884. године укупно 241-ог, чиме је полако демонстрирао вредност свог система идентификације. Његови надређени су били толико задовољни да је 1888. године париска полиција формирала Одељење судског идентитета са Бертјоном на челу, и бројна „препознавања“ су порасла 1892. године до бројке од 680 рецидивиста (COLE 2002: 49).



Алфонс Бертјон (лево) примењује технику за идентификовање криминалаца, фотографија, крај XIX века



Џек, Студенткиња, Трир и Кларо на сету

врши антропометријска мерења, он помоћу извесног самопосматрања и интроспекције самог себе испитује призивајући своје хапшење.²⁵ Овај серијски убица повремено и над својим жртвама врши некакве експерименте, мерења, која су прилично непрофесионално одрађена, када за фиксирање и различите положаје Грампијевог мртвог тела крајње произвољно користи разне жице и штапове а Једноставној исцртава груди. Бertiјон се определио за антропометријска мерења јер су она, за разлику од фотографије и јединствених ознака, могла да се представе квантитативно. У *portrait parlé*-у (говорни портрет) он је видео могућност да се фотографија замени систематизованим језиком као медијумом полицијске комуникације и присмотре. Професор криминологије Сајмон А. Кол (Simon A. Cole) сматра да, иако је припојио фотографију у систем, Бertiјон за разлику од својих савременика није био импресиониран наводном објективношћу фото-апарата. По њему, он је имао више поверења у речи и бројеве него у визуелну слику, јер је чак и фотографија или процена из прве руке затворениковог лица пролазила кроз језик (вид. COLE 2002: 45, 48). С друге стране, познати естетичар фотографије Франсоа Сулаж наводи како је Бertiјонова претпоставка била да фотографија неког злочинца увек о њему више говори од личног описа (SULAŽ 2008: 234).²⁶

Ова различита запажања о Бertiјоновим ставовима у вези са употребом фотографије и речи у идентификовању криминалаца, говоре не толико о супротстављеним почетним позицијама истраживача у зависности од области из које долазе, колико о крајње комплексном односу између фотографије и језика.²⁷ Чини се да Џек више користи фотографије него речи, он није у могућности да употребљава вербалне описе ни кроз усмену комуникацију, јер она не постоји када је сам

25 Први затвореник у тзв. „Бertiјонажи“ био је подвргнут на једанаест антропометријских мерења са специјално пројектованим калиперима, справама за мерење и лењирима, што је учинио један од Бertiјонових ригорозно обучених службеника, „Бertiјонових оператора“. Свако премеравање је представљало педантно кореографисан сет гестова у којем су тачно позиционирање и кретање оба тела, и затвореника и оператора, диктирале Бertiјонове прецизне инструкције. Извод једног од двадесет покрета које је Бertiјон прописао за мерење левог стопала гласи овако: „Оператор даје редослед: ‘Поставите своје лево стопало на траг’, и када ово урадите, ‘наслоните своје тело напред’; онда: ‘ставите своју десну руку на ручку стола’; и онда само додаје: ‘Стојте на хоклици само на једном стопалу’“ (COLE 2002: 34–35).

26 Занимљиво је то да амерички фотограф Двејн Мајклс (Duane Michals) сматра како је фотографија неодговарајућа и зато је допуњује текстом који допише поред. Супротно чувеној кинеској пословици: „Једна слика вреди колико хиљаду речи“, он истиче да је понекад реч важнија од хиљаду фотографија. По њему, сама фотографија је дводимензионално искуство, а са текстом она већ постаје нешто тродимензионално (вид. SULAŽ 2008: 235–236).

27 Тај однос је нарочито сложен када је реч о односу фотографије и књижевности, у тзв. фото-књижевности. Књижевност је након открића фотографије морала да сачека још неко време на сусрет и касније продубљивање њихове везе.



Џорџ, Грампи и њихова мајка Дама 3 док се скривају од Џека



Дама 3 поред мете са јеленом

са својим мртвим жртвама након извршења злочина. Његови „испитаници“ су мртви и неми, за разлику од Бертијонових који, иако не причају (или евентуално проговоре по коју реч), представљају полазну основу за комуникацију између испитивача и оператора, а потом и за даље грађење вербалних описа у писаној форми. Џек у једном тренутку постаје толико сигуран и изјављује, као наратор, да је некада најбољи

начин да се нешто сакрије тај да се уопште не скрива. Док то говори, у једном кадру су приказана два спрата и Џек како носећи прво мртву Малу Старицу, па потом и Студенткињу, уопште не обраћа пажњу да ли ће га неко из суседних осветљених станова (виде се силуете станара) видети на путу до његовог стана који се налази на горњем спрату са крајње десне стране. Можемо га видети и како не носи рукавице када ставља фотографију мртвих Мале Старице и Студенткиње у коверат који припрема да пошаље у локалне новине, не водећи рачуна о томе да полиција може да открије његове отиске прстију;²⁸ поред тога, на фотографији се потписује са Господин Префињени (не користи одштампана и често исечена слова), што може довести до тога да га графолози препознају.²⁹

У филму *Кућа коју је Џек саградио* сцене које приказују припрему, односно грађење убиства, јесу заправо кључне у сагледавању форензичке фотографије. У њима је приказано све оно што претходи форензичкој фотографији, дакле, све акције захваљујући којима су се дати субјекти и објекти нашли на одређеном месту, спремни за касније кадрирање и фотографисање. У 3. *инциденту* Џек је тзв. инструктор лова који својим црвеним комбијем довози у шуму Даму 3 (Софи Грабол – Sofie Gråbøl) и њена два сина, Грампија и Џорџа (Коен Деј – Cohen Day). Међутим, на Џорџово питање да ли ће ловити, он одговара да неће, јер је престао да лови закључивши да је то неугодност коју сматра неукусном. Џек као наратор прича о томе којим редом би требало устрелити три ланета, док се смењују цртежи, документарни снимак и скица ових животиња. Напомиње како је уобичајено мишљење да би прво требало упуцати најмање лане а не мајку, јер ће пре преживети мајка и старије лане без најмлађег; на крају ипак закључује да прво треба устрелити старије лане а тек на крају мајку, иако се појављује скица на којој је као прво за одстрел означено најмлађе лане а мајка као последња. У следећој

²⁸ Френсис Галтон (Francis Galton) је препознао ограничења антропометријских мерења, помоћу којих је Бертијон почео да гради базу података криминалаца у Паризу 1883. године. У својој књизи *Отисци прстију* (1892) приказао је метод који је идентификацију криминалаца учинио знатно поузданијом. Пре Галтона је Едвард Хенри (Edward Henry) користио Бертијонов метод док је био у Индији, додајући леви отисак палца свакој антропометријској картици; тако је ускоро схватио да је отисак палца пружао ефикаснији метод за идентификацију него физичка мерења Бертијоновог метода (KOMARINSKI 2005: 31–32).

²⁹ За време „Драјфусове афере“ (1894–1906) Бертијон је, иако није био графолог, позван да утврди да ли је у питању рукопис јеврејског официра Алфреда Драјфуса (Alfred Dreyfus), неправедно оптуженог уместо извесног Естерхазија да је одавао војне тајне Немачкој. Тако су, између осталог, и његове нетачне графолошке анализе утицале на то да Драјфус буде осуђен на доживотну робију и послат на Ђаволје острво (1906. године је проглашен невиним и рехабилитован). У Бертијоновом извештају стоји и следеће: „Ако елиминисемо са највећом пажњом претпоставку о кривотвореном документу, чини ми се сасвим очигледним из поређења два документа да је иста особа написала и писмо и документа која сам добио“ (САНМ 2013: 8).

сцени видимо да се није грешком појавила та скица, јер Џек са торња пушком са оптичким нишаном из даљине убија прво најмлађег Грампија а потом и старијег Џорџа. На крају, након ужине са мајком, даје јој 12 секунди (одговорила је убици да је то њен омиљени број) да побегне и потом је рањава са торња. Потом силази са торња, прати кржаве трагове (*schweiss*) жртве која је отпузала и скрива се потрбушке у јарку, и докрајчује је једним метком; Џек након погађања на мети за пуцање задњег дела јелена објашњава Џорџу да овако погођена животиња може далеко да одмакне (напомиње да треба гађати у виталне органе у подручју плућа), али да зато добар ловац има *schweiss* пса који је трениран у праћењу крвавог трага, што му омогућује да пронађе животињу и доврши посао.³⁰ Након што је убио Даму 2 и увезао је у кесу и сместио у комби, Џек је због доласка полицајца морао да је извуче одатле и сакрије у растине иза куће; потом је, док је полицајац био још у кући где је убијена поменута жена, брзо истрчао, привезао конопцем за комби леш и вукао га све до свог магацина са осталим мртвим телима остављајући по путу крвав траг.

Тај крвави траг, за разлику од *schweiss*-а, полиција није могла да прати јер га је спрала јака киша која је у међувремену почела да пада. У овом 3. *инциденту* Џек замењује фото-апарат, који није смртоносан



Декорисана сценографија са тзв. Џековим трофејима

³⁰ Џек у сцени која је претходила овоме пушком са торња циља у средишње виталне органе јелена на мети и камера одмах прелази са мете на њега, а тек када је дошао до мете, видимо да је погодио лево задњи део нацртане животиње. Ова сцена показује Трирово крајње прецизно прорачунавање, где за готово сваки, и најситнији детаљ постоји ваљан разлог због чега је ту где јесте. Можда су ипак изузетак, доста изненађујуће, кратки инсерти из већине његових ранијих филмова који су умиксовани пред крај 4. *инцидента* у помало неприродан и издвојени сегмент филма; *Schweiss* је немачка реч за крв од дивљачи. У данском „ловачком језику“ она се користи за јеленову крв, из чега произлази и реч *Schweissdogs* за псе који су тренирани да прате траг рањених јелена.



Џек се расправља са Алом због погрешне муниције

(а притом су фотографисани субјекти мртви), за пушку која убија. Сузан Зонтаг сматра да фотографисати људе значи напаствовати их, и да то људе претвара у предмете који се могу симболички поседовати: „Као што је камера сублимација пиштоља, тако фотографисати некога представља сублимирано убиство – меко убиство, које одговара тужном, застрашеном времену“ (SONTAG 2009: 22–23).³¹ Џек није у овом случају само узео пушку уместо фото-апарата, него је за своју ловину уместо дивљачи изабрао мајку са децом. Не само да није успео да своје зле мисли барем преусмери на лов (мада су и ловци у неку руку проблематичне особе),³² него он није научио да своју агресивност

³¹ Она наводи као пример филм Мајкла Пауела (Michael Powell) *Воајер* (1960), у којем није реч о воајеру, већ о психопати који помоћу оружја скривеног у камери убија жене док их фотографише. Он ни један једини пут не додирује своје жртве. Он не жели њихова тела; он хоће њихово присуство у облику филмованих слика – слика које приказују њихов доживљај властите смрти – да би их код куће пројектовао за своју усамљеничку душу (SONTAG 2009: 21–22). Ни Џек не додирује своје жртве када их фотографише, а у 5. *инциденту* везану групу мушкараца у леденој просторији нишани са мале раздаљине пушком која је постављена на статив уместо фото-апарата. У овом случају он не скрива оружје у камери, као што то чини Марк Левис (Карл Бем – Carl Boehm) у филму *Воајер*, него коначно транспарентно исказује своје истинске пориве. С друге стране, у филму Грегорија Хоблита (Gregory Hoblit) *Неухваћљиви* (2008) серијски убица приказује уживо своја убиства на интернет страници, а што више људи посети ту страницу, жртва ће пре умрети.

³² Када планира да групу мушкараца убије једним метком (тако су нацисти због уштеде муниције убијали на Источном фронту), афроамерички војник (Оси Икхиле – Osy Ikhile), везан и страхујући, Џеку говори да то није ловачка него бојева муниција. Џек одмах одлази у продавницу оружја и жали се продавцу Алу (Џереми Дејвис – Jeremy Davies) што му је

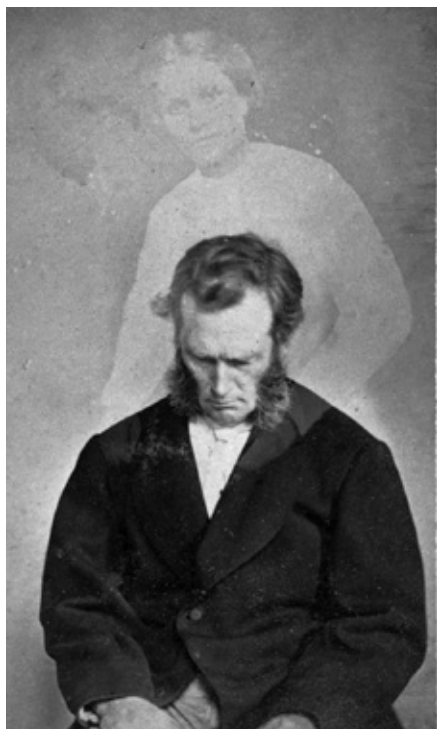


Џекова кућа од лешева

иживи више помоћу фото-апарата а мање помоћу пушке.³³ После извршеног злочина Џек у велико правоугано поље оивичено травом поставља слева надесно Грампија, Џорџа и Даму 3 (исти редослед као на скици са јеленима), а изнад у два реда црне вране; ова декорисана сценографија је врло слична оној коју су ловци правили током трофејне параде, праксе која је практикована углавном у Европи: да је последња увреда када различите аранжиране врсте дивљачи добијају своје традиционално место (ова парада са декорисаном дивљачи приказана је кроз документарне снимке које наратор Џек описује). И друге серијске убице распоређују своје жртве и друге елементе шаљући одређене поруке, али је Џек отишао још даље направивши сложену симболичку поставку. Она се види из птичје перспективе – у једном тумачењу може бити и поглед из позиције оне црне вране са дрвећа (сцена са почетка 3. *инцидент*) које је снимано из доњег ракурса, јер

продао погрешну муницију. То само привидно Џеково колебање између лова животиња и убијања људи, након убиства мајке са децом, овим његовим поступком је и дефинитивно разрешено.

³³ Зонтагова истиче како „ситуација у којој људи метке замењују филмом јесте фото-сафари који се у источној Африци шири наместо сафарија. Ловци уместо винчестерки имају Hasselblad; уместо да гледају кроз дурбин да би нанишанили пушку, они гледају кроз визир да би кадрили слику“ (SONTAG 2009: 23).



Вилијам Х. Мамлер, *Бронсон Мареј*,
спиритуална фотографија, 1862–75.

се пре погледа одозго камера крета-
ла од Цека који је живу врану спу-
стио доле међу мртве (симболички
означава гашење живота) и затим га
је снимала из горњег ракурса све до
коначног погледа из ваздушне пер-
спективе – и подсећа на место зло-
чина које је кадрирано тако да су сви
пажљиво аранжирани елементи тран-
спарентни и видљиви на једном ме-
сту, спремни за само једно форен-
зичко фотографисање које је сасвим
довољно. Чини се да таква ситуаци-
ја можда и највише погодује Цеку,
жељном уметности и славе, али који
је прилично нестудиозан, површан и
нестрпљив у својим настојањима да
првенствено преко фотографије ос-
твари своје неутемељене уметничке
амбиције.

Спиритуални карактер фотографије у филму Кућа коју је Цек саградио

У техничком погледу, спиритуалност Цекових фотографија је изражена посредством спиритуалне фотографије, али и кроз негатив. Пред крај 5. *инцидента* – пре него што је за Верцом ускочио у кружни отвор унутар куће од лешева (то је почетак пута за пакао), бежећи од полиције која га је напоскон пронашла и запуцала на њега кроз отвор исечен на металним вратима хладњаче – Верц открива Цеку да је већ неко време са њим, али да га овај није приметио. Затим следе једна за другом тзв. спиритуалне фотографије: Верц одмах лево уз мету са на-
цртаном дивљом свињом, далеко иза Даме 3, која у потпуном шоку седи између два мртва сина; затим на прозору, лево од Даме 2, која је у фотељи у седећем положају; па на огледалу десно од мртве Једностав-
не са повезом на устима; и на крају снимак из комбија након убиства Даме 1, где је она у крупном плану крвавог лица од Цекових удараца ауто-дизалицом а напољу опет стоји Верц који гледа у њиховом правцу.

Све ове фотографије су црно-беле а не у боји, као и спиритуалне које су настале у другој половини XIX века. Оне су заправо произашле из сцена које су уследиле након убистава, а у њима је кључни елеменат Верц као дух. Заправо, у овом случају је камера ухватила оно што није видљиво људском оку, најпре Џеку па потом и нама као гледаоцима.³⁴ Спиритуална фотографија је настала сасвим случајно, када је гравер из Бостона Вилијам Х. Мамлер, који је радио у познатој фирми за израду накита, једног дана у марту 1861. године отишао у пријатељев атеље с циљем да учи фотографију о којој наводно ништа није знао. Он је започео са аутопортретом, стављајући празну столицу у фокус са своје стране, а након развијања је видео да постоји сенка младе даме која га је фланкирала, и то га је подсетило на оне идеје у успону које су се односиле на спиритуализам (вид. KAPLAN 2008).³⁵ У Трировом филму спиритуалне фотографије нису производ случајности, јер Верц својим искрсавањем у позадини наговештава Џекову потрагу за бесмртношћу. Спиритуалисти су и схватили спиритуалну фотографију као средство којим се пружају визуелни докази бесмртности и постојања живота после смрти (BAETENS, STREITBERGER и др. 2010: 28). Чињеница је и да Верц не искрсава из тела мртвих жена као светлост духа у форми луминозне супстанце већ готово као стварна личност у позадини издвојено, па је тако његова појава још злокобнија (уп. HILL 2011: 45). Дефигурација сабласти у спиритуалној фотографији поново уводи чудноватост и одвојеност духа, деперсонализујући утвару уклањањем традиционалних означајала идентитета и особности, и наглашавајући уместо тога свој статус као феномена (HARVEY 2007: 141). Трир је Верца, иако је у основи идеја о духу са спиритуалних фотографија који искрсава из медијума, с намером представио у дефинисанијој форми како би се у *еџилоу*: *кайбази* нашао у улози Џековог водича.

Главни актер Џек говори о томе да оно што је сензационално у раду са фотографијом није сама фотографија, него управо фотографски негатив. Када је имао 10 година, открио је да кроз негатив може да се види прави унутрашњи демонски квалитет светлости, тамно светло. У једној сцени млади Џек (Емил Толstrup – Emil Tholstrup) посматра кружну светлећу лампу на зиду, која се у следећем моменту трансфор-

³⁴ Неке веома упадљиве појаве у фотографисању невидљивог могу бити произведене помоћу флуоресценције. Фигуре приказане на позадини помоћу одређених супстанци, иако невидљиве оку, могу постати видљиве камери (GLENDINNING 1894: 17).

³⁵ Из Америке је спиритуална фотографија прешла у Француску, па потом и у Велику Британију, где су је практиковали Ричард Бурснел (Richard Boursnell) и шкотска браћа Крег (Craig) и Џорџ Фалконер (George Falconer). Губитак живота у необјашњивим катастрофама као што су Париска комуна, Амерички грађански рат и Први светски рат подстакао је дослух са медијима, као и експериментисање са медијумом (вид. HANNAVY 2008: 1331–1334).



Трирово реферисање на Делакроову слику *Дантјеова барка*

мише у црни круг.³⁶ Црне површине се појављују и у замрзнутом кадру, произашлом из фотографисања Даме 2 која је постављена у седећем положају у фотелју; иза ње је прозор и у његовом горњем углу се види пун месец, а са леве и десне стране се налазе упаљене лампе. Тај замрзнати кадар заправо представља фотографски негатив у којем, супротно развијеној фотографији, светли објекти попут лампи и месеца постају црни, и обратно.³⁷ Њихова светлост, било да је вештачка или природна, испољава захваљујући негативу тај демонски квалитет као тамна. У *ејилоју*, где Верц кроз потопљену пећину води Џека у подземни свет, односно пакао, њих двојица у једном кадру плутају и крећу се под водом у слоумошну.³⁸ Након тога су исто у слоумошну

³⁶ У једном кадру у *ејилоју* из Џекове позиције види се само доњи део његових ногу и ципеле којима је угазио у светли круг формиран у плиткој води. Овде он по први пут, макар привидно, опипава чулом додира тзв. светлу површину нечега што би могло да се претвори у тамни негатив, а када потом изађе из тог светлог воденог круга, напустиће и илузију коју је имао о својој моћи трансформације и наставити да се креће тамом позитива а не светлошћу негатива. У неком другом смислу он изласком из круга спасава себе од пропадања кроз црну рупу, која би настала евентуалном трансформацијом у негатив. У светлим, односно провидним круговима налик балонима, приказани су Џек и Верц док се спуштају у пећину која води у пакао, а круг је и у основи воденичног точка који се, за разлику од дословно замрзнутог точка иза њега, све време окреће.

³⁷ Описујући своју фотографију *Црно сунце* (1939) из долине Овенс у Калифорнији, Ансел Адамс истиче како је ту употребљена права соларизација (другачија од технике мрачне коморе често називане соларизација), која је проузроковала ефекат „короне“ и да се сунце појави као тамни круг (ADAMS 2005: 92). Код соларизације се плоча дуго осветљава, па је тако слика сунца у негативу светла а у позитиву црна, супротно стандардним негативу и позитиву.

³⁸ Ова плутајућа тела, која се појављују одмах након светлог воденог круга, метафорично означавају прелаз од грешног Џековог живота ка његовом одласку у пакао. У видео-раду *Наниски шприћих* (1992), познатог америчког видео-уметника Била Виоле (Bill Viola), на средишњем екрану плутајуће тело симболизује метафоричко путовање, размишљање, активни

приказани како се спуштају низ мердевине у подземни свет, потом у кретању где Џек прати Верца, и на крају како стоје на чамцу заједно са нагим веслачем напред огрнутим плавим плаштом док се шест нагих младића и једна девојка у води очајнички придржавају за пловило.³⁹ У овој последњој сцени Трир директно реферише на слику Ежена Делакроа (Eugène Delacroix) *Данијеова барка* (1822), која приказује детаљ из осмог пева Дантеовог *Пакла* (1314), Дантеа и његовог водича, римског песника Вергилија из лимба, на барци. Док Вергилије држи Дантеа за руку тешећи га, њихова барка се опасно љуља са десне стране нагоре под утицајем олује и великих таласа. У том тренутку заправо откривамо да је Верц (Verge) нико други до Вергилије, који Џека барком којом весла скелеција Флегијас води преко реке Стикс кроз пакао, док се у позадини види горући Град мртвих. Иако и Џек силази у подземље (катабаза), он се разликује од грчких хероја као што су Херакле, Тесеј, Орфеј и Одисеј, јер се није попут њих успешно вратио из Хада и достигао неку врсту препорода: метафорички умро и вратио се из мртвих (уп. FELTON 2010: 94).⁴⁰ Занимљиво је да у том последњем кадру камера снима одозго гротло пакла и Џека који пада, а у тренутку када се његово тело окренуто леђима надоле више не види, замрзава се и кадар.⁴¹ Тада се исти претвара у негатив, на којем ужарена маса постепено губи боју и на свом најужем и најсветлијем делу на средини круга постаје црна; овде, као и у претходном Џековом негативу најтамнији детаљ, а то је рупа, у негативу постаје најсветлија, што важи и за све остале елементе.⁴² Негативом се завршава и цео филм, када се са почетка потпуно црна уводна шпица, где се само чује разговор Верца и Џека, претвара у светлу површину, у тзв. негативу одјавне шпице филма са именима глумаца и осталих чланова филмске екипе. На крају

човеков живот, између живота (снимак са леве стране са бебом која плаче) и смрти (снимак са десне стране на којем је приказана уметникова мајка на самрти).

³⁹ Слоумошн кадрове Трир користи и у својим претходним филмовима као што су *Аниџхрист* (2009) и *Меланхолија* (2011).

⁴⁰ Ово путовање у подземље је познато као катабаза – „силазак“ живих у царство мртвих. Катабаза генерално захтева да херој мора да се суочи са сопственом смртном природом, са владавањем страха од смрти и увиђањем да је најбољи начин за смртника да достигне бесмртност тај да оствари херојску репутацију посредством храбрих и незаборавних дела (FELTON 2010: 94).

⁴¹ Филм тежи да замрзне идеализовани тренутак – врхунац акције, најјаснију фацијалну експресију или савршену композицију. Другим речима, он је привучен моментима које фотографи преферирају (вид. CAMPANY 2008: 55).

⁴² То је обрнуто од онога што се дешавало са кружним површинама током целог филма, где су се оне као светле (месец, светлећа лампа на зиду) претварале у негативу у тамне површине. Са светлим кругом у води, као и сунцем и месецом за време помрачења (које посматрају младић у документарном снимку и Џек) другачија је ситуација, јер се они не трансформишу у негатив.

Џек постаје жртва, односно субјект у последњем кадру, али не и у негативу непознатог аутора. У тренутку када се последњи кадар замрзава, нестају Џекова фигура и портрет, тако да не постоји могућност да фотографисањем он буде и усмрћен. Његова смрт ће наступити далеко изван оквира замрзнутог кадра, односно негатива, дубоко у бездану пакла. Будући да у овом негативу нема Џековог портрета, не постоји ни могућност да он замрзне садашњост и у исто време осигура да ће та садашњост бити меморијализована као прошлост помоћу будућих тренутака.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ADAMS, Ansel. *The Negative: The Ansel Adams Photography Series 2*. New York: Boston: Little, Brown and Company, 2005.
- BAETENS, Jan, Alexander Streitberger, Hilde Van Gelder (eds.). *Time and Photography*. Leuven: Leuven University Press, 2010.
- BART, Rolan. *Svetla komora: beleška o fotografiji*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2011.
- BAZEN, Andre. *Šta je film? III: film i sociologija*. Beograd: Institut za film, 1967.
- BONN, Scott. *Why We Love Serial Killers: The Curious Appeal of the World's Most Savage Killers*. New York: Skyhorse Publishing, 2014.
- BORGO, Melania, Marta Licata, Silvia Iorio. "Post-mortem Photography: the Edge Where Life Meets Death?" *HSS* vol. V, no. 2, 2016: 103–115.
- BOULOGNE, G., B. Duchenne. *The Mechanism of Human Facial Expression: Studies in Emotion & Social Interaction*. Ed. and trans. R. Andrew Cuthbertson. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- САМ, Eric. *The Dreyfus Affair in French Society and Politics*. London: New York: Routledge, 2013.
- CAMPANY, Davis. *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books, 2008.
- COLE, Simon A. *Suspect Identities: A History of Fingerprinting and Criminal Identification*. Cambridge: London: Harvard University Press, 2002.
- COULTER-HARRIS, Deborah M. *Chasing Immortality in World Religions*. Jefferson: North Carolina: McFarland & Company, 2016.
- EKERMAN, Johan Peter. *Razgovori sa Geteom u poslednjim godinama njegova života*. Beograd: Kultura, 1970.
- FELTON, D. "The Dead." In: OGDEN, Daniel (ed.). *A Companion to Greek Religion*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010, 86–100.
- FROJD, Sigmund. *O seksualnoj teoriji totem i tabu*. Novi Sad: Matica srpska, 1973.
- GERNSHEIM, Helmut, Alison Gernsheim. *Fotografija: sažeta istorija*. Beograd: Jugoslavija, 1973.
- GLENDINNING, Andrew. *The Veil Lifted: Modern Developments of Spirit Photography*. London: Whittaker & CO, 1894.
- HALEY, Thelma Lawson, Darla Saylor Jackson. *Mystical Mountains*. Morrisville: North Carolina: Lulu.com, 2012.
- HANNAVY, John (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Volume 1, A–I. New York: London: Routledge, 2008.
- HARVEY, John. *Photography and Spirit*. London: Reaktion Books, 2007.
- HILL, Annette. *Paranormal Media: Audiences, Spirits and Magic in Popular Culture*. London: New York: Routledge, 2011.
- HOWARTH, Glennys, Oliver Leaman (eds.). *Encyclopedia of Death and Dying*. London: New York: Routledge, 2013.

- KAPLAN, Louis. *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*. Minneapolis: London: University of Minnesota Press, 2008.
- KOMARINSKI, Peter. *Automated Fingerprint Identification Systems (AFIS)*. Amsterdam: Elsevier Academic Press, 2005.
- LONSDALE, Kate. "Rounding Up the Usual Suspect." In: KRUEGER, Christine L. (ed.). *Functions of Victorian Culture at the Present Time*. Athens: Ohio: Ohio University Press, 2002.
- MOREY, Sean. *Rhetorical Delivery and Digital Technologies: Networks, Affect, Electracy*. London: New York: Routledge, 2016.
- MUDGETT, Jeff. *Bloodstains*. Gig Harbor: Washington: Old Stump Productions, 2017.
- MUNFORTE, Patrizia. "The Body of Ambivalence: The 'Alive, Yet Dead' Portrait in the Nineteenth Century." *Colchester: School of Philosophy and Art History at the University of Essex*, 2015.
- PACKER, Sharon. *Cinema's Sinister Psychiatrists: From Caligari to Hannibal*. Jefferson: North Carolina: London: McFarland & Company, 2012.
- PERPER, Joshua A., Stephen J. Cina. *When Doctors Kill: Who, Why, and How*. New York: Copernicus Books, 2010.
- RANK, Oto. *Mit o rođenju junaka: pokušaj psihološkog tumačenja mita*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2007.
- REINCKE, Hanna, Kevin R. Nelson. "Duchenne de Boulogne: Electrodiagnosis of Poliomyelitis." *Muscle & Nerve* 13 (1990): 56–62.
- SELTZER, Mark. *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*. London: New York: Routledge, 1998.
- SHIRER, William L. *The Rise and Fall of the Third Reich: A History of Nazi Germany*. New York: Simon & Schuster Paperbacks, 1990.
- SONTAG, Susan. *O fotografiji*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2009.
- SPENCER, Frank (ed.). *History of Physical Anthropology: An Encyclopedia*. Volume 1. New York: London: Garland Publishing, 1997.
- SULAŽ, Fransoa. *Estetika fotografije*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2008.
- SWANSON, Carolyn. *Reburial of Nonexistents: Reconsidering the Meinong Russell Debate*. Amsterdam: New York: Rodopi, 2011.
- TRIER, Lars von. "The House that Jack Built." *TrustNordisk*. Hvidovre, 2018.
- WILSON, Ron. "The Left-Handed Form of Human Endeavor." In: DIXON, Wheeler W. (ed.). *Film Genre 2000: New Critical Essays*. New York: State University of New York Press, 2000.
- YOUNG, Skip Dine. *Psychology at the Movies*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012.

Goran T. Gavrić

GENRES OF PHOTOGRAPHY AND THE MEANING OF THE PHOTOGRAPHIC NEGATIVE IN THE FILM *THE HOUSE THAT JACK BUILT*

Summary

Like many other fictitious characters based on the real character of Jack the Ripper, Jack in *The House That Jack Built* (2018) directed by Lars von Trier is a serial killer who kills women. However, he differs from Whitechapel Murderer not only by the area in which he operates (in the US State of Washington in the 1970s and 1980s, for a period of 12 years), but also by a much lesser cruelty, if this can be said, even subtlety in the commission of the crime, but on the other hand, by much greater insensibility when killing men from a distance (especially boys). Although films about serial killers have been previously filmed, it can be said that it was only by defining that term that this genre came to life. Interestingly, in Trier's film the accent is not on the search for Jack, the serial killer. Actually, the search by the police almost does not exist. On the contrary, Jack himself is

in search during the whole film. Like other Trier's melancholy characters from other films, he falls into that troubled state and murders are his only way out of it. Photography gives him the opportunity to revive his victims, at least for certain moments, but this is actually his self-delusion making the illusion of his own immortality, or the postponement of death. Jack's photographs belong to the genre of *post-mortem* or memorial photography from the Victorian era, when, due to the high mortality rate (especially of babies and children), there was a need to take photographs of the deceased loved ones and thus keep the memory of them. Jack has a dual role, he is at the same time a murderer who kills his victims and a photographer who revives them after their death. Jack, at some point, watches a photo of a patient from the Salpêtrière Hospital in Paris, where French physiologist Duchenne de Boulogne performed experiments to stimulate muscles by electric current. These experiments, carried out from 1852 to 1856, are presented in his book *Mécanisme de la physionomie humaine* (1862) accompanied by an album with 84 photographs.

It seems as if Jack lives and kills in the period of time before the appearance of the French police officer Alphonse Bertillon, when it was much more difficult to catch criminals, and not in the second half of the 20th century. Like all serial killers, he is not a recidivist who usually repeats criminal acts of a different type. In the film *The House That Jack Built*, scenes that show the preparation, that is, the construction of the murder, are actually crucial for forensic photography. They show everything that precedes forensic photography, all the actions that brought subjects and objects to a certain place and made them ready for later framing and photographing. In technical terms, the spirit of Jack's photographs is expressed through spiritual photography, but also through the negative. Spiritual photographs in Trier's film were actually derived from the scenes that followed the murders, and the key element in them is Verge as a ghost. Actually, in this case, the camera captured what is not visible to the human eye, first to Jack and then to us as viewers. In the end, Jack becomes a victim or subject in the last frame, but not in the negative of an unknown author. At the moment when the last frame freezes, Jack's figure and portrait disappear, so there is no possibility that he is murdered by photographing. His death will occur far beyond the frozen frame, or negative, deep into the abyss of hell. Since there is no Jack's portrait in this negative, there is no possibility for him to freeze the present and at the same time ensure that this present will be memorized as the past by means of future moments.

Keywords: *post-mortem* photography, forensic photography, spiritual photography, photographic negative, serial killer.

ИГОР З. РАДЕТА

Универзитет уметности у Београду,
докторанд на Факултету музичке уметности*

ТИЈАНА Б. ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paperРЕФЛЕКСИВНА ДИЈАЛЕКТИКА ОДНОСА МУЗИКЕ И
СЛИКЕ У ФИЛМОВИМА *БАРАКА* И *САМСАРА***

САЖЕТАК: Филмска сцена света у последњим деценијама XX века постаје богатија за остварења документарног жанра у којима главну тему представља природа, укључујући све противречности које човечанство проузрокује унутар ње. Маркантна и колосална дела Рона Фрика *Барака* и *Самсара* налазе се на линији развоја фактографског сагледавања егзистенције, допуњеног критичким и духовним увидима у апорије постојања. Посебност ових филмова састоји се како у покушају да се приказ света синтетиче и компримује у једну слику, покретни „фрејм“, тако и у искључењу графичке и вербалне функције језика, текста и говора. На тај начин, слика/сликовност постаје један специфичан вид апсолута. Наш рад открива улоге звука/музике унутар не-наративног и не-текстуалног плетива *Бараке* и *Самсаре*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Барака*, *Самсара*, природа, филм, филмска музика, рефлексивна дијалектика.

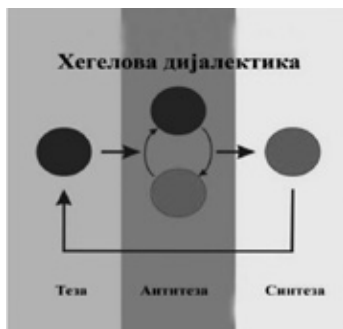
Пре него што се усредсредимо на чињенична и концептуална питања у вези са не-наративним и не-вербалним документарним филмским остварењима *Барака* (*Baraka*, 1992) и *Самсара* (*Samsara*, 2011) Рона Фрика (Ron Fricke), покушаћемо да прикажемо и објаснимо при-

* igorradeta@gmail.com; tijana.popovic.mladjenovic@gmail.com

** Ово истраживање је реализовано у оквиру научног пројекта Катедре за музикологију Факултета музичке уметности у Београду *Идентитетски српске музике у свешком културном контексту* (бр. 177019) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, као и у оквиру пројекта Жан Моне Модул *Музика и уметност у обликовању европског културног идентитета* (Jean Monnet Module Music and Art in the Shaping of the European Cultural Identity; ARTE, 587577-EPP-1-2017-1-RS-EPPIMO-MODULE) који финансира Erasmus+ Programme Европске уније.

роду нашег приступа изузетно сложенем односу музике и слике. Појам музике подразумева праксе и феномене интенционалне и артифицијелне, специфично уметничке употребе звука. Термин „слика“ означава не само различите видове визуелног представљања, заступања и појавности већ и интројекцију мисаоних/умних/метафизичких представа, протовидова и идеја као филозофских конструката. Плошни, материјални појавни облик слике треба схватати искључиво као површински, манифестни исказ/израз дубинског нуклеуса/језгра дате архе-парадигме. Увид који предлажемо нарочито је важан када се узима у обзир приликом разматрања основних постулата теорије филма.

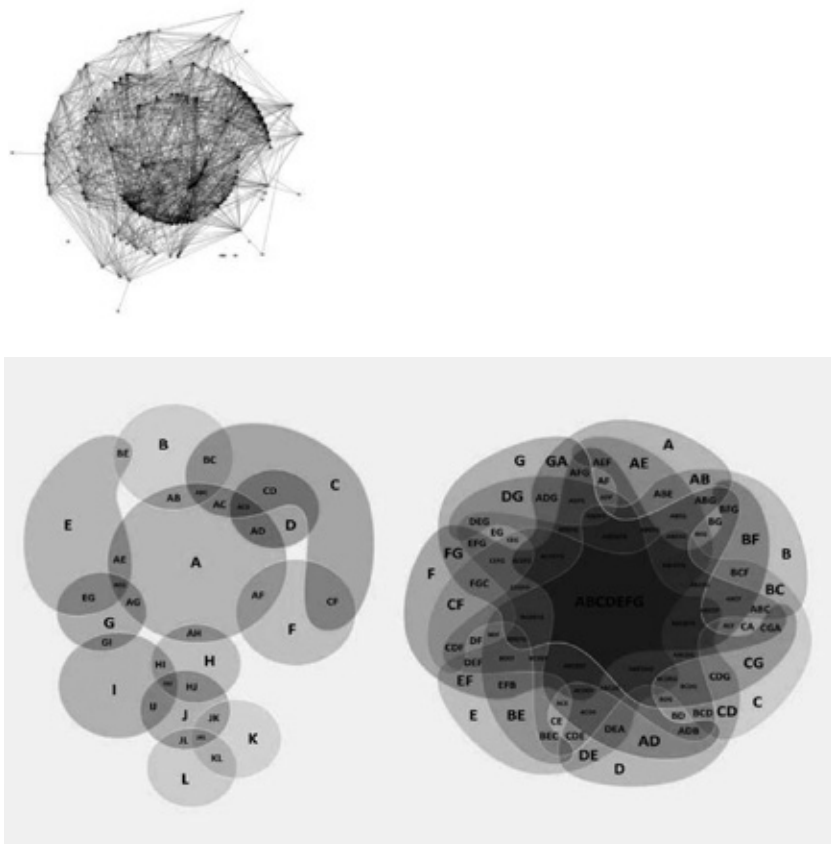
„Рефлексивна дијалектика“ као релативно компликован синтагматски појам, односи се на отворену а ипак уређену и вишеслојну/мултипланску/многофазну теоријско-аналитичку методу. Једноставна, класична дијалектика служи се линеарним низовима пратећи типичну хегелијанску путању: теза–антитеза–синтеза (сл. 1).



Сл. 1. Дијаграм Хегелове дијалектике

Познати модел је организован око тезе. У оваквом начину мишљења, сваки достигнути ниво бива досегнут једино зато да би постао део степеничног низа. Сматрамо да наведено управо и значи да ланац никада није прекинут или превазиђен, што нас наводи на преиспитивање када размишљамо о природи антитезе – да ли је она и колико заиста анти? Без обзира на то, наведени систем није у потпуности применљив на вишеслојни и мултимедијални објекат који је предмет разматрања у нашем случају. Стога, начињене су извесне измене у правцу прилагођавања приступа анализираном објекту истраживања. Модел који предлажемо је сличан ризому (*La théorie du Rhizome*), који су развили Жил Делез (Gilles Deleuze) и Феликс Гатари (Felix Guattari), уз значајне различитости. Међу овим специфичностима претпостављено је постојање добро скривене мреже налик структури испод и изнад разгранатих слојева у предњем плану. Такође, не може се све повезивати

са свим нити бити међузависно онако како то имплицира теорија ризома. Било би неупоредиво искреније рећи да је готово све под врло јасним критеријумима већ повезано и чека да буде откривено. Претходна реченица нам указује на егзистенцију фигуре интерпретатора, која може бити било текстуално-интерпретационални ауторитет било људска ауторска јурисдикција. Интерпретатор подстиче рефлексивност из самог себе и између објекта/субјекта и расветљава разнолике правце кроз лавиринте могућности. Ни слика ни музика нису теза. Теза, уколико се до ње дође, изниче на достигнутом крајевима/циљевима. У овом смислу, квалитативне различитости између визуелног и звучног биће очуване. Рефлексивна дијалектика активира вишеструка гранања умних комплекса са високим херменеутичким самосвесним капацитетом тумачења ради понирања мисли у различите могуће тачке посматрања (сл. 2).



Сл. 2. Дијаграми рефлексивне дијалектике

Улога филмске музике у *Бараџи* и *Самсари* је композитна. Управо ове диферентне функције привући ће нашу пажњу у покушају да истакнемо главне токове у дискурзивним кластерима који плутају унутар језгровитих идеја. Рефлексивност и дијалектичка природа односа који бива креиран између музике и слике подиже више теоријских пропозиција и увида:

- Представљање светске егзистенције у архетипским сликама као што су Природа, Животиње, Култура, Друштво, Човек, Религија, Индустрија, Патња, Смрт итд.;
- Разликовање музике из кадра, изван њега, као и у комбинованим случајевима;
- На који начин *саундџирек* (*soundtrack*) функционише као пратња, контрапункт, представљање, симбол, идентитет, драмско средство итд.;
- Проблем границе медија (визуелно и сонично) и потенцијал филма као надмедија;
- Указивање на окршај пуног обима: универзално против појединачног и глобално против локалног;
- Сличности и диспаритети између феномена *world music* и *world film/world cinema*;
- Сврха повезивања покретних слика са политичким покретима/системима (нацизам, комунизам, капитализам, племенски систем, диктатура, либерализам итд.);
- Начинити слику живом – филмска музика као органски онтолошки представник;
- Рекреирање „нација“ и „народа“ иконографијом фолклорног музичког материјала;
- Различитост и аутентичност постигнуте путем музике и сликовности;
- Отварање ковчега симбола – проналажење теоријског схватања *музслике* као комплексног есенцијалног симбола;
- Иконографија музике и духовни идентитет (паганство, култови, јудаизам, хришћанство, ислам, будизам итд.);
- Откривање придруженог квалитета: *фрејм* (*frame*), који је инвестиран звучним карактеристикама, и *саундџирек*, који је способан да призове слику у памћење.

Коначно, узимајући у обзир ширину одабраног предмета теоријског сагледавања, наша завршна запажања биће ограничена на опште увиде који се односе на иконографски потенцијал филмске музике у *Бараџи* и *Самсари*, као и на неколико хипотеза које проистичу из емпијске и музиколошке анализе *саундџирека*.

Речи „барака“¹ (*barakah* на арапском) и „самсара“² (*saṃsāra* на санскриту) немају једино етимолошки значај, оне такође репрезентују суштину начина на који је музика укључена у третман слике, како стабилних *фрејмова* тако и покретних слика, тј. филмских кадар-секвенци. У *Бараки*, звукови (колико шумови толико и компоновани сегменти) и развијеније музичке целине оживотворују филмску ненаративну драматургију. Они су благослов који продире у области које су иначе неприступне, симулирајући/стварајући трећу и четврту димензију док, у исто време, бојама/тембром освежавају дужину и висину. Одвијање и ток изреченог и неизреченог често имају велике користи од музичких ефеката који омогућавају манипулацију временом, чинећи развитак сликовних процеса јасније уочљивим. Поред описаног фактора „дисања“, у *Самсари* се суочавамо са увек покретним точком живота и цикличним механизмима отелотвореним у репетитивним формама, у себе затвореним кружним мелодијама, поједностављеним низовима хармонија, статичним акордима, ритмичким остинатима великог формата итд. Сва набројана поетичка средства у свом синергијском замаху конструишу подухват који се налази иза значења речи самсара, блиско повезане са будизмом и хиндуизмом.

Документарни, али не само документарни када имамо на уму услове и контекст филмских жанрова, филмови *Барака* и *Самсара* су ремек-дела која су створили реномирани уметници, међу којима се у први план истичу редитељ Рон Фрик (Ron Fricke), продуцент Марк Мегидсон (Mark Magidson) и Мајкл Стернс (Michael Stearns), као најзаступљенији композитор тј. аутор музике. Надовезујући се на своје идеолошке и поетичке претходнике *Којанискаци: Живоћ изван њорейка* (*Koyaanisqatsi: Life Out of Balance*, 1982), *Хронос* (*Chronos*, 1985) и *Повакаци: Живоћ у њеображењу* (*Powaqqatsi: Life in Transformation*, 1988), филмови *Барака* и *Самсара* пружају изузетно широк обим аудио-визуелних сензација, хиперреалистичну и величанствену фотографију (што појачава иконографски потенцијал слике унутар филма као посебне врсте уметничког медија), интенционално презентован поглед-на-свет-у-слици, органско оптичко приповедање, аутентичну дубину филмске атмосфере, колосалне размере тематике итд. Када их све заједно узмемо у обзир, на примеру мањег обима они представљају разноврсност у једности/целости као што и *Барака* и *Самсара* имају тенденцију да сместе читав космос (и макро и микро космос) и постојање

¹ Дах, уздах, дисање, дух, Дух, Свети дух, благослов и суштина живота из којег се разлистава процес развитака (еволуције). Реч долази из суфизма, мистичке гране ислама.

² Вечни заједнички ток, Свет, лутање, пролазак, точак живота и циклична промена. Самсара је значајан концепт у хиндуизму, џаинизму, будизму и сикизму, углавном религијама са културног простора Индије. Мандала је једна од њених типичних иконографских представа.

као такво на јединичну слику/*framework*. Још је важно поменути и то да оба остварења припадају реткој филмографској врсти, такозваном „свету без речи“ (*www – world without words*).

Једна од вредних информација која објашњава генезу поетике ових „слика без речи“ јесте и чињеница да је Филип Глас (Philip Glass) компоновао музику за *Којанискаци*, као и да је управо његова музика, између осталог, значајно утицала на третман тематике обрађене у потоњим филмовима Фрика и Мегидсона. Минимална музика са, за себе карактеристичним, секвенцама, секвенцирањем, остинатима, остинатним блоковима, низовима по структури налик на машинске фабричке линије, статичним исходима одсека, намерним инсистирањем на утиску упорности кроз доследно понављање мотива и субмотива, ефектом покрета у стајању итд., користи за манифестовање и отелотворење преовлађујућег духа пролазности, трошности и крхкости овога света (ово-земаљског света, света овде-и-сада), што нам и редитељ прилично често и сугерише начином едитовања филмске траке. Описани тип схватања/уметничког концепта наставља се на још развијенији начин у *Бараци* и *Самсари*.

Од изласка *Којанискација* на јавну сцену, појавио се релативно мали број филмова у не-вербалном жанру. Као што се и може наслутити, не-вербални жанр витално зависи од степена и тежине нагласка који је режисер у стању да стави на сликовност и музику ради евоцирања емоционалних повезивања/умрежавања и реакција на сам филм, а да то чини са мало или нимало нарације, тј. приповедања у било ком смислу. Већина тих дела постигла је како комерцијални успех, тако и успех код критичке јавности, нарочито *Миџације на крилима* (*Winged Migration*, 2001), *Микрокосмос* (*Microcosmos*, 1996), *Атлантис* (*Atlantis*, 1991) и *Барака*. Три првопоменута филма су готово искључиво фокусирана на природне феномене или животиње, док је *Барака*, као што је то приметно и у *Самсари*, усредсређена на везу људи са вечним кроз снажну и продубљену интеракцију са природним светом. Ток (течење), бескрајни круг / бескрајно кружење догађаја и стања бића са свим могућим међуодносима/међуодношавањима и јесте главна тема и централна хипотеза подухвата којима се бавимо у овом тексту.

У ери новог технолошког освајања света, када се несагледива количина филмова, видео-записа, вести, визуелних, аудитивних и мултимедијалних текстова одашиљаних из екрана, фреквенција, канала, интернета, који се устремљују на човечанство *en masse* и преплављују јавну сферу, у епохи у којој брзина постаје готово етички прерогатив уланчан са поетичким постулатима, поставља се питање како привући пажњу једним тако богатим, а ипак дубоко једноставним (као коначним исходом своје сложене природе) пројектима као што су *Барака* и

Самсара. Стављајући нагласак на саму слику и њен креативни капацитет, Фрик и Мегидсон вратили су филм његовим коренима, потезом који би се могао описати као повратак-у-будућност или изворна футуристика. Не-текстуалне, не-вербалне и не-наративне особине јесу кључне за разумевање јединствене поетике и естетике оваплоћене у филмовима. Искључење текста (како графичког, тако и вербалног) радикално мења начин мишљења не само о питањима која се односе на сценарио и заплет, већ и у односу на природу „покретних слика“ као такву. Управо уклањање наративне функције језика у облику текста и значајно смањење дијалогског/дискурзивног аспекта успоставља (филмску) слику као специфичан апсолут. Наш први корак у сагледавању конкретних парадигми је уочавање и систематизација поменутих апсолута у виду архетипских представа/слика:³

- природа (извор, планина, шума, пустиња, цвет, река, небо, вода, водопад, језеро, вулкан итд.);
- животиња (мајмун, пиле, птица, магарац);
- култура (град, село, обичаји);
- друштво (племе, популација, војска, затвор);
- човек (поглед, плес, покрет; сл. 3);
- религија (храмови, обред, црква);
- индустрија (процес рада, фабрике);
- сиромаштво (глад, бескућници, проституција);
- патња (концентрациони логори);
- смрт (гробља, лобање и кости, сахрана).



Сл. 3. Фрејм из сцене погледа деце из племена – *Барака*

³ Архетипске слике су репрезентације канонских примера; филозофске идеје отелотворене у чистој форми која се не може свести на нешто друго; универзално присутне, али колективно наслеђене несвесне идеје и/или често понављани симбол или мотив у уметностима, литератури и митологији.

Већина набројаних представа функционише као иконички знак. Свакако да није изненађење да се визуелне уметности ослањају на иконички капацитет сопствене представљачке моћи. Снажне, задивљујуће слике и сцене „грабе“ пажњу разлистављујући се кроз покрете вешто вођене могућностима камере, миксовањем звука и др. „*Барака* изграђује своју слику света кроз нелинеарну, колажну структуру“ (ROBERTS 1998: 68). Дати иконографски потенцијал достиже потпуно стање утицаја једино кроз продубљено садејство музике и звука, зависно од изабране и примењене технике и методе.

Оригинално компонована музика Мајкла Стернса је углавном електронска, синтисајзер музика, медитативног карактера, прилично сродна минимализму и његовој естетици „залеђених“ динамичких процеса. Основни тон ових музичких секвенци погодан је за спајање разноликих кадрова у једну целину, која би иначе била далеко разуђенија. *Самсара* обилује примерима који то потврђују. На пример, балада *Ноћна светла* (у оригиналу *Night Light*) коју изводи Видија Весенлунд (Vidia Wesenlund) уједињује приказе сцена ерупција вулкана, тела преминулих и Тутанкамонове посмртне маске. Такође, песма *Киша долази* (у оригиналу *Kothbiro*) у интерпретацији Ајуба Огаде (Ayub Ogada) представља оквир унутар којег се исписују визуелни симболи сложене филмске сцене (пијача, жене које носе котарице на главама у Гани, депоније, поглед жене која носи два детета, необични и помало бизарни мртвачки ковчези, покојник са фамилијом, гробље и погребна поворка, фабрика оружја, домороци наоружани савременим оружјем и западњачка „бела“ породица). Звучни записи са „терена“ могу се протумачити као музика „из кадра“, поготово када су део аутентичног редитељског снимка, какве можемо уочити у „племенским“ секвенцама и код познатог кецака (*Kecak*), балинежанског плеса и музичке драме. Примера ради, управо приказ кецака, који је некада био ритуални транс коришћен у сврхе егзорцизма, у филму *Барака* има више функција. Он представља одабрану групу као јединствену заједницу, поново ствара (рекреира) на филмском платну нарочиту културно обликовану колективну целину, масу људи која упражњава ритуал од значаја за друштво итд. Штавише, кецак сцена је изворни теренски снимак, документарна/фактографска секвенца и један етнографски запис. Не мање од споменутог, он је и случај антрополошке студије дате уживо. Уколико обратимо пажњу на начин на који редитељ формира увод описане сцене, можемо разумети читаву поставку као структуру слика-у-слици, што је у нашем примеру племе унутар храма, налик на језгро у ораху. Презентовани догађај је религиозног карактера, не само по себи већ и у представљеном контексту, јер је оивичен границама светог места. Му-

зички сегмент који прати описани део филма одвија се, такође, унутар оквира (и симболичког и филмског) који смо протумачили. Реч и/или гласовни комплекс „чак“ (*chak*) конституише тематски нуклеус драматизован *en ensemble*, антифоно и респонзоријално, на тај начин артикулишући сложен однос између сингуларности и плуралности, личности и друштва и сл. Разлику у начину репрезентовања кецака у *Бараџи* и у савременој популарној форми читалац може осетити упоређујући филмску секвенцу са модерним извођењем овог плеса на Балију (Индонезија), на фестивалима који се организују у маниру вестернизованог перформанса, у атмосфери рок концерта.

Саундтрек као пратња и у исто време средство за постизање драматичног ефекта, драматизације, приметан је као феномен већ на почетку *Бараке*. Уводна секвенца филма на сцену доводи дувачки инструмент, јапанску бамбус флауту⁴ којој је истовремено поверена акторијална улога и функција наратора. На тај начин, инструмент и/или мелодија коју пласира јесу у исто време и главни актер и приповедач. Музички инструмент води и усмерава главни ток и акценује кључне тачке и делове филмске сцене, истовремено спајајући садржајно супротстављене кадрове, дајући интродукционој секвенци *Бараке* јединство, тешко достижно искључиво визуелним поступцима. Ипак, за филм као целину од велике је важности да сликовни израз нуди што већи драмски напон, онај који може држати пажњу публике на потребном нивоу, али без употребе наративних техника.

„Велики део дешавања у свету природе не одиграва се на временској скали која одговара људској временској скали, или оној на филму. Употреба *тајм-лејс* (*time-lapse*) снимака изузетно унапређује доживљај времена, без обзира на то да ли се примењује убрзање или успорење. Ова техника, иако није захтевна за примену, може постати извор драматичних ефеката“⁵ (HAYWOOD 2007: 19). С тим у вези, филмске технике манипулације феноменом времена, као општом хронометријском јединицом али и као круцијалним елементом филма као медија, допуњене су неколицином конвенционалних композиционих метода, одабирањем одговарајућих музичких парадигми, чијом разноврсном апликацијом звучни део *Бараке* и *Самсаре* почиње да бива театрализован, тј. учињен сценским.

⁴ Јапанску бамбус флауту, коју у *Бараџи* свира Кохачиро Мијата (Kohachiro Miyata), због велике сличности у тембру треба разликовати од схакухачи флауте, која има виши регистар.

⁵ “Much of what happens in the natural world occurs on a time scale not convenient to a human’s time scale, or even the film’s timescale. The use of time-lapse imagery greatly enhances the feeling of time, either sped up or slowed down. This technique, while not necessarily difficult to apply, can yield dramatic results.”

Наиме, „могло би се отићи тако далеко да се тврди како *Барака* превазилази границе самог филма, јер има више сличности са неким другим медијем него са филмом, као што је музика или фотографија. Морамо отићи даље од филмских жанрова, чак и изван самог филма“⁶ (ROBERTS 1998: 64). Сама чињеница да филмови које анализирамо про-воцирају својим квалитативним својствима метамедијске пропозиције сведочи о специфичним односима и спајањима медија/реалитета. Посматрач/гледалац постаје екстензија филма, нарочито у оним деловима када сусрећемо сцене базиране на сликама које тематизују људски поглед. Такође, не-наративни, антидискурзивни и бестекстуални филмови нуде неку врсту адендума уму, чулима, хоризонту и погледу на свет дате личности. Међуповезаност као једна од главних тема *Бараке* и *Самсаре* развија се у међупростору између људи који стварају и људи који конзумирају, визуелног и звучног медија, у односу музичких и графичких симбола у принципу *музслике* као и на многим другим плановима.

Контраст између различитих видова друштвене организације (од племенске структуре до огромних урбаних области – мегалополиса) презентованих на екрану Фриковог „глобалног села“ нам показује како универзално и партикуларно могу послужити сасвим опречним циљевима. С једне стране, супротност истиче индивидуалне карактеристике архаичног, односно модерног, док, с друге стране, диспаритет у први план ставља идеју целости човечанства, људи као Једног. Филмске сцене квазибионичких људских бића, радници са бескрајних трака за монтажу у индустријским погонима и дехуманизујућа сценографија комбинована са досадним/досађујућим звуковима налик откуцајима часовника и „тик-так“ музиком, упућује нас да поставимо себи филозофске питања: *Ко сам ја? Робот или човек?* Ништа мање од тога, покрећу се социолошке дилеме које почивају на сагледавању утицаја тривијалних ствари, као што су радне обавезе и уобичајено ходање, на умањење чулне осетљивости и генералне несвесности (или значајно сужене свесности) о нашем живљењу као таквом. Чини се да нам монтажним поступцима и (аудио)визуелним алегорјама аутори поручују како производни процес у капитализму уништава човеку могућност рефлексije и ауторефлексije, као и слободе у најширем смислу тог концепта. Унификацију и територијализацију група и појединаца одсликава и неререферентна и антиасоцијативна, уроборична музичка структура, готово редовни пратилац филмских сцена у којима се тема-

⁶ “One could even go so far as to claim that *Baraka* exceeds the boundaries of film itself, in some ways having more in common with media other than film, such as music or photography. We need to move beyond film genres and even beyond film itself.”

тизују описани процеси и појаве. Грандиозни небодери који стоје на супрот приказа сиромашних фавела, као и поређење живота великих градова, са богатим и познатим становништвом, са сликама малих скупина људи на ивици опстанка, стварају изразит утисак неједнакости. Импресија неравноправности, како нам сценарио, односно режисер сугерише, бива коначно разрешена повратком природи, уз веру у њену увек свежу моћ. Аналогон музичког плана представљају климатични/антиклиматични тренуци, у којима се ако је потребно и симулира ентропија музичког тока која често води до тоничног акорда, чврстог и стабилног попут антарктичког глечера, око којег се шире благи концентрични кругови хармонски и тонално сродних садржаја.

Одраз дуалности односа појединаца – група на звучном плану филма остварује музика, и оригинална и коришћена/позајмљена, активирајући остинатне структуре и формално једноставне али страшћу испуњене сонгове/песме. Преплитање ових „интереса“ можемо јасно видети у војној и затворској сцени *Самсаре*.

Размишљајући о филмовима *Барака* и *Самсара* као остварењима у целини, праведно је поставити следеће питање: „Да ли је *Барака* филм са *world music саундтреком* или је *world music* албум са глобалним складиштем слика?“⁷ (ROBERTS 1998: 64–65).

Чини се да једностран одговор на овако формулисану дилему није могућ. Дакле, потенцијалне одговоре треба потражити у сфери двосмерних процеса. Колажно сједињавање слика и звукова/музика за исход даје макар две варијанте. Друго гледиште, апострофирано у Робертсовом (Martin Roberts) питању као *world music* албум са прикљученим пакетом светских визуелних атракција, учвршћује тачку посматрања из које се гигантски подвиг Фрика објашњава као сума минуциозно одабраних музичких нумера, таквог потенцијала да могу изазвати потребне визуелне сензације, након првобитне емисије/излагања, натраг у меморију посматрача. Препознавање и искуствени капацитет датог субјекта/посматрача директно су зависни од дубине, квалитета и степена прожетости у сусрету слике и музике.

На који начин се у поетичком погледу постиже такво функционисање сликовности на филму? Најкраћи одговор треба откривати кроз уочавање синергијских процеса између музичког и кинематографског рада са материјом/тематиком/идејом. Пажљива, занатска у техничком смислу, обрада фотографије и звучног записа доводи нас до самосвојне хиперреалистичности. Филмови попут *Хроноса*, *Бараке* и *Самсаре* јесу минијатурне аудио-визуелне скулптуре света-за-себе опрезно

⁷ “Whether *Baraka* is a film with a World Music soundtrack or a World Music record with a global image track?”

израђене одговарајућим односом према временском скалирању, мајсторској палети боја, ефектној употреби контраста и приближно савршеној примени *шајм-лејс* технологије. Ипак, све набројано нема само телеолошку усмереност ка објектности. Поетички поступци су адаптирани на такав начин да омогућавају поприлично субјективан/личан увид у створену мрежу атракција. Као што је редитељ Годфри Ређио (Godfrey Reggio) рекао у филму *Суштина живота* (*Essence of Life*, 2002), речи морају нестати како би посматрач био способан да реагује на слике и музику.

Узимајући у обзир неизмерност теме и вишеслојне начине репрезентовања, *Барака* и *Самсара* су захтевале посебан третман када је у питању методологија сродна знаковним системима, семиози и игри означитеља. Језику сличне визуелне и соничне међурелације оформљују густу мрежу феномена који се једним делом могу дешифровати уз прихватање најмање дуалног карактера знака у самом филму као врсти уметности. Стога, предложени теоријски концепт *музслике* (музичка слика или сликовна музика) испуњава најмање два услова јер, с једне стране, фигурира као комплексни есенцијални симбол, док, с друге стране, он представља фузионисану асоцијативно-рефлексивну тачку (језгро, извор). Као заступник суштинског, *музслика* одражава реалност конкретног феноменолошког објекта у филму. Друга особина, она која се односи на интегративно својство, омогућава луцидан увид у партикуларну сцену или сасвим одређен сет *фрејмова*. Без сугерисаног концепта, било музика/звук/превагну у значају или слика/покретне слике почињу да доминирају. Оба правца раздвајају пажњу и уништавају могућност целовитог мета/мултимедијалног читања. Према нашем убеђењу, ни визуелни аспект самостално, нити *саундтрек* независно за себе, не могу постати носиоци читаве информације или кодиране поруке. Наведена теза се може проверити сведеном емпиријском анализом. Управо у овом смислу и треба разумети став да природа филмова које промишљамо трансцендира оквири медија. *Музслика* као компримовано-заплетен знак у себе укључује све диверзитете који се могу појавити из различитих преклапања/прожимања. Те фузије/мешавине могу се поделити у три групе: симболичку, емоционалну и структуралну. Навешћемо неколико парадигматичних примера:

– *структурална функција*

- Градска врева из *Самсаре* (са кадровима концертне сале, опере, позоришта, улица, железничке станице...) „преливена“ етно-техно секвенцерима нумере *Модерни животи* Лисе Жерард (Lisa Gerrard) и Марчела де Францискија (Marcello de Francisci). Формално устројство музичке композиције катализује сегментацију прика-

живаних субјеката/објеката који су атомизовани, истовремено уједначени тим путем, али и учињени ефемерним, ограниченим на ниво бинарног пара.

- Урбана гужва из *Баракe* (са сценама небодера, улица, аутомобила, људи у џамији, пешачких прелаза, главне железничке станице, фабрика...) приказује стресно окружење које генерише савремена капиталистичка цивилизација, са свом тежином егзистенције која „притиска“ човека. Утисак компресије појачава кумулативни ефекат „нагомиланог“ музичког материјала нумере *Афричко путовање* (*African journey*).



Сл. 4. Фрејм „Врисак“ из *Баракe*

– емоционална функција

- „Сагазанова сцена“ из *Самсаре* је класичан приказ анксиозности/непокоја/мучнине модерног човека. Перформанс уметник Оливије Сагазан (Olivier Sagazan) игра важну, парадигматску улогу у поретку *Самсаре*. Сагазаново лице постаје маска која се трансформише из lika напетог бизнисмена/бирократе/адвоката у персону архаичног карактера, која је у исто време нељудска и упола преисторијско-пећинска / упола тотемско-племенска. Сцена је занимљива и као кратка секвенца за антрополошку студију. Како било, музичка сфера се састоји од два слоја, од којих један антиципира будући исход (слом/распад личности/човечности) ове метаморфозе, нападно се разликујући од радио-мелодије, која испуњава радни, свакодневни простор једне канцеларије, која се чује у другом плану. Звучни планови се разликују у регистру, темпу, тоналитету, ритму, тембру, карактеру итд.

- „Неми“ врисак из *Баракe* (сл. 4), који нас неодољиво подсећа на Мункову (Edvard Munch) слику *Крик људи* (*Der schrei der Natur*), може да послужи као егземплар случаја сједињења тишине из кадра са звуцима сирена у *офу* из *саундџирека*. Музичко структурисање филмске секвенце нам указује како колективни/друштвени јад изражен завијањем сирена „проговара“ управо онда када у истој очајничкој позицији појединац занеми у врхунцу своје патње. Наизглед апсурдна и нелогична поставка има своју унутрашњу осмишљеност у којој технички апаратус постаје, у нашем случају емоционални, „продужетак“ „орган“ човека, хуманизирана технологија „одушка“ дехуманизованог обездушеног, или муком испражњеног човека.



Сл. 5. Израда мандале у будистичком манастиру – *Самсара*

– *симболичка функција*

- Сцена из *Самсаре*, у којој се музика из кадра (попут теренског записа) користи као драмско средство, приказује будистички манастир на Тибету. Секвенца достиже врхунац у полуобредном кадру са стварањем (без потоњег растварања) величанствене мандале од зрнаца у нијансама разноврсних боја (сл. 5). Након почетних сигналних сегмената у којима главну ролу изводи тибетански дугачки рог/труба (са асоцијацијом на дозивање слонова), музички ток се постепено скупља и сабира у један статични акорд који као да благо вибрира оличавајући космичко јединство приказано на довршеној мандали.
- Неопходно је у овој подели поменути и уводну сцену из *Баракe* (акторијална улога и функција наратора поверене једном те истом иструменту – јапанској бамбус флаути и њеној мелодији), коју смо раније већ интерпретирали.

- Сцена снимљеног (и монтираног као дела филма а не као матичног документарног догађаја у фактографској форми) кецака показује нам да потенцијал музичке симболизације може бити обиман и када се ради о музици из кадра, односно звучном запису који има етнографске, религиолошке, социолошке и антрополошке последице.

Филмови *Барака* и *Самсара*, као мозаичне таписерије снабдевене вишеструким слојевима рефлексивно-дијалектичких струјања, захтевају интуитивни, самосвесни и широки асоцијативни приступ. Аутори су своје филмове назвали вођеном медитацијом. Имајући то на уму, сагледавајући њихове делиће и обрасце значи стварати гоблен Света као идеје, културе као слике и *саундтрека* као феномена коме се могу прикључити и визуелни садржаји, надилазећи како „ограничења“ музике као медија тако и оквира који дефинишу покретне слике као независну уметничку форму. Открити адекватан теоријски приступ, дискурс или текстуални репрезентациони систем који би одговарао одабраном предмету истраживања у сваком могућем случају јесте доживотно путовање, онолико продужено и дубоко усађено колико је и невербални и наднаративни понор *Баракe* и *Самсаре* без дна.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BARONJIAN, Vartkes. *Muzika kao primenjena umetnost*. Beograd: RTS, 2007.
- BEARD, David, Kenneth Gloag (eds.). *Musicology: The Key Concepts*. London: Routledge, 2005.
- COOK, David A. *A History of Narrative Film*. 4th ed. New York: W. W. Norton & Company, 2003.
- DENNISON, Stephanie, Song HweeLim. *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. London: Wallflower Press, 2006.
- HAYWOOD, Keene McDonald. *Beyond words: The use of the non-verbal genre*. Montana: Montana State University, 2007.
- “HEGEL’S Dialectics.” In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <<https://plato.stanford.edu/entries/hegel-dialectics/>> 31. 7. 2018.
- NAZARUK, Maja. “Reflexivity in anthropological discourse analysis.” *Anthropological notebooks* 17/1 (2011): 73–83.
- NEUMEYER, David (ed.). *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York: Oxford University Press, 2015.
- PRENDERGAST, Roy M. *Film music: a neglected art: a critical study of music in films*. New York: W. W. Norton & Company, 1992.
- ROBERTS, Martin. “Baraka: World Cinema and the Global Culture Industry.” *Cinema Journal* 37, No. 3 (Spring 1998): 62–82.

Igor Z. Radeta
Tijana B. Popović Mladenović

Reflexive Dialectics Between Music and Image in Movies *Baraka* and *Samsara*

Summary

Following their ideological and poetic predecessors, *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance* (1982) and *Chronos* (1985), Ron Fricke's documentary movies *Baraka* (1992) and *Samsara* (2011) display a wide range of audio-visual sensations: clear-cut and absolutely magnificent photography (which serves its iconographic function even better), world view-in-picture, organic optical narration, an authentic deep movie-like atmosphere, colossal scale of themes, etc. All of these combined exemplify the variety in wholeness, just as *Baraka* and *Samsara* tend to put cosmos (macro and micro) and existence in a single framework/picture/image, which might be assumed impossible to achieve. Moreover, both movies belong to a very rare type in filmography, to a so-called www – world without words. Exclusion of text (both graphic and verbal) radically changes our way of thinking, not only about the questions relating to scenario/plot, but also regarding the very nature of a motion picture. This phenomenon epitomises an (film) image as a specific absolute.

The role of the soundtrack in these films is even more complex, and precisely these different functions attract our attention in an attempt to point out the main strands within clusters of discourses fluctuating around core ideas. Reflexivity and the dialectical nature of relationships created between music and image raise several theoretical proposals and inquires.

Keywords: *Baraka*, *Samsara*, nature, film, film soundtrack, reflexive dialectic.

МИЛАН Р. МИЛОЈКОВИЋ

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

САРАДЊА КАТАЛИН ЛАДИК СА КОМПОЗИТОРИМА ЕЛЕКТРОАКУСТИЧКИХ МУЗИЧКИХ ОСТВАРЕЊА**

САЖЕТАК: У тексту су сагледани композициони поступци у електроакустичким остварењима на којима је сарађивала војвођанска перформерка и песникиња Каталин Ладик. Како је ова уметница имала веома специфичан начин вокалне интерпретације поезије и музике који је резултирао звучностима врло блиским тадашњим остварењима из области конкретне музике, њене честе сарадње са композиторима су пружиле могућност за експерименте и ширење изражајних средстава музике, нарочито у области процесуираног снимљеног и „живог“ људског гласа. У раду ће бити сагледана најпре аудио-визуелна и фонопоетска остварења Каталин Ладик, а затим ће се фокус померити на њену сарадњу са Дубравком Детонијем, Душаном Радићем, Митром Суботићем и Борисом Ковачем.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: електроакустичка музика, конкретна музика, радиофонија, звучна поезија, магнетофонска трака, звучна синтеза.

Увод

Како се често истиче, музика у стваралаштву Каталин Ладик (Katalin Ladik, 1942) има веома значајно место, одмах након звучне поезије и перформанса, који данас чине антологијска остварења те уметничке врсте.¹ Музичка интересовања К. Ладик могу се пратити од њених првих аудио-визуелних радова са краја шездесетих, до кулминације коју достижу током седамдесетих година кроз сарадњу са Ернеом Кираљем

* milanmuz@gmail.com

** Текст је настао као резултат истраживања спроведеног након прве године реализације пројекта *Електроакустичка музика у Војводини* Матице српске и Центра за проучавање уметности Академије уметности у Новом Саду.

¹ Више о стваралаштву Каталин Ладик: ŠUVAKOVIĆ 2008; 2010; ZELENKOVIĆ 2017; BALIND 2011.

(Ernő Király, 1919–2007), Дубравком Детонијем (1937), Милком Келеменом (1924–2018) и Душаном Радићем (1929–2010), као и у низу самосталних визуелних остварења у којима елементи музичке уметности имају значајну улогу. Током ове деценије, К. Ладик се афирмише у музичком свету пре свега кроз деловање у ансамблу АЦЕЗАНТЕЗ (Ансамбл центра за нове тенденције Загреб, 1971), у којем је тумачила плесне и вокалне деонице. Овај аспект њених музичких активности ће и убудуће бити најпроминентнији, уз наставак ширења интересовања за музичку нотацију и њене графичке модификације.²

Како ће у фокусу даљег текста бити остварења која укључују електроакустичке изворе звука, многозначно стваралаштво Каталин Ладик биће сагледано у односу на допринос техникама и звучности синтетизованих и/или тејп композиција, односно, делима конкретне музике. У том смислу из групе многих музичких и радиофонских остварења на којима је сарађивала биће издвојене композиције у којима електроакустичке технике манипулације снимљеним гласом најсликовитије илуструју утицај њене извођачке концепције на музичаре у овом пољу.³ Треба поменути да се технике ране студијске електроакустичке музике често нису превише разликовале од поступака који су примењивани приликом реализације радио-драма, те је у том смислу значајно истаћи да је Ладикова, као песникиња која изводи своју поезију, врло рано у каријери учила предности радијског тонског студија, те као сарадник РТВ Нови Сад учествовала у реализацији многих радио-драма. Самим тим, она је, као сарадница, композиторима електроакустичке музике пружала могућност да примене напредније студијске технике – које нису биле лако остварљиве са уметницима без претходног искуства са радијском технологијом.

Може се, тако, рећи да је глас у електронском медију био једна од тачки пресека на којој су се сусретала интересовања Каталин Ладик и југословенских композитора, с обзиром на то да је процесуирани звук који производи људско тело био предмет пажње стваралаца из различитих уметничких области – од филма, преко поезије и радиофоније, до музике. Почев од раних Шеферових (Pierre Schaeffer, 1910–1995) експеримената са гласом,⁴ те значајног доприноса овој области који су

² Реч је о циклусима колажа под називом *Одабране народне њесме* (Ausgewählte Volkslieder, 1973–1975), *Балканске народне њесме* (1973), *Жуџи болеро* (1978), *Мала ноћна музика* (1972) (MICHNIK 2017).

³ Више о сродним анализама електроакустичке музике са гласом у: HETTERGOTT 1999; HINKLE-TURNER 2005; RADOVANOVIĆ 2018.

⁴ Једно од најчувенијих и најранијих Шеферових остварења *Студије шума* (1948) у последњем комаду под називом *Пашеићична ешита* садржи сегменте изграђене на основу снимљеног људског гласа.

дали Пјер Анри (Pierre Henry, 1927–2017)⁵ и Карлхајнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007),⁶ и у нашој историји музике је до средине шездесетих година рад са живим или снимљеним гласом био једна од примењиваних техника, честа у делима аутора који су своје композиције реализовали у иностраним и домаћим студијима.⁷ Имајући то у виду, у следећем сегменту рада биће сагледани звучни аспекти филмских, односно, фонопоетских остварења Каталин Ладик из прве половине седамдесетих година, будући да се у њима могу уочити поступци у раду са звуком који су веома сродни начинима израде дела електроакустичке музике у том периоду.

Фонопоетски ојус

У свом филмском остварењу под називом *О-јус* (1972), Ладикова заједно са Имреом Потом (Imre Póth) и Атилом Черником (Attila Csernik) креира звучни аспект дела на основу изговарања само једног гласа – вокала „о“. У првом делу филма се њен глас који изговара „мелодијске“ одломке различитих карактера заиста понаша као синтетизер звука, будући да описује веома угласте контуре висинских следова, крећући се у великом динамичком распону и од певаних висина, до глисанда, крикова и шапата. Захваљујући изговарању само једног

⁵ Анри је заједно са Шефером реализовао остварење *Орфеј 53* (1953) које се може сматрати и музиком и радиофонским делом. Извођење ове композиције на фестивалу у Донауешингену те године је изазвало скандал, управо због „претеране“ употребе разумљивог гласа који је нарушио „чистоту“ електронске музике каква је у то време настајала у Немачкој.

⁶ Тензије између немачке и француске „школе“ електроакустичке музике које су помињане и у претходној фусноти, „разрешено“ је управо Штокхаузен остварењем *Песме младића* (1955–1956), које је изградио на основу узорака снимљеног гласа дечака, превазилазећи тако раније баријере између конкретне музике (настале на основу снимљених звукова) и „чисте електронске“ музике (настале синтезом звука).

⁷ Једна од најранијих композиција конкретне музике југословенских аутора, остварење *Дахови* (1961) Иве Малеца, засновано је управо на звуку који човек производи док гласно дише. У остварењу београдског уметника Пола Пињона (Paul Pignon, 1939) под називом *Јеа* (*Yeah*, 1967), аутор је употребио тело као извор звука, радећи и са другим звуковима које људско тело производи, осим гласа. Како наводи: „исходни се материјал састојао од звукова које су произвели сами људи, без помоћних средстава. Материјал је затим подвргнут једноставним, стандардним електроакустичним трансформацијама, а делимично је употребљен и без трансформације. Пре него што сам почео да компонујем *ЈЕА* осећао сам дуже потребу да радим с електронским звуцима. Дознавши за могућност да реализујем за Радио Београд експериментално дело с употребом људских гласова, почео сам да мислим о човеку као звучном генератору. Овај људски генератор могао би да се употреби, слично као и електронски, за стварање музике на магнетофонској траци. Открио сам да сам ја сам веома разноврсан тон-генератор. У том смишљању, замишљању и испробавању разних могућности и специфичних особина људских звучних извора, идеја за *ЈЕА* постепено је почела да се развија и обликује“ (PINJON 1973: 33).

звука („о“), порекло тембра се упркос изразитим трансформацијама препознаје у свим варијантама, а усне се понашају као филтер на којем је могуће мењати само неке од параметара звука, док остали остају константни.

Након уводних једногласних арабески којима започиње и радња у филму, звучна фактура постепено постаје вишеслојна; најпре укључивањем пратећег гласа ситне ритмичке пулсације, са којим се уводе и поступци наслојавања (*overdubbing*) и миксања. Ова два поступка ће умногоме одредити изражајне домете снимљеног материјала будући да се бројем чујних слојева утиче на густину звучног садржаја, а динамичком манипулацијом њихових међуодноса се профилишу планови у звучном току. Око трећег минута филма наступи гласова постају све интензивнији, а пратећи слојеви се разрађују, те се постепено уводе и технике манипулације траком које утичу на тембрални квалитет снимљеног материјала, као што је промена брзине репродукције. Захваљујући овом једноставном поступку, примењеном у деликатним „дозама“, формиране су звучне структуре које иначе колоритну деоницу гласа чине флексибилнијом и може се рећи суптилно проширују гласовне могућности наглашеним глисандима и залажењем у делове звучног спектра у које женски глас не може доћи због физиономских ограничења.

Приближно на средини филма дешава се упадљиви рез у визуелном и звучном наративу, те као да ток започиње изнова, сада са друге полазишне тачке. У звучном сегменту овај тренутак означава знатно интензивирање употребе техника тејп музике, насупрот доминантном „природном“ звуку гласа у претходном сегменту. Већ у првим секундама се уочавају специфични „удари“ (*attack*) који настају намерним исецањем природног почетка снимљеног узорка, а густина звучне текстуре се повећава и фрагментира, доносећи уситњене исечке репродуковане различитим брзинама и у оба смера. Врло је илустративна у том смислу ситуација која настаје око петог минута филма, када се око водећег гласа у природној лаги најпре формира контрапунктирајући слој у веома дубоком, а затим и у екстремно високом регистру, који испрва делује гротескно као истовремено јављање оригинала и карикатуре, с обзиром на то да је и даље јасно да је реч о људском гласу. Међутим, након неколико тренутака, ове линије се осамостаљују и настављају своје деловање „самим“ сонорним квалитетима, репетицијом поништавајући везу са „природним“ оригиналом. У овом сегменту се може рећи да се звучни поетски израз уметнице веома приближио начинима обликовања музичког садржаја тада доступним електроакустичким средствима.

Вокални виртуозитет Каталин Ладик је дошао до изражаја на њеној првој самосталној плочи под називом *Фонојоеџика* (LADIK 1976), на којој се налазе снимци „фоничне интерпретације визуелне поезије“ Герита Јана де Рука (Gerrit Jan de Rook), Ђоване Сандри (Giovanna Sandri), Габора Тота (Gabor Tot), Франција Загоричника и Балинта Сомбатија (Bálint Szombathy). Технички сарадници Ладикове на овом албуму су били Борислав Стајић и Иван Феце. Из аспекта третмана гласа, може се рећи да су на овим снимцима додатно елабориране технике које су присутне и у филму (промена брзине и смера са наснимавањем и миксањем), али овога пута у знатно гушћој фактури и ширем распону темброва, што је разумљиво будући да, за разлику од филма, ови радови немају визуелну компоненту која је доступна слушаоцима. Међутим, значајно је поменути да у овим снимцима постоје звукови музичких инструмената који су део фоничне поетске интерпретације, чиме се граница између музике и „фонопоетике“ још више замагљује. Пицикато са почетка плоче, који захваљујући дисторзији повремено звучи као секвенцирани синтетизер, поред функције коју има у интерпретацији визуелне песме, такође формира и остинатну фигуру у чијој пратњи се јављају гласовне егзибиције. Глас није изузет од оваквог третмана, те се често уочавају сегменти шумећих текстура које су настале модификацијама и луповањем⁸ семплова крика или шапата. Наслојавање којим почињу сегменти након тренутка тишине често наликује имитационој реперкусији у полифоним делима, а вишеслојност фактуре је обогаћена и просторном компонентом. Она поред студијске реверберације обухвата и различите позиције микрофона у односу на уста које се на снимку чују као промена позиције у звучној слици. Контемплативни сегменти плоче управо због поменутих техника делују као снимци хорских корала, а због дисторзија и филтрирања, гласови имају синтетички „призвук“ и често у трансформацијама оду предалеко да би се у тембралном квалитету могао разазнати оригинални звук.

С обзиром на претходна запажања, *Фонојоеџика* се може, између осталог, посматрати и као веома елаборирана студија могућности изградње комплексних звучних склопова од сонорности које настају модификацијама снимака људског гласа, те као веома детаљна разрада акустичких поља чији је огроман потенцијал у филму *О-џус* тек био назначен. У том смислу, даљи ток текста биће усмерен на остварења

⁸ Луповање је поступак прављења „бесконачне врпце“ од снимка на магнетофонској траци, тако што се крај и почетак траке споје, те се снимак понавља док год траје репродукција. Савремени уређаји нуде могућност дигиталне обраде лупова, те поред стварања матрица од поновљених узорака, омогућавају и додатне модификације тембра, овојнице итд.

која је Каталин Ладик реализовала у сарадњи са композиторима којима је електроакустички медиј био једна од примарних области у којима су обликовали и представљали свој уметнички израз.

Електроакустичка бајка

Као чланица ансамбла АЦЕЗАНТЕЗ, чији је идејни вођа био загребачки композитор Дубравко Детони, Каталин Ладик је учествовала у многим извођењима у Југославији и иностранству, о чијој успешности сведоче и композиције које су други аутори посветили члановима овог ансамбла, међу којима се истичу дела Ернеа Кираља, Милка Келемена, Бранимира Сакача и других.⁹ Из овог периода потиче и Детонијево остварење под називом *Бајка* (1972), у којем је глас Каталин Ладик имао проминентну улогу као звучни извор материјала који је монтиран на траци (ДЕТОНИ 2008). Иако се на први поглед чини да је реч о изузетно различитим делима, може се уочити одређена веза између поступака са снимљеним гласом употребљеним у *Фонојоейици* и оних у Детонијевом делу.

Као што је већ истакнуто, начин интерпретације Каталин Ладик је већ био веома „живописан“, тако да се по разноврсности и артикулацији звукова могао поредити (једино) са синтетизером, од већине тадашњих инструмената коришћених у уметничкој музици. Иако су технике употребљене у филму и *Фонојоейици* резултирале одговарајућим аудио-снимком, оне су ипак биле на елементарном техничком и технолошком нивоу када се упореде са европском продукцијом тог времена (Радио Нови Сад тада није имао софистициране уређаје намењене специјално дизајну уникатних звучности). С друге стране, Детонијева виртуозност у владању траком се испољава већ у његовом остварењу *Фономорфиа* (1967), које је реализовао са чувеним чланом пољске експерименталне школе Еугенијушом Рудником (Eugeniusz Rudnik, 1932–2016). Отуда се у *Бајци* уочава веома брижљива пројекција реверберације, што се може сматрати једним од обележја пољске музике тог времена. Такође, глас је управо у Рудниковим делима био веома заступљен као извор материјала и неки од поступака које је примењивао могу се уочити и код Детонија, иако се не може рећи да је реч о „копирању“ звука, већ о сродностима на нивоу поступка.¹⁰

⁹ Кираљ је са ансамблом сарађивао у више наврата, посветио му је остварење *Ацезантиез* (1979), Сакач композицију *Барасоу* (1974) а Милко Келемен дело под називом *Танџана* (1974).

¹⁰ Структуре од мноштва кратких исечака певања или говора који се преплићу, могу се наћи у више Рудникових композиција као што су *Колаж* (1965), *Осцилацио* (1973), *Мобиле* (1972) и друге. Овакав треман гласа је могуће приметити у првом и последњем делу *Бајке*.

На почетку *Бајке* гласови (пored гласа Каталин Ладик, у делу су коришћени и снимци гласова Дубравке Зубовић и Веронике Угрешић) који чине готово сав материјал присутан у том тренутку, формирају, условно речено, трослојну фактуру у којој се најгласнијем, помало назалном парту, супротстављају „облаци“ кричећих текстура без значајнијих модификација и перкусивни звукови са снажном реверберацијом која повремено прелази у ехо од неколико понављања. Од почетка „инструменталног“ дела, тј. наступа звукова који нису вокалног порекла, глас ће се само спорадично јављати у виду благо процесуираних семплова причања преко радио-станице, са дисторзијом карактеристичном за овај вид комуникације. Тек се у другом делу композиције поново јавља женски глас, али овога пута са много мање модификација и разумљивим текстом. Након прерастања у својеврсни ариозо, трећи сегмент композиције поново афирмише глас у функцији изградње звучних маса од кратких процесуираних исечака, али са изузетком дрона¹¹ у најнижем регистру, који знатно увећава акустичку напетост својом масивношћу и веома резонантном реверберацијом. У овом сегменту долази и до знатног згушњавања звучне масе, а семплови гласова се простиру преко читаве звучне слике, обухватајући њен знатно шири спектар него у дотадашњем току. Након динамичког климакса, ова маса се распада на исечке сродног квалитета чији је интензитет временско-просторне дистрибуције сада много мањи, те се дело завршава све дужим паузама између експлозивних сегмената.

У узбудљивом музичком току *Бајке* се може уочити одређени помак у односу на технике рада са траком у филму *О-џус*, те претходно разматраним радиофонским остварењима, што је пре свега узроковано разликама између уметничких врста. Иако се у квалитету гласовне интерпретације К. Ладик уочавају исте тембралне и динамичке особености, снимљени глас је у овом случају подвргнут композиторској интервенцији, те је редослед, а самим тим и драматургија одвијања „вокалне“ деонице на траци, знатно измењен и структурисан следствено функцији гласа у оквиру целине. Она се може одредити као сонорна веза са ванмузичком инспирацијом (глас је „примарни“ медиј бајке, он је најчешће „тумачи“), која уводи алузије на говорену бајку у апстрактни музички ток, али истовремено, глас се третира као и остали звучни материјали, без обзира на његово изузетно, тј. људско порекло. Иако је и у радиофонијским делима долазило до трансформација снимљеног гласа толико да се не може препознати оригинал, ти звучни сегменти најчешће имају улогу „звучних кулиса“, односно ефеката који доприносе

¹¹ Дроном се сматра издржан, непрекинут, често веома масиван звук (обично) у нижим регистрима, сродан термину бордун или фон.

дочаравању одређене атмосфере у звучној песми или радио-драми, односно, филму. У Детонијевом остварењу овакав третман гласа има сразмерно већи значај, с обзиром на то да је његова *Бајка* пре свега музичко дело у којем су примарни конституенти промене звучних параметара у музичком току, те је снимљени глас третиран тако да до изражаја пре дођу његови звучни него семантички квалитети.

Хејенинї звучних п̄арадиїми

Веома значајна у овом контексту јесте и сарадња Каталин Ладик са Душаном Радићем (1929–2010) и Владаном Радовановићем (1932) на реализацији монументалног остварења под називом *Ораїџорио ѣрофано* (1972–1974), за који је музику написао Радић, инспирисан књигом *Mixed media* Боре Ћосића (1932) (Ћосић 1970). Реч је о четвороставачној вокално-инструменталној композицији за неуобичајен састав, сачињен од три рецитатора, три хора, три камерне групе инструмената, четири оркестра, четири тимпана, оргуља и електроакустичког парта на траци (коаутор траке је Владан Радовановић) (РАДИЋ 1974). Позиција извођача у простору је назначена у партитури, а предвиђено је да звук долази из више праваца. Како је реч о композицији која укључује велики број разнородних музичких и уметничких елемената, а о којој постоји и значајна литература (PILIPOVIĆ 1995; 2000; MEDIC 2007; VESELINOVIC-HOFMAN 2005; MIKIC 2009; ŽULKOVIĆ 2014), у овом тексту ће акценат бити на трећем и четвртном ставу у којем глас Каталин Ладик и електронски парт имају значајнију улогу.¹²

Ако се имају у виду претходно разматрана остварења, може се рећи да сарадња на *Ораїџорију ѣрофану* представља „корак даље“ у односу на приближавање гласа Каталин Ладик „правом“ синтетизеру, будући да је трака за ову композицију реализована у тада новоотвореном Електронском студију Трећег програма Радио Београда, у којем је композиторима био на располагању монументални аналогно-дигитални синтетизер звука Synthi 100. Стога је могуће направити поређење између синтетизованог и уживо изведеног вокалног парта у овој композицији, те уочити у њој међусобно приближавајућа својства гласа и електронског звука.

У трећем ставу под називом *Збивање (Happening)*, Радић у своју композицију уводи елементе хепенинга, док у музички сегмент композиције укључује алеаторичке и импровизоване деонице. Глас Каталин Ладик у овом сегменту доноси фрагмент *Урсонаїе (Ursonate, 1932)*

¹² Управо је трећи став овог дела изазвао револт композитора Михаила Вукдраговића који је своје утиске изнео у чланку у *Полиџици експрес* 8. октобра 1979. (VUKDRAGOVIC 1979).

Курта Швитерса (Kurt Schwitters, 1887–1948) који се јавља заједно са звучним структурама сачињеним од хорских деоница, које у дело уносе корални призвук (Мишник 2017). Парт траке најпре излаже звукове окружења и природе у виду певања птица и фијукања ветра, а затим се ти звукови заједно са гласовима „претварају“ у „бескрајна“ глисанда која се протежу преко читавог фреквенцијског спектра, док се остали инструменти прикључују стварању импровизоване монументалне звучне масе. Њу прекида наступ наратора који изговара текст о Флуксусу. За то време се у позадини звучног тока одвија управо илустрација говореног описа – чује је чаврљање немусичких звукова испреплетано са говором и жамором. Убрзо долази до скандирајућег, али врло униформног наступа хора коме се супротставља виртуозно разрађена деоница Ладикове, која контрапунктира хорском слоју стално променљивим тембралним карактеристикама свог „инструмента“, описујући сродну фреквенцијску путању као и синтетизоване арабеске са почетка става. Након овог сегмента у којем хор у улози „саговорника“ солистичке смењују различити инструментални ансамбли, са салвама тимпана поново до изражаја долази материјал са траке, испрва у оном виду у којем је последњи пут и наступио – доносећи мелодије сачињене од кривудавих глисанда које повремено као да опонашају глас (или обратно). У *Збивању* се тако може уочити да се најпре у деоници траке јавља глисандирајућа мелодија, коју ненадано преузима глас и знатно развија, а када се трака поново јави, овога пута заједно са гласом, ови партови чине уникатан контрапунктски спој у којем сви звучни параметри оба извора учествују у изградњи сложеног склопа односа музичких планова. У таквој атмосфери завршава се трећи и почиње четврти, последњи став, назван *Звучне њарагијме*.

У „финалу“ долази до живописног дијалога између вокалне деонице поверене К. Ладик и тембралних варијација у парту електронике, где се нарочито истичу морфолошке могућности Synthi-ja 100. Поред ових протагониста, ништа мање значајну улогу имају чланови оркестра и камерних ансамбала који наступају у овом сегменту, илуструјући читаве музичке светове на које назив става упућује.

На почетку *Звучних њарагијми* трака преузима улогу солисте и постаје водећи учесник у изградњи музичког тока у којем још учествује и цео симфонијски оркестар, са истакнутом улогом лимених дувачких инструмената. Квалитет звука деонице траке се непрестано мења, како филтрирањем тако и врстама осцилација од којих је сачињен. Он се издваја од остатка оркестра пре свега по готово непрекинutom трајању, а када се звук ипак прекине, деоница се поново јавља као текстура перкусивних звукова, који се изнова супротстављају звуку ансамбла, али овога пута својом специфичном експлозивном овојницом. Након што

оркестарске групе почну са постепеним смиривањем и релаксацијом дисонантне напетости, деоница траке се од пулсирајуће трансформише у „мелодијску“ линију, поново као да опонаша парт Каталин Ладик из претходног става својом скоковитошћу и повремено „вриштећим“ бојама. Убрзо се јавља и синтетизована пратња од сонорности које наликују звуку кључања воде, преко којих „електронска“ мелодија у маниру свирања на теремину све више залази у звучни домен дрвених дувачких инструмената и постепено се са њима интегрише, слично као што је то био случај са деоницом гласа при крају трећег става.

Уз готово плесне сегменте неокласичног призвука, постепено се помала вибрантни, помало назални кластер са траке, који се нагло трансформише у још агресивнију арабеску, чијој нападности овога пута доприноси материјал од којег је изграђена. За разлику од гласоликих троугластих и синусних таласа који се тембралним квалитетом приближавају женском гласу, а мелодијским карактеристикама импровизацији Каталин Ладик, сада су ове мелодијске контуре изграђене од филтрираног белог шума, који улази у дијалог са „мелодијом“ чији је тембр модулисан осцилатором ниске фреквенције, те личи на људску ономатопеју машине или фрктања коња.

Након јављања следеће звучне парадигме, синтетизовани звук се „повлачи“ у најнижи регистар, а траци се додаје и снимљени мушки глас који изговара текст модификован успоравањем, на који се надовезује „жива“ деоница солисткиње без текста, која га повремено допуњује, а понекад и имитира. Уз успорени цитат у дуету са импровизацијом Ладикове, цез ансамбл постепено преузима звучну слику карактеристичним свинг ритмом, док деоница траке доноси издржани помало вибрирајући звук, налик електричним оргуљама. Након импровизованог одсека са карактеристичним нестандартним удараљкама, деоница траке се поново јавља, овога пута са веома израженом панорамом и звонастим звуковима ринг модулисаних перкусивних овојница. Ова ситуација ће трајати заједно са последњом оркестарском кулминацијом и са њеним смиривањем ће довести до краја композиције, остајући једини звучни садржај.

Може се уочити да глас Каталин Ладик у *Орајторију њрофану* има улогу која је веома сродна синтетизеру звука, тј. функционише као извор неуобичајених звучности које проширене технике оркестарских инструмената не могу произвести. Разлика међу њима је пре свега у „природи“ интерпретације, с обзиром на то да је деоница гласа изведена спонтано и уживо, а синтетизовани звукови су репродуковани са траке и, самим тим, нису подложни (намерним) променама током извођења дела. У том смислу, деоница синтетизера доноси садржај веће

тембралне и динамичке разноврсности, те је сама сачињена од више слојева, док је глас, упркос изузетној флексибилности, ограничен на једну деоницу. Ове разлике не треба разумети као недостатке, већ само као особености два извора звука чије су улоге у већем делу композиције комплементарне.

Поменуте разлике ће, чини се, бити заједно инкорпориране као корпус особености нове технолошке и звучне парадигме у процесе дигиталног семпловања и синтезе звука на основу снимљених узорака, које су крајем осамдесетих година постале доступне нашим ствараоцима. С обзиром на значај Каталин Ладик за афирмацију југословенске електроакустичке музике, не изненађује што је управо њен глас био употребљен као примарни извор материјала генерацији млађих аутора који су тада започињали каријере.

Месечев кавез и Троје сирочади

Захваљујући ентузијазму продуцента Владимира Ивковића, 2015. године је широј јавности постао доступан запис који је реализовао трагично преминули новосадски композитор Митар Суботић Суба (1961–1999) крајем осамдесетих година, када је овај музичар наступао и објављивао под псеудонимом *Rex Ilusivii* (ILUSIVII 2015). За разлику од академског контекста високе уметности у вези са Радићевим *Оперијом њрофаном*, глас Каталин Ладик у Суботићевом остварењу открива могућности обраде снимака које долазе из поља популарне електронске музике и пре свега технике семпловања. Значајно је истаћи да је Суботић на свој ауторски пут кренуо управо од (сопственог) гласа у остварењу *Зла коб* (1983) и такође био сарадник РТВ Нови Сад, компоњујући музику за радио-драме и цинглове.

На снимку под називом *Месечев кавез* Суботић креира узбудљиву звучну текстуру са спонтаношћу импровизоватора, у којој се такође ствара колаж разнородних звучних „светова“. За разлику од Радићевог дела, колаж се овде јавља на много мањем акустичком простору, преко унифицирајуће ритмичке матрице са секвенцираном остинатном мелодијом плесног, готово ритуалног карактера, која слушаоце јасно одваја од звука који се чује преко ње, налик на сцену која глумце раздваја од публике. Док је у Радићевој композицији, нарочито у трећем и четвртм ставу, један од циљева био „разбијање“ претходно створене илузије концертне дистанце између посетилаца и музичара, односно, уметности и „стварног света“, у *Месечевом кавезу* је од почетка јасно да је колаж овде само постмодерна драма различитих реалности од којих нити једна не претендује да се успостави као „права“ или макар важнија од осталих.

Звучни материјал који је Суботић употребио¹³ састоји се од снимка додолске песме, певања птица (значајан мотив и у његовим другим делима, присутан и у *Орајторију њрофану*) и остинатне деонице оркестарских семплова. Карактеристичан глас Каталин Ладик долази до изражаја тек у другом делу снимка и то веома измењен, те се може рећи да оно што је у *Орајторију њрофану* деловало као имитација вокалне деонице, сада је заиста и потврђено могућношћу да се узорци гласа Каталин Ладик прожму електронским звуковима, резултирајући новом сонорношћу обележеном особеностима њене интерпретације. Поред тога, узорак се јавља „разбијен“ на веома ситне „честице“ звука, које се одјекујућим понављањем згушњавају у текстуре чијим се умножавањем долази до полифоног преплета фрагментарних слојева и фактуре готово пијанистичке раскошности.

Крајем осамдесетих и почетком деведесетих година, Каталин Ладик је сарађивала са још једним новосадским композитором Борисом Ковачем (1955) у више дела, од којих нису сва остварена електроакустичким средствима.¹⁴ Од оних која јесу, значајно је издвојити колоритне манипулације гласовним спектром у обрадама народних успаванки под називом *Троје сирочади* (*Három árva*, 1990), које у симболичном смислу заокружују пут који је пређен у овом тексту, будући да концепцијом наликују снимцима на плочи *Фонојоеџика* (деталније информације о снимку у: LADIK 2004). За разлику од радова из седамдесетих, у сарадњи са Ковачем се уочава извесна редукција звучног садржаја и остављање више простора тишини и реверберацији звука. Такође, квалитет снимања гласа Каталин Ладик је сада знатно побољшан, те се у извесном смислу поново откривају суптилне нијансе њене виртуозне интерпретације. Прозрачност снимка и чести сегменти разумљивог текста приближавају ово остварење радиофонским делима, али се због присуства музичких цитата народних мелодија, као и начина структурисања гласовних артефаката – крикова, шапата, певушења, смеха, кикота итд. – који образују слојеве фактуре на основу својих сонорних квалитета, *Троје сирочади* могу слушати и као музичка композиција.

Закључак

Кроз претходне примере је показано како се глас Каталин Ладик кретао од улоге „природног“ синтетизера, тј. веома раскошног извора

¹³ Суботић је на сродан начин, али у знатно смирењој атмосфери амбијенталне музике, употребио семплове гласа Каталин Ладик у композицији *Вогени саји* (2010) новосадског саксофонисте и кларинетисте Дежеа Молнара (MOLNAR 2010).

¹⁴ К. Ладик је учествовала и у Ковачевој нумери *Порекло снова* као чланица ансамбла „Ритуал нова“ (KOVAC 1988).

звука у филму *О-џус* и на плочи *Фоноџоеџика*, подржаног техникама манипулације траком, преко „саучесништва“ у аналогној синтези у Детонијевој *Бајци* и Радићевом *Ораџорију џрофану*, све до материјала за семпловање и процесуирање у Суботићевима остварењима. Такође, сарадња уметнице са Борисом Ковачем показује да овај пут није био једини којим се њено врло живо вокално стваралаштво кретало, већ да је, паралелно са њим, она развијала своје примарне интерпретативне способности које у време афирмације нове технолошке парадигме нису изгубиле на атрактивности.

Напротив, у Суботићевом, као и Ковачевом остварењу, видимо две стране егзистенције гласа Каталин Ладик у савременом технолошком окружењу. Најпре се уочава потенцијал који овакав глас има за синтезу на основу семплова, као и за прављење лупова, а затим и велике могућности снимања и софтверског екстраховања детаља у којима се крију читаве палете суптилних сонорности којима се веома успешно манипулише у дигитално креираној звучној слици. Управо због тога, значај који је делатност ове војвођанске уметнице имала за развој југословенске електроакустичке музике може се сагледавати из перспективе односа између синтетичког и природног звука, те њихових међусобних „окршаја“, с обзиром на то да је њен глас, како се показало, био један од значајних елемената више антологијских композиција ове младе уметничке области. Не престајући да сарађује са музичарима различитих профила, ова уметница и даље активно суделује у стварању нових звучних креација.¹⁵ Сажимајући своја претходна искуства у сложену мрежу импровизација, она вишеструко партиципира у тим креацијама: као „извор“ материјала за електроакустичко процесуирање, као „саговорник“ у композицијама за траку (матрицу), као „саучесник“ у аналогној синтези, као модел према којем се и даље обликују луцидни сонорни светови.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Медић, Милена. „Вокално-инструментална музика.“ У: Веселиновић-Хофман, Мирјана (ур.). *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 2007, 581–600.
- Пилиповић, Горица. *Појлед на музику Душана Радића*. Београд: САНУ, 2000.
- Пилиповић, Горица. „Сценска дела Душана Радића у контексту сева муње.“ У: Мосусова, Надежда (ур.). *Српска музичка сцена*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995, 324–332.
- Радић, Душан. *Ораџорио џрофано* (партитура). Београд: УКС, 1974.

¹⁵ Ладикова последњих година сарађује са виолистом и импровизатором Жолтом Шо-решем (Zsolt Sörös) и ансамблом Жолта Ковача (Zsolt Kovács) „Спиритус ноистер“ (Spiritus noister).

- BALIND, Vera. *Tracing the Subversive Femininities in the Socialist Yugoslavia: An Analysis of Katalin Ladik's Poetry and Performances of the 1970s* (master rad). Budapest: Central European University, 2011.
- ĆOSIĆ, Bora. *Mixed media*. Beograd: Samostalno autorsko izdanje, 1970.
- HETTERGOTT, Alexandra. "Human Voice Treatments in Various Types of Electroacoustic Music." *International Computer Music Association Proceedings* (1999). <chrome-extension://oemmndcbldboiebfnladdacbdmfmadadm/https://quod.lib.umich.edu/cache//b/bp/bbp2372.1999.470/bbp2372.1999.470.pdf#page=1;zoom=75> 7. 1. 2019.
- HINKLE-TURNER, Elizabeth. "Hear Me Now: The implication and significance of the female composer's voice as sound source in her electroacoustic music." *EMS* 7 (2005). <https://econtact.ca/8_2/Hinkle_Turner.html> 9. 1. 2019.
- LADIK, Katalin. *A négydimenziós ablak*. Hague: Mikes International, 2004.
- MICHNIK, Antoni. "Glimpses from the history of the Eastern Bloc's neo-avant-gardes: Katalin Ladik's collage-portrait." *Glissando* 30 (2017). <http://glissando.pl/en/text/glimpses-from-the-history-of-the-eastern-blocs-neo-avant-gardes-katalin-ladiks-collage-portrait/> 3. 1. 2019.
- MIKIĆ, Vesna. *Lica srpske muzike: neoklasicizam*. Beograd: FMU, 2009.
- PEJOVIĆ, Roksanda. "Mihailo Vukdragović and his attitude toward contemporary tendencies in music (1920–1980)." U: *Rethinking musical modernism*. Beograd: Institute of Musicology, 299–311.
- PIGNON, Paul. „Beleške u vezi sa kompozicijom Yeah." *Rasponi* 73 (katalog izložbe, 1973). Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 33.
- RADOVANOVIĆ, Bojana. *Eksperimentalni glas*. Beograd: Orion art, 2018.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško (ur.). *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2008.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Moć žene: Katalin Ladik*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2010.
- ZELENOVIĆ, Ana Simona. *Analiza i interpretacija performansa, hepeninga i bodi art-a Katalin Ladik (1968–1983): feministička studija* (master rad). Beograd: Filozofski fakultet, 2017.
- VESELINOVIĆ-HOFMAN, Mirjana. "Musicology vs. Musicology from the Perspective of Interdisciplinary Logic." In: SCHÜLER, Nico (ed.). *On Methods of Music Theory and (Ethno-)Musicology*. Frankfurt a.M., etc.: Peter Lang, 2005, 9–38.
- VUKDRAGOVIĆ, Mihailo. „Bemus '79, Oratorio profano." *Politika ekspres* 8. 10. 1979.

Дискографија:

- DETONI, Dubravko. *Musica Detoniana '62–'06*. Zagreb: Croatia records, 2008, [2CD 5783428].
- ILUSIVII, Rex. *In The Mooncage*. Dusseldorf: Offen music, 2015, [OFFEN-001].
- KOVAČ, Boris. *Ritual Nova 2*. London: Points East, 1988, [PE-01].
- LADIK, Katalin. *Phonopoetica*. Beograd: Galerija SKC, 1976, [nema serijskog broja].
- MOLNAR, Deže. *Weird garden*. Novi Sad: Studentski kulturni centar Novi Sad, 2010, [skcd044].

Milan R. Milojković

COLLABORATION BETWEEN KATALIN LADIK AND
THE COMPOSERS OF ELECTROACOUSTIC MUSIC PIECES

Summary

This paper presents compositional techniques used in electroacoustic pieces by different composers, realized through collaboration with Katalin Ladik, a performance artist and poet from Vojvodina. This artist practiced a very special way of vocal interpretation of poetry and music that offered a sonic result very similar to works, mostly pertaining to the domain of concrete music of the time. Her frequent collaborations with composers enabled the experimentation and widening the means of expression in music, especially in the area of the processed recordings of the human voice and the “live” voice. This paper first of all focuses on audiovisual and phonopoetic works of Katalin Ladik, and then move on to her collaborations with Dubravko Detoni, Dušan Radić, Mitar Subotić, and Boris Kovač.

Keywords: electroacoustic music, concrete music, radio, sound poetry, magnetic tape, sound synthesis.

ИВАНА Н. МЕДИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

МУЗИКА ИЗГУБЉЕНЕ ГЕНЕРАЦИЈЕ: „АМЕРИЧКА ПРИЧА“ ВУКА КУЛЕНОВИЋА**

САЖЕТАК: У овом раду разматра се животна и професионална „одисеја“ српског композитора Вука Куленовића (1946–2017). Куленовић је био један од многобројних југословенских уметника и интелектуалаца који су почетком деведесетих година XX века напустили земљу, која се у том тренутку распадала, и окушали срећу у туђини – са више или мање успеха. Након кратког прегледа српске музичке „дијаспоре“ формиране током последњих тридесетак година, осветљава се Куленовићев стваралачки пут пре и после одласка у САД. Посебна пажња посвећује се композицији *Concerto precipitato* за виолину, виолу и гудачки оркестар, премијерно изведеној 5. децембра 2018. године, у Великој дворани Коларчеве задужбине. У закључку се проблематизује (поновно) укључење „изгубљених“ композитора у историју српске музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Вук Куленовић, емиграција, дијаспора, Сједињене Америчке Државе, савремена српска музика .

Увод

Мој повратак у Србију почетком 2013. године, након скоро седам година проведених у Уједињеном Краљевству, навео ме је да се упустим у потрагу за композиторима који су отишли из наше земље и нису се вратили. Инспирацију и подршку пружила ми је колегиница др Мелита Милин, научни саветник Музиколошког института САНУ. Моје истраживање досад је резултовало текстовима о српској „изгубљеној“ генерацији (Медић 2014а: 143–164), као и о појединачним стваралачким „одисејама“ композиторки Наташе Богојевић (Медић 2015: 20–27) и Јоване Бацковић (Медић 2014б: 105–127), а тренутно

* ivana.medic@music.sanu.ac.rs

** Студија је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОИ 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

припремам монографију *Паралелне историје – Сиваралашиво српских композиitora уметничке музике у дијаспори*, уз подршку Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (Медић 2019).

Од почетка деведесетих година XX века, што је раздобље обележено распадом СФР Југославије и ратовима на овом подручју, стотине хиљада људи напустило је земљу (тј. њене остатке) и раселило се широм света. Овај „одлив мозгова“ одразио се на многе струке; пошто нас овде занима уметничка музика, треба напоменути да је око педесет композитора напустило Србију и населило се ван њених граница. Ово је огромна цифра за малу земљу попут Србије, која ишколује свега неколико композитора годишње. Наравно, и пре распада Југославије поједини ствараоци су одлучивали да каријеру наставе у иностранству – на пример Иван Јевтић (1947–), Милош Раичковић (1956–), Александар Дамњановић (1959–) и други; али прави, масовни „егзодус“ кренуо је почетком деведесетих и наставио се у новом миленијуму. Набројаћу само неке од композитора, припадника различитих генерација, који су се раселили широм света (неки од њих, нажалост, нису више међу живима): Вук Куленовић (1946–2017), Леон Миодраг Лазаров Пасху (1949–), Ингеборг Бугариновић (1953–), Душан Богдановић (1955–), Катарина Миљковић (1959–), Иван Божичевић (1961–), Матеја Маринковић (1961–), Митар Суботић (1961–1999), Јованка Трбојевић (1963–2017), Небојша Јован Живковић (1962–), Стеван Ковач Тикмајер (Stevan Kovacs Tickmayer, 1963–), Татјана Ристић (1964–), Татјана Гречић (Dutoit, 1965–), Огњен Богдановић (1965–), Вера Станојевић (1965–), Драган Вујовић (1965–), Наташа Богојевић (1966–), Милица Параносић (1968–), Ана Соколовић (1968–), Ана Михајловић (1968–), Јелена Јанчић (1968–), Дијана Бошковић (1969–), Александра Вребалов (1970–), Катарина Ћурчин (1971–), Лаура Мједа (Чуперјани, 1971–), Снежана Нешић Давидовић (1972–), Јасна Величковић (1974–), Ђуро Живковић (1975–), Маја Филиповић Франгеш (1976–), Мелинда Лигети (1978–), Марко Никодијевић (1980–), Јована Бацковић (1980–), Марјан Стојиљковић (1981–), Теодора Степанчић (1982–), Владо Пауновић (1982–), Милица Ђорђевић (1984–) и други.¹

¹ Из овог списка изостављени су композитори који су провели деведесете и почетак двехиљадитих ван земље, и затим се вратили у Србију – Светлана Максимовић, Борис Ковач, Борис Деспот и Игор Гостушки, као и композитори који су били у дипломатској служби и по њеном завршетку се вратили у земљу – Срђан Хофман и Ивана Стефановић. Посебан случај су припадници најмлађе генерације композитора, од којих неки одлазе на постдипломске студије у иностранство и тамо остају; али њих не можемо сматрати делом емигрантског таласа узрокованог распадом Југославије и (никад довршеном) транзицијом (уп. Медић 2014а).

Наравно, композитори нису једини музички професионалци који су напустили земљу, и исељеничку судбину деле са многим инструменталистима, певачима, диригентима... Међутим, овде треба истаћи две суштинске разлике. Прва је та да професија музичког извођача подразумева путовања, гостовања, мобилност, тако да питање где су музичари стално лоцирани није од превелике важности, поготово с обзиром на њихову релативну бројност – што се не може рећи за композиторе уметничке музике. С друге стране, чињеница да је наша музикологија, и уопште писање о музици, још увек у великој мери оријентисана на композиторе и њихова дела, док су нпр. истраживања о историји музичког извођаштва у Србији, или музичкој историографији у нашој средини, тек на почетку, одлазак читавих генерација композитора велики је губитак за српску музикологију.

Премда сам претходно набројала припаднике различитих генерација, најбројнију групу међу композиторима-емигрантима чине они рођени шездесетих година XX века. За њих је распад Југославије, те последични нестанак великог тржишта, фестивала, издавачке и дискографске индустрије био посебно трауматичан у тренутку када су започињали каријере и стремили професионалној афирмацији. Још једна важна чињеница јесте да је петнаестак од побројаних композитора радило на Факултету музичке уметности у Београду или Академији уметности у Новом Саду, тако да то није био губитак само стваралачког већ и наставничког кадра.

Музичка дијаспора

Етномузиколог Филип Болман дефинисао је дијаспору као „стање измештености“, истичући да је модерни концепт дијаспоре настао у XV веку, након открића Америке, протеривања нехришћана из Шпаније, продора Турака у Европу и других политичких догађаја који су узроковали масовне миграције; услед тога, Болман сагледава настанак дијаспора као један од дефинишућих феномена раног модернизма (VONLMAN 2002: 111–115). Грета Слобин истиче три етапе емигрантског искуства: прва је „егзил“, при чему измештена особа очекује да ће се убрзо вратити у домовину; друга фаза је „дијаспора“, када измештеној особи постаје јасно да ће највећи део живота провести у туђини; и трећа (до које многи не стигну) јесте пуна интеграција у међународну, космополитску заједницу (SLOVIN 2013: 31). Болман истиче три историјска разлога због којих су људи напуштали домовину: први разлог јесу ратови (поготово верски) и прогони; други, чињеница да поједини народи током стотина, па и хиљада година, нису имали своју националну државу (или је ни данас немају); трећи разлог јесу социоекономске

миграције током последња два века, настале распадом империја, прерасподелом територија, борбом за формирање националних држава итд. (VOHLMAN 2002: 117).

У случају наших композитора, преовладава трећи, социоекономски разлог, јер је већина њих напустила земљу због рата и сиромаштва. Највећи број њих отишао је у Канаду и Сједињене Америчке Државе, као и у Западну Европу. Композитори старије генерације углавном су одлазили у Канаду, јер су могли да добију исељеничке папире за себе и своје породице, док су млађи углавном уписивали постдипломске студије на америчким и европским универзитима. С обзиром на педагошко искуство, већина старијих композитора успела је да пронађе запослење на колеџима, факултетима и у другим средњим и високошколским установама, или су отворили приватне музичке школе, вртиће и слично. Међу онима који су остварили запаженије каријере у иностранству можемо издвојити Александру Вребалов (САД), Ану Соколовић (Канада), Ђуру Живковића (Шведска), Марка Никодијевића (Немачка), Милицу Ђорђевић (Немачка). Међутим, Џим Самсон сматра да најјачи интернационални портфолио међу садашњим српским композиторима има Исидора Жебељан, која никад није напустила земљу (SAMSON 2013: 567). Самсон констатује да

композитори старије генерације, попут Ксенакиса и Лигетија, вероватно не би оставили траг у савременој музици да нису напустили Грчку, односно, Мађарску. Шездесетих је постојала јасна подела на центар и периферију; долазак у велике европске и америчке центре није гарантовао успех, услед велике конкуренције, али је зато останак у малој средини гарантовао неуспех... Данас је другачије и велики центри више нису улазница за славу (SAMSON 2013: 568).

Што се тиче ситуације у Сједињеним Америчким Државама, њу је композиторка Наташа Богојевић, која од 1995. године живи у Чикагу, описала на следећи начин:

У Америци концертни живот није организован тако да се на концерту појаве критичари, да се објави критика, да дође неко то да сними за телевизију. Поред тога, за све ове концерте на универзитету, не плаћају се никакве ауторске накнаде, све је на добровољној бази. [...] Има јако много композитора, и ја ту не видим никакав заједнички именитељ, нити посебну естетику, већ сви имају портфолио-каријере, и све се своди на то ко кога познаје и ко је одакле дошао. [...] Постоје такмичења, поруџбине, стипендије за композиторе, али на свему томе мора много да се ради, одузима пуно времена. [...] А конкуренција је огромна, јер данас свако ко купи софтвер може да компоује (Медић 2015: 20–22).

Са оваквим околностима нису се суочили само српски композитори већ и имигранти из других земаља. Веома занимљиве студије о руској, односно, совјетској музичкој емиграцији објавили су Ричард Тарускин и Елена Дубинец, с тим што Тарускин посматра ситуацију у XX веку, од Октобарске револуције надаље, а Дубинец се фокусира на посткомунистички период. Како запажа Тарускин, у поређењу са руским писцима избеглим након Октобарске револуције, композитори су били у извесној предности, јер нису морали да савладавају језичку баријеру; с друге стране, пошто је музика много скупља уметност од нпр. књижевности, нису могли да рачунају на помоћ других припадника дијаспоре: „емигрантске заједнице нису могле да финансирају оперу, која је захтевала јаку институционалну подршку, као што су финансирале књижевност; те су руски композитори морали да се асимилију у своје нове средине у много већој мери неголи писци, или пак да се врате назад“ (TARUSKIN 1992: 101). Тарускин наводи Игора Стравинског и Сергеја Прокофјева као најилустративније примере прве, односно, друге одлуке.

Посматрајући постсовјетску музичку дијаспору у данашњем тренутку, Елена Дубинец истиче да су разлози за емиграцију били социоекономске природе, те да су композитори који су остали у Русији гледали на иселјенике као на „издајнице“, иако потоњи нису у потпуности прекидали културне везе са матицом (DUBINET 2017: 351). С друге стране, попут композитора из бивше Југославије, ни бивши Совјети нису успели да оформе некакву „заједницу“ или „еснаф“, услед раштрканости по свету, као и због чињенице да већина њих није била позната на Западу пре иселјења. Поред тога, њихова струка није била дефицитарна на западноевропском и америчком тржишту, па су морали додатно да се ангажују да би наставили да се баве музиком. Ово је актуелизовало проблем стваралачке методологије: композитори су се нашли у дилеми да ли да себе брендирају као донекле „егзотичне“ и тиме понуде нешто ново на западном тржишту. Дубинец наводи речи композитора Антона Батагова: „Ми покушавамо да будемо 'своји', тј. да будемо Руси који нуде производ који одликује 'рускост', у смислу да садржи квалитете попут ирационалности, духовности, који не постоје на Западу, али за којима постоји потражња уколико се добро упакују“ (DUBINET 2017: 335). Отуда Дубинец закључује:

У целини гледано, дијаспору је боље дефинисати на основу културе, а не на основу локације или етничке солидарности [...] Када имигранти добију држављанство и тиме и формално постану становници нове државе, они могу и даље остати укорени у своја ранија искуства и културна постигнућа, а у исто време потпуно независни од владајућих

и друштвених структура своје матичне државе. Исто тако, вероватније је да ће се њихово повезивање са другим Русима (или бившим Совјетима) базирати на културним и друштвеним, неголи на територијалним или идеолошким принципима (DUBINETŠ 2017: 352).

Вук Куленовић – пре и после Америке

Премда је након распада Југославије, на основу свог пребивалишта, класификован као „српски“ композитор, Вук Куленовић је рођен у Сарајеву, главном граду Босне и Херцеговине, 21. јула 1946. године. Отац му је био песник Скендер Куленовић, редовни члан Српске академије наука и уметности, потомак славне беговске породице. Иван Ловреновић пише да потичу из КуленВакуфа изнад река Уне и Остро-вице:

poslije Karlovačkoga mira (1699), kada Turska mora napustiti ličko-dalmatinske krajeve, a stara tvrđava Ostrovica postaje granična utvrda, s prvim kapetanom Salihagom Kulenovićem, dokumentiranim u zapisniku o *trium confinium*, tromeđi Austrije, Venecije i Turske od 13.8.1699. Za razliku od Ostrovice, jake i surove vojničke utvrde za koju su se morali brinuti i ginuti, na Haveli namjestili su Kulenovići svoju obiteljsku tvrđavu-rezidenciju i, počev od rodonačelnika Salihage, mitski plodnoga, izrodili cijeli jedan mali narod, čije ćete srodstvenike danas naći na svih pet kontinenata, u telefonskim imenicima najvećih gradova od New Yorka do Tokija, od Moskve do Capetowna. Ima ih koji procjenjuju da bi danas u svijetu moglo biti najmanje 5.000 izravnih potomaka Kulenovića! [...] Do danas im se izgovor prezimena promijenio, „modernizirao“: Kulénović, razliveno, s dugouzlaznim naglaskom na drugom slogu. Iz djetinjstva nosim u sluhu način na koji su stari Hasanbeg iz Varcara i poduzetni Ibrahimbeg iz Bilajca, djedovi prijatelji, izvorno izgovarali vlastito prezime: Kūlenović, udarno i resko, s kratkosilaznim naglaskom na prvom slogu (LOVRENOVIĆ 2017).

Мајка Вука Куленовића била је Српкиња, Вера Црвенчанин, глумица и прва српска редитељка и сценаристкиња. Вук Куленовић је студирао композицију у Љубљани код Алојза Среботњака, затим магистрирао у Београду код Енрика Јосифа, а усавршавао се у Штутгарту код Милка Келемена, тако да је и по пореклу и по образовању био прави Југословен.

Током студија упознао се са серијалном музиком, али она није оставила трага на његов композиторски развој, већ се веома рано окренуо редуccionистичком и репетитивном начину конструкције дела. Од 1979. предавао је на београдском Факултету музичке уметности. Добитник је награда Међународног савременог музичког бијенала у

Венецији, Француског радија, БЕМУС-а, Прешернове награде и других. Јуна 1992. организовао је протест музичара и уметника против режима Слободана Милошевића. Убрзо затим, на основу Фулбрајтове стипендије коју му је доделио Конзерваторијум Нове Енглеске из Бостона, са женом и два сина одлази у Америку. У почетку је држао наставу на школама и колеџима у Бостону, а затим прелази на Berklee College of Music, где је предавао композицију, оркестрацију и контрапункт до своје смрти, 10. априла 2017. године.

У његовим делима примећују се разни утицаји – цез и блуз, индијске раге, народна музика Балкана, рок музика итд. Био је веома продуктиван и написао, по сопственом признању, више од стотину дела за различите саставе – од тога, седам симфонија, шеснаест инструменталних концерата, преко 30 композиција за камерни оркестар, камерна и солистичка дела, хорске и вокалне композиције, ораторијуме, балете, као и музику за 12 филмова и велики број позоришних комада. Многа од ових дела никад нису изведена нити снимљена – упркос томе што је критичар бостонског дневног листа описао Куленовића као „једног од најзначајнијих и најзанимљивијих композитора данашњице“ (BERKLEE 2017), упркос томе што су његову музику наручивали и изводили неки од најугледнијих оркестара Европе попут Консертхебау оркестра, Симфонијског оркестра Штутгартског радија, Националног оркестра Француског радија, као и Словенацка, Београдска, Загребачка и Сарајевска филхармонија. Услед тога можемо рећи да овај импозантан опус тек треба да буде на прави начин проучен и вреднован. Куленовићева најпознатија остварења су: ораторијум *Спојанка Мајка Кнежосиљка* (1988) на стихове његовог оца из 1942. године, затим, *Квазар ОХ 147* за симфонијски оркестар (1975), *Икарус – симфонијски поистлудујум* за симфонијски оркестар (1978), *Расковник* за гудачки оркестар (1981), *Вирицинал* за клавир (1982), *Бој са месецом у коси (Једна појава боја Шиве)* за препарирани клавир (1987), *Механички Орфеј* за гудачки оркестар (1992), *БУГИ*, концерт за клавир и оркестар (1992), *Предели који несћају*, концерт за гитару и оркестар (1994), али и музика за југословенске филмове *Доротиј* (1981), *Имански марш* (1983), *Давишељ против давишеља* (1984), *У име народа* (1987) и друге, као и кантата *Нутнос*, изведена на отварању XIV Зимских олимпијских игара у Сарајеву; а од остварења насталих у Америци можемо издвојити *Concerto grosso* за виолончело и гудачки оркестар (2001), *Обожаване Месеца* за соло виолину и камерни оркестар (2005) и *Шесћу – Електричну симфонију* (2008).

Мојој генерацији, која је започела студије на београдском Факултету музичке уметности почетком деведесетих година прошлог века, име Вука Куленовића постало је познато након спектакуларне премијере

клавирског концерта *БУГИ*, у оквиру фестивала БЕМУС 1992. године. Контекст у којем је та композиција настала и изведена, усред распада земље и почетка рата, дао јој је специфичну снагу и значење, што потврђују критике и аналитичке студије о овом делу објављене почетком деведесетих, посебно из пера Зорице Премате и Зорице Којић, у којима је ово дело протумачено као израз безнађа у тадашњој ситуацији, али и отпора диктатури и насиљу сваке врсте.

У интервјуу за дневни лист *Полиџика* 2012. године, Куленовић се присећао свог одласка из земље:

Преселио сам се када сам имао 46 година, све сам почео из почетка и било је тешко. Две године сам радио као гостујући професор, а онда сам на Берклију добио посао. Али то свако прође ко оде у печалбу. Без пријатеља и контаката је тешко, поготову са двоје деце. Набоље је кренуло самим тим што сам у школи стекао реноме, а почеле су да ми се изводе композиције. Вероватно се после Концерта за чело и оркестар у извођењу Бостон виртуоза нешто променило и почели су и други да свирају моју музику. Али не много, јер никад нисам успео ни овде ни тамо да направим оно што људи зову каријером. [...] Такав сам. Пишем музику, а не правим каријеру... (ЛИЈЕСКИЋ 2012).

На питање новинара где је био тежи живот, овде са политиком деведесетих или у Америци, Куленовић је рекао:

Ипак је био тежи овде са ужасном политиком. Сећам се да сам са сином возио бицикл око Калемегдана са управо примљеном платом, а кад смо наишли на штанд са сладоледом моја месечна зарада није била довољна за два сладоледа. И на крају га нисмо ни купили, а ја сам рекао себи да је доста и одлучио да одем (ЛИЈЕСКИЋ 2012).

Овим је Куленовић потврдио да су његови разлози за одлазак били првенствено социоекономски, а не политички, иако је то у Америци представљено другачије. Наиме, како је истакла Мелита Милин у првом прегледном тексту о српској музичкој дијаспори из 2008. године:

занимљиво је да се у последњем издању *New Grove's Dictionary* (2001) Вук Куленовић наводи као југословенски композитор, док су сви други композитори из некадашње СФРЈ добили нове, националне одреднице. Такође, његова биографија на интернету претрпела је извесне измене: тамо пише да је био принуђен да напусти земљу услед политичких претњи (што није било тачно), име клавирског концерта *Boogie* промењено је у *War Boogie*, итд. Могуће је да сам композитор није крив за ове измене, већ да их је начинио његов менаџер, вођен комерцијалним мотивима (MILIN 2008: 98).

Можемо само претпоставити да је идеја била да се Куленовић „прода“ на америчком тржишту као дисидент (што он, упркос протесту који је организовао, заправо није био).

У већ споменутом интервјуу из 2012. године Куленовић је изјавио: „Од када сам отишао у Америку до 2010. моја дела су се ретко изводила у домовини“ (Лилескић 2012); а две године раније, такође у разговору за *Полиџику*, следеће:

Одсутан сам са београдске музичке сцене, мање-више, већ петнаест година – откако не живим у Београду. И свестан сам да сам, како рекосте, „заборављен“. Не само моје име, него и моја музика. Праведно или неправедно, није моје да о томе судим. Међутим, не пишем музику да не бих био заборављен. Чак ни зато да би моја музика била извођена. Компонување је мој живот, једноставно друкчије не могу да живим. Нормално да сам срећан ако се моја музика изводи. Али то није разлог зашто компонујем. То радим пре свега да не бих заборавио самог себе (Шеховић 2010).

Међутим, његова констатација о „заборављености“ и малом броју извођења је само делимично тачна. Наиме, чињеница је да су деведесетих година његова дела била ређе заступљена на концертним програмима, мада је и током ове деценије Радионица за клавирску музику проф. Миланке Мишевић, са којом сам наступала од 1993. године, редовно изводила Куленовићеве композиције за клавир и чембало као што су *Блуз јуџарње звезде*, *Виџинал*, *Хиландарска звона*, *Буколике*, *Литургија кристала*; поред тога, Куленовићева дела за клавир, препарирани клавир и чембало редовно су изводили Нада Колунџија, Милош Петровић и Александар Шандоров, између осталих. Такође, Куленовићева дела су емитована на таласима Другог и Трећег програма Радио Београда. Почев од 2007. године, његова оркестарска и камерна дела су скоро сваке године извођена у Београду– и то чак и она која није успео да пласира у другим центрима. Ево пописа најзначајнијих српских извођења Куленовићевих дела, од његовог пресељења у Америку 1992. до данас, од којих су нека била светске премијере:

1993. – 14. маја у оквиру 2. Међународне трибине композитора у Новом Саду, пијанисткиња Лидија Станковић извела је Куленовићеву *Литургију кристала*. На истој трибини 15. маја Оркестар школе за музичке таленте „Норгеум Margi“ извео је Куленовићеву *Нарцисову фугу* за камерни оркестар.

1995. – 16. маја у оквиру 4. Међународне трибине композитора, у задужбини Илије М. Коларца, Симфонијски оркестар Радио телевизије

- Београд под управом Владимира Милића и гитаристкиња Вера Огризовић извели су Куленовићеву композицију *Пејзажи несћајања* за гитару и оркестар.
2002. – 15. новембра Београдска филхармонија под управом Јурија Ткаченка извела је композицију *БУГИ*, Концерт за клавир и оркестар, у Великој дворани Коларчеве задужбине. Солиста је, као и на премијери 1992. године, био Александар Шандоров.
2004. – 3. октобра у оквиру 36. БЕМУС-а, Београдска филхармонија под управом Уроша Лајовица извела је Куленовићево дело *Талас*, за симфонијски оркестар – била је то београдска премијера.²
2007. – 26. новембра у оквиру 16. Међународне трибине композитора, у Сали Београдске филхармоније, Гудачи Светог Ђорђа под управом Биљане Радовановић извели су *Механичкој Орфеја* за гудаче.
2008. – 24. новембра у оквиру 17. Међународне трибине композитора, у холу Народне банке Србије, пијанисткиње Нада Колунџија и Дебра Ричардс извеле су Куленовићеву четвртстепену минијатуру за два клавира *1/4 of De Profundis and Fugue* – била је то светска премијера.
2010. – 29. јануара у Коларчевој задужбини Београдска филхармонија под управом Дорона Саломона из Израела извела је Пету симфонију Вука Куленовића.³
2011. – 20. октобра у Великој дворани Коларчеве задужбине, у оквиру 43. Београдских музичких свечаности, премијерно је изведен Куленовићев Концерт за виолину и гудачки оркестар, који је од њега поручио тадашњи уметнички директор БЕМУС-а Зоран Ерић. Извођачи су били виолиниста Срђан Грујић и оркестар CAMERATA SERBICA под управом Александра Марковића. Ово је био трећи по реду концерт за виолину Вука Куленовића, и други који је премијерно извео Срђан Грујић. Наиме, Грујић је имао прилике да премијерно изведе и Куленовићев први концерт *Лигијски њејзж*.⁴

² Према сведочењу Јелене Јанковић Бегуш, која је 2004. била један од уредника програма у Југоконцерту, извршном продуценту фестивала БЕМУС, првобитно је било планирано – а то је била и жеља композитора – да се изведе *Електрична симфонија*; међутим, од тога се одустало јер се ова симфонија није уклапала у концепцију програма (због трајања), а било је и других проблема везаних за њено извођење, који су били продукционе и финансијске природе. (Из електронске преписке са Јеленом Јанковић Бегуш, 28. фебруара 2019. године.)

³ О овом делу Куленовић је рекао: „Пета симфонија је поруџбина Симфонијског оркестра из Бостона и до данас није изведена. Написана је у једном ставу, али у основним цртама следи контуре класичне троставачне симфоније. Тематски материјали се ослањају на два 'позајмљена' мотива: ритмички оквир чувеног почетка Бетовенове Пете симфоније и основни мотив првог става Шесте симфоније Чајковског (давно сам га употребио и у *Икару*)“ (ШЕХОВИЋ 2010).

⁴ Други Куленовићев виолински концерт *Adoration of Moon* (*Обожавање Месеца*) настао је у Америци, где је више пута извођен у Бостону и другим градовима, али у Србији досад није изведен.

- Извођење трећег виолинског концерта на БЕМУС-у испраћено је сјајним критикама у дневним листовима *Полиџика* и *Данас*, као и на Радио Београду.⁵
2012. – 27. јула на Великој сцени Дома омладине изведена су четири гудачка квартета – Други, Пети, Шести и Осми, на фестивалу *Resonate* у оквиру БЕЛЕФ-а. Извео их је Мешовити гудачки квартет из Београда у саставу: Горан Узелац и Селена Јаковљевић (прва и друга виолина), Александра Станић (виола) и Јулијана Марковић (виолончело).⁶
2012. – 3. новембра у холу Народне банке Србије, на свечаном отварању 21. међународне трибине композитора, Ансамбл Градилиште и диригент Премил Петровић извели су Куленовићеву композицију *Voces Nocturnae VIII*, за флауту, кларинет, фагот, две виолине, виолу, виолончело и контрабас.
2014. – 19. септембра у Великој дворани Коларчеве задужбине, композицију *Талас* за симфонијски оркестар поново је извела Београдска филхармонија, овог пута под управом Владимира Куленовића – композиторовог сина – на отварању сезоне под називом „Оптимизам као дијагноза“.
2015. – 26. септембра у холу Народне банке Србије, а у оквиру 24. Међународне трибине композитора, Мешовити гудачки квартет поново је извео Куленовићев Гудачки квартет бр. 6.⁷
2016. – 7. октобра Београдска филхармонија под управом Владимира Куленовића извела је композицију *Бореас, бој северној вејри*, што

⁵ Рецимо, критичарка Зорица Којић је написала: „No, kada je na scenu *Kolarca* stupio delikatni violinista Srdan Grujić, da kao solista sa gudačima izvede Kulenovićev Violinski koncert (2011), sve je najedanputa postalo sušta elektrika, život koji bruji posvuda unaokolo u odlučnim pomicanjima, slavljenje postojanja ukратко, na mlaznim motorima izmešanih stvarnosti i fantazmagorije, što bujaju, praskaju, vrište, otimaju se ma kakvoj kolotečini i očekivanom, u svom drhtavom stanju zvučne materije, pobudene radljivosti. [...] Osećali smo se doslovno kao na onoj davnašnjoj premijeri *Bugija*“ (Коліс 2011).

⁶ О овом извођењу композитор је рекао: „Моји квартети који су ове недеље на програму Белефа настајали су у претходних тридесетак година и дају ми чудан осећај ретроспективе онога што сам написао. Нисам познавао музичаре који ће свирати моје квартете, али сам на проби видео да су изванредни. То је пријатно изненађење, колико год погрешно може да се схвати таква формулација. Сада већ осећам да сам у овим младим музичарима стекао нове пријатеље“ (Лилескић 2012).

⁷ О овом делу Вук Куленовић је написао: „Шести гудачки квартет је најкраћи од мојих девет гудачких квартета. Написан је 2007. године у Бостону [...] а премијерно изведен неколико година касније од стране Мешовитог гудачког квартета на њиховом концерту у оквиру летњег музичког фестивала у Дому омладине у Београду, на којем су на целовечерњем концерту извели четири моја квартета (Други, Пети, Шести и Осми). С обзиром на то да су га премијерно тада заиста изванредно извели, сада је квартет посвећен Мешовитом гудачком квартету, исто као и много обимнији, до сада још неизведен Девети гудачки квартет.“ Из програмске књижице за 24. Међународну трибину композитора *Музичка култура – инспирација, звук и инспирација*. Београд, Удружење композитора Србије, 24–30. септембар 2015.

је била трећа по реду поруџбина Београдске филхармоније у концертној сезони 2016/7. и њоме је отворен циклус „За мегаломане“.

2017. – 10. октобра у оквиру 26. Међународне трибине композитора у Београду, Камерни оркестар Концертанте Факултета уметности у Нишу под управом Милене Ињац извео је композицију *Механички Орфеј*.

2018. – 5. децембра, на завршном концерту прославе јубилеја Музиколошког института САНУ, у Великој дворани Коларчеве задужбине, премијерно је изведен *Concerto precipitato*. Солисти су били виолиниста Срђан Грујић и виолиста Љубомир Милановић, а Гудачима Светог Ђорђа дириговао је Владимир Куленовић. Била је то прва и, засад, једина постхумна београдска/српска премијера неког од остварења Вука Куленовића из његовог „америчког“ опуса.

Овај импозантни списак премијера и других извођења Куленовићевих великих оркестарских, камерних и концертантних дела у Србији (односно, углавном у Београду) за време композиторовог одсуствовања из земље, у несразмери је са бројем и значајем извођења Куленовићевих дела у иностранству, о којима сам пронашла веома мало писаних или звучних трагова. Једино извођење које је значајније одјекнуло била је премијера његове Шесте – *Електричне симфоније*. Ово потврђују Куленовићеве речи:

моје фиоке [су] пуне прашњавих, углавном неизведених, и прилично дугачких композиција. *Simfonia Celeste* (Четврта симфонија од 80 минута), педесетоминутни концерт за чело и оркестар, седам нових гудачких квартета (осми сам управо прошле ноћи завршио, или ми се тако чини?) и много других, углавном камерних дела... Све у свему, више од стотину композиција, од тога је само трећина изведених (обично једанпут), а осим Шесте симфоније (*Електрична*) ништа није студијски снимљено. Чак првих година баш ништа није изведено. И *Електрична симфонија*, која је победила на значајном конкурс за ново дело (награда је укључивала и финансирање извођења, што је у Америци скоро немогуће добити ако нисте син или љубавница неког банкара, власника кечапа или Кока-Коле), чучала је у фиоци три године пре него што је угледала светлост дана, преживевши не само то, него и моја два срчана удара. Па шта? Чак и да није изведена и снимљена, за то време сам написао Седму симфонију која је изведена прошле године у Лос Анђелесу. [...]

И поред великог броја нових композиција „трезор“ је празан. Само се *Електрична симфонија* може купити преко Интернета на CD Babe, снимак је одличан, па је ето – препоручујем. Али, коме? У Бостону је подигла на ноге хиљаду људи у трену када је одсвиран последњи такт. Слична је *Буџи* који је Саша Шандоров извео са Београдском филхармонијом пре мог одласка у „америчку причу“, и на известан начин наставак је тога (Шеховић 2010).

Што се тиче споменуте Шесте – *Електричне симфоније*, Куленовићеве најзначајније америчке премијере, била је то поруџбина Berklee College of Music. У типичном Куленовићевом стилу, она представља компендијум разних жанрова. Дело је изведено 2008. године у Бостону, под управом мађарско-америчког диригента Тибора Пуштаја.⁸ Трајања око 70 минута, ова симфонија је написана за тридесет озвучених инструменталиста и вокалисткињу. Инструментација је еклектична мешавина традиционалног симфонијског и „популарног“ (џез или рок) састава, те извођачки састав обухвата инструменте од виолончела до електричних гитара и басова, од хорни до саксофона. Огромна батерија удараљки (пет извођача) и конгломерат синтисајзера креирају јарку таписерију модерних, у симфонијској музици неуобичајених, звучних боја. Куленовић је то овако образложио:

Већ више од 10 година предајем на Берклију; ово дело је комбинација разних стилова које сам слушао док сам пролазио кроз ходнике школе, било да су у питању латиноамеричке удараљке, синтисајзери, бендови који изводе блуз или бибап. Пре него што сам дошао на ову школу, предавао сам на различитим институцијама, углавном у домену такозване „класичне музике“. Међутим, још тада сам имао бројна иступања у различите музичке стилове, од индијских рага, ворлд мјузика, џеза и рока. Једног дана сам чуо групу студената како свирају на електричним гитарама и знао сам да морам да их укључим у свој оркестар (TOSCANO s.a.).

Лабугова њесма – Concerto precipitato

Concerto precipitato (Ужурбани концерт) за виолину, виолу и гудачки оркестар, једна од Куленовићевих последњих довршених композиција, премијерно је изведен 5. децембра 2018. у Великој дворани Коларчеве задужбине у Београду, на свечаном концерту поводом обележавања 70. годишњице рада Музиколошког института САНУ. Концерт је заснован на композиционим поступцима и техникама познатим из ранијих Куленовићевих дела. Како истиче Марија Масникоса у раду посвећеном рецепцији минимализма у српској музици с краја XX века:

Извођење Гласове и Вилсонове опере *Ајнишјајн на њлажи* на БИТЕФ-у 1976. године надахнуло је тадашње младе композиторе, који нису имали индивидуално креативно искуство са тврдокорним модерним минимализмом. Начин на који је Филип Глас „преформулисао“

⁸ Снимак овог извођења доступан је на Куленовићевом Youtube каналу, који је и даље активан: <<https://www.youtube.com/watch?v=t57u5M0ulQo>> 15. 2. 2019.

стриктну минималистичку репетитивност инспирисао је млађе композиторе да креирају мање обавезујуће, „слободније“ минималистичке процесе. [...]

Најуспешнија постминималистичка дела с краја седамдесетих и из осамдесетих година прошлог века садржала су елементе фолклора (попут „плеса“ и „певања“ у *Расковнику* Вука Куленовића), [...] различите засебно компоноване и конвенционално кодиране тематске јединице и гестове (на пример у *Механичком Орфеју* Вука Куленовића) итд. (MASNIKOSA 2012: 188–189).

У свом тумачењу Куленовићевих дела с почетка деведесетих, Зо-рица Премате је истакла:

Његова је музика често склона да успоставља такве корелације са временом у којима је покрет безброј пута механички поновљен, са нагомилавањем „материјала нижег реда“. Фигурација преузима улогу градителја музичког тока и, мултипликована и у различитим варијантама микроскопског предлошка, усмерава изградњу форме. У таквом стању звучне расипности музика реагује рефлексом сопственог понављања, а огромна количина редуваног материјала диктира, као ослобођена звер, формалне контуре дела [...]. Потенцијална енергија ових бритких тема-фигура (и њихових деривата-варијабли) претвара се у кинетичку њиховим обилним понављањем [...] Куленовићева музика поседује специфичан однос према самој себи: поједини мотиви-фигурације-флоскуле круже међу композицијама као изванредан вид самоплагијата [...] Стога се усуђујемо да закључимо да је за Куленовића препознавање властитих музичких мотива навика, а њихово уграђивање и понављање рефлекс (ПРЕМАТЕ 1997: 13–16).

Concerto precipitato садржи све горе описане поступке, иако га од *Механичког Орфеја* или *Буија* дели четврт века. Због тога се можемо сложити са Данијелом Кулезић која је, говорећи афирмативно о композиторовом темпераменту, истакла и изванредан маниризам, који се манифестује у

густим звучним блоковима заснованим на остинату, који нарастају путем репетиције и експанзије у мелодијски редуковане, али ритмички и колористички оргијастичке ерупције. Његов *Расковник* [...] указао је на моћ робузног талента којем није недостајало инспирације и креативног нагона, али некако је композитор пропустио да уочи значај развијања свог талента, па је већ крајем осамдесетих постало тешко разликовати једно његово дело од другог (KULEZICH 2001).

Concerto precipitato остварен је у слободној троставачној форми: два бриљантна спољна става уоквирују ламентозни централни, при чему

се последња два става изводе без прекида. Куленовићеви минималистички корени видљиви су у коришћењу минимума градивног материјала: наиме, целокупан мелодијски садржај базиран је на варијацијама и фигурацијама проистеклим из три интервала – умањене квинте, мале секунде и „празне“, чисте квинте. Распоред тоналних центара у концерту одговара овим интервалима: на почетку првог става то је оса $Gis-D$, а од солистичке каденце (т. 116) тежиште се постепено пребацује на осу $C-G$; став се завршава $in G$. Други став започиње $in G$, али се већ након 13 тактова премешта $in C$; хармонија је статична, јер се кроз готово читав став протеже педал („бордун“) у дубоким гудачима. Овај педал је задржан и у највећем делу трећег става, а од четвртог такта после партитурне ознаке M музички ток се враћа $in G$ (те педал G преовладава до краја концерта).

Елементи познати из других Куленовићевих остварења – френтична остината, прегнантна, готово манична репетитивност, квази-фолклорни непарни („аксак“) ритмови, варијантне трансформације оскудног мотивског материјала, псалмодични напеви, симулација свирања на фолклорним инструментима попут гусала – сједињују се и прожимају. У маниру концерта греса, солисти су „први међу једнакима“: наиме, током читаве композиције, солистичким инструментима местимично су поверене веома виртуозне деонице, у самосталним наступима или у пару, да би се већ у следећем кораку сјединили с оркестром; овакав третман солистичких инструмената такође је познат из ранијих Куленовићевих концерата. С обзиром на статичност хармоније и оскудност мелодике, ритам је преузео улогу генератора музичке енергије, а Куленовићево мајсторско обликовање музичког времена и вештина у константном трансформисању стално истог материјала, осигурава да композиција ниједног тренутка не западне у баналност или монотону предвидљивост.

Закључак

Куленовићева „лабудова песма“ сведочи да је композитор и након пресељења у Бостон остао веран стваралачкој методологији успостављеној у Београду, на преласку из седамдесетих у осамдесете године прошлог века. Упркос композиторским притужбама на „заборављеност“ у средини из које се отиснуо у свет, његова дела су релативно често извођена у Србији, поготово у Београду – штавише, континуирана присутност његовог опуса на српским (превасходно београдским) концертним подијумима, број и значај српских премијера његових дела током протекла четврт века, као и њихова критичка рецепција,

квалитативно и квантитативно далеко надмашују извођења Куленовићевих остварења у Америци и остатку света.

У контексту проблема „повратка“ „изгубљених“ генерација у историју српске музике, није погрешно констатовати да, упркос томе што је последњих 25 година живота провео у Америци, Вук Куленовић нипошто није био „заборављен“, нити је икада престао да буде „наш“ композитор – југословенски, српски, београдски... Његова дела извођена су на концертним подијумима, привлачила су пажњу публике и критике; о њему је писано у релевантним часописима, посвећиване су му емисије на Радио Београду итд. Са данашње дистанце, тешко је проценити да ли би Куленовићева каријера текла другачијим током да је остао у Србији. Као уметник и као човек, Куленовић се, на преласку из XX у XXI век, нашао у процепу између незадовољства политичком и економском ситуацијом у Србији и маргиналног статуса савремене уметничке музике у САД. Преласком у Америку, његова музика остала је без контекста који јој је обезбеђивао релевантност, тј. омогућавао да се његова махнито репетитивна, редундантна, аутоцитатна дела тумаче као „горка карикатура живота“, „избезумљена производња митологије“, „музика очајања“, „израз немоћи доведене до агресије“, или „обред прочишћења“ – како су их окарактерисале Премате, Којић, Кулезић или Масникоса. Вук Куленовић био је свестан своје позиције; упитан да сумира најзначајније резултате својих америчких година, ставио је у први план свог сина Владимира: „Он има и времена, и могућности, и талента и способности (укључујући упорност) да оствари успешну, ако не и велику диригентску каријеру. [...] Ако ништа друго, то је једна светла тачка моје ’америчке приче’“ (Шеховић 2010). У истом интервјуу, Куленовић је изјавио: „ускоро намеравам да се пензионисем и вратим у Београд, па можда онда и нећу бити баш толико ’заборављен’“ (Шеховић 2010). Нажалост, ова жеља му се није остварила.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЛИШЕСКИЋ, Биљана. „Музика и физика су повезане.“ *Политика* 24. јул 2012. <<http://www.politika.rs/scc/clanak/226936/Muzika-i-fizika-su-povezane>> 15. 2. 2019.
- МЕДИЋ, Ивана. „Америка је други свет – разговор са композиторком Наташом Богојевић.“ *Музички талас* год. 21, бр. 44 (2015): 20–27. <<http://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/2497>> 15. 2. 2019.
- МЕДИЋ, Ивана. *Паралелне историје – Сиваралашкиво српских композитора уметничке музике у дијаспори*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2019.
- ПРЕМАТЕ, Зорица. *Дванаест лаких комада*. Београд: Просвета, 1997.
- Програмска књижица за 24. Међународну трибину композитора *Музичка култура – инспирација, звук и инспирација*. Београд: Удружење композитора Србије, 24–30. септембар 2015.
- ШЕХОВИЋ, Мухарем. „Музичко писмо из Бостона.“ *Политика* 28. јануар 2010. <<http://www.politika.rs/scc/clanak/121372/Muzicko-pismo-iz-Bostona>> 15. 2. 2019.

- BERKLEE staff. "In memoriam Vuk Kulenovic." *Berklee Blogs* 13 April 2017. <<http://blogs.berklee.edu/2017/04/in-memoriam-vuk-kulenovic/>> 15. 2. 2019.
- BOHLMAN, Philip V. *A Very Short Introduction to World Music*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2002.
- DUBINETS, Elena. "Defining Diaspora through Culture: Russian Émigré Composers in a Globalising World." In: ZUK, Patrick, Marina Frolova-Walker (eds.). *Russian Music Since 1917 – Reappraisal and Rediscovery*. Proceedings of the British Academy 209. Oxford: Oxford University Press (published for the British Academy), 2017, 330–355.
- KOJIĆ, Zorica. „Sušta elektrika.“ *Danas* 21. oktobar 2011. <<https://www.danas.rs/kultura/susta-elektrika/>> 15. 2. 2019.
- KULEZICH, Daniela. "How to Survive a Murder: An Introduction to Music and Artistic Life in Yugoslavia." *Journal of Music* 1 September 2001. <<http://journalofmusic.com/focus/how-survive-murder-introduction-music-and-artistic-life-yugoslavia>> 15. 2. 2019.
- LOVRENOVIĆ, Ivan. „Vuk Kulenović (umjesto nekrologa).“ Blog Ivana Lovrenovića 15. april 2017. <<http://www.ivanlovrenovic.com/clanci/sarajevski-dnevnik/ivan-lovrenovic-vuk-kulenovic-umjesto-nekrologa>> 15. 2. 2019.
- MASNIKOSA, Marija. "The Reception of Minimalist Composition Techniques in Serbian Music of the Late 20th Century." *New Sound* 40 (2012): 188–189.
- MEDIĆ, Ivana. "Music of the Lost Generation: Serbian Émigré Composers." In: MILIN, Melita, Jim Samson (eds.). *Serbian Music: Yugoslav Contexts*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2014a, 143–164. <<http://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/3604>> 15. 2. 2019.
- MEDIĆ, Ivana. "Arhai's *Balkan Folktronica*: Serbian *Ethno Music* Reimagined for British Market." *Музикологія/Musicology* 16 (2014b): 105–127. <<http://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/3611>> 15. 2. 2019.
- SAMSON, Jim. *Music in the Balkans*. Leiden – Boston: Brill, 2013.
- SLOBIN, Greta N. *Russians Abroad: Literary and Cultural Politics of Diaspora (1919–1939)*. Boston MA: Academic Studies Press, 2013.
- TARUSKIN, Richard. "Russia." In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol. 4. London – New York: Macmillan Grove's Dictionaries of Music, 1992.
- TOSCANO, Roberto (s.a.). "Interview with Vuk Kulenović." цитирано према: „Vuk Kulenović.“ *Serbica Americana*. <<http://www.eserbia.org/sapeople/music/189-vuk-kulenovic>> 15. 2. 2019.

Ivana N. Medić

MUSIC OF THE LOST GENERATION: VUK KULENOVIĆ'S "AMERICAN STORY"

Summary

This paper is the latest in the series in which the author discusses the professional paths of Serbian composers who left the country during and after the dissolution of the socialist Yugoslavia and continued their careers abroad. In this paper the analytical lens is directed at the professional and personal "odyssey" of Serbian/Yugoslav composer Vuk Kulenović (1946–2017). In the early 1990s he became one of the countless Yugoslav artists and intellectuals who left the country (which was in the state of disintegration) and tried his luck abroad – with mixed success. Kulenović himself went to Boston MA, USA in 1992, and remained there until his death in 2017. After the introduction which provides an overview of Serbian musical diaspora that has formed over the past thirty years, the likely reasons behind the composers' decision to emigrate, and arguments for their (re)inclusion into Serbian music history, the focus is shifted to Kulenović's professional

journey before and after moving to the United States. The central hypothesis is that, in spite of his claims to the contrary, Kulenović has never been forgotten in Serbia. Namely, although he was physically absent from the country, his music (including large-scale orchestral works) was regularly performed in Serbia (mostly in Belgrade). The argumentation is supported by a list of Kulenović's most important performances in Serbia over the 25-year period (1993–2018). The composer's final completed work *Concerto precipitato* for violin, viola, and string orchestra, premiered posthumously on 5 December 2018 at the Great Hall of the Kolarac Foundation in Belgrade, is also analysed.

Keywords: Vuk Kulenović, emigration, diaspora, United States of America, contemporary Serbian music.

МАРИЈА Т. МАГЛОВ

Музиколошки институт САНУ, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЗБИРКА ФОТОГРАФИЈА У АРХИВУ
МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ**

САЖЕТАК: Текст је посвећен прегледу Збирке фотографија у Архиву Музиколошког института САНУ. Формирана током седам деценија постојања Института, Збирка садржи више од 270 јединица. У њој се налазе индивидуалне и групне фотографије музичара и њихових породица, као и фотографије са концерата, турнеја, изложби, фотографије рукописа и штампаних музикалија, значајних докумената, писама и других сведочанстава о историји музике на простору Србије и Југославије. У тексту је прво дат општи поглед на садржај Збирке и њену каталогизацију, а потом је више речи посвећено одабраним сегментима грађе. За потребе овог рада, грађа је сагледана у односу на њену (не)припадност Фонду заоставштина, као и у односу на садржај сачуваних фотографија.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фотографије, портрет, архив, Музиколошки институт САНУ, заоставштина, Стана Ђурић Клајн.

Архив Музиколошког института САНУ обухвата разноврсну и богату грађу, коју чине многи рукописи, документи, нотни материјали, фонотека, звучни записи са теренских истраживања, различити предмети из музичке прошлости, као и фотографије, које су предмет овог рада. Рад на прикупљању разноврсних сведочанстава о музичкој прошлости на просторима Србије и Југославије, односно, формирање библиотеке и архива, започети су када и научна активност Института, основаног 1948. године (уп. Васић 2010: 71). Паралелно са својим примарним научним истраживањима, сарадници Института радили су

* marijamaglov@gmail.com

** Текст је написан у оквиру пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (бр. 177004).

и на набавци, прикупљању, пописивању, обради, систематизовању, чувању и издавању грађе.¹

Таквим ангажовањем оформљена је и Збирка фотографија Архива Музиколошког института САНУ, коју чини више од 270 јединица. Како поједине јединице обухватају и више фотографија и других докумената (односно, више фотографија је, најчешће због своје тематске сродности, заведено под једном сигнатуром), укупан број примерака потенцијално превазилази поменућу цифру.²

Збирка је заведена у каталогу (на картицама), као и у електронској верзији каталога (списак у .doc формату). У последњим ревизијама, предност је дата употпуњавању електронског каталога, те се у њему могу наћи детаљније информације о садржају Збирке и опису појединачних јединица. Наслови јединица се углавном односе на име и презиме особа које се налазе на фотографијама, али и на индикацију садржаја (уколико је у питању, на пример, фотографија неке прославе или окупљања, или фотографија рукописа нотног материјала). Детаљнији опис је дат у рубрици „Напомене“. Он укључује детаље о самој фотографији, белешке и напомене записане на полеђинама фотографије или коверте у којој се она чува, податке о фотографском студију, посвете, датуме, географске одреднице, детаље о контексту настанка фотографије, о томе да ли је у питању поклон, и слично (уколико такви подаци постоје). Неке од фотографија припадају појединачним заоставштинама из Фонда заоставштина Института, што је у том случају назначено у напомени. Списак је приређен двоструко: по азбучном реду и по редном броју сигнатуре.

Фотографије махом представљају портрете музичара (композитора, извођача, музичких писаца и других) или других особа повезаних са њима (на пример, чланова породице). У питању су како индивидуални тако и групни портрети, те фотографије са различитих окупљања, турнеја, концерата, изложби. Ту су такође и фотографије рукописа нотних издања, теренских записа, штампаних музикалија, писама, различитих докумената (тестаменти, одлуке појединих друштава и слично). Осим фотографија, у овој збирци се налазе и други типови докумената:

¹ Иако у почетку намењена интерној употреби, од 1979. године и доласка др Димитрија Стефановића на место директора Института, колекција Института отворена је за све заинтересоване кориснике. Од тада, Збирка се употпуњавала новим прилозима (Васић 2010: 72). Више о колекцијама Музиколошког института САНУ, као и о условима у којима су оне формиране у: Васић 2010; Милановић 2010.

² У вези с приступом каталогизацији и начину на који је Збирка фотографија заведена, могло би се приметити да није постигнут сасвим конзистентан систем уноса података, као ни са другим типовима грађе, што је последица тога што Институт нема стално запосленог професионалног библиотекара и архивисту. О овом проблему више у: Томашевић 2003: 47.

исечци фотографија штампаних у новинама и уџбеницима, програмске књижице, илустрације, лична документа (углавном она која садрже фотографије, попут пасоша или чланских карата удружења), музичке дописнице, поштанске маркице, легенде са изложбе *Српска музика кроз векове*, као и негативи фотографија (у случају неких, постоје израђене фотографије). Поред појединачних фотографија, Збирка садржи и неколико албума. Што се тиче временског периода, Збирка оквирно обухвата период од друге половине XIX века до прве деценије XX века.

Већ овај општи поглед на Збирку фотографија у Архиву Музиколошког института САНУ указује на њену изразиту хетерогеност у погледу садржаја, а у извесној мери и типа докумената који се у њој чувају. За потребе овог текста, одабрани су делови грађе који се могу груписати по одређеним целинама, као и појединачни примерци који су занимљиви и ретки прилози историји српске музике. Критеријуми који су устављени у овом прегледу односе се на класификацију грађе у Збирци фотографија Архива Института у односу на друге сачуване збирке, а потом на поделу унутар њих према садржини. Прецизније, прво је дат осврт на фотографије које званично припадају одређеним заоставштинама које се чувају у Институту, а потом на оне које нису везане за њих. У другом случају, уочено је неколико група грађе према њиховом садржају, али и према типу документа. Иста разноврсност се примећује и у вези са изворима који припадају заоставштинама, али она првенствено зависи од обима материјала који је ту сачуван (на пример, понеким заоставштинама припада тек неколико фотографија, док су друге знатно обухватније, па самим тим и разноврсније).

Заоставшћине

Како наводи Биљана Милановић, „[ф]онд заоставштина формиран је 1984. године, али је он интегрални део Архива са којим дели и историјат свог настанка“ (Милановић 2010: 102). У зависности од времена у којем је грађа прикупљена, заоставштине се чувају или у склопу Архива или засебног регистра који је накнадно формиран.³ Међутим, значајан број фотографија које припадају заоставштинама истовремено је заведен и у каталогу Збирке фотографија и налази се на истом месту са остатком ове збирке.

Стана Ђурић Клајн, која је обавила пионирску улогу у прикупљању разноврсне грађе за колекције Института (Васић 2010: 71), прикупила

³ Детаље о формирању и чувању грађе у Фонду заоставштина, као и о појединачним заоставштинама у оквиру овог фонда, вид. у: Милановић 2010.

је и значајан број фотографија. Овај сегмент њене заоставштине⁴ обухвата један албум и десетине појединачних фотографија. Оне су махом портрети композитора, те је очито да је постојала тежња да се прикупе фотографије што већег броја личности из историје српске музике.⁵ Значај чувања портрета (које није било ограничено активношћу Стане Ђурић Клајн, иако је њена заоставштина у том смислу изразито обухватан извор), истакао је својевремено Александар Васић: „Фотографије појединих старијих српских музичара није увек лако наћи у другим установама, што нарочито долази до изражаја у актуелном раду на *Српском биографском речнику* Матице српске, као и на другим енциклопедијама и лексиконима који желе да објаве слике одређених личности“ (2010: 83).

У овој заоставштини су, такође, фотографије докумената и други извори о композиторима. За илустрацију могу да послуже два примера. Сачувани материјал о Корнелију Станковићу, који је у Збирци обједињен под заједничком сигнатуром (Ф 66), обухвата фотографију његове умрлице, позива на концерт композиторове духовне музике (1. април 1861), те исечак из новина с фотографијом Станковићеве бисте, с белешком о обележавању 150. годишњице рођења у оквиру 16. Мо крањчевих дана и програмску књижицу свечане беседе одржане поводом 100-годишњице Станковићеве смрти 1965. године. Фотографије које се односе на Даворина Јенка (Ф 167) обухватају како његове портрете из различитих животних доба, тако и, на пример, фотографије композиторове преписке са управом Београдског певачког друштва и Тихомиром Остојићем, те фотографије важних докумената, попут уговора с Београдским певачким друштвом и композиторовог теста-мента (21. јун 1902). Сачуване су и брошура из 1935. године с прославе 100-годишњице Јенковог рођења, на словеначком језику, као и фотографија композиторовог рукописа „Списак мојих досадашњих радова на пољу гласбене уметности“.

У оквиру заоставштине Стане Ђурић Клајн чува се и један албум с фотографијама (Ф 278). Уз нотни пример *Colla piu grande simplicita I–VI*, у њему се махом налазе портрети музичара,⁶ те програми конче-

⁴ Преглед заоставштине Стане Ђурић Клајн вид. у: Божанић 2016. О фотографијама у овој заоставштини: Исто: 103–104.

⁵ Међу њима су: Радмила Бакочевић, Златко Балоковић, Јован Бандур, Мирјана Вукдраговић, Војислав Вучковић, Живорад Грбић, Хуго Доубек, Миленко Живковић, Живојин Здравковић, Зденка Зикова, Лазар Јовановић, Милан Јовановић, Нина Кирсанова, Цирил Личар, Миховил Логар, Јосип Клима, Љубица Марић, Душан Миладиновић, Милоје Милојевић, Јосиф Маринковић, Анита Мезетова, Мијат Мијатовић, Предраг Милошевић, Василије Мокрањац, Александар Морфидис, Марко Нешић, Станојло Рајичић, и многи други.

⁶ У питању су Антоније Чолак Антић, Аксентије Максимовић, Никола Ђурковић, Милан Миловук, Драгомир Кранчевић, Корнелије Станковић, Јосиф Шлезингер, Даворин

рата Драгомира Кранчевића и Јованке Стојковић. О томе да је Стана Ђурић Клајн прикупљала врло разнолик материјал сведочи и одређен број сачуваних музичких дописница. Иако није на свима назначено да припадају овој заоставштини, порекло једне групе њих потврђује сачуван допис Стане Ђурић Клајн Антикваријату Српске књижевне задруге од које је Музиколошки институт откупио 14 дописница 1964. године (Ф 130). У Збирци се налазе и други материјали из ове заоставштине, попут, на пример, различитих новинских исечака, чланака, програма, писама, илустрација и фотографија. Неки од ових докумената су сачувани у ковертама адресованим на Ђурић Клајн лично или на редакцију часописа *Звук* (Ф 159). Под одредницом „Изложба Стане Ђурић-Клајн“ налази се материјал у вези са изложбом *Српска музика кроз векове*, организованом у Галерији САНУ од 12. децембра 1973. до 10. фебруара 1974. године (Ф 264). У Збирци се чувају фотографије поставке ове изложбе, која је обухватала и одабране фотографије претходно прикупљане за Архив Института. Сачуване су и пратеће легенде изложбених експоната. Оне чине сведочанство о изложби и њеном садржају, али и користан извор додатних података о фотографијама, јер у извесној мери укључују и информације које се на самим примерцима не могу увек пронаћи. На пример, једна од легенди даје више информација о фотографији под сигнатуром Ф 74: „Апотекар Клаудије Прикелмајер, велики љубитељ музике, донео је први хармонијум у Ваљево 1870. године. Овде га видимо како музицира у кругу породице“ (сл. 1).

Посебни раритети у Збирци и заоставштини Стане Ђурић Клајн су фотографија првог извођења Бетовенове (Ludwig



Сл. 1. Клаудије Прикелмајер и породица у Ваљево (1870) (Ф 74)

Јенко, Жарко Савић, Јован Пачу, Петар Стојановић, Мита Топаловић, Исидор Бајић, Милоје Милојевић, Станислав Бинички, Владимир Ђорђевић, Стеван Каћански, П. Адамов, Јованка Стојковић, Петар Крстић, Коста Манојловић, Стеван Христић, Петар Коњовић.

van Beethoven) Девете симфоније у Београду 1910. године, којим је дириговао Станислав Бинички (Ф 73; Ф 151) (сл. 2), као и фотографије композиторовог писма Љубљанском филхармонијском друштву поводом бирања за почасног члана 1819. године (Ф 156).



Сл. 2. Прво извођење Бетовенове Девете симфоније у Београду 1910. године (Ф 151)

* * *

У Збирци се такође налазе фотографије из заоставштина Вацлава Ведрала, Петра Крстића, Петра Коњовића, Владимира Р. Ђорђевића, Светолика Пашћана, Драгомира Кранчевића, Тоше Андрејевића, Драгутина Ф. Покорног, Иванке Петровић и Ирене Грицкат Радуловић. У заоставштини Вацлава Ведрала налази се 11 фотографија (групних портрета, породичних и са ученицима, градских призора, те један колаж) (Ф 11). Крстићева заоставштина садржи више од 30 фотографија, лична документа, разгледнице и географске карте (Ф 102). Ту су документација композиторове сестре др Даринке Крстић, портрети композитора, портрети ученика са захвалницама, фотографије оркестра, међу којима једна носи посвету Крстићу који је у том периоду био инспектор Министарства просвете (из 1933. године). Потом, сачуване су фотографије са сценама из опере *Зулумћар*, неколико потписаних фотографија Злате Ђунђенац, која је у поменутој опери тумачила улогу Емине (сл. 3), фотографије других ликова из опере (Селимбега, Арифаге), те неколико групних и индивидуалних портрета. Заоставштини Петра Коњо-

вића припада један албум с фотографијама у којем се, између осталог, налазе фотографије са извођења опера *Кошћана* и *Селјаци* (Ф 275). Неколико фотографија Петра Крстића, Јована Иванишевића, Роберта Толлингера, Хуга Доубека и Тихомира Остојића (Ф 57–60) припада заоставштини Владимира Р. Ђорђевића. У заоставштини Светолика Пашћана сачуване су групне фотографије мушког и женског хора Срба избеглица из периода Другог светског рата, Београдског камерног оркестра, хора новосадске мушке гимназије, Српског певачког друштва „Мокрањац“ и Академског певачког друштва „Обилић“. Поред ових, ту су и фотографије с такмичења хорова и првог диригентског течаја Певачке жупе „Бајић“, која је била део Јужнословенског певачког савеза, као и с турнеја новосадског Музичког удружења и првог такмичења хорова средњих школа у Новом Саду (Ф 86–96). Тринаест фотографија виолинисте Драгомира Кранчевића, од којих је већина снимљена у другој половини XIX века, налазе се у Збирци и његовој заоставштини. У питању су портрети, како Кранчевића тако и других личности, те неколико групних портрета. Настале су у различитим фотографским атељеима у Бечу, Берлину, Салцбургу, Будимпешти, а на неким од њих су записане посвете на немачком и француском језику (Ф 99). У Збирци се налази значајан број фотографија Теодора Тоше Андрејевића Аустралијанца, фаготисте, виолинисте, члана оркестра Јохана Штрауса Млађег (Johann Strauss II) и музичког педагога. Док Збирка садржи неколико примерака који се односе на Андрејевића, чланове његове породице, музичаре с којима је сарађивао, те, на пример, разгледницу коју је упутио својој супрузи Евелини, из његове заоставштине потиче четири документа: фотографија оркестра Београдског музичког друштва основаног 1900. године под управом Тоше Андрејевића, две групне фотографије Београдског певачког друштва, те групна фотографија са ученицима (Ф 113–115). Више од 20 фотографија и дописница, поклоњених Институту 1967. године, припада заоставштини Драгутина (Франтишека)



Сл. 3. Злата Ђунђенац, фотографија посвећена Петру Крстићу (1931) (Ф 102)

Покорног. Снимљене су током прве три деценије XX века, а међу њима су портрети посвећени Покорном, (попут портрета виолончелисте Јуре Ткалчића), затим фотографије музичких састава (гудачког квартета и војног оркестра), те дописнице с портретима европских композитора (Ф 121–124). У заоставштини Иванке Петровић налазе се такође дописнице с портретима европских композитора, те фотографија Ернста Ланила (Ernst Lányi) с посветом (Ф 227). Најзад, један албум с фотографијама оперске певачице Злате Ђунђенац припада заоставштини Ирене Грицкат Радуловић. У њему се налази 36 портрета из различитих периода, од којих су неки у костимима улога које је Ђунђенац тумачила, те неколико исечака фотографија из штампе (Ф 277).

Фотографије које не припадају заоставштинама

За Збирку фотографија Архива Музиколошког института прикупљане су разноврсне фотографије, чије порекло није увек назначено. Поједине од њих пристигле су као појединачни поклони, а уколико је такав податак познат, он је назначен у напомени електронског каталога. Као што је то и с примерима фотографија које припадају заоставштинама, материјал је садржински веома разноврстан. Преглед ове грађе може се, у широким потезима, обухватити кроз неколико садржинских целина (од којих се првих шест односи на фотографије и фотокопије, а седма на друге типове докумената): 1) композитори, музичари и друге личности; 2) друштва, оркестри, ансамбли; 3) концерти, изложбе, прославе, окупљања; 4) фотографије рукописа нотних примера и штампаних музикалија; 5) фотографије преписки и докумената; 6) фотографије плаката и програма; 7) разно (програми концерата, писма, књижице, лична документа, исечци из новина и сличан материјал поменут у уводу рада).

1) *Композитори, музичари и друге личности*. Поред већ наведеног, обимног фото-материјала из заоставштина, пре свега оног из фонда Стане Ђурић Клајн, у Збирци се чува и значајан број фотографија личности из историје српске музике, које су прикупљане путем поклона или откупа, појединачно или уз другу архивску грађу.⁷ О Миленку

⁷ Међу њима су: Славка Атанасијевић, Јоаким Вујић, Војислав Вучковић, Димитрије Герасименко, Станислав Драбик, Владимир Р. Ђорђевић, Никола Ђурковић, Владимир Живојиновић, Јован Иванишевић, Милица Илијин, Војислав Илић, Милан Браца Јовановић, Ерне Кираљ, Петар Коњовић, Петар Крстић, Фредерик Ламонд, Аксентије Максимовић, Љубица Максимовић, Коста Манојловић, Јосиф Маринковић, Ловро Матачић, Милан Милонук, Милоје Милојевић, Луцијан Николајевич, Миленко Пауновић, Иларион Руварац, Димитрије Славјански, Катарина Станковић, Стеван Стојановић Мокрањац, Ђорђе Стојчевић, Роберт Толингер, Живојин Томић, музичари из породице Фрајт, Вацлав Хорејшек, Петар Христић, и други.

Пауновићу, Исидору Бајићу и Стевану Стојановићу Мокрањцу прикупљено је више материјала, те се због те квантитативне заступљености издвајају овде као примери. Међу Пауновићевим фотографијама налазе се портрети, од којих неколико из детињства, са сестром Јеленом Пауновић, будућом пијанисткињом, те фотографије других чланова његове породице (Ф 14). Исидор Бајић заступљен је с више од 30 фотографија. Његови портрети су бројни, а поред њих, ту су и фотографије композитора с хором Карловачке богословије, као и портрети чланова његове породице (Ф 97–98). Мокрањчеве фотографије убедљиво доминирају Збирком фотографија, не само по разноврсности већ и по броју израђених примерака/копија. Међу њима се налазе и фотографије са женом Милицом (Мицом) рођ. Предић и сином Момчилом (Ф 138, Ф 23), фотографија са веридбе из 1898. године (Ф 23), портрет његове мајке, фотографије породице Предић (Ф 23), групне фотографије, попут оних са излета у Кијево 1905. године или с члановима Београдског певачког друштва (Ф 12), као и портрети из младости (нпр. снимак из Минхена, 1880. године, Ф 31). Ту су, такође, две ретке фотографије комеморативне свечаности поводом преноса Мокрањчевих посмртних остатака из Скопља у Београд 1923. године (Ф 22) (сл. 4). Осим ових, много је фотографија рукописа, докумената и других садржаја, које ће бити поменуте у одговарајућим одељцима.



Сл. 4. Комеморативна свечаност поводом преноса посмртних остатака Стевана Стојановића Мокрањца из Скопља у Београд (1923) (Ф 22)

2) *Друштва, оркестри, ансамбли*. У Збирци се налази десетак фотографија различитих певачких друштава, ансамбала, удружења. У питању су групни портрети, од којих је већина настала у првој половини XX века. Неки од њих су снимљени поводом годишњица или јубилеја ансамбала (на пример, Српско певачко друштво „Јединство“ у Котору 1839–1939, Ф 234). Занимљива је и дописница с фотографијом Словенског октета, јер су на полеђини штампани називи звучних издања које је ансамбл до тада издао (Ф 4).⁸

3) *Концерти, изложбе, прославе, окуљања*. На фотографијама у Збирци налазе се и сведочанства о одржаним концертима, фестивалима, изложбама. Поред примера већ поменутих међу грађом из заоставштина, могу се издвојити још понеки: извођење представе *Артиљерија русијкана* (пародије на *Кавалерију русијкану*) Бранислава Бране Цветковића у српском позоришту реконвалесцената на Зејтинлику 1917. године (Ф 41) (сл. 5), албум фотографија с Југословенске музичке трибине



Сл. 5. *Артиљерија русијкана* у позоришту реконвалесцената на Зејтинлику (1917) (Ф 41)

⁸ Неки од осталих примера су: Тамбурашки оркестар и певачко друштво „Слога“ Будимпешта, оркестар и хор Пожаревачке гимназије, хор „Балкан“, Радничко певачко друштво „Абрашевић“, Типографско певачко друштво „Јакшић“, Певачко друштво „Станковић“, групни портрет „Привредникових“ питомаца, чланови Текелијанума с диригентом Стеваном В. Поповићем, Музичко друштво Нови Сад, Београдско певачко друштво с диригентом Стеваном Стојановићем Мокрањцем, Српско певачко друштво „Вила“ у Приједору.



Сл. 6. Игор Стравински у посети Београду (октобар, 1961) (Ф 262)

одржане 1964. године (Ф 15), затим 33 фотографије са изложбе Удружења композитора Србије (Ф 81), те 19 фотографија с полске премијере *Охридске лејенде* Стевана Христића 1956. године у Битому (сцене из представе, групна фотографија композитора са ансамблом, фотографије програма и сценографије, Ф 186). Посебно је интересантна група од 26 фотографија начињених приликом посете Игора Стравинског Београду 1961. године, у Хотелу „Метропол“ и на аеродрому приликом испраћаја. На тим фотографијама су многе истакнуте личности српске музике: Предраг Милошевић, Љубица Марић, Војислав Костић, Драгутин Гостушки, Милан Ристић, Стана Ђурић Клајн и други (Ф 262) (сл. 6).

4) *Фотографије рукописа нотних примера и штампаних музикалија*. Рукопис Мокрањчеве *VI руковети* фотографисан је у целини, с насловном страницом (*Ајдук Вељко у народним њесмама*) (Ф 34). Неки од осталих примера су фотографије почетних страна композиција Јосипа Славенског (*Две македонске*) (Ф 7), Миленка Живковића (*Две хумореске*) (Ф 8), насловне странице *Науке о музици* Милана Миловука (Ф 51) те мелографских теренских записа Косте Манојловића (Ф 2).

5) *Фотографије и фотокопије његових и докумената*. Поједина писма композитора или важни документи били су фотографисани и чувају се у Збирци, а многи од ових примера, као што је већ поменуто, припадају заоставштини Стане Ђурић Клајн. У исту подврсту грађе спада још неколико засебних јединица, међу којима су фотокопије дописа

о оснивању Удружења српских музичара и његовим активностима из 1908. године, уз молбу певачким друштвима да помогну рад друштва. Документ су потписали деловођа Божидар Јоксимовић и председник Стеван Стојановић Мокрањац (Ф 17).

6) *Фотографије њлакаџа и њроџама*. Међу фотографијама програма и најава концерата, најбројније су оне које се односе на наступе Београдског певачког друштва. Укупно их је седам, а неки од концерата о којима је сачувана ова врста сведочанства одржани су у Народном позоришту 1882, у Софији 1895. и у Кијеву 1896. године (Ф 70). Од других примера могу се издвојити фотографије програма првог извођења *Ивкове славе* у Београду 1901. године (Ф 29) и програма концертне вечери Јосифа Маринковића, на којој је наступало Академско певачко друштво „Обилић“ 1910. године (Ф 67).

7) *Разно*. У ову групу спадају сва друга грађа и типови докумената који нису фотографије. Ту су, на пример, писма или други текстови који су пратили поједине фотографије, исечци из новина, програми и програмске књижице, поменуте музичке дописнице (на којима су штампане кратке композиције аутора попут Исидора Бајића, Марка Нешића и Јове Поповића), као и илустрације. Посебну вредност има мелографска карта Мокрањчевих руковети коју је израдио Коста Манојловић (Ф 5). Занимљив пример је и карикатура Светолика Пашћана Којанова коју је нацртао ученик Миленко Шербан 1924. године (Ф 144). Ту је, такође, серија поштанских маркица и коверти, под насловом „Великани српске класичне музике“ (Корнелије Станковић, Јосиф Маринковић, Петар Коњовић, Стеван Христић, Милоје Милојевић, Миховил Логар, Љубица Марић, Василије Мокрањац), коју је издала Пошта Србије 2009. године (Ф 257).

* * *

Док је занимљивих примера у Збирци фотографија Музиколошког института САНУ заиста много, циљ овог рада пре свега је био да, уз предложену класификацију, пружи детаљнији опис грађе, те да у свакој од поменутих, за потребе рада предложених категорија, истакне неколико значајних примера, како би заинтересовани могли да стекну утисак о материјалу који је овде могуће пронаћи.⁹ Поред музиколога и других научника који се баве темама из (историје) музике, као и музичара, Збирка може бити интересантна и истраживачима културалне историје XIX и XX века, те заинтересованима за историје позоришта,

⁹ Фотографије из Збирке Архива Музиколошког института коришћене су и објављене у неколико публикација сарадника Музиколошког института као истраживачки материјал и као визуелни наратив. Уп.: Томашевић 2009; Радошевић 2017; Милановић 2018.

плеса, моде. С друге стране, имајући у виду не толико садржај фотографија колико њихову вредност као сведочанстава о историји фотографије као медија и израде портрета у многим европским фото-атељеима, ова збирка такође нуди драгоцен материјал историчарима уметности и визуелне културе. Уз свест о потреби да се укупна драгоцен архивска грађа Музиколошког института дигитализује (уп. Томашевић 2003), и Збирка фотографија би требало да, када се стекну услови за њено дигитализовање, буде обрађена на овај начин, што би олакшало приступ корисницима и утицало на њено очување.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Божанић, Мина. „Заоставштина Стане Ђурић-Клајн у Музиколошком институту САНУ.“ *Зборник Мајинце српске за сценске уметности и музику* 55 (2016): 91–106.
- Васић, Александар. „Архив Музиколошког института САНУ: колекција докумената, аутографа, преписа, старих нотних издања и фотографија.“ *Музиколоџија* 10 (2010): 71–100.
- Милановић, Биљана. „Фонд композиторских заоставштина у Музиколошком институту САНУ.“ *Музиколоџија* 10 (2010): 101–139.
- Милановић, Биљана. *Музичке праксе у Србији и формирање националног канона*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2018.
- Радошевић, Ана. *О сценским извођењима Охридске лејенде Сивевана Христидића: прилози историографији српске балетске сцене*. Приредила и предговор написала Надежда Мосусова. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2017.
- Томашевић, Катарина. *На раскрићу Истиока и Зајага: о дијалоју традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд: Музиколошки институт САНУ; Нови Сад: Матица српска, 2009.
- ТОМАШЕВИЋ, Katarina. „Значај digitalizacije muzikalija i zvučnih zapisa u Arhivu i Fonoteci Muzikološkog instituta SANU.“ *Pregled Nacionalnog centra za digitalizaciju* 2 (2003): 46–51. <<http://elib.mi.sanu.ac.rs/files/journals/ncd/2/d007download.pdf>> janyap 2018.

Marija T. Maglov

COLLECTION OF THE PHOTOGRAPHS IN THE ARCHIVE OF THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA

Summary

Collection of photographs that is kept in the Archive of the Institute of Musicology SASA was started to form in parallel with the beginnings of other, primarily scientific activities at the Institute. Today, this collection has grown to have over 270 units. While there are, in many cases, more than one photograph or artefact under one signature, total number of photographs potentially surpasses this number. Data on the photographs is available through catalogue (with cards) and as an electronic version (Word document). The latter has been more recently updated. The latest revision of the collection was carried through between June and October 2018. In this electronic catalogue, units are given under the name of the personality or, for example, the event represented on the photo.

Notes are given with details about data written on the photo or the envelope in which the photos are kept (years, places, notes on origins of the photo etc). Most of the photographs are (individual or group) portraits, but there are also photos of the concerts, exhibitions, jubilees, gatherings, places, photographs of letters, manuscripts, scores, programmes and other. In addition, there are some other documents (like actual letters, stamps etc). For the purposes of the paper, criteria adopted related to the origins of the photographs and their connections to the Fund of legacies of the Institute, and also to the content presented on them. There are several legacies from which the photos are kept in the collection of the photographs: Stana Đurić-Klajn, Vaclav Vedral, Petar Krstić, Petar Konjović, Vladimir R. Đorđević, Svetolik Pašćan, Dragomir Krančević, Toša Andrejević, Dragutin F. Pokorni, Ivanka Stanković, Irena Grickat-Radulović. The goal of the paper was to present in more detail various material that could be found in this collection with emphasis on interesting or rare artefacts.

Key words: photographs, portrait, archive, Institute of Musicolgo SASA, legacy, Stana Đurić-Klajn.

РЕНАТА В. АГОСТИНИ

Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

СТАВОВИ ТИЈЕЛА У ХАТА ЈОГИ КАО ПОЛАЗИШТЕ ЗА РАД НА ПРЕДИЗРАЖАЈНОМ ПЛАНУ МЕЈЕРХОЉДА, ДЕКРУА И ГРОТОВСКОГ

САЖЕТАК: Технике Оријента су неисцрпан извор предизражајних модела у којима налазе упориште и многи позоришни ствараоци. Ставови тијела – *асане*, у хата јоги као принцип несвакидашњих тјелесних положаја, омогућују глумцима нове тјелесне спознаје својом константном практичном примјеном. Предмет овог истраживања је утицај ставова тијела хата јоге на предизражајни план обуке глумаца у раду В. Е. Мејерхољда, Е. Декруа и Ј. Гротовског. На конкретним примјерима припремне фазе рада ова три значајна позоришна истраживача, односно на усавршавању њихове технике, могуће је сагледати утицај *асана* и *вјежби сјорих йокрешиа* хата јоге.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: хата јога, глумац, предизражајност, Мејерхољд, Декру, Гротовски.

Предизражајност глумца

Како је глумчево тијело уједно и његово средство за рад и стваралаштво, пожељно је да га константно усавршава кроз постојеће и нове методе развијајући како базичне моторичке способности (координацију, флексибилност, брзину, снагу, издржљивост, равнотежу и прецизност), тако и способност за брже фокусирање, концентрацију ка радњи како би у игри рефлексно дјеловали на гледаоца. Двадесетих година XX вијека, Всеволод Емиљевич Мејерхољд (Всеволод Эмильевич Мейерхољд) је говорио о потреби за *новим глумцем* коме је покрет најмоћније и најбитније средство позоришног израза, те о посебној тјелесној припреми кроз биомеханичке вјежбе (МЕЈЕРХОЛД 1976). Истражујући Мејерхољдову биомеханику по принципима научне анализе тијела глумца у акцији које је установио Еуђенио Барба (Eugenio Barba), Маријана

* renata.agostini@au.unibl.org

Прпа Финк дефинише предизражајност глумца као „процес упознавања, припремања, организовања сценске радње и начина дјеловања на гледаоца“ (Прпа Финк 2014: 256). Након дугододишњег изучавања оријенталног театра, Еуђенио Барба и Никола Савареze (Nicola Savareze) у књизи *Речник њозоришне анѡроѡлогије: Тајна уметности глумца*, сублимирају своја и искуства најзначајнијих стваралаца на пољу технике глумца разних култура и традиција. По њима, предизражајни план је „оперативни план; то није план који се може одвојити од изражајности, већ је практична категорија, *praxis*, чији је циљ да, током процеса, оснажи глумчев сценски *bios*“ (BARBA, SAVAREZE 1996: 188). Барба сматра да је функција рада на предизражајности таква да глумац постаје сценски жив, изражајан, и да његово сценско присуство рефлексно привлачи гледаочеву пажњу, што спада у домен истраживања позоришне антропологије.

Полазећи управо од покрета, предмет овог истраживања је утицај ставова тијела хата јоге на предизражајни план обуке глумца у раду В. Е. Мејерхољда, Е. Декруа (Étienne Decroux) и Ј. Гротовског (Jerzy Grotowski). Анализирањем конкретних примјера предизражајне фазе рада ова три значајна позоришна истраживача, испитаће се и сагледати утицај ставова тијела на њихов рад. Предизражајни план у Мејерхољдовом раду биће сагледан кроз вјежбу спорих покрета хата јоге *избацивање сѡријеле*, као и кроз *сѡав с ѡосѡраничним ослонцем*. Предизражајни план у раду Декруа сагледаће се кроз вјежбе *лук и сѡријела* и *ѡодизање ѡеѡва*. Асане *сѡав на ѡлави* и *сѡав мачке* послужиће за анализу предизражајног процеса глумца у раду Гротовског.

Хаѡа јоѡа, ѡринциѡи и ѡехника

Етимологија ријечи *хаѡа јоѡа* упориште налази у санскртском *ха*, што значи *Сунце*, и *ѡха*, што значи *Мјесец*, док ријеч *јоѡа* има двојако значење: *сѡајање* и *јарам*. Селвараѡан Јесудијан (Selvarajan Yesudijan) и Елизабет Хајх (Elizabeth Haich) наводе да хата јога представља уравнотежено спајање позитивне енергије Сунца и негативне енергије Мјесеца и „потпуно владање тим енергијама под јармом нашег *ја*“ (JESUDIYAN, НАЛН 1981: 24). Иако је историјски немогуће одредити њен настанак, сматра се да је јога настала у ритуалном чину жене и плодности. Индолог Вера Вучковачки у предговору о поријеклу и идеолошкој поставци јоге у књизи *Јоѡа* Јасмине Пуљо, износи „да је јога првобитно била интегрални дио општег ритуала – највјероватније тантре... Посљедица обсервације и искуства, јесте практичност: активност тијела развија већу радну способност, шире коришћење потенцијалних енергија које у себи скрива људски организам“ (према PULJO 1964: 5). Данас знамо

да је источњачки пут ка самоспознаји и здравом животу дефинисан кроз осам нивоа (ангаса), од којих сваки има свој посебни задатак. Велики учитељи јоге: Патанцали, Вивекананда, Ганди, Ауробиндо, Тагоре, сматрали су да је добро да се прво почне са јогом која омогућава владање над сопственим тијелом, хата јогом. Један од најбољих европских познавалаца јоге Андре ван Лизебет (Andre Van Lysebeth) сматра да „преко технике хата јоге сљедбеник покушава добити савршено тијело које постаје одговарајући инструмент за складно функционисање менталне активности“ (VAN LYSEBETH 1977: 20). Принцип усредсређености на јединство духа и тијела, покрета и ритма, снаге и флексибилности, омогућавају управо положаји тијела у процесу вјежбања хата јоге.

Полазна хипотеза овог истраживања гласи: Процес предизражајне фазе рада глумца В. Е. Мејерхољда, Е. Декруа и Ј. Гротовског садржи елементе хата јоге – *сѿавове ѿијела и вјежбе сѿорих ѿокреѿа*.

Сѿавови ѿијела хаѿа јоѿе као ѿолазиѿиѿе за рад на ѿредизражајном Мејерхољдовом ѿлану



Сл. 1. Биомеханика. Вјежба лук и стријела. З. П. Злобин, Л. Н. Свердлин, В. Мејерхољд и Р. М. Генина

У дугогодишњој позоришној стваралачкој пракси В. Е. Мејерхољд долази до закључка да сценски живот представља материјал који се може тумачити и кроз несвакидашње, метафоричне, кодификоване, пластичне тјелесне форме у нестандартном сценском времену. То захтијева и посебну технику обуке глумца коју Мејерхољд дефинише

као *биомеханика*. „Биомеханика тежи да експерименталним путем установи законе сценског покрета и да на основу норми људског понашања створи вјежбе за тренинг глумца“ (МЕЈЕРХОЛД 1976: 169). Сматра да позоришна представа треба да буде компонована по правилима оркестарске композиције, у којој *нови* глумац у акцији има тјелесну виртуозност.

Да је Мејерхољд у предизражајном плану обуке глумаца укључивао и елементе хата јоге, указује и фотографија једне од његових биомеханичких вјежби која умногоме подсећа на *вјежбе спорих покрета* – *лук и стријелу* (сл. 1). Вјежбе спорих покрета спадају у најстарије источњачке вјежбе за развијање мишића, стваралачке снаге свијести, равнотеже, прецизности и концентрације (сл. 2). Имагинацијом *просјих физичких радњи* уз принцип изостављања предмета – *беспредметном радњом*, активирају се мишићне групе читавог тјелесног корпуса у сврху извршења радње са максималним енергетским учинком. Према Е. Барби, „лук је отјеловљење игре супротности. Циљ није само илустровати одапињање стријеле, већ обновити динамику у тијелу која карактерише тензију лука“ (BARBA, SAVAREZE 1996: 103). Да цијело тијело учествује у сваком покрету и Мејерхољдова је теза у предизражајном процесу припреме глумца.



Сл. 2. Вјежба спорих покрета хата јоге лук и стријела.
Студент 3. године глуме Анандо Ченић. Фото: Р. Агостини

На сл. 1 уочавамо драматургију покрета одапињања имагинарне стријеле из лука у четири фазе коју Мејерхољдови глумци изводе да

би стекли свијест о ритму и позицијама тијела у грађењу сценског језика. Тијело глумца се истеже лучно ка назад уз ротације главе, рамена, лактова и кукова. У кинетичком ланцу покрета уз максималну напетост мишића, тијело се проширује емитујући енергију потребну да би извршило радњу, градећи притом равнотежу коју Е. Барба дефинише као *несвакидашњу* или *ојасну равнотежу*. „Несвакидашња равнотежа захтијева много већи физички напор – управо је тај изузетни напор оно што продужава тензије тијела на такав начин да присуство извођача на сцени бива оживљено чак и прије него што се почне са представљањем“ (BARBA, SAVAREZE 1996: 34). Други став приказује глумца у *динамичкој равнотежи* са ротацијом у горњем дијелу тијела, са тензијом мишића руку и ногу. „Динамичка равнотежа извођача, која се заснива на тензији тијела, јесте равнотежа на дјелу: она код гледаоца ствара утисак кретања чак и када постоји само мировање“ (BARBA, SAVAREZE 1996: 40). У трећем тјелесном ставу Мејерхољд гради покрет са доминантним фокусом ка имагинарном предмету у рукама, наглашавајући тијелом да ће глумица која представља четврти тјелесни став логично завршити у положају савијене кичме, у луку напријед, ка тлу. Четири глумца, дакле, игром тјелесних тензија кроз плес супротности надомјешћују предмете који су изостали, што указује на конекције ове биомеханичке вјежбе са вјежбом спорих покрета хата јоге *лук* и *сџријела*. Анализирајући вјежбе спорих покрета хата јоге, Јесудијан и Хајх износе да управо „стваралачка снага свијести омогућава мишићу да достигне онај облик и ону величину, коју ми себи снагом уобразиље представимо“ (JESUDJAN, НАЈН 1981: 193).

У следећем прилогу Мејерхољдове биомеханичке вјежбе *сџушџање џежине* уочавамо рад на предизражајном плану глумца уз помоћ партнера (сл. 3). Положај тијела глумица које партнери доводе у позу на слици доводимо у везу са асаном хата јоге – *сџав* с *џосџраничним ослонцем* (сл. 4). Испружених руку наткољеница и поткољеница, стежањем абдоминалних мишића, уз ослонац десне руке о под, а лијеве о партнера, тијело настоји да се одржи у што равнијем положају прије завршног спуштања. Испружена рука у почетном положају чини прави угао са тлом. Структура оваквог става се темељи на изузетно јакој напетости супротстављеним постраничним покретом струка и кукова. Тијело се одржава чврстим потиском и снажним испружањем кука, као и активном подршком партнера. Према Еви Рухпаул (Eva Ruchpaul), „наглашено и једнострано коришћење мишића који спајају карлицу са ребрима посебно је драгоцјено за људе који у свом тјелесном понашању често трпе од нединамичког држања и који у цијелом организму осјећају посљедице недовољне активности кичмених лигамената“ (RUCHPAUL 1980: 252). Једнострано контактирање тијела са тлом (у овом случају



Сл. 3. Биомеханика. Вјежба спуштања тежине

десна страна), уочава се у тачкама десне шаке и вањске стране десног стопала. Положајна тјелесна напетост уочљива је и у мишићном дијелу рамена, надлактица и подлактица. Глава из почетног, напетог, активног става, прелази у пасивни, препуштајући се утицају гравитације, при чему се ослобађа енергија која оснажује глумчев сценски *биос*. Асиметрични став изискује истанчану контролу за постизање баланса, чиме се постижу тјелесна снага и чврстина. Управо су ове одлике карактеристичне и за асану *сѿав са ѿсѿираничним ослонцем*.



Сл. 4. Асана са постраничним ослонцем. Студент 3. године глуме Драгана Илић. Фото: Р. Агостини

Из анализе ова два примјера Мејерхољдовог рада на предизражајном плану глумца, закључујемо да је у свом методолошком приступу обуке глумца користио ставове тијела и вјежбе спорих покрета карактеристичне за хата јогу.

Ставови тијела хата јоге као полазишће за рад на предизражајном плану Декруа

Француски реформатор модерне пантомиме Етјен Декру, у раду на предизражајном плану обуке глумца у форми скулптуре, полази од тјелесног става као хармоничне форме, сматрајући да је управо став важнији од геста и тјелесног кретања јер представља полазну основу за кретњу. Подржавајући идеју вајара Огиста Родена (François Auguste René Rodin), по коме је тјелесно кретање прелазак тијела из једног у други став, заснива вјежбе за развој тјелесне скулптуралности. Једна од њих је и вјежба лук и стријела (сл. 5). У сврху тјелесне припреме у обуци глумца Декру такође користи имагинарно, беспредметно одапињање стријеле из лука. Из почетног тјелесног става видимо да је лијева рука глумца максимално опружена, напета чинећи тако *проширен јеси*, док десна

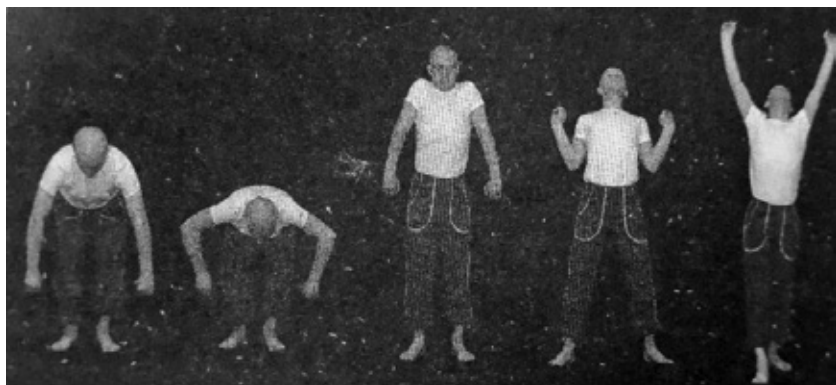


Сл. 5. Глумац Етјена Декруа. Лук и стријела

уз евидентну мишићну тензију повлачи замишљену тетиву лука. Десна, стајна нога одржава баланс у статичкој равнотежи, док је лијева, радна нога благо савијена у кољену и са савијеним стопалом истакнутим ка напријед, спремна на акцију. На фотографији уочавамо да је принцип спорих покрета хата јоге задржан у односу на почетни тјелесни став глумца: благо извијен положај главе, ротацију кичменог стуба, напетост мишића руку, тупа и бедара, као и баланс стајне ноге. Начин да се лук и стријела изостављају у грађењу сценског језика такође је, као и у вјежби спорих покрета, доведен до знака, симбола. У даљем кинетичком ланцу кретања уочавамо и разлике. Истражујући тијело у форми

скулптуре, Декру захтијева од глумаца статичну напетост горњег дијела тијела у ставу, док стопала чине спорије ротације око тјелесне осе (МАРКОВА 2012). Тиме постиже да тијело глумца уз максималну усредсређеност изводи двије паралелне радње у два различита режима, што у крајњем исходу утиче на његову сценску изражајност на путу ка *чишћој* умјетности покрета, Декруовој такозваној *mimescorporel*. Барба наводи да „Декру често користи процес концентрације енергије у самом трупку: сличан принцип постоји и у многим традицијама Оријента. Површни детаљи неке радње елиминишу се како би њени неопходни, основни аспекти постали јаснији. Дакле, супротност која настаје између силе која покреће радњу и силе која задржава одређени дио радње производи ону посебну врсту енергије коју смо дефинисали као *енергија у времену*“ (BARBA, SAVAREZE 1996: 174).

Изостављање предмета у обуци глумаца Декру је користио у сврху тренинга илузионе технике (осјећаја тежине тегова) и прецизне тјелесне артикулисаности у одређеној радњи (сл. 6). Концентрација енергије у трупку као тјелесном центру заједничка је карактеристика хата јоге и вјежби предизражајног плана у раду Декруа.



Сл. 6. Глумац Етјена Декруа. Подизање тегова

Вјежба спорих покрета *дизање тегова* такође је примјер конекције хата јоге и предизражајне припреме глумца у раду Е. Декруа. На фотографији глумца у акцији, тијело се савија напријед као да жели да ухвати рукама замишљене, тешке тегове уз активно учешће цијелог тијела. Оптерећењем кичменог стуба уз тензије ногу, руку, раменог и вратног појаса, уз отпор подлоге, изводи кинетички ланац покрета као да подиже тегове. Савивши кољена, лаганим поскоком долази у став за потисак ка горе. Са раширеним ногама и упором о тло, тијело потискује терет увис, до изнад главе, са раширеним рукама. Ставови тијела глумца

на фотографији еквивалентни су ставовима кроз које пролази тијело у вјежби спорих покрета *дизање шијова* хата јоге (сл. 7). Све вријеме пажња је усмјерена ка замишљеним теговима. Фокус на имагинарни терет представља рад глумца на имагинацији, а тијело чини *замишљеним* у односу на реалистичко извођење радње. „Изостављање је принцип који сместа постаје видљив, чим започне елиминисање одређених визуелних елемената извођачеве радње, као што су на пример, реквизит или инструмент“ (BARBA, SAVAREZE 1996: 171).



Сл. 7. Вјежба спорих покрета хата јоге – подизање тегова.
Студент 3. године глуме Анандо Ченић. Фото: Р. Агостини

Дакле, усмјерено опажање ка имагинарном објекту није занемариво у тјелесној, предизражајној припреми глумца како у хата јоги тако и у обуци глумца у раду Е. Декруа. Принцип изостављања предмета кроз беспредметну радњу је једно од важних полазишта у предизражајној фази рада глумаца многих култура.

*Ставови тијела хата јоге као полазишће за рад на
предизражајном плану Грошовској*

Посебан значај тјелесним техникама и обуци глумца на предизражајном плану дао је Жежи Гротовски у својој лабораторији у граду Ополе, а потом и у Вроцлаву. Његови глумци су свакодневним тренингом, усавршавајући технике дисања и положаје тијела у припремној фази рада на улози, довели глумачку технику до максималне способности изражавања кроз сценски језик. Према Опавском (Pavel Opavský),

„понављањем покрета побољшава се моторика, што се даље корелативно одражава на свијест, а побољшано стање свијести у том смислу омогућава усвајање навика на још сложенија кретања“ (ОРАВСКИ 1976: 5). Вјежбе глумца Гротовског су извођене веома полако, у складу с правилима хата јоге. „Један од главних циљева у току њиховог извођења јесте проучавање промјена које се дешавају у организму, тј. проучавање дисања, срчаног ритма, закона равнотеже и односа међу положајима и покретима“ (GROTOVSKI 1976: 81).

На сл. 8 учавамо глумца Гротовског Ричарда Чешлака (Ryszard Cieślak) у ставовима на глави хата јоге са различитим тачкама ослонаца. Прва тјелесна поза говори о глумчевом изузетном владању тијелом, будући да се налази у припремној фази за став *шкорпиона* који изискује савршено избалансирано тијело у игри са опасном равнотежом. У другом ставу (горе десно) препознајемо став *скакавца* хата јоге. Из лежећег положаја на стомаку, глумац обе ноге и карлицу истовремено подиже снажним стежањем мишића доњег дијела леђа. Рамена и брада се све вријеме налазе у додиру са подлогом. Овај положај кичму чини изузетно гипком, нарочито обезбјеђујући јачање упоришта у доњем дијелу кичме у грађењу комплексних радњи у сценском језику. Став повољно дјелује на цијелу статику као и на циркулацију. Трећи став (доле лијево) је класични *сџав на љави* хата јоге који се изводи у три тачке

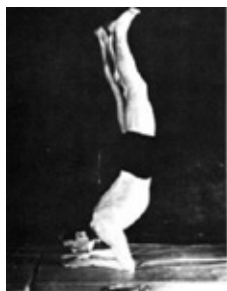


Fig. 7, 8, 9, 10. – Ryszard Cieślak, 1961.



Сл. 8. Вјежбе у лабораторији Гротовског.
Глумац Ричард Чешлак

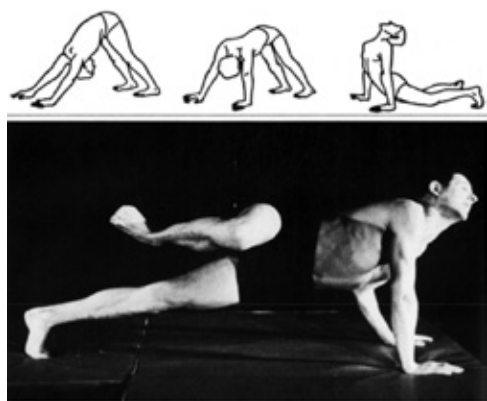
троуглог ослонаца који чине чело и подлактице. Испреплетени и опуштени прсти глумца држе главу у непомичном положају. Затиљак је увучен. Глумац, дакле, из клечећег става, нагињући се напријед и опирајући се стопалима о под, подиже кукове, затим издиже стопала, савијајући притом кољена. Уколико из овог става, проналаском мртве тачке упоришта, испружи спојене ноге увис, прелази у потпуни *shirshasana* став, или став на глави. У четвртој пози на фотографији Р. Чешлак изводи *сџав на љави*, с тим да му као ослонац служе лијево раме, образ и рука. Десна рука је испружена, у функцији изналажења баланса. Изводећи несвакидашње положаје тијела

у сва четири става на глави, глум-мац постиже *ојасну равнотежу*. Овладавање тијелом у позицији кретања главом надоле и јачање свијести о улози силе реакције земље у грађењу равнотеже, доводи до свијести о балансу који игра велику улогу у грађењу сценског језика с намјером да изазове рефлексну реакцију гледалаца. Идентичне ставове – асане, хата јоге изводи студент треће године глуме Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци на часу сценског покрета (сл. 9).

У техници припреме глумца Јежи Гротовски је користио и вјежбу *сџав мачке*, коју је из статичке, јога вјежбе (сл. 11), преиначио у динамичку вјежбу, усмјерену ка спољашњости (сл. 10). Полазници његовог лабораторијума изводили су импровизације покрета мачке која се протеже и опушта након сна. Поред рада на јачању и савитљивости кичме, циљ је био и да се кроз импровизације тијело глумца ослободи како би било спремно на акцију. Наизмјеничним понављањем кинетичког ланца покрета, глумац Антони Јахолковски (Antoni Jaholkovski) исправља и савија кичмени стуб и загријава леђне мишиће, као и мишиће цијелог тијела, чиме побољшава покретљивост грудног коша и поспјешује проток крви у ногама. Тензије вратних мишића, као и мишића рамена и руку, чине кинетички ланац покрета који емитује енергију глумчевог сценског присуства. Ставови на цртежу који претходе коначном глумчевом изразу недвосмислено говоре о елементима хата јоге



Сл. 9. Асане: шкорпион, скакавац, став на глави са различитим ослоном. Студент 3. године глуме Анандо Ченић.
Фото: Р. Агостини



Сл. 10. Мачка. Глумац Гротовског Антони Јахолковски



Сл. 11. Асана став мачке. Студент 3. године глуме Драгана Илић. Фото: Р. Агостини

који се примијењују у извођењу званом *surianamaskr* или *йоздрав сунцу*. Иако је тјелесни став заједничка полазна основа у раду на предизражајном плану, постоје и извијесне разлике. Гротовски истиче да је „основна разлика између ових вјежби и јога вјежби у томе што су ове вјежбе динамичке и усмјерене ка спољашности. Ова екстериоризација замјењује интроверзију која је типична за јогу“ (GROTOVSKI 1976: 114). Барба наводи да се ова вјежба на санскриту назива *danda* (у преводу рука). Символизује истезање попут мачке и примјењена је у индијским и пакистанским борилачким вјештинама с циљем развијања снаге руку и горњег дијела тијела (BARBA, SAVAREZE 1996). Описујући тренинге Гротовског са глумцима, Барба наводи и циљеве такве врсте тјелесног вјежбања: „Циљ тренинга је, истовремено, како физичка при-

према извођача тако и његов лични развој изван професионалног плана. Тренинг му пружа сигуран начин контролисања тијела и његовог правилног усмјеравања како би стекао, укратко речено, *физичку интелијенцију*“ (BARBA, SAVAREZE 1996: 250). Сагледавањем и анализом фотографских записа утврђена је конекција између ставова тијела хата јоге и рада Гротовског на предизражајном плану обуке глумаца.

Закључак

Оријенталне технике чине непресушан извор предизражајних метода за тјелесну припрему глумца. На конкретним примјерима припремне фазе рада три значајна позоришна истраживача, односно на усавршавању њихове технике, сагледан је утицај ставова тијела – *асана*, и *вјежби сјорих йокрејиа* хата јоге. Анализом Мејерхољдових биомеханичких вјежби *лук* и *сјирјела* и *сјуишјање йежине*, закључујемо да је у свом методолошком приступу обуке глумца користио асану – *сјав*

с ѿосѿраничним ослонцем и вјежбу сѿорих ѿокреѿа – лук и сѿиријела, карактеристичне за хата јогу. Пантомимске вјежбе које у предизражајном плану изводе глумци Декруа, лук и сѿиријела, као и вјежба *дизање ѿеѿова*, у свом полазишту садрже елементе хата јоге као и начине употребе тијела еквивалентне беспредметној радњи у *вјежбама сѿорих ѿокреѿа*. Предизражајни концепт рада Гротовског на припреми глумца за сценско дјеловање сагледан је кроз вјежбе *сѿав на ѿлави и мачка*. Фотографски записи његових најпознатијих ученика, глумаца Р. Чешлака и А. Јахолковског, несумњиво показују глумце Гротовског у ставовима тијела, *асанама*: *сѿав на ѿлави* са различитим тачкама ослонца, у *сѿаву шкорѿиона* и у *сѿаву скакавца*. Компаративном анализом у овом раду потврђује се да су ставови тијела – *асане*, и *вјежбе сѿорих ѿокреѿа* хата јоге служили као полазишта за предизражајни план обуке глумца у раду В. Е. Мејерхоља, Е. Декруа и Ј. Гротовског.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- МАРКОВА, Елена Викторовна. *Уроки пантомимы*. Санкт-Петербург: Планета музики, 2012.
- ПРПА Финк, Маријана. *Мејерхољдова биомеханика*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине; Академија уметности Нови Сад, 2014.
- BARBA, Eudenio, Nikola Savareze. *Rečnik pozorišne antropologije: Tajna umetnost glumca*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 1996.
- GROTOVSKI, Ježi. *Ka siromašnom pozorištu*. Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1976.
- JESUDIЈAN, Selvarajan, Elizabeth Hajh. *Joga i sport*. Beograd: Biblioteka saznanja, 1981.
- MEJERHOLJD, Vsevolod E. *O pozorištu*. Beograd: Nolit, 1976.
- OPAVSKI, Pavel. *Osnovi biomehanike*. Beograd: Naučna knjiga, 1976.
- PULJO, Jasmina. *Joga*. Beograd: Izdanje Jasmine Puljo, 1964.
- RUHPAUL, Eva. *Hatha joga s pravom mjerom*. Zagreb: ČGP Delo – OOUR Globus, 1980.
- VAN LYSEBETH, Andre. *Učim Yogu*. Zagreb: Naprijed, 1977.

Renata V. Agostini

BODY POSTURES IN HATHA YOGA AS A STARTING POINT OF THE PRE-EXPRESSIVITY OF MEYERHOLD, DEKRU, AND GROTOWSKI

Summary

Oriental techniques represent an inexhaustible source of pre-expressive models which are basic for many theater artists. Body postures – *asanas* in Hatha yoga, as the unusual bodily positions, and their constant practical application give the actors some new knowledge of body. The subject of this research is the influence of the body postures in Hatha yoga on the pre-expression plan for the training of actors in the work of V. E. Meyerhold, E. Dekru, and J. Grotowski. Concrete examples of the preparatory phases of

these three significant theater researchers, that is, the improvement of their technique, give us an insight to the influence of the body postures – *asanas* and *slow movements* in Hatha yoga.

Keywords: Hatha yoga, actor, pre-expressivity, Meyerhold, Dekru, Grotowski.

АНА Љ.ТЕШИЋ

Универзитет у Бањој Луци, Академија умјетности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

СТАВ *ПЛИЈЕА* КАО ТЕХНИКА АКУЛТУРАЦИЈЕ У ПОСТИЗАЊУ ГОВОРА ТИЈЕЛА ИЗВОЂАЧА РАЗЛИЧИТИХ КУЛТУРА

САЖЕТАК: Извођачи различитих култура користе различите технике за припрему тијела ради постизања несвакидашњих положаја којима ће рефлексно дјеловати на гледаоца. Према Еуђенију Барби, удаљавање од свакидашњег кретања постиже се у предизражајној припреми извођача. За плесаче различитих култура у предизражајном плану најважнија је техника акултурације. Акултурацијом извођачи у припремним фазама постижу удаљавање од природног покрета путем увјежбаних стилизованих кретања. Константним репетицијама одређених ставова, вјежби и кретања постижу артикулисан сценски језик и могућност виртуозног извођења покрета на сцени. Један од основних елемената у техникама акултурације извођача различитих култура је став *плијеа*. Став *плијеа*, пружањем отпора сили земљине теже и грађењем опасне равнотеже, утиче на флексибилност и снагу ногу и трупа извођача. Примјери за широку употребу става *плијеа* као технике акултурације у постизању говора тијела извођача у овом раду су *класични балет*, *одиси њлес* и *буџо њлес*.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: *плијеа*, акултурација, балет, одиси, буто.

Класични балет, *одиси њлес* и *буџо њлес* занимљива су подручја за истраживање технике акултурације и употребе става *плијеа*. Играчи класичног балета су процесом акултурације достигли посебан квалитет кинетичке енергије која одаје час необичну лакоћу, час неуобичајену снагу покрета. Одиси плесачи се служе кодификованим сценским језиком, којим упућеним гледаоцима причају приче док уједно играју на несвакидашњи и врло захтјеван начин. Буто плесачи инсистирају на ослобађању тијела од покрета наметнутих споља, тј. одређеном техником, али радећи на ослушкивању тијела и тражећи упориште за покрет у себи, такође постижу акултурацију кроз несвакидашње покрете. Став *плијеа* неизоставан је у сва три плеса и темељ њихове је акултурације.

* ana.tesic@au.unibl.org

Плије

Плије (*plié*) је ријеч француског поријекла, која значи 'савити, скупити', али је широко заступљена као назив за одређени положај и кретање ногу. Овај став и кретање ногу у српском језику је најлакше означити као чучањ. Његова употреба је изузетно широка, јер у суштини не постоји кретање, техника или вјештина, које у одређеној фази не користи овај положај, да ли само као припремну или пролазну фазу у кретању или као став на којем је заснована техника одређеног елемента вјештине која се изучава. Плије је несвакидашње кретање, јер приликом употребе овог става извођач одаје утисак тијела спремног да дјелује кроз скок, брзо кретање или изведбу неког компликованог елемента. Своју пуну примјену као засебна вјежба и као припремна фаза за најзахтјевније елементе остварио је у класичном балету у којем извођачи овај елемент подижу на ниво виртуозности, доводећи своје тијело кроз овај положај до крајњих граница флексибилности, снаге и издржљивости. Велику и значајну улогу плије има и у техникама различитих култура, било да су у питању плесови, борилачке вјештине или сценски покрет.

Акултурација

Акултурација је техника којом се тијело припрема за несвакидашње кретање на сцени. Када извођач не користи технике кретања које је наслиједио својим поријеклом и усвојио у средини у којој се развија, живи и ради, већ припрема тијело да овлада одређеним „неприродним“ положајима који га оспособљавају за истанчан покрет на сцени, онда говоримо о употреби одређене технике акултурације. Најбољи примјери акултурације јесу технике класичног балета, модерног балета, пантомиме и традиционалних позоришта Оријента. Свакодневним радом на тијелу, извођачи ових техника постижу посебан квалитет енергије, која на сцени гради утисак тијела спремног да изведе не само компликована и захтјевна кретања, већ невјероватну лакоћу или снагу и чврстину у покрету. Таква тјелесна спремност и негирање природног покрета постижу се кроз кретања наметнута споља: посебним, несвакидашњим ставовима, ходањима, заустављањима, начинима сједења, лежања и уопште кретања и вјежбања. Према Еуђенију Барби, „акултурални“ извођач на сцени приказује квалитет и енергију кроз присуство и потпуну самосвијесност који се сваког часа могу трансформисати у плес или позориште (BARBA, SAVAREZE 1996). Другим ријечима, ови извођачи су радом на себи кроз одређене технике, постигли стање виртуозног владања својим тијелом. Приликом посматрања оваквих врхунских извођача,

публика у односу на став и мишићну тензију перформера може осјетити рефлексну реакцију, која ће дјеловати кроз покрет на чула гледаоца. Све ово нам говори да је акултурација важан фактор предизражајности, односно припреме извођача за рад на одређеној представи и њено извођење на сцени.

Став плијеа у класичном балету

Класични балет је незамислив без плијеа као засебне вјежбе и припремног или пак прелазног елемента у одређеним фигурама и кретањима. Плије је једна од најважнијих и основних вјежби, којом се тијело припрема за рад. „Плије развија ахилову тетиву и везивно-прегибни апарат, дајући им снагу и еластичност. У извођењу плијеа активно учествују леђа која морају задржавати вертикални положај, па се на тај начин развијају и учвршћују леђни мишићи“ (Мишић 1986: 21). Плије је, поред засебне вјежбе, почетак и крај сваког скока и већине окрета, те елемент који повезује кораке како би дјеловали што сливеније. Захваљујући његовој употреби у кореографијама, као елемента који повезује одређене покрете и фигуре, може се утицати на смањење броја повреда играча. У балетској техници плије се учи, а затим и константно вјежба у двије фазе, односно два елемента – мали плије или получучањ (demi plié) и велики плије или чучањ (grand plié). Демиплије и гранплије вјежбају се кроз пет основних позиција ногу класичног балета, а на слици 1 приказани су демиплије и гранплије у првој позицији ногу. У свакој позицији ногу плије се изводи равномјерно и мирно. Сливеним покретима се спушта у плије уз пружање отпора сили земљине теже и затим се без задржавања, када се достигне крајња доња тачка, такође сливеним покретима, подиже до потпуног испружања кољена савладавајући силу земљине теже.



Сл. 1. Демиплије и гранплије у првој позицији ногу

Спуштање у плије и подизање из плијеа једнако трају. Приликом спуштања у гран плије, пролази се кроз деми плије, односно након достизања крајње доње тачке у деми плијеу наставља се спуштање лаганим, равномјерним и истовременим подизањем обе пете са пода. Приликом достизања крајње доње тачке не смије се прењети тежина тијела на пете. Приликом подизања прво се спуштају пете на под равномјерним и уједначеним покретима, те се опет достиже крајна доња тачка деми плијеа из које се ноге пружају све до потпуне екстензије зглоба кољена (Мишић 1986).

За правилан плије неопходно је постићи отвореност карлице и ногу (ноге су потпуно отворене у страну из зглоба кука, преко кољена, а затим и стопала), те приликом савијања кољено поставити у исту раван са стопалом, односно кољена савијати у правцу врхова прстију, како не би дошло до повреде. Тежина цијелог тијела мора бити равномјерно распоређена на обе ноге, као и на цијелу површину стопала, односно не смије се дозволити преоптерећење унутрашње стране стопала. Тијело, приликом извођења плијеа, мора бити потпуно право, затегнуто и извучено, без извијања кичме у лумбалном дијелу, а наткољенице и рамена се постављају у исту раван. Овакав правилни рад на описаној вјежби оспособљава тијело за све врсте скокова, окрета, луксузну равнотежу¹ и екстремне екстензије, као што се може видјети на сликама 2, 3 и 4.

На слици 2 приказан је соте скок, који извођачи не могу извести без правилно савладаног деми плијеа и без оснажених ногу и леђа. Иако је овај скок један од најједноставнијих скокова у балету, изазива рефлексну реакцију гледаоца, јер играчи, користећи силу реакције земље, достижу максималну висину скока и одају снажну кинетичку енергију приликом одржавања динамичке равнотеже.

На слици 3 приказани су балетски играчи у арабеск пози. Користећи угаони момент силе и еластичну енергију, они постижу максималну екстензију ногу и кичменог стуба коју задржавају у крајњој тачки покрета, захваљујући угаоној инерцији, те достижу луксузну равнотежу, која, такође, рефлексно дјелује на публику. Извођење арабеск позе не почиње плијеом нити се њиме завршава, али је вјежбање плијеа омогућило довољну екстензију Ахилове тетиве стајне ноге за извођење овог покрета, те отвореност карлице и снагу мишића ногу.

¹ Луксузна равнотежа захтијева огроман физички напор и много већи утрошак енергије него што је потребно приликом успостављања природне и опасне или несвакидашње равнотеже. Када се радња поставља тако да је што више изван природне равнотеже, тј. да извођач посредује у простору константном опасном равнотежом, онда се гради луксузна равнотежа (BARBA, SAVAREZE 1996: 34).



Сл. 2. Соте скок



Сл. 3. Арабеск поза



Сл. 4. Ферме скок

Положај тијела приказан на слици 4 изазива снажну рефлексну реакцију гледаоца, јер извођач кроз ферме скок гради луксузну равнотежу, коју су му омогућили сила реакције земљине теже и отворени ланац кинетичког покрета. Различити дијелови тијела су у ротацијама захваљујући угаоној инерцији. Као код соте скока, ни ферме скок се не би могао извести без правилно изведеног деми пијеа у припремној фази овог скока.

Сви примјери нам указују на то да се редовним вјежбањем плијеа постижу отвореност, снага и еластичност ногу, те апсолутна контрола тупа приликом опасне равнотеже², а то извођачима даје посебну мишићну тензију, која је примјетна при самом уласку на сцену. Публика суочена са таквим извођачем постаје активан учесник у представи, јер је извођач својом енергијом и виртуозним елементима дјеловао на њена чула, што резултира тим да гледалац дише у ритму извођења сценског покрета и доживљава осјећај невјероватне лакоће или пак снаге и чврстине приликом извођења тог покрета. Без озбиљног и потпуно преданог рада на предизражајности кроз технику акултурације, балетски играчи не би могли постићи потпуну аутоматизацију технике у тијелу и препустити се игри која ће у гледаоцу пробудити жељену емоцију.

² Одбацивањем свакодневне или природне равнотеже промјеном положаја тежишта тијела, постиже се опасна или несвакидашња равнотежа. За одржавање опасне равнотеже неопходан је већи физички напор који доводи до тензија у тијелу извођача, које оживљавају његово присуство на сцени и прије него што почне са перформансом (BARBA, SAVAREZE 1996: 34).



Сл. 5. Гран плије у другој
позицији ногу

Став плијеа и поред велике улоге у развоју снаге, флексибилности тијела и апсолутне контроле кретања, може оставити на гледаоца јак дојам и као засебан елемент у кореографији (сл. 5). На примјеру са слике 5, можемо примијетити да балетски играч у пози гран плијеа у другој позицији ногу изазива рефлексну реакцију гледаоца, ширењем тијела помоћу угаоне инерције. Уз то гради опасну равнотежу смањивањем површине ослонаца стопала, јер ионако захтјеван елемент изводи у још екстремнијим условима тј. на врховима шпиц патица (ПРПА Финк 2014).

У свим наведеним примјерима извођачи су отишли далеко од свакидашњег, природног кретања. Кроз став плијеа и остале елементе ове технике акултурације, скокови, опасне и луксузне равнотеже потпуно су стилизовани и као такви дјелују на чула публике.

Став њлијеа у одиси њлесу

Одиси плес (odissi dance – Odia: ଓଡ଼ିଶୀ, Oḍiśī), познат и као ориси плес, један је од најстаријих и најистакнутијих класичних плесова Индије. Настао је у хиндуским храмовима источне приобалне државе Одиса у Индији. Теоријска основа и закони овог плеса описани су у *Наџја Шасџри*, монументалном трактату о индијској умјетности драматургије насталом у VI вијеку прије наше ере, чији су нераздвојни дио музика и игра.³

Наџја Шасџра дијели људско тијело на три основне зоне: доњу, која позоришној акцији даје ритмичку основу, плесни елеменат и обухвата ноге до кукова, средњу коју сачињавају руке и торзо и која има наративну функцију, носи радњу представе, и горњу: лице и главу која путем мимике али и путем чисте изражајности, путем „осликавања душе на лицу“ комуницира с једне стране спољне психолошко-имитативне, а с друге унутрашње, метафизичке и „мистичке“ садржаје (KULENOVIĆ 1983: 99).

³ <https://www.culturalindia.net/indian-dance/classical/odissi.html>

Поред ове подјеле, тијело се у *Наџија Шасџири* дијели и према значају и учешћу дијелова тијела у акцији на главне дијелове – анга, спојне дијелове – пратјанга, и мале дијелове – упанга. За све дијелове тијела прописани су низови покрета који се спајају у покрет шире цијелине, те у покрет цијелог тијела. Покрети руку, поред сложене гестикулационо-имитативне технике, служе се и кодификованим семантичким системом геста. Сваки гест одговара једној ријечи. У Индији се овај плес изводи пред упућеном, односно образованом публиком која јасно може читати разноврсни језик руку и лица, те разумије сложена правила (ЈОВАНОВИЋ 1999).

Један од основних положаја тијела у одиси плесу је чок (chauk). То је симетричан положај са ниско постављеним центром гравитације. Ноге су цијелом дужином отворене из зглоба кука што је више могуће, са савијеним кољенима и стопалима одведеним у страну. Труп је испружен, чврст и издужен.⁴ Све ово нам указује на то да је положај чок заправо став плијеа, што се може и видјети на слици 6. Ако се упореде ова два положаја, онда се за положај чок може рећи да је деми плије у другој позицији ногу. На слици 7 може се уочити да се одлази у нижи положај при игрању, што би било еквивалент гран плијеу у другој позицији ногу.

Кроз став плијеа извођачи у предизражајном периоду припремају тијело за још захтјевније играчке позе, окрете, скокове и опасне равнотеже. Техником акултурације постижу спремност тијела да се изрази на сцени артикулисаним сценским језиком на који рефлексно реагује и публика која није упућена у кодификовани језик одиси плеса. На сликама 6 и 7 извођачи користећи угаону инерцију постижу ефекат ширења тијела и граде несвакидашњу равнотежу, што оставља снажан утисак на чула гледалаца.



Сл. 6. Одиси плесачица у чок положају



Сл. 7. Одиси плесачице

⁴ <http://sayankarmakar141072.blogspot.ba/2015/10/technique-of-odissi-dance.html>



Сл. 8. Одиси плесачица у опасној равнотежи

На слици 8 извођач захваљујући угаоној инерцији постиже динамичку равнотежу у којој акумулацијом еластичне енергије постиже положај лука од стопала до врха прстију десне руке, што представља опасну равнотежу те изазива рефлексну реакцију.

Одржавањем тијела у положајима опасне и луксузне равнотеже, јаким ротацијама различитих дијелова тијела, те кодификованим језиком геста, одиси плесачи су постигли не свакидашњи покрет који је веома удаљен од природног кретања усвојеног у њиховој средини. За постизање овакве акултурације несумњиво им је помогао став пліјеа.

Стиав илїјеа у буїио илесу

Буто плес (butoh dance – 舞踏, Butō) јапанска је плесна форма. На-стала је 1959. године. Оснивачи було плеса су јапански плесачи Хичиката Тацуми (Hijikata Tatsumi) и Оно Казу (Ono Kazuo). Живећи и дјелујући у послијератном Јапану, разореном након бомбардовања Хирошиме и Нагасакија, осјетили су потребу за увођењем потпуно другачијег плесног театра у односу на јапанско традиционално позориште и западни плесни театар. Трагали су за новим изразом који ће снажно критиковати и традицију и савремено друштво, те оголити и експлицитно показати све што је скривено у људском бићу. Први експерименти на новом плесном изразу названи су анкоку було (ankoku butō), што значи 'плес таме' или 'искорак у таму'.⁵

Буто плес је данас широко распрострањен и више није стриктно јапанска плесна форма. Према Хичикату, у було плесу има онолико стилова колико има и було кореографа, јер сви покрети проистичу из личног доживљаја властитог тијела и онога што је скривено у њему. Данас је то плес ослобађања тијела, и као такозвани „плес таме“ не мора бити негативан. Од првих було експеримената па до данас задржале су

⁵ <https://en.wikipedia.org/wiki/Buto>
<http://www.zenbutoh.com/history.htm>

се одређене карактеристике у свим изведбама буто плеса, а то су бијела боја којом је обојено читаво тијело извођача или неки његови дијелови, затим огољеност тијела, потрага за индивидуалним и колективним несвјесним, обрађивање табу тема, извођење перформанса у алтернативним, понекад и екстремним просторима, изузетно споро и контролисано кретање, или пак наизглед неконтролисане контракције тијела, заузимање положаја фетуса, снажне ротације тијела, поготово ногу, руку, шака и стопала, контрола енергије и јака експресија.⁶ Иако се стиче утисак да се буто плесачи крећу потпуно слободно, вођени личном импровизацијом, они заправо изводе прецизно постављену кореографију.

Буто извођачи без рада на акултурацији тијела кроз несвакидашњу технику своје плесне форме не би довели тијело до границе могућих, задивљујућих, а уједно и застрашујућих положаја, ротација и скокова. Иако се оснивачи и слиједбеници овог плесног покрета залажу за то да он нема одређене инструкције за кретање у виду технике нпр. балетске, они ипак припремају своје тијело и тијело играча у предизражајној фази. Тијело припремају на несвакидашње начине, приступајући му изнутра, а не наметнутом сугестијом покрета споља. На примјер, у једном од праваца буто плеса – буто-фу (Butoh-Fu), извођачи се припремају за скок тако што прате инструкције помоћу којих ће осјетити своје тијело – одбацити тежину свог тијела, остати њежан, мекан у покрету, опустити и зглобове и мишиће, осјетити површину своје коже, архитектуру свог тијела, напустити све мисли и осјетити простор око себе, осјетити ваздух у свим дијеловима свог тијела, довести активност до нуле, уживати у пасивној активности, пустити да скок буде резултат рада унутар сопственог тијела.⁷

Без обзира на необичан систем увођења извођача у покрет, они свакако долазе до става плијеа без којег њихово кретање не би било могуће, јер без оснажених ногу и леђа и флексибилности коју овај став даје, не би могли да се играју опасном и луксузном равнотежом (сл. 9), скоковима (сл. 11), екстремним ротацијама свих дијелова тијела (сл. 10). Према принципима биомеханике, буто плесачи морају кроз покрет постићи истезање мишића како би обезбиједили еластичну енергију од које зависи слиједећи покрет, а за све скокове, окрете у опасној равнотежи, жељено истезање мишића постиже се управо ставом плијеа из којег могу искористити реакцију силе земљине теже (Прпа Финк 2014).

⁶ <https://www.contemporary-dance.org/butoh.html>

⁷ http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:lg-c9ccjFr4J:www.du.ahk.nl/people/scott/egpcbook/BerthaBermudez/3_SDTLcorracc_BBermudezFin_ver1.doc+&cd=10&hl=en&ct=clnk&gl=ba



Сл. 9. Опасна равнотежа



Сл. 10. Ротација различитих дијелова тијела



Сл. 11. Буто плесач у скоку

На слици 12 може се примијетити да и буто плесачи, једнако као и плесачи класичног балета и одиси плеса, користе став плијеа и као засебан елемент. У овом случају као положај тијела који због принципа ширења тијела и снажне статичке равнотеже на смањеној површини ослонаца, која због снажне мишићне тензије уједно представља и динамичку равнотежу и под дејством угаоне инерције рефлексно дјелује на гледаоца.

Буто плесачи својим несвакидашњим методама постижу и потпуно несвакидашње кретање којим дјелују на сва чула публике. Наизглед неконтролисани трзаји тијела, снажне ротације различитих дијелова тијела и опасне равнотеже имају за реакцију доживљај нечег страног, задивљујућег и застрашујућег. Ставом плијеа и другим техникама акултурације постигли су да све што је скривено дубоко у њима буде потпуно видљиво.



Сл. 12. Буто плесач у ставу плијеа

Закључак

Овим радом потврђено је да је став плијеа, као техника акултурације, заступљен у сценским умјетностима различитих култура, те да је неопходан рад на њему, као посебном техничком елементу, ради постизања јасног сценског језика кроз артикулисан говор тијела извођача. Без озбиљног рада на предизражајном плану кроз различите технике акултурације, чији је основни став плије, извођачи различитих култура остали би на нивоу аматеризма, који није довољан за постизање врхунских сценских изражаја. Класични балет, одиси плес и буто плес својим техникама и врхунском стилизацијом покрета показују да се користе јасно обликованим сценским језиком, који изазива рефлексну реакцију публике.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАЗАРОВА, Н. П., В. П. Меј. *Азбука класичној балети*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1998.
- Мишић, Љиљана. *Основи сценске игре*. Нови Сад: Академија уметности у Новом Саду; Загреб: Просвјета, 1998.
- ЈОВАНОВИЋ, Милица. *Балет од игре до сценске уметности*. Београд: Издавачко предузеће Слио, 1999.
- ПРПА Финк, Маријана. *Мејерхољдова биомеханика*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине: Академија уметности, 2014.
- BARBA, Eudenio, Nikola Savareze. *Rečnik pozorišne antropologije: Tajna umetnost glumca*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 1996.
- KULENOVIĆ, Tvrtko. *Pozorište Azije*. Zagreb: Prolog, 1983.

Електронски извори

<https://www.culturalindia.net/indian-dance/classical/odissi.html>
<http://sayankarmakar141072.blogspot.ba/2015/10/technique-of-odissi-dance.html>
<https://en.wikipedia.org/wiki/Butoh>
<http://www.zenbutoh.com/history.htm>
<https://www.contemporary-dance.org/butoh.html>
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:lg-c9ccjFr4J:www.du.ahk.nl/people/scott/egpcebook/BerthaBermudez/3_SDTLcorracc_BBermudezFin_ver1.doc+&cd=10&hl=en&ct=clnk&gl=ba преузето са интернета 12.05.2018. године

Ana Lj. Tešić

PLIÉ MOVEMENT AS A TECHNIQUE OF ACCULTURATION IN THE ATTAINMENT OF THE BODY LANGUAGE OF THE PERFORMERS FROM DIFFERENT CULTURES

Summary

Plié movement is a basic technique of acculturation in the attainment of the body language of the performers from different cultures. Given the examples of classical ballet, Odissi dance, and Butoh dance, it is clear that most movements depend on the performance of this element. By continuously practicing this movement and other elements of a particular dancing technique, the maximum control, empowerment and flexibility of the performer's body are achieved. Even the very *plié* movement held at the point of reaching the bottom of the bend emits a special quality of energy that has a strong influence on the senses of the viewers. Working on the pre-expressivity, the performers achieve an articulation of acculturation that reflexively affects the viewers. Attracted in this way, the viewers can indulge in dance performance, breathe along its rhythm and pace, and experience through all the senses its imaginary world. Such a response by the viewers is the desire and goal of all performers.

Keywords: dancing, acculturation, ballet, Odissi, Butoh.

Милорад Лонић,
КОРЕОГРАФИЈА. ТРАДИЦИОНАЛНИ ПЛЕС НА СЦЕНИ,
Нови Сад: Матица српска, 2018.

Као самосвојни жанр сценске плесне уметности, кореографија традиционалног плеса је настала у Србији након 1948. године. Оснивање Националног ансамбла игара и песама „Коло“, а потом и ширење институционализоване мреже културно-уметничких друштава широм државе, утицали су на потребу осмишљавања сценске форме у оквиру које би традиционални плесови сеоског порекла били представљени публици и, што је за многе ауторе и данас примарни задатак, сачувани од заборава. Будући да је наредних деценија активност културно-уметничких и других фолклорних друштава била масовна, продукција кореографија традиционалног плеса је била богата и разноврсна. Множили су се ауторски приступи сценском приказивању традиционалних плесова и профилисали различити ставови о њиховом адекватном третману у поступцима театарског изражавања. Упркос интензивној дугугодишњој пракси, кореографија традиционалног плеса почиње да бива засебан предмет теоријског промишљања тек последњих неколико година. Књига кореографа, маестра Милорада Лонића *Кореографија. Традиционални плес на сцени* изузетан је допринос овој тематици, најпре због своје обухватности и ширине захваћених проблемских чворишта, а потом и због чињенице да је настала из пера човека који у правом смислу, као извођач, предавач и стваралац, репрезентује средиште кореографског стваралаштва у Србији.

Непрестано истражујући, ширећи и рефлективно промишљајући начине којима би могао исказати своје унутрашње уметничке пориве, маестро Лонић је имао потребу да дугогодишњи континуирани рад у играчкој сали прошири и у оквиру интелектуално-теоријског делања. Консултујући и преузимајући широку литературу из домена театрологије, етнокореологије, теорије и историје музике, па и психологије и комуникологије, уобличио је своја искуствена знања о сценском приказивању традиционалних плесова и разложно артикулисао ауторске уметничке ставове.

Поглавља књиге поступно обрађују многе теме у вези са стварањем кореографије традиционалног плеса. У логичном и обухватном следу она су груписана у оквиру неколико већих проблемских целина. У почетним поглављима аутор најпре разматра припремни процес у стварању кореографије традиционалног плеса који започиње упознавањем са фолклорно-плесном грађом, бави се могућностима њене класификације, као и разматрањем „плесних (кореографских) фактора“ који утичу на стваралачки процес. Потом, кроз разграната и обухватна поглавља књиге која су богато оснажена многим примерима и разноврсним илустрацијама, Милорад Лонић дискутује о кореографском уобличавању одабране грађе на различитим нивоима. Они обухватају структурално-формалне одлике плеса (разматрају се кинетика, ритам, метар, темпо, форма) и његовог сценског приказивања (разматрају се аспекти сценског простора, просторног и временског дизајна, ритма, динамике). Поред базичних законитости сценско-кореографског рада, маестро Лонић разматра и процесе варирања фолклорно-плесног узорка у кинетичком, просторном, музичко-аранжерском и драматуршком смислу, комуниколошке аспекте дијалога између аутора, извођача и публике, композиционе принципе кореографског рада, концепт плесног стила, аспекте „стилизације“ плесног узорка.

Док су поједина поглавља широко постављена пружајући генерални осврт на разматрану проблематику, у појединим поглављима маестро Лонић пажњу усмерава на партикуларне елементе кореографског рада као што су одабир и профилисање теме плесне композиције или фокус. Посебно деликатна и последњих година веома актуелна у академској јавности, питања плесне драматургије су, такође, обухватно разматрана и издвојена у засебном поглављу. Истичући да „драматургија у плесној композицији бруси кулминационе ситуације“, маестро Лонић наглашава разлику између улоге кореографа и плесног драматурга, те разматра аспекте драматургије плесног дела на различитим нивоима – на нивоу појединачне плесне композиције, целовечерње представе, фестивалских програма, као и у зависности од жанровског профила сценског израза – да ли је у питању сценско-плесни концерт сеоских или фолклорних ансамбала, наступ певачких група или народног оркестра.

Завршно поглавље посвећено је дидактичким основама педагошког рада са извођачима без којих реализација кореографске замисли није могућа. Аутор издваја и детаљно тумачи дидактичке принципе учења плесова (принцип индивидуализације плесног процеса, принцип поступности и систематичности, принцип свесне активности и друге), а завршне редове посветио је истицању психофизичких особености

извођача и кореографа, као и специфичности њихове узајамне комуникације у процесима стваралачког чина.

Посебно су упечатљиви они делови књиге који су, чини се, написани у једном даху, јер произлазе из непосредног личног извођачког и стваралачког искуства аутора. У првом реду то су поглавља посвећена динамици сценског уобличавања плесног покрета и она у којима се разматрају мотивација извођења појединачног плеса и, с друге стране, одређене кореографске замисли. Ове тематске целине представљају деликатна интерпретативна поља ретко разматрана у театролошкој литератури, која ће, верујем, наћи своје читаоце у широком кругу поштовалаца сценске уметности. Поред њих, посебно су значајна и поглавља посвећена образлагању ауторових личних ставова у погледу употребе традиционалних инструмената и народне ношње у драматуршком уобличавању кореографског тока кореографије традиционалног плеса, која, по први пут у домаћој јавности, аргументовано разматра ове, континуирано актуелне теме у приступу сценском приказивању традиционалног плеса, те ће, надајмо се, проузроковати њихово даље критичко промишљање и различито сценско реализовање.

Кроз цео текст који је брижљиво и приступачно написан, а као да се непосредно обраћа неким младим и будућим следбеницима, Милорад Лонић поступно и систематично образлаже различите аспекте кореографског стваралаштва. Будући да су они неодвојиви део његове личности и дугогодишње свакодневне животне активности, све разматране аспекте кореографског стваралаштва умрежава и, вешто, може се рећи, природно, ненаметљиво и сугестивно, предочава широкој читалачкој публици. С обзиром на чињеницу да настаје као снажан порив личног уметничког идентитета Милорада Лонића, књига *Кореографија. Традиционални плес на сцени* у много чему прераста примарну област којој је намењена, а то је област кореографије традиционалног плеса, те залази у сферу кореографског стваралаштва уопште. Пред читаоцима је озбиљно, обухватно и интригантно, а уједно читљиво и занимљиво написан текст, који ће, сигурна сам, постати незаобилазно штиво многим заљубљеницима у уметност сценског плеса.

Селена Ч. Ракочевећ

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности
selena@rakocevic.rs

Александар Милосављевић, Оливера Ковачевић Црњански,
ФОРУМ ЗА НОВИ ПЛЕС,
Нови Сад: Удружење балетских уметника Војводине;
Београд: Битеф театар, 2018.



У мају 2018. године из штампе је изашла монографија о једном времену у којем је у Новом Саду егзистирао савремени плес. Монографија је урађена стручно, има библиографски и историјски карактер. Документован је један плодан период играња који је отворио врата најширој публици и понудио јој алтернативу која је изискивала смелост да се изађе из оквира у којима се до појаве Форума живело.

Аутори Оливера Ковачевић Црњански и Александар Милосављевић ставили су у корице деценију другачијег играња.

Форум за нови плес је током свог трајања био раме уз раме са европским трупима и за тај рад добио прегршт похвала и награда које су приказане у монографији. Форум за нови плес се угасио, више не постоји као такав, али остаје књига као доказ да је у Новом Саду једанаест година доминирала група „истраживача“ која је са великим ентузијазмом стварала, а новостворено представљала свуда где је било услова и могућности. На основама класичног балета, уз ангажовање професионалних балетских играча и балерина из ансамбла Балета Српског народног позоришта и у раду са бројним гостујућим педагозима, у Новом Саду се створила платформа за експерименталне представе које су се спремале и најчешће изводиле баш у Српском народном позоришту. Пројекти су осмишљавани кроз радионице, у заједништву са свим учесницима на челу са Оливером Ковачевић Црњански, уз свесрдну подршку управе Српског народног позоришта, на чијем челу је, током периода

трајања Форума за нови плес, најдуже био управник Александар Мило-сављевић. Уз, назовимо је, техничку помоћ Удружења балетских умет-ника Војводине, визија једног снажног уметничког правца у свету игре, и поред свеprisутне оскудице, реализована је кроз пројекте које су материјално подржавали секретаријати и министарства културе са три нивоа: републички, покрајински и градски. Простор за рад и своје го-стопримство указивале су културне институције, Балетска школа у Новом Саду и наравно Српско народно позориште, где су се углавном одвијале пробе и представе. Сви они који су пратили и подржавали овај иновативни начин и место рада, уписани су у књигу. Ипак, и како то Милош Латиновић у књизи у свом тексту „Поглед у недоглед“ каже: „али ће им бити немерљиво лакше ако постоји 'кровна институција'“, што је потврда да се без јаке помоћи са највишег нивоа не може очеки-вати просперитет.

Пројекти које су на почетку тек формираног Форума за нови плес иницирали неколико истомишљеника, имали су за циљ и усавршавање професионалних играча Балета Српског народног позоришта и најта-лентованијих ученика Балетских школа у области савременог плеса. Осмишљавани су као циклус радионица које су водили домаћи и стра-ни стручњаци – плесни педагози и кореографи. Савременим методама радило се на усвајању и усавршавању већ познатих, али и нових пле-сних техника. Играчи су се информисали и о актуелним педагошким токовима савремене игре, а учесници су имали прилику да размењују искуства са кореографима и играчима из земље и иностранства и тако сагледају могућности за копродукцијске односе у будућности.

Из таквог рада рађале су се нове представе, издвајали су се играчи који су се појављивали у свом другачијем издању. Откривали су се њи-хови сензибилитети за ову врсту игре који се у редовном позоришном репертоару нису препознавали чак ни код појединаца. Беше то и период дописмеђавања играча по узору на неке развијеније средине у којима савремени плес одавно постоји. Форум је за једанаест година нанизао осам представа и са њима се представљао и ван матичне позоришне куће. Тамо где је гостовао, успевао је да привуче пажњу оне публике која жуди за новим креацијама у плесу. Форум за нови плес је, док је трајао, имао фокус на сталној људској чежњи и потрази за нечим новим и другачијим. Једном речју, беше то једна негована и изграђена група вредних играча која је једнако успевала да задовољи знатижељу и публике и свих учесника у пројектима.

Омаж поменутом раду у периоду од 2001. до 2012. године налази се на 216 страница у меком повезу у димензијама 170 x 240 милимета-ра и штампан је латиничним писмом у тиражу од 500 примерака.

Издавачи дела *Форум за нови плес – монографија* су Удружење балетских уметника Војводине и Битеф театар, а штампао је „Службени гласник“ из Београда. Издање монографије финансијски су подржали Министарство културе и информисања Владе Републике Србије преко Удружења балетских уметника Војводине и Битеф театра и Ротари клуб из Новог Сада. Издавачи су Габриела Теглаши Јојкић, председница Удружења балетских уметника Војводине, и Милош Латинић, директор Битеф театра.

После уводног текста, предговора Александра Милосављевића и текста „О Форуму – поглед на повест – из субјективног угла“ Оливере Ковачевић Црњански, следе текстови позваних присталица рада Форума за нови плес, као и сарадника, асистената и кореографа, који су исказали своја сећања на то време. У њима се налазе личне, помало носталгичне импресије, које говоре о начину и о условима рада, о организацији и сарадњи са институцијама и гостујућим појединцима, као и о гостовањима Форума на фестивалима у другим градовима. Ако су у тим исказима неки подаци необјективни, па чак и нетачни, не наносе штету овој монографији, јер су то лична виђења уметника који су своја сећања преточили у текст. Изјаве, текстови и критике уважених театролога, педагога, кореографа и партнера са којима је Форум током рада сарађивао откривају развојни пут трупе који се уз комплетну документацију са селективном библиографијом и Изводима из критика налазе на крају књиге.

Естетски приказ књиге је задовољен и заступа га графичка дизајнерка Катарина Поповић. Корице су у наранџастој боји, док су странице тониране у нежнијој нијанси исте и подсећају да се ради о балетској књизи. Интересантно је графичко решење унутар књиге које код наслова изоставља, тачније сече последња слова речи, превлачи их са једне на другу страну и тако заправо наводи читаоца да радознало из странице у страницу прати наставак написаног. Види се да се током вишемесечног рада на књизи водило рачуна да она обилује пробраним аутентичним фотографијама са проба и представа, које су компјутерски вешто обрађене техникама које се данас нуде.

Оно што би се могло замерити овом драгоценом делу у свету оскудне плесне литературе јесте недостатак краћег резимеа на енглеском језику. Без обзира на то што је покрет говор тела, сада када је плес описан и речима, добро би дошао превод на један од најраспрострањенијих светских језика, тим пре што је у потоњим пројектима учествовало и много странаца, а и Форум бележи бројна гостовања у иностранству. Још један мањи технички недостатак је што се наранџаста слова у мањем фонту на сивој подлози када нису подебљана (болдована) теже уочавају.

Труд око ове монографије је свакако уродио плодом и сасвим је сигурно да је Форум за нови плес заслужио да после откривања читавог развојног пута и плодоносних година јавног рада иза њега остане књига. Неопходно је записивати вредности које су обележиле значајан период једног другачијег играчког правца, једног театра и града у којем се та вредност одигравала. Брига о играчким достигнућима је у сваком смислу и наш задатак: да се о њима пише, да се бележе остварења, награде и признања. Мора да остане записан период стварања, јер се тако одужује уметницима за свеукупни допринос балетској уметности и општој култури једне земље. Монографија оставља трајни печат о временском раздобљу које говори уједно и о репертоару, и о представама и о читавој плејади стваралаца. Оваква публикација је круна уметничког давања, краси позоришну Кућу, понос је и културна баштина.

С разлогом су очекивања да ће књига привући пажњу читалачке публике, јер садржај открива читав низ релевантних информација о настајању и трајању Форума за нови плес. Упутно је прочитати књигу и сазнати мноштво детаља који су годинама стајали „иза кулисе“, јер на позорницу углавном излазе већ готова и „дотерана“ дела. Овакве књиге треба и да дају подстрек новим генерацијама које дубоко у себи имају идеју, али се можда у страху од предстојећих препрека либе да почну.

Прва промоција монографије *Форум за нови плес* одржана је у Новом Саду, 30. октобра 2018. године у Галерији Матице српске. На промоцији су пред бројним посетиоцима говорили аутори Александар Милосављевић и Оливера Ковачевић Црњански, Габриела Теглаши Јојкић, председница Удружења балетских уметника Војводине, Миlena Миња Богавац, драмска списатељица и директорка Шабачког позоришта, и Фросина Димовска, плесачица, кореографкиња и плесна педагошкиња.

Габриела С. Теглаши Јојкић
Српско народно позориште, Нови Сад
gteglasi@gmail.com

„ДА СЕ ЈОШ ЈЕДНОМ РОДИМ [...] ОПЕТ БИХ БИЛА БАЛЕРИНА“

Свенка Савић, *ЕРИКА*, Нови Сад: Футура публикације,
Удружење „Женске студије и истраживања“, 2018.

„Да се још једном родим [...] истим бих путем кренула“ есенцијални је став аутоперцепције Ерике (Ержебет) Марјаш којим она крунише свој закључак о себи: „могу рећи да сам срећна“ (стр. 5). То читамо на самом почетку *Ерике*, још једне изузетне монографије Свенке Савић о успешним и оствареним женама са нашег поднебља. Фактографијом пребогат, овај неконвенционални животопис аргументовано сведочи о респектабилном, плодном раду и испуњеном животу прослављене примабалерине Српског народног позоришта у Новом Саду из друге половине XX века.

Монографски омаж изванредној новосадској балетској уметници Ерики Марјаш, Свенка Савић је живо одсликала мултидимензионалним и полифоним приступом, а интересантно, питко и лепршаво. Стога је ова монографија много више од стереотипних хронобиографија које се приређују на уобичајен начин поводом годишњица и јубилеја. Ево и због чега.

У композиционом смислу, дискурс животописа је изузетно вешто експлициран кроз неколико тематских и подтематских прстенова, а у сваком од њих је фокусиран одговарајући доминантни аспект Ерикиног живота, праћен хронолошком техником. При томе се поменути тематски прстенови међусобно пластично преплићу и синергијски обогаћују укупну информативност текста, захваљујући, пре свега, одлично одабраној дијалошкој презентацији наративног ткива. Наиме, дијалошка експликација дискурса је доминантан артикулатор садржаја, са свим карактеристикама хибридног интервјуа: функционалном комбинацијом добро вођеног класичног интервјуа, интервју-портрета, интерпретативног и наративног интервјуа. Поменута дијалошка форма омогућила је ауторки књиге да укрсти различита гледишта о појединим аспектима Ерикиног живота и рада, те да, у позитивном смислу, колажира рашомонску полифонију виђења и мишљења о Ерики Марјаш као уметници, стручњаку и професионалцу у домену уметничке игре, оствареној и срећној жени. При свему томе, дискурс је пун живости

и стилски пластично вибрира у зависности од личног стилског печата учесника у дијалогским облицима наративне експликације садржаја.

Из тако богатог дискурса, на почетку животописа, сазнајемо битне моменте из Ерикиног детињства који су поставили чврсте темеље њеној будућој успешној каријери. Ту је реч о њеном школовању и почецима њене уметничке игре. Између осталог, сазнајемо да је прво сценско искуство стекла у нижим разредима основне школе, и то у балетској секцији Пионирског позоришта у Новом Саду; тада је секцију водио балетски играч Борис Радак, који је Ерику усмерио у балетску школу, тако да је као десетогодишњакиња почела редовно балетско школовање. У Културно-уметничком друштву „Ђорђе Злић“ Ерика је играчко искуство стицала у раду са Славијом Маренић. Још је као ученица учествовала у балетским представама СНП: после „ношења тацни“ у III чину *Лабудовој језера* играла је дамице. Државну позоришну школу – Балетски одсек у Новом Саду у класи Маргите Дебелјак, Ерика Марјаш је завршила 1961. године. Краће време се усавршавала у Кану (Француска) код Розеле Хајтауер (R. Hightower) 1972. године. У том сегменту Ерикине биографије сазнајемо да је, осим балета, њене главне љубави и преокупације, она имала аспирације и према другим активностима: у младости је обожавала спортско јахање, бавила се манекенством, а опробала се и у кинематографији. Играла је у филмовима *Љубав и мода* Љубомира Радичевића, *Раи* Вељка Булајића, *Доручак са Ђаволом* Мирослава Мике Антића.

У посебном одељку монографије, ненаметљивом хронологијом, дат је детаљан преглед пребогате професионалне играчке каријере Ерике Марјаш: од почетнице до прве балерине и више пута директорке Балета Српског народног позоришта у Новом Саду. Примера ради, током двадесет играчких сезона у Балету СНП (1961–1981) Ерика Марјаш је, махом у главним улогама класичног балетског и југословенског репертоара, савременог и модерног балетског израза – партиципирала у око 50 балетских репертоарских јединица. Међу њима, ретко је која била реинсталација класике попут Жизеле из 1967, 1971, 1973. и 1977. године (стр. 59–60). Дакле, стално у новим улогама, пред новим изазовима, новим уметничким трагањима! Стога је Ерика, у уметничком смислу, била увек свежа, нова, а плесачки врхунски спремна, са изузетном драмском снагом и зрелом интерпретацијом улога. Фактографија,¹ већ на

¹ Детаљнији преглед остварених балетских улога Ерике Марјаш: Девојка (*На лейом њавом Дунав*), Јулија (*Ромео и Јулија*), Човекова жена (*Човек у ојлегалу*), Оса (*Паукова јозба*), Вук (*Црвенкаја*), Ђаволица/Јела (*Ђаво у селу*), Пепељуга / Добра вила (*Пепељуга*), Сванилда (*Койелија*), Русалка (*Охридска лејенда*), Нела (*Крчај*), Зобеида (*Шехерезада*), Жизела (*Жизела*), Китри (*Дон Кихот*), Adagio (*Симфонија Ц-гур*), Девојка (*E=mc²*), Пролеће: Девојка (*Кармина бурана*), Франц (*Шчелкунчик*), Вољена драга (*Фантасијична симфонија*),

први поглед, указује на то да је она, играјући „носеће“ роле у балетима СНП, готово две деценије била перјаница и стуб балетског репертоара СНП.

У главној улози Ерика се први пут појавила као Јулија (*Ромео и Јулија*, 1962) у кореографији Георгија Македонског. За остварења у балетима *Ајосџино* Р. де Банфилда, *Жар њиџа* И. Стравинског и *Фанџа-сџиџна симфонија* Е. Берлиоза добила је Октобарску награду града Новог Сада 1970. године. И стручна јавност и критика и публика сагласне су у процени да је Ерика Марјаш, како је истакнуто и у *Речнику балетџа* Фердинана Рејна (1980: 249), изузетне балетске фигуре, сценског шарма, технички спремна, смела у подршкама, речју комплетна сценска уметница. Највише је сарађивала са Георгијем Македонским и Иком Отриним, који је у њој открио модерни сензибилитет (балет $E=mc^2$). Са Вером Бокадоро радила је *Љубав за љубав* и као Беатриче успешно гостовала по позиву у Большом театру у Москви. Улогама Одете-Одилије у *Лабудовом језеру* Ерика Марјаш се, 1981. године, опростила од сцене, а убрзо се успешно ангажовала на креативним пословима за добробит балетске уметности и балетског ансамбла СНП.

Ова монографија сведочи о плодном раду Ерике Марјаш као директорке балетског ансамбла СНП. Ту дужност је обављала у три наврата (1982–1983, 1994–1999. и 2004–2005) и дала је трајни допринос развоју не само статуса балета као театарског жанра у СНП већ и статуса балетске уметности на југословенском простору. Наиме, под њеним руководством Балет је конституисан као самостална организациона јединица СНП, равноправна са друге две, Драмом и Опером, под заједничким кровом СНП. Подржала је важне иновативне процесе у домену плесне уметности попут Форума за нови плес и стандардизације језика уметничке игре (стр. 125–128). Под њеним руководством покренута је пракса објављивања монографија балетских играча који су трајно обележили рад ансамбла Балета СНП. Такође, у време када је Ерика Марјаш била на дужности директорке Балета, обновљен је и оживљен рад Удружења балетских уметника Војводине, са свим добробитима које тај рад носи како за саме играче тако и за балетску уметност (стр. 130–131).

Монографијом је обухваћен богат преглед „медијских одјека“ који су у жижи пажње имали Ерикин професионални рад: знатан број кри-

Мерима (*Сџамена*), Китри (*Дон Кихот*), Царевна (*Жар њиџа*), Срце (*Лиџиџарско срце*), Мајка (*Ајосџино*), принцеза Аурора (*Усџавана лејоџиџа*), Дездемона (*Оџело*), Лизет (*Врајоланка*), мачка Агата (*Госџоџиџа са кровова*), Кармен Циганка (*Кармен*, Бизе–Шчедрин), Кармен (*Кармен*, Шчедрин), Рајмонда (*Рајмонда*), Есмералда (*Есмералда*), Силвија (*Силвија*), Теута (*Теуџа*), Клоринда (*Двобој*), Млинарица (*Тророџи шеџир*), Пријатељица ноћи (*Рајсодџија у џлавои*), Беатриче (*Љубав за љубав*), Болеро-девојка (*Болеро*), Одилија/Одета/Принцеза (*Лабудово језеро*), Девојка (*Сиџрале* – ТВ балет у продукцији Телевизије Нови Сад, 1982) (стр. 59–60).

тика са премијера и гостовања објављених у дневној штампи; интервјуи уметнице у дневној штампи и електронским медијима; ту су и детаљни подаци о филмским и видео записима насталим о Ерикином уметничком раду и поводом њега. На пример, Телевизија Нови Сад је снимила *Портрет Ерике Марјаш*; сачувано је седам видео и четрнаест филмских записа. Животопис, такође, доноси евиденцију и комплетне податке о око стотину текстова о Ерики који су, у периоду 1958–2018. године, објављени у медијима, пре свега у дневној штампи, периодици, стручној литератури и енциклопедијама (стр. 174–191).

На завидну ликовну опремљеност ове монографије нарочито указује чињеница да је животопис целом структуром богато илустрован упечатљивим фотографијама из битних момената Ерикиног живота, као и посебан блок одабраних фотографија Ерике Марјаш који сведочи о њеним многим талентима, афинитетима, али и свакодневном раду. Видимо њене фотографије са спортског јахања, балетске едукације, балетских проба (нпр. фотографија са Милорадом Мишковићем, стр. 134); Ерикине фотографије из домаћих филмова *Љубав и мода*, *Доручак са Ђаволом*. Пажњу плене фотографска сведочења о Ерикиним главним улогама у балетима класичног репертоара: *Жизела*, *Ромео и Јулија*, *Којелија*, *Усјавана лејојница*, *Пејелеуја*, *Есмералда*, *Силвија*, *Шехерезада*, али и у балетима савременог плесног израза, попут *Демоназла*, *Љубав за љубав*, *Госпођице са кровова*, *Пасион* и другим. Дабоме, ту је и њена незаборавна фотографија у улози Одете, из трећег чина *Лабудовој језера* П. И. Чајковског (стр. 94). Извесне фотографије буде сећања и на њене партнере са којима је играла; између осталих то су: Раде Вучић, Бора Младеновић, Борис Тонин, Владимир М. Покорни, Растислав Варга, Живојин Новков, Јован Сувачарев, Гаврило Грујић, Алексеј Лазаров, Драган Сеферовић.

У посебном одељку књиге реч је дата Ерикиним колегама-играчима, партнерима, другим уметницима и посленицима са којима је сарађивала: кореографима, композиторима, редитељима, управницима театра и балета. Сви они сликовито реконструишу своја сећања о пријатној професионалној сарадњи са Ериком Марјаш. Између осталих, о Ерики говоре: Душан Белић, Вера Бокадоро, Стеван Дивјаковић, Жарко Миленковић, Љиљана Мишић, Ико Отрин, Владимир М. Покорни, Растислав Варга, Зоран Мулић, Добрила Новков, Бора Младеновић, Љубица Шугић.

Изванредну, плодну и успешну каријеру Ерике Марјаш пропратили су и многе награде и признања, попут Повеље СНП (1972), Октобарске награде града Новог Сада (1970), Ордена заслуге за народ са сребрном звездом (1986), Повеље са плакетом „Јована Ђорђевића“ СНП

(1986), Награде Удружења балетских уметника Србије за животно дело (2006).

У монографији читамо и детаљне информације о текстовима „трајног наслеђа“ који у фокусу пажње имају дело Ерике Марјаш, попут одредница у енциклопедијама и сличним издањима. Тако, на пример, одредницу о Ерици Марјаш налазимо у публикацији *Srpski Who is who 2011–2013*, електронској енциклопедији *Википедија*, *Речнику балетџа* Фердинана Рејна, *Енциклопедији Новој Сага*, те у *Енциклопедији Српској народној позоришња* (електронски формат на сајту СНП).

Поводом својих уметничких јубилеја Ерика Марјаш је примала и знатан број телеграм-честитки од својих колега, али и посленика из света културе и уметности, који су респектовали њене уметничке домете. И ти телеграми нашли су своје место у прилогу монографије, употпуњујући пребогати уметнички колаж о Ерици Марјаш.

Сегмент монографије „Биограм (1941–2018)“, у виду закључне рекапитулације круцијалне фактографије, обједињује битне податке из професионалне каријере и, за Ерику Марјаш, важне чињенице из приватног живота.

Истакнимо да монографију визуелно освежава и информативно веома обогаћује осамдесетак црно-белих фотографија из личне документације уметнице и из Архива СНП. Фотографије су ауторство фотографа: Гаврила Грујића, Руже Ћирић, Јована Ползовића, Миомира Ползовића, Бранислава Лучића, Стевана Лазукића и Ане Лазукић. Импресионистички фото на предлисту монографије снимио је Петар Станишић. Ту су и други ликовни прилози, попут табела, који прегледно и есенцијално документују фактографију дискурса. Осим већ поменутих Ерикиних личних фотографија из различитих периода и фаза живота и рада, фотографија насталих у радној средини у контексту позоришног, балетског и сценског живота, те Ерикиних фотографија из филмова и ТВ записа у којима је партиципирала, ту су и фотографије: признања, повеља; захвалница и диплома која је добила; потом фотографије појединих плаката, програмских афиша са представа у којима је учествовала; фотографије Ерикиних партнера, колега и колегиница те њених других сарадника из разних домена културе, образовања и уметности, с обзиром на то да је Ерика била изузетно активна на многим пољима друштвеног и културног живота.

Информацијама пребогату, занимљиву и занимљиво обликовану монографију прате исцрпна литература са изворима, као и врло сведена белешка о ауторки књиге *Ерика* Свенки Савић, професорки емеритусу.

Да резимирамо, рецензенткиње монографије проф. др Весна Крчмар, проф. др Вера Обрадовић, др Данијела Радовић и проф. др Вера Васић

имале су велико задовољство да *Ерику* препоруче за штампу, као изузетно штиво љубитељима балетске умерности, али и као важно сведочанство које употпуњује слику о статусу Балета СНП и балетске уметности у Србији у другој половини XX века, у којој је Ерика Марјаш „очаравањем игром док је за нас плесала“ – била њена значајна перјаница (стр. 2).

Софија М. Кошничар
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет
grinja@sbb.rs

УМЕТНОСТ БУНТА

Милена Драгићевић Шешић, *УМЕТНОСТ И КУЛТУРА ОТПОРА*. Београд:
Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских
уметности, Клио, 2018.

Професор, истраживач, теоретичар културе, уметности и медија, писац, консултант и уредник др Милена Драгићевић Шешић, неколико деценија истражује, изучава и теоретски промишља појаве у уметности и култури у нашој земљи.

Књига *Умешности и култура отпора* је културолошко-театролошка студија која је настала као заједнички издавачки подухват Института за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности и издавачке куће „Клио“ из Београда, 2018. године. Поред увода, књига је подељена на шест поглавља: „Контекст: културна политика у временима друштвене аномије“, „Култура неслагања“, „Уметност контекстације – уметност акције“, „Уметност протеста“, „Уметник у унутрашњем егзилу – Зорица Јевремовић“ и „Изведбе неслагања: од културе отпора до катарзе и помирења“. Поговор „Град-као-акција“ написала је Силвија Јестровић. У књизи су поред нових есеја увршћени и текстови који су објављивани у различитим часописима на нашем или страном језику, јер је ауторка хтела да се они приближе њиховим правим читаоцима било да су припадници контрајавности или уметничке и културне јавности. Књига је илустрована фотографијама, а опремљена је библиографијом, бебографијом и именским индексом.

Како ауторка у књизи описује, анализира и теоретски дефинише појаве у позоришној и визуелној уметности у деведесетим годинама XX века, она се у уводном делу књиге пита има ли смисла писати о појавама у уметности насталим пре двадесет година, јер су оне можда „већ отишле у бездан заборав“ (стр. 13), међутим, сматра „да и данас одређује оно што узимамо као вредност која зрачи из прошлости“ (стр. 13).

У књизи *Умешности и алтернатива* (1992) професорка Драгићевић Шешић обрађује позоришну алтернативу од шездесетих година па до 9. марта 1991. године, те нова књига *Умешности и култура отпора* представља на „необичан начин“ наставак претходне књиге. По речима саме

ауторке, тематско-аналитички оквир књиге одступа од појмова политичка или ангажована уметност, јер су ти појмови били у кључу националног буђења, док је уметност отпора деведесетих у највећем делу пројугословенска, космополитска и „лева“. Након 1991. године установа се уметничка контрајавност, опозициона владајућим културним и политичким токовима. Ауторка је дефинисала појам уметности алтернативе и отпора деведесетих година XX века као „оне уметничке праксе које карактерише јасни антиратни, антинационалистички, антифашистички и социјално интегративни активизам“ (стр. 16). Професорка Драгићевић Шешић објашњава своју опредељеност за позоришта алтернативе чињеницом да о њима готово и нема записа.

Током деведесетих година XX века формирали су се различити типови дисидентства (политичко, верско, етно-културално, грађанско-културално). Организовано дисидентство и грађанска непослушност јачали су појављивањем независних организација и медијских платформи, а репресија над уметницима деведесетих година резултирала је чињеницом да је њихов рад остао невидљив и непознат највећем броју становника.

Контрајавност и развој цивилног друштва имали су теоријску потпору различитих интелектуалних и уметничких заједница, а отпор је био видљив највише у сфери уметности. Формирањем независних културних центара контрајавност добија нову подршку и снагу. У књизи ауторка говори о самоповезивању сцене и стварању „четвртог сектора“, односно солидарности која се организује између појединаца и уметника.

Професорка Драгићевић Шешић у уводу објашњава употребу термина „култура и уметност отпора“ сматрајући да је тако непосредније указала на „суштинско опредељење за коришћење перформативности у јавном простору, усмерено ка директној критици и промени власти и њеног апарата“ (стр. 26).

Ауторка наводи да је допринос ове књиге у чињеници да ће се овим текстовима допунити транскултурално сећање, али и очувати алтернативне уметничке праксе и култура отпора деведесетих. Да би избегла опасност да се уметнички догађаји деведесетих памте или као „црни феномени зла“ или као „романтизоване приватне праксе“, ауторка је у књигу уврстила аутентичне документарне текстове, али и оне писане са временском дистанцом.

„Суштински задатак ове књиге јесте омогућавање нове политике и културе сећања, културе која би вратила у фокус пажње уметност и културне догађаје бунта и отпора...“ (стр. 28).

У првом поглављу књиге „Контекст: културна политика у временима друштвене аномије“, ауторка говори о томе да су култура и културна

политика деведесетих година биле зависне од старих модела културне политике, а нове вредности нису могле да се стварају у друштву које се бавило ратом и ембаргом. Ауторка се определила да пажњу усмери на остваривање права на културу у новим условима политичког плурализма, на распад југословенске државе и на тржишно организован културни живот. Говорећи о модерној реторици културног естаблишмента, ауторка примећује да се она сводила на реторику тржишта и националне културе, а да су такви услови доводили до блокаде рада алтернативних институција, часописа, алтернативних културних група, па чак и издаваштва и кинематографије. Распад југословенске државе донео је бројне негативне ефекте у културном животу, а посебно у области слободе стваралаштва, јер је била блокирана размена информација и уметничких остварења са светом. У таквим околностима у држави културна јавност није имала могућност да покаже свој протест, јер је цензура, а посебно аутоцензура, била заслужна за одлуке о избору садржаја или људи који ће их реализовати. Тржишна компонента коју је држава потенцирала показала се у настојању да се област културе „преведе“ на тржишно функционисање, иако нигде у свету култура није препуштена само тржишту, већ постоје развијени различити механизми меценатске функције.

Основна улога независне сцене била је да се произведу нове идеје и концепти које официјелна културна сцена није могла да изведе. „Независна сцена спојила је естетске, етичке и интелектуалне критеријуме који су довели у питање погледе на свет које су држава и црква званично наметнуле: национализам, ксенофобија, патријархалне вредности, говор мржње, медијска манипулација етничким стереотипима, итд.“ (стр. 53). Независни уметници су проналазили нове облике репрезентације где су представљали своје уметничке активности – станови, камиони, пијаци, подземни пролази, рушевине и слично. Корак даље у развоју независне сцене представљало је умрежавање пројеката, а стварање независних културних центара представљало је важан тренутак у развоју грађанског друштва: Рекс-културни центар и Центар за културну деконтаминацију у Београду, Апостроф у Новом Саду и Конкордија у Вршцу. Трећа фаза развоја независне уметничке сцене у региону везује се за децентрализацију програма кроз „хоризонталне размене“, односно повезивање уметника из главних градова са активистичким групама и појединачним иницијативама. За развој уметности отпора кључно је било подизање капацитета у менаџменту и маркетингу, односно одрживост културног сектора, а једно од решења био је програм *Култура нова* и стварање *Асоцијације Независна културна сцена Србије*. Деведесетих година XX века активизам цивилног сектора уметности и културе имао је важну улогу у поновном успостављању

сарадње, културе мира и толеранције. Посебно је значајан њихов утицај на формирање интеркултурног, међугенерациског и међурелигијског дијалога у југозападном региону Европе.

Друго поглавље „Култура неслагања“ састоји се од шест есеја. „Култура отпора: активизам и право на побуну“ је текст у којем ауторка каже да је уметност пре много векова „добила право да се побуни против норми које намеће ауторитет“ (стр. 97). Путем уметничких остварења постављано је питање о праву на дугачије мишљење, удруживање или исказивање неслагања. Професорка Драгићевић Шешић каже да уметност пре друштвених догађања и побуна саопштава суштину проблема на који указује, она покушава да оствари модел који покрет дефинише, инспирише побуном, може да буде и политичко средство или одржава дух побуне. У периоду деведесетих (цензуре, принуда, забрана) виртуални простор постаје ново поље изражавања уметности и политике.

Текст „Алтернативна уметност деведесетих – уметничка и културна контрајавност“ почиње освртом на осамдесете године и комерцијализацију андерграунд уметности. Деведесетих година многи уметници бирају да делају кроз уметност, да постану део дисидентског покрета уметничке алтернативе. Уметничка сцена се дели на: „елитну културу“ коју карактеришу теме XIX века; масовну културу – кич; а бројни уметници су одлазили из земље и стварали „сцену у егзилу“, или се повлачили у атеље, или се пак одлучују да искажу свој став. „Алтернативна тј. радикална уметност деведесетих код нас је једина која нуди позитивно прихватање енергије масовне рок културе – као културе протеста и неслагања“ (стр. 113). Алтернативна уметност деведесетих допринела је стварању мале заједнице која је у интелектуалном и духовном смислу деловала другачије од доминантне идеологије.

„Жудња за животом! Мали улични призори Ана Миљанић и група Шкарт забринутог септембра 1997“ је есеј у оквиру другог поглавља, у којем ауторка говори о различитим начинима успостављања односа града и позоришне уметности (зграда, урбане сцене као позорнице, градска архитектура као сценографија, коришћење симбола града и његових простора). Током протеста 1996/97. улице Београда су биле сведоци позоришта у најкласичнијој форми: *Мајбеи* испред кордона полиције, или *Буре баруџа* ЈДП-а. Ауторка каже да је „карневализација града“ током протеста била инспирација за акцију *Забринути септембар* – у спомен Вилхелму Рајху. Центар за културну деконтаминацију је представом *Чуј мали човече* оживео Боалоове идеје потлаченог позоришта, а редитељка Ана Миљанић је осмислила десетак акција у различитим деловима града које су се током једног дана дешавале на сваки пуни сат. Сваки позоришни перформанс био је намењен различитој

циљној групи. „Отварање ових простора града за уметничко промишљање њиховог истинског животног смисла, у сценским артикулацијама у којима су учествовале балерине, глумци, манекени, али и позоришни директори и театролози представља нови корак у позоришним истраживањима Београда“ (стр. 121–122). Ауторка анализира перформанс на веома занимљив начин кроз шему простора збивања и случајних учесника.

У тексту „Политика сећања и право на побуну у неинституционалној култури Београда“ ауторка наглашава да је у деведесетим годинама култура представљала „најјачи фактор промене – фактор који је заступао већа друштвена и политичка питања – питања транзиционе дистрибутивне правде, културе мира и демократије“ (стр. 145). Уметници алтернативе су пронашли начин да кроз акције постану део системских јавних политика, да стварају своје платформе за дискусије да би се усавршавали, стицали нова знања и пронашли решења за своје уметничке идеје.

Истраживачкој позоришној трупи Дах театар посвећен је наредни есеј, а говори о њиховом позоришном стваралаштву у служби друштвене промене. Перформанси Дах театра користили су методе јавних простора за позоришно извођење са намером да се обраћају не само случајним гледаоцима већ и групи политички активних суграђана. Пројекти које је ова позоришна трупа реализовала дали су велики допринос „новој култури сећања“. Ауторка каже да је требало много храбрости да се њихови пројекти изведу у јавним просторима Београда, поготово јер се радило о историјским темама које се сматрају „негативном прошлошћу“, а реч је о представама *Ова вавилонска ђомејња*, *Невидљиви ѓрад*, *Маје забрањеној ђамћења*, *У ѓрајању за ѓрадом*, *Водич кроз алтернативну историју Београда*, *Анђели у ѓрадовима*. „Преузимајући колективне трауме, деконструишући их кроз индивидуалне приступе и сведочења, и враћајући их у савремени живот у облику перформанса, што у исто време представља критику града и друштва, Дах театар поново ствара јавни простор као место живљења и комуникације, а не само потрошачке праксе, конфликта и тензија“ (стр. 152).

Наредни текст „Ивана Вујић и Бетон хала театар – сећање и сан о другачијем, алтернативном“, говори о деловању редитељке Иване Вујић. Ауторка наглашава да је Ивана Вујић у Бетон хала театру, кроз уметничке пројекте, „идејом силаска на реку“ и јавним просторима града, показала нове начине деловања и „оживљавања колективног сећања“. У продукционом смислу искуство тог позоришта је значајно јер није имало ни трупу, ни велику администрацију и технику и било је отворено за све позоришне облике: представе, перформанс, ликовну инсталацију и интернет хепенинг. Ауторка анализира пројекте овог

позоришта: *Аеробалет*, *Аеројлан без мојора*, *Соба моје мајке*, *Антииона*.

У есеју „Београдски летњи фестивал (Белеф) – откривање суштинне града (1997–2007)“ професорка Драгићевић Шешић полази од чињенице да се летњи фестивали приређују са циљем да обезбеде забаву, јер је програм институција културе сведен на минимум. Белеф је настао у „време велике друштвене кризе и осећања бесперспективности“ (стр. 175), па се Савет фестивала одлучио за „уметност протеста“ и „културу отпора и непристајања“. Циклус од четири године обухватао је следеће одреднице: *Повраћајак у град, 1997*, *Урбане провокације 1998*, *Фрагментација смисла 1999*. и *Град-слика-стварности 2000*. године. Тада су настали различити позоришни пројекти: *Медеја*, *Ајоло 9*, *Ослушкивања*, *Цвеће разума*, *Документариј времена*, *Недозвани*, *Силејка и љубав*, *Порнографија*, *Ојеррррра је женској рода*, *Алкесанда*, *Анђели у градовима*, *Уметности јаћања луком и стрелом*, *Аеробалет*, *Кисеоник*, *Електира*. „Са уметничким инсталацијама и позоришним уличним призорима акценат је био на новој интерпретацији колективног сећања града, посебно на снази публике, случајне и намерне, да и даље ствара нова будућа сећања.“ (стр. 183).

Треће поглавље „Уметност контестације – уметност акције“ ауторка започиње описом стања у држави која се распада, а републичке границе једне државе постају стварне границе и препреке комуникацији. У институцијама културе опредељују се за постављање класика као „простора без ризика“, показујући тако „дубоки симптом кризе идентитета“ (стр. 191). У пројектима уметника алтернативе користе се „уметничка средства која настоје да трансцендирају данас и овде, да пређу све границе – од државних граница до граница самих медија“ (стр. 192), а уметност цитирања постаје преовлађујући облик уметничког израза. „Суштина преформанса у уметности јесте да је то медиј ширења радикалних уметничких предлога – провокација“ (стр. 201). Ауторка каже да је кључ за разумевање потребе уметника за перформансом у односу према публици, јер „перформанс рачуна на интерстимулацију као важан елемент *позоришних дојаћања*“ (стр. 204). Перформанси деведесетих година су изазивали задовољство и аутора и публике изазивањем и прихватањем провокације, уздрмавањем система, трансмедијалног препричавања, откривањем нових естетских вредности (стр. 210). *Замрзнути уметности*, *Уметничке кухиње*, *Дейоније Винча*, *Новосадски сувенир*, *Мрдни гујешом*, *Досије Србија* су пројекти независне групе стваралаца Лед арт која је тражила начин да говори о себи и свом времену. Уметничка група ФИА испитује средину, услове у којима живе, улажу свој рад, знање и уметнички сензибилитет у ту средину. Ауторка наводи да су најзначајнији резултати ове групе: уметнички,

културолошки, едукативни и популаризаторски. Драган Ве. Игњатовић један је од уметника чији рад ауторка анализира у својој књизи, и каже да је он био самосвојна личност Београдске алтернативне сцене. Група Магнет први перформанс реализује 1996. године под називом *Фалу Србија*, затим следе *Ошкровење*, *Иштеривање ђавола*, *Последња шајна вечера*, *Злајна полућа*, *О клању Србије* и друге. Група Магнет је користила трансмедијално приповедање као свој израз, преузимајући наративе савремености кроз разнолике облике популарне и елитне културе.

Театар Мимарт је специфичан феномен наше алтернативне уметничке сцене. Театар покрета и њихови играчи полазе од личних материјала па се може говорити и о документарном театру као специфичном изразу Мимарта. Њихове представе: *Око*, *Нумерик*, *Даљина нека само нама намењена*, *Санџа лега*, *Ипре блискости* изводе се у јавним просторима и ослањају на платформе попут ИНФАНТ-а, БРАМС-а, Алтеримица и Аероплана без мотора, и представљају корак ка заснивању сарадње на алтернативној сцени. У другој половини деведесетих Мимарт реализује значајне догађаје: *Водени њлес са бубњевима*, *Каледоскоп*, *Инстишиуи за њромену судбине*, *Рошкве сирујане* и *Време асирала*. „Стално истраживање и креативно стварање покретом представљају специфичан алтернативни пут који се са једне стране наслањао на институције, а са друге на појединце и групе којима је Мимарт подједнако давао, али са њима делио, кроз трансдисциплинарне и трансмедијалне пројекте, уметничке погледе, идеје и технике.“ (стр. 254).

Мирослав Мандић кроз перформансе *Ружа лутања* развија аутентичан програм уметничког рада, „кружећи Европом у симболичким ходочашћима“ и на тај начин „Ствара и европску Ружу лутања – ружу чији се преплети остварују у десетогодишњем пројектном ходању“ (стр. 256).

У четвртм поглављу под називом „Уметност протеста“ ауторка се бави улицом као политичким простором, односно како улица постаје простор карневализације. Ауторка започиње анализу студентским протестима 1991–92. године, и каже да су студентски протести 1991. обухватили студенте, недостајала им је „теоријска политичка артикулација“, а да су се протести студентата из 1992. могли посматрати у светлу политичке кризе. Најважнији облици студентског протеста 1992. обухватили су отворене просторе града у којима се стварала нова култура личних манифестација – кроз перформансе који су „извођени на кључним градским местима, својим духовитостима и другачијим политичким порукама разбили су устаљене начине комуницирања и преношења порука власти“ (стр. 268). Студентски и грађански протести 1996–97. показали су да је неопходан процес политичког и уметничког

сазревања. „Београд је постао истински покретни празник“ (стр. 273). У колонама које окупљају протестанте има веселости, раздраганости, духовитости, битан је пре свега град у којем „су градске улице простор живота, а шетње исказ става о њему и његовој будућности“ (стр. 273). Учесници протеста 1996/97. су, како каже ауторка, припадници свих генерација и структура становништва, који су се међусобно упознавали, забављали као група пријатеља. Шетње су имале тематски оквир, а постојала је и драматуршка обрада политичких и дневних догађаја: *Скидање медијског мрака*, „Свечано“ *ошварање ФЕСТ-а*, *Уличним сексом ипрошив лекса*, *Дедиње*, *Забрањени град*, *Посећимо наше*, *Чишћење Студентског града* и друге. Основна сцена постаје улица којом иде протестна поворка, грађани са балкона бацају конфете, траке од старог папира, пале или гасе светла, машу лампама и „та интерстимулација дешавања на улицама и фасадама створила је специфичан амбијент града – никада раније виђен на Балкану“ (стр. 277). Елементи процесije били су карактеристични сегменти карневалске прославе. Професорка Драгићевић Шешић каже да се инвентивност шетача највише показала у производњи буке, а постепено је та бука прерасла у музику. Перформанси су садржавали иронију, сарказам, инерцију, замену улога, вашар реквизита протеста, а најважнија визуелна компонента прерушавање имало је прецизан облик – наочаре, беџеве, пиштаљке и патике. Студентски и грађански протести трајали су 4 месеца, и били су својеврсни празник у животу Београда и многих српских градова. Проучавање значаја студентских и грађанских протеста 1996/97. није довољно ако се ради само са становишта социологије или политологије, неопходно је увођење, како каже ауторка, „у игру и појмовник уметности авангарде, алтернативе и постмодерне“ (стр. 311). Перформанси студентског протеста носили су „бројне цитате дадаистичких извођења, футуристичких серата, перформанса Баухауса, њујоршких концептуалиста и француских ситуациониста“ (стр. 311). Најважнији задатак студентских протеста 1996/97. била је провокација, а шетња симбол протеста, док су звучну основу представљале рок музика и бука.

У петом поглављу „Уметник у унутрашњем егзилу – Зорица Јевремовић“, ауторка говори о њеној особеној појави као позоришне уметнице која се одваја од других ширином интересовања, деловањем кроз различите медије, а посебно напорима да кроз акције остварује интерактивни, дијалогски пројект са људима који нису имали никакво претходно позоришно искуство. Дело уметнице Јевремовић стално води дијалог између јавних и приватних простора. Њени позоришни текстови одштампани су и, како ауторка каже, сведоче о „недостатку храбрости“ позоришних кућа. Њени пројекти су: *Босна – људски трајови*, *Аудио-*

видеографија, Дејно позориште М, Шајкушаве девојке и др. Драмско стваралаштво Зорице Јевремовић, како професорка Драгићевић Шешић закључује, „учествује у креирању културног поља (Бурдије) писањем драмских текстова, али и писањем критичких текстова; резонувањем о нашој збиљи, о нашој друштвеној стварности, резонувањем о медијској ситуацији, значи о медијском универзуму у коме живимо, али и деловањем на сцени“ (стр. 339).

У шестом поглављу „Изведбе неслагања: од културе отпора до катарзе и помирења“ ауторка је уврстила транскрипт разговора који је водила са Борком Павићевић, директорком Центра за културну деконтаминацију, у пролеће 2017. године. Кључна тема којом се води ауторка је њен рад у оквиру мировног покрета, протестних окупљања, грађанских акција и о оснивању Центра за културну деконтаминацију 1994. године. Значајни пројекти Центра су *Алијеримици* у јесен 1996, *Слушај мали човече* 1997, *Модерна* и многи други.

Књига се завршава поговором који је написала Силвија Јестровић под називом „Град-као-акција“. Ауторка почиње поговор сећањем на почетке протеста које је као новопечени имигрант пратила из иностранства, и каже како су протести учинили живот у Београду вредним живљења. Протести су нарасли у форму колективног изражавања кроз коју грађани покушавају да одрже културни идентитет града тако што ће га вратити себи. „Идеја града-као-акције је више од театарске метафоре која описује град као позорницу где се одиграва агон између политичке моћи и грађанске непослушности“ (стр. 411). По ауторкином мишљењу, најснажније су слике протеста тренуци када протестанти разних година и структура излазе и играју заједно на улицама, а најснажнији моменти везани су за музику и процесије. Она каже да је музика поетизовала политичке протесте. Њен закључак је, како каже, рефлексја на догађаје обележене распадом Југославије, али је „много важнија детаљна историја протестних догађања које Милена Драгићевић Шешић описује у својим есејима, јер су они директан антидот политичкој и културној амнезији“ (стр. 420).

Књига *Умешности и култура отпора* је драгоцен по много чему, она заиста прича причу о томе како је настајао протест и које су све манифестације реализоване у то време. Веома је тачна констатација професорке Драгићевић Шешић да због медијског мрака многе акције протестаната нису познате људима изван Београда, и они овом књигом добијају могућност да сазнају шта се све дешавало у Београду. Ауторка је детаљним описима перформанса и других позоришних догађања успела да пренесе токове дешавања али и атмосфере која их је пратила. Ова књига је написана лагано и заводљиво, а у ствари пружа толико научних промишљања која се много лакше примају управо захваљујући

ауторкином приповедачком стилу. Мислим да ће ова књига постати уџбеник на уметничким факултетима јер промишља перформансе и позоришне догађаје са много различитих аспеката. Морам да нагласим да је концепција књиге изузетно занимљиво драматуршки постављена. Поред есеја, књига садржи транскрипт разговора који је целина за себе, поучан, препун информација и просто га је немогуће представити или препричати – мора прочитати. Ту је и поговор који доноси потпуно другачију боју у палети коју нам је приредила професорка Драгићевић Шешић. Занимљивости књиге доприносе и аутентичне фотографије из приватних архива. Књига есеја *Умешности и култура оштора* нова је незаобилазна литература много шире читалачке публике, а не само позоришних истраживача и стручњака.

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

Маријана Прпа Финк,
МЕЈЕРХОЛДОВА БИОМЕХАНИКА.
ЗНАЧАЈ И УТИЦАЈ НА ПОЗОРИШТЕ XX ВЕКА
(ГРОТОВСКИ, БАРБА, БРУК),

Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, Академија уметности Нови Сад, 2014.

Маријана Прпа Финк, глумица и професорка на Академији уметности и Медицинском факултету у Новом Саду, своје интересовање за невербални театар представила је у књизи *Мејерхолдова биомеханика. Значај и утицај на позориште XX века (Грофовски, Барба, Брук)*. Књига, објављена 2014. године захваљујући Позоришном музеју Војводине и Академији уметности Универзитета у Новом Саду, произашла је из ауторкине докторске дисертације одбрањене 2011. године на Факултету драмских уметности у Београду. Наредних година, ауторка је проширила истраживање невербалног позоришног израза / сценског покрета и његовог дејства на гледаоца,¹ али је тежиште њених разматрања остало у ставу да се позоришне технике утемељене на биомеханичким принципима – присутне на европској сцени XX са преласком на XXI век – заснивају на методама руског авангардног режисера Всеволода Мејерхолда (Всеволод Эмильевич Мейерхольд, 1874–1940).

Специфичност ове књиге је у сусретању антрополошког дискурса и позоришног истраживања, при чему се инсистира на приказу израза глумца из перспективе сценског *биоса*. Уводно поглавље заједно са првим, насловљеним „Проблем и метод истраживања“, појмовни је оквир у којем су систематично уведени концепти, попут *условној* и *узбудљивој* позоришта, које је неопходно познавати пре „хватања у коштац“ са анализом конкретних драмских поставки заснованих на биомеханици. Фокус у овом делу рада усмерен је ка психофизичком феномену биомеханике – специфичној корелацији кинетичке и потенцијалне енергије. Битно је истаћи да ауторка, након представљања датог феномена, приступа краћем сагледавању турбулентног друштвено-историјског контекста Русије на почетку прошлог века, указујући на

¹ Реч је о студијама *Позоришни израз и емоција* (2014), *Маија ритма јапанској позоришта кјојен и западно позориште айсурда* (2014), *Сценски покрет и његово дејство на гледаоца* (2017).

разлоге за промену уметничке парадигме у позоришту која је отпочела са Мејерхољдовим отклоном од натурализма и реализма Станиславског (Константин Сергеевич Станиславский, 1863–1938). Циљ заокрета ка грађењу глумачког израза на биомеханици био је улазак „преко (глумчевог) свесног у сферу гледаачевог несвесног мисаоног процеса“ како би метафорички сценски језик не само био правилно ишчитан и промишљен, већ и што непосредније доживљен: употреба биомеханичких принципа омогућава „позориште директне линије“ у ком се пренос информације са линије писац – редитељ – глумац – гледалац скраћује на релацију глумац – гледалац. Иако не истиче то експлицитно, како се не би сувише удаљила од основне теме свог истраживања, Маријана Прпа Финк на овом месту у књизи у Мејерхољдовом стваралаштву препознаје две уметничке тенденције у периоду *fin de siecle*-а. Прва је укидање баријере између гледаоца и извођача којом се указује на базу доминирајуће друштвене идеологије тог времена – захтев за демократизацијом народа/нација упоредо са укидањем елитистичког статуса уметности, док се друга тенденција односи на настојање уметника да прошире палете традиционалних изражајних средстава.

Потрага за новим средствима и формама у случају Мејерхољда, подстакнута је његовом свешћу о томе да сама реч више није била довољна за позоришно изражавање. Овај режисер је, стога, тежио стварању суптекста са огромним сугестибилним потенцијалом. Окосницу књиге, дату у другом поглављу под насловом „Анализа примера из представа: 'Акрополис', 'Кула Холстебро', 'Вишњик'“, чини аналитички приступ управо истраживању тог суптекста, прецизније, организације позоришног рада и елемената који улазе у његов склоп, у наведеним поставкама Јежија Гротовског (Jerzy Marian Grotowski, 1933–1999), Еуђенија Барбе (Eugenio Barba, 1936) и Питера Брука (Peter Brook, 1925), а путем којих је ауторка доказала основну тезу: утицај Мејерхољдове биомеханике на развој позоришта током XX века. Маријана Прпа Финк је као критеријум за избор ова три редитеља узела њихов лабораторијски рад на биомеханичком и квалитативном тумачењу механизма тела глумца, док је избор драмских остварења начинила на основу репрезентативности у контексту пружања могућности да се у њима сагледају како феномен биомеханике тако и Мејерхољдова револуционарна примена сценографских решења.² Ауторка у свом методолошком приступу користи троструку микроанализу сценског *биоса*: анализу примера, биомеханичку анализу и квалитативну анализу узорка. Како би што јасније освестила егзактност конкретне глумчеве акције, систематизовала је

² Представе узете за студије случаја у овом истраживању дате су на компакт-диску приложеном уз књигу.

податке у шеснаест различитих целина, у којима су обрађене следеће димензије позоришног рада: равнотежа, ширење, драматургија, енергија, еквивалентност, лице и очи, стопала, шаке, монтажа и композиција, изостављање, принцип супротности, предизражајност, ритам, костим, техника, текст и позорница. Иако наглашава да њена систематизација није оригинална, већ преузета из књиге *Тајна уметности љумца: Речник позоришне антропологије* (1982) Барбе и Савареца (Nicola Savarese, 1945), на чију вредност ауторка упућује читаоца, њен (ауторкин) допринос лежи у употреби ових принципа у указивању на утицај и утемељење Мејерхољдове биомеханике у раду наведених позоришних стваралаца путем поставки представа *Акројолис* (1962), *Кула Холстјебро* (1994), *Вишњик* (1988).

Поступно вођење читаоца кроз истраживање, од дефиниција основних концепата за разумевање дате теме, преко историјске условљености истих и примера њихове реализације на сцени, до завршног сумирања резултата микроскопске анализе феномена унутар сценског биоса, даје овом читаоцу за право да књигу Маријане Прпа Финк назове својеврсним уџбеником. Студија *Мејерхољдова биомеханика*, обogaћена ретким фотографијама Мејерхољдовог рада, техника и личности обрађених унутар ње, уз компакт-диск као прилог, заиста може да послужи не само студентима глуме на путу свог професионалног усавршавања већ и другим интересентима. Концизан методолошки приступ и поглед конкретно усмерен на истражену материју пружају читаоцу и из других научних и/или уметничких области врло јасан преглед Мејерхољдовог рада на биомеханици и његовог прогресивног утицаја на позориште XX века, али и увид у сложеност уметничких токова модерне.

Бранислава Г. Трифуновић

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности,
Катедра за музикологију и етномузикологију, докторандкиња
branislavatrifunovic90@gmail.com

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Аведон, Ричард (Richard Avedon) 82
 Агостини, Рената В. 171–184
 Адамов, Небојша 36
 Адамов, П. 161
 Адамс, Ансел (Ansel Adams) 102
 Ајверкс, Јуб (Ub Iwerks) 66
 Ајзенштајн, Сергеј Михајлович (Сергей Михайлович Эйзенштейн) 70
 Алексић, Драган 68, 69
 Алексић, Радован 32, 38, 39
 Алексић, Сава 39
 Андреис, Јосип 18
 Андрејевић, Евелин 163
 Андрејевић, Милица М. 27–42
 Андрејевић, Теодор Тоша Аустралијанац 162, 163, 170
 Анри, Пјер (Pierre Henry) 125
 Антић, Мирослав Мика 205
 Атанасијевић, Славка 164
 Ауробиндо (Aurobindo) 173
 Ахматова, Ана Андрејевна (Анна Андреевна Ахматова) 49
 Бабић, Тоша 37
 Базен, Андре (André Bazin) 85, 86
 Бајић, Исидор 15, 161, 165, 168
 Бакочевић, Радмила 160
 Бакушки, Бранислав 32, 37
 Балакирјев, Милиј (Милий Балакирев) 44
 Балинд, Вера (Balind Vera) 123
 Балоковић, Златко 160
 Балугџић, Живојин 68
 Бандур, Јован 160
 Банфилд, Рафаело де (Raffaello de Banfield) 206
 Барачки, Живан 39
 Барачки, Ненад 30, 31, 34, 38
 Барба, Еуђенио (Eugenio Barba) 171, 172, 174, 175, 178, 179, 182, 185, 186, 188, 189, 220–222
 Барет, Елизабет (Elizabeth Barrett) 86
 Барић, Миша 39
 Барт, Ролан (Roland Barthes) 81, 82, 84, 89
 Барц, Грегори (Gregory Barz) 13
 Батагов, Антон Александрович (Антон Александрович Батагов) 143
 Бацковић, Јована 139, 140
 Бачић, Стеван Трнда 19
 Бејли, Дејвид (David Bailie) 79
 Бекер, Жозефина (Josephine Baker) 71
 Бели Генц, Јулијана 57, 58, 59, 62
 Белић, Душан 207
 Бем, Карл (Carl Boehm) 98
 Бергнер, Елизабет (Elisabeth Bergner) 71
 Берлиоз, Ектор (Hector Berlioz) 206
 Бертијон, Алфонс (Alphonse Bertillon) 78, 92, 93, 94, 95, 96, 106
 Бертолучи, Бернардо (Bernardo Bertolucci) 85
 Бетенс, Јан (Jan Baetens) 101
 Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 148, 161
 Бизе, Жорж (Georges Bizet) 18, 206
 Бинички, Станислав 161, 162
 Блејк, Вилијам (William Blake) 81
 Боало, Никола (Nicolas Boileau) 213
 Богавац, Миња 203
 Богдановић, Душан 140
 Богдановић, Огњен 140
 Богојевић, Наташа 139, 140, 142
 Божанић, Мина 160
 Божичевић, Иван 140
 Бојс, Јозеф (Joseph Beuys) 84
 Бокадоро, Вера 206, 207

- Бокуров, Мила 32
 Болман, Филип В. (Philip V. Bohlman) 22, 141, 142
 Бон, Скот (Scott Bonn) 81
 Борго, Меланија (Melania Borgo) 85
 Борхмејер, Дитер (Dieter Borchmeyer) 56
 Бошковић, Дијана 140
 Бошњак, Ернест 69
 Брандо, Марлон (Marlon Brando) 85
 Бранилов (Бранков), Васа 37
 Бранков, Душан 12
 Брејвик, Андерс (Anders Breivik) 80
 Брзић, Бошко 13, 15, 18, 20, 22
 Брока, Пјер Пол (Pierre Paul Broca) 92
 Броћић, Александар 56
 Брук, Питер (Peter Brook) 220–222
 Брукс, Френсис (Frances Brooks) 60, 61
 Бугарин, Душан 31, 32, 38
 Бугариновић, Ингеборг 140
 Букетоф, Игор (Igor Buketoff) 49
 Булајић, Вељко 205
 Булоњ, Жилијам Бенјамин Дишен де (Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne) 78, 89, 90, 91, 106
 Бурснел, Ричард (Richard Boursnell) 101

 Вавић, Михајло 69
 Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 43, 48, 52
 Валдура, Маркус (Marcus Waldura) 56
 Ван Сант, Гас (Gus van Sant) 80
 Варга, Растислав 207
 Васић, Александар 157, 158, 159, 160
 Васић, Вера 208
 Васић, Милоје 67
 Васњецов, Виктор Михајлович (Виктор Михайлович Васнецов) 47
 Ведрал, Вацлав (Václav Vedral) 162, 170
 Величковић, Јасна 140
 Велш, Волфганг (Wolfgang Welsch) 22
 Вељин, Лазар 30, 39
 Вемић, Загорка рођ. Стокић 37
 Вемић, Јоца 36, 37
 Веселиновић Хофман, Мирјана 130
 Весенлунд, Видија (Vidia Wesenlund) 114
 Вечански, Љубиша 27
 Вивекананда (Vivekananda) 173
 Вилнев, Денис (Denis Villeneuve) 80
 Вилсон, Рон (Ron Wilson) 81
 Винавер, Станислав 68
 Виола, Бил (Bill Viola) 102

 Витакер, Р. Б. (Whittaker) 86, 87, 89
 Витман, Чарлс (Charles Whitman) 80
 Влад Цепеш (Vlad Țepeș) 81
 Воркапић, Славко 69, 75
 Вребалов, Александра 140, 142
 Вујић, Ивана 214
 Вујић, Јоаким 164
 Вујовић, Драган 140
 Вукдраговић, Мирјана 160
 Вукдраговић, Михаило 130
 Вукосављевић, Сава 12
 Вулетић, Крста 39
 Вучић, Раде 207
 Вучковачки, Вера 172
 Вучковић, Војислав 160, 164

 Гаврић, Горан Т. 77–106
 Газимихал, Махмут 12
 Гајдаров, Владимир 71, 72
 Галтон, Френсис (Francis Galton) 96
 Ганди (Gandhi) 173
 Ганц, Бруно (Bruno Ganz) 78
 Гарбо, Грета (Greta Garbo) 72
 Гатари, Феликс (Felix Guattari) 108
 Генина, Р. М. 173
 Герасименко, Димитрије 164
 Герншајм, Алисон (Alison Gernsheim) 86
 Герншајм, Хелмут (Helmut Gernsheim) 86
 Гете, Јохан Волфганг (Johann Wolfgang Goethe) 55–64, 84
 Гин, Ед (Ed Gein) 80
 Глазунов, Александар Константинович (Алекса́ндр Константи́нович Глазуно́в) 48
 Глас, Филип (Philip Glass) 112, 151
 Глендининг, Ендру (Andrew Glendinning) 101
 Глинка, Михаил Иванович (Михаи́л Ива́нович Гли́нка) 46
 Големовић, Димитрије 12, 17
 Голубов, Драгица 38
 Гостушки, Драгутин 167
 Гостушки, Игор 140
 Грабол, Софи (Sofie Gråbøl) 96
 Грбић, Живорад 160
 Гречањиновић, Александар Тихонович (Алекса́ндр Ти́хонович Гречани́нов) 43–54
 Гречић, Тајјана 140
 Грилпарцер, Франц (Franz Grillparzer) 62

- Грифит, Дејвид Варк (David Wark Griffith) 75
Грицкат Радуловић, Ирена 162, 164, 170
Гротовски, Јежи (Jerzy Marian Grotowski) 171–184, 220–222
Грујић, Гаврило 207, 208
Грујић, Срђан 148, 149, 150
Грчић, Јован 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63
Гумиљов, Николај Степанович (Николај Степанович Гумилџ) 49
- Давидов, Добра 38
Даворин, Јенко 160
Дакић, Спаса 37, 39
Дакић, Тома 37
Дамаскин Грданички, епископ 30, 33, 34
Дамјанов, Љубомир 37
Дамњановић, Александар Леон Миодраг Лазаров Пасху 140
Данте, Алигијери (Dante Alighieri) 103
Дебелјак, Маргита 205
Деј, Коен (Cohen Day) 96
Деј, Роко (Россо Day) 89
Дејвис, Џереми (Jeremy Davies) 98
Декру, Етјен (Étienne Decroux) 171–184
Делакроа, Ежен (Eugène Delacroix) 102, 103
Делез, Жил (Gilles Deleuze) 108
Дем, Џонатан (Jonathan Demme) 80
Деп, Џони (Johnny Depp) 81
Деспот, Борис 140
Детони, Дубравко 123, 124, 128, 130, 135, 137
Дивјаковић, Стеван 207
Дизни, Волт (Walter Elias Disney) 66
Дилон, Мет (Matt Dillon) 77
Димовска, Фросина 203
Дитрих, Марлен (Marlene Dietrich) 72
Дјагиљев, Сергеј Павлович (Сергеј Павлович Дягилев) 47
Добрић, Спаса 37
Довженко, Александар Петрович (Александар Петрович Довженко) 70
Дојл, Артур Конан (Arthur Conan Doyle) 79
Доубек, Хуго 160, 163
Драбик, Станислав 164
Драгићевић Шешић, Милена 210–219
Драинац, Раде 68, 69
Драјфус, Алфред (Alfred Dreyfus) 96
Дрндарев, Михаило 37
Дрндарски, Видосава 36
- Дрндарски, Јовица 36
Дрндарски, Никола 36
Дрндарски, Урош 36
Дубинец, Елена (Elena Dubinets) 143, 144
Думнић, Марија 13
Дурман, Милан 75
- Ђаковић, Богдан М. 43–54
Ђерић, Зоран 68
Ђоковић, Предраг 29
Ђорђевић, Владимир Р. 19, 21, 161, 162, 163, 164, 170
Ђорђевић, Воја вид. Џорџ, Воја
Ђорђевић, Милица 140, 142
Ђунђенац, Злата 162, 163, 164
Ђурић, Ирена 27
Ђурић Клајн, Стана 18, 21, 157, 159, 160, 161, 164, 167, 170
Ђуричић, Милан 32, 35, 36, 38
Ђурковић, Никола 160, 164
Ђуровић, Игор 12
- Екерман, Јохан Петер (Johann Peter Eckermann) 84
Ерић, Миле Арон 39
Ерлер, Јохан Јакоб 28
- Жебелјан, Исидора 142
Жерард, Лиса (Lisa Gerrard) 118
Живатин, Гаврил 36
Живковић, Васа 29
Живковић, Ђуро 140, 142
Живковић, Љуба 67
Живковић, Миленко 160, 167
Живковић, Небојша Јован 140
Живојиновић, Бранимир 57
Живојиновић, Владимир 164
- Загоричник, Франци 127
Зајдел, Филип (Philipp Seidel) 56
Зајц, Иван 18
Здравковић, Живојин 160
Зеленовић, Ана Симона 123
Зикова, Зденка 160
Злобин, Зосим Павлович 173
Зонтаг, Сузан (Susan Sontag) 85, 87, 98, 99
Зубовић, Дубравка 129
- Иванишевић, Јован 163, 164
Ивановић, Јован 20

Ивачковић, Сава 36
 Ивковић, Владимир 133
 Игњатов, Милорад 31, 32
 Игњатовић, Драган Ве. 216
 Игњачевић, Милутин 67
 Икхиле, Оси (Osy Ikhile) 98
 Иланић, Прока 37
 Илијевић, Душан 39
 Илијин, Милица 164
 Илић, Војислав 164
 Илић, Драгана 176, 182
 Илић, Спаса 35
 Имбрин, Кузман Томин 36
 Ињац, Милена 150

 Јаковљевић, Селена 149
 Јакшић, Данило 69
 Јанг, Скип Дине (Skip Dine Young) 80
 Јанингс, Емил (Emil Jannings) 72
 Јанков, Жива 39
 Јанковић, Маријана 88
 Јанковић Бегуш, Јелена 148
 Јаношев, Лаза 39
 Јанчић, Јелена 140
 Јахолковски, Антони (Antoni Jaholkovski) 181, 183
 Јевремовић, Зорица 217, 218
 Јевтић, Боровој 57
 Јевтић, Иван 140
 Јенко, Даворин 18, 160
 Јестровић, Силвија 210, 218
 Јесудијан, Селварајан (Selvarajan Yesudijan) 172, 175
 Јован, Драган 38
 Јованов, Велимир 37
 Јовановић, Васа 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25
 Јовановић, Ђорђе 33, 35
 Јовановић, Јован М. 75
 Јовановић, Лазар 160
 Јовановић, Милан Браца 160, 164
 Јовановић, Милица 191
 Јоксимовић, Божидар 168
 Јосиф, Енрико 144
 Јургенсон, Петер (П. Јургенсон) 44

 Кабаљевски, Димитриј Борисович (Дмитрий Борисович Кабалёвский) 49
 Казу, Оно (Ohno Kazuo) 192
 Кајзер, Волфганг (Wolfgang Kayser) 56, 60

Калиник 44
 Калођера-Петровић, Долорес 57
 Кам, Ерик (Eric Cahn) 96
 Каменко, Бранко 37
 Кампани, Дејвис (Davis Campany) 103
 Каначки, Стеван 36
 Канчели, Гија Александрович (Гія Александрович Канчели) 53
 Каплан, Луј (Louis Kaplan) 101
 Карађорђевић, Александар, краљ 67
 Карановић, Зоја 14
 Карацић, Вук Стефановић 14
 Касапиновић, Жика 36
 Кастаљски, Александар Дмитријевић (Александр Дмитриевич Кастальский) 44, 45, 49, 50
 Каћански, Стеван 161
 Келдиш, Јура 45
 Келемен, Милко 124, 128, 144
 Киоу, Рајли (Riles Keough) 79
 Кирал, Ерне (Király Ernő) 123, 128, 164
 Кирмејер Дебре, Јозеф (Joseph Kiermeier-Debre) 56
 Кирсанова, Нина Васиљевна 160
 Клајрмонт, Хајнрих (Heinrich Clairmont) 56
 Клер, Рене (René Clair) 69
 Клима, Јосип 160
 Климов 45
 Кнежевић, Лазар 35
 Ковач, Борис 123, 134, 135, 137, 140
 Ковач, Жолт (Kovács Zsolt) 135
 Ковачевић Црњански, Оливера 200–203
 Којић, Зорица 146, 149, 154
 Кокановић Марковић, Маријана 22
 Кол, Сајмон А. (Simon A. Cole) 92, 94
 Колунџија, Нада 147, 148
 Комарински, Питер (Peter Komarinski) 96
 Коњовић, Петар 161, 162, 164, 168, 170
 Косановић, Дејан 68
 Костадинов, Слава 39
 Костић, Велизар 35
 Костић, Војислав 167
 Костић, Страхиња 56
 Коцебу, Амали фон (Amalie von Kotzebue) 55, 56
 Коцебу, Аугуст фон (August von Kotzebue) 55
 Кошарић, Мика 35
 Кошничар, Софија М. 204–209

- Краков, Станислав 68, 69
Кранчевић, Драгомир 160, 161, 162, 163
Крестић, Василије 28
Крстић, Даринка 162
Крстић, Петар 161, 162, 163, 164, 170
Крушичанин, Рада 37
Крчединац, Лука 39
Крчмар, Весна 208
Крчмарш, Ото 15
Ксенакис, Јанис (Ιάννης Ξενάκης) 142
Кулезић, Данијела 152, 154
Куленовић, Вера рођ. Црвенчанин 144
Куленовић, Владимир 149, 150, 154
Куленовић, Вук 139–156
Куленовић, Ибрахимбег 144
Куленовић, Салихага 144
Куленовић, Скендер 144
Куленовић, Твртко 190
Кули, Тимоти (Timothy J. Cooley) 13
Култер Харис, Дебора М. (Deborah M. Coulter-Harris) 86
Кухач, Фрањо К. 14
- Ладик, Каталин (Ladik Katalin) 123–138
Лазаров, Алексеј 207
Лазаров, Светозар П. 36
Лазих, Бранко 39
Лазукић, Ана 208
Лазукић, Стеван 208
Лајић Михајловић, Данка Р. 11–26
Лајовиц, Урош 148
Ламонд, Фредерик Арчибалд (Frederic Archibald Lamond) 164
Ланил, Ернст (Ernst Lányi) 164
Латиновић, Милош 201
Левин, Тед (Ted Levine) 80
Ледерер, Францис (Francis Lederer) 71
Ленц, Јакоб Михаел Рајнхолд (Jakob Michael Reinhold Lenz) 56
Леонкавало, Руђеро (Ruggero Leoncavallo) 18
Лера, Лазар 34
Лесковац, Младен 75
Лигети, Ђерђ Шандор (Ligeti György Sándor) 142
Лигети, Мелинда 140
Лизебет, Андре ван (Andre Van Lysebeth) 173
Лијескић, Биљана 146, 147, 149
Ликата, Марта (Marta Licata) 85
- Лиман, Оливер (Oliver Leaman) 85
Лингас, Александар (Alexander Lingas) 44, 45, 47, 48, 49
Литке, Хари (Harry Litke) 71
Личар, Цирил 160
Ловреновић, Иван 144
Ловренчевић, Звонко 12
Логар, Миховил 160, 168
Лонић, Милорад 197–199
Лонсдејл, Кејт (Kate Lonsdale) 79
Лосон Хали, Телма (Thelma Lawson Haley) 85, 88, 92
Луконина, Оксана 49
Лучић, Бранислав 208
- Љубић, Јеремија 35
- Маглов, Марија Т. 157–170
Мајклс, Двејн (Duane Michals) 94
Мајо, Џое (Joe May) 70
Македонски, Георгије 206
Маклухан, Херберт Маршал (Herbert Marshall McLuhan) 84
Максимовић, Аксентије 15, 160, 164
Максимовић, Љубица 164
Максимовић, Светлана 140
Малец, Иво 125
Мамлер, Вилијам Х. (William H. Mumler) 78, 100, 101
Ман, Фредерик (Frederick Mann) 49
Мандић, Биљана 29, 30, 33
Мандић, Мирослав 216
Манојловић, Коста 161, 164, 167, 168
Манфорт, Патриција (Patrizia Munforte) 85, 86
Мараковић, Љубомир 75
Маренић, Славија 205
Марила, Стеван 38
Маринковић, Јосиф 15, 160, 164, 168
Маринковић, Матеја 140
Марић, Љубица 160, 167, 168
Марјаш, Ерика (Ержебет) 204–209
Маркова, Елена Викторовна (Елена Викторовна Маркова) 178
Марковић, Александар 148
Марковић, Јулијана 149
Марковић, Петар 32, 38
Маскани, Пјетро (Pietro Mascagni) 18
Масникоса, Марија 151, 152, 154
Матачић, Ловро 164

Маџет, Херман (Herman Mudgett) 81
 Маџет, Џеф (Jeff Mudgett) 81
 Мегидсон, Марк (Mark Magidson) 112, 113
 Медић, Ивана Н. 139–156
 Медић, Милена 130
 Мезетова, Анита 160
 Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Всеволод Эмильевич Мейерхолд) 171–184, 220–222
 Мекдоналд Хејвуд, Кин (Keene McDonald Haywood) 115
 Меколум, Џонатан (Jonathan McCollum) 13
 Метерлинк, Морис (Maurice Maeterlinck) 46, 48
 Мијата, Кохахиро (Kohachiro Miyata) 115
 Мијатовић, Мијат 160
 Микић, Весна 130
 Миладиновић, Душан 160
 Милановић, Биљана 158, 159, 168
 Милановић, Љубомир 150
 Миленковић, Жарко 207
 Милин, Мелита 139, 146
 Милић, Владимир 148
 Милићевић, Драган 35
 Миловук, Милан 160, 164, 167
 Милојевић, Милоје 160, 161, 164, 168
 Милојковић, Милан Р. 123–138
 Милосављевић, Александар 200–203
 Милошев, Лека 39
 Милошевић, Предраг 160, 167
 Милошевић, Слободан 145
 Миљанић, Ана 213
 Миљковић, Катарина 140
 Миодраг, Предраг 29, 31
 Митфорд, Мери Расел (Mary Russel Mitford) 86
 Михајловић, Ана 140
 Михник, Ентони (Antoni Michnik) 124, 131
 Мишевић, Миланка 147
 Мишић, Љиљана 187, 188, 207
 Мишковић, Милорад 207
 Мишковић, Стојан 69
 Мједа (Чуперјани), Лаура 140
 Младеновић, Бора 207
 Мозжухин, Иван Ильич (Иван Ильич Мозжухин) 72
 Мокрањац, Василије 160, 168
 Мокрањац, Милица рођ. Предић 165
 Мокрањац, Момчило 165

Мокрањац, Стеван Стојановић 38, 164, 165, 166, 167, 168
 Молнар, Деже (Molnar Dezső) 134
 Мореј, Шон (Sean Morey) 84
 Моросан, Владимир 44, 45, 47, 50, 51, 52
 Морфидис, Александар 160
 Музојс, Јохан Карл Аугуст (Johann Karl August Musäus) 56
 Мулић, Зоран 207
 Мунитић, Ранко 65, 66
 Мунк, Едвард (Edvard Munch) 120
 Мусоргски, Модест Петрович (Модест Петрович Мусоргский) 46
 Нагул, Бранко 36
 Нагул, Ђура 36
 Нагул, Емилијан 36
 Нагул, Миле Фулира 36
 Негри, Пола (Pola Negri) 75
 Нелсон, Кевин Р. (Kevin R. Nelson) 90, 91
 Нестеров, Михаил Васиљевич (Михајл Васиљевич Нестеров) 47, 49
 Нешић Марко 11, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 160, 168
 Нешић Давидовић, Снежана 140
 Никодијевић, Марко 140, 142
 Николај, Фридрих (Friedrich Nicolai) 56
 Николајевић, Луцијан 164
 Никољски, Александар Васиљевич (Александар Васиљевич Никольский) 45
 Новак, Јосиф 69
 Новаковић, Душан 38
 Новаковић, Коста 69
 Новков, Добрила 207
 Новков, Живојин 207
 Обрадовић, Вера 208
 Обреновић, Милан, краљ 20
 Огада, Ајуб (Ayub Ogada) 114
 Огризовић, Вера 148
 Опавски, Павел (Pavel Opavský) 179, 180
 Орешковић, Димитрије Мита 11, 13–16, 20, 21, 25
 Орлов, Василиј (Василий Орлов) 44
 Остојић, Тихомир 160, 163
 Отрин, Ико 206, 207
 Павићевић, Борка 218
 Павлов, Стеван 37
 Павловић, Живадин 38

- Пакер, Шерон (Sharon Packer) 81
 Палестрина, Ђовани Пјерлуиђи да (Giovanni Pierluigi da Palestrina) 44
 Пантелић, Светозар 39
 Параносић, Милица 140
 Пастернак, Борис Леонидович (Борис Леонидович Пастернак) 49
 Пасула, Милица Б. 55–64
 Патанџали (Patañjali) 173
 Пауел, Мајкл (Michael Powell) 98
 Пауљев, Душан 36
 Пауновић, Владо 140
 Пауновић, Јелена 165
 Пауновић, Миленко 164
 Пачу, Јован 161
 Пашћан Којанов, Светолик 21, 162, 163, 168, 170
 Перић, Паја 37, 39
 Перкинс, Ентони (Anthony Perkins) 80
 Перкинсон, Дејвид (David Perkinson) 73
 Перпер, Џошуа (Joshua A. Perper) 84
 Перт, Арво (Arvo Pärt) 53
 Петковић, Јован 27
 Петров, Паја 39
 Петровић, Даница 27, 29, 34
 Петровић, Иван Светислав 69, 71
 Петровић, Иванка 162, 164
 Петровић, Коста 32, 38
 Петровић, Милош 147
 Петровић, Премил 149
 Петровић, Растко 68
 Петровна, Нина 72
 Пивнички Дринић, Татјана 22
 Пикфорд, Мери (Mary Pickford) 75
 Пилиповић, Горица 130
 Пињон, Пол (Paul Pignon) 125
 Писаров, Влада 38
 Писаров, Мирко 38
 Погачић, Владимир 74
 Покорни, Владимир М. 207
 Покорни, Драгутин Франтишек 162, 163, 170
 Ползовић, Јован 208
 Ползовић, Миомир 208
 Пољански, Валериј Кузмич (Валерий Кузьмич Полянский) 44
 Попов, Дејан 29, 33
 Поповић, Јова 168
 Поповић, Милан 39
 Поповић, Стеван В. 166
 Поповић Млађеновић, Тијана Б. 107–122
 Портен, Хени (Henny Porten) 71
 Пот, Имре (Póth Imre) 125
 Првуљ, Александар 27
 Предић, породица 165
 Премате, Зорица 146, 152, 154
 Прикелмајер, Клаудије 161
 Продановић, Јаша 67
 Прокофјев, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Прокофьев) 143
 Прпа Финк, Маријана 171, 190, 193, 220–222
 Пудовкин, Всеволод Иларионович (Всеволод Илларионович Пудовкин) 70
 Пуљо, Јасмина 172
 Пути, Лија де (Lya de Putti) 72
 Радак, Борис 205
 Радаковић, Срђан Ђ. 65–76
 Радета, Игор З. 107–122
 Радић, Душан 123, 124, 130, 133, 135, 137
 Радичевић, Љубомир 205
 Радовановић, Биљана 148
 Радовановић, Бојана 124
 Радовановић, Владан 130
 Радованчев, Драга (Драгутин) 39
 Радованчев, Коста 39
 Радовић, Данијела 208
 Радосевић, Ана 168
 Раичковић, Милош 140
 Рајичић, Станојло 160
 Рајнке, Хана (Hanna Reincke) 90
 Рајх, Вилхелм (Wilhelm Reich) 213
 Ракочевић, Селена Ч. 197–199
 Рандолф, Филип (Philip Randolph) 82
 Ранисављевић, Здравко 13, 21
 Ранк, Ото (Otto Rank) 59, 84
 Ранковић, Илија 35
 Рахманова, Марина (Marina Rakhmanova) 45, 47, 50, 51, 52
 Рахмањинов, Сергеј Васиљевич (Сергей Васиљевич Рахманинов) 44, 45, 50
 Регев, Моти (Motti Reggev) 22
 Ређио, Годфри (Godfrey Reggio) 118
 Рејн, Фердинан (Ferdinand Rain) 206, 208
 Реслер, Роберт (Robert Ressler) 81
 Римски-Корсаков, Владимир Николајевич (Владимир Николаевич Римский-Корсаков) 44, 49

- Римски-Корсаков, Николај Андрејевич
(Николай Андреевич Римский-Кор-
саков) 47, 53
- Ристић, Милан 167
- Ристић, Татјана 140
- Ристовски, Љубица М. 210–219
- Рифенштал, Лени (Leni Riefenstahl) 75
- Ричардс, Дебра 148
- Робертс, Мартин (Martin Roberts) 114, 116,
117
- Роден, Огист (François Auguste René Ro-
din) 177
- Ромчев, Станко 36
- Руvaraц, Иларион 164
- Рудник, Еугенијуш (Eugeniusz Rudnik)
128
- Рук, Герит Јан де (Gerrit Jan de Rook) 127
- Руми (Jalāl ad-Dīn Muhammad Rūmī)
48
- Рухпаул, Ева (Eva Ruchpaul) 175
- Рушајски, Младен 39
- Сабо, Иван 12
- Савареze, Никола (Nicola Savareze) 172,
174, 175, 178, 179, 182, 186, 188, 189, 222
- Савић, Жарко 161
- Савић, Свенка 204–209
- Сагазан, Оливије (Olivier Sagazan) 119
- Сакач, Бранимир 128
- Саломон, Дорон (Doron Salomon) 148
- Самсон, Џим (Jim Samson) 142
- Сандри, Ђована (Giovanna Sandri) 127
- Свердлин, Лав Наумович (Лев Наумович
Свердлин) 173
- Свјатославич, Владимир 46
- Свонсон, Керолајн (Carolyn Swanson) 79
- Секулић, Станислав 35
- Селцер, Марк (Mark Seltzer) 81
- Серов, Александар Николајевич (Алек-
сандр Николаевич Серов) 46
- Сеферовић, Драган 207
- Силвестров, Валентин Васиљович (Ва-
лентин Васиљович Сильвѣстров) 53
- Симић, Славко 36
- Сина, Стивен (Stephen J. Cina) 84
- Скенхеде, Карина (Carina Skenhede) 88
- Славенски, Јосип 167
- Славјански, Димитрије (Дмитрий Сла-
вянский) 164
- Слобин, Грета (Greta Slobin) 141
- Смоленски, Степен (Stephen Smolenski)
44, 45, 49
- Соколовић, Ана 140, 142
- Сомбати, Балинт (Szombathy Bálint) 127
- Спенсер, Франк (Frank Spencer) 92
- Сперњак, Велимир 37
- Сплирс, Едвард (Edward Spleers) 82
- Среботњак, Алојз (Alojz Srebotnjak) 144
- Стајић, Борислав 127
- Станиславски, Константин Сергејевич
(Константин Сергеевич Станислав-
ский) 221
- Станић, Александра 149
- Станишић, Петар 208
- Станковић, Иванка 170
- Станковић, Катарина 164
- Станковић, Корнелије 14, 15, 160, 168
- Станковић, Лидија 147
- Станојевић, Вера 140
- Станчић, Светислав 49
- Степанчић, Теодора 140
- Стернс, Мајкл (Michael Stearns) 114
- Стефановић, Димитрије 158
- Стефановић, Ивана 140
- Стојадиновић, Милан 67
- Стојановић, Боривој 38
- Стојановић, Петар 161
- Стојиљковић, Марјан 140
- Стојковић, Јованка 161
- Стојчевић, Ђорђе 164
- Стокић, Жива 37
- Стоукс, Мартин (Martin Stokes) 22
- Стравински, Игор Фјодорович (Їгоръ
Фѣдорович Стравинский) 48, 143, 167,
206
- Стражимештеров, Жељко 27
- Страјтбергер, Александер (Alexander
Streitberger) 101
- Субић, Славко 35
- Суботић, Јован 14
- Суботић, Митар Суба 123, 133, 134, 135,
137, 140
- Суваچارев, Јован 207
- Сулаж, Франсоа (Francois Soulages) 84, 94
- Тагоре, Рабиндранат (Rabindranath Tagore)
48, 173
- Талам, Јасмина 12
- Тарускин, Ричард (Richard Taruskin) 46,
143

- Тацуми, Хичиката (Hijikata Tatsumi) 192
Теглаши Јојкић, Габриела 200–203
Тескеј (Teskey) 84
Тешић, Ана Љ. 185–196
Тикмајер, Стеван Ковач (Stevan Kovacs Tickmayer) 140
Тимотијевић, Душан 67
Ткалчић, Јура 164
Ткаченко, Јуриј 148
Токин, Бошко 65, 66
Толингер, Роберт 163, 164
Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 71
Толструп, Емил (Emil Tholstrup) 101
Томандл, Миховил 29
Томашевић, Катарина 158, 168
Томић, Дејан 13, 14, 15, 19
Томић, Живојин 164
Тонин, Борис 207
Топаловић, Мита 161
Тот, Габор (Tot Gabor) 127
Трбојевић, Јованка 140
Трир, Ларс фон (Lars von Trier) 77, 78, 79, 81, 82, 83, 90, 93, 97, 101, 102, 103, 105, 106
Трифунковић, Бранислава Г. 220–222
Турино, Томас (Thomas Turino) 22
Турјански, Виктор (Вячеслав Туржанский) 72
Турлаков, Слободан 49
Турман, Ума (Uma Thurman) 80
- Ћириковачки, Драгољуб 33, 35
Ћирић, Ружа 208
Ћосић, Бора 130
Ћурчин, Катарина 140
- Уваров, Сергеј Семјонович (Сергей Семёнович Уваров) 46
Угрешић, Вероника 129
Узелац, Горан 149
- Фајт, Конрад (Conrad Veidt) 72
Фалконер, Крег (Craig Falconer) 101
Фалконер, Џорџ (George Falconer) 101
Фармер, Гари (Gary Farmer) 81
Фелтон, Д. (D. Felton) 103
Фербанкс, Даглас (Douglas Fairbanks) 75
Феце, Иван 127
Филиповић Франгеш, Маја 140
Фогл, капелник градске музике 17
- Фокс, Амарилис (Amarylliss Fox) 81
Фори, Марк (Mark Forry) 13, 22
Фрајт, породица 164
Франциски, Марчело де (Marcello de Francis) 118
Фрере, Бисон (Bisson Frères) 89
Фрик, Рон (Ron Fricke) 107, 112, 113, 122
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 84
- Хавлас, Гвидо (Guido Havlas) 18
Хајтауер, Розела (Rosella Hightower) 205
Хајх, Елизабет (Elizabeth Haich) 172, 175
Ханави, Џон (John Hannavy) 85, 89, 101
Харви, Џон (John Harvey) 101
Хауарт, Гленис (Glennys Howarth) 85
Хеберт, Дејвид (David Hebert) 13
Хегел, Георг Вилхелм Фридрих (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 108
Хелм, Бригита (Brigitte Helm) 71, 72
Хенри, Едвард (Edward Henry) 96
Хермес, Јохан Тимотеус (Johann Timotheus Hermes) 60, 61
Хил, Анет (Annette Hill) 101
Хинкл Тарнер, Елизабет (Elizabeth Hinkle-Turner) 124
Хитлер, Адолф (Adolf Hitler) 83
Хичкок, Алфред (Alfred Hitchcock) 79
Хоблит, Грегори (Gregory Hoblit) 98
Хоган, Шобан Фалон (Siobhan Fallon Hogan) 82
Хорејшек, Вацлав (Václav Horejšek) 164
Хофман, Милан 69
Хофман, Срђан 140
Христић, Петар 164
Христић, Стеван 161, 167, 168
Хруза, Карел Драгутин 15
- Цвејић, Жарко 32
Цветко, Драготин 18
Цветковић, Бранислав Брана 166
Црњански, Милош 65–76
- Чајковски, Петар Иљич (Пётр Ильич Чайковский) 43, 44, 45, 47, 148, 207
Ченић, Анандо 174, 179, 181
Черник, Атила (Csernik Attila) 125
Чесноков, Павел Григорјевич (Павел Григорьевич Чесноков) 44
Чешлак, Ричард (Ryszard Cieślak) 180, 183
Чолак Антић, Антоније 160

Џармуш, Џим (Jim Jarmusch) 81
 Џек Трбосек (Jack the Ripper) 78, 79, 81, 105
 Џексон, Дарла Сејлор (Darla Saylor Jackson) 85, 88, 92
 Џорџ, Воја 69, 75
 Шаманц, Стеван 36
 Шандоров, Александар Саша 147, 148, 150
 Шарло, режисер 75
 Швитерс, Курт (Kurt Schwitters) 131
 Шербан, Миленко 168
 Шефер, Пјер (Pierre Schaeffer) 124, 125
 Шеховић, Мухарем 147, 148, 150, 154
 Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 62
 Ширер, Вилијам Л. (William L. Shirer) 83
 Шлезингер, Јосиф 160

Шмит, Јоханес (Johannes Schmidt) 55
 Шнитке, Алфред Гаријевич (Альфред Гаријевич Шнитке) 53
 Шореш, Жолт (Sörös Zsolt) 135
 Шостакович, Дмитриј Дмитријевич (Дмитрий Дмитриевич Шостакович) 47, 49
 Штајнберг, Максимилијан Осејевич (Максимилиан Осеевич Штейнберг) 43–54
 Штокхаузен, Карлхајнц (Karlheinz Stockhausen) 125
 Штраус, Јохан Млађи (Johann Strauss II) 163
 Шуваковић, Мишко 123
 Шугић, Љубица 207
 Шчедрин, Родион Константинович (Родион Константинович Щедрин) 206

Регистар сачинила
Таијана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

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

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

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

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

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

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

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

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

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

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

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

E-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

У Зборнику се примењују искључиво правила Правописа Матице српске.

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

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

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

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

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

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

Списак свих илустрација приложити уз рад.

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

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

Уз примерак одштампаног зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

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

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Цитирана лијерајура

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

Монојрафска јубликација:

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

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развоју: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском писању*. Избор и предговор Чедомир 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:

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

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

Фототипско издање:

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

Пример:

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

Секундарно ауторство:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

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

Пример:

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

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

Рукопис

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

Пример:

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

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

Прилој у серијској публикацији:

Прилој у часопису:

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

Пример:

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

Прилој у новинама:

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

Пример:

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

Монографска публикација доступна on-line:

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

Пример:

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

Прилој у серијској публикацији доступан on-line:

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

Пример:

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

Прилој у енциклопедији доступан on-line:

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

Пример:

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

Рецензенти *Зборника Мајице српске за сценске уметности и музику* 60/2019

Мирјана Веселиновић Хофман

Зоран Ђерић

Мирјана Закић

Јелена Јанковић Бегуш

Милена Лесковац

Наташа Марјановић

Биљана Милановић

Мелита Милин

Вера Обрадовић

Ивана Перковић

Даница Петровић

Живко Поповић

Ира Проданов Крајишник

Маријана Прпа Финк

Селена Ракочевић

Катарина Томашевић

Маја Ћирић

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику
Излази двапут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: 021/420-199, 6615-038
e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Matica srpska Journal of Stage Arts and Music
Published semi-annually by Matica Srpska
Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice Srpske 1
Phone: 381 21 420-199, 6615-038
e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 60/2019 закључило 1. март 2019.
За издавача: проф. др Ђорђе Ђурић, генерални секретар Матице српске
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводацац за енглески језик: Оливера Кривошић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

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

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

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

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