



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

62

Editorial board

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

NOVI SAD
2020

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

62

Уредништво

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

НОВИ САД
2020

МАТИЦА СРПСКА

ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA

DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику (CIP 78+792(082), ISSN 0352-9738, COBISS.SR-ID 16339202) покренут је 1987. године као часопис оријентисан претежно ка историјским, естетичким и теоријским проучавањима позоришне и музичке, као и филмске уметности. Објављују се искључиво оригинални научни радови – из театрологије, музикологије, етномузикологије, историје и теорије филма. Посебна пажња посвећена је питањима развоја ових уметности на простору Југоисточне и Средње Европе, претежно унутар културе Срба и других културом повезаних народа у региону. Зборник је отворен за ауторе различитог научног интересовања, за сараднике у земљи, из центара са територије бивше Југославије и из иностранства. Отворен је и према млађим сарадницима, којима се пружа прилика да своје прве радове објаве управо у Зборнику. Све радове који стигну у редакцију оцењују два стручна рецензента, а по потреби и више њих. Зборник се штампа на српском језику ћириличним писмом, са резимеом на енглеском. Рукописи које аутори пошаљу на једном од светских језика штампају се у оригиналу, са резимеом на српском. Садржаји часописа компонују се у три рубрике: 1. научне студије, 2. архивска грађа, мемоарски прилози, 3. прикази и некролози. Приликом утврђивања Садржаја Зборника, текстови су распоређени хронолошки и тематски, у зависности од материје коју сарадници обрађују. Прве две рубрике Зборника имају сажетке, кључне речи и резимеа. 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. 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 СОФИЈА М. КОШНИЧАР Тематски сусрет Милоша Црњанског и Тодора Манојловића у интермедијалном светлу – I део: Театарски и публицистички аспекти у проседеу <i>Каји шпанске крви</i> Милоша Црњанског	9
SOFIJA M. KOŠNIČAR, PhD Thematic Meeting Between Miloš Crnjanski and Todor Manojlović in the Inter-Medial Light – Part I: Theatrical and Journalistic Aspects in Procédé <i>Kap španske krvi</i> by Miloš Crnjanski	24
Др ГОРАН Т. ГАВРИЋ Савремена уметност у контексту релационе естетике и филма <i>Сквер</i>	27
GORAN T. GAVRIĆ, PhD Contemporary Art in the Context of Relational Aesthetics and the Film <i>Square</i> . .	54
Др МАРИЈАНА В. ПРПА ФИНК Исидора Данкан и феминизам	57
MARIJANA V. PRPA FINK, PhD Isadora Duncan and Feminism	67
Др Ксенија Ж. Марковић Божовић Преношење представа на биоскопска платна као средство развоја публике и постизања одрживости савременог позоришта	69
KSENIJA Ž. MARKOVIĆ BOŽOVIĆ, PhD Putting Theater Performances on a Cinema Screen as a Means of Audience Development and Achieving the Sustainability of the Contemporary Theater	80
Мср НЕДА А. НЕСТОРОВИЋ О звучно-визуелним (<i>уметничким</i>) синестезијама у теорији и пракси	81
NEDA A. NESTOROVIĆ, MA On sound-visual (<i>artistic</i>) synesthesias in theory and practice	100
Мср МАРИЈА Д. СИМОНОВИЋ Стваралачка фантазија о прошлости музике у <i>Шести античких епиграфа</i> Клода Дебисија	101
MARIJA D. SIMONOVIĆ, MA Artistic Fantasy about the Musical Past in <i>Six Antique Epigraphs</i> by Claude Debussy .	118
Мср МИЛИЦА Д. ЛАЗАРЕВИЋ Прилог тумачењима Равелове опере <i>Дејте и чаролије</i> : један јунговски приступ .	119
MILICA D. LAZAREVIĆ, MA A Jungian Approach to Ravel's Opera <i>The Child and the Enchantments</i>	131

Др ПРЕДРАГ А. ЂОКОВИЋ	
Зорислава М. Васиљевић о црквеном појању и Мокрањчевој методици наста- ве појања	133
PREDRAG A. ĐOKOVIĆ, PhD	
Zorislava M. Vasiljević on Church Chanting and Mokranjac's Chant Teaching Method	144

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др ЗОРАН Р. ЂЕРИЋ	
Позориште лутака у Новом Саду од 1941. до 1968. године	147
ZORAN R. ĐERIĆ, PhD	
Puppet Theater in Novi Sad from 1941 to 1968	165
Др ДУБРАВКА Љ. ЛАЗИЋ и мср ГВОЗДЕН Р. ЂУРИЋ	
Неореалистички приступ изради сценарија у филму <i>Рим, отворени град</i> Роберта Роселинија	167
DUBRAVKA LJ. LAZIĆ, PhD and GVOZDEN R. ĐURIĆ, MA	172
Roberto Rossellini's <i>Rome, Open City</i> – A Neorealist Approach to Scriptwriting .	

ПРИКАЗИ REVIEWS

Др ЉУБИЦА М. РИСТОВСКИ	
Без сумње значајне личности (Мирослав Радоњић, <i>Несумњива лица</i> , Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2019)	173
Др ЗОРАН М. МАКСИМОВИЋ	
Позориште као чинилац културног и националног идентитета Словака у Војводини – <i>150 година словачког позоришта у Војводини</i>	180
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	185
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ	193
РЕЦЕНЗЕНТИ	199

СОФИЈА М. КОШНИЧАР

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

ТЕМАТСКИ СУСРЕТ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И ТОДОРА МАНОЈЛОВИЋА У ИНТЕРМЕДИЈАЛНОМ СВЕТЛУ** – I ДЕО:

Театарски и публицистички аспекти у проседеу *Кайи црњанске крви* Милоша Црњанског

САЖЕТАК: У међуратном контексту Краљевине Југославије Милош Црњански и Тодор Манојловић су се срели на истом тематском и мотивском подручју и то путем фактоцитације историјских чињеница и догађаја из *Пролећа народа*, које се, средином XIX века, револуционарно разбокорило широм Европе. Прво Црњански (1932, *Кайи црњанске крви*), а потом и Манојловић (1936, *Ойчињени краљ*), уметнички удахњују живот Лоли Монтез, најконтроверзнијој плесачици и глумици онога доба у Европи, и баварском краљу Лудвигу I – као главним актерима поменутих дела. У овом раду су фокусирани аспекти цитатног уметничког сусрета Црњанског и Манојловића, а размотрени су са позиција интертекстуалности и интермедијалности. Такође, размотрени су жанровски аспекти и потенцијали назначених дела у театролошком и драматуршком смислу. Анализа контекста, битних догађаја и друштвено-историјских прилика доба у којем су ова дела настала и у којем су ова двојица литерата живела и стварала – омогућила је ширину визууре и бољу осветљеност литерарне судбине *Кайи* и *Ойчињеног краља*.

У првом делу рада посебно су осветљени вантекстовни аспекти: *Кайи црњанске крви* – романа у наставцима у функцији наградне игре *Времена*, као и они коју су били прави узрок и повод за формирање негативне критичке рецепције *Кайи*; разлози због којих је „Лола“ Црњанског у литератури сматрамо неоправдано декласирана и

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

** Овај рад, у два дела, заснован је на истраживањима у оквиру два актуелна пројекта Одељења Матице српске за сценске уметности и музику у Новом Саду: *Интермедијалности и интертекстуалности у уметности и Европски оквири рецепције театра у српској књижевној прози и њен културолошки значај*, који се спроводе под руководством проф. др Софије Кошничар.

то, пре свега, снагом осветољубивости Милана Богдановића и његовим утицајем оркестрираних истомишљеника.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милош Црњански, *Кай шпанске крви*, Тодор Манојловић, *Ой-чињени краљ*, историјска фактоцитација, Лола Монтез, Лудвиг I, *Пролеће народа*, *Време*, интертекстуални аспекти, интермедијални аспекти, театролошко-драматуршки аспекти.

ПРОЛЕГОМЕНА О ПРОБЛЕМУ. О стилу и уметничком проседеу Милоша Црњанског засигурно је написано толико текстова да би за њих била претесна и позамашна библиотека. Међутим, изузетна сценичност и сликовитост романа *Кай шпанске крви* као предмет стручног и научног изучавања маргинализоване су и готово занемарене. То јесте за чуђење, ако се зна да су главни ликови (Лола Монтез¹ и Лудвиг I, краљ Баварске²), важни догађаји, као и општа хронотопија романа, с упечатљивим екфразама мотива театра, директно везани за позориште, које је, својим слојевитим тематским комплексом, опште место *Шпанске крви*. При томе, Црњански је у *Кайи* међу првима открио уметничку инспиративност назначене тематике, ликова и мотива – који ће, тек касније, добити своје не само литератне већ и друге медијске облике (о томе у другом делу рада). Посебно је занимљиво то да од *Шпанске крви* није канула чак ни по која бледуњава *кай* на домаћу позоришну сцену. Ако је, којим случајем, тога и било, такође је остало медијски безбојно, или занемарено. Зашто? Наведена запитаност постаје још оправданија када се, из пребогатог мноштва, размотри тек спорадичан избор веома сценичних слика и упечатљивих слика из театра, које, уједно, постављају обресе основне драмске радње и маркирају основно актанционо поље *Кайи шпанске крви*.

на позивницама дворског позоришта баварског, стајало је име сењоре Dolores del Poris у Montez. Нико у светини која је пунила гледалиште,

¹ Лик је утемељен на историјској личности и историографским подацима. Наиме, Мари Долорес Елиза Росана Жилбер, грофица од Ландсфелда (Marie Dolores Eliza Rosanna Gilbert, Countess of Landsfeld; 1818–1861), познатија по уметничком псеудониму Лола Монтез, била је ирска плесачица и глумица. Славу је стекла као „шпанска плесачица“. Постала је позната као куртизана и љубавница баварског краља Лудвига I, који јој је доделио титулу „грофица од Ландсфелда“. Иако се њеном утицају приписују либералне реформе у Баварској, она је, на почетку револуције 1848. године, била присиљена да бежи. Остатак живота је провела у Швајцарској, Француској, Лондону и САД где се издржавала као забављачица. Њен живот је постао инспирација за многобројна књижевна и музичка дела, као и играни филм (CHISHOLM 1911: Web).

² Лик је утемељен на историјској личности и историографским подацима. „Ludvig I Karlo August, bavorski kralj (Strassburg, 25. VIII. 1786 – Nica, 29. II. 1868). Vladao od 1825. do 1848, na strani Napoleona I Bonapartea protiv Austrije 1807–09. Podupirao kulturu, umjetnost i znanost, njegovom zaslugom podignuta su mnogobrojna zdanja u klasicističkom stilu (pinakoteka i gliptoteka u Münchenu). Nakon Srpanske revolucije 1830. približio se konzervativcima. Pisao pjesme. Abdicirao 1848. zbog skandala s ljubavnicom Lolom Montez“ („Ludvig I Karlo August“: Web).

обнажених рамена и црних, ластавих фракова, међутим, није слутио да ће њене „шпанске народне“ игре, како је писало на распореду, бити судбина која се у дивним, црним чипкама, као јато врана, спустила, после толиких скандала и са толиких лешина, по Европи, и у Минхен (Црњански 2007: 13).

Наведена екфраза је у наратолошком смислу „засејавање“ фокуса проблема приче, дакле, својеврсна најава предстојеће мелодраматике и драмског заплета романа. У следећој слици из театра, предочена је скица фигуре актанционог димера: *заљубљени ситуденџи, занесењаци: удварач(и) – Плесачица:*

Неприродно ћутљив и одсутан духом, наслоњен на позлаћену ограду ложе, тај младић је натоварио цвећем неколико лакеја, наредивши да се руже носе у гардеробу играчице, и кад су га питали од кога, рекао је кратко, скоро шапћући само: „Graf Hiršberg, studiosus“ (Црњански 2007: 13). Изнад мраморних степеница, као и под златним цветовима ложа, његова личност оличавала је студента, фантаста, будућег самоубицу (Црњански 2007: 14). Раскошно одевен, у гунгули света, он је као озебао стајао ту у топлоти позоришта, у којој је, за тренут, заборавио и кишу што је напољу падала и хладну своју пропаст са том женом коју је предосећао, иако је био крај ње тек неколико дана (Црњански 2007: 14).

Трећа слика из театра доноси јасно позициониран будући актанциони драмски троугао дела *Кай шћанске крви: удварачи – Плесачица – Краљ*.

Био је стао мирно, на удар свих лорњона, и није се уклањао ником с пута (Црњански 2007: 14). Хиршберг се „гушио крај толиких супарника, а још више пред сенком Оног који се [...] код ње [Јоле Монтез] почео да јавља, а који је, у његовој глави, био Зевс који је, разуме се, био у стању да му отме сваку нимфу – Лудвик Први, његов краљ. Алегоричне слике и гирланде и раскошне светиљке, као и венци цвећа и женских нагих груди, заокружише гледаоце који су, по ложама и галеријама, навирали. Црни цилиндри и драгоцени догледи од седефа и злата лежали су по црвеној, кадифеној балустрада, у опасности, непрекидно, да падну на ћелаве, од сасвим обичне људске кости главе. Понегде понеки програм, од папира меког као перје, спуштао се, полако, са висина [...] Они који су са висина, из племићких ложа, гледали доле, гледали су најчешће у женске корзете, они који су одоздо, из редова грађанства, гледали у ложе, видели су, углавном, подваљке и ноздрве. Сва та светина, кад се светиљке угасише, учини се усамљеном, младом графу Хиршбергу као хиљаду одсечених глава (Црњански 2007: 15).

Дакле, већ на почетку романа, на првих петнаестак страница, Црњански, наратолошки речено, јасно и прецизно „засејава“ клице проблема и дефинише му драмски оквир – баш као што се то ради у класичној драмској експозицији. Потом оно „засејано“ у експозицији, драмски развија по свим теоријским правилима развоја драмске радње – кроз заплет, кулминацију, перипетије и расплет. Указани моменти, веома изражена драмска структура, укупна вокација, као и тематско-мотивски комплекс обрађен у *Каји шпанске крви*, оправдано и недвосмислено упућују на запитаност: зашто је *Кај* театарски и театролошки – до данас, маргинализована?

*Рак-рана Капи шпанске крви: њено декласирање
због јојулисичког објављивања у шпанији*

Чини се да је укупна опалесценција контекста и медијске климе (стара безмало један век, још од времена настанка тога текста) допринела томе да стручна мисао о *Каји шпанске крви* узјаше доминантан, негативан, богдановићевски талас, који до данас, својом бајатом, отровном водом заплјускује и гаси свежу мисао о том тексту, од којег, међутим, сам Црњански, ни у старости, није одустао, тврдећи да је то „једна лепа књига“ са несрећном судбином (Буџац 2014: Web):

Како је, све, почело? Чланком „Ми постајемо колонија стране књиге“³ – „у ком сам – истиче Црњански – указао на поплаву стране књиге у нашој земљи, на несолидну рекламу за преводе страних књига и на плјачку наше публике у корист страних издавача, или њиних као-бајаги ‘југословенских’ наклада, изненада се јавља уредник Српског књижевног гласника г. Милан Богдановић у улози шампиона стране књиге и превода“⁴ – покренута је жучна полемика о стању у домаћој књижевности и култури тога времена (према Кошничар 2013: 19). Такнувши у сујету и Богдановићев ауторитет у успону, који је културно и политички, увек, био добро позициониран и који је, увек, имао јаку залеђину у снажној породици на високом месту на хијерархијској друштвеној лествици⁵ како у Краљевини тако и после Другог светског рата⁶ – Црњански је, против себе, окренуо не само Богдановића већ и

³ Чланак у два наставка „Ми постајемо колонија стране књиге“ Црњански је објавио у *Времену* од 9. и 12. марта 1932. године на страни бр. 2.

⁴ Овде је реч о изводу из текста „Уредник Српског књижевног гласника о нашој књижевности“ Милоша Црњанског објављеног у *Времену* од 13. март 1932. године, на стр. 7.

⁵ На пример, отац Милана Богдановића био је управник краљевског добра Љубичево у Пожаревцу (Ђурић 2019: Web).

⁶ После Другог светског рата, који је провео у немачком заробљеничком логору за официре, Милан Богдановић је остао велики посленик у српској култури: професор теорије књижевности и шеф Катедре за југословенску књижевност, управник Српског народног

Богдановићевим утицајем оркестриране „истомишљенике“. Тако се „уз Богдановића сврстало 25 јавних радника и књижевника, а Црњански је херојски остао сам. Он их је оптуживао да су корумпирани и комунисти, а они су му одговарали да би радо штампали и српске књиге, али да „добри домаћи писци једва да могу да се наброје на прсте једне руке“, а да Црњански није међу њима! (Петровић: Web). Богдановићев напад на личност Црњанског прерастао је у флоскуларни, дакле неаргументовани, напад и на његово дело.

Имао сам, каже Богдановић, илузију о човјеку, о којој сам се самообмануо, и имао сам искрену и дубоку вјеру у моћан таленат који је дао *Чарнојевића* и *Сеобе*⁷, за који никада нисам могао претпоставити да ће правити дијалоге о срећи са велледамама⁸ и да ће једном написати „Капшпанске крви“, фелџонски роман на лутрију читатељкама (Соколовић 2013: Web).

О каквој „лутрији“ је реч прословиће се касније, али је преочигледан Богдановићев пежоративни, а неаргументован подсмех роману само због његове форме објављивања и намене одговарајућој циљној групи.

позоришта у Новом Саду и Народном позоришта у Београду, уредник *Српског књижевног гласника*, листа *Данас* и *Књижевних новина* и дугогодишњи председник Удружења књижевника. Био је и члан Српске академије наука (Ђурић 2019: Web).

⁷ Оспоравање вредности *Дневника о Чарнојевићу* (1921) и *Сеоба* (1929) тада је било немогуће јер су оба дела у стручној јавности већ добила велику сатисфакцију. Прво, као велика литерарна иновација; друго осваја највеће ловорике: управо за *Сеобе*, 1930. године, Црњански добија награду Српске академије наука. Међутим, о *Капи шпанске крви* јавно мишљење и критички суд још нису формиран – јер роман и полемика излазе напоредо, готово истовремено (током марта и априла 1932). Таман згодна прилика да се увреда књижевног ауторитета „наплати“ не од увредиоца, већ ниподаштавањем увредиоцевог „свежег“ дела. А како је било, тако је и остало! До данас!

⁸ Реч је о анкети „Где живи најсрећнија жена Југославије?“ која је била журналистичка Ахилова пета Црњанског за стреле пакости због прикривене зависти. Анкета садржи тачно петнаест интервјуа које је Црњански, на тему срећа жене, водио са угледним сабеседницама у оквиру наградне тематске анкете „Где живи најсрећнија жена Југославије?“ а који су објављени у листу *Време* од 27. децембра 1931. до 27. јануара 1932. године. Том анкетом су, између осталих, обухваћени интервјуи са: др Исидором Секулић, књижевником и професорком; др Јелисаветом Секел, лекарком, анатомом; др sci. Анком Гођевац, експертом за међународно право, госпођом Лепуш Полић, примадоном Опере у Љубљани, глумицом Марицом Поповић из Београда, бароницом Живковић из Загреба, добротворком госпођом Марић из Загреба, госпођом Миленом Штивић, радницом из Београда, госпођом Ванчом Адамовић рођ. Дунђерски, глумицом Антом Ковачић из Љубљане, госпођом Даринком Малић, банкарском чиновницом из Београда, госпођом Рот, предузетницом и пословном женом из Љубљане, спортисткињама Хањом Бошковић (мото-трке) из Загреба и Јелком Шулгај (скијање) из Словеније. Дакле, реч је о женама које су тридесетих година прошлог века у култури и јавном животу Краљевине Југославије имале знатан кредибилитет у областима којима су се бавиле. Ти интервјуи имају посебан интертекстуални значај за уметничку прозу Црњанског насталу у његовом зрелијем добу, као и на његов укупан стваралачки проседе (поготово *Књига о Микеланђелу, Роман о Лондону, Код Хиперборејца*) (према Кошничар 2013).

Овај други Црњански га, каже Богдановић, с нечувеном жестином оптужује да је корумпирани страни плаћеник у служби дефетизма. Поводом полемике излази апел којим културни радници осуђују текст Црњанског, с потписима, међу којима су и најпознатија имена. Познаница га презиру. Ђорђе Јовановић, млади надреалиста, у очи му на улици каже да је потказивач (Соколовић 2013: Web).

Полемика између Црњанског и Богдановића је прерасла у опору, увредљиву јавну медијску свађу, преселивши се на странице *Полијике* у којој су се двојица великана српске књижевности међусобно „частила“ увредама. Милан Богдановић је посебно истицао да његов „некадашњи пријатељ“ Црњански „није у стању да има пријатеље ако од тога нема материјалне користи“, а Црњански је узвраћао да Богдановић „лицемерно, као жена, тражи подршку јавности“. Епилог тог скандала завршен је на суду. „Богдановић је тражио 100.000 динара одштете због клевете, а додељено му је 1.200, с тим што је Црњански морао да плати и 2.200 динара у добротворне сврхе“ (Петровић: Web).

Црњанском је добро познато да је, барем на површини, као повод целој тој афери – била и повређена сујета осредњости и зависти књижевног естаблишмента због његовог недавног књижевног успеха са *Дневником* и *Сеобама*: „У животним искушењима волео сам да будем сам и да се поуздам у самог себе. Завист је исто тако честа, као и пријатељство, и у литератури“ (*СРПСКИ КЊИЖЕВНИ МАГАЗИН* год. II, бр. 2: 22). Међутим, прави узрок тог немилог сукоба Богдановића и Црњанског је заправо био дубоко етичке природе јер, осим већ истакнутог проблема са превођењем стране књиге, Црњански није могао мирно да гледа Богдановићеве прљаве, бескрупулозне игре са женама. Дакле, „Прави разлог сукоба нико није помињао, и тек три деценије касније Црњански ће [...] испричати о ‘Милановој свињарији са Селеном Дукић’“.⁹ Селена је била „изразито лепа, плавоока, лудо заљубљена у 18 година старијег Богдановића, који је због ње оставио жену. ‘Све се то да разумети’, причао је Црњански, ‘али Милан је био једна изелица и саможивац. Трошио је Селенине паре и није је чувао. Познато је било како је Милан ‘удовит’ и сексуално напрасан, било је побачаја. Јадна девојка није могла све то да издржи и касније је умрла [...] Црњански није могао мирно да

⁹ „Селена Дукић, рођена 1910. године, у Првом светском рату остала је без оца, а недуго затим и без мајке. Одрасла је у сиромаштву и као девојчица једина се бринула о млађем брату и својој баби. Прве песме објавила је као ученица Трговачке академије, а већ са седамнаест година почела је да се бави новинарством у *Полијици* и *Времену*. У књижевним часописима објавила је петнаестак прича, што је било довољно да јој критика призна ‘савим редак књижевни таленат’, а уочи смрти је завршила роман за децу и позоришни комад који је Народно позориште прихватило за извођење [...] Умрла је 1935. године, у санаторијуму Голник у Словенији“ (Петровић: Web).

гледа шта се дешава. Кад је Милан повео спор са својом супругом, Црњански се јавио да сведочи у њену корист. Озлојеђени Богдановић је онда спречио објављивање једног Црњанског текста“ и тако је почео рат између њих двојице (Петровић: Web).

Тај рат је Црњанском нанео трајну штету, и то пре свега његовом делу – његовим текстовима који су, управо у време тог сукоба, објављивани у наставцима у *Времену*¹⁰ те су били непосредна инспирација и гола мета за добро оркестрирани богдановићевски напад на Црњанског из свег трабантског гласноговорничког оружја. Те текстове Црњанског засуо је дебео пепео вулканског Богдановићевог гнева, тако да ће из тог пепела, на једвите јаде, успети полако да изроне тек неколико деценија након Богдановићеве смрти 1964. године. Подсетимо, реч је о наградној анкети *Времена* под заједничким насловом – „Где живи најсрећнија жена Југославије?“ и роману у наставцима *Кай шћанске крви*, такође осмишљеном као наградна игра *Времена*. Црњански је те две игре осмислио с Уредништвом *Времена* дајући, тако, подршку настојањима овога листа да у тешким економским приликама, у каквима је био и сам писац, очува репутацију једног од најтиражнијих и најугледнијих дневних листова у Краљевини, а себи олакша незавидан материјални положај.¹¹

Жене су главни субјект тематског оквира обеју наградних игара које је Црњански осмислио за читаоце *Времена*, дабоме, имајући у виду интенције тог листа и структуру његових корисника. Игра „Где живи најсрећнија жена Југославије?“ реализована је као анкета којом је обједињено петнаест интервјуа са виђеним женама у Краљевини Југославији, међу којима је, на пример, била књижевница др Исидора Секулић, лекарка и анатом др Јелисавета Секељ, неколико тада познатих оперских примадона и глумица, али и прва жена доктор правних наука у Краљевини, др Анка Гођевац. Анкета „Где живи најсрећнија жена Југославије?“ претходила је објављивању наградног романа *Кай шћанске крви*. Међутим, оба текста су била довољно хронолошки близу јавном

¹⁰ *Време* – дневни лист основан 1921. у Београду. Пратио, тумачио и заступао службену политику и режим Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и потом Краљевине Југославије. Под тим именом излазио до 6. априла 1941, а потом је, за време Другог светског рата, у периоду 1941–1944, као *Ново време*, штампан под контролом окупатора. *Ново време* је било главни институт Недићеве владе и доносило је чланке у духу идеологије Хитлеровог „новог поретка“. У периоду 1941–1944, понедељком је уместо *Новог времена* излазио посебан лист *Понедељак* и то у истом формату (*Мала енциклопедија* I 1970: 293).

¹¹ „Тешкоће, материјалне природе, у животу професора, и новинара, у то доба, као и хајка мојих литерарних противника, натерали су ме да напустим књижевни рад у Београду и да одем у иностранство, на рад у наше Посланство, као такозвани аташе за штампу“, вели Црњански. Из Берлина, Александар Цинцар-Марковић обавестио је Централни пресбиро да је Црњански у Посланству преузео дужност 28. јануара 1936. (Поповић 1980: 168).

сукобу Црњански – Богдановић да су Милану Богдановићу и његовим трабантима (међу којима је, на пример, био и Марко Ристић¹²) здушно послужили као додатни барут да оцрне и опеку Црњанског. Тако је Богдановић, злоупотребом својих позиција у култури, неаргументовано, голим флоскулама, напао не само ставове Црњанског (у вези са већ поменутом политиком превођења стране књиге) већ и Црњанског самог, те његову анкету и *Кај шћанске крви* – управо са интенцијом да у јавности обезвреди Црњанског и као личност и као литерату. Богдановић је због повређене таштине – подсмехом у јавности и штампи, анкету обележио као безвредно, провокативно вербално кокетирање са женама, а упориште за напад на анкету пронађено је у томе што је она извесним интервјуима дирнула у општи партијархални морал и традицију. Наиме, анкета је из женског угла и делимично с феминистичких позиција – отворила низ патријархално „шкакљивих“ питања попут: женске економске независности и сексуалне слободе, равноправности полова, традиционалне поделе рада на мушке и женске послове, с тим у вези питања о мушким и женским правима и слободама, положају жене у породици и јавном животу итд. Управо је и због тога потребно напоменути да је анкета на простору Краљевине Југославије имала корифејско место не само у отварању феминистичких тема и питања женских права и слобода уопште, већ и у њиховом позиционирању у домен најширег јавног мњења, управо путем штампе; све то скупа анкету, додатно, чини не само занимљивом већ и значајном у историографском, социолошком и културолошком смислу.¹³

Упркос Богдановићевом блаћењу – једним од новијих истраживања¹⁴ је показано да поменута анкета, као новинарско-публицистички

¹² Пред огледало Богдановићевог ауторитета (а вођен и личном нетрпељивошћу према Црњанском због његових књижевних успеха и признања за јавни рад у култури почетком тридесетих година прошлог века) међу првима је стао Марко Ристић – иронично и пејоративно напавши анкету Црњанског као обично очијукање о срећи које „на рачун једног великог дневног листа“ води распитујући се „код разних, за сада само код ‘отмених’ дама, која је најсрећнија, сада и овде најсрећнија?” (Поповић 1980: 154–155).

¹³ „Анкета *Где живи најсрећнија жена Југославије?* значајна са више аспеката. У социолошком смислу, она се разоткрива у сасвим новом светлу, као својеврсна социјална антропологија жене. Представља, пре свега, допринос сагледавању друштвеног контекста онога доба као и пулсације, осетљивости ондашњег јавног мњења за сложено питање друштвеног положаја жене у времену светске економске кризе у Краљевини Југославији. То сложено питање, у свим својим битним видовима који су анкетом отворени, актуелно је и данас, у условима савремене светске друштвено-економске рецесије типичне за земље у транзицији, Европску заједницу, па и за земље некадашњег југословенског простора. Дабоме, актуелна је и с позиција данас популарних изучавања родних студија и женског писма. Затим, квалитетан је узор и репрезент анкете и интервјуа као новинарских жанрова“ (Кошничар 2013: 36–37).

¹⁴ О назначеним интервјуима и њиховим значајним аутоцитатним и интертекстуалним аспектима, више у: Кошничар 2013.

жанр, између многих других, има и посебан литерарно-компаратистички и театролошки значај (нпр. интервјуи са глумицама и оперским певачицама) те значај у осветљавању поетског проседеа Црњанског. Доказано је и показано да она, као *циџајни извор* – интертекстуално, интермедијално, аутоцитатно и цитатно – богато кореспондира са уметничком прозом Црњанског која је настала касније, дакле, у годинама после објављивања те интервју-анкете. Наиме, истраживање је показало да су: композициони, моделативни поступци обликовања и начин дискурса; тематско-мотивски комплекс; битни садржаји; типови ликова; многобројне слике; значајне идеје и одређен модел мишљења, дакле укупна сложена поетика проседеа захваћена серијом женских интервјуа „Где живи најсрећнија жена Југославије?“ – темељно примењени и у уметничкој прози Црњанског, пре свега у *Роману о Лондону*, *Код Хилерборејаца* и у *Књизи о Микеланђелу*. Дакле, између осталог – утврђен је и доказан неоспоран утицај ове анкете на уметничку прозу Црњанског (према Кошничар 2013: 232).

Међутим, ауторитет Богдановића, који је био неприкосновени владалац јавним мишљењем у домену културе и уметности у Краљевини, али и дуго након Другог светског рата – својим осветољубивим, а неаргументованим и прекомерним нападом – покосио је и у заборав одбацио како анкету, тако и *Кај шпанске крви*. Што би се рекло, „све о истом трошку“, како то већ, у срединама без изграђене културе критичког мишљења – бива. Ударце Богдановићеве осветољубивости Црњански је осећао више деценија, чак и у егзилу.

Контекстуални услови насљанка Капи шпанске крви као наградне иџре Времена

Светска економска криза је тридесетих година прошлога века узимала данак и у Краљевини Југославији: велика незапосленост, општа беспарица; одлична плата служавке је била 300 динара,¹⁵ а цена примерка дневних новина *Време* динар. По речима самог Црњанског, „тешкоће, материјалне природе, у животу професора“ (Поповић 1980: 168) с једне стране, и респектабилно уважавање које је имао у јавном и културном животу с друге стране, омогућили су му запажено ангажовање у новинарству.¹⁶ У таквом контексту, уредништва дневних листова се

¹⁵ Поменути податак Црњански истиче у свом интервјуу са др Анком Гођевац (Црњански 1931: 3).

¹⁶ „Био сам новинар. Верујте ми, то ми ни најмање није шкодило. Напротив. Сматрам да би сваки књижевник требао да проведе неколико година у редакцији великих листова. Научиће да мисли, упознаће свет, беду, јад, комедију људску исто тако како и логику, психологију и уживање у писању и штампању“ (Црњански 1992: 17).

жестоко боре за очување и повећање тиража. Међу њима предњачи *Време*, које одлично зна како да за себе веже читаоце и обезбеди редовну масовну продају сваког свог броја, користећи се маркетиншким триковима који ни по чему не заостају за овим данас најсавременијим. У ту сврху, *Време* сукцесивно организује популарне наградне игре у наставцима, махом лутријског, или загонетног типа. Садржај сваке игре је серијског карактера, логички фрагментисан и излази свакодневно у наставцима. На тај начин Уредништво „везује“ читаоце и мотивише их да редовно купују примерак листа како би могли да дођу до дневног купона за уписивање одговора. Наиме, већина игара је технички осмишљена тако да се одговор на задатак уписује у дневни купон штампан на одређеној страници листа. Након завршене серије одређене наградне игре, оригинални купони са одговорима се шаљу на адресу *Времена*. Потенцијални добитник награде мора да има сакупљене све купоне и све тачне одговоре уписане на њих.¹⁷ Поменуте игре су разноврсне, тематски везане за општу културу, или конкретан предочен садржај, а технички су интересантне најширем читалачком кругу. Маркетиншки су одлично припремљене: у листу је, свака игра, пре почетка, упадљиво најављивана, а њене пропозиције и задатак су детаљно и јасно више-струко објашњени.

Време у потхват за очување свог тиража анимира младе уметнике који су својим постигнућима на себе већ скренули добрану пажњу, попут књижевника и сликара графичара. Због тога се, видели смо, Црњански два пута укључио у анимацију читалаца. Његова анкета „Где живи најсрећнија жена Југославије?“, управо супротно богдановићевском мишљењу – освојила је симпатије многобројних читалаца, реализујући се као успешна наградна игра, са великим бројем пристиглих тачних одговора и многобројним писмима похвале Уредништву.¹⁸

Међутим, најцењенија наградна игра *Времена* био је *оригинални роман у наставцима*. Стога не чуди што је *Време*, након успешно завршене анкетне игре, Црњанском понудило сарадњу у својој најатрактивнијој игри. Као куриозум, Уредништво *Времена* истиче да роман *Кај шћанске крви* „има једну изузетну занимљивост: писао га је нарочито за *Време* један од наших најистакнутијих послератних књижевника чије је перо у стању да изрази најдубље осећаје људског срца“.¹⁹

¹⁷ Управо као и данас, у време снажних социоекономских превирања с израженим дуготрајним кризним периодима – игре на срећу и наградне игре нуде наду за брзо разрешење безнађа, нуде онај зрачак светлости на крају дугог тунела мрака свакодневице.

¹⁸ Вид.: Кошничар 2013: 26.

¹⁹ Уредништво нашироко најављује овај роман у наставцима (вид. детаљније у: „Нови наградни роман *Времена*“ 12. март 1932: 3).

Први од укупно 46 наставака романа *Кай шћанске крви*, иако у *Времену* најављен за 8. март²⁰ – појавио се седам дана касније. Тако је, почев од 15. марта па до 29. априла 1932. године, роман *Кай шћанске крви*²¹ објављен у целости, најчешће с позицијом наставака на 8. или 9. страници листа. Наградно питање у вези са овим романом било је следеће: „Ко је међу љубавницима Лоле Монтез повереник језуита?“²² На посебним талонима који су се исецали из *Времена* да би се у њих унео тачан исказ, у редакцију листа је „стигло 27.336 одговора. Између ових, њих 8.563 дали су тачан одговор: пуковник Валенштајн“.²³ Уобичајен укупан наградни фонд за игру *роман у насћавцима*, па конкретно и за ову, био је изузетно велик: 10.000 динара. Прва награда је износила 5000, друга 3000 и трећа 2000 динара. Да би игра *роман у насћавцима* била још занимљивија и драматичнија – пропозицијама је дефинисано да награде освајају она три читаоца која наведу цифру најприближнију броју приспелих тачних одговора. Тако је било и овај пут, а награђени су „Милена Микић, радница из Београда, Ружица Коларов, учитељица из Дебелаче и Иво М. Магаш, санитетски помоћник из Косовске Митровице“.²⁴

Међутим, чак и код поузданог биографа Црњанског, Радована Поповића, који максимално региструје чињенице а минимално их субјективно коментарише (што јесте предуслов објективног, професионалног истраживачког приступа) – о том објављивању романа *Кай шћанске крви* у *Времену*, те о наградној игри која га је пратила, налазимо низ нетачних и непотпуних информација. На пример, код Поповића читамо да је *Време* обуставило штампање тог романа после шестог наставка!? Уз извесне друге непрецизности и нејасноће, још је мање јасно како је тако прекинута наградна игра (дакле, по Поповићу, без објављеног текста романа у целости) – уопште могла бити завршена доделом наградне своте; поготово је нејасно то што је, по Поповићу, целокупна наградна свота додељена само једном добитнику, а знамо да их је било троје награђених:

²⁰ *Време* у више наврата најављује *Кай* као атрактивну наградну игру (вид. најаву: „Нови наградни роман *Времена*“ 6. март 1932: 7).

²¹ Роман *Кай шћанске крви* објављен је као посебна књига после 38 година, тек 1970. године.

²² Упутства читаоцима, детаљна објашњења игре, њена правила, број награда, висину награда итд., *Време* је објављивало више пута, па су те информације дате и на самом крају игре, са именима и фотографијама награђених читалаца, и то у тексту под насловом „Награде за роман *Кай шћанске крви*“ у празничном броју *Времена* од 30. априла, 1, 2. и 3. маја 1932, стр. 3.

²³ „Награде за роман *Кай шћанске крви*“ 30. април, 1, 2. и 3. мај 1932: 3.

²⁴ Исто.

Време крајем априла почиње да објављује нови роман Милоша Црњанског, *Кај шпанске крви*, а после шест наставака објављивање ће прекинути. За читаоца који погоди: ко је међу љубавницима Лоле Монтез, главне јунакиње романа, повереник језуита?, добија награду од 10 000 динара. Стигло је преко 27 000 одговора, а zgodитак је добила радница Милена Микић, из Београда, која је одговорила: „пуковник Валерштајн“ (Поповић 1980: 160).

Да ли је Поповићев однос према *Каји шпанске крви* и контексту њеног појављивања резултат дуговеког запљускивања поменутог злоћудног, кужног богдановићевског таласа, који је *Кај* у старту декласирао – не знамо. Зевс у науци о књижевности, посебно у књижевној критици онога доба, Богдановић је својим гневним ударцем моделовао дубок рељеф чини се сваког будућег кључа за тумачење овог текста у наредних осамдесетак година. Међутим, знамо да је та негативна процена подстакнута пре свега повређеном сујетом Богдановића који је, искористивши свој ауторитет, намерно подигао мутни талас истомишљеника, запенушаних у плиткој мрежи пене осредњости и ситних интереса. Такође знамо да је лоша процена *Каји шпанске крви* вантекстовног, односно контекстуалног карактера, јер Богдановић своју „аргументацију“ црпи из контекста, а не из дела самог. Чини се да је таква негативна критика зањихана и малограђанском предрасудом да су новинско-публицистички садржаји, априори, мање вредни, што се јасно види из Богдановићевог реаговања. Међутим, на ту предрасуду можемо одговорити преочигледном констатацијом да су данас чувена књижевна дела, поготово романи и приповетке многобројних светских класика, угледали прву светлост управо на страницама новина, као фељтонски романи у наставцима – почев од Виктора Игоа до Едгара Алана Поа и многих, многих других.

*Израњање Капи шпанске крви из њејела заборав –
уз шпанцу, али шпану ојсервацију*

О роману *Кај шпанске крви* Црњанског у наставцима се просто ћутало четрдесетак година. Тек је *Нолић*, напoкон, прикупио из *Времена* све наставке овог романа и објавио их, без интервенција, 1970. године, као јединствену књигу – роман.

Нолић, захваљујући пријатељству његовог директора Саве Лазаревића са Црњанским, добија за објављивање „историјски роман у класичном смислу речи“ *Кај шпанске крви* [...] За писање ове књиге, настале између два светска рата, Црњански се инспирисао биографијом баварског краља Лудвига I. Тема је: љубав и политика (Поповић 2008: Web).

Међутим, та тема, обрађена пером и делом Црњанског, остала је у дебелој сенци и након свог васкрснућа у форми књиге. Зашто? Чини се да је, по инерцији, и након Богдановићеве смрти 1964. године, талас његове неаргументовано негативне перцепције *Капи* још увек снажно заплускивао критичку јавност. Тако, 1970, поводом издања ове књиге, Ели Финци у *Полиџици* пише:

Кап шпанске крви је роман о чувеној шпанској плесачици Лоли Монтез, управо о једном кратком и изузетно бурном периоду њеног живота, од доласка у Минхен 1847. до одласка из њега прекретне 1848. године. Све што он о Лоли Монтез хоће да каже, само су варијације наслова: да је она кап вреле шпанске крви [...] За једног писца какав је Црњански, у својим сензибилним лирским ткањима и модерним аналитичким рашчлањавањима, то је вишестрано недовољно (Поповић 2008: Web).

Истраживачки посматрано, Финцијев став може бити занимљив, али он, осим крајње поједностављене, и то вантекстовне перцепције, ничим из самога текста није аргументован, тако да је и он – ипак, само још једна флоскула богдановићевског типа!

Црњански о проседеу тог свог текста има посве другачије мишљење:

Мислим да је то врло добро написана књига, али данас нико не гледа стил, ни језик ни описе, сви траже неку психопатологију, траже да се нешто ужасно дешава, да књига буде морбидна, да решава светске проблеме [...] Ја сам написао једну лепу и мени драгу књигу (Буњац 2014: Web).

Говорећи седамдесетих година о судбини *Капи* и њеној рецепцији у јавности, а сагледавајући је у временској перспективи и контекстуалном миљеу где је пала на најтврђи камен, Црњански има јасан став:

Роман *Кап шпанске крви* је пао зато што је штампан у новинама, одмах се каже – то је новинарство. Друго, *Кап шпанске крви* је тежак, туђински роман. Чујте, не пита се више стил, не пита се чак ни интелектуални садржај, а камо ли опус једне жене и љубав једног страног човека. Али, видите, и ту има ствари које нису баналне. Свеједно, то је доживело неуспех зато што критика кад хоће Црњанског да лупи онда тражи место где могу да га ране. Сваки писац, и највећи писац, има такозване неуспеле књиге. Ја немам ништа против тога, али то је једна лепа књига, ту је једна таква младост написана. Све сам то ја доживљавао [...] То је једна лепа књига (Буњац 2014: Web).

Ново чишање Капи: њојинивна ѡерцеџија

Четрнаест година након првог појављивања романа, дакле 1984. године, у издању Књижевних новина, излази друго издање *Капи шпанске*

крви, доносећи нови, позитиван талас рецепције. Књига добија квалитетно уређивачко рухо Драгоша Калајића, а корице за то издање књиге урадила је Оља Ивањицки. У Калајићевом Поговору зналачки је афирмисан проседе *Каји* управо у светлу актуелних књижевнотеоријских позиција. Ту визуру наставља нпр. и Славко Леовац – тако да постаје јасно да се богдановићевски исклишеирани штим у оркестрацији хајке на Црњанског раштимава, доносећи позитивне промене у перспективи рецепције богдановићевски „запепељеног“ дела Црњанског.

Калајић у свом новом читању *Каји* (растерећеном од горчине талог богдановићевског гнева) – зналачки препознаје њене есенцијалне поетске и жанровске карактеристике, указујући на то да се текст, тематизујући „секуларизовани пример сексуалног вампиризма“, вешто поиграва темом и супериорно остварује у „типичној пост-модерној перспективи дистанце“ и то, конкретно, у „перспективи ‘хладног маниризма’“, да би, рехабилитујући фигуре и стереотипе романтичарске литературе – допро до онтолошких корена метафизике секса:

Лола Монтез, коју предочава роман *Кај шћанске крви*, саздана је од типолошких и жанровских форми створених у радионицама спознајног прегнућа ка тајнама „женског принципа“. У Лоли Монтез можемо препознати секуларизовани пример сексуалног вампиризма који се храни жудњама, жртвама и смрћу љубавника. Овај роман можемо читати и као једну велику лекцију о дуалности, те органској спрези ероса и смрти. Црњански преузима и рехабилитује овештале фигуре и стереотипе романтичарске литературе, са типичном пост-модерном перспективом дистанце, перспективом „хладног маниризма“, да би продро до онтолошких корена метафизике секса, до метафизике дуалности женског и мушког принципа. Тако је остварен роман двоструког тока: са једне стране је изузетно занимљива и читљива приповест о Лоли Монтез, звезди европске естраде, чије су турнеје по Европи остављале неизбрисив траг *скандала, банкротша, крви и револуције* – а с друге стране је спектакуларно осветљење покрета темељних садржаја људског елемента. Драгош Калајић (Црњански 2007: корице).

Калајићева позитивна перцепција *Каји шћанске крви* и његова теоријска визура добијају не само пуну оправданост већ и очигледну подршку у пластичним конкретизацијама и аргументацијама Славка Леовца:

У овом роману Црњански је често духовит салонски приповедач. Нарочито се то запажа када он описује дворски живот неким бидермајеским помало мелодрамским стилом, извесним естетским уживањем у богатству, угодности и сјају, када он даје галантну конверзацију дворских људи и људи из вишег друштва, њихово ћаскање с малим или

већим пипцима еротских илузија, када приказује љубавне сцене, посебно када Лола Монтез искушава старог краља и жуди да га својом енергијом и глумом одушеви и потчини себи. Најбољи су делови у којима су осветљени дијалози и дуели између пуковника Валенштајна и Лоле Монтез, која глуми неку нарочиту страст према њему и заплиће се у тој глуми обузета жељом да овог човека и еротски савлада. Црњански је сугестивно реторски и приповедно дао тензију између ово двоје људи испод њихове духовите и галантне конверзације; писац је испод салонских игара речима приказао ону праву егзистенцијалну игру. Тако смо и добили један духовито-историјски љубавни роман, и то у неколико „историјских“ слика о кобној „жени у црном“, о лепој и неумољиво себичној Лоли Монтез, која залуђује мушкарце, узнемирава масе, огорчава језуите, спрема себи и брзи велики успон и брзи пад. Славко Леовац (Црњански 2007: корице).

Пробуђена, раскошна „Лола“ Црњанског за коју се види да је била пишчева љубимица и да је за њу остао сентиментално, покровитељски везан, као што се родитељ везује за своје „оштећено“ дете коме су, неправедно, нанети бол и штета – данас живи нови живот у, за њу, праведнијем свету културе и уметности. Међутим, вероватно по инерцији – у њој ни савремени ствараоци још увек не препознају раскошност њених интермедиијалних, пре свега сценских могућности, како у драми, тако и у балету и опери. Управо је због тога, а у главним контурама – овде показано да *Кај шћанске крви* Црњанског има велике потенцијале који омогућавају да се она, у једном новом читању, с лакоћом може преобразити у нови медиј, у занимљиву, комуникативну драматизацију, сценарио, или либрето.

* * *

Наставак следи у наредном броју *Зборника*. Због веома богате истраживачке грађе и техничких ограничења у вези са обимом рада одређеног стандардима *Зборника*, првим делом овог рада нису могли бити обухваћени сви релевантни театролошки, драмски и други медијски аспекти интертекстуалности у сусрету Милоша Црњанског и Тодора Манојловића на истом тематском подручју историјске фактографије Европе везане за револуционарно „пролеће народа“ са средине XIX века.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БУЊАЦ, Иван. *Разговор са Црњанским: Роман о Лондону је писао мој сопствени живот*. 2014. <<http://fenomeni.me/roman-o-londonu-je-pisao-moj-sopstveni-zivot-tema-crnjanski/>> 12. 9. 2017.
- ЂУРИЋ, Иван. „Власт, опозиција, алтернатива.“ *Огледа* 13, 2019. <<https://pescanik.net/istoricar-ivan-duric/>> 23. 5. 2019.

- КАЛАЛИЋ, Драгош. „Поговор.“ У: ЦРЊАНСКИ, Милош. *Кай шпанске крви*. Београд: НИРО Књижевне новине, 1984.
- КАЛАЛИЋ, Драгош. „Лола Монтез.“ У: ЦРЊАНСКИ, Милош. *Кай шпанске крви*. Београд: Нолит, 2007, корице.
- КОШНИЧАР, Софија. *Ијерборео међу женама – ињтервјуи Милоша Црњанског Где живи најсрећнија жена Југославије? Тексти–контексти–ињтертексти*. Нови Сад: Филозофски факултет, 2013.
- ЛЕОВАЦ, Славко. „О овом роману.“ У: ЦРЊАНСКИ, Милош. *Кай шпанске крви*. Београд: Нолит, 2007, корице.
- МАЛА ЕНЦИКЛОПЕДИЈА. Књига I. Београд: Просвета, 1970.
- „Награде за роман *Кай шпанске крви*.“ *Време* (30. април, 1, 2. и 3. мај 1932): 3.
- „Нови наградни роман Времена. (*Кай шпанске крви*).“ *Време* (6. март 1932): 7.
- „Нови наградни роман Времена (*Кай шпанске крви*).“ *Време* (12. март 1932): 3.
- ПЕТРОВИЋ, Момчило. *Милан Бождановић оставио жену*.
<<https://www.kurir.rs/zabava/pop-kultura/2450453/seks-skandali-u-srbiji-milan-bogdanovic-ostavio-zenu-zbog-19-godina-mlade-novinarke>> 16. 7. 2015.
- ПОПОВИЋ, Радован. *Живот Милоша Црњанског*. Београд: Просвета, 1980.
- ПОПОВИЋ, Радован. „Сеобе после Авлије.“ *Новостии* (18. фебруар 2008).
<http://www.novosti.rs/dodatni_sadržaj/clanci.119.html:278901-Seobe-posle-Avlije> 7. 1. 2015.
- СОКОЛОВИЋ, Мирнес. „Варалица Црњански.“ *СИЦ – часопис за љубитељичку истраживања и дејеловања* (17. 1. 2013). <<https://sic.ba/esej/mirnes-sokolovic-varalica-crnjanski/>> 23. 9. 2017.
- СРПСКИ КЊИЖЕВНИ МАГАЗИН год. II, бр. 2, стр. 22.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. „Анкета Времена – Где живи најсрећнија жена Југославије (разговор са Анком Гођевац).“ *Време* (31. децембар 1931): 3.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. „Ми постајемо колонија стране књиге.“ *Време* (9. и 12. март 1932): 2.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. „Уредник Српског књижевног гласника о нашој књижевности.“ *Време* (13. март 1932): 7.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. *Испунио сам своју судбину*. Уредник Зоран Аврамовић. Београд: БИГЗ, СКЗ, Народна књига, 1992.
- ЦРЊАНСКИ, Милош. *Кай шпанске крви*. Београд: Нолит, 2007.
- CHISHOLM, Hugh. “Gilbert, Marie Dolores Eliza Rosanna (Lola Montez).” У: *Encyclopædia Britannica*. 11th ed. Cambridge University Press, 1911.
<https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Gilbert,_Marie_Dolores_Eliza_Rosanna https://en.wikipedia.org/wiki/Lola_Montez>
- “Ludvig I Karlo August.” У: *Proleksis enciklopedija*. <<http://proleksis.lzmk.hr/35206/>> 12. 6. 2017.

Sofiја M. Košničar

Thematic Meeting Between Miloš Crnjanski and Todor Manojlović in the Inter-Medial Light – Part I:

Theatrical and Journalistic Aspects in Procédé

Kap španske krvi by Miloš Crnjanski

Summary

In the interwar context of the Kingdom of Yugoslavia, Miloš Crnjanski and Todor Manojlović met in the same thematic and motive area, by citing historical facts and events related to the Spring of Nations, a revolutionary wave in Europe in the middle of the 19th

century. First Crnjanski (1932, *Kap španske krvi* – A Drop of Spanish Blood), and then Manojlović (1936, *Opčinjeni kralj* – The Enchanted King) artistically breathed life into Lola Montez, the most controversial dancer and actress of that time in Europe, and King Ludwig I of Bavaria, as the main characters in the mentioned works. This paper focuses on aspects of the citation artistic meeting between Crnjanski and Manojlović, which is considered from the intertextual and inter-medial standpoint. Also, the genre aspects and potentials of the indicated works in the theatrical and dramaturgical sense are considered. The analysis of the context, important events, and socio-historical circumstances of the time in which these works were written and in which these two writers lived and created – provided a broader picture and better illumination of the literary destiny of *Kap španske krvi* and *Opčinjeni kralj*.

In the first part of the paper, the non-textual aspects are especially highlighted: *Kapi španske krvi* – a novel in sequels as a part of the prize game in the magazine *Vreme*, as well as those aspects that were the real cause and reason for forming a negative critical reception of *Kap*; the reasons why Crnjanski's "Lola" is unjustifiably declassified in the literature, first of all by the power of vengefulness of Milan Bogdanović and his influence on the orchestrated like-minded people.

Keywords: Miloš Crnjanski, *Kap španske krvi*, A Drop of Spanish blood, Todor Manojlović, *Opčinjeni kralj*, The Enchanted King, citing historical facts, Lola Montez, King Ludwig I of Bavaria / Spring of the Nations 1848, magazine novel in sequels, magazine *Vreme*, intertextual aspects, inter-medial aspects, theatrical dramaturgical aspects.

ГОРАН Т. ГАВРИЋ

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

САВРЕМЕНА УМЕТНОСТ У КОНТЕКСТУ РЕЛАЦИОНЕ ЕСТЕТИКЕ И ФИЛМА *СКВЕР*

САЖЕТАК: У овом раду разматрамо релациони оквир, форме и поступке у сценама филма *Сквер* (2017) шведског редитеља Рубена Естлунда. Релациона естетика Николаса Буриоа, као једна од значајнијих савремених уметничких пракси, послужила је редитељу за развијање тезе овог француског кустоса, ликовног критичара и теоретичара уметности да је уметност сачињена од истог материјала као и друштвени односи. Релациони простор у којем се одвијају сложене међуљудске интеракције јесте полазна тачка, али и флексибилна категорија у релационој уметности. Радња филма *Сквер* се управо заснива на том простору, односно релационом простору-времену, који се из Краљевског музеја авангардне уметности у Стокхолму проширује на остале просторе изван музеја у овом граду. У релационој уметности, уметници као учесници догађаја успостављају релационе односе са посетиоцима, а у овом филму се ти односи захваљујући константној трансформацији релационог простора и току радње даље продубљују и укључују све већи број различитих учесника.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: савремена уметност, релациона естетика, релациони простор, релациони простор-време, релациони односи, филм *Сквер*.

Увод

Када говоримо о хронолошкој периодизацији савремене уметности, тешко је прецизно утврдити њен почетак, нарочито ако узмемо у обзир чињеницу да се она преплиће са постмодерном. Стога је једно од становишта и то да је она постмодернистички период започет 1960-их година који је донео многе друштвено-економске, културне и образовне промене широм света, што је утицало и на уметност. Једна од кључних савремених уметничких пракси јесте релациона естетика Николе Буриоа (Nicolas Bourriaud), који акценат највише ставља на уметничке токове 1990-их година. За релациону естетику би се могло рећи да не представља теорију уметности већ теорију форме, а уметници

* gavricgoran8@gmail.com

који стварају релациону уметност поседују сопствени свет форми. Иако се њихова уметничка дела не могу сагледавати са чисто економског аспекта, релациона естетика ипак у извесном погледу прати материјалистичку традицију и преиспитује човеков однос према материјалном свету. Ови уметници ступају у интеракцију са гледаоцима и делују у окриљу релационе сфере, где се успостављају међуљудски односи. Релациону уметност карактерише покретљивост, али и то да она не оживљава било који покрет и стил. Бурио полази и од тезе да је уметност одувек била у различитом степену релациона, односно да је одувек представљала чинилац друштвености и основу за дијалог. Он ову тезу поткрепљује тврдњом да се још релациони простор који је отворен италијанском ренесансом постепено везивао за све ограниченији објекат.

У релационој уметности уметничко дело се трансформише у релациони предмет, односно постаје место на којем се између многобројних учесника успостављају друштвени односи, комуникациони процеси, тренуци дружења. Дакле, уметничка дела постају предмети који производе друштвеност, при чему уметници понекад користе унапред дефинисан релациони оквир да би из њега издвојили начела производње. Стога сва ова сусретања и успостављања односа представљају естетски предмет који се као такав може проучавати. Притом, предмет интересовања ове уметничке праксе више није однос између човека и предмета, него интерхумане релације и откривање модела друштвености. У филму *Сквер* редитеља Рубена Естлунда (Östlund) управо се може видети на који начин функционише релациони механизам, при чему уметност није резервисана само за простор музеја и стручно музејско особље. Овде музејски посленици ступају у релационе односе са обичним људима који су изван света уметности, што подразумева и њихово напуштање окриља сопствене релационе сфере, и проширивање и премештање тог релационог простора у јавне, пословне и стамбене просторе. Међу тим особама су и оне које припадају групама на маргинама друштва, као што су лопови, просјаци, мигранти, али основна је тема тероризам који се најчешће доводи у везу са овом последњом групацијом, односно Арапима и муслиманима. У том смислу је занимљива тзв. естетика тероризма, јер је у *Скверу* једна од кључних идеја интерхумане релације између белих староседелаца и миграната као потенцијалних терориста, или у најмању руку извршилаца различитих кривичних дела. Тако су у овом филму кључни однос између главног лика, главног кустоса Кристијана Јуела Нилсена (Claes Bang) и дечака мигранта са писмом (Елихандро Едуар [Elijandro Edouard]), као и спот у којем у једном тренутку бела девојчица експлодира унутар граница трга.

Релациони простор и друштвени међупростори

Иако у филму *Сквер* сви актери имају свој релациони простор у којем живе, раде или обављају различите активности, у одређеним периодима они се сусрећу и деле исти простор. Они се крећу кроз просторе који сви потенцијално могу да подрже уметност, а њихови релациони поступци попут крађа, просјачења, сусрета, састанака, дружења, медијски инсценираног терористичког акта итд., могу бити производња естетике. Ови простори су притом намењени за друштвену интеракцију, и иако се умножавају, они не пролазе кроз трансформацију. Примењена на дела многих савремених уметника, у релационој естетици се препознаје да њихова уметност ствара друштвени простор, контекст за међуљудске односе. Уметничко дело онда постаје прилика за људске интеракције и публика се претвара у заједницу (VERLEANT 2014a: 8). Осим у неколико сцена које се одвијају у музеју, и где долази до сусрета између музејских посленика или уметника са публиком – главни кустос Кристијан говори пред посетиоцима у музеју, организује се техно журка у једној од просторија Краљевског музеја авангардне уметности у Стокхолму где се музејско особље меша са тзв. публиком, Кристијан разговара са америчком новинарком Ен (Елизабет Мос [Elisabeth Moss]) и подноси оставку на конференцији за јавност и медије у музеју, уметник Олег Рогозин (Тери Нотари [Terry Notary]) глумећи мајмуна изводи перформанс пред публиком – у свим осталим деловима углавном Кристијан успоставља односе са особама изван простора музеја.



Сл. 1. Краљевски музеј авангардне уметности у Стокхолму

На почетку филма, из интервјуа који води Ен са Кристијаном, откривамо дијалектику изложбе и не-изложбе, као и места и не-места америчког ленд-арт уметника Роберта Смитсона (Robert Smithson).¹ Кустос на питање у вези са овом идејом и изложбом одговара помало неуверљиво, илуструјући то претпоставком да неки предмет буде постављен у музејски простор, и да ли би у том случају он аутоматски постао уметничко дело, као, на пример, новинаркина торба. Овде можемо направити паралелу са редимејд предметима Марсела Дишана (Marcel Duchamp) који припадају свакодневном животу, али су деконтекстуализовани и понуђени у музејима, стога искривљавајући своје значење (вид. BELGIOJOSO 2016: 77). У простору у којем се води овај интервју нема ниједне слике окачене на зид, осим што су иза Ен изложене апстрактне купасте форме од песка а иза Кристијана на зиду је светлећа неонска порука у којој пише: „Немате ништа“. Дакле, ово није у потпуности празан простор – иако на први поглед тако делује, првенствено због празних зидова – те стога он и не може бити релациони у правом смислу. Он је за разлику од празног простора и изложбени, а релациона дела су у директној супротности и са апстракцијама и бестелесним искуством (уп. FLANAGAN 2014: 261). Међутим, друштвене скулптуре Јозефа Бојса (Joseph Beuys), попут Буриоове теорије релационе естетике, могу бити (и бивају) критиковане због њиховог фокуса на друштвеном ангажовању пре него на етичком ангажовању. Многе од идеја које Бурио користи да би објаснио уметност 1990-их – тзв. друштвени заокрет – примењују се на Бојсову друштвену скулптуру (SUTTON 2017: 54). Иначе, потпуно празан простор у музеју представља изложбени простор једино ако он сам постаје уметничко дело.²

Релационим уметницима је идеја за уметничко дело често важнија него стварно, завршено дело, и тада простор, у одсуству објеката, може да има кључну улогу на изложби. Смитсонова места и не-места представљају природна и вештачка окружења на местима која су другачија од њихових оригиналних контекста (вид. BELGIOJOSO 2016: 77). Као у Смитсоновој уметности која постоји у две области – спољашњим земљиштима која се могу посетити а немају предмете који су им наметнути, и у унутрашњим у којима предмети заиста постоје – и у

¹ Кристијан одговара новинарки да се о томе дискутовало током мајских вечери, а заправо овде редитељ реферише на „Изложбу/не-изложбу“ – симпозијум у истраживачком павиљону Универзитета уметности из Хелсинкија, у организацији академије Валанд Универзитета у Гетеборгу, одржаног 30–31. маја 2015. године.

² Током првих деценија XX века уметнички музеји су били замишљени као места „колективног искуства“, што је понекад био резултат и инспирисаности Баухаусом. Неки уметнички музеји су тако постали врста Gesamtkunstwerk-а, односно „потпуно уметничко дело“ или „јединствено уметничко дело“, да би се на њих упутило као на изложбу искуства (вид. POULOT 2015: 104).



Сл. 2. Ен води интервју са Кристијаном



Сл. 3. Збуњена Ен очекује одговор од Кристијана

филму *Сквер* се може направити слична подела. Смитсон је истовремено волео вештачке границе које поставља галерија али је и сматрао да је свет музеј, што је у складу са идејом ширења простора у поменутом филму, односно заједничком релационом простору који повезује унутрашњи и спољашњи простор (уп. SMITHSON, TSAI 2004).³ Изворни релациони простор, који је основа свих ових простора, јесте трг као „светилиште поверења и бриге, у оквиру чијих граница сви имамо иста права и обавезе“. Након интервјуа следи сцена у којој радници на тргу испред Краљевске палате урезају квадрат оивичен светлећом траком, а испод њега се налази метална плоча са исписаном поменутом реченицом. Овој сцени је претходила она у којој током премештања са

³ Ипак, разлика је у томе што је Смитсон узимао гомиле материјала са локалитета у природи и касније их излагао у галеријама заједно са фотографијама тих истих својих монументалних дела, а у *Скверу* се, обрнуто, простор шири из затвореног музеја у спољашњи свет.

постамент, са дизалице пада коњичка статуа Карла XIV Јуана Шведског, и том приликом ломе се глава и руке краља и ноге коња.⁴

Ово разбијање статуе симболички означава рушење поверења и бриге, које наступа у тренутку њеног измештања и напуштања постаментa који представља простор трга, односно светилишта; исто тако, супротстављање ове две сцене сликовито наговештава касније непрекидно рушење и поновно успостављање поверења између учесника релационих токова. Након овога управо следи нарушавање интерхуманих релација када једна девојка на улици у договору са младићем инсценира да он жели да је убије, како би на крају опљачкали Кристијана који је само желео да јој помогне.⁵ Од тог тренутка Кристијаново поверење у људе бива нарушено и пољуљано, а његов нестали мобилни телефон и новчаник постају заправо релациони предмети за којима он започиње потрагу. У томе му помаже његов колега из музеја Микел (Кристофер Ласо [Christopher Læssø]), који преко GPS навигације на компјутеру прати путању Кристијановог украденог мобилног телефона. У *Bon Voyage, Monsieur Ackermann* (1995), на Лионском бијеналу, Риркрит Тираванија се довезао колима до музеја; а у *On the Road with Jiew, Jeaw, Jieb, Sri and Moo* (1998), он је са пет студената са Универзитета Chiang Mai путовао колима од Лос Анђелеса до изложбеног места у Филаделфији. С друге стране, Питер Фенд (Peter Fend) практиковао је мапирање као централни аспект свог креативног напора, између осталог и у *Mapping: A Response to MOMA* (1995) (вид. FEND 1995: 6–16).⁶

Откривање тачне локације на којој се налази мобилни телефон, а то је једна стамбена зграда, увело је, пре свега, Кристијана у низ проблема, од којих је кључни конфликт са дечаком мигрантом, станаром те зграде – претходно је главни лик, на Микелову идеју, убацио 50 примерака писма упозорења у сандучиће свих станова, у којем аутор пише како зна код кога су мобилни телефон и новчаник, и да их до 11

⁴ Карл XIV Јуан Шведски, такође и Карл III Јохан Норвешки, звао се Жан Батист Бернадот (Jean Baptiste Bernadotte) и био је француски револуционарни генерал који се борио за Наполеона Бонапарту (Napoléon Bonaparte). Након што га је као оснивача династије Бернадот шведски народ изабрао за престолонаследника, он се прво окренуо против Наполеона, а касније водио и неутралну политику Шведске; 1818. године постао је краљ Шведске и Норвешке.

⁵ Овоме су претходили кадар са бескућником који потрбушке у бесвесном стању лежи на улици, и одмах затим и онај са девојком која на тргу скупља прилоге и гласно поставља питање пролазницима: „Да ли желите да спасите један људски живот?“ (вид. ÖSTLUND 2017).

⁶ Роберт Смитсон је, рецимо, ретко користио мапе на традиционалне начине, већ је често набављао мапе путева области кроз које је путовао, при чему је мапирање пратило путовање (вид. НОЛТ 1979). На Смитсоновим изложбама су често биле изложене и мапе, и оне су заједно са материјалом пренетим са изворних локација у природи, као и фотографијама, пружале увид у процес стварања, али и у стварне размере његових дела огромних размера.



Сл. 4. Сцена у којој са дизалице пада коњичка статуа Карла XIV Јуана Шведског, и том приликом ломе се глава и руке краља и ноге коња

часова донесе у ресторан брзе хране *7-Eleven*⁷ или ће му закуцати на врата.⁸ Никола Бурио управо пише о томе да људи, суочени са непрестаним умножавањем облика друштвености, постају рањиви и деградирани, налик лабораторијском пацову осуђеном да заувек следи непроменљиву путању по кавезу посутом комадићима сира (вид. BURIO 2002: 3). Није случајно што је у филму у први план истакнут простор музеја, као базе из које се проширује релациони простор, јер он складишти и чува уметничка дела у једној организованој целини.⁹ Стога

⁷ Џорџина Стар (Georgina Starr) на изложби „Restaurant“ у Паризу, у тексту који је делила усамљеним гостима једног ресторана, описивала је сопствени страх од тога да вечера сама.

⁸ За разлику од Кристијановог писма које је написано у заповедном тону, француски уметник Кристијан Болтански (Christian) (највероватније није случајно исто име главног јунака, јер касније редитељ реферише са ликом Олегом Рогозином на руског уметника Олега Кулика [Олег Кулик]), кроз истраживање мејл-арта, у писму које је послао већем броју особа тражи помоћ: „Морате ми помоћи, несумњиво сте чули за потешкоће које сам имао скоро, и за веома озбиљне кризе у којима се сада налазим. Прво желим да знате да све што сте можда чули против мене није истина... да ми одговорите што је пре могуће. Жао ми је што вам сметам, али морам пронаћи неки излаз из ове ситуације“ (ALPHEN 1997: 132).

⁹ Посетиоци у музеју могу да бирају путање кретања у већем делу простора који им је на располагању и несметано се крећу у простору без стриктних граница, сами креирајући интерактиван однос са предметима и особама.

се он као такав супротставља мање познатим и организованим просторима у којима се испитују интерхумане релације, што је у складу са Буриоовим мишљењем: „Заједничка особина свих предмета које сврставамо у ‘уметничка дела’ јесте њихова способност да произведу смисао људског постојања (да одреде могуће путање) у хаосу који влада у реалности“ (BURIO 2002: 24). Он, такође, истиче да у свету повећаног масмедијског засићења комуникације раздвајају друштвену сферу, док уметност тежи да оствари везе међу посматрачима (HINDERLITER, KAIZEN и др. 2009: 18).

Супротно следу догађаја у филму, где се путања кретања мобилног телефона, односно лопова, утврђује прво на компјутеру па се после на основу ње делује и у стварном простору, Мишел де Серто (Michel Certeau) сматра да се процеси гажења путева могу пренети на урбане карте тако да им се упишу трагови (овде угажени, тамо веома распршени) и прелази (пролазе овуда, а не онуда): „Али те кривуље пуне или танке попут речи, упућују само на избијање онога што је прошло. У приказима путања губи се оно што је било: сам чин пролажења“ (CERTEAU 2002: 161). А Никос Папастергијадис мисли како је „циљ топографије не да прича приче о претходним авантурама, него да се бави путањама и траговима који су још видљиви и преносиви“ (PAPASTERGIADIS 2010: 12). У једном кадру искрсава прво Кристијанова сенка а затим се појављује и он крећући се, док са леве стране троје људи разговарају не померајући се; овде се могу разматрати неки елементи Сертоове реторике ходања, односно умеће „кривудања“ реченица има свој еквивалент у умећу кривудања путање (уп. CERTEAU 2002: 164–165). Након журке и игре уз техно музику, присутнима се обраћа један од музејских посленика и говори им да се иза врата налазе одаје краља и краљице; напомиње како су код Кристијана кључеви, и да пазе на вредне предмете који се тамо налазе.¹⁰ Ти предмети се у контексту техно музике могу довести у везу са Буриоовим мишљењем да „‘сет’ ди-џеја помало личи на изложбу објеката које би Дишан описао као ‘помоћни редимејдови’: мање или више измењени производи чија секвенца ствара одређено трајање“ (BOURRIAUD 2005: 19). Ова промена улоге музејског простора произлази једним делом и из чињенице да тек са појавом перформанса и нових медија у XX веку музеј постаје све активније поприште различитих звукова и покретних слика, који све више разбијају тишину и ауру недодирљивости музејских артефаката. С једне стране, музеј је у својој генези као својеврсни маузолеј, својеврсно историјско и исто-

¹⁰ Осамдесетих година појавила се колективна сарадња и појам „мреже“ у уметничкој продукцији: све већа популарност интернета, колективистички дух техно музике и, опште узев, растућа индустријализација забаве у култури довели су до релационог приступа на изложбама (BURIO 2002: 38).

ријско-уметничко сећање, окренут прошлости (вид. RјOTROVSKI 2013: 50); док с друге стране ди-цеј активира историју музике копирајући и слепљујући „лупове“ звука, стављајући снимљене производе у међусобну релацију (вид. BOURRIAUD 2005: 9).

*Оп̄ежано инт̄ерхумано с̄поразумевање
у њрос̄иору оѡворенос̄и*

Након крађе мобилног телефона и новчаника (у међувремену је главни лик открио да му манжетне нису украдене), Кристијан се сусреће са новим проблемима, при чему се интерхумане релације све више усложњавају. Занимљиво је то да се након релативно брзог враћања украдених ствари – које се попут релационих предмета затварају саме у себе у тренутку свог искључивања из релационих односа поновним „потписивањем“ власника – закомпликовао се однос са дечаком мигрантом који је у неколико наврата улазио у сукоб са Кристијаном, зато што се нашао увређен због лажне оптужбе посредством писма. За британског уметника Стивена Вилатса (Stephen Willats), који је истраживао односе међу станарима и то приказивао на дијаграмима, зграда је нека врста полемичког симбола институционалних тежњи друштва (вид. KESTER 1992: 10).¹¹ Иако је био одушевљен симболиком модерне зграде, површином њене масе и присутношћу у граду, Вилатс је такође постао свестан другачијег аспекта ових зграда, мрачном страном, која се рефлектовала у скривеној, сегментираној структури њихових ентеријера.¹² Управо је у филму наглашена та мрачна страна унутрашњости зграде која се састоји од 15 спратова са по 8 станова (кадар из птичје перспективе то још више потенцира), јер осим ходника није приказан ниједан стан. Када је реч о станарима, ту се појављују дечак мигрант искључиво изван ове зграде и један станар на вратима свог стана пред крај филма који Кристијану открива да се дечак преселио са својом породицом. Вилатс је у свом раду *Living with Practical Realities* (1978) увео једну старију станарку вишеспратног стамбеног блока (Skeffington Court у западном Лондону) на три панела – „Живот у границама

¹¹ У свом пројекту *Changing Everything* он је настојао да практично поништи границу између значења света унутар музеја и света изван (WILLATS 1998: 7). И припадници групе „Premiata Ditta“ систематски су испитивали становнике зграде у којој је организована изложба и од тога стварали статистичке податке, а Фарид Армали (Fareed Armaly) и Клегг&Гутман (Clegg&Guttman) експериментисали су са звучним документима и намештајем за библиотеке (по узору на Ле Корбизјеа [Corbusier]), који преферирају станари зграде (вид. BURIO 2002: 15).

¹² Пјер Гиро (Pierre Giro) пише о томе да што је представљање сиромашније, то су знакови снажније кодирани (Giro 1983: 45). Вилатс напомиње како је у зградама у којима је он радио анонимност зграде знаковни систем, а сама зграда је знак (KESTER 1992: 12).

мог новог дома“, „Живот са садашњим ограничењима малог дохотка“ и „Живот без извесности да ћу сутра видети некога“ – који представљају њу у њеном стану, како се креће кроз свакодневну рутину, и унутар и изван вишеспратне зграде од цигле (IRISH 2004: 63).

У филму се за узорак узима знатно млађа генерација, па су у складу с тим другачије и животне навике и проблеми: дечак мигрант за разлику од Вилатсове старије жене има двоструки проблем, јер се поред сазревања суочава са потешкоћама које су заједничке већини миграната различите доби. Редитељ у *Скверу* другачије гради тзв. панеле, па стога ако их посматрамо кроз кадрове, постоје два панела: онај који се односи на расправу дечака са Микелом у *7-Eleven*-у, где дечак изражава бес зато што га чак и родитељи сматрају лоповом због фамозног писма; у другом се дечак као предмет истраживања премешта из своје у Кристијанову зграду, што означава и промену базичне локације која је кључна код Вилатса. Притом, у основи оба панела су, у недостатку више информација о дечаковом животу, интерхумане релације са две особе које су покретачи његовог беса; ово се једним делом поклапа са оним што је централно у Вилатсовој концепцији (нарочито у Sefton Park-у), а то је блиска интеракција између парова станара који се претходно нису познавали, што му је помогло да створи уметност уметањем њихових имагинација у хијерархијске, контролисане просторе њиховог свакодневног окружења (уп. IRISH 2004: 67). Током најаве изложбе Лоле Аријас у музеју (која ће бити отворена крајем лета),¹³ Кристијан посетиоцима помиње могућност да се нађу на неком од тргова, квадрату од 4 x 4 метра, где би требало да помажу једни другима. Затим им поставља, као што би то учинио и у оквиру тог трга, следећа питања: „Гладан сам. Да ли ми можете дати оброк?“, „Да ли ме можете научити да пливам?“ итд. (вид. ÖSTLUND 2017). Након завршетка говора он их обавештава да је спремно послужење, и позива куvara Јонаса Дахлбома (овај познати шведски кувар игра себе) да детаљније објасни од чега се састоји шведски сто.

Прва дела Риркрита Тираваније су биле изложбе са кувањем, у којима је позивао посматраче/учеснике да га гледају како кува и једу његову храну. За разлику од Данијела Сперија (Daniel Spoerri) у 1960-им

¹³ Ова аргентинска уметница је у својој представи *Минско поље* (2016) и филму *Театар рата* (2018) окупила аргентинске и британске ветеране из Фолкландског рата (1982), како би они поделили своја искуства о сукобу и животу од тада. Иначе, „Театар рата“ (основао га је Брајан Доријес [Bryan Doerries] 2009. године) односи се на постратне активности које се изводе у театарској форми и имају терапеутско дејство за ратне ветеране и њихове супружнике као учеснике; то је суштински модификована реплика Дионисовог театра кроз извођења Софоклових комада, који су у прошлости имали за циљ да помогну атинским трупам да управљају траумом и патњом која прати одлазак и повратак из рата (вид. DOERRIES 2016).



Сл. 5. Џулијанова инсталацијска поставка са купама од песка и неонским натписом „Немате ништа“ на зиду

и Гордона Мата-Кларка (Gordon Matta-Clark) у 1970-им годинама који су кували у сопственим ресторанима за друге уметнике и пријатеље, Тираванија је користио међународни галеријски систем као место да се присуствује обичној, али суштинској активности у контексту где учесници могу да посматрају свакодневни живот у естетичком оквиру (STILES 2012: 698). Интересантно је то да у Тираванијином раду није битно кулинарско занатско савршенство, и његова јела, за разлику од Јонасових, нису врхунског квалитета. Тираванијина храна постаје медиј који преноси нешто више од самог укуса и омогућује успостављање друштвених веза између особа које учествују у оброку, што значи да у контексту Буриоове релационе естетике заједнички оброк има социјализирајућу димензију (уп. BRÖCKER 2017). У филму је набрајање јела професионалног куvara изазвало толики метеж и нестрпљење међу посетиоцима да је он морао да викне: „Полако!“ (вид. ÖSTLUND 2017); у овом случају се нарушавају друштвене везе, што је проузроковано богатим менијем али и чињеницом да се у том тренутку не одржава нека изложба, нити, као код Тираваније, посетиоци на било који начин учествују у креирању изложбе. У неколико кадрова се појављују и просјаци и бескућници на Кристијановом путу ка *7-Eleven*-у, прво млади бескућник у лежећем положају са својим псом, затим просјакиња у седећем положају у подземном пролазу, па две просјакиње испред продавнице одеће које просе и истовремено једу, а главни лик се појављује у кадру тек када се сусрео са обогатеним просјаком са штаком спуштајући се покретним степеницама у подземни пролаз; ово сусретање

достиге врхунац у поменутом ресторану брзе хране, где једна просјациња тражи од Кристијана да јој да новац, на шта он одговара да нема готовину и нуди да јој купи храну (она наручује пилетину *ciabatta* без лука, али јој он намерно убацује лук и говори јој да га сама извади).

Корејска уметница Ким Сооја је у својим перформансима *Просјациња* и *Бескућница* (2000–2001), изведеним прво на Тајмс скверу па потом и около Ванкуверске уметничке галерије 2013. године, седела или лежала у медитативном положају у јавном простору желећи да осети и разуме положај ових социјално угрожених особа. У овом другом извођењу у Ванкуверу група људи у медитативном, чак скулптуралном положају просјака била је међу масом клабера, и Соојина идеја је била да замагли границе између уметности и живота, стварног просјака и уметничког представљања просјака како би видела на који начин ће пролазници или клабери реаговати на некога ко седи у јавном простору у тако рањивом положају. Ова уметница се пита како би људи могли да реагују уколико помисле да је она прави просјак, и као пример наводи ситуацију када је један човек стајао неко време на удаљености не мерејући се, а она се одмах осетила рањивом и да ће јој он дати новац (вид. HADLEY 2017: 62). Слична ситуација је приказана и у филму, када просјак са штаком тражи новац од Кристијана, али је његова позиција другачија од Соојине (томе доприноси и кадар у којем су обојица удаљени а покретне степеннице у крупном плану стварају утисак изолованости и неразумевања, при чему је кустос окренут леђима камери и не даје новац просјакју); из перспективе гледалаца њених перформанса и Естлундовог филма ова разлика није толико велика, ако узмемо у обзир чињеницу да Сооја већину својих перформанса снима, документује и дисеминује на свом Јутјуб сајту.

Међутим, у перформансима она користи своје тело као главни медиј помоћу којег изражава своје идеје, и њено позирање у јавном простору које је слично животу би могло бити стварност јер остварује већу непосредност и непредвидљивост у односу на позориште, а нарочито филм. Када је реч о Кристијановом поверењу у људе, у једној сцени он води своје две ћерке у музеј, где на паравану, на улазу на поставку са леве стране пише: „Не верујем људима“ са бројем 3, а са десне: „Верујем људима“ са 42; млађа ћерка (Лилијан Мардон [Lilianne Mardon]) притиска десно дугме испред паравана (на којем пише: „Ко сте ви?“) и број се повећава на 43, а потом и старија (Лисе Стивенсон Енгстром [Lise Stephenson Engström]), што повећава број на 44 особе које верују. Занимљиво је то да Кристијан не притиска ниједно дугме, што показује његово двоумљење и нејасан став у вези с тим питањем, а то заправо и није само његова одлика већ и већине одраслих људи за разлику од деце. Недуго након тога једна ситуација у тржном центру показује

да се људима (барем одређеном броју) може веровати, када му просјак прво тражи новац (не добија га, опет у недостатку готовине), а затим, видеви да су се његове ћерке izgubile, Кристијан га пита да му причува кесе, на шта овај одмах пристаје (претходно му на његову молбу неколико посетилаца тржног центра није изашло у сусрет). Главни лик нема само проблем са поверењем у непознате људе, већ је оно пољуљано разводом и у њему блиске особе, и сада га са муком гради у односу на друге жене. Тако он успоставља само површан љубавни однос са новинарком Ен која жели нешто више, а такође у неким ситуацијама није способан да себе успостави као ауторитет у односу на своје ћерке.



Сл. 6. Кристијан испред паравана на улазу у музеј на којем са леве стране пише „Не верујем људима“, а са десне „Верујем људима“



Сл. 7. Кристијан у музеју са својим ћеркама које стоје у идентичном тргу као што је онај испред музеја

У једној сцени Кристијанова колегиница Сонја (Аника Лилјеблад [Annica Liljeblad]) води у музеју разговор са америчким уметником Џулијаном (Доминик Вест [Dominic West]) – иако је фиктивни лик, редитељ овде реферише на познатог америчког уметника Џулијана Шнабела (Julian Schnabel)¹⁴ – а из публике се готово све време чује невољно псовање особе оболеле од Туретовог синдрома.¹⁵ Неки немају разумевања за ово ометање разговора, док један мушкарац из публике говори осталима да морају показати толеранцију јер је то неуролошки поремећај. Поред бројних, наравно невољних псовки, најчешће се провлачи реч „смеће“, и она наговештава делимично разрешење интерхуманих релација пред крај филма, када Кристијан по киши копа по смећу испред своје зграде тражећи дечаково писмо које је раније прочитао и бацио. У том писму, у којем је дечак записао и свој број телефона, пише следеће: „Оптужио си ме да сам лопов. Извинићеш се мени и мојој породици, или ћу ти направити хаос од живота“; интересантно је то да је Болтански у својим писмима тражио помоћ и није добио никакав одговор, док је Кристијаново писмо у заповедном и оптужујућем тону врло брзо наишло на дечаков одговор. Након проналаaska писма у ђубрету, кустос снима видео-поруку на мобилном телефону у којој се извињава дечаку и истиче да је требало да иде од стана до стана, а не да остави писма у свим сандучићима; такође напомиње како, као и већина људи, има предрасуде, и да се плашио реакција људи који живе у тој згради (мигранти и емигранти),¹⁶ и да постоје дубљи и структуралнији проблеми (сиромаштво као једно од кључних) које би требало решавати.

Смеће по којем копа Кристијан састоји се од гомиле пуних пластичних кеса, које су заправо саме ђубре настало од рафинације нафте и оне постају материјал модерног живота (овде се може говорити о тзв. естетици смећа); пластика се односи на константно обновљене форме

¹⁴ Редитељ Естлунд кроз инсталацијску поставку са купама од песка и неонским натписом „Немате ништа“ на зиду, реферише на однос између Шнабелових слика и скулптура – иако се дела фиктивног и правог Џулијана стилски и жанровски доста разликују – што је достигло врхунац на његовој изложби у Калифорнијској палати Легије части у Сан Франциску из 2018. године под називом „Џулијан Шнабел – симболи стварног живота“, где су у унутрашњем простору биле слике а у дворишту кроз инсталацијски приказ скулптуре.

¹⁵ Један од познатијих уметника са Туретовим синдромом је Од Нердрум (Odd), норвешки фигуративни сликар који је, незадовољан правцем кретања модерне уметности, почео да се обучава у класичном маниру сличном Рембрантовом и правцу супротном оном његове родне Норвешке. Занимљиво је у том смислу направити паралелу са особом из публике са Туретовим синдромом која све време, додуше невољно, назива Џулијанову уметност смећем.

¹⁶ Дански уметник Јенс Хаанинг је на једном од тргова у Копенхагену преко разгласа емитовао шале на турском језику (*Turkish Jokes*, 1994), стварајући микрозаједницу емиграната уједињених колективним смехом, док је њихова ситуација изгнаника, захваљујући уметничком делу, постала сасвим другачија (вид. BURIO 2002: 6).

и описује несталност многих уметности из XX века, али истовремено и бесмислени свет одбачених (вид. SCANLAN 2005: 90). Мајкл Томпсон (Michael Thompson) разликује три категорије објеката: *ипрајни* – предмет који одржава или повећава своју вредност током времена, као што су уметничка дела; *ипролазни* – предмет којем се смањује вредност, као што је већина наших свакодневних алата и ствари; и трећа, невидљива или скривена категорија, а то је *смеће* – она која има нулту или непроменљиву вредност (THOMPSON 1979: 105–106).¹⁷ У овом случају је занимљив сам чин Кристијановог бацања писма у ђубре које, ако се оно посматра у контексту уметничког дела, постајући смеће (није случајно баш ову реч раније неколико пута у музеју поновила особа са Туретовим синдромом) губи вредност.¹⁸

У *Скверу* је мобилни телефон релациони предмет који је украден па враћен; такође, у једној сцени у музеју са Кристијаном и његовим ћеркама, десно од уоквиреног квадрата стоји натпис „Оставите ваш новчаник и мобилни телефон овде“, што наново преиспитује раније нарушавање поверења крађом истих. На почетку филма, одмах након крађе на тргу, Кристијан пита неколико пролазника да му позајме мобилни телефон, али му нико не излази у сусрет. Ангус Ферхерст (Angus Fairhurst) стављао је слушалице два мобилна телефона заједно како би збуњивао запослене у галерији или друге продавце, који би се нашли да разговарају једни са другима а да не знају зашто (касније снимљене касете таквих провокација би биле продаване). А Даглас Гордон (Douglas Gordon) узимао је анонимне позиваче да телефонирају организаторима једне од његових изложби, постављајући им неприкладна и лична питања, што је резултовало разговорима који су се емитовали у шоу (STALLABRASS 1999: 67). За разлику од ових радова, у којима се релациони односи постепено нарушавају – пошто је претходно, пре свега код Гордона, постигнут договор са саучесницима који заједно са уметником учествују у том процесу ремећења – у Кристијановом случају су поверење и брига нарушени истог тренутка када је он накратко ступио у директан контакт са непознатим људима.

Непосредно пре него што ће му у коверти бити враћени украдени мобилни телефон и новчаник у *7-Eleven*-у, Кристијан је набавио картицу

¹⁷ Требало би такође разликовати и значење речи ђубре, отпад и смеће у историјској употреби и етимологији: док се ђубре углавном односи на храну и органски отпад, а отпад на ствари које нису у потпуности потрошене или су остављене, смеће уопштено означава идеју да су одређени предмети или идеје безвредни (MOISI 2016: 6).

¹⁸ Мало пре сцене пред крај филма када Кристијан копа по ђубрету и цепа пластичне кесе тражећи писмо, појављује се у једном кадру бескућник потпуно прекривен пластичном кесом док почиње да пада киша, а у следећем два бескућника под настрешницом без кеса, што указује на видљиво и невидљиво, на небригу, као и на потпуно погрешну представу друштва о вредном и безвредном на примеру бескућника.

коју убацује у нови мобилни телефон док седи у музеју, а у позадини на великом екрану и у крупном плану се појављује уметник Олег са искеженим зубима.¹⁹ У следећој сцени кустос у гаражи поправља огреботину на возачевим вратима свог аутомобила тесла и фотографише је поменутиим телефоном. У једном тренутку се иза оgrade појављује Елнин (Марина Шиптјенко [Marina Schiptjenko]) Алго (мали енглески хрт випет) па затим и она, а Кристијан се крије и тек када су отишли, подиже се и каже: „Она и њен пас“; овде видимо да му је она надређена на послу и да нису баш у идеалним односима. У раду француског уметника Пјера Уија (Pierre Huyghe) *Без назива*, представљеном на изложби „dOCUMENTA (13)“ у Каселу 6. јуна 2012. године, у врту се појављује шпански хрт „Човек“ (ту је још неколико паса и сви су у одређеној интеракцији) са предњом десном ногом обојеном у ружичасто („жива уметност“), скулптура женског акта у полулежећем положају са пчелама на глави (симбол мудрости),²⁰ а укључивање и неколико људи говори о Уиовом преиспитивању да ли су менталитет роја пчела, колективно размишљање и децентрализована координација могуће алтернативе човековој индивидуалистичкој мисли. Уи је напустио идеју да би уметност требало да буде озбиљна и да је ствара увек-контролисани аутор. Такође, асимиловање паса у људску културу доводи се у питање као културна активност под својим условима. Унутар свеукупне концепције изложбе „Documenta“, пси су били тамо да провоцирају размишљање о алтернативним формама коегзистенције између врсти и о могућностима за мање антропоцентричан свет (вид. ULLRICH 2018: 66).

У филму се од животиња појављује и шимпанза Тиби, која није само љубимац него и најбоља пријатељица новинарке Ен – још један показатељ нарушених интерхуманих релација; што се види из сцене у којој она позива Кристијана и чује се његов глас на телефонској секретарици, док се Тиби поред ње маже црвеним крејоном за усне.²¹ На почетку перформанса који Олег Рогозин изводи у пуној свечаној сали

¹⁹ Олегава фацијална експресија се може довести у везу са дванаест фотографија мртвих мајмуна Олега Кулика из серије „Memento Mori“ (1998), портрета препарираних животиња који представљају живот који је умро и маску смрти. У видео-раду Пјера Уика *Без назива* (*Људска маска*) из 2014. године, макаки мајмун кога су дресирали власници како би радио у њиховим суши ресторанима постаје једини станар постапокалиптичног света (ALTEVEER 2015: 16).

²⁰ У акцији *Како се мртвом зецу објашњавају слике* (1965) Јозефа Бојса, мед на његовој глави је повезан са мишљењем, односно човечијом способношћу да мисли и излучује идеје, а не мед.

²¹ У још једном од покушаја да започне везу са Кристијаном, Ен долази у музеј и разговара са њим, док се у позадини инсталација од нагомиланих столица љука као да ће се срушити; у овом случају уметничко дело симболички означава нарушавање интерхуманих релација, тачније крхкост и рањивост љубавне везе пре него што је и започела.



Сл. 8. Ен у разговору са Кристијаном док се у позадини инсталација од нагомиланих столица љуља као да ће да се сруши



Сл. 9. Олег Рогозин на столу током свог перформанса

– у публици су присутни и Кристијан, Елна, Џулијан, као и старији брачни пар Ан-Стин и Гунар који су на почетку дали музеју донацију у износу од 50 милиона круна²² – чује се глас наратора који им је пожеleo добродошлицу у џунглу и рекао да ће се ускоро суочити са дивљом

²² Овде се највероватније алудира на брачни пар, археолошкињу Ан Стин (Anne Stine) и истраживача Хелгеа Ингстада, који су открили остатке нордијског села у Ланси Медоузу (L'Anse aux Meadows) на најсевернијем делу канадске провинције Њуфаундленд и Лабрадор. То је био први уверљив доказ да су гренландски Нордијци пронашли пут преко Атлантског океана до Северне Америке, отприлике 500 година пре Кристофора Колумба (Cristoforo Colombo) (вид. INGSTAD, INGSTAD 2000).

животињом; уколико неко покаже страх, животиња ће га осетити, а ако покуша да побегне, уловиће га, али ако остану мирни, без померања било којег мишића, животиња их можда неће ни приметити; такође напомиње и могућност да се сакрију у стаду, знајући да ће неко други бити плен. Затим се пригушено светло појачава и Олег попут човека-мајмуна четвороношке (са кратким штакама на рукама) улази у салу, устремљујући се прво на Џулијана, коме ломи чашу, након чега овај бежи из сале. Овде редитељ реферише на Олега Кулика, тачније његове перформансе *Бесан ѓас* (Москва, 1994) и *Reservoir Dog* (Цирих, 1996), где је преузео улогу бесног пса и нападао пролазнике у првом, а у другом посетиоце музеја (изложба Нике Пиросманашвилија) пузећи около го на рукама и коленима.²³

Није случајно што је у филму овај „бесни пас“ (иако се он готово трансформисао у мајмуна)²⁴ изабрао баш америчког уметника као прву мету, јер је прави Олег интересантан Западу не као пас, него као руски пас, и због чињенице да су амерички уметници занимљиви остатку света и зато што су Американци који кроз медије, у јавности, бивају представљени као такви. Кулик се пита и да ли је Запад очекивао топлу руску душу или егзотичног дивљака, каже да га треба изневеравати, узвратити нечим што ће изазвати шок, снажан гест, што ће покренути догађаје и утицати и на западна очекивања. Олег затим вуче и баца са столице жену која је једина скренула поглед из страха, а након што је реаговао њен муж и побегао са њом и још једном женом, руски уметник скаче на сто и почиње да хвата за врат једну девојку; потом је вуче за косу, обара на под и покушава да је силује, на шта реагује старији господин и удара га, да би онда ускочили и младић кога она познаје и већи број

²³ За Кулика је пас митологема а не метафора, и он се појављује у његовом животу као тинејџерска траума: његови родитељи су га натерали да прода штене које је себи купио за новац који је уштедео од доручака. Тако од детињства пас за Кулика сигнализира губитак везе са примордијалном природом, губитак Другог и трауму друштвености (MISIANO 2008: 28).

²⁴ Можда је најзначајнија категорија Куликовог рада „зоофренија“, програм у којем људска цивилизација претрпљује радикалну редукцију са комплетном осудом антрополошког елемента, што води ка нељудском, животињском елементу (MISIANO 2008: 26). Кулик се налазио и у улози птице у свом раду *Кулик је заправо птица* (1995), када је везан ужадима скакао са зграде, што подсећа на фотографију „анђеоског скока“ Ива Клајна са кровног венца двоспратне зграде из 1960. године (фотографска документација замењује само дело). Са розенкројцерске тачке гледишта, овај скок представља узношење изнад физичког света према свету жеље, и значи пророчанство скорог доласка доба левитације, преко свог првог уметничког тумача (вид. MCEVILLE 1990: 276). Олегов рад *Ја ђризем Америку и Америка ђризме мене* (1997) захтева од публике одређено знање из историје уметности Источне Европе, нарочито начине на које ти уметници цене западну уметност и њене каноне, знање историје уметности и историје, као што је овај Куликов рад одговор на чувени перформанс Јозефа Бојса *Ја волим Америку и Америка воли мене* (1974) – тешки животни услови из бившег Совјетског блока (где су људи били исцрпљени од живљења пасјег живота) итд. (ASAVEI 2018: 39–40).

мушкараца, малтене га линчујући.²⁵ Руско друштво је период 1990-их у великој мери искусило као концентрацију бескрајне трауме, али је тај политички и економски хаос изазвао уметничку ситуацију коју многи у овом тренутку виде као цветајућу. Кулик је један од оснивача акционизма у постсовјетској Русији, а московским акционистима се приписује насилна провокација; ови уметници су сањали о томе да буду радикалнији него само окружење, да не проучавају свет већ да га трансформишу (KOVALEV 2008: 112, 114).

*Трџ као „свећилишће“ и „џросџор сиџурносџи“ –
есџеџика џероризма*

Успостављање релационих односа између особа из света уметности и оних са маргина друштва, из најосетљивијих група као што су бескућници и просјаци, једна је од кључних одредница филма *Сквер*. Такође, ови односи се у контексту уметничких дела разматрају са аспекта једне од горућих тема данашњице, а то је мигрантска криза и однос белих староседелаца према мигрантима, а с тим у вези и проблем тероризма који се по устаљеном обрасцу, у недостатку поверења, у многим случајевима приписује овој групацији. У том погледу је занимљива „миграторна естетика“, која према широј дефиницији представља естетске форме произведене из перспективе миграције као феномена. Мике Бал (Mieke Bal) пак дефинише „миграторну естетику“ као естетику, али укључује и „концепт путовања“ који узима дословно као *услов осећљивог ангажовања*; ова естетика је у том смислу битан део и Буриоове „релационе естетике“, која покушава да установи активни интерфејс између гледаоца и уметничког дела. „Миграторна естетика“ је по њој не-концепт, основа за експериментисање које отвара могуће релације са „миграторним“, пре него да одређује тачно такве релације: „Миграторно, у овом смислу, ставља у први план чињеницу да мигранти (као субјекти) и миграција (као чин који треба извршити, али такође и држава у којој се бива или живи) јесу део било којег друштва данас, и да је њихово присуство неоспоран извор културне трансформације“ (BAL 2007: 23).²⁶

Однос између Кристијана и дечака мигранта је специфичан, он отвара осетљива питања и проблеме који су у основи мигрантске кризе

²⁵ Кулик је у појединим тренуцима у својим перформансима знао и дословно да се потуче са посматрачима.

²⁶ Она сматра и да „глобализација као проблематично питање јесте такође на коцки на друге начине, у уметничкој пракси где порекло не може више бити таксономски идентификовано. Ово би онда било ‘миграторно’ естетике“ (BAL 2007: 25). Балова разматра и „миграторни тероризам“, и настоји да развије везу између рада Томаса Елзесера (Thomas Elsaesser) о тероризму и њеног о миграторном (вид. BAL 2008: 297–310).

проузроковане ратовима и сиромаштвом. Делује као да се, иако у суштини нема намеру, главни лик у тој релацији поставља у надређен положај у односу на дечака, и да је потоњи у готово безизлазној ситуацији која му у старту не омогућује равноправно надметање (ту је чак и велика разлика у годинама као отежавајући фактор), те из тог разлога он делује као да је угрожен и реагује тако агресивно; овакво стање је последица миграторног стереотипа, али и стереотипа миграната о надмоћи западне цивилизације и беле расе. Мишел де Серто истиче како радник емигрант не располаже у односу на слике с телевизије једнаким критичким или стваралачким простором као просечни запослени Француз: „Недостатак информисаности, мањак новчаних средстава и сваке врсте ‘осигурања’ изискују на истом подручју додатну способност домишљатости, снова и смећа“ (CERTEAU 2002: 38). У музеју Кристијан својим ћеркама које стоје у идентичном тргу као што је онај испред музеја (видети спољашња и унутрашња земљишта Роберта Смитсона), прича како су његовом деди са шест година родитељи ставили привезак око врата на којем су написали његово име и адресу када је у Копенхагену излазио напоље да се игра; износи им такође претпоставку да је и он исто то урадио када су оне имале шест година и констатује да би то било немогуће, јер су у оно време људи веровали одраслима да ће помоћи њиховој деци да реше проблеме или пронађу пут, а у данашње време одрасле видимо као потенцијалну претњу. Потом ћерке излазе из простора трга а отац им чита оно што пише на металној плочи (исти текст као и онај споља испред музеја – „Трг је светилиште поверења и бриге...“).

Следе раније поменуте сцене са просјаком и Кристијаном у тржном центру, где он тражи своје ћерке, а након тога иде видео-клип који је кључан за разрешење односа према мигрантима кроз терористички чин. На црном екрану откуцава 11, па затим и 10 секунди, и појављује се девојчица-сироче покривена прљавим ћебенцем и са мачком како лежи на улици и плаче; поново откуцава 10, па 9 секунди и следи исти кадар са уплаканом девојчицом. Онда поново иде 9, па 8 секунди, након чега се на црном екрану појављује први део реченице: „Колико нехуманости треба да испољимо...“, затим опет 8, па 7 секунди, и онда и други део: „да бисмо пробудили оно људско у теби?“ (вид. ÖSTLUND 2017). Овде се за веома кратко време појављује идентична слика девојчице, практично двојник, а Жан Бодријар (Jean Baudrillard) пише о томе да када се двојник материјализује и постане видљив, онда он значи неизбежну смрт (BODRIAR 1994: 107); ово понављање заправо наговештава девојчину смрт која ће ускоро наступити. Понављање се одвија и приликом секунди које откуцавају на црним екранима, који уметањем између реалних слика и стварањем контраста практично разбијају и

бришу исте. Бодријар напомиње како ми живимо у свету у којем је највиша функција знака брисање реалности и у исто време прикривање њеног нестанка: „Ни уметност данас не чини ништа друго. Ништа друго не чине ни медији. Због тога им следује иста судбина“ (BODRIJAR 1998: 16). Затим иде 6, па 5 секунди на црном екрану, и у кадру се појављује насмејана девојчица са мачком у рукама у оквиру трга испред Краљевске палате – овде нема понављања зато што је реч о слици која није реална, где је девојчица само наизглед на сигурном, у оквиру „трга бриге“. Ипак, понавља се 5, па иду редом 4, 3, 2, 1 и на крају 0 секунди (два пута), након чега следи кључни кадар у којем девојчица бива разнесена бомбом; све ово се завршава квадратом уоквиреним белим линијама на црној позадини и текстом: „Трг је светилиште, област поверења и бриге“, прво на арапском, па на хебрејском и на крају на енглеском (ова три језика симболички означавају актере у реалној и вештачки изазваној борби за тероризам и против тероризма).

У тренутку експлозије не види се више девојчица, нити било који део њеног тела који је разнесен, већ само гранитне коцке које лете у ваздух. Рустом Баруча (Rustom Bharucha) сматра да „у процесу бескрајне серијалности мяса трансформисаног у слику, ужас може лежати у чињеници да престајемо бити шокирани оним што се показује на нашим телевизијским екранима. Остаци бомбашког самоубиства постају део рутинског ужаса наше свакодневне визуелне културе“ (BHARUCHA 2014: 163).²⁷ Жак Дерида (Jacques Derrida) истиче како ми данас живимо у свету где је хипотетички конструкт „тела без органа“ који је поставио Антонен Арто (Antonin Artaud) замењен хладнијом свеприсутношћу „органа без тела“ – фрагментима некадашњег живота редукованог на делове тела (вид. DERRIDA 1978: 186–190). Поставља се и питање у којој мери се овај видео-клип удаљава од уметности, и да ли разношење девојчице на Јутјубу, односно и сам терористички чин, може бити уметност. Током првог састанка и изношења идеја за поменути клип за изложбу планирану за 15. септембар (први маркетинг-асистент из Одсека за маркетинг музеја Маја (Маја Јодике [Gödicke] резервисала је билборде и рекламни оглас у два највећа дневна листа), креатори из адвертајзинг агенције коју је ангажовао музеј, Данијел (Данијел Халберг [Daniel Hallberg]) и Мартин (Мартин Соде [Martin Sööde]), напомињу како су са становишта комуникације вредности превише опште, и да би требало размотрити однос између уметности и комуникације,

²⁷ Нарочито у контексту терора, постоји нека валидност у посвећивању експлозивне моћи *једном* и у театру и у животу, које су, за Антонена Артоа, биле неразлучиве реалности. Феноменолошка допуна „једном“ у перформансу може бити откривена у терористичком чину, који удара са смртосном прецизношћу у делићу секунде неповратног уништења (BHARUCHA 2014: 52–53).

по чему се издваја изложба, да ли је спектакл или конфликт, да ли се уклапа у савремене трендове (ако то није случај, онда она остаје само на билбордима). Затим Данијел каже да никада не би ставио на Фејсбук статус: „Данијел жели мир на Земљи“, на шта му Кристијан помало увређен одговара: „Ова изложба је мало вреднија од Фејсбук апдејта“ (вид. ÖSTLUND 2017); акаунт менаџер Јон (Јон Нордлинг [John Nordling]) укључује се у расправу и помирљивим тоном говори да они не оспоравају легитимитет пројекта, већ једноставно покушавају да објасне како функционише медијски пејзаж и шта му је потребно да оствари утицај.



Сл. 10. Кадар из видео-клипа *Мала љава просјакиња разнећта у комаде*

Ричард Шехнер (Richard Schechner) сматра да је из перспективе студија перформанса напад на Светски трговински центар 11. септембра 2001. године био „перформанс“: планиран, увежбаван, постављен, и намењен и да рани САД материјално и да утиче/зарази имагинацију. Он истиче да је то перформанс, али ипак поставља питање да ли је и уметност: „Слично предренесансним црквама итд., постоје ритуалне представе, објекти и архитектуре у свим светским културама које су изузетно моћне у погледу перформанса, наратива, структуре, боје, ритма, костима итд., који захтевају и примењују учешће и сведочење – али који нису ‘уметност’ у модерном смислу. Са ове тачке гледишта 11. септембар може бити уметност у немодерном смислу“ (SCHECHNER 2002: 1851, 1855).²⁸ На другом састанку Данијел износи идеју да се у споту

²⁸ Немачки авангардни композитор Карлхајнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen) назвао је ове нападе највећим уметничким делом икада, највећим делом за читав космос, скоком изван свакодневне сигурности (BERLEANT 2014a: 4).

појави мала просјакиња Швеђанка плаве косе (а не, као што би се очекивало, тамнопута), из разлога што се на Фејсбуку, друштвеним мрежама и у штампи највише прате најрањивије групе попут просјака.²⁹ Он такође предлаже нешто што је касније на супротан начин реализовано (у споту је она насмејана, јер је то наводно трг поверења и бриге), а то је да се девојчица креће унутар трга уплакана и тресући се. Дехуманизација муслиманског починиоца дешава се у трену, док бели хришћански починилац, с друге стране, увек задржава своју хуманост. Чак и након извршења грозних чинова насиља, ми видимо ове беле хришћане како су приказани као људска бића, не као терористи „Други“ (CORBIN 2017: 467).

Фотографија мртвог тела трогодишњег сиријског дечака Алана Курдија окренутог лицем ка земљи, које је испливало почетком септембра 2015. године на турску плажу близу Бодрума, видео је огроман број људи на друштвеним мрежама.³⁰ На њој се тамнопути дечак (а не бела девојчица) појављује као жртва, и иако је само слика, она представља одраз дубоке реалности; она истовремено и маскира и извитоперва дубоку реалност јер приказује трагично и прерано окончан млади живот (и то тамнопутог дечака), не и дубљи увид у трагедију његове породице (сви осим оца Абдулаха су се утопили), и нарочито читавог сиријског народа.³¹ Супротно, видео-клип са малом Швеђанком приказује могућу али мање реалну ситуацију, па тако прикрива *одсуство* дубоке реалности, док на самом крају, слика у којој настаје експлозија и девојчица нестаје нема везе са било каквом реалношћу.³² У инсталацији немачког уметника Грегора Шнајдера (Gregor Schneider) *Коцка Венеција 2005* (комесар је требало да буде Роса Мартинез, један од кокуратора на Венецијанском бијеналу, али није реализован пројекат 2005. године), дешава се такође сусрет (или сукоб) између хришћанства

²⁹ На том другом састанку прво Мартин, па затим и Данијел, напомињу како клипом мора да се изврши медијски продор и постигне вирални ефекат, да за 10-15 секунди мора да се постигне ефекат изненађења, и како музеју не прети опасности од других музеја, већ од природних катастрофа, тероризма и непредвидивих потеза политичара на крајњој десници. Потом Мартин даје реч Данијелу да изнесе конкретну идеју за клип.

³⁰ Сlike мртвог дечака су се брзо и широко делиле на Твитеру, Инстаграму и Фејсбуку, узрокујући тренутно приметан пораст употребе термина „избеглице“ наспрам „мигранти“ (вид. EDWARDS 2016). Ово је заправо последица само тренутне емпатије коју је произвела смрт веома малог детета.

³¹ Ипак, укупно гледано, слика дечакове смрти одразила је људске цене сиријског грађанског рата и избегличке кризе за милионе гледалаца широм света. Реципрочно, страсвена циркулација Аланове слике апстраховала га је у репрезентативан симбол патње сиријских избеглица (FEHRENBACH, RODOGNO 2015: 1128–1129).

³² Ако пратимо Жана Бодријара, Аланова слика би имала четири узастопне фазе; стога би поред ове две имала и фазу у којој прикрива одсуство реалности и ону где она нема везе с било каквом реалношћу (она је чист сопствени симулакрум) (уп. BODRIAR 1991: 11–12).

и ислама (уврежени страх од тероризма), с тим што је овде уместо особе коришћен објекат; на Тргу Св. Марка у Венецији требало је да буде постављена црна коцка око 15 метара висине, инспирисана централним светим местом ислама Кабом у Меки – није дошло само до трансформације из особе у објекат него се и снажан симбол ислама нашао у средишту једног од центара хришћанског ходочашћа (у видео-клипу је мала бела хришћанка, такође у белом и хришћанском окружењу). Инсталација је, наводно, на крају одбијена из политичких разлога, и због тога што су се венецијанске власти плашиле да би могла да буду повређена религијска осећања исламске заједнице и блокира поглед на један део трга. Међутим, један од најинтригантнијих разлога, који је поменуо портпарол Канцеларије за надзор архитектуре у Венецији, јесте страх да је то могло да учини Венецију метом терористичких напада (уп. HARRIS 2005).³³

Данијел такође указује на то како је трг на којем се налази девојчица уметничко дело које је синоним за праскозорје и зато трг светлуца са својим обећањем поверења, и ово се практично односи на идеју која прати цео филм (значајна је одредница и релационе естетике), а то је могућност брисања граница између уметности и живота. По Арнолду Берленту (Arnold Berleant), хепенинг може да снажно осветли естетику тероризма, с обзиром на то да су ове форме биле промишљена иновација која је имала за циљ да прекорачи све тврде границе које су штитиле уметност и учини их безбедним (вид. BERLEANT 2014). У хепенинзима су гледаоци постајали извођачи и није било јасно ограничених објеката који би могли да буду идентификовани као уметничка дела (наравно, ту је и као кључно брисање границе између уметности и живота), што је веома слично развоју ситуације у филму *Сквер*, где публика (људи изван музеја) учествује у интерхуманим релацијама а предмети као што је мобилни телефон постају релациони битни за односе, иако немају уметнички потенцијал. Док у тржном центру тражи своје ћерке, Паулина из Јутјуба за Шведску га путем мобилног телефона обавештава да је видео-клип *Мала љава ђросјакиња разнећа у комаде* имао за само неколико сати 300.000 прегледа (помислио је у тренутку да је реч о његовом разговору са уметником), и пита га да ли је заинтересован за огласе који ће му донети зараду.³⁴ Данијел и Мартин су привукли

³³ Шнајдер је одбацио све ове разлоге као неосноване, и истицао је своју фасцинираност Кабом, као и снагом коју је његов сарадник на пројекту, тунижански инжењер Хелми Бен Боубакер Хелал, црпео из своје исламске религије; Хелми је чак путовао у Саудијску Арабију како би се састао са муфтијама и имамима, који су сви рекли да реконструкција Кабе не вређа муслимане и да не постоји ништа у Курану што то забрањује (вид. HARRIS 2005).

³⁴ У 20 часова, 3. септембра, било је преко 53.000 твитова на сат у вези са причом о Алану Курдију (вид. EDWARDS 2016).

новинаре тако што су направили нешто динамично што је остварило доста прегледа на веб-сајту музеја и Јутјуб каналу, али је музеј примио и велики број порука и коментара огорчених људи.

На конференцији за новинаре и медије Кристијан на иницијативу Управног одбора подноси оставку и брани се да је клип грешком објављен, што је само делимично тачно, јер је првом састанку присуствовао, док је на другом оптерећен украденим мобилним телефоном највећим делом био одсутан, и не размишљајући много само на брзину потврдио да је све у реду (и Елна га оптужује да је крив, и напомиње да очекује да ће без поговора прихватити одлуку Управног одбора).³⁵ Кристијан се и даље брани да не дели одговорност, и на даље инсистирање новинара да одговори, обавештава да је управо примио саопштење Одсека за маркетинг музеја и агенције коју су ангажовали: „Желимо да нагласимо да клип који се појавио на веб-сајту музеја и Јутјубу не изражава ставове нашег музеја. Клип је направљен са очигледном и јасном намером да привуче пажњу јавности за предстојећу изложбу“ (вид. ÖSTLUND 2017).³⁶

Иако је у питању инсценирано и измонтирано а не стварно разношење девојчице, Кристијан избегава одговорност, па самим тим не показује у довољној мери ни емпатију. И хуманитарна фотографија, која се најбоље схвата као морална реторика, мобилише слике патње, укључујући екстремну патњу, да би појачала симпатију, емпатију и осећај одговорности или кривице код својих посматрача (FEHRENBACH, RODOGNO 2015: 1126).³⁷ У следећој сцени Кристијан листа новине и виде се наслови: „Музеј се послужио дегутантним триковима, у намери да привуче пажњу гледалаца“, „Имами, свештеници и рабини: ‘Стојимо уједињени против PR кампање!’“ и на крају „Ево изложбе коју су планирали

³⁵ Једна новинарка га два пута пита (једном без микрофона, а други пут са микрофоном) где му је солидарност са обесправљеним и осетљивим слојевима друштва, и каже му да треба да га је срамота. А други новинар га пита: „Значи, достигли сте лимит у питању слободе изражавања преко којег не смете прећи?“ Трећи новинар се јавља: „Имам питања у вези са садржајем клипа. Како је избор пао на девојчицу која проси и затим је разноси експлозија? Ако сте хтели да правите паралелу са сиромаштвом у Европској унији, зашто нисте одабрали тамнопуту дете? Како ћете одговорити на то?“ (вид. ÖSTLUND 2017).

³⁶ На питање новинара и новинарке хоће ли редом дизати децу (смех међу новинарима) и која је изложба у питању, Кристијан одговара Лоле Аријас, и затим цитира њен мото „Трг је светлиште...“ (вид. ÖSTLUND 2017).

³⁷ У публикацији Терез Бони (Thérèse Bonney) *Евројска деца, 1939–1943* (1943) може се разматрати двострука деполитизована категорија *цивил као дете*, која је визуелни троп и морални конструкт. Још је и Бонин објектив фото-апарата дао томе географску и културну посебност, приказујући „цивила“ као бело европско дете. Њено намерно упућивање на познату (и породичну) фотографску форму дечјег портрета, помогло јој је да створи морални аргумент на основу препознавања: цивил као европско дете заслужио је заштиту од западних посматрача, док би насиље над њим могло да буде насиље над њиховим сопственим дететом (вид. FEHRENBACH, RODOGNO 2015: 1146).

да отворе“ (вид. ÖSTLUND 2017). Након конференције Кристијан са млађом ћерком гледа своју старију ћерку како наступа са гимнастичко-плесном групом „Бобкетс“, и будући да се та тачка одвија у уоквиреном правоугаоном простору, поново се на неки начин видео-клипом враћа изгубљено поверење; опет су то мале плавокосе Швеђанке, али овога пута оне делују у простору сигурности, у којем не постоји могућност да се догоди експлозија као у споту (додуше инсценирана). И на крају филма, у последњим сценама Кристијан са ћеркама одлази у зграду где живи дечак мигрант и сазнаје да се он одселио, што опет руши претходно с муком формирано крхко поверење и оставља отвореним нерешене релационе односе.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ALPHEN, Ernst van. *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Stanford, California: Stanford University Press, 1997.
- ALTEVEER, Ian, Meredith Brown, Sheena Wagstaff. *The Roof Garden Commission: Pierre Huyghe*. New Haven – London: Yale University Press, 2015.
- ALTEVEER, Ian. “Vestiges in the Rocks: Pierre Huyghe’s Mineral Garden.” In: ALTEVEER, Ian, Meredith Brown, Sheena Wagstaff. *The Roof Garden Commission: Pierre Huyghe*. New Haven – London: Yale University Press, 2015, 10–22.
- ARONSSON, Peter, Gabriella Elgenius (eds.). *National Museums and Nation-Building in Europe 1750–2010: Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*. London – New York: Routledge, 2015.
- ASAVEI, Maria Alina. *Aesthetics, Disinterestedness, and Effectiveness in Political Art*. Lanham – Boulder – New York – London: Lexington Books, 2018.
- BAL, Mieke. “Lost in Space, Lost in the Library.” In: DURANT, Sam, Catherine M. Lord (eds.). *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-making*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2007, 23–37.
- BAL, Mieke. “Migratory Terrorism.” In: KOOLJMAN, Jaap, Patricia Pisters, Wanda Strauven (eds.). *Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008, 297–310.
- BARCZ, Anna, Dorota Lagodzka (eds.). *Animals and Their People: Connecting East and West in Cultural Animal Studies*. Leiden – Boston: Brill, 2019.
- BHARUCHA, Rustom. *Terror and Performance*. London – New York: Routledge, 2014.
- BELGIOJOSO, Ricciarda. *Constructing Urban Space with Sounds and Music*. London – New York: Routledge, 2016.
- BERLEANT, Arnold. “Art, Terrorism, and the Negative Sublime.” In: MARCHENKOV, Vladimir L. (ed.). *Arts and Terror*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014a, 1–17.
- BERLEANT, Arnold. “Transformations in Art and Aesthetics.” In: YUEDI, Liu, Curtis L. Carter (eds.). *Aesthetics of Everyday Life: East and West*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014b, 2–14.
- BODRIJAR, Žan. *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi, 1991.
- BODRIJAR, Žan. *Prozirnost zla: ogled o krajnosnim fenomenima*. Novi Sad: Svetovi, 1994.
- BODRIJAR, Žan. *Savršen zločin*. Beograd: Časopis Beogradski krug, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction – Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg, 2005.
- BRÖCKER, Felix. “Food as a Medium Between Art and Cuisine: Rirkrit Tiravanija’s Gastronomic Installations.” In: MEULEN, Nicolaj van der, Jörg Wiesel (eds.). *Culinary Turn: Aesthetics Practice of Cookery*. Bielefeld: Verlag, 2017, 173–189.

- BURIO, Nikolas. *Relaciona estetika*. Naslov originala: *Relational Aesthetics*. Paris: Presses du réel. <<https://pdfslide.net/documents/bourriaudnikolas-burio-relaciona-estetika.html>> 2002.
- CERTEAU, Michel de. *Invencija svakodnevice*. Zagreb: Naklada MD, 2002.
- CORBIN, Caroline Mala. "Essay: Terrorists are Always Muslim but never White: At the Intersection of Critical Race Theory and Propaganda." *86 Fordham L. Rev.* (2017): 455–485.
- DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- DOERRIES, Bryan. *The Theater of War: What Ancient Tragedies Can Teach Us Today*. New York City: Knopf Doubleday Publishing Group, 2016.
- DURANT, Sam, Catherine M. Lord (eds.). *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-making*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2007.
- EDWARDS, Katie. "Seeing Aylan Kurdi through Western Eyes: How this Image of a Little Boy speaks challenge to an Empire State of Mind." *Rel 6016 – Issues in Cultural Studies and the Bible*, 2016.
- FEHRENBACH, Heide, Davide Rodogno. "'A horrific photo of a drowned Syrian child': Humanitarian photography and NGO media strategies in historical perspective." *International Review of the Red Cross* 97 (900) (2015): 1121–1155.
- FEND, Peter. "Mapping: A Response to MOMA." New York: M. Rose Publications Inc., 1995.
- FLANAGAN, Mary. "Playful Aesthetics." In: WALZ, Steffen P., Sebastian Deterding (eds.). *The Gameful World: Approaches, Issues, Applications*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014, 245–270.
- GIRO, Pjer. *Semiologija*. Beograd: Prosveta, 1983.
- HADLEY, Bree. "Putting Prejudices on the Spot and in the Spotlight: The Risks of Politically Motivated Public Space Performance Practices." In: O'GRADY, Alice (ed.). *Risk, Participation, and Performance Practice: Critical Vulnerabilities in a Precarious World*. London: Palgrave Macmillan, 2017, 57–79.
- HARRIS, Gareth. "Art in the Age of Global Terrorism: The story of Gregor Schneider's Installation for St Mark's Square." *The Art Newspaper* No. 160 (July–August 2005).
- HINDERLITER, Beth, William Kaizen, Maimon Vered, Mansor Jaleh, Seth McCormick (eds.). *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2009.
- HOLT, Nancy. *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*. New York: New York University Press, 1979.
- INGSTAD, Helge, Anne Stine Ingstad. *The Viking Discovery of America: The Excavation of a Norse Settlement in L'Anse aux Meadows, Newfoundland*. St. John's, NF: Breakwater Books, 2000.
- IRISH, Sharon. "Tenant to Tenant: The Art of Talking with Strangers [Research and debate: Art as Social Practice]." *Places* 16(3) (2004).
- KESTER, Grant H. "Starting from Zero: Stephen Willats and the Pragmatics of Public Art." *Afterimage* (May, 1992).
- KOOIJMAN, Jaap, Patricia Pisters, Wanda Strauven (eds.). *Mind the Screen: Media Concepts According to Thomas Elsaesser*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.
- KOVALEV, Andrei. "Gestures in the Era of Gestures." *Artchronika* (Spring–Summer, 2008).
- MARCHENKOV, Vladimir L. (ed.). *Arts and Terror*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- MCEVILLE, Thomas. "Yves Klein i ideje Rozenkrojčera." *Polja* 377/378 (1990).
- MEULEN, Nicolaj van der, Jörg Wiesel (eds.). *Culinary Turn: Aesthetics Practice of Cookery*. Bielefeld: Verlag, 2017.
- MISIANO, Victor. "Oleg Kulik's Animality." *Antennae* 8/2 (Winter, 2008).
- MOISI, Laura. "Scenes of Trash: Aesthetics Order and Political Effects of Garbage in the Home." *On Culture: The Open Journal for the Study of Culture* Issue 2 (2016).
- O'GRADY, Alice (ed.). *Risk, Participation, and Performance Practice: Critical Vulnerabilities in a Precarious World*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- ÖSTLUND, Ruben. "The Square." *Scripts*. <https://www.scripts.com/script/the_square_21372> 2017.

- PAPASTERGLADIS, Nikos. *Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday*. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2010.
- PJOTROVSKI, Pjotr. *Kritički muzej*. Beograd: Evropa Nostra Srbija – Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 2013.
- POULOT, Dominique. "The Changing Roles of Art Museums." In: ARONSSON, Peter, Gabriella Elgenius (eds.). *National Museums and Nation-Building in Europe 1750–2010: Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change*. London – New York: Routledge, 2015, 89–119.
- SCANLAN, John. *On Garbage*. London: Reaktion Books, 2005.
- SCHECHNER, Richard. "9/11 as Avant-Garde Art?" *PMLA* Vol. 124, No. 5, Special Topic: War, Oct., 2009, 1820–1829.
- SMITHSON, Robert, Eugenie Tsai. *Robert Smithson*. Berkeley, Los Angeles – London: University of California Press, 2004.
- STALLABRASS, Julian. *High Art Lite: British Art in the 1990s*. London – New York: Verso, 1999.
- STILES, Kristine, Peter Selz. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley, Los Angeles – London: University of California Press, 2012.
- SUTTON, Elizabeth. *Art, Animals, and Experience: Relationships to Canines and the Natural World*. New York – London: Routledge, 2017.
- THOMPSON, Michael. *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- ULLRICH, Jessica. "Contact Zones – Where Dogs and Humans Meet: Dog-Human Metamorphoses in Contemporary Art." In: BARCZ, Anna, Dorota Lagodzka (eds.). *Animals and Their People: Connecting East and West in Cultural Animal Studies*. Leiden – Boston: Brill, 2019, 53–69.
- WALZ, Steffen P., Sebastian Deterding (eds.). *The Gameful World: Approaches, Issues, Applications*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014.
- YUEDI, Liu, Curtis L. Carter (eds.). *Aesthetics of Everyday Life: East and West*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Goran T. Gavrić

Contemporary Art in the Context of Relational Aesthetics and the Film *Square*

Summary

One of the key contemporary artistic practices is the relational aesthetics of Nicholas Bourriaud, who places the greatest emphasis on the artistic trends of the 1990s. It could be said that relational aesthetics represents not a theory of art but a theory of form, and artists who create relational art have their own world of form. Although all characters in Ruben Östlund's film *Square* (2017) have their own relational space in which they live, work or perform different activities, in certain periods they meet and share the same space. They move through spaces that all can potentially support art, and their relational actions such as theft, begging, encounters, meetings, socializing, media-staged terrorist act, and others, can be the products of aesthetics. These spaces are intended for social interaction, and although they multiply, they do not transform. For relational artists, the idea of a work of art is often more important than real, finished work, and then space, in the absence of objects, can play a key role in exhibitions. It is no coincidence that the museum space is highlighted in the foreground, as a base from which the relational space is further expanded because it stores and preserves works of art in an organized way. The garbage that Christian rummages through consists of a pile of full plastic bags that are actually garbage themselves created from oil refining and they become the material of modern life (here we can talk

about the so-called “garbage aesthetics”). Establishing relational links between people from the world of art and those from the margins of society, belonging to the most vulnerable groups such as the homeless and beggars, is one of the key determinants of the film *Square*. Also, these relations are considered in the context of works of art from the aspect of one of the burning topics of today – the migrant crisis and the attitude of the white natives towards migrants. The related problem of terrorism (“aesthetics of terrorism”), in the absence of trust, is attributed to this group in many cases. In this regard, the “migratory aesthetics” is interesting, which according to a broader definition represents aesthetic forms produced from the perspective of migration as a phenomenon. Mieke Bal, on the other hand, defines “migratory aesthetics” as aesthetics, but also includes a “traveling concept” that he takes literally as a *condition of sentient engagement*; in this sense, this aesthetic is an important part of Bourriaud’s “relational aesthetics”, which tries to establish an active interface between the viewer and the work of art. The relationship between Christian and the migrant boy is specific, it opens sensitive issues and problems that are at the root of the migrant crisis caused by wars and poverty.

Keywords: contemporary art, relational aesthetics, relational space, relational space-time, relational links, film *Square*.

МАРИЈАНА В. ПРПА ФИНК

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

ИСИДОРА ДАНКАН И ФЕМИНИЗАМ

САЖЕТАК: Циљ рада је да се на основу аутобиографског текста *Мој живој* представи Исидора Данкан као феминисткиња и особа која припада левичарској друштвеној оријентацији у уметности. Њен идентитет из света позоришне уметности на најбољи начин одсликава спој феминизма и левице. Преданим радом на ослобађању женске индивидуалности, пре свега кроз уметничко тело и покрет, постала је једна од зачетница модерног плеса и феминизма јер се залагала за истицање личног као политичког. Начин живота и рада је потврда њене посвећености принципима ослобађања жене на личном и професионалном плану. Утицај Исидоре Данкан на плесну уметност XX века је кључан. Тај утицај одразио се и на феминистички поглед многих плесачица у Србији и региону. Једна од њих је Јелена Шантић.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Исидора Данкан, покрет, феминизам, левица, плес, Јелена Шантић.

Исидора Данкан (Angela Isadora Duncan) рођена је 1877. године у Сједињеним Америчким Државама. Многи је сматрају утемељивачицом модерног телесног сценског језика. Исидора је била феминисткиња и уметница левичарске оријентације. Била је најмлађа од четворо деце банкара Јозефа Чарлса Данкана (Joseph Charles Duncan) и Мери Дор Греј (Mary Dore Gray), кћерке калифорнијског сенатора. Будући да су се родитељи Исидоре Данкан развели, од најранијег детињства живела је у сиромаштву и због тога је давала часове плеса деци чији су родитељи припадали вишој класи.

Плесала је и у Америци и у Европи.

На њен стваралачки рад велики утицај су имали плесачица Лоје Фулер (Marie Louise Fuller) и филозоф Фридрих Ниче (Friedrich Wilhelm Nietzsche).

Током рада и на турнејама, створила је свој стил плесања који се заснива на природном кретању тела, насупрот строгим канонима класичног балета. Отварала је школе у Немачкој, Француској, Америци,

* prpafink.m@gmail.com

Русији, а покушала је и у Грчкој. „Школе су биле намењене искључиво девојчицама, јер се Исидора Данкан никада није бавила мушком игром“ (Данкан 1993: поговор Милица Зајцев).

Исидора је имала сина са значајним редитељем и позоришним иноватором Гордоном Крегом (Edward Gordon Craig) и ћерку са индустријалцем Парисом Сингером (Paris Eugene Singer). Обоје деце страдало је у саобраћајној несрећи.

Године 1921. Исидора одлази у Русију, где оснива школу и удаје се 1922. године за песника Сергеја Јесењина (Сергѐй Алексáндрович Есéнин). Брак није дуго трајао, а Јесењин је убрзо извршио самоубиство.

Исидора Данкан је преминула 1927. године у Ници, када јој се шал обавио око точкова аутомобила док се кретао. Изгубила је живот у аутомобилу, као и њена деца.

На овим просторима Исидора Данкан је више пута боравила у Опатији, са супругом Сергејем Јесењином.



У аутобиографској књизи *Мој животи* (коју је написала 1927. године а на српски језик је преведена тек 1993), Исидора разоткрива мисију жене, плесачице, мајке, менаџерке и боркиње за ослобађање тела као инструмента за креативан стваралачки живот појединца. На свом животном путовању од Америке преко Европе до Совјетског Савеза, борила се за слободно изражавање личних спознаја, кроз специфичност сценског језика и телесног дејства на гледаоце.

Склоност ка идејама левице код Исидоре се јавила у њеној најранијој младости. „Верујем да човек већ као беба наговештава оно чиме

ће се касније бавити. Ја сам наике већ била играчица и револуционарка“ (Данкан 1993: 8).



Своје разумевање положаја жене изражавала је кроз неспутане покрете (уз звуке музике Листа [Liszt Ferencz], Шумана [Robert Schumann], Шопена [Fryderyk Franciszek Szopen], Вагнера [Wilhelm Richard Wagner] итд.) које није изводила у стилу класичног балета, већ је покретом изражавала сопствено осећање музике. Њено тело је музицирало, а не интерпретирало. Показивала је женско тело у његовој природној лепоти у блиском контакту са природом и публиком која је могла да види обрине тела и лепоту коже. Таквом начину изражавања, где је плесала сам доживљај музике, а није изводила покрет на музику, учила је и своје следбенице и следбенике.

Приликом прве посете Русији, Исидора је одржавала плесне вечери на великим руским позоришним сценама, као и на приватним окупљањима, у алтернативним просторима. Желела је да плеше за оне који нису могли да купе карту за њен наступ. Стога је надахнуто одржала говор окупљеним студентима, који су је чекали после представе. „Говорила сам им о томе колико ме помисао да моја уметност може да надахне руску омладину испуњава срећом и поносом, јер нигде на целом свету студенти нису тако привржени идеалима као у Русији“ (Данкан 1993: 136–137).

Када је други пут дошла у Русију, имала је прилику да посматра дугу поворку која је пратила раднике убијене јер су тражили милост од цара испред његовог дворца. Ови радници су морали да буду ноћу

сахрањени да се не би изазивала пажња. Дубоко потресена овим призором, Исидора је забележила: „Тада, пред том поворком, која је изгледала као да нема краја, пред том трагедијом, ја сам се заветовала да ћу себе и све своје снаге ставити у службу народа и оних који су потлачени“ (Данкан 1993: 129).

Сарадња Исидоре Данкан са левицом била је интензивна и кретала се од одушевљења до разочарања, у периоду у ком је живела и радила у Москви (тада већ Совјетском Савезу). Луначарски (Анатóлий Васильевич Луначáрский), совјетски народни комесар за образовање, позвао ју је да оснује школу плеса у Москви, што је она прихватила. Тај период њеног живота био је богат и на стваралачком и на личном плану, и сазнања о том раду драгоцена су за разумевање феминизма и левице у првој половини XX века у Совјетском Савезу. Међутим, како је време пролазило, класичан руски балет и класично позориште поново заузимају битно место у модерном Совјетском Савезу; Исидора, првобитно одушевљена, схвата да Совјетски Савез није испунио очекивања многих који су веровали у стварање новог, слободног, неспутаног света, чему су тежили феминизам и левица оног времена. После дуге и тешке борбе и револуције, уморни револуционари и револуционарке су пронашли предах у позоришном конформизму. Луначарски позива театар да се врати реализму свакодневног живота (Прпа Финк 2014: 26). Исидора, из перспективе феминисткиње, увиђа да нови свет у који је веровала када је била позвана у Совјетски Савез, ни из далека не приличи њеном виђењу уметности плеса. Тада се враћа у Америку. Ипак, кретање Исидоре Данкан од Америке до Совјетског Савеза и назад, даје нам могућност да пратимо развој идеје о покрету као средству изражавања и снажном оружју у дејству на публику.

С обзиром на вокацију Исидоре Данкан, односно на њен истраживачки рад на плану плеса и покрета тела у сценском простору, можемо сматрати да је осим зачетнице модерног плеса, она била и зачетница модерног начина политичке борбе, који није заснован само на политици речи већ на слојевитијем и опаснијем средству борбе, а то је покрет тела у простору. Покрет тела појединца или ујединачен покрет великог броја људи играо је велику улогу и користиле су га за постизање својих циљева велике идеологије у првој половини XX века.

Покрет који није био пре тога предмет анализе нити је постојала свест о његовом дејству, постао је оружје и у позитивном и у негативном смислу. Нажалост, идеологија фашизма је користила покрет тела у простору масе људи и еуфорично подизање руке, као и високо подизање ноге војника док се крећу у маршу, ради манипулације још већом масом људи. Ти покрети су деловали на рефлекс оних који су их гледали и готово религијски везивали пажњу оних који су у њему учествовали

и изводили га. Такође, идеологија комунизма користила је покрет великог броја људи ради фасцинације својих присталица.

Свест о моћи покрета људског тела у простору, као и његовог дејства на гледаоца и онога ко га изводи, важна је за разумевање догађаја који су се одигравали у првој половини XX века.

Веровање Исидоре Данкан да покрет ослобађа људско тело и има готово религијско дејство, било је спознаја једног изузетног уметника. Њена намера да учествује у мисији ослобађања човека као појединца кроз покрет и плес као религиозни чин досегла је највиши облик уметности.

Идеја о стварању „новог човека“ у постреволуционарном периоду Совјетског Савеза подразумевала је рад са масама. Исидора Данкан је желела да плеше за масе, односно за оне којима је истински потребна њена уметност. Њено разумевање дионизијског карактера плеса, односно ослобађања тела у простору као природне човекове потребе да буде стваралац у слободном плесу у складу са природом, који је потпуно одредио њен стил рада, као и њена посвећеност античкој Грчкој, потпуно су се уклапали у плес са новом публиком у Совјетском Савезу.

Дионизијски плес био је део прошлости и у прошлости је и остао. Ново упориште за ослобађајући покрет кроз плес Исидора је пронашла у Совјетском Савезу. У Совјетском Савезу проналази истомишљенике, пријатеље и љубав. Њен плес је очаравао нову публику која пре тога није имала искуство са позориштем.

Успела је да скрене пажњу на могућност да човек буде свестан покрета који изводи, као и његовог дејства на гледаоце. То скретање пажње на разумевање дејства покрета, а не његове, по њеном мишљењу, површне лепоте, као у класичном балету (које је сматрала механичким и вулгарним), кључно је за разумевање рада Исидоре Данкан.

„Сопственост, слобода, љубав и лепота основни су стожери Исидориног трагања за једноставним, исконским покретима којима се свакодневно уздиже на ниво уметничког. Једноставне гестове обликује у празном сценском простору, ослобођен декора (само плаве завесе упућују да је у питању позориште, а не живот), босонога, распуштене косе, обавијена прозирном туником, Исидора гради пут новом виђењу смисла и циља игре у простору и времену. Она негира уметност балета, а признаје уметност душе“ (САВИЋ 1999).

На једном од ретких филмских записа видимо Исидору Данкан у плесу пред публиком. После њеног напорног рада на освешћивању дејства плеса и покрета на гледаоца, ништа у плесу и сценском покрету више није било исто. Вођена својом идејом ослобађања човека, као суштинска левичарка и феминисткиња, Исидора Данкан је дубоко осећала и истраживала докле иде дејство тела плесача на његовог



гледаоца. Тако посматрано, заиста, није било циља који није постизала својим плесом, о чему сведоче подаци из њене биографије, коју је сама написала. Њене идеје су биле велике, тицале су се ослобађања великог броја људи и такве идеје је подржавала тамо где су се оне рађале, као што је био Совјетски Савез. Ипак, њени циљеви су били крајње практични, па чак и такви, често су били осујећени мањком средстава. Њена познанства, па и интимност са богатим, угледним и моћним људима оног времена, само су још више у њој оснаживали левичарски став. Своју уметност је посветила бољем животу других, а свој живот бољој и квалитетнијој уметности. Веровала је да нова уметност може да се развија само ако се непрекидно подмлађује. Њен циљ је био, увек и изнова, покретање школе, где би своје идеје о плесу развијала са младим плесачицама и плесачима, али и показивала их публици. У више наврата је била осујећена. Иако суочена са низом личних губитака, ова потреба је никада није напуштала.

И заиста, плес који је започела да истражује, развија и показује публици наставили су многи уметници који су истраживали сценски језик заснован на покрету (Рудолф Лабан [Rudolf von Laban], Пина Бауш [Pina Bausch], Марта Грејам [Marta Graham], Мери Вигман [Mary Wigman], Хозе Лимон [Jose Limon], Мерс Кенингем [Merse Keningem] и многи други), чиме је циљ којем је била посвећена и постигнут.

Револуција у животу жене и плесачице коју је заговарала Исидора Данкан била је темељна и свеобухватна. Идеје о друштвеним променама су биле нове за време у којем је живела, али су увек актуелне. Она није била усамљена у напорима да буде створен нови, бољи и хуманији свет за сваког човека, нарочито жену. У свету уметности залагала

се за темељну реформу плеса у смислу испољавања плеса као важне човекове потребе да се изражава кроз покрет. Радила је на томе да ритам плеса буде импулс у складу са природом и доживљајем музике. Затим, за њу је било важно да ритам покрета буде последица емоције. Такође, у њеном плесу покрет није једнозначан у времену, него је последица кретања у прошлости, садашњости и будућности. Очекивала је да покрет не буде увежбан на начин класичног балета. И коначно, отворене и затворене просторе за игру једнако је заступала у креирању плеса. У том смислу свесно или не, сублимирала је сазнања оријенталних и западних култура и религија у свој аутентичан плес и говор тела у простору. Потреба за оживљавањем дионизијског духа, затим оживљавање религије кроз плес, припада многим нехришћанским плесним културама.

Исидора Данкан се својим радом озбиљно супротставила темељним принципима западне културе и религије, који су до тада важили у свету изражавања кроз покрет. За разлику од Исидориног плеса, у западној култури у плесу је очекиван увежбан покрет доведен до перфекционизма. Затим, музика која није инспирација него је на сцени интерпретирана. Такође плес је извођен у затвореном простору, односно сцени „кутија“.

Плес као део природе људског понашања, у амбијенту који је такође део природе, био је жеља и Вагнера, и Ничеа.

Уметници су се и на почетку XX века, као и њихови претходници и следбеници, ослобађали наметнутих културних и друштвених окова и проналазили путеве, истомишљенике и начине да сарађују.

Исидора Данкан је једна од заслужних за постојање савременог плесног *сценског језика* у позоришној уметности. Идеје које су усхитиле Вагнера и Ничеа Исидора је претварала у реалност. Представљала је идеал да плес буде изведен у природном амбијенту, где уметник изводи своју уметност изражавајући се слободно кроз покрет, постаје животни простор. Плесачево дејство на гледаоце, тако гледано, делује као позив у духу



Ничеове мисли „Заратустра играч, Заратустра лагани, који је давао знаке својим крилима, он готов на лет, дозивао је све птице, готов и спреман, блажени лагани летач“ (Данкан 1993: 240).

Изражавајући се кроз покрет, Исидора користи данас добро познате принципе који су кључни у дејству плесача на гледаоца. Њени покрети су у сфери опасне равнотеже, подложни принципу ширења, где инерција помаже ритму да се изрази, а сила реакције земље њена стопала доводи у ванвременски положај. Њено тело је издељено на различите планове, где се горњи део тела креће у једном правцу, а доњи у супротном. Ноге су активне у одржавању опасне равнотеже, а руке су лагано подигнуте, као да се предају. Све ово указује на слободу изражавања кроз покрет захваљујући којем је могуће градити аутентичан сценски језик који подлеже јасним принципима, али не спутава уметничку слободу – само је објашњава зато да би извођач са свешћу о границама, могао да напредује.

На трагу учења Исидоре Данкан о ангажованој уметности као политици тела с једне стране и естетици самог плесног сценског језика с друге, примабалерина Народног позоришта у Београду, хуманисткиња, кореографкиња, редитељка, глумица, феминисткиња и активисткиња Јелена Шантић поставила је представу *Изадора* 1992. године у Београду. Овај репрезентативни пример реминисценције рада Исидоре Данкан је успешно играна представа на 26. Битефу под слоганом *Биџеф њод ембарџом*. Одиграна је још једном на сцени Београдског драмског позоришта. Иако је имала изузетно успешну премијеру – о чему сведоче штампани материјал након Битефа и књига о Јелени Шантић *Животи без компромиса за уметности и мир*, *Јелена Шантић: есеји, записи, коментари*, коју је уприличила Амра Латифић – ипак њено играње није настављено. Ауторка либрета и кореографкиња Јелена Шантић, слично као и Исидора Данкан, рад у позоришту у тешким друштвеним околностима спроводи као мисију и пре свега хуманитарни чин. О ангажованости Исидоре пише у то време веома ангажована Јелена: „Идеја ми и није била да дочарам игру Исидоре Данкан, већ да кроз покрете изразим њену суштину и смисао за осећање тела, које је имала. Цео садржај представе – у којој се јављају одређени акценти везани за преломне тренутке њеног живота, што на крају кулминира у један танго смрти – повезује богиња Изиде, чије кретање и присуство у догађању на сцени има симболичан карактер. Јер, име Исидора, изведено је из староегипатског и грчког израза ‘Изис дорон’ што значи ‘Дарови богиње Изиде’“ (Латифић у припреми: 411).

Улогу Исидоре Данкан Јелена Шантић је поверила Ашхен Атаљанц (Ashen Ataljanc).

Ашхен Атаљанц у улози Исидоре Данкан у пози карактеристичној за Исидорин плес показује ширину рукама. Истовремено, веловима који покривају руке издужује тело, ширећи га како положајем руку тако и положајем леве ноге. Глава нагнута у правцу леве, благо спуштене шаке, наглашава напетост лука целог тела, док велови у наборима и различитој густини ткања, издужују целу фигуру.

„Када је Исидора нестала, оставила је траг за собом као и њени велови. Исидорино залагање за природан спој духа и тела био је изазов за многе групе које су спремно отвориле пут идеологизацији старог грчког идеала“ (Латифић у припреми: 223).



Јелена Шантић је сматрала да Исидорин идеал о „објективизацији душе“ делује данас веома наивно, а да је највише што је постигла „индивидуализација суштине игре“. Својим односом према демократији, култури и револуцији пружила је основу за авангарду у свом времену. Њено осећање женске угрожености, сукоба са временом и тежиште на игри основа су за представу *Изадора* Јелене Шантић (Латифић у припреми: 407).

„Почетком XX века Исидора Данкан покушава да синтетизује америчку демократију, европску културу и руску револуционарност. Своју слободну, импресионистичку игру, Данканова не кодификује и знаку даје искључиво лични импулс и значење. Тако занесена, Исидора у време I светског рата игра *Марсељезу* увијена у заставу. Њен патетични патриотизам плени. Исидорино, не више младо али још увек еротично тело, обавијено заставом, узима себи право да буде објекат и субјекат једне земље. Њени скулптурални покрети, наративни али и експресивни, наивно исказују већ доживљено. Исидора враћа игри индивидуалност и слободу избора“ (Латифић у припреми: 223).

Исидора Данкан на почетку XX века антиципира борбу личног са колективним, угроженог са моћним, сиромашних са богатим. Цео тај фронт који једна жена држи на више континената и планова носи дубоко женски печат који пре свега води борбу за мир, живот и лепоту, а све то – кроз плес. Сублимација свих њених личних и професионалних пораза и данас је опште место где спознајемо да институције у којима учествују жене нису квалитетно устројене за њихов интерес, да уметност као највиши облик емоционалне креативности трпи терор политике и макроекономије, и где сиромаштво влада у свим суштинским сегментима живота. Исидора је водила своју борбу у покушају да побољша све ове планове живота – кроз плес. Покрет и плес били су њено оружје којим је била убојита и пред краљевима и пред сиромашнима. Могућност да живот може бити заиста креација за све, пленила је све оне који су присуствовали њеним плесним представама.

Данас, Исидора је свака жена и сваки мушкарац који дају шансу разумевању кроз покрет као свом природном понашању у простору, онаквом какав би могао бити, а не какав јесте.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Данкан, Исидора. *Мој животи*. Београд: Дерета, 1993.

Залцев, Милица. „Поговор.“ У: Данкан, Исидора. *Мој животи*. Београд: Дерета, 1993.

Латифић, Амра, текстови Јелене Шантић, *Животи без компромиса за уметности и мир, Јелена Шантић: есеји, записи, коментари*, у припреми, 2019.

Прпа Финк, Маријана. *Мејерхољдова биомеханика, значај и утицај на позориште XX века (Гројовски, Барба, Брук)*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, Академија уметности, 2014.

Савић, Свенка. *Кошава*. 1999.

Marijana V. Prpa Fink

Isadora Duncan and Feminism

Summary

At the beginning of the 20th century, Isadora Duncan anticipates the struggle of the personal with the collective, the endangered with the powerful, and the poor with the rich. The whole front that one woman holds on several continents and spheres bears a deeply feminine stamp that, above all, fights for peace, life, and beauty, and all that – through dance. Sublimation of all her personal and professional defeats is still a commonplace and we realize that institutions in which women participate are not well organized for their interests, that art as the highest form of emotional creativity suffers from the terror of politics and macroeconomics, and that poverty rules all the essential segments of life. Isadora struggled in an attempt to improve all these spheres of life – through dance. Movement and dance were her weapons that made her lethal both in front of kings and the poor. The possibility that life can truly be a creation for everyone, captivated all those who attended her dance performances.

Today, Isadora is every woman and every man who gives a chance to understanding through movement as the natural behavior in space, as it could be, not as it is.

Keywords: Isadora Duncan, movement, feminism, left-wing, dance, Jelena Šantić.

КСЕНИЈА Ж. МАРКОВИЋ БОЖОВИЋ

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

ПРЕНОШЕЊЕ ПРЕДСТАВА НА БИОСКОПСКА ПЛАТНА КАО СРЕДСТВО РАЗВОЈА ПУБЛИКЕ И ПОСТИЗАЊА ОДРЖИВОСТИ САВРЕМЕНОГ ПОЗОРИШТА

САЖЕТАК: Студије о постизању одрживости позоришта, у великом броју, заговарају примену стратегије иновације, чији је значајан сегмент иновирање коришћењем резултата континуираног напредовања дигиталних технологија. У том контексту, а с аспекта позоришне дистрибуције, нарочито се разматрају потенцијали преноса представа уживо на биоскопска платна (ЛСТ – Live Streaming Theater), као догађаја који на физичкој, временској и социјалној равни најуспешније „имитира“ традиционално позориште. Његов најзначајнији (до сада утврђени) допринос тиче се ширења и диверзификације позоришне публике, мада је ова теза и оспоравана критиком објективности таквих домета формата, те његовим утицајем на „класично“ разумевање суштине и смисла театра. У раду сумирамо рефлексije на ову тему, те практична искуства Националног позоришта у Лондону, као основу за даље испитивање домаћих прилика. Налазе дубинских интервјуа са управником Народног позоришта у Београду и директором маркетинга Синелекс (Cineplexx) Србија анализирамо с аспекта постојећих теза о развоју ЛСТ-а, као и карактеристика овдашњег позоришног (и културног) амбијента, те закључујемо о потенцијалима примене ЛСТ-а у српском позоришном систему и његовом могућем доприносу у решавању питања развоја публике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: пренос представа на биоскопска платна (ЛСТ), одрживост позоришта, развој публике.

Некомерцијалне позоришне продукције суочене су са континуираним смањивањем субвенција, што озбиљно угрожава одрживост њиховог пословања, заснованог на класичним принципима непрофитног деловања (вид. BAUMOL, BOWEN 1965: 497). Стога, делује исправном теза да је процес неолиберализације и преласка на мешовити модел финансирања упитан с аспекта опстанка значајног дела уметничке продукције, јер исходи смањењем државних фондова за помоћ култури, иако

* ksenijamarkovicart@yahoo.com

(joш увек) није дошло до ширења приватних извора који би то надокнадили (TROZBY 2012: 18). Разматрајући специфичност(и) позиције некомерцијалног позоришта, Драган Клаић примећује и то да се „криза, као стално стање позоришта 20. и 21. века“, поред организационог модела и естетског ћорсокака односи на такмичење са новим медијима и активностима за испуњавање слободног времена (2016: 21), што значи да се успостављање конкурентне предности позоришта сада не тиче само сопственог већ много ширег тржишта (културних и креативних индустрија, медија, индустрије спорта, забаве итд.). Његово позиционирање у том смислу подразумева растуће трошкове за техничко-технолошку и просторну модернизацију, анимацију медија, оспособљавање постојећих стручних кадрова и ангажовање нових, а у затеченој ситуацији финансијске угрожености ово је најчешће слабо могуће. Међутим, и насупрот објективним препрекама, све јаче се пледира на преиспитивање и преобликовање начина и стратегије половања позоришта; у реторици иновације коју одликују кључне речи: предузетнички дух, преузимање ризика и обезбеђивање компетитивне предности. Значајан сегмент таквог стратешког дискурса је и мапирање могућности иновирања коришћењем резултата континуираног напредовања дигиталних технологија.

Питања која се у овом контексту разматрају у највећој мери тичу се тога како позоришта могу да искористе дигиталне технологије ради ширења и диверзификовања пубlike и како им оне могу помоћи у продубљивању односа са постојећом. У том дискурсу, планирање и имплементација стратешких активности заснивају се на тези да коришћење потенцијала нових комуникационих и дигиталних технологија омогућава: интерактивност, повезаност и конвергенцију (BAKSHI, THROSBY 2010: 17), а њена практична примена на њиховом коришћењу у организационим процесима позоришта – ради модернизације информационих токова, начина оглашавања и комуникације, диверзификације модела дистрибуције и унапређења процеса (само)евалуације. Такође, дигиталне технологије користе се и у процесу стварања уметничке форме, али су такве праксе пре у контексту стваралачког експеримента и уметничког истраживања, него у контексту који овде разматрамо, а који се тиче развоја нових (инвентивних и тржишно атрактивних) бизнис модела, креираних са циљем да допринесу одрживости позоришта.

„Дигитални“ модели позоришне дистрибуције

Развој дигиталних и комуникационих технологија иницирао је да се у процесу позоришне дистрибуције разматрају (а увелико и примењују) технике које треба да допринесу превладавању просторних лимита

позоришта и лимита у вези са трошковима извођења позоришне представе. Данас је могуће гледати снимљену позоришну представу у биоскопу, на компјутеру, телевизији или телефону, што проширује њен физички простор и временски оквир и превладава препреке у контексту платежне моћи публике. Међутим, ово уједно доводи у питање саму природу представе као догађаја који се заснива на оствареној комуникацији између извођача и гледалаца, коју поред специфичности представе и карактеристика гледалаца одређује и њен просторни и временски контекст. С тим у вези, у академским круговима, као и међу културним посленицима, створена је критичка струја отпора према коришћењу дигиталних технологија у дистрибуцији (и продукцији) догађаја извођачких уметности, као средству које само потенцијално шири и диверзификује публику, али засигурно најављује крај „класичног“ поимања смисла и суштине ових уметности.

С друге стране, паралелно инсистирању на „опозиционом односу између живе и медијатизоване културне форме“ (AUSLANDER 2008: 4), бујају идеје о дигиталним технологијама као изворишту различитих развојних могућности у генерисању иновативности у театру, при чему специфичност савремене социоекономске позиције позоришта помера тежу на страну позитивних ставова у овом контексту. У оријентацији ка таквом стратешком приступу контрола ризика огледа се у покушајима системског закључивања о (не)постојању разлика у искуствима гледалаца дела извођачких уметности дистрибуираних уживо или дигитално и донетима ових различитих дистрибуционих модела у процесима ширења и диверзификације публике. Полазећи од таквих циљева последњих година, нарочито се истражује преношење представа уживо на биоскопска платна (познато под акронимом ЛСТ – Live Streaming Theater) као догађај који, за разлику од „конзумације“ снимљене представе у јавном или приватном простору, у физичком, временском и социјалном контексту представља најуспешнију мимикрију традиционалног позоришта (MUESER, VLACHOS 2018: 185).

Пренос уживо позоришних представа – предности и мане

Прва искуства у преношењу дела извођачких уметности уживо на биоскопска платна забележена су 2006. године, преносом Метрополитен (Metropolitan) опере у биоскопима. Од тада ово постаје редовна пракса ове и других великих оперских кућа, а када је у питању драмско позориште, дебитанти су били Национално позориште у Лондону и пројекат „Национално позориште уживо“ (NT Live). Пројекат је почео у јуну 2009. преносом уживо премијере представе *Федра* у биоскопима

у Лондону и у другим градовима, а конципиран је као експеримент НП, којим је требало доказати или оспорити тезу да је ЛСТ бизнис модел којим је могуће допринети одрживости великих и финансијски захтевних позоришних продукција. Та теза утемељена је на претпоставкама да: 1) ЛСТ проширује виртуелни капацитет позоришта; 2) омогућава значајније географско ширење; 3) омогућава нижу цену карте и 4) обезбеђује добар маркетинг, ширу видљивост и подизање степена поверења шире јавности. Као кључна потцртана је идеја да су импакт реализације мапираних могућности и потенцијала ЛСТ-а значајно ширење и диверзификација позоришне публике, а како би се ово дубински испитало, уз сателитски пренос *Федре* у биоскопима, организовано је и обимно истраживање публике догађаја.¹

Након премијере бројке су показале завидне резултате јер је представу у једном дану видело више људи него што је број укупне публике гледаних представа НП током целе сезоне.² Када је у питању опредељивање на куповину карте, скоро трећина биоскопске публике изјаснила се да нису купили карте за премијеру у самом позоришту јер им је оно сувише далеко; неки су позоришну карту оценили као скупу, а значајан проценат је као разлог навео то да су карте биле распродате. Чак 41% биоскопске публике у 12 месеци који су претходили догађају није било у НП, с чим је у вези и налаз да се као један од разлога наводи жеља да се види продукција ове познате куће (21%). И за једну и другу групу публике велики значај у одлучивању на куповину карте имала је чињеница да је у питању премијера представе, а за 85% биоскопске публике и то да се премијера преноси уживо (BAKSHI, THROSBY 2010: 30–31).³

Скоро сви аспекти искуства публике – емотивни доживљај приказаног садржаја, увученост у свет представе, интелектуални стимуланс

¹ Аутори истраживања били су Хасан Бакши (Hasan Bakshi) и Дејвид Трозби (David Throsby), а поручилац НЕСТА УК (National Endowment for Science Technology and the Arts, United Kingdom), као национални фонд за иновацију, тј. представник доносилаца одлука, заинтересованих за утврђивање колико и да ли улагати у овакав вид развоја позоришних установа. Дубље истраживање вредности које је пројекат генерисао укључило је анкетања публике НП, као и публике у 35 биоскопа на дан премијере *Федре*. Сакупљени су демографски подаци, као и подаци о разлозима доласка на догађај, очекивањима, искуству и ставовима након овог искуства.

² Премијеру *Федре* имала је прилике да види публика у самом позоришту, али и публика 73 биоскопа у 70 енглеских градова. Не рачунајући оне који су били у позоришној сали, представу је исте вечери видело преко 14.000 људи у Енглеској и још толико широм Европе и у деловима Северне Америке у којима је временска зона то дозвољавала (BAKSHI, THROSBY 2010: 29).

³ Велико интересовање за *Федру*, па и утврђене (позитивне) реакције, могло би се повезати и са славном глумачком поделом, тј. чињеницом да је главну улогу играла Хелен Мирен. Имајући ово у виду, Бакши и Трозби су истраживање поновили и неколико месеци касније приликом преноса премијере представе *Добро да боље не може бити*, и налази и с аспекта броја публике и њених карактеристика и доживљај били су врло слични, те су потврдили претходне.

итд. – били су израженији код биоскопске публике него код позоришне.⁴ У демографској структури основна установљена разлика између биоскопске и позоришне публике односила се на социјални статус и висину примања – „НТ лајв“ привукао је значајно већи број грађана са нижим примањима, већи број млађе популације и већи број популације из мањих градова и са периферије (Ваксни, Тнросби 2010: 32–33). Имајући у виду и то да је међу биоскопском публиком био присутан duplo већи број оних који у протеклих 12 месеци нису посећивали културне садржаје, могло би се закључити да је пројекат (бар једнорочно) утицао на диверзификовање публике, а не супституисао постојећу. У том смислу нису забележени ни ефекти „канибализације благајне позоришта“ (Ваксни, Тнросби 2010: 32), односно појава да нова услуга одвуче редовну публику од класичног гледања представе.⁵ Напротив, судећи по одговорима нове публике, деловало је да ће задовољство доживљеним као дугорочни ефекат имати и њихову учесталију посету традиционалном позоришту, а управо је овај закључак и био најзначајнији у контексту постављене тезе да ЛСТ као начин коришћења дигиталних технологија у дистрибуцији позоришног дела доприноси ширењу и развоју позоришне публике, популаризацији позоришне уметности и њеној деелитизацији.

Међутим, пројекат *Федра* није био довољан да би се ово до краја потврдило, па је слично истраживање импакта ЛСТ-а обављено и 2014. – пет година након што је ова пракса усвојена као редовна. Методологијом која укршта истраживања публике и комплексне економетријске анализе оно је покушало да испита да ли је и колико развој ЛСТ-а у конкретним географским областима допринео ширењу и развоју позоришне публике; а премда су налази начелно сугерисали то да ово јесте случај (вид. Ваксни, Вхитбу 2014), утисак је да су се истраживачи ипак дистанцирали од изношења експлицитног закључка такве врсте.⁶ И у другим студијама, различити аутори изражавају критичку дистанцу према кључном афирмативном ставу о одрживости ЛСТ-а – да присуство

⁴ Овај налаз аутори интерпретирају делом као последицу „новотарије“, тј. излагању до тада недоживљеном искуству, а делом као последицу доживљаја крупних кадрова и динамичних визура коју омогућава гледање снимљеног (или сниманог) садржаја (Ваксни, Тнросби 2010: 33–34).

⁵ И тада, и у каснијим анализама, као једна од главних опасности ЛСТ-а разматра се могућност појаве да се публика традиционалног позоришта „пребаца“ на биоскопски еквивалент стандардне позоришне представе, што би водило негативном дугорочном ефекту на благајне позоришта и ситуацију да позоришне компаније угрозе свој основни „производ“.

⁶ Слично, истраживање у Њујорку „The Met: Live in HD“ показало је да у првим годинама постојања овај пројекат није канибализовао локалну публику „живе опере“, већ да је створио нову – сопствену; али је, истовремено, указало и на недовољност доказа који би потврдили тезу да је „лајв“ ХД формат довео нову публику у традиционалну оперу (Van Eeden 2011).

преносу представа уживо провоцира мотивацију будућих посета „класичном“ позоришном догађају и посредно доприноси развоју културних потреба становништва. У том контексту доводи се у питање и одрживост мотива публике ЛСТ-а, те наводе закључци да је уобичајена биоскопска публика била заинтересована за овакав тип догађаја пре свега због узбуђења новом услугом и формом, али да временом такав мотив бледи, док доживљај дигиталног позоришта остаје слаба замена за живо искуство (CHRISTIE 2012; KING 2016).

Критике концепта крећу се и у правцу разматрања да ли представа уопште може бити једноставно забележена снимком, тј. да ли снимањем она постаје нешто ново, па поједини аутори заступају став да је ЛСТ заправо нови уметнички формат, док други сматрају да разлика у начину преношења садржаја не подразумева да се садржај пренесен на другачији начин може сматрати новом формом (вид. MUESER, VLACHOS 2018: 190–191). Расправе на тему промена које позоришно дело доживљава променом начина дистрибуције укључују и став да биоскопска верзија позоришног догађаја резултира губитком слободе публике да сама одлучује на шта ће усмерити свој фокус, што директно доводи у питање и однос који се остварује на релацији публика–представа, а који представља „нуклеус позоришног догађаја“ (SAUTER 2004: 11). Такође, мада техничко-технолошке могућности у преносу звука и слике омогућавају то да је естетски доживљај уживо преношене представе врло близак доживљају из позоришне сале, контрааргументи кажу да заправо и није могуће поредити искуство дигиталног (живог) театра и традиционалног, када су то заправо врло различита искуства.⁷

С друге стране, одбрана аутентичности ЛСТ-а темељи се на тврдњи да он омогућава физичко и социјално окружење које је најближе традиционалном позоришном догађају – за разлику од гледања представе онлајн, преко специјализованих кабловских канала, или преко ДВД-а, ЛСТ захтева да се на пројекцију оде у неки за то намењен јавни простор, да гледалац буде окружен непознатим људима са којима дели искуство, те да доживи садржај уживо, односно партиципира у догађају који се дешава у датом тренутку. Другим речима, он омогућава социјализацију, тј. то да присуствујући представи појединац остварује друштвену везу са окружењем и учествује у стварању заједничког искуства; и као такав одговара тзв. 4П оквиру уметничких догађаја уживо, који спајају људе (People), окупљају их око специфичне сврхе (Purpose), на одређеном месту (Place) и током одређеног времена (Period of time)

⁷ На пример, крупни кадрови који бележе емоције глумаца омогућавају интензиван доживљај код лајв-стрим публике, док је – с друге стране – она лишена доживљаја аутентичности звука у позоришној сали.

(MUESER, VLACHOS 2018: 191). Међутим, и са овим закључком „под руком“, истраживање теоријских ставова поново доводи до дуализма анализираног концепта, па тако и одбрана ЛСТ-а као „живе уметности“ садржи и фусноту о томе да је у питању пре свега темпорални аспект „живости“, док просторни ипак недостаје (MUESER, VLACHOS 2018: 193).

Могућности имплементације ЛСТ-а у српском позоришном систему

Испитивање тезе о потенцијалима ЛСТ-а у контексту ширења и диверзификације публике конкретног поднебља захтева најпре осврт на налазе истраживања њихових културних потреба и навика. Последње системско истраживање те врсте у Србији (и његово поређење са ранијим⁸) показало је да позориште у току годину дана бар једном посети мање од половине грађана; 1–3 пута око трећине; сваки други месец око 10% грађана; а више од једном месечно мање од 3%. Састав позоришне публике је такав да трећину (оквирно) чини активна и не-публика позоришта; а око петине пасивна публика (вид. Опачић, Субашић 2016: 41). У активној публици највише партиципирају жене, млади од 15 до 29 година, високообразовани и они из урбаних подручја (Опачић, Субашић 2016: 63). Када је у питању састав потенцијалне публике, жене доминирају над мушкарцима; старији од 50 година и они средњег доба над младима; у образовној групи грађани средње стручне спреме; а у групи одређеној по месту живљења они из руралних крајева. Највећи удео не-публике чине особе преко 50 година старости, са основном школом и из руралних крајева; док је генерално гледано разлог за непосећивање позоришта најпре недостатак времена, недостатак интересовања и непостојања програма (Опачић, Субашић 2016: 62–65). Сумирано, налази овог и других сличних истраживања указују на то да стратегије даљег развоја поља треба оријентисати ка осмишљавању и имплементацији активности којима би се: 1) позориште приближило и учинило доступнијим свим грађанима; 2) активирао део пасивне и не-публике којој културни програми нису доступни; те 3) подигао ниво знања и интересовања за позоришну уметност. С аспекта теме овог рада, „на прву лопту“ је јасно да такво стратешко усмерење (макар теоријски) кореспондира са мапираним потенцијалима ЛСТ-а у правцу развоја публике и његовог доприноса ефикасном и ефективном испуњавању социјално-кохезивних, инклузивних и културно-еманципаторских функција позоришта.

⁸ У Заводу за проучавање културног развика 2016. спроведено је истраживање „Културне потребе и навике грађана Србије“ (Опачић, Субашић), 2011. истраживање „Културне праксе грађана Србије“ (Миланков, Цветичанин) а 2010. „Позоришна публика у Србији“ (Мрђа).

Када је пракса у питању, постојећа искуства са ЛСТ-ом бележи Народно позориште у Београду – мада као простор емитовања, не и „слања сигнала“. У мају 2019. поводом 150. годишњице НП-а и истог јубилеја Бечке државне опере, организован је пренос уживо бечке опере *Андре Шеније* на сцени Раша Плаовић. Пројекат је организован у сарадњи са Аустријским културним форумом и према речима управнице НП-а, Иване Вујић, био је веома успешан. Карте су биле бесплатне (што је био један од услова партнера), сва места су била попуњена, а публика – стручна и шира јавност, имала је изузетно позитивне реакције. Као нарочито атрактиван моменат догађаја, Вујић је навела чињеницу да су поред представе преношени и улазак публике у салу Бечке опере, њихове реакције, аплауз после извођења и напуштање сале. У том смислу публике два града повезане су у заједнички и јединствени догађај и начињена је „веза између простора“, што и јесте суштина оваквих пројеката (Вујић 2020).

Ово искуство подстакло је идеју да се поводом наредног јубилеја Опере НП-а реализује пројекат преноса продукције ове куће на друге сцене европских и српских позоришта. Процена је да техничко-технолошки предуслови за ово, са стране НП-а, постоје, те да ће пре свега зависити од могућности других кућа да обезбеде пријем (уживо) сниманог садржаја. Као потенцијални партнери НП-а у ЛСТ пројектима мапирани су не само биоскопи већ и друга позоришта, па и културни центри по Србији са slabим или недостајућим позоришним програмом. То свакако подразумева инфраструктурна улагања, али су она – сматра Вујић, потпуно оправдана, имајући у виду чињеницу да би ово допринело анимацији и еманципацији публике, неговању њеног квалитета, па тако и расту. Она је, с аспекта управнице НП-а, али и редитеља и професора позоришне режије, разговор закључила ставом да би увођење такве праксе сигурно водило проширивању обима позоришне публике, јер ЛСТ побуђује жељу за позоришним искуством, иницира промену ставова у том смислу и представља успешно маркетиншко и промотивно средство. Поред тога, примарни мотив увођења оваквог програма била би уштеда у дистрибуцији представа ван матичне сцене, тј. значајно умањење трошкова гостовања екипа великих и техничко-сценографски захтевних продукција.

Када су у питању искуства у домену преноса представа на биоскопска платна, значајан је и случај биоскопа Синеплекс (Cineplexx), који је од 2012. у Србији почео са приказивањем у високој резолуцији опера и балета Метрополитен опере и Бољшој театра. На питање о финансијској одрживости ове услуге, те да ли она исплаћује улагање, директорка маркетинга ове компаније је одговорила да је рад у том контексту условљен поседовањем нимало јефтине опреме и лиценци, док је

цена улазница условљена правима и уговорима који се потписују са кућама чији се садржај приказује. Како би програм био приступачан за што ширу публику, Синеплекс је тражио од партнера да одобре најнижу могућу цену карте, али и даље ово је износ који је већи од износа карте за оперу или балет у НП-у (нарочито имајући у виду попусте које позориште обезбеђује за своју публику). Ипак, и без обзира на то, посећеност опере и балета у биоскопу показала се као врло задовољавајућа, те у случају оперских извођења просечна посећеност прелази број од 300 гледалаца по извођењу, док за балет она износи преко 200 људи. Варијације на тему посећености идентификоване су искључиво у односу на популарност приказиваног дела, док публици није пресудно да ли је у питању директан пренос или снимак (мада су готово сва извођења из Метрополитена уживо). Оно што додатно утиче на већи одазив публике је то да ли у извођењу наступа неко од наших уметника, као и то колико је публика упозната са неким делом. У том смислу, аспекти антиципације и познавања контекста показују се као нарочито значајни фактори у продаји карата, те је мање популарна дела, која публика у Србији није имала прилике да види, потребно добро представити како би она постала тражена.

До сада, Синеплекс није радио на истраживањима публике за ову врсту садржаја, али постоји оквирна процена да је њен демографски састав доста разнолик. Прва предрасуда је то да оперу и балет у биоскопима прати једна иста публика, што у већини случајева није тачно. Пракса показује да, поред публике старије доби која је по правилу љубитељ ове врсте садржаја, оперу и балет на биоскопском платну прати и значајан број млађе популације, привучене овом формату због квалитета слике и звука и специфичности самог доживљаја. Као најзначајнији мотив биоскопске публике издваја се жеља за уживањем у извођењима најбољих кућа на свету, те немогућност највећег броја људи да ове продукције гледају уживо на матичним сценама. Међутим, ово уједно имплицира несигурним ставом организације на тему приказивање локалног садржаја већ доступног у домаћим позоришним кућама, мада наглашавају да уколико би публика тражила да се ово промени, они би били спремни да испуне такве захтеве. Такође, према речима интервјуисане, у зависности од понуде партнера и интересовања, спремни су да опсег садржаја прошире и на драмски.

Закључак

Својеврсна „транзициона“ позиција савременог позоришта (описана у првом делу рада) нарочито је тешка за (некомерцијалне) јавне позоришне установе, што је присутно свуда, али су препреке за превладавање

успоравајућих фактора промена нарочито изражене у земљи попут Србије. Ово је зато што овдашњи културни амбијент одликује специфична криза настала као последица интензивних системских и структурних друштвених промена, која имплицира тиме да питања децентрализације и децентрализације културне политике нису до краја решена; међуресорна и међусекторска сарадња нису у довољној мери развијене; амбијент је недовољно подстицајан за плурализацију извора финансирања у култури; нејасно је дефинисан вредносни опсег културне политике, а одлучивање у култури је неутемељено на чињеницама. Међутим, без обзира на ово, домаћа позоришта, као и страна, принуђена су на организациону и системску реконструкцију, оријентисану ка напуштању ексклузивистичког концепта и уравнотежењу уметничког, економског и других аспеката рада, дефинисањем егзактних (уметничких, друштвених и институционалних) функција и остваривањем улоге активног учесника заједнице. Другим речима, актуелна борба српских позоришта није фокусирана (или не би требало да буде) искључиво на захтеве за мало веће субвенције, већ континуирани рад на процесу ширења и диверзификације публике, чијим задовољавањем културних потреба субвенционисана продукција оправдава такву позицију.

У условима озбиљних инфраструктурних недостатака великог броја српских позоришта, делује утопистички планирати развој модерних дистрибуционих модела попут ЛСТ-а, који захтева скупу опрему и техничко-технолошка улагања која надилазе финансијске капацитете већине позоришта и буџета њихових оснивача. С друге стране, треба имати у виду то да су, и у случају развијенијих и богатијих културних система, овакву праксу иницирале велике националне куће, те у партнерству са тржишно јаким аудио-визуелним агенцијама и најзначајнијим националним и приватним фондовима који подржавају пројекте у култури. То, са циљем развоја не само појединачних организација већ читавих система чији су оне део, што значи да пројекти попут „НТ лајв“ или „Ројал Шекспир компани“ (Royal Shakespeare Company) остварују интерне импакте, али и оне у вези са развојем укупне (локалне и туристичке) публике, па и развојем „позоришног имиџа“ града и нације. С тим у вези, делује исправно идеја да чињенично промишљање о могућностима имплементације ЛСТ-а у српском позоришном систему мора започети с аспекта учешћа највећих и националних позоришних кућа у евентуалним пројектима такве врсте.

У раду изнесени налази указују на то да примена ЛСТ-а у домаћим условима не би маргинализовала класично позориште, оперу или балет, већ напротив побудила жељу за том врстом уметности и иницирала промену ставова и навика публике и том смислу. Ово потврђују и примери успешних пројеката који су промовисали друге „дигиталне“

форме позоришне дистрибуције, попут преношења уживо позоришних представа извођених на српским сценама на телевизијске екране или у онлајн простор (најчешће у оквиру фестивалског програма БИТЕФ-а, ФИСТ-а и сл.). Такође, делује да би иницијатива увођења ЛСТ-а имала подршку и кључних стејкхолдера српског позоришног система, јер се ставови изнесени у јавном дискурсу, па и документима као што је (нацрт) Стратегије развоја културе РС, махом тичу неопходности имплементације нових модела развоја и анимације публике. Међутим, важно је имати у виду и опасности у контексту елитизације самог формата ЛСТ, тј. опасности да се неадекватним формирањем цене карата, циљне групе, програмске политике, места дистрибуирања и сл., уместо диверзификације публике постигне управо супротно. У том смислу, усвајање таквог акционог плана, као дела стратешког рада на подизању степена одрживости српског театра, захтева додатна истраживања – дубљу процену квалитета доживљаја и трансформативних потенцијала искуства које ЛСТ омогућава; очекивања међу редовном, потенцијалном и не-публиком позоришта; те карактеристика – публике и (директног и индиректног) окружења, које утичу на реализацију мапираних капацитета формата.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ОПАЧИЋ, Богдана, Бојана Субашић. *Културне појаве и навике грађана Србије*. Београд: Завод за проучавање културног развитака, 2016.
- AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge, 2008.
- BAKHSI, Hasan, David Throsby. *Culture of Innovation: An economic analysis of innovation in arts and cultural organisations*. <https://media.nesta.org.uk/documents/culture_of_innovation.pdf> 5. 8. 2019.
- BAKHSI, Hasan, Andrew Whitby. *Estimating the Impact of Live Simulcast on Theatre Attendance: An Application to London's National Theatre*. <https://media.nesta.org.uk/documents/1404_estimating_the_impact_of_live_simulcast_on_theatre_attendance.pdf> 5. 8. 2019.
- BAUMOL, W. J., W. G. Bowen. "On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problems." *The American Economic Review* 55/1–2 (1965): 495–502.
- CHRISTIE, Ian. *Audiences. Defining and Researching Screen Entertainment Reception*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.
- KING, Timothy. "Streaming from stage to screen: its place in the cultural marketplace and the implication for UK arts policy." *International Journal of Cultural Policy* Vol. 24, No. 2 (2016): 1–16.
- KLAČIĆ, Dragan. *Početi iznova – promena teatarskog sistema*. Београд: Clio, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti Cetinje, 2016.
- MUESER, Daniela, Peter Vlachos. "Almost like being there? A conceptualization of live-streaming theatre." *International Journal of Event and Festival Management* Vol. 9, No. 2 (2018): 183–203.
- SAUTER, Willmar. "Introducing the Theatrical Event." U: CREMONA, Vicki Ann i dr. (ur). *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2004, 1–15.
- TROZBI, Dejvid. *Ekonomika kulturne politike*. Београд: Clio, 2012.
- VAN EEDEN, Stephan. *The impact of "The Met: Live in HD" on local opera attendance*. <<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0071678>> 11. 8. 2019.

**Putting Theater Performances on a Cinema Screen as
a Means of Audience Development and Achieving
the Sustainability of the Contemporary Theater**

Summary

A large number of studies on achieving the sustainability of theater advocate the implementation of an innovation strategy, a significant segment of which is an innovation using the results of the continuous development of digital technologies. In that context, and from the aspect of theater distribution, the potentials of live performances on cinema screens (LST – Live Streaming Theater) are especially considered. In this way, the traditional theater is most successfully “imitated” on the physical, temporal, and social levels. The most significant benefit (determined so far) of such performances is the expansion and diversification of theater audiences, although this thesis has been challenged concerning the objectivity of such formats and their impact on the “classical” understanding of the essence and meaning of theater. This paper summarizes the reflections on this topic, and the practical experiences of the National Theater in London, as a basis for further examination of the domestic situation. The findings of in-depth interviews with the manager of the National Theater in Belgrade and the marketing director of Cineplexx Serbia are analyzed from the aspect of the existing theses on the development of LST, as well as the characteristics of the local theater (and cultural) environment. In conclusion, the potentials of LST in the Serbian theater system and its possible contribution to solving the issue of audience development are presented.

Keywords: live performances on a cinema screen (LST), sustainability of theater, audience development.

НЕДА А. НЕСТОРОВИЋ

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

О ЗВУЧНО-ВИЗУЕЛНИМ (УМЕТНИЧКИМ) СИНЕСТЕЗИЈАМА У ТЕОРИЈИ И ПРАКСИ**

САЖЕТАК: Размишљање о звучно-визуелним синестезијама иницирано је врло комплексним односом између звука/музике и светла/боје/сликарства, који је заокупљао пажњу уметника, научника и филозофа одувек, а нарочито од краја XIX и током целог XX века, када су се ова два феномена приближила толико да су међу њима границе постале наизглед невидљиве. То „спајање“ два различита феномена одвијало се у овом периоду у оквиру појединачних поетика уметника, али и у студијама научника из области медицине, психологије, те неуронаука. Без прејудуцирања на стручност у поменим областима, залажење у ове сфере одвијаће се само у оној мери у којој је потребно да се појмови, стратегије, теорије и хипотезе из ових области сагледају у односу на уметничке теорије и праксе, као евентуалне или експлицитне теоријске и/или структуралне основе и/или инспирације које су послужиле уметницима за креирање одређених уметничких (музичких или визуелних) дела. Полазећи од тезе да је најразличитије уметничке синестезије, као врло индивидуалне звучно/музичко-визуелне композиционе структуре којима се жели постићи мултисензорни ефекат зарад вишеструког унисоног ангажовања различитих чула, најбоље могуће разумети посредством неуролошких-урођених синестезија, које су интегрални део појединца и његовог начина перцепције света, сагледана су теоријска запажања психолога и неуропсихолога, те научника који феномену синестезије прилазе из домена друштвених наука и уметности – Цитовића (Richard Cytowic), Иглмана (David M. Eagleman), Ван Кампена (Cretien van Campen), Халсмана (Robert Hulsman), Маркса (Lawrence E. Marks) и Кавалара (Dani Cavallaro), који раздвајају искуства синестета и несинестета на основу њиховог звучно-визуелног искуства. Уметничко дело које експлицитно захтева од реципијента анажовање више чула могуће је сматрати делом које изазива синестетско искуство, отуда га је могуће сврстати у категорију *уметничких синестезија*.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: синестезија, *audition colorée*, *хромесџезија*, *уметничка синестезија*, звук-боја, синестетско искуство.

* nedica.kolic@gmail.com

** Ова студија настала је током ангажовања на пројекту Факултета музичке уметности *Идентификација српске музике у светском културном контексту*, који под бројем ОН 177019 финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије, а под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић.

О синестезији, као и о разним синестетским искуствима, исписане су многе странице од античких времена до данас. Сви ти написи омогућавају нам да пратимо развој како самог феномена синестезије, тако и његовог термилошког одређења и разумевања које се временом мењало. Поменути феномен, који у фокусу има међучулне односе, проучавали су филозофи, психолози, психоаналитичари, неуронаучници и уметници. Свако је у свом пољу делања пришао корак ближе ка разумевању синестезије. Тако су, на пример, сликари и књижевници, а пре свега песници, урањали у свет музике у потрази за мистичним и апстрактним садржајима, и често су се служили музичком терминологијом, те су своја дела називали симфонијама, ноктурнима, итд. Многа уметничка дела настала у периоду *fin de siècle*-а, али и у другим историјским периодима, нарочито током XX века, имају синестетски потенцијал. Термилошка одређења дела, односно називи који у себи садрже одреднице из других уметничких медија,¹ нису једини параметар за одређивање дела као синестетског – примарни критеријуми за дефинисање уметничке синестезије проналазе се у унутрашњим структурама уметничких дела.

Након што је појам и концепт синестезије уведен и у дискурс теорије и историје уметности, како би се приближила и објаснила потреба многих уметника да у својим опусима истражују међучулне и међумедијске односе и тиме дотичу границе синестетских искустава, многи научници у домену неуронаука решили су да дефинишу прецизнију границу између синестезије као неуролошког феномена и синестезије која доминира у уметничким праксама, односно *уметничке синестезије*.

Разумевање неуролошког феномена, односно опште/реалне/биолошке синестезије, њених механизма и појавности, омогућава нам да ‘видимо’ звуке/музику логиком визуелно/ликовног, односно да ‘чујемо’ слике према музичким законитостима и да пронађемо скривене или не-тако-очигледне везе између ова два уметничка медија, везе које се, углавном, објашњавају метафором као примарним средством. Уз то, неопходно је да се сагледају, препознају и дефинишу критеријуми и средства која нам омогућавају да опишемо међучулне односе подстакнуте уметничким делима, односно сродне односе међу различитим уметничким медијима, који би допринели бољем разумевању појма и концепта *уметничких синестезија*.

Термин *синестезија*, који се данас користи као одредница неуролошког стања током којег различити ‘спољашњи’ агенси активирају два (или, ретко, више) чула рецепијента истовремено, научно је прецизиран

¹ У музици су то, на пример, „слике“ и „скице“, у сликарству „симфоније“, „композиције“, „концерти“, „ноктурна“, „фуге“, „сонате“, и тако даље.

тек крајем XIX века. Етимолошки, реч *синесџезија* има корен у античком грчком језику и формулисана је синтезом два термина *σύν* [*syn*/син-] – ‘заједно’, и *αἴσθησις* [*-aesthesis*/естезис] – ‘осећати’, што у дословном преводу значи ‘заједно осећати’. Још од античких времена, овај неуролошки феномен описивали су и различито терминологски одређивали многи научници из различитих дисциплина – медицине, психологије, филозофије, те неуронаука, као и многи уметници. Управо то је условило бројне терминологске и значењске ‘мутације’ овог јединственог феномена током вишевековног периода. Током XIX века, концепт синестезије нашао се у фокусу многих студија. У овом периоду одвијала се значајна дебата у вези са природом настанка синестезије, њеним терминологским одређењем, као и о условљеностима и последицама, а главна питања односила су се на то да ли је синестезија облик патологије или алтернативна манифестација интелигенције.

Један од најзначајнијих савремених научника и истраживача феномена синестезије, Ричард Сајтовик (Richard Cytowic), предложио је, крајем XX века, „разумљивију дефиницију“ овог феномена, верујући да је синестезија „наследно стање током којег активирајући стимуланс [звук, боја, слово, број..., прим. аут.] изазива аутоматску, ненамерну, афектом засићену и свесну перцепцију чулног или концептуалног својства које се разликује од иницијалног стимуланса“ (CYTOWIC, EAGLEMAN 2009: 112).

До данас, научници су препознали и дефинисали на десетине типова синестезија, које ‘описују’ феномен истовременог чулног доживљаја боје и укуса, боје и мириса, звука и мириса, температуре и боје, укуса и додира, додира и мириса, додира и визуелних сензација, итд.² Као један од најчешће забележених и најзаступљенијих видова синестезије, и у контексту овог рада најзначајнијих, јесте *обојено слушање* (енгл. *color-hearing*) или *хромесџезија* (енгл. *chromesthesia*). Овим терминима објашњава се појава када звуци / музички параметри иницирају истовремену перцепцију визуелних елемената (светла/боје), или *vice versa*.

Досадашња истраживања указују на то да најзаступљенија синестетска искуства превасходно укључују и присуство боје. Сходно томе, а како бележе многи аутори, први термини којима је дефинисан феномен синестезије изведени су из термина „боја“ или га у себи садрже (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2018: 1). Отуда је боја, уз звук, примарни параметар и у контексту истраживања уметничких синестезија из музиколошке визууре.

² Најактуелнији подаци доступни су на официјелном сајту синестете и истраживача Шона Деја (Sean A. Day) <<http://www.daysyn.com/Types-of-Syn.html>>.

*Од нејасних обојених представ до audition colorée –
развој термина и теорије*

Истовремено чулно опажање боја и тонова музичке лествице, слова алфабета и боја, боја и бројева, као и боја и назива дана у недељи, међу првима је забележио као сопствена синестетска искуства Георг Сакс (Georg Tobias Ludwig Sachs, 1786–1814) и то у форми медицинске дисертације о албинизму, због чега се овај спис сматра првим документованим клиничким случајем синестезије. Не употребљавајући термин *синестезија*, Сакс је своја синестетска искуства описао као „нејасне обојене представе које су му се јавиле пред очима“ (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2018: 2).³

Први термин који је садржао реч „боја“ – *hyperchromatopsie* (*perception de trop de couleurs*), а којим је описано искуство истовремене перцепције мноштва боја, налик на синестетско, формулисао је Шарл Огист Едуард Корназ (Charles Auguste Édouard Cornaz, 1825–1911) у својој докторској дисертацији о болестима ока 1848. године, као супротност *chromatodysopsie* – слепилу за боје (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2018: 2). Осамнаест година касније, француски физичар Шабалије (Chaballier) уводи термин *pseudochromesthésie* за означавање „перцепције лажних боја“ (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2018: 2).

Прва употреба термина *синестезија* забележена је у предавањима из области психологије француског доктора Алфреда Вилпијана (Alfred Vulpien, 1826–1886), *Leçon sur la physiologie*, објављених 1866. године. Супротно нашој данашњој употреби овог термина, Волпен је синестезију описао као „реакцију човека на сунчеву светлост праћену кијавицом“. Он је уз термин *synesthésie* користио и синтагму *sensations associée* (здружени осећаји), односно њен пандан са немачког говорног подручја – *Mitempfindungen*, који је увео немачки доктор Јоханес Милер (Johannes Müller) (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2018: 2).

Неколико година касније, 1873, Аустријанац Фиделис Алојз Нусбаумер (Fidelis Alois Nussbaumer, 1848–1919) представио је себе као првог синестету и аутора који је терминолошки први одредио овај феномен, дефинишући га као *subjective Farbenempfindungen* („субјективни осећаји боје“), и предложио термин *Phonopsie* за *Töne-Sehen* – способност да се виде тонови (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2018: 2–3).

Густав Теодор Фехнер (Gustav Theodor Fechner, 1801–1887), у домену психологије и неуронаука, посветио се испитивању тзв. обојених визија. Своје увиде објавио је у двотомној студији *Vorschule der Aesthetik*

³ Како наводе аутори, у оригиналном спису Сакс је употребио следеће латинске описе: „obscura repraesentatio“ и „ipsam repraesentationem coloratam videri“ (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2018: 2).

(1876), а посебно је указао на „могућност интерпретирања музике на различите начине“, потврђујући да „музика може бити повезана са различитим асоцијацијама које могу да замене речи“ (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2019: 2–4).

Интересовање за синестезију нагло је порасло након 80-их година XIX века, када је утицајни полимат сер Френсис Галтон (Sir Francis Galton, 1822–1911) писао о „визуелним бројевима“ и о њиховој вези са различитим формама.⁴ Он је сматрао да се синестезије развијају у породицама, односно да су генетски предодређене, као и да су синестезије, заправо, варијанте способности креирања менталних слика.

Паул Блојлер (Paul Bleuler, 1857–1939) и Карл Леман (Karl Lehmann, 1858–1940), утицајне личности у области психијатрије, још као студенти медицине дефинисали су шест различитих типова синестезије, од којих се последњи односи на естетско искуство повезаности светла и звука. Своје увиде објавили су у монографији *Zwangsmässige Lichttempfindungen durch Schall und verwandte Erscheinungen auf dem Gebiete der andern Sinnesempfindungen* (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2019: 7–8). Они су одбацили Нусбаумеров термин *phonopsie* сматрајући да је феномен светлости далеко комплекснији и свеобухватнији од термина „боја“, и увели синтагме *Secundärempfindungen oder Secundärvorstellungen* (секундарни осети или секундарна имажинација), несигурни у одређењу да ли феномен има везе са осетима или са имажинацијом. Поред тога, навели су и листу „двоструких осета“, како су још називали феномен синестезије, што представља прве објављене примере синестезија у којима мирис, додир, бол и укус делују као „окидачи“ за синестетска искуства. Они су открили начине на које су комбиновани „окидачи“ (односно, „примарни осећаји“) и њихови „истовременици“ („секундарни осећаји“), и подржали су идеју о аналогiji између синестезије и устаљених облика перцепције, идеју коју ће већина аутора XX века одбацити, о чему ће бити речи касније.

Блојлерова и Леманова монографија је прва у историји у потпуности посвећена феномену синестезије, и још важније, она је иницирала даљи развој концепта синестезије и настанак новог термина – *обојено слушање*, и његових еквивалената на немачком и француском језику – *Farbenhören* и *audition colorée*. Наиме, на немачком говорном подручју овај термин увео је непознати аутор, који је рецензију Блојлерове и Леманове књиге објавио у дневним новинама у Бечу, управо под насловом *Das Farbenhören*. Ово је био први пут да непознати аутор ову синтагму користи како би објаснио не феномен хроместезије какав данас познајемо, него синестезију у целини. Репринт овог чланка и уједно

⁴ То је данас дефинисано као *sequence-space synesthesia*.

први француски превод, *О обојеном слушању* (*De l'audition colorée*), објавио је Луј Мари Алексис Педроно (Louis Marie Alexis Pédrone) 1882. године. Чланак је допунио прегледом свих написа о феномену синестезије и детаљним описом свих особа које имају способност да „чују у бојама“, а међу критеријуме је сврстао и буку, гласове и тембр (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2019: 10).

Након његовог чланка у Француској је порасло интересовање за феномен синестезије и Французи убрзо постају најзначајнија нација за истраживање синестезије у наредној декади. Такође, до 80-их година XIX века, овим феноменом бавили су се научници у области медицине, с обзиром на то да је способност синестетског перципирања иницијално сматрана медицинским обољењем, а од 1889. године психолози дају свој изузетно значајан допринос, повезујући синестезију са имажинацијом и несвесним. Управо те године у Паризу је одржан први међународни симпозијум о синестезији, што се сматра кључним моментом за научно истраживање овог феномена – *Congrès international de psychologie physiologie*. На овом симпозијуму организована је одвојена секција посвећена феномену *audition colorée*, на чему су нарочито инсистирали психолози Теодор Флурноа (Théodore Flournoy, 1854–1920) и Едуард Грубер (Eduard Gruber, 1861–1896), уз захтев да се том синтагмом обележавају све врсте синестезија (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2019: 10). Након ове конференције у Француској су објављене три књиге о синестезији које су у свом наслову садржале синтагму *audition colorée*, која је (још увек) употребљавана за објашњавање онога што се данас сматра општом синестезијом (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2018: 3–4).

Једну од њих, под насловом *L'Audition colorée. Étude sur les fausses sensations secondaires physiologiques et particulièrement sur les pseudo-sensations de couleurs associées aux perceptions objectives des sons* (Paris: Octave Doin) објавио је Фердинанд Суарез де Мендоза (Ferdinand Suarez de Mendoza, 1852–1918) 1890. године, и у њој исписао (до тог тренутка начињену) најдужу листу познатих синестета који имају способност истовременог чулног перципирања боја. Он је овај феномен назвао *fausse sensations secondaire* и класификовао га у пет различитих врста, од којих је свака заснована на појединачном чулу: *La pseudophotesthésie* (лажни осећаји чула вида); *La pseudo-acouesthésie* (лажни осећаји чула слуха); *La pseudosphrèsthésie* (лажни осећаји чула мириса); *La pseudo-gousesthésie* (лажни осећаји чула укуса); *La pseudo-apsiesthésie* (лажни осећаји чула додира) (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2018: 4–5).

Интересантно је да је као реакцију на недавно објављену Мендозину монографију, као и написе уметника *fin de siècle-a*, немачки критичар Макс Нордау (Max Nordau, 1849–1923) написао монографију насловљену

Entartung (1892), у којој је феномен синестезије описао као дегенеративан (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2019: 14).

Жил Мије (Jules Millet), у својој докторској дисертацији посвећеној синестезији, насловљеној *Audition colorée* (Montpellier: Hamelin frères, 1892), начинио је диференцијацију између свих типова комбинованих осећаја и увео дистинкцију између појмова *synesthésie* – којим обележава све врсте комбиновања чула, и *audition colorée* – којим указује искључиво на истовремену перцепцију боја и звукова (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2018: 5). Ово је уједно и први пут да су термини употребљени онако како их ми данас користимо.

Најопширнији приступ синестезији у XIX веку објавио је у форми монографије под насловом *Des Phénomènes de Synopsie* (1893) Теодор Флурноа, професор психологије, који је приступио критичком разматрању дотадашње терминологије и њене класификације, уочио њихова ограничења и предложио употребу новог термина: *synopsia*. Посебно проблематичним и значењски ограниченим сматрао је термин *обојено слушање*, те је у разматрање увео термин *визуелна синесџезија* (*Synesthésie visuelle ou Synopsie*) (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2019: 15–16).

Мери Витон Калкинс (Mary Whiton Calkins, 1892–1896) 1895. године у *American Journal of Psychology* објавила је рецензију књиге Т. Флурноа под насловом „Synæsthesia“, и тиме допринела афирмацији термина *синесџезија*, који више није био синоним са *associated sensations* и *secondary sensations*, већ је описан управо онако како га данас употребљавамо. На немачком језику, термин *Synästhesie* први пут је употребио психолог Ричард Хениг (Richard Hennig, 1874–1951) у оквиру свог текста „Entstehung und Bedeutung der Synopsien“ (у *Zeitschrift für Psychologie und Psysiologie der Sinnesorgane* 10: 183–222) 1896. године, такође на основи књиге Т. Флурноа. Како сведочи Јевански, иако је од 1896. године термин *синесџезија* представљен у различитим преводима на многим језицима, није био одједном и прихваћен (JEWANSKI, SIMNER, DAY, ROTHEN, WARD 2018: 5), а његовој поновној актуелизацији, крајем XX века, највише је допринео Цитовић.

Синесџезија као уметнички феномен

У периоду *fin de siècle*-а уметници ‘преузимају’ истраживачку палицу и почињу да преиспитују свет кроз лупу синестезије. Можда и као последица претходно поменутих истраживања и написа, композитори, сликари, књижевници и други, укључили су се у разматрање овог (условно речено) новог феномена, а придружили су им се и заговорници аутоматског писања, спиритуализма, теозофије. Духом тог времена преовладавала је идеја о чулним коресподентностима, тј. *сагласјима*

(*correspondances*)⁵, која је преусмерила пажњу са синестезије као медицинског/психолошког феномена на синестезију као уметнички феномен.

Међутим, ова интересовања за различите манифестације *сагласја* међу чулима, нарочито сагласја ока и уха, односно визуелног/боје и акустичког/звука, могуће је пратити од античких времена и лоцирати их у написима насталим у готово сваком историјском периоду. Отуда и Цитовић скреће пажњу на то да је синестезија присутна у читавој људској историји, али у различитим манифестацијама и терминолошки различито одређена, док Каваларо примећује да су се људи трудили да „измисле синестезију, много пре него што је она била препозната као физиолошки услов“ (CAVALLARO 2013: 18).

Прве описе искустава која би данас могла била сврстана у синестетска, могуће је пронаћи у делима античких грчких филозофа који су истраживали човекова чула и чулну перцепцију света. Један од њих био је и Платон (Πλάτων, 427–347. п. н. е.), уједно и један од првих мислилаца који је описао синестетску природу односа боја–звук, у свом *Миџу о Еру*, у десетој књизи *Државе* (*Πολιτεία*, око 380. п. н. е.), у ком свака од осам планета има себи својствен тон који певају сирене и различиту нијансу светлости, односно боју, чиме је остварена *хармонија сфера*. У новијој историји, ‘материјализацију’ ове античке идеје пружио је почетком XVIII века Исак Њутн (Isac Newton, 1643–1727), у свом делу *Оптика* (*Opticks*, 1704). Ту је описао експеримент дисперзије светлости (преламања ‘беле’ сунчеве светлости кроз оптичку призму), којом је генерисан спектар од 7 различитих боја, а на основи њихових таласних дужина, односно фреквенција, предложио је њихову аналогију са 7 тонова Це-дур лествице, верујући да је хармонију боја могуће остварити по узору на музичку хармонију, а да све то има потпору у математичким и физичким законитостима.

Као специфичан одговор на Њутнову теорију, у својој студији *Fabernlehre* (1810) Гете (Johan W. von Goethe, 1749–1832) је изложио тезу да боје настају интеракцијом светлости и сенке и да је перцепција боја апсолутно субјективно искуство. Дефинишући перцепцију на овај начин, Гете је фокус преусмерио са емпиријске реалности и егзактних наука на чула, имагинацију и креативност (SHAW-MILLER 2002: 71).

Поред ових, током друге половине XIX века, написано је мноштво студија и теорија о односу тон/звук–боја – неке од њих су: *The Principles of Light and Color* (1878) Бебита (E. Babbitt), *Elementary Color* (1895) Милтона Бредлија (M. Bradley), *Harmonies of Tones and Colours* (1883) Хја

⁵ Термин који је афирмисао Бодлер својом истоименом чувеном поемом. Више о *сагласјима* (уха и ока) у периоду *fin de siècle*-а, а нарочито у контексту стваралаштва Клода Дебиција и његових савременика, у: Петковић 2018.

(F. J. Hughes), *Colour-Music* (1844) Џејмсона (D. D. Jameson), *Sound & Colour: Their Relations, Analogies & Harmonies* (1869) Мекдоналда (J. D. Macdonald), *The Theory of Color in Its Relation to Art and Art-Industry* (1876) Бецолда (Dr. W. von Bezold).

Међу првим уметницима који су били заинтересовани да ове звучно-визуелне односе из мисаоног и апстрактног ‘преведу’ у опипљиво и реално стање конструишући музичке инструменте који су поред звукова производили и боје – *color intruments*, био је француски језуита Луј Бертран Кастел (Louis Bertrand Castel, 1688–1757). Он је још у XVIII веку, инспирисан Њутновом теоријом о односу светла/боја и тонова, конструисао *clavecin oculaire* – чембало оспособљено да приликом притиска дирки емитује њима аналогне боје. Кастел је Њутнову скалу од 7 тонова и светлосних ентитета разложио на скалу од 12 хроматских тонова и њима одговарајућих 12 нијанси боја (COLLOPY 2000; 2009; CAMPEN 2008: 46).

Поред њега, британски изумитељ Александер Волас Римингтон (Alexander Wallace Rimington, 1854–1918) конструисао је оргуље са могућношћу емитовања светла (*Colour-Organ*), на чији врх је поставио 14 сијалица различитих боја. Такође инспирисан Њутновом идејом, нарочито сегментом да музика и боје своје корене имају у вибрацијама, разложио је спектар боја на одређене тонове и интервале који су аналогни музичким октавама, тако да исти тонови свирани у вишој или нижој октави ‘производе’ исте боје али различите нијансе (светлије или тамније) и сатурације (COLLOPY 2000; 2009; CAMPEN 2008: 49).

Све ове теорије и експерименти вероватно су утицали на велику промену у музици која се догодила крајем XIX века, када су раније ‘примарни’ елементи тона – висина и трајање, постали секундарни и уступили своје место интензитету (динамици) и, нарочито, боји (инструментацији, артикулацији), који су у овом периоду преузели примарну и функционалну улогу у одређењу структуре композиције. Ова промена још више је охрабрила уметнике да се упусте у уметничка истраживања односа боје и звука.

Многи аутори издвајају Рихарда Вагнера (Richard Wagner, 1813–1883) као иницијатора свих ових промена, који је својом идејом *Gesamtkunstwerk*-а реактуелизовао сагласја међу различитим уметностима. Утицај његових идеја одразио се на стваралаштво симболиста и авангардних уметника, међу њима и на француског песника и критичара Шарла Бодлера (Charles Baudelaire, 1821–1867), који је, након Вагнеровог концерта 1860. године – на ком је свирао одломке из *Танхојзера*, *Лоенџрина*, *Уклејџо* Холанђанина, *Трисјана* и *Изолде* – упућивао композитору писма захвалности елаборирајући да је доживео „највеће музичко задовољство икада“, правећи синестетске аналогии између музике

и сликарства употребом метафора или се позивајући на терминологију сликарства како би дочарао утиске о Вагнеровој музици (SHAW-MILLER 2002: 51–52).

Бодлер је био један од првих уметника у овом периоду који је покушао да установи универзални ‘транслациони’ алгоритам између чула и да интелектуализује феномен синестезије. Управо овако конципирана синестезија јесте централна тачка Бодлерове естетике и поетике, будући да је „веровао да људски ум има урођену тенденцију да доживи, или да разуме, један чулни феномен кроз ангажовање другог чула“ (SHAW-MILLER 2002: 52). Његове поеме у циклусу *Цвеће зла* (*Les fleurs du mal*, 1857) пуне су метафоричких, синестетских потенцијала. Једна од најважнијих, у овом смислу, управо је poema *Сагласја* (*Correspondences*), која је више него било која друга утицала на читав симболистички покрет. Како пише Шо-Милер (Simon Shaw-Miller), таква „сагласја су често блиска псеудорелигиозним идејама и теозофском покрету“; аутор бележи да је Бодлер потврдио да су му схватања шведског научника, филозофа и мистичара Емануела Шведенборга (Emanuel Swedenborg, 1688–1772) послужила као инспирација. Наиме, Шведенборг је веровао да „чулна сагласја у духовном свету само опонашају (као у огледалу) чулна сагласја која постоје у природи и залагао се за важност имагинације и интуиције“ (SHAW-MILLER 2002: 53).⁶ Имагинација је и душа *сагласја* у Бодлеровом наративу, а кључни аспект имагинације *музикалносћ*. Тим термином означена је експресивна употреба линије и боје, у поређењу са ритмом и тоном, мелодијом и хармонијом (CAVALLARO 2013: 167–168).

Артур Рембо (Arthur Rimbaud, 1854–1891) још је један песник у чијој поетици доминирају синестетска сагласја, а чији је сонет *Самогласници* (*Les voyelles*, око 1875) парадигма *џрафем–боја* синестезије (веза слова, тј. самогласника и боја).

Уопштено посматрајући, у овом периоду усталила се идеја да је сликарска палета еквивалент клавијатури. У домену сликарства значајан допринос истраживању музичко-визуелних сагласја својим опусима пружили су Матис (Henri Matisse, 1869–1954), Тарнер (Joseph Mallord William Turner, 1775–1851), Моне (Claude Monet, 1840–1926), Реноар (Auguste Renoir, 1841–1919), Ван Гог (Vincent Van Gogh, 1853–1890), Вислер (James Abbott McNeill Whistler, 1834–1903), Чиурлионис (Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, 1875–1911), а потом и Марк (Franz Mark, 1880–1916),

⁶ Како наводи Ван Кампен, Бодлер је у својој књизи есеја *Les paradis artificiels* (1860), писао о својој употреби хашиша током које је доживљавао *хиперсензибилносћ* и *хипересције*. Уз то, аутор пише да је Бодлер био само један од уметника који су присуствовали окупљањима под називом „фантазија“ – тој групи су припадали и Балзак (Honoré de Balzac), Дима (Alexander Dumas), Иго (Victor Hugo), Делакроа (Eugène Delacroix) и др. (CAMPEN 2008: 106–113).

Кандински (Wassily Kandinsky, 1866–1944), Кле (Paul Klee, 1879–1940), Мондријан (Piet Mondrian, 1872–1944), Ротко (Mark Rothko, 1903–1970) и други, у чијим опусима слике често у наслову садрже музичке одреднице, попут „симфонија“, „хармонија“, „ноктурно“, „соната“, „фуга“. Не само због наслова већ, примарно, због сликарских техника, хармонија боја и, уопште, унутрашње грађе дела, већина остварења ових аутора имају синестетски потенцијал те су погодна за испитивање и интерпретацију звучно-визуелних односа. Тако је, на пример, инспирисан музичким експериментима Шенберга (Arnold Schönberg, 1874–1951), Марк одбио конвенционалне поставке хармоније и користио је боју као средство за постизање визуелног ефекта еквивалентног дисонанци у музици. Паул Кле се на предавањима у Баухаусу, при објашњавању елемената и техничких принципа на којима се заснива сликарска уметност, служио музичком терминологијом, те је говорио о звуку, тону, ритму, полифонији, хармонији, сонорности, интензитету, динамици, варијацијама *боје*.⁷ Кандински је на најдиректнији начин повезао својства тона, специфичности музичких инструмената са својствима боје, покрета, емоција. О томе је најдетаљније писао у студији *Concerning The Spiritual in Art* (1911). Читав његов опус могуће је посматрати као манифестацију синестетских промишљања, а у најпотпунијем облику ‘оживео’ их је у „сценској композицији“, својеврсној „обојеној драми“ *Der gelbe Klang* (1912).⁸ Монохромним површинама једног од представника апстрактног експресионизма, Марка Ротка, инхерентна је вибрантност музике.

Звучно-визуелне уметничке синестезије доминантне су и у опусима композитора Клода Дебисија (Claude Debussy, 1862–1918), Мориса Равела (Maurice Ravel, 1875–1937), Јана Сибелијуса (Jean Sibelius, 1865–1957), Ђерђа Лигетија (György Ligeti, 1923–2006) и других, а експлицитно у делима Александра Скрјабина (Alexander Scriabin, 1872–1915) и Оливијеа Месијана (1908–1992).

Скрјабин је, као и већина уметника тог периода, био под утицајем теозофских размишљања, нарочито Мадам Блаватски (Madame Blavatsky) и њене студије *The Secret Doctrine* (1888), где је исписано веровање да је све постојање уређено на седам нивоа, у рангу од најматеријалнијег или физичког, до највишег, најдуховнијег; али и идејом Е. Бесан

⁷ Више о томе погледати у: KLEE, 1953; 1961; 1962; 1966; 1968; 1973; BOULEZ 1989; КОЛИЋ 2016.

⁸ Сузан Стајн пише да је *Жути звук* заправо „сценска композиција II“, да јој претходи *Зелени звук* као „сценска композиција I“, а да је након ње сликар написао и „сценску композицију III – *Црно и бело*“, као и *Љубичасто*, које је стварао у периоду од 1909. и 1914. године (STEIN 1983: 61–66). Више о повезаности звука/музике и боје у опусу Кандинског вид. у: KANDINSKY 1914; 1947; 1974; 1981; КОЛИЋ 2016.

(Annie Besant) и Ледбетера (C. W. Leadbeater) да „звучи производе облике као и боје... свако музичко дело оставља иза себе импресију и овој природи, која... је јасно видљива и разумљива онима који имају очи да виде“. Ови наведени ставови имали су великог удела у Скрјабиновим промишљањима и музичким артикулацијама веза тоналитета и боје, које је користио у својим делима (SHAW-MILLER 2002: 59–60). То је најевидентније у *Мистеријуму* (*Mysterium*, 1902), мултимедијалном перформансу у којем су комбиновани звук, светлост, мирис, осећај, игра и декор; као и у *Прометјеју* (*Prometheus: Poem of Fire*, op. 60) – „првој синестетској симфонијској поеми“ (CAVALLARO 2018: 64) – у чију партитуру је композитор дописао деоницу за *tastiere per luce* (клавијатуру за светла). Његово схватање било је да истовремено перципирање боје са одговарајућим звуком ствара „моћан психолошки резонатор за слушаоца“.⁹

Цитовић наводи да је Оливије Месијан био бидирекциони синестета (2018: 84) и да је спајање комплексних боја са музиком и звуцима из природе остварио унутар модуса са ограниченим бројем транспозиција. Због звучно-визуелне комплексности модуса, композитор је говорио о „акордима боја“, односно о „акордима који звуче као боје“ (CUTOWIC 2018: 84). Композитор је сагледао три типа бојених звукова: 1) монохроматски, 2) комбинација две боје (плаво-наранџаста) и 3) комплекснија комбинација парова („сиво и златно“), комбинација три боје („наранџаста, златна и млечно бела“), или доминантна једна боја „замрљана, испресеџана, испрскана, обрубљена другом бојом или више њих“ (CUTOWIC 2018: 84). У конверзацијама са Клодом Самјуелом (Claude Samuel), објављеним под насловом *Music and Color*, Месијан је објаснио да су за њега боја и музика увек повезане, али да без обзира на количину и комплексност хармонија и оркестрације (звукова и боја), које

⁹ Кампен наводи да је „Скрјабин био позван у Лондон да своје идеје и синестетска искуства презентује експерименталном психологу Чарлсу Мајерсу (Charles Myers)“ и да је то био „први пут да је тако велики уметник био подвргнут психолошком испитивању своје синестезије“. Поред тога, „у интервјуу са Мајерсом, композитор је истакао да је постао свестан својих синестетских искустава седећи на једном концерту поред Римског-Корсакова (Николај Андреевич Римский-Корсаков, 1844–1908), и коментаришући да је дело у де-молу које су слушали жуто, док је Римски-Корсаков одговорио да је за њега у боји злата, те да је од тада Скрјабин нарочиту пажњу почео да поклања перципирању колорита одређених тоналитета [...] али не и појединачних тонова“. Исти аутор наводи да су „други историчари и критичари истакли да је Скрјабин изградио две различите синестетске схеме: *личну* – коју није користио јавно, и *универзалне* синестетске везе које би сваки појединац могао да разуме, а за које је инспирацију највероватније црпео из списка Хелен Блаватски (CAMPEN 2008: 50–53).

¹⁰ Други модус је, на пример, мешавина љубичасте, плаве и пурпурне, док трећим модусом доминира наранџаста са елементима црвених и зелених пигмената, тачкама златне и млечно белом са преливајућим одсјајима опала. Сведочанства о Месијановим комбинацијама боја и звукова/тонова налазе се у списима његових биографа, у копијама бележака које је писао о својим композицијама, па чак и у партитурама у којима је уносио називе боја и визуелних ефеката (CUTOWIC 2018: 84).

слушалац углавном чује, све те боје остају изван опсега перцепције просечног слушаоца (SHAW-MILLER 2002: 85).¹¹

Због становишта сличних овом, многи истраживачи феномена синестезије тврде да оваква сагласја постоје и остају само као један аспект „унутрашње реалности“ који је тешко вербализовати (SHAW-MILLER 2002: 85). То је нарочито интересно у контексту надреалне уметности и свих тих звучно-визуелних иронија које ангажују сва човекова чула – након што 1917. Аполинер (Guillaume Apollinaire, 1880–1918) ‘дефинише’ надреализам, Андре Бретон (André Breton, 1896–1966) у истој сфери се залаже за надмоћ снова и имагинације, док Ђорџо де Кирико (Giorgio de Chirico, 1888–1978) закривљујући простор сликарство преиначује у *pittura metafisica*. Рене Магрит (René Magritte) и Салвадор Дали (Salvador Dalí, 1904–1989) придружују се овој групи. Музичке композиције које су на сличан начин „певале“ о нечему изван саме музике могу се препознати, пре свега, у опусу Ерика Сатија (Eric Satie, 1866–1925). У опусима ових аутора метафоре и симболи налазе се међу примарним средствима изражавања. Ове манифестације уметничких/унутрашњих реалности Каваларо назива *синестетским иронијама* (2013: 129).

Усложњавање односа звука и боје, односно, како то формулише Тијана Поповић Млађеновић, „стварање псеудоморфозе музике са сликарством или сликарства са музиком, односно, најтешње повезивање ових дисциплина реализовано је композицијама-музичким графикама или у сликама-ликовним визуелизацијама музике“ (Поповић Млађеновић 2015) које замах добијају 50-их година XX века, али чије се прве назнаке лоцирају у алеаторичким записима музике у које су инкорпориране графичке-ликовне структуре, у опусу Ерла Брауна (Earle Brown, 1926–2002), Анастиса Логотетиса (Anestis Logothetis, 1921–1994), Маурисија Кагела (Mauricio Kagel, 1931–2008), Силвана Бусотија (Sylvano Bussotti, 1931), Манфреда Келкела (Manfred Kelkel, 1929–1999).

Синестезија vs уметничка синестезија

Могуће је да су наведене уметничке интерпретације синестезије иницирале интензивирање истраживања синестезија у другој половини XX века, када су неуролози и психолози у фокус истраживања ставили и различите уметничке праксе, индивидуалне поетике композитора, сликара и књижевника који су синестетска искуства интегрисали у

¹¹ Месијан је све своје идеје о повезаности звука и боје образложио у написаним наставним у периоду од 1949. до 1992. године, а објављеним у осмотомном *Трактиу о ритму, о боји и о орнитологији* (*Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*). Први том доступан је у .pdf формату у преводу на енглески језик на интернет адреси <https://monoskop.org/images/1/1f/Messiaen_Oliver_Treatise_on_Rhythm_Color_and_Ornithology_Vol_1.pdf>

своје опусе или су се трудили да их својим делима евоцирају код реципијената. То је разлог зашто је већина савремених научника из ових области покушала да направи строгу диференцијацију између неуролошке или *стварне/реалне/урођене* синестезије и *уметничких синестезија*.

Каваларо је врло експлицитно на самом почетку своје књиге истакла да „синестезија не би требало да буде схваћена као предмет забаве и знатижеље за уметнике и научнике, да се њоме играју у слободно време или у моментима еуфорије, као што је често случај“ (CAVALLARO 2013: 3–4), због чега је важно направити оштру границу између *реалне/неуролошке синестезије* и *уметничке синестезије* (CAVALLARO 2013: 4–5). Прву ауторка дефинише као „нежељену/ненамерну и биолошку“, прецизније, као интегрални сегмент човековог перципирања света, који не може бити вештачки или накнадно произведен на исти начин код особе која није синестета. Друга се састоји од промишљених, конструисаних чулно-укрштених ефеката које стварају уметници, а којима се иницира мешање чулних утисака и осета као средства комуницирања њихових визија. Колизују синестезије и уметности Каваларо је описала имајући на уму три основне категорије артефаката: 1) дела која су резултат спонтаног перципирања реалности правих синестета; 2) дела која су створили уметници који нису синестете већ су самосвесно користили средства којима је могуће евоцирати синестетске ефекте и искуства; и 3) „синестезија у оку посматрача“ – дела чији се синестетски потенцијал открива тек у уму реципијента (CAVALLARO 2013: 117–119).

Сајмон Шо-Милер насупрот *неуролошкој синестезији* поставља *културолошку или контекстуалну синестезију*, међу којима је граница врло магловита и чије је међусобно „укрштање и мешање неизбежно“. Аутор овај свој став објашњава тиме да скоро свако од нас у процесу рецепције света/уметности формира асоцијације које могу бити описане у терминима *културолошке синестезије*. Он истиче и да је на културолошком нивоу међучулна стимулација понекад у научном дискурсу названа и „псеудосинестезија“, а да је „разликовање такозване ‘стварне’ (неуролошке) и ‘псеудо’ (културалне) синестезије пуко претеривање“ (SHAW-MILLER 2002: 54).

Барон-Коен (Baron-Cohen) и Харисон (Harrison) разликују пет типова синестезија: 1) *развојну (developmental)* – урођену, аутоматску, нежељену и дугорочну (не мења се током времена); 2) *неуропатолошку (neuropathological)* – изазвану оштећењима у одређеним деловима мозга; 3) *метафоричку или псеудосинестезију (metaphoric/pseudosynesthetic)* – својевољно „активирана“, осмишљена и предефинисана, коју проналазимо код многих уметника који стварају ‘синестетска’ дела; 4) *асоцијативну* – такође *псеудосинестезију (associative/pseudosynesthetic)*

– у потпуности заснована на наученим асоцијацијама; и 5) *синестезију изазвану употребом наркотика (drug-induced)* (CORRÊA 2015: 75).

Неуропсихолог Роберт Халсмен (Robert Hulsman) предложио је разликовање два типа перцепције – *синестезијску (synesthesia)*, када се посредством стимулације једног чула активира мултисензорна перцепција (као када звуци активирају и перцепцију боја), и *синхронестезијску (synchronesthesia)*, која је резултат синхроне стимулације два или више чула (као при истовременој перцепцији мелодије и њој сродне визуелне анимације), чиме је код реципијента изазван осећај њихове међусобне условљености (CAMPEN 2008: 146–147). Надовезујући се на ову Халсманову диференцијацију, Кампен истиче да је „синестезија продужена форма синхронестезије“ и да су њихове разлике пре секвентне него строго одвојене. Он то објашњава тиме да, на пример, деца која нису синестете имају способност повезивања звукова и боја ‘споља’, док деца синестете то чине ‘изнутра’. Другим речима, ако особе које нису синестете могу да повежу боју и звук, синестете могу да перципирају повезаност боје и звука (CAMPEN 2008: 149).

Амерички психолог Лоренс Маркс (Lawrence E. Marks), који је 70-их година XX века међу актуелна психолошка истраживања ‘вратио’ феномен синестезије (непосредно пре њене званичне ‘ренесансе’ наредне деценије у написима Цитовића), пажњу је усмерио на успостављање система о вези синестезије и језика, односно слова, посебно самогласника. Тачније, пошавши од идеје да су сва жива бића рођене синестете, али да њихове синестетске опажајне способности слабе сразмерно одрастању, Маркс наводи да се приликом те „когнитивне транзиције“ синестезија није потпуно изгубила, само је променила своје ‘стање’ – од „чисто чулног до чулно-вербалног или чак потпуно вербалног“. Због тога он закључује да „синестезија као међумодална манифестација значења у чисто чулној форми [...] није, у основи, другачија од не-синестетског [...] апстрактног вербалног значења“ (CAVALLARO 2013: 25).

Кључне речи које су углавном употребљаване за диференцијацију *уметничке* или *културолошке* синестезије од неуролошке јесу: метафора, несвесно, имагинација, апстракција.¹²

Цитовић (2018) је писао о *стварним* или *развојним синестезијама* и о синестезијама које се користе у свету уметности, објашњавајући да би синестезију требало разумети као мултидимензионални спектар на чијем врху се налазе *перцепцијалне синестезије*, а на дну *конвенционалне метафоре*, док су на међунивоима смештена искуства налик на визуелне представе инспирисане музиком.

¹² Више о улози метафоре, фантазије, несвесног у процесу музичког мишљења и мишљења о музици, а на основи сазнања музикологије, музичке теорије, психологије музике, опште психологије, неуронаука, у: POPOVIĆ MLADENović 2009.

Кампен (2008) објашњава да се „синестезија заиста не уклапа у критеријуме метафоре“, а како би повезао ова два термина – *мeтaфopa* и *синeстeзијa* – предлаже специјалан вид метафоре – *синeстeтeйскe мeтaфope* (*synesthetic metaphors*). Оне би, према његовом мишљењу, представљале оне фигуре у говору којима се ‘значањска порука’ преноси са једног чула на друго, чија би појавност била у складу са чулним искуствима особа које нису синестете, а која би могла представљати и реална искуства синестета.

Према Шо-Милеру, „захваљујући искључиво Вагнеру, музичка метафора је у дискусијама о уметности имала примарно место на почетку XX века“ (2002: 36–38). Чињеница је да је музику као најапстрактнију уметничку форму веома изазовно вербализовати изван стручне терминологије теорије музике, и да такав подухват често захтева употребу метафоре. Међутим, метафора није само реторичко средство. У тумачењу Лакофа (George Lakoff) и Џонсона (Mark Johnson) „метафора није само ствар језика, сведена на речи... напротив, људски мисаони процеси су већином метафорички“ (SHAW-MILLER 2014: 13). Иако већина претходно наведених аутора истиче да метафора не сме бити поистовећена са *реалном* синестезијом – образлажући да су њена високо индивидуалистичка природа и непоновљивост потпуно неупоредиве са метафоричким везама које су резултат интенције и могу градити систем применљив на већи број појединаца – готово сви су сагласни у томе да је читав људски концептуални систем у бити метафоричан. Како то подробније објашњавају Цитовић и Иглмен – метафора не зависи од способности уметника да креира апстрактни језик, него од наше физичке интеракције са конкретним, чулним светом. Метафоре су укоренење у нашу историју, проналазе се у свим културама, зато не чуди што њима описана међучулна искуства имају потенцијал „синестетских еквивалената“ (CYTOWIC, EAGLEMAN 2011: 166).

Звучно-визуелна перцепција – могући њприсјуји звучно-визуелним уметничким синестезијама

„Али ми не бисмо смели да заборавимо да је сваки осећај уопштено синестетски. То значи да не постоји никаква примарна раздвојеност између различитих чула.

Изоловани чулни осети производ су анализа.

Перцепција је синестетска.“

– Пол Шилдер (Paul Schilder)
(1935. године; SHAW-MILLER 2014: 21)

Технолошка открића с краја XX века помогла су егзактнијем изучавању феномена синестезије, а тиме и уметничких синестезија, те

преиспитивању конкретних веза звука/тонова/музике и светлости/боје/сликарства. Свођење *хромесџезије*, односно звучно-визуелна уметничке синестезије, на само ова два ентитета – звук и боју, сузило би приступ овом врло комплексном феномену. Поред боје, као тачке пресека скупова звукова/музике и боја / визуелних уметности, њихову повезаност могуће је лоцирати, и потребно је разматрати, и посредством других заједничких термилошких и феноменолошких одредница – тон (у контексту сликарства – нијанса), хармонија (боја и звукова), контраст, градација, скала, ритам, структура, форма, композиција, полифонија, дисонанца, итд. Акустички/музички ентитети на које синестете најчешће реагују су: тонска висина, тоналитет, тембр, тип акорда, мелодија, динамика. Овакав приступ у разумевању опште/реалне/неуролошке синестезије доприноси и блиским разумевању звучно-визуелних *уметничких синесџезија*.

Тонска висина може да утиче на мноштво различитих манифестација синестетског искуства, будући да је доказано да промене тонских висина утичу на јасноћу, интензитет, величину истовремених визуелних ентитета. Чак и особе које нису синестете, више тонске висине одређује као ‘светлије’, а ниже као ‘тамније’. Интрументални тембр има у томе значајну улогу – исти тон одсвиран, на пример, на флаути и виолончелу производи другачије синестетско искуство. Мелодијски интервали такође могу бити одређени мапирањем контраста светло – тамно: уз узлазне мелодијске интервале активирају се светлији визуелни надражаји, а уз силазне тамнији; такође, што је интервал шири, градација светла и таме постаје све јача. Динамика и артикулација утичу на сатурацију боја – од бледих до интензивних. На поједино разликовање боја може да утиче и жанр музичког дела, односно карактер и стил, или свеукупна атмосфера (SHAW-MILLER 2014: 20–21).

На сличан начин организација елемената неког визуелног ентитета може да утиче на активирање чула слуха и еквивалентних звучних/музичких асоцијација. Многи визуелни уметници настојали су да имплементирају (музички) ритам као главно упориште својих музичко-визуелних сензибилности. На пример, наизменичном употребом вертикалних и хоризонталних линија, различите дебљине и текстуре, позиционираних у смеру навише или наниже, ојачаних или ослабљених различитим комбинацијама боја, конструише се покрет међу унутрашњим обрасцима слике. Слагање топлих и хладних тонова, комплементарних боја, утиче на перцепцију звучно-визуелне хармоније. Полифоне звучне структуре ‘призивају’ се слојевитим визуелним текстурама.

(Синесџејска) реалност је у оку/уху/уму реџијенџа

Цитовић се заложио за промену начина на који формулишемо и разумевамо питања „шта је перцепџа?“ и „шта је реално?“, образлажући да савремена истраживања перцепџе реалности доказују да појединачне карактеристике објеката – попут боје, облика, покрета, текстуре – могу бити одвојене од самог објекта и перџипиране независно, или заједно са објектима које перџипирамо другим чулима. Јер, људски ум је јединствени идеални ентитет који постоји независно од света који перџипира. На пример, када истражујемо визуелне механизме, увиђамо да мозак конструише већину онога што узимамо за ‘објективне’ визуелне податке. Боја, на пример, није изазвана дужином таласа светлости која се рефлектује на површини, нити је у вези са било којим очигледним физичким квалитетом у било којој тачки објекта. Оно што видимо док гледамо наше окружење, сматра аутор, у великом процену је наша лична инвенџа (Сутовић 1989: 18). Боја не постоји као објективно физичко својство спољашњег света, она, као и сам вид, постоји само у мозгу, односно у уму посматрача.

Имајући на уму све претходно поменуџе аспекте звучно-визуелне уметничко-синестетске перцепџе, можемо се сложити са Кампеновом тврдњом да је постављена оштра линија између перцепџе особа које имају урођену синестезију и оних који је самостално развијају, односно између *синесџезије* и *уметничке синесџезије*, у ствари, замагљена (Сампен 2008: 165). „Реалност је много више субјективна него што људи претпостављају“, закључују Цитовић и Иглмен, она није фиксирана споља у физичком свету и наш мозак је не прихвата пасивно, него је пре у сваком појединцу уникатно конструисана кроз филтрирање свега што усвајамо сопственим чулима (Сутовић, Еглеман 2011: 21). Чак иако уметничка дела нису резултат материјализовања *реалних* синестетских искустава, или уколико не садрже или не откривају експлицитно свој синестетски потенцијал, многа од њих имају моћ да прошире људску перцепџу, да ангажују имагинаџу и креативност, и пробуде истраживачки приступ свету који нас окружује, да активирају те потиснуте синестетске потенцијале у нама самима.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Колић, Неда. „Кад слика проговори језиком музике – ‘композитор’ Паул Кле.“ *Музички иденџиџеџи и европска џерсџекџива: инџердисџиплинарни џрисџију*. Музиколошке студије: електронска издања: Зборници студентских радова св. 6/2016. Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2016, 81–102.
- Петковић, Ивана. *Музички универзум Клода Дебисија. У џтражању за неџосредношћу са-џласја између уха и ока*, докторска дисертација. 2018. <<http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/335>>
- Поповић Млађеновић, Тијана. *Музичко џисмо*. Београд: Факултет музичке уметности, 2015.

- BABBIT, Edwin D. *The Principles of Light and Color*. New York: Babbit & Co, 1878.
- BERNSTEIN, David W., Christopher Hatch (ed.). *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.
- BEZOLD, Dr. Wilhelm von. *The Theory of Color in Its Relation to Art and Art-Industry*. Boston: L. Prang & Company, 1876.
- BOULEZ, Pierre. *Il Paese Fertile: Paul Klee e la musica*. Milano: Leonardo, 1989.
- BRADLEY, Milton. *Elementary Color*. Third edition. Springfield: Milton Bradley Co, 1895.
- CAVALLARO, Dani. *Synesthesia and the Arts*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company Inc, 2013.
- COLLOPY, Fred. "Color, Form, and Motion: Dimensions of a Musical Art of Light." *Leonardo* Vol. 33, No. 5 (2000).
- COLLOPY, Fred. "Playing (with) color." *Glimpse* Vol. 2, Issue 3. Public Knowledge Project, University of British Columbia.
- CORRÊA, Graça P. "Landscapes of synesthesia: views from art, science and philosophy." In: LEÃO, Isabel Ponce de, Maria do Carmo Mendes, Sérgio Lira. *Arts and Sciences in Dialogue*. Porto: Green Lines Institute for Sustainable Development, 2015, 69–80.
- CYTOWIC, Richard E. *Synesthesia: A Union of the Senses*. New York – London: Springer-Verlag, 1989.
- CYTOWIC, Richard E., David M. Eagleman. *Wednesday in Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*. Cambridge–London: The MIT Press, 2009.
- CYTOWIC, Richard E. *Synesthesia*. London–Cambridge: The MIT Press, 2018.
- HUGHES, F. J. *Harmonies of Tones and Colours*. London: Marcus Ward & Co, 1883.
- JAMESON, D. D. *Colour-Music*. London: Smith, Elder and Co, 1844.
- JEFFRIES, Joy B. *Color-Names, Color-Blindness, and the Education of the Color-Sense in Our Schools*. Boston: L. Prang and Company, 1882.
- JEWANSKI, Jörg, Julia Simner, Sean A. Day, Nicolas Rothen, Jamie Ward. "The 'golden age' of synesthesia inquiry in the late nineteenth century (1876–1895)." *Journal of the History of the Neurosciences*, DOI: 10.1080/0964704X.2019.1636348, Introduction.
- JEWANSKI, Jörg, Julia Simner, Sean A. Day, Nicolas Rothen, Jamie Ward. "From 'obscure feeling' to 'synesthesia'. The Development of the Term for the condition we today name 'synesthesia'." *Actas Del "VI Congreso Internacional de Sinestesia, Ciencia y Arte + Actividades Paralelas 2018"*. Alcalá la Real, Jaén (España). Fundación Internacional Artecittà. Granada, 2018. E-book ISBN: 978-84-948665-0-0.
- KANDINSKY, Wassily, Franz Marc (Eds.). *The Blau Reiter Almanac*. London: Thames and Hudson, 1974.
- KANDINSKY, Wassily. *Concerning The Spiritual in Art*. English translation by Michael T. H. Sadler / Original: *Über das Geistige in der Kunst*, 1911. United States, 1914.
- KANDINSKY, Wassily. *Point and Line to Plane*. Translated by Howard Dearstyne and Hilla Rebay. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1947.
- KANDINSKY, Wassily. *Sounds*. Translated and With an Introduction by Elizabeth R. Napier. New Heaven – London: Yale University Press, 1981.
- KLEE, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. Introduction and Translation by Sibyl Moholy-Nagy. New York: Frederick A. Praeger, 1953.
- KLEE, Paul. *Notebooks – Volume I – The Thinking Eye*. Edited by J. Spiller. Translated by R. Manheim. London: Lund Humphreys, 1961.
- KLEE, Paul. *Some Poems*. Translated by Anselm Hollo. Lowestoft, Suffolk: Scorpion Press, 1962.
- KLEE, Paul. *On Modern Art*. With an Introduction by Herbart Read. London: Faber and Faber Ltd, 1966.
- KLEE, Paul. *The Diaries of Paul Klee 1898–1918*. Edited, With an Introduction by Felix Klee. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.
- KLEE, Paul. *Notebooks – Volume II – The Nature of Nature*. Edited by J. Spiller. Translated by H. Norden. London: Lund Humphreys, 1973.
- KOLIĆ, Neda. "The Sound of Yellow: Kandinsky's yellow colour in von Hartmann's and Schnitke's music." *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, n3 30 (3/2016) / *The Jagiellonian*

- University Young Musicologists Quarterly. Cracow: Institute of Musicology of Jagiellonian University, 2016, 29–45.
- MACDONALD, John Denis. *Sound & Colour: Their Relations, Analogies & Harmonies*. London: Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1869.
- MESSIAN, Olivier. *Treatise on Rhythm, Color, and Ornithology*. Volume I. English translation by Melody Baggech. Oklahoma, 1998.
- NEWTON, Isaac. *Optics: Or A Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections & Colour of Light*. Based on the fourth edition (London, 1730), With a Foreword by Albert Einstein. New York: Dover Publications Inc, 1952.
- POPOVIĆ MLADENović, Tijana. *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Beograd, FMU – Signature, 2009.
- SHAW-MILLER, Simon. *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*. New Heaven – London: Yale University Press, 2002.
- SHAW-MILLER, Simon. “Synaesthesia.” In: SHEPHARD, Tim, Anne Leonard (Eds.). *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. New York – London: Routledge Taylor and Francis, 2014, 13–23.
- STEIN, Susan Alyson. “Kandinsky and Abstract Stage Composition: Practice and Theory, 1909–12.” *Art Journal Vol. 43, No. 1, Are We Ready to Memorialize Kandinsky?* (Spring, 1983), College Art Association, 61–66. <<http://www.jstor.org/stable/776634>>

Neda A. Nestorović

On sound-visual (*artistic*) synesthesias in theory and practice

Summary

Research of the sound-visual synesthesia was initiated by the reflection on the theorization of the complex relationship between sound/music and light/color/painting, which was always in the center of the attention of artists, scientist, and philosophers, especially at the end of the 19th century and throughout 20th century when this two phenomena became so close that the borders between them became almost invisible. This “binding” of two different phenomena happened in this period in the individual poetics of the artists, but also in the scientific articles in the field of medicine, psychology, and neuroscience. Without prejudice to the expertise in the mentioned fields, delving into these spheres will take place only to the extent that it is necessary to understand the concepts, strategies, theories, and hypotheses in these areas in relation to artistic theories and practices, as well as possible (or explicit) theoretical and/or structural bases and/or inspirations that served the artists to create certain artistic (musical or visual) works. Starting from the thesis that the most diverse artistic synesthesia, as an individual (sound/music-visual) compositional structures which aim to achieve a multi-sensory effect to have multiple unison engagement of different senses, are best understood through neurological synesthesia (as an integral part of an individual and his/her mode of perceiving the world), the theoretical observations of psychologists and neuropsychologists are considered, as well as of the scientists who approach the phenomenon of synesthesia from the domain of social sciences and arts – Richard Cytowic, David M. Eagleman, Cretien van Campen, Robert Hulsman, Lawrence E. Marks, and Dani Cavallaro – who differentiate the experiences of synesthetes and non-synesthetes based on their sound-visual experience. A work of art that explicitly requires the recipient to engage more senses can be considered the work that evokes a synesthetic experience, hence, it can be categorized as the part of the *artistic synesthesia*.

Keywords: synesthesia, *l'audition colorée*, chromesthesia, artistic synesthesia, sound-color, synesthetic experience.

МАРИЈА Д. СИМОНОВИЋ

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

СТВАРАЛАЧКА ФАНТАЗИЈА О ПРОШЛОСТИ МУЗИКЕ У ШЕСТ АНТИЧКИХ ЕПИГРАФА КЛОДА ДЕБИСИЈА**

САЖЕТАК: Имајући у виду специфично интересовање Клода Дебисија за феномене као што су сањарија, имагинација, фантазија – о којем сведоче и поједина његова дела: *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Syrinx*, *Le Faune* из *Fêtes galantes* у којима се фантазија, имагинација, сањарија и митолошки свет преклапају, прожимају, у овом раду ће се, поред сагледавања феномена фантазије, анализирати Дебисијево дело *Шест античких епиграфа*. Реч је о композицији која већ и самим насловом, потом и текстуалним предлошком, као и другим (себи својственим изражајним) средствима указује на то да је реч о стваралачкој фантазији о прошлости (музике). Дебиси за текстуални предлогак поменутог дела бира одређене поеме из збирке *Билијисине њесме* Пјера Луиса; с тим у вези, на основи аналитичког и компаративног приступа, у раду ће се размотрити и међусобни однос два „античка света“ (књижевног и музичког) и указаће се на то којим композиционо-техничким поступцима композитор евоцира и интерпретира одређене античке слике, те креира свој сопствени антички музички свет, односно фантазију о античкој прошлости музике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Клод Дебиси, *Шест античких епиграфа*, фантазија, прошлост, музичка прошлост, фантазија о прошлости музике.

Специфично интересовање Клода Дебисија (Claude Debussy) за свет прошлости, посебно музичке прошлости (све до античких времена), које донекле подразумева и врло наглашава свет фантастике, фантазије, сањарије, огледа се у томе да је у својим композицијама често користио дела Стефана Малармеа (Stéphane Mallarmé) (*L'après-midi d'un faune*),

* radovanovicmarija91@gmail.com

** Ова студија настала је као резултат рада на пројекту Катедре за музикологију Факултета музичке уметности у Београду *Идентификација српске музике у светском културном контексту* (бр. 177019) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије – у оквиру којег је и овај рад написан.

Пола Верлена (Paul Verlaine) (*Fêtes galantes – Le Faune*) те Пјера Луиса (Pierre Louÿs) (*Chansones de Bilitis*) која својим садржајем јасно истичу античке (митолошке) слике, а тиме и фантазијске/сновиђајне светове, или се ослањао на њих. Поменуто композиторско интересовање „ишчитава“ се и из наслова његових дела: *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Six épigraphes antiques*, *Fantaisie*, *Syrinx*, *Rêve*, *La flûte de Pan* из *Chansones de Bilitis*, *Le faune: Un vieux faune de terre cuite* из *Fêtes galantes*; потом и његових размишљања која врло указују на значај фантазије, имажинације, сањарије за свет музике. Аутор наводи: „Музика је упућена на тајанствене везе између природе и имажинације“, „Желим да запишем свој музички сан“ (Поповић Млађеновић 2008: 52–53). Такође, занимљиво је и његово запажање да посебност музике француских уметника (у односу на музику немачких уметника) лежи управо у фантазији (према FULCHER 2001: 210). Наиме, будући да антички свет (превасходно свет античке Грчке), а тиме и феномен (античке) фантазије, представља значајан и плодоносан ‘простор’ за (стваралачку фантазију) Клода Дебисија, као и других уметника *fin-de-siècle*-а Француске, у раду ће се указати на специфичности поменутог античког ‘простора’. Потом ће се аналитички и интерпретативно приступити сагледавању Дебисијеве фантазије о музичкој прошлости у *Шести античких епиграфа* (*Six épigraphes antiques*, 1914).

Значај античке/античког у француској (музичкој) уметности у fin-de-siècle-у

Клод Дебиси је стварао и деловао на размеђи векова (на крају XIX и почетком XX века). Тачније, стварао је у периоду када је француска нација пропагирала стварање „чисте“ француске (музичке) уметности, стварање аутентичних француских дела прочишћених од утицаја страних култура, а у циљу стварања „чистог“ националног идентитета.¹ С тим у вези, у периоду с краја XIX и почетка XX века јавља се појачано интересовање за француску (уметничку/музичку) прошлост, за оно што је њихова традиција/традиционална вредност (када је реч о музици, уметници се позивају на стваралаштво Рамоа [Jean-Philippe Rameau], Купрена [François Couperin], дакле, на оно што је (тада) била њихова „класична“ уметност). Међутим, поред окретања сопственој прошлости, француски уметници у периоду *fin-de-siècle*-а, у циљу стварања аутентичне уметности, обраћају се и антици као нечему што је темељ

¹ (Појачана) тежња ка стварању „чистог“ националног идентитета јавља се као последица ратних дешавања – подсетимо да је у Француско-пруском рату 1870. године Француска доживела пораз од стране Немаца, док је у Првом светском рату (будући да је била на страни победника) однела победу над Немцима.

цивилизације којој припадају, а самим тим и као нечему што је непроменљива, необорива, незаменљива (уметничка) вредност. Појачано интересовање за антику се, када је реч о музичкој уметности, може приметити већ на основу наслова многих композиција аутора као што су Камил Сен-Санс (Camille Saint-Saëns): *Spartacus* (1863), *Les Noces de Prométhée* (1867), *Le Rouet d'Omphale* (1871), *Phaëton* (1873), *La jeunesse d'Hercule* (1877), *La lyre et la harpe* (1879), *Chant saphique* (1892), *Antigone* (1893), *Hymne a Pallas Athéné* (1894); Габријел Форе (Gabriel Fauré): *Prométhée* (1900), *Pénélope* (1907–1912); Клод Дебиси: *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), *La flûte de Pan* из *Trois Chansons de Bilitis* (1894), *Le Faune* из *Fêtes galantes* (1904), *Syrinx* (1913), *Six épigraphes antiques* (1914); Морис Равел (Maurice Ravel): *Daphnis and Chloe* (1912) и други.

Фанијазов/фанијазиски (међу)ѿросѿор

Узимајући у обзир претходно наведене музичке композиције (и њихову тематику), као и многа књижевна дела из тога периода, може се рећи да је управо антика, односно античка Грчка, са својим (митолошким) сликама/причама/темама уметницима *fin-de-siècle*-а Француске отворила врата једног новог света фантазије – света античке фантазије. Другим речима, чини се да су уметници поменутог периода истражујући и откривајући свет антике већ бивали у једном специфичном простору фантазије/фантастичног. С тим у вези, а имајући на уму и интересовање Клода Дебисија за фантазију, имагинацију, сањарију, у даљем току текста биће представљени главне особености и значења/тумачења фантазије како у античкој Грчкој тако и модерном добу (у периоду XIX и XX века).

Стари Грци су веровали да сновима владају одређена божанства – Ὀνειροι/Онеирои. Међу боговима снова (Oneiroi) се, у Овидијевим *Меѿаморфозама*, поред Морфеја (Morpheus) и Фобетора/Икела (Phobctor/Icelos), помиње и Фантаз (Phantasos)² за кога се сматра да је повезан са настанком и развојем феномена фантазије. Фантаз је људима у сну представљао слике неживих ствари. Наиме, те слике имале су симболично значење и могле су се односити на субјектову прошлост, садашњост и/или будућност. Другим речима, Фантазове слике/представе су иза површинског слоја скривале друго, дубље значење и некада су имале улогу (под)сећања, а некада предвиђања, визије (што значи да су се у неком моменту Фантазове слике сусретале, прожимале, мешале са реалношћу). Наиме, бог Фантаз је био познат и по томе што је људима у сну дочаравао пријатне слике (Поповић Млађеновић 2009: 345),

² Вид. и: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Oneiroiac>>

лепе представе, односно другу, лепшу реалност. Стога, узимајући у обзир (и) податак да је фантазија добила назив по богу Фантазу и да је у старогрчком језику (φαντασία) значила мисао, представу (Поповић Млађеновић 2009: 345), односно (као и ‘Фантазови снови’) значила је менталне слике, имагинарне, (за)мишљене представе, може се рећи да се фантазија развила као наставак, надоградња ‘Фантазових снова’, то јест, да се развила из човекове потребе да настави, продужи свој боравак у лепшој реалности.

Треба поменути и то да се фантазија и данас, у складу са својим пореклом (‘Фантазовим сновима’), повезује са терминима као што су: уобразиља, машта, привиђење, визија, сањарија. Другим речима, повезује се са терминима који подразумевају слике, (за)мишљене слике, апстрактну реалност, односно, који подразумевају менталну, умну активност (будући да се ради о стварању/креирању/замисљању (нових) слика). С тим у вези, као једна од безброј менталних/умних/психичких/психолошких активности фантазија је била, а и данас је, предмет интересовања разних дисциплина – психологије, психоанализе, филозофије, антропологије, естетике и других. У складу са разним дисциплинама – различитим теоретским поставкама, постоје и разна тумачења феномена фантазије. Тако, Милош Илић у оквиру теорије и филозофије стваралаштва³ фантазију посматра као најбоље средство за бег од постојећег и уходаног, као „способност мишљења по страни“, као имагинарну активност која је блиска сновима, али се не изједначава са њима већ са такозваним дневним сновима, дакле, „као приватно одигравање дневног сна“; затим, Сигмунд Фројд (Sigmund Freud) у области психоанализе о фантазији пише као о другом, фантастичном свету који је остварење субјектових (свесно скривених или несвесних) жеља; Јунг (Carl Gustav Jung), такође у области психоанализе (у делу *Психолошки типови*),⁴ под фантазијом подразумева фантазму (која представља комплекс представа који се од других комплекса представа разликује тиме што му споља не одговара никакво реално стање ствари)⁵ и имагинативну делатност (што је непосредни израз психичке енергије која свести може бити дата само у облику слика и садржаја); потом, у психологији фантазија се посматра као свесно преображавање представа и тако даље.⁶

³ У: Милош Илић, *Теорија и филозофија стваралаштва*, Ниш, Gradina, 1979.

⁴ Carl Gustav Jung, *Psychologische Typen*, Zurich, Rascher Verlag, 1921.

⁵ Иако се једна фантазма може заснивати на стварно постојећим догађајима из прошлости, њен садржај ипак не одговара спољашњој реалности, више о наведеном вид. у: ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ 2009: 361–364.

⁶ О тумачењу феномена фантазије у разним епохама, дисциплинама и уметностима, вид. у: ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ 2009: 347–415.

Дакле, на основу свега наведеног јасно је да се фантазија и даље схвата као способност замишљања (нових) слика, креирања апстрактне, лепше реалности, као имагинативна делатност која може премештати и спајати реалне слике прошлости / слике сећања са новим иреалним сликама и тако „креирати“ бескрајно много различитих светова.⁷ Стога, уколико фантазија има ту моћ да спаја, премешта, комбинује слике прошлости, садашњости, (могуће) будућности, то јест, реалне и иреалне слике, може се рећи да она има моћ да продре или чак да влада тим *ипроситором* између светова – сна и јаве, свесног и несвесног, прошлог и будућег, сећања и уобразиље – тим (*међу*)*ипроситором* будући да (премештањем, комбиновањем слика) уређује изглед и садржај ‘простора’.

Дебисијева фантиазија у Шест античких епиграфа

Једно од (више) Дебисијевих дела путем којих он залази и са којим слушаоце „увлачи“ у фантазијски (*међу*)*ипроситор* јесте већ поменуто дело, *Шест античких епиграфа*.

Текстуална основа на којој ово дело почива јесу *Билијисине њесме* (*Les Chansons de Bilitis*, 1894) Пјера Луиса. Ово није једина Дебисијева композиција која почива на *Билијисиним њесмама*, чак се *Шест античких епиграфа* појављују као (крајњи) резултат извршених ревизија и транскрипција Дебисијевих претходних дела која су заснована на одређеним поемама из поменуте збирке песама Пјера Луиса. Тачније, Дебиси је 1897. године написао дело за соло глас и клавир према три Луисове поеме из *Билијисиних њесам* – *Trois chansons de Bilitis: La Flute de Pan, La Chevelure* и *Le tombeau des Naiades*. Затим, 1900–1901. написао је музику (за две флауте, две харфе и челесту) која би била пратња рецитацији дванаест Билитисиних песама (*Chant pastoral, Les Comparaisons, Les contes, Chanson, La partie d'osselets, Bilitis, Le tombeau sans nom, Les courtisanes égyptiennes, L'eau pure du bassin, La danseuse aux crotales, Le souvenir de Mnasidica* и *La pluie du matin*).⁸ Потом, композитор је ревидирао и транскрибовао музику за пратњу, те остварио композицију за клавир *Шест античких епиграфа*⁹ (која има шест ставова – *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été, Pour un tombeau sans nom, Pour que la nuit soit propice, Pour la danseuse aux crotales, Pour l'égyptien* и *Pour remercier la pluie au matin*).

⁷ Због чега и јесте кључни аспект за уметност, односно за настанак уметничких дела.

⁸ Дебиси је углавном компоновао нову музику за пратњу рецитацији *Билијисиних њесам*, само мали део музике је развио из оригиналних тема коришћених у *Trois Chansons de Bilitis*, вид.: ASTILLA 2007: 2–3.

⁹ Постоји верзија за четири руке (1914) и за клавир соло (1915); у овом раду ће се разматрати верзија писана за четири руке.

Наиме, пре него што пређемо на сагледавање и тумачење Дебисијеве композиције, потребно је осврнути се на поменуту збирку песама Пјера Луиса будући да целу збирку (од 143 поеме и три епитафа) прожима атмосфера антике. С тим у вези, занимљиво је открити на који начин, односно којим средствима, Пјер Луис „креира“ атмосферу античког доба. На самом почетку дела он усмерава читаоце на то да се ради о апокрифу. Тачније, Пјер Луис (свесно и смишљено) истиче (лажни податак) да су *Билијисине њесме* превод текстова који датирају из 600. године п. н. е. и да је њихов оригинални аутор (старо)грчка песникиња Билитис, савременица и пријатељица песникиње Сапфо (Sappho/Σαπφώ). Заправо, ради се о великој Луисовој мистификацији.¹⁰ Потом, аутор посеже за уметношћу античке Грчке, тачније, даје врло директне референце на књижевност старогрчке песникиње Сапфо тако што кроз *Билијисине њесме* провлачи лик Мнасидике, која се појављује као једна од вољених жена у поезији Сапфо (ASTILLA 2009: 9). Такође, свака песма у збирци Пјера Луиса садржи четири прозне строфе које карактеришу најразличитије промене ритма налик Сапфиној поезији, што и Луис истиче (KERBS 2000: 11). Наиме, може се приметити и блискост *Билијисиних њесам* са Филостратовим (Lucius Flavius Philostratus / Φλάβιος Φιλόστρατος) делом *Животописа Ајолона* (Τὰ ἐς τὸν Τρανέα Ἀπολλώνιον). Налик Аполоновом животу у Филостратовом делу, Пјер Луис представља Билитисин живот кроз слике почев од детињства, па до зрелости (*Bucoliques en Pamphylie, Élégies à Mytilène, Épigrammes dans l'île de Chypre*). Запажа се и то да је Билитис из Памфилије и да је блиска пријатељица Сапфо – исто као и женски лик (Daphnylos) из Филостратовог дела.¹¹ Античку атмосферу аутор такође призива користећи се митолошким бићима (Пан, Наиде – нимфе), али и терминима својственим античкој Грчкој (пored многих анахронизама помиње *metopion*, *myrrh* – мирис чија етимологија сеже до грчког мита – *Myrrha*).¹²

Иако је цела збирка (директно или индиректно) прожета античким елементима (посредством митологије, књижевности), Дебиси за своје

¹⁰ Поједини критичари (Paul Ginisty, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf) приметили су да се ради о недовољном познавању и неадекватној употреби (старо)грчког језика, те истичу да су *Билијисине њесме* један вид књижевне игре и да је њихов аутор заправо Пјер Луис, више о томе вид. у: KERBS 2000.

¹¹ <http://www.livius.org/sources/content/philostratus-life-of-apollonius/philostratus-life-of-apollonius-1.26-30/>.

Такође, будући да се образовање Пјера Луиса темељи на класичној књижевности, сматра се да је велика могућност да је био упознат са поменутим Филостратовим делом, вид.: KERBS 2000: 9.

¹² За етимологију речи вид.: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Myrrh>>, а о грчком миту *Myrrha* вид. на: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Myrrha ac](https://en.wikipedia.org/wiki/Myrrha_ac)>

дело бира поеме које директно упућују на антички свет, античку уметност, те античку Грчку. *Шесѝ античких ейиџрафа* започиње комадом насловљеним *Пробудимо Пана, боџа леѝњеџ веѝра* (*Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été*) и тиме нас упућује на *Пасѝоралну ѝесму* (*Chant Pastoral*) Пјера Луиса из које ова реченица потиче, односно упућује нас на једну античку пасторалну слику. Поменућу поему Пјер Луис започиње призивањем Пана (*Певајмо и ѝробудимо Пана, боџа леѝњеџ веѝра* / *Il faut chanter un chant pastoral, invoquer Pan, dieu du vent d'été*),¹³ после чега следи пасторална слика – ливада са стадом оваца, Билитис под дрветом маслине како посматра Селенис док узима цвет и умива се у потоку, а затим се поема завршава почетном реченицом *Певајмо и ѝробудимо Пана, боџа леѝњеџ веѝра*. Дакле, чини се да нас аутор (Пјер Луис) почетном реченицом позива/‘увлачи’ у једну античку, пасторалну фантазију, јер самим тим што призива Пана – бога пасторалних, зелених, лепих простора, а опет бога стада, слободе, дивљине, пожуде – призива оног који омогућава одвијање најскривенијих фантазија. Другим речима, овим делом и овим поступком (призивањем Пана) залазимо у онај *међуѝпросѝор* фантазије где се сусрећу прастаре/архетипске слике (призивање бога) са („реалним“/‘могућим’) сликама љубави, чежње, природе. Оно што је занимљиво јесте да Дебисијева музика у потпуности одговара овој античкој пасторалној атмосфери поеме – комад почиње (соло) темом која пентатонским низом (g a c d f) навише и наниже, односно лучним покретом, умереном динамиком, обитавањем у области *in g / in B*, ознаком у *сѝилу ѝасѝорале* (*style d'une pastorale*), те продужавањем тонова (луком) на јаком тактовом делу (чиме као да развлачи, растеже време) ствара атмосферу иреалног/имагинарног, односно атмосферу пасторалне фантазије (вид. пример 1). Другим речима, чини се да нас почетна тема, као и реченица *Певајмо и ѝробудимо Пана, боџа леѝњеџ веѝра*, уводи/позива у ‘простор’ фантазије. Композитор током целог комада ради са елементима теме, те су све време трајања комада поменути тонови низа (g a c d f), на којима се заснива тема, (слушно) врло присутни. Дакле, композитор не само да заснива главну тему комада на пентатонском низу већ се може рећи да цео комад остварује развијањем и радом са почетним језгром (теме) – пентатонским низом, и тиме нас све време трајања комада обавија атмосфером пасторалне фантазије.

Из претходне пасторалне слике композитор нас води у тамнију, мистериозну слику *Безимени џроб* (*Pour un tombeau sans nom*). У исто-

¹³ Превод свих стихова (са француског на српски језик) коришћених у раду преузет је из: Срђан Р. Фуртула, Светислав Бајић, Мишко Стевановић (ур.), *Билиѝисине ѝесме* – Пјер Луис, Београд: Укронија, 2004.



Пример 1. Claude Debussy, *Six épigraphes antiques, Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été, Modéré – dans le style d'une pastorale*, т. 1–9.

именој поеми Пјера Луиса, на коју нас својим насловом упућује овај комад, Мнасидика води Билитис на гроб љубавнице своје мајке на којем пише: „Није ме смрт отргла и однела из живота, већ невидљиве изворске Нимфе. Одмарам се овде под лаком земљом са Ксантином одрезаном косом. Нека ме она једина оплакује. Не казујем своје име“ (*Ce n'est pas la mort qui m'a enlevée, mais les Nymphes des fontaines. Je repose ici sous une terre légère avec la chevelure coupée de Xanthô. Qu'elle seule me pleure. Je ne dis pas mon nom*). Потом, Билитис и Мнасидика схватају да не могу прелити њен гроб – „Јер, како би и позвале безимену душу из оног мноштва у Хадесу?“ (*Car comment appeler une âme inconnue d'entre les foules de l'Hadès?*). Дакле, у овој чини се тамнијој поеми у којој влада атмосфера мистериозности, упитаности, готово недокучивости, аутор наизглед „малим“ поступком (помињањем Нимфи) отвара врата ка читавом једном иреалном свету. Другим речима, чини се да се Нимфе појављују као „знак“ који води у 'простор' иреалног, који оставља могућност за „постојање“ иреалног. Дакле, аутор посеже за античком (митолошком) сликом и поставља је / измешта у једно ново (привидно) реално окружење, те опет залази у онај (*међу)просјор* фантазије где се сусрећу (прастаре) слике прошлости / слике сећања (Нимфе) и (могуће) слике реалности. Наиме, оно што се

још може приметити јесте да ова поема, посредством натписа на гробу, протиче у „дијалогу“ оностраног, „реалног“ (Билитис и Мнасидика), и ононостраног (натписом на гробу – оног који „реално“ није ту). Дакле, као да се одвија у (међу)просјору између реалног и иреалног. У ову атмосферу мистериозности, недокучивости, Дебиси уводи целостепеном мелодијом у *piano* динамици са ознаком *Triste et lent* (вид. пример 2а). Поменућу атмосферу Дебиси у току комада подвлачи коришћењем/смењивањем доминантних и умањених септакорада без разрешења (вид. пример 2б) – дакле као питања без одговора. Наиме, оно



Пример 2. а) Claude Debussy, *Six épigraphes antiques, Pour un Tombeau sans nom, Triste et lent*, т. 1–3.



б) Claude Debussy, *Six épigraphes antiques, Pour un Tombeau sans nom, Triste et lent*, т. 13–20.



в) Claude Debussy, *Six épigraphes antiques, Pour un Tombeau sans nom, Triste et lent*, т. 32–35.

што подвлачи мисао да се ради о ‘простору’ између реалног и иреалног света јесте то што комад протиче на граници тишине, на граници чујног и нечујног, звука и незвука. Тачније, комад почиње у *piano* динамици, али већ после два такта прелази у *pp*, затим је употреба поменутих доминантних и умањених септакорада „означена“ динамиком *più pp*, након чега се нижу ознаке *perdendo*, *pp étouffe*, *comme une plainte lointaine*, те на самом крају композитор даје обртај доминантног септакорда (кварт-сектакорд) али без разрешења уз ознаке *très retenu*, *più pp*, *perdendo* (вид. пример 2в) – као да на самом крају поставља питање (без одговора): „Јер, како би и позвале безимену душу из оног мноштва у Хадесу?“ и звук нестаје. Дакле, као да сам комад протиче у (међу)џросіјору чујног/опипљивог/реалног и нечујног/неопипљивог/нереалног.

Трећи комад *Ноћ је џријајина* (*Pour que la nuit soit propice*) повезан је са *Песмом* (*Chanson*) Пјера Луиса у којој Билитис трага за својом љубавницом.¹⁴ Билитис се обраћа сенкама дрвећа, ливади, реци, стазама и улици, те из разговора са њима сазнаје да су је улице одвеле у Сард – у дом Краља („О бели друме, царски друме, кажи ми куд је одведе? – У златну улицу којом се улази у Сард“ / *O route blanche, route de la ville, dis-moi, où l’as-tu conduite? — A la rue d’or qui entre à Sardes*). У овој фантастичној поеми у којој сенке дрвећа, реке, стазе, улице имају моћ говора аутор призива моћ и величанственост античког доба – античког града Сарда/Сардиса. Дакле, поново се ради о посезању за античком сликом и њеном измештању, постављању у ново окружење. Наиме, оно што преовладава у овој поеми јесте Билитисино осећање немира, узнемирености, неизвесности приликом трагања за љубавницом и управо та атмосфера влада и Дебисијевим прелидом. Поменућу атмосферу

¹⁴ Иако наслов комада не указује директно на Луисову *Песму*, сматра се да је комад повезан са овом поемом зато што највећи део музике (овог комада) чини управо она музика која је била (1901. године када је Дебиси урадио музику за пратњу дванаест Билитисиних песама) пратња рецитацији поменуте Луисове *Песме* у којој Билитис трага за својом љубавницом. Више о томе вид. у: KERBS 2000.

„креира“ пратња остварена у виду понављања/репетиције тонова (на самом почетку се ради о преламању октава на тону d, затим фигурирању око тона d, те следе дугачке репетиције тона h, па репетиције тона as – до пред крај комада). Такође, као што се примећује извесна градација у поеми у смислу предела од ливада и река, преко путева и стаза, стиже се до величанственог Сардиса. Тако примећујемо градацију и у музичком току – композитор на почетку комада излаже (једногласну) мелодију малог обима (у обиму кварте) са пратњом у преломљеним октавама, затим приликом поновног излагања теме усложњава пратњу (и ритмички и хармонски – ради се о малом дурском септакорду на тону d), потом ознакама *Animez progressivement*, *Animez toujours* и појачавањем/излагањем теме у акордском облику (у другом клавиру у терцама, у првом у квартама и секстакардима) аутор остварује градацију музичког тока и прати градацију поеме (вид. пример 3).

Четврти комад *За њлесачицу са касићањетима* (*Pour la danseuse aux crotales*) доноси слику у којој Билитис учи *Myrrhinidion* (чије је име изведено од античке речи *Myrrh*) да игра са кастањетама, то јест, показу-

Пример 3. Claude Debussy, *Six épigraphes antiques, Pour que la Nuit Soit Propice, Lent et expressif*, т. 1–11.



Пример 3.

је јој како да се увија, помера кукове, држи кастањете, те привуче пажњу на себе. Композитор за ову слику бира покретљивији темпо *Andantino*, те бројним ознакама и честом сменом рубата и ритенута (*sans rigueur, poco rubato, molto rubato, ritenuto*), али и покретима – глисандима, указује на то да се ради о слободнијем музичком току, о слободној игри плесачице. Такође, разлагањем акорада, а потом и кратким, лучним пасажима – као музичким арабескама, дочарава увијање, окрет, игру (вид. пример 4).

Пети комад *За Еџипћанку (Pour l'égyptienne)* својим насловом упућује на поему Пјера Луиса Еџипћанске куртизане (*Les Courtisanes égyptiennes*). Поменути поема истиче тишину, мирноћу која влада у собама поменутих куртизана, али и „језик“ којим говоре: „Оне врло добро разумеју грчки, а овамо се праве да га говоре рђаво, како би нам се подсмевале на свом језику; али ми, Планга и ја, зуб за зуб, отпочесмо међу собом лидијски и оне се онда одмах узнемирише“ (*Elles comprennent*

Andantino (souple et sans rigueur) (♩=112)

PRIMA

Andantino (souple et sans rigueur) (♩=112)

SECONDA

en serrant - - - - - p au Mouvt

1

2

1

2

1

2

1

2

on diminuant peu à peu

on diminuant peu à peu

Пример 4. Claude Debussy, *Six épigraphes antiques, Pour La Danseuse aux crotales*, Andantino, т. 1–17.

le hellène et feignent de le parler mal pour se rire de nous dans leur langue; mais nous, dent pour dent, nous parlons lydien et elles s'inquiètent tout à coup). Дакле, потпуно бивамо уведени у античку слику, у антички свет. Поменути статичност, мирноћа, у комаду се огледа у пратњи – педално држање тона *es* изнад ког се у синкопираном ритму излаже квинта (b). Овакав вид пратње траје током целог комада (изузев неколико тактова пред крај комада где квинтну пратњу замењује октавна). Изнад овог статичног слоја се у првом одсеку прелида одвија хроматизована мелодијска линија, док се у другом делу прелида над поменутом статичном основом излаже акордска мелодика (вид. пример 5). Дакле, примећујемо да се на заједничкој основи (праћњи у области *in es*) приказују две слике – линеарна/линијска и акордска – као два блиска, а различита језика – хеленски и лидијски (оног истог античког доба). Такође, може се приметити да и овај комад протиче на граници тишине од *p* до *pp* преко *sempre pp* до *ppp* – или је можда боље рећи да се комад одвија у ‘простору’ тишине (у приватним собама египатских куртизана).

The musical score is presented in two systems, each with two staves (1 and 2). The first system (measures 13-15) is marked 'Mouvé'. The second system (measures 16-18) is marked 'Serrez un peu - - - Retenez - - - // ppp'. The third system (measures 19-24) is marked 'Un peu plus mouvementé'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 5. Claude Debussy, *Six épigraphes antiques, Pour l'Égyptienne*, Très modéré, т. 13–24.

Шести комад носи назив *Захвалности јутарњој киши* (*Pour remercier la pluie au matin*) и дочарава слику (из поеме *La pluie au matin*) прве јутарње кише и Билитис како пише стихове у песку. Схватајући да су све куртизане отишле са својим партнерима, да је млади не примећују, а да су је стари заборавили, са осећањима туге и усамљености она пише: „Да, они који ће се волети после мене, певаће заједнички моје строфе“ (*Ceux qui aimeront après moi chanteront mes strophes ensemble*). Док она пише, капи кише праве отиске у песку и стиховима песме. Да је реч о слици која „приказује“ кишу потврђује деоница првог клавира која од самог почетка до (готово самог) краја има исту монотону (*doux et monotone*) слику – константно непромењено понављање мотива (вид. пример 6а). Тиме, чини се, композитор дочарава оно вибрирање, шуштање приликом падања кише. Међутим, оно што је можда најзанимљивије у вези са овим комадом јесте то да оног момента када се прекине поменути мотив (кише) композитор (на самом крају комада) излаже почетну тему прве минијатуре (!), тему која

The image shows a musical score for 'Pour remercier la pluie au matin' by Claude Debussy. The score is in 4/4 time, marked 'Modérément animé (♩=60)'. It features two vocal parts, PRIMA and SECONDA, and piano accompaniment for two pianos (1 and 2). The PRIMA part has lyrics in French. The piano accompaniment features a monotonous motif in the right hand and a more complex melody in the left hand.

Пример 6. а) Claude Debussy, *Six épigraphes antiques, Pour remercier la pluie au matin*, Modérément animé, т. 1–8.

б) Claude Debussy, *Six épigraphes antiques, Pour remercier la pluie au matin*,
Modérément animé, т. 53–62.

сугерише Певајмо и њробудимо Пана, боџа лејџњеџ вејџра. Штавише, композитор удваја ову тему – излаже је симултано у деоницама сопрана и алта (првог клавира) (вид. пример 6б). Овим поступком композитор као да нас буди, тргне, то јест, подсети да се све време ради о сну/сањарији/фантазији. Као да сугерише да су протекли комади, протекла музика, различите слике фантазије које су се низале, али и успостављале однос једна са другом. Дакле, поновним излагањем ове теме као да потврђује мисао да смо све време у (међу)џросџору фантазије у оквиру којег је могуће спајање, јукстапонирање, али и уодношавање најразличитијих светова/слика. С друге стране, тиме што (поново) призива Пана као да (поново) позива на сањарију, односно оставља отворена врата за настављање, продуживање фантазије – оставља простор за оно лично одиџравање (дневноџ) сна.

Аналитичко разматрање циклуса *Шестī античких еџграфа* Клода Дебисија показало је да аутор не само да посеже за античким (митолошким) темама већ и за музичким средствима (као што су пентатолика, целостепеност, тетрахордални покрети и др.) која потичу из тих прошлих (античких) времена. Штавише, та музичка средства јесу основа на којој и из које се изграђује цео циклус, а ту основу (низове, „обрасце“ који потичу још из античког доба) композитор презначава и уграђује у „нови“ музички језик, тачније, у свој музички језик који је (сада) нов. Јер, промена основе свакако има консеквенце и на цео (композиторов) музички језик (у *Шестī античких еџграфа*). Саобразно основи мења се и „граматика“ музичког језика. Ради се о „граматици“ која није строга, предвидива, утврђена, већ која је флексибилна, променљива – она у којој се сусрећу, прожимају (античке) слике прошлости / слике сећања са аутентичним, у датом тренутку, уистину новим (за)мишљеним сликама.

Може се рећи и да ова композиција сведочи о томе на који начин Клод Дебиси доживљава (античку) прошлост. Односно, може се рећи да је овај циклус *музички запис* композиторове (стваралачке) фантазије о античкој прошлости. Тачније, циклус *Шести античких епиграфа* јесте Дебисијева композиција ‘садашњости’ музичке прошлости.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ, Тијана. *Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба: од „Змаја из Алке“ до „Заљубљеног фауна“*. Београд: Музичка омладина Србије, 2008.
- ASTILLA, Christopher. “Between The Staves – Adaptations of Debussy’s *Six Épigraphe Antiques* and creative tasks of the performer.” University of North Texas: Copyright by Christopher Astilla, 2007.
- CAO, Tian Ming. “*Les Chansons de Bilitis*: A Symbiotic Collaboration between Two Artists Claude Debussy and Pierre Louys with an Annotated Performance Guide and Original Translations.” Las Vegas: UNLV (part of Musicology Commons), 2015.
- FULCHER, Jane F. “Speaking the truth to power. The dialogic element in Debussy’s Wartime compositions.” In: FULCHER, Jane F. (ed.). *Debussy and his world*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- KERBS, Susan J. “*Les Chansons de Bilitis* by Claude Debussy: A Discussion of the Original Stage Music and its Resulting Transcriptions.” Texas: UMI, 2000.
- ПОПОВИЋ МЛАЂЕНОВИЋ, Тијана. *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Београд: Fakultet muzičke umetnosti – Signature, 2009.

Marija D. Simonović

**Artistic Fantasy about the Musical Past in *Six Antique Epigraphs*
by Claude Debussy**

Summary

Considering Claude Debussy's great interest in phenomena such as reverie, imagination, or fantasy and his attachment to ancient, fantastic, and mythological contents (which are enabled by phenomena such as imagination or fantasy), testified in his works like *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Syrinx*, and *Le Faune from Fêtes galantes* (in which reverie/imagination/fantasy and mythological "worlds" overlap, permeate), this paper analyzes Debussy's composition *Six épigraphes antiques* (1914), with the help of interpretation of the phenomenon of fantasy itself. For the textual base of this work, the composer chooses certain poems from the collection of *The Songs of Bilitis* by Pierre Louÿs. Accordingly, this paper considers, based on the analytical and comparative approaches, the relationship between the two (literary and music) "ancient worlds". It is pointed out which compositional and technical methods the composer evokes, interpreting ancient "images" and creating his own ancient music world, that is, a fantasy about the ancient musical past.

Keywords: Claude Debussy, *Six épigraphes antiques*, fantasy, antique world, musical past, fantasy about musical past.

МИЛИЦА Д. ЛАЗАРЕВИЋ

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

ПРИЛОГ ТУМАЧЕЊИМА РАВЕЛОВЕ ОПЕРЕ *ДЕТЕ И ЧАРОЛИЈЕ*: ЈЕДАН ЈУНГОВСКИ ПРИСТУП**

САЖЕТАК: У раду се разматра музичко-драматуршка целина опере *Деће и чаролије* Мориса Равела на основу модела психе Карла Густава Јунга. Аналитичко-интерпретативним приступом указује се на могуће сагледавање овог Равеловог остварења као својеврсне „свесно-несвесне целине“ у спољашњој манифестацији (будући да је реч о музичком делу), у којој се могу сагледати кључни процеси и чиниоци Јунговог динамичког психичког феномена – процеси прогресије и регресије либида, као и архетипске представе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Морис Равел, *Деће и чаролије*, Карл Густав Јунг, аналитичка психологија, архетипске представе.

Интригантна, врло комплексно и слојевито уобличена једночина опера *Деће и чаролије* (*L'enfant et les sortilèges*, 1920–1925)¹ Мориса Равела (Maurice Ravel) интерпретирана је на различите начине у распону од психолошких до социолошких тумачења (KILPATRICK 2008).

* milicalazarevic@live.com

** Овај рад је настао на основу семинарског рада „Драматургија опере *Деће и чаролије* Мориса Равела из перспективе динамике психе“, који је писан у оквиру предмета Музика и несвесно на другој години докторских академских студија, под менторством доц. др Наде О’Брајен, школске 2017/2018. године.

¹ Опера *Деће и чаролије* својеврстан је жанровски хибрид који је Дебора Мевр с правом назвала опером-балетом (MAWER 2006: 4). Аутор либрета је француска књижевница Сидони Габријел Колет (Sidonie-Gabrielle Colette), која је либрето писала имајући у виду идеју стварања ове опере (MAWER 2010). Према речима Емили Елисон Килпатрик (Emily Alison Kilpatrick), рад Равела и Колет на овом музичко-сценском делу јесте један од јединствених примера блиске сарадње композитора и либретисте (MAWER 2010), или како је то – ослањајући се на истраживање Килпатрик – истакла Сузан Јан Вен Нheu (Susan Yuan Wen Nheu), „текст и музика у *Деће и чаролије* јесу резултат једне од највећих сарадњи 1920-их“ (YUAN WEN NHEU 2014: 1). Детаљније о сарадњи Равела и Колет, као и генези дела, вид.: ORESTEIN 1975; MAWER 2010; YUAN WEN NHEU 2014.

Јунговско, у досадашњој литератури по томе јединствено тумачење овог Равеловог остварења изложила је Емили Елисон Килпатрик у својој докторској дисертацији *Језик чаролије: дејинство и бајка у музици Мориса Равела / The language of Enchantment: Childhood and Fairytale in the Music of Maurice Ravel* (2008).² У сажетијем осврту ауторка се фокусира на тумачење симбола оперског наратива у смислу Јунгових (Carl Gustav Jung) архетипова (архетип велике мајке, аниме, архетип детета) и комплекса (сенка), не разрађујући даље овај јунговски приступ опери *Дејте и чаролије*. Имајући у виду различите примене Јунгових концепата на пољу музике (Медић 2012), овом приликом настојаћу да укажем на једно могуће јунговско тумачење, односно један могући јунговски приступ музичко-драматуршкој целини Равелове опере *Дејте и чаролије*. Моја намера је да покажем да се музичко-драматуршка целина овог дела може тумачити као својеврсна „свесно-несвесна целина“ у спољашњој манифестацији (будући да је реч о музичком делу) ослањајући се на Јунгов модел психе, као и на одређена аналитичка запажања и закључке Емили Елисон Килпатрик из наведене студије. Односно, полазим од тезе да се на музичко-драматуршком плану опере могу сагледати кретање либида и несвесни регулатори усмеравања психичких процеса, тј. архетипске представе.

Мој циљ, при томе, није преузимање компетенција аналитичког психолога. Аналитичка психологија овде фигурира као помоћна дисциплина музикологији, са којом се удружује у пољу *херменеутичког ириситута* музичком делу, односно, како би то рекао Берислав Поповић, у трагању за „смишлом још скривенијим иза смисла“ (Роговић 1998: 123) или, према речима Мирјане Веселиновић Хофман, у трагању за „симболичким вишком структуралног уређења музичког дела“, за „његовим садржинским средиштем“ (Веселиновић-Хофман 2007: 298). Пажња, при томе, неће бити усмерена на откривање аутобиографских момената у опери *Дејте и чаролије* нити на психологију ствараоца. Аналитичко-интерпретативним приступом, фокусираћу се на осветљавање музичко-драматуршке целине композиције из перспективе Јунговог динамичког психичког феномена. Моје полазиште јесте музичко дело схваћено као текст у Далхаусовом (Carl Dahlhaus) смислу, при чему јунговски

² Није згорег на овом месту поменути да је међу психоаналитичким тумачењима опере *Дејте и чаролије* доминантно фрејдовско (Sigmund Freud) усмерење, којем аутор овог текста није наклоњен (то нипошто не значи да се умањује значај Фрејдовог рада за могућа интердисциплинарна „интерферирања“ психоанализе и музикологије!). Према увиду Килпатрикове, прву психоаналитичку интерпретацију изложила је Мелани Клајн (Melanie Klein) Британском психоаналитичком друштву марта 1927. године (Mawer 2002), која је потом утицала на друге ауторе (Kilpatrick 2008; вид. такође Mawer 2002). У детаљнијем критичком осврту на текст Клајнове, Килпатрикова је, поред осталог, с правом истакла да је примерици јунговски приступ концепцији Равелове опере (Kilpatrick 2008).

принцип тумачења симбола и Јунгова теоријска поставка несвесног не претходе анализи дела, већ се указују *post factum* као плодна теоријска основа за „откривање даљих слојева значења“, којем се „нада“ Ричард Смит (MAWER 2002: 210).³

Истичући аутономију психичког феномена, Јунг одређује психу као врло динамичан или, како сам каже, „релативно затворен, енергетски систем“, који се заснива на константном протоку животне, психичке енергије коју назива либидо (JUNG 1884: 76, 77).⁴ Међу најзначајнијим феноменима душевног живота јесу прогресија и регресија либида. Прогресија је непрестани процес прилагођавања на услове спољашње средине, а регресија је прилагођавање на услове властитог унутрашњег света. Прогресија и регресија не односе се на еволуцију и инволуцију, већ јесу само различити правци кретања либида којима се постиже, или пак не постиже, прилагођавање индивидуе на услове спољашњег, односно унутрашњег света (JUNG 1884). Прогресија либида, тј. задовољење захтева спољашње средине, постиже се помоћу заузетог става (екстровертног или интровертног). Тај процес почива на одржавању равнотеже, узајамном дејству противречних парова. Уколико је заузети став некомпатибилан са захтевима средине, долази до напона који води конфликту, тј. борби супротности. Тада наступа регресија, процес кретања либида уназад ка несвесном делу психе и другим психичким функцијама, које су релативно несвесне и стога неискоришћене, неувежбане, неиздиференциране (JUNG 1884). Регресијом се ове функције активирају и тиме допиру до свести, али у инкомпатибилном облику, у извесној мери искривљене. Активирајући несвесно стање ствари, регресија конфронтира свест са проблемом психе уместо са проблемом спољашњег прилагођавања, те најзад води до неопходности прилагођавања психи, унутрашњем душевном животу (JUNG 1884). Међутим, будући да у инкомпатибилним садржајима психе леже „клице нових животних могућности“, „могућности обнављања живота“, рађа се нова прогресија или прогресија промењене врсте, која представља боље прилагођавање на услове средине (JUNG 1884: 106).

За прилагођавање одговорни су, дакле, како свесни тако и несвесни психички процеси који су у константној међусобној интеракцији (мада то није увек случај). Несвестан део психе, наиме, јесте други психички систем који егзистира поред свести, заправо било испод или

³ Смит је један од аутора који је некритички прихватио тумачење Мелани Клајн (MAWER 2002).

⁴ Посреди је, иначе, примењени психолошки појам енергије који се, како наводи Јунг, „у нашим разматрањима јавља као сексуална, витална, интелектуална, морална итд. ‘енергија’, другим речима у облику нагона, чија нам очигледна, динамичка природа даје за право стварање паралелизма са физичким снагама“ (JUNG 1884: 99).

изнад поља свести. Јер, како то каже Јунг, „свест није никакво овде а несвесно никакво тамо. Психа напротив представља свесно-несвесну целину“ (JUNG 1884: 297). Својеврсни „несвесни регулатор“, „психоидан“, тј. „трансцендентни фактор“ уобличавања психичке енергије, јесте архетип по себи који није доступан свести и који је као такав невидљив, неопажан и непредстављив (JUNG 1884: 302, 311), али се ипак у пољу свести манифестује фрагментарно, заправо дејствује кроз појаву архетипске представе или праслике (рецимо, као архетип мајке, оца, детета, анима, анимус или архетип јаства).

Архетипске представе представљају урођене, наслеђене колективне феномене, „типичне облике понашања, који када се преведу у свест, изгледају као представе“ (JUNG 1884: 326), али саме нису представе. Оне се појављују у пољу свести у виду симбола и то у сновима, фантазијама, митовима, бајкама, религији и уметности, чак и у парапсихолошком искуству (Јунг 1996). Архетипови јесу динамички чиниоци који се испољавају у побудама (Јунг 1996). Могу да буду исцељујући или деструктивни, али никада нису индиферентни (Јунг 1996). Репродукују се у свим временима и на свим меридијанима, без обзира на расне, националне, етничке, полне, менталне, географске и темпоралне условности (Медић 2012). Они припадају сфери духовног и њихова појава је увек нуминозног карактера (Јунг 1996). Њихово порекло је у подручју које је Јунг означио као колективно несвесно, а то је најдубљи неличан слој несвесног, који је заједнички свим људима и који „чува и преноси заједничко психолошко наслеђе човечанства“ (Јунг 1996: 116). Одатле човек, према Јунгу, није рођен као табула раса, он је само рођен несвестан („the human mind is not born a *tabula rasa*“, JUNG 1969: 342), а са собом носи „колективне мисаоне моделе људског ума“ који му омогућавају да схвата и дела на типично људски, а не на неки други начин (Јунг 1996: 80). Зато Јунг истиче да архетипске представе јесу „несвесни регулатори“, „фактори модификације и мотивације“ (JUNG 1884: 302), односно, како објашњава Хелмут Харк (Helmut Hark), „душевне животне силе“ које уређују душевна доживљавања у процесима оцелотворења, индивидуације и самоостварења сваког човека“ (1998: 26).

Концепт индивидуације јесте у суштини централни концепт Јунгове теорије несвесног а означава процес психичког сазревања или раста субјекта кроз сједињење супротних снага у себи, односно успостављање усаглашености, равнотеже несвесног и свесног дела његове психе, остварење тоталности – целовите психе, који се одвија током целокупног живота путем деловања архетипских представа и процеса прогресије и регресије либида (Јунг 1996). Стварни процес индивидуације заправо је, како поентира Мари Луис фон Франц (Mari Louis von Franc), свесно помирење са властитим унутрашњим центром, психичким

језгром које је Јунг означио као Јаство (Јунг 1996). Јаство је извор свих архетипских представа и урођених психичких тенденција ка структури, реду и интеграцији, односно најфундаменталнији творац психичке целовитости и реда, уједињујућа сила, психоидан/трансцендентни фактор уређења многих поларности у психичком животу (Јунг 1996; Стајн 2007).

Многи аспекти укратко описане динамике психе могу се сагледати кроз драматургију Равелове опере или, како је сам композитор жанровски одредио, „лирске фантазије“ *Дейџе и чаролије*, која представља прво остварење у историји опере уопште фокусирано искључиво на лик Детета и његов психички свет. Лик Детета постављен је у наратив бајке (KILPATRICK 2008) као главни протагониста, али опера није само прича о детету и „чаролијама“, већ луцидан приказ психичког, односно фантастичног света безименог мушког детета старости шест до седам година.

Посреди је специфичан третман бајке, са срећним завршетком. Радња опере лоцирана је у дејој соби и артикулисана је кроз низ сцена организованих у два дела. Први део обухвата експозицију и део заплета, конкретно сцене чаролија које се односе претежно на неживи свет (сцене Фотеље и Столице, Сата, Чајника и Шоље, Ватре, Пастира и Пастирке, Принцезе, Господина Аритметике, тј. домаћег задатка, и Мачки). Опера почиње прекором Мајке упућеном лењом Детету (није урадило домаћи задатак). При томе, врло симптоматично, лик Мајке се појављује само делимично (како је назначено у либрету, види се само велика сукња), а прекорено Дете, које остаје само у соби, приказује се као бунтовно и деструктивно дете које бесно уништава предмете по соби (експозиција). Следи пак низ „чаролија“ (почетак заплета) – предмети по соби, чак и домаћи задатак, као и ликови из бајки оживљавају и говоре. У другом делу опере, соба се чаролијом претвара у врт препун очовечених биљака и животиња, које такође говоре и које је Дете такође претходно мучило. Други део је, тако, уобличен кроз низ сцена „живих чаролија“, тј. живог баштенског света биљака и животиња (сцене Врта, Дрвета, Вилиног коњица, Славуја, Шишмиша, Жабе, Веверице, борбе животиња и славља). Животиње су најпре супротстављене Детету, које у моменту осећања усамљености – због неуспешног покушаја да се спријатељи са њима – дозива Мајку. Животиње, заједно са оживљеним предметима, нападају Дете, настављајући потом борбу међу собом, при чему веверица бива повређена (кулминација). Следи драматуршки обрт: Дете превиија шапу веверици (перипетија) и пада у сан преморено (почетак расплета), те му протагонисти „неживе“ и живе природе праштају, певајући му почасну песму (јер је постало добро). Дело се завршава, опет крајње симптоматично, буђењем Детета и његовим поздравом Мајци.

Посматрано из јунговске визуре, целокупна опера *Дејте и чаролије* представља симболички приказ психичких процеса који се догађају у психи Детета. Како је већ приметила Килпатрик, у овој причи нема за бајку карактеристичних, авантуристичких путовања и херојских подухвата (KILPATRICK 2008). Могло би се, међутим, рећи да је путовање интернализовано у Дететовом психичком „путу“ ка покајању (KILPATRICK 2008), заправо преображају од деструктивног усмерења његове психе ка „стваралачком“, тј. поновном буђењу и обнови, успостављању психичке равнотеже између свесног и несвесног дела психе. У сновима, бајкама и литератури често се као симбол процеса индивидуализације јавља нека експедиција у непознате земље (Јунг 1996). Овде је то свет Дететових чаролија, очовечених предмета, биљака и животиња. Симболички, то је свет различитих актера психе Детета. Сам лик Детета може се посматрати као симболични представник кретања либида⁵ које у искуству архетипова, пре свега мајке и аниме, резултира преображајем, тј. прилагођавањем психе на услове спољашњег, али и унутрашњег света.

Одатле није необична описана концепција опере у два дела. Већина првог дела опере са сценама чаролија претежно неживог света симболички представља свестан део Дететове психе. На то реферира најпре чињеница да се радња у првом делу опере догађа у време дана. Јер дан је симбол свесног стања психе. Такође, у експозицији, како је претходно назначено, Дете је приказано као бунтовно, деструктивно, па и опако. Свака „чаролија“ која следи представља својеврсну „лекцију“ за Дете. Оживљени предмети које је Дете уништило указују му на његове грешке, али га не конфронтирају са проблемом директно већ више посредно, углавном игноришући његово присуство (KILPATRICK 2008). Симболички посматрано, овде је на делу управо процес прогресије о којој Јунг говори. Заузети почетни свесни став Детета покушава да сједини супротности и постигне равнотежу кроз „чаролије“, тј. оживљене предмете, односно да се прилагоди на услове спољашњег света. То, међутим, само делимично успева у моменту када Дете жали за својом сломљеном шољом („Ах, моја лепа шоља“). Директно суочавање са проблемом догађа се у сцени Ватре у којој Ватра непосредно указује Детету на опасност („да ће се растопити као пахуљица“). Крајње промишљено, крај ове сцене и целокупни даљи ток опере одвија се током ноћи, дакле у несвесном делу психе Детета; јер ноћ је симбол несвесног. Јунговски речено, као да је либидо свесне садржаје сада „однео“ у несвесно, што значи и моменат деловања регресије која, како

⁵ На овој начин Јунг је анализирао мит о киту-агдаји, јер мит уопште представља психолошке чињенице (JUNG 1884).

је поменуто, активира друге, релативно несвесне, неразвијене, неискоришћене психичке функције. Овде је инфериорна психичка функција несумњиво осећајна функција, чије ће активирање резултирати позитивним психолошким преображајем услед појаве архетипа аниме – симболисаног у лику Принцезе и потом појаве архетипа мајке симболично датог у облику баште.

Анима, наиме, као архетип душевног живота и женскости у несвесном код мушкарца, тј. унутрашња слика жене или скривена и несвесна женскост у мушкарцу, јесте персонификација свих женских психолошких тежњи у мушкој психи и представља наслеђени психички систем прилагођавања (Јунг 1996; HARK 1998). Али као и сви архетипови, може да има позитивно и негативно дејство. Негативне аниме, међу којима су и принцезе, изазивају различита наглашено емотивна стања, па и деструктивна настојања психе, и могу да наведу човека чак и на самоубиство (Јунг 1996). Позитивне аниме, које се обично јављају у облику божанства или светице (Јунг 1996; HARK 1998), имају улогу усклађивања човекове психе са правим унутрашњим вредностима, односно водича по унутрашњем свету који омогућава везу са архетипским основама душевног живота и тиме интегришу снаге оздрављења Јаства (Јунг 1996). Лик Принцезе у опери ипак делује позитивно на психички свет Детета. Јер улога Принцезе јесте конфронтирање Детета са његовим кључним проблемом који је емотивне природе, који дакле није из спољашњег већ из унутрашњег света. Ова сцена јесте лирска кулминација или лирско чвориште, својеврстан „емотивни чвор“ целокупног дела из кога се даље „плету нити“ драмске радње. У сусрету са Принцем Дете први пут осећа љубав и потребу за заштитом, те постепено почиње да разуме спољашњи свет, али и сопствени унутрашњи свет, на шта најпре индиректно указују сцена Господина Аритметике, тј. домаћег задатка који сада не изазива бес и деструктивна настојања Дететове психе, и сцена Мачки, која представља својеврсно суочавање, заправо разумевање нагонске сфере.

Разумевање и прихватање спољашњег и унутрашњег света долази до пуног изражаја у другом делу опере кроз регулацију архетипа мајке – „фактору уређивања искуства ‘мајчинског’ у сваком човеку“ (HARK 1998: 30). Иако се појављује само на почетку, лик Мајке присутан је током целог дела кроз чаролије и понашање Детета (KILPATRICK 2008). Посреди је позитивно деловање архетипа мајке, које се испољава у нежности, доброти, мудрости, рађању и настајању, као место магичне промене и поновног рођења, а може да се појави у различитим симболичним облицима, нпр. као животиња или врт (HARK 1998: 30–31). Отуда није необично што је место коначне „магичне промене“ психе Детета у опери управо врт са животињама и што током низа сцена протагонисти

живе природе не суочавају Дете са проблемима спољашњег света (уништеним предметима), већ са проблемима унутрашњег света – осећањима, и то усамљености и губитка као последицом Дететових деструктивних дела. Либида овде пак успева да избалансира и сједини супротности, што се у највећој мери испољава у моменту превијања веверичине шапе, који указује на то да Дете више није *enfant terrible* које нема осећање за спољашњи свет (KILPATRICK 2008), већ да га истински разуме, као што схвата и прихвата сопствену природу и улогу у том свету. Дакле, појава и деловање позитивних архетипова аниме и мајке у процесу регресије, у кретању либида у дубље несвесне слојеве психе, активирали су инфериорну емотивну функцију и продор несвесних или, можда боље, потиснутих емотивних садржаја у свестан, сада преображен део психе. То је на самом крају дела додатно наглашено и изузетним сценским решењем – појавом светла у моменту Дететовог буђења и поздрава Мајци.

Овај сложени процес кретања либида реализован је и специфичном музичком драматургијом опере *Дејше и чаролије* – специфичном структуром/обликом и музичким стилима сцена, као и тематским/мотивским планом. У првом делу опере, прецизније, до сцене Ватре, готово све сцене су заокружене структуре, троделне форме⁶ и рађене су у различитим стилима (нпр. гротескни баховски менует у сцени Фотеље и Столице или фокстрот и „кинеска музика“ у сцени Чајника и Шоље),⁷ али претежно у дисонантнијем протоку који остаје у оквиру тоналности. Лик Детета карактеришу музички израз првенствено његовог времена и битонални „изливи“ његовог беса (KILPATRICK 2008: 178). Поменути неуспели процес прогресије, тј. помирења супротности, и прилагођавање на услове спољашњег света овде се, дакле, јасно огледа у структурном и стилском диференцирању сцена. Сцена Ватре – момент продора либида у несвесно, као и сцене које потом следе, разуђеније су структуре и претежно у форми развијене песме. Како је поменуто, сцена Принцезе представља лирски климакс целог дела, а рађена је у импресионистичком стилу. Исти карактер и стил има кратка, уједно једина арија поверена Детету која непосредно следи, што и на музичком плану, нарочито дијатонским сазвучјима и „прихватањем“ тоналитета Принцезиног монолога (Ес-дура), указује на асимилацију архетипа аниме, као и на позитивно деловање регресије.

⁶ Структуру сцена опере *Дејше и чаролије* већ је детаљније приказала Килпатрик (KILPATRICK 2008).

⁷ Врло интригантном указује се анализа улоге игре уопште, у смислу музичког жанра у опери заступљеног у различитим облицима и у виду плеса, с тим у вези и различитих инсценирања опере, последично и интерпретација. Полазиште такве врсте анализе, која заслужује засебну студију, требало би да буде најпре темељно испитивање либрета и музике, као и Равелових написа о балетској уметности.

Lento., ♩ = 40

Soprano
Corno
Saxo-
LA PRINCESSE
Vcllo.
Violoncello
Alto
Tromba
Fagotto
Basso
Organo

Ahl! Osl, c'est Elie, la Prin., come esultate - e,
El . . . lel

Lento., ♩ = 40

Пример 1. а) Седма сцена, почетак Принцезиног монолога, Ес-дур

73 Andante. $\text{♩} = 63$

Clar. *pp*

Cl. B.

Bons *pp*

L'ENFANT, seul et désolé. *pp* à mi-voix.
Toi, le cœur de la ro- se, Toi, le parfum du lys blanc, _____

Sord.
Soli *pp*

б) Седма сцена, почетак Дететове арије, Ес-дур

[illegible]

Прилагођавање лика Детета огледа се и на тематском/мотивском плану опере. Овом приликом осврнућемо се само на поједине момен-те излагања два најзначајнија тематска/мотивска ентитета опере – лајт-тему Детета и лајтмотива Мајке,⁸ који су дати на самом почетку опере: пентатонска мелодија поверена двома соло обоама, којом почиње це-локупно дело, представља лајттему Детета; прва појава „хармонске пратње“, везе сазвучја IV⁹ и V ступња основног тоналитета е-мола,⁹ са карактеристичним скоком чисте кварте, јесте лајтмотив Мајке.

⁹ У питању је врло необична појава веће осамостаљености IV⁹ и молске доминанте потпуно нетрадиционално решена. Додуше, осамостаљене дисонанце, као и често нефункционалан третман акорада, јесу карактеристика Равелове хармоније.

Tranquillo ♩ = 112

Soli

2 HAUTOIS

1 CONTREBASSE

2 Hautb.

1 C. B.

Пример 3. а) Прва сцена, лајтмотив Детета, т. 1–9

Più animato ♩ = 76 **Rit.**

Gdes Fl.

2 Hautb.

Clar.

Cl. B.

Bons

MAMAN

Bébé a été sage? Il a fini sa page?

б) Прва сцена, лајтмотив Мајке, т. 35–38

Веза поменутих сазвучја и интервал кварте излажу се, заправо, током опере и засебно, такође и у трансформисаном виду (рецимо, чиста кварта у виду прекомерне, тј. тритонуса).¹⁰ Лајттема Детета и лајтмотив Мајке појављују се у свим кључним драматуршким моментима. Тако, на пример, први моменат када Дете почиње да осећа кајање у сцени Чајника и Шоље излаже се његова лајттема у челести, најпре, у виду пратње деонице Шоље, а потом деонице самог Детета у претходно поменутом тренутку његове жалости за поломљеном шољом. Затим, у моменту весела у завршној сцени, након радосног усклика речи „мама“ у хору животиња лајтмотив Мајке доноси цео оркестар у *ff* динамици. Јер, како непосредно у фугату наставља хор животиња, „оно је добро, Дете је мудро“ као и његова мама. Зато се и целокупна опера завршава лајттемом Детета (у деоници обое) и лајтмотивом Мајке – сада

¹⁰ То је приметио и Ричард Смит, који је такође запазио да концепција опере у два дела има драматуршки и симболички смисао. Вид. ауторову анализу у: MAWER 2002.

поменутом завршном каденцом у гудачком парту, заједно са скоком чисте кварте у деоници Детета које поздравља Мајку (пример 2). Ово „прихватање“ лајтмотива Мајке у Дететовој деоници недвосмислено потврђује позитивно деловање архетипа мајке. Дете тако постаје херој који у суочењу са самим собом, са несвесним актерима сопствене психе, успева да победи себе самог, тј. деструктивно настојање психе на свом путу психичког сазревања и раста.

Рекло би се, напослетку, да је Равел одредницом „лирска фантазија“ желео да укаже на то да је описана лирска трансформација лика Детета једино и била могућа кроз чаролије, фантазије, својеврсне „катализаторе“ несвесних процеса и садржаја. Јер, како се могло видети, чаробни, нестварни, фантастични свет својствен дејој психологији, у опери постаје заправо својеврстан „екран“ свесних и несвесних процеса – процеса прогресије и регресије либида, и несвесних садржаја превасходно емотивне шарже. У том смислу, опера *Дејте и чаролије* јесте својеврсна студија свесних и несвесних психичких процеса главног лика, Детета, које музички ток у потпуности рефлектује.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана. *Пред музичким делом*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- ЈУНГ, Карл (ур.). *Човек и његови симболи*. Београд: Народна књига, 1996.
- HARK, Helmut. *Leksikon osnovnih jungovskih pojmova*. Prev. sa nemačkog Zoran Jovanović. Beograd: Dereta, 1998.
- JUNG, C. G. *The structure and dynamics of the Psyche*. 2nd ed. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- JUNG, K. G. *Psihološki tipovi*. Prev. sa nemačkog Miloš N. Đurić. Beograd: Radiša Timotić, 1978.
- JUNG, K. G. *Dinamika nesvesnog*. Odabrana dela, knjiga prva. S nemačkog preveli Desa i dr Pavle Milekić. Novi Sad: Matica srpska, 1984.
- KILPATRICK, Emily Alison. *The language of Enchantment: Childhood and Fairytale in the Music of Maurice Ravel*, doctoral dissertation. Adelaide: Elder Conservatorium of Music, 2008.
- MAWER, Deborah (ed.). *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- MAWER, Deborah. *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2006.
- MAWER, Deborah (ed.). *Ravel Studies*. New York: Cambridge University Press, 2010.
- MEDIĆ, Milena. *Arhetip anime i transformacija stvaralačke svesti na liniji od Vagnerove Izolde do Bergove Lulu*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2012.
- ORESTEIN, Arbie. *Ravel: Man and Musician*. New York: Columbia University Press, 1975.
- POPOVIĆ, Berislav. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio – Kulturni centar, 1998.
- STAJN, Marej. *Jungova mapa duše*. Prev. Žanet Pričevac de Villablanca. Beograd: Laguna, 2007.
- YUAN WEN NHEU, Susan. “A Genuine Collaboration in Text and Music: L’Enfant et les sortilèges (The Child and the Enchantments).” *The ANU Undergraduate Research Journal Volume Five 2013*. <http://press-files.anu.edu.au/downloads/press/n1673/pdf/Susan_Yuan_Wen_Nheu.pdf> 10. 02. 2019.

Milica D. Lazarević

**A Jungian Approach to Ravel's Opera
*The Child and the Enchantments***

Summary

This paper deals with the musical-dramatic units of the opera *The Child and the Enchantments* by Maurice Ravel based on the model of psyche by Carl Gustav Jung. Analytical-interpretative approach to the dramaturgy of the opera and its specific musical realization – in terms of the structure and form of the scenes and their musical styles, as well as in terms of the thematic plan of the individual scenes (leitmotifs) – indicated a possible view of the opera as a kind of “conscious-unconscious entity” in an external manifestation (since it is a piece of music), in which the libido movement, the processes of progression and regression, as well as the archetypal images can be identified. In other words, it has been shown that the magical, unreal, and fantastic world inherent in child psychology, in the opera becomes a kind of “screen” of conscious and unconscious processes and unconscious contents of primarily emotional weight. In this sense, the opera *The Child and the Enchantments* turned out to be a kind of study of the conscious and unconscious psychic processes of the main character, which the musical flow fully reflects.

Keywords: Maurice Ravel, *The Child and the Enchantments*, Carl Gustav Jung, analytical psychology, archetypal images.

ПРЕДРАГ А. ЂОКОВИЋ

Универзитет у Источном Сарајеву, Музичка академија*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЗОРИСЛАВА М. ВАСИЉЕВИЋ О ЦРКВЕНОМ ПОЈАЊУ И МОКРАЊЧЕВОЈ МЕТОДИЦИ НАСТАВЕ ПОЈАЊА

САЖЕТАК: Зорислава М. Васиљевић спада међу наше ретке академске музичаре који су српско црквено појање довели у везу с наставним процесом. Могућност интеграције црквеног појања у наставу солфеђа недвосмислено је на линији њеног става да музичко образовање код Срба треба делом да се базира на сопственом музичком наслеђу. Разматрање Мокрањчеве методике наставе појања, као и начина на који се појање учило у прошлости, представља невелики али значајан сегмент богатог научно-педагошког опуса Зориславе Васиљевић. Значајки је промишљала о тоналним основама српског црквеног појања, чему је могла допринети огледна настава Мокрањчевог *Осмогласника* са ученицима средње музичке школе, као и студентима Факултета музичке уметности. Анализу оних напева који не кореспондирају са европским тоналним системом с разлогом је спровела поређењем с народним песмама. Зорислава Васиљевић се, међутим, некритички приклонила субјективном ставу Косте Манојловића, по чијем мишљењу је појање које је Стеван Мокрањац записао у Србији боље и аутентичније од оног које се певало у Војводини и фрушкогорским манастирима, што је оставило простор спекулацијама о пореклу и целовитости српског појања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Зорислава Васиљевић, црквено појање, методика наставе црквеног појања, Стеван Мокрањац, *Осмогласник*.

Зорислава М. Васиљевић (1932–2009) била је угледна професорка Факултета музичке уметности у Београду где је дуги низ година предавала солфеђо и методiku наставе овог предмета. О резултатима њеног педагошког рада најбоље сведочи импресивна уџбеничка литература коју је наменила ученицима основних и средњих музичких школа, као и студентима универзитета. Њен допринос методици наставе солфеђа у оквиру српског музичког школства је немерљив. Афирмисала је сопствену методу назвавши је комбинованом функционалном методом.

* djokovicpiz@gmail.com

У зрелој фази деловања и научног рада проф. Зориславе Васиљевић нашла се област српске црквене музике која је у музичким круговима социјалистичке Југославије била релативно непозната. Случајно, или не, овај период њеног стваралачког рада поклопио се са урушавањем дотадашњег српског, односно југословенског културног модела, што ју је, чини се, нагнало да промишља о пропустима у музичкој култури, конкретно музичком образовању, али и да указује на иновативне путеве и решења. Несређене музичке прилике свога доба довела је у везу са погрешно вођеним процесом музичког образовања током целог XX века, у чему је видела одговорност српске музичке елите. Поражена „тријумфом“ такозване новокомпоноване народне музике, тачније њеном општеприхваћеношћу у последњим деценијама XX века, професорка Васиљевић је у својој докторској дисертацији разлог за урушавање музичке културе у Србији довела у везу с непознавањем сопствене музичке традиције, како световне, тако и црквене. Закључила је да је српска музичка педагогија требало да се базира не толико на искуству других народа и њихових музичких идиома, колико на сопственом, српском, и то пре свега коришћењем и обрадом народних, али и црквених мелодија.¹ Сматрала је да је то било становиште самог Стевана Мокрањца, чији је педагошки лик расветлила у свом делу *Рай за српску музичку писменост*, књизи која је примарни извор за писање ове студије.

За разлику од већине српских академских музичара свога доба, Зорислава Васиљевић се афирмативно односила према српској црквеној музици, што је вероватно била последица њеног блиског односа према традиционалној народној музичкој баштини.² Несумњиво благонаклона према стваралачком опусу свога оца, етномузиколога Миодрага

¹ Наше музичко школство је у деценијама после Другог светског рата па све донедавно било тако осмишљено да су из наставних програма искључени сви садржаји који би могли бити доведени у везу са православном духовном традицијом. Ученици и студенти музике се током школовања упознају са облицима римокатоличког и протестантског богослужења (мисе, реквијами, пасије), али не и са православним (литургија, опело и др.). Извесни помаци су направљени у новије време, али, суштински, ригидан однос према православној црквеној – као материји која треба у најмању руку равноправно да се проучава са религиозном музиком других традиција – до данас није промењен (Маринковић 1994: 139).

² У настојању да досегне европске и светске стандарде у изучавању и промовисању уметничке музике, али и да следи наднационални југословенски културно-политички модел, највећи део српске академске музичке заједнице игнорисао је сопствено музичко наслеђе које се односи на област духовне музике. Разуме се, такав став био је генерисан југословенским политичким системом атеистичког усмерења у којем су традиционализам и особито манифестације црквеног живота у јавном дискурсу, нарочито српском, били строго контролисани. Концерата православне музике практично није било. Духовна музика Стевана Мокрањца у његовом родном граду, ипак, није могла бити игнорисана, осим што се до самог краја идеологије социјализма, то јест, до 90-их година XX века, није смела изводити у неготинским црквама (Деспиа 1990).

Васиљевића, интересовање проф. Васиљевић за српско црквено појање чини се логичним. Ово интересовање је, рекло би се, наставак породичне традиције, тим пре што је и сам Васиљевић забележио своја запажања о црквеним гласовима, поредећи их са народним мелодијама. Ставови професорке Васиљевић о црквеној музици и појању могу се проценивати из две различите визуре, педагошко-аналитичке и историографско-музиколошке. С обзиром на то да је њено поље деловања била музичка педагогија, сасвим је разумљиво што је оставила траг управо у домену појачке педагогије, указавши на могуће аспекте савладавања осмогласних напева. Чинила је то детаљним проучавањем *Осмогласника* Стевана Мокрањца, настојећи да проникне и у његову методику учења појања. Музиколошка разматрања и формулације о којима ће бити речи у овом тексту, понекад су засновани на стереотипима, а понегде недостаје увид у шири контекст, на шта треба да укаже критички осврт у овој студији.

Као што је речено, проф. Васиљевић је истраживала могуће видове Мокрањчеве наставе у Богословији „Светог Саве“ у Београду. Истраживање је допунила усменим исказима Јелке Стаматовић, чланице Београдског певачког друштва из времена самог Мокрањца, као и Богољуба Ћирковића, некада управника Патријаршијске библиотеке који је о томе слушао од проте Мирка Павловића (†1977), Мокрањчевог ученика. Веродостојност ових исказа, у које проф. Васиљевић није сумњала (или није желела да сумња), ствар је личне процене. Закључивши да је Мокрањчево решење *Осмогласника* епохално с позиције музичке наставе у Богословији, додала је да би „мирне душе могло да буде увршћено у анале развоја научне музичке педагогије“ (Васиљевић 2000: 206).

Оваквом закључку претходио је лични рад проф. Васиљевић на Мокрањчевом *Осмогласнику* са ученицима средње школе и студентима Факултета музичке уметности у Београду са којима је, како наводи, пробно певала свих осам гласова. Захваљујући управо тој програмској иновацији, она је у сопственом педагошком раду дошла до оригиналних закључака који се могу довести у везу са могућим видовима учења осмогласних напева. То се односи и на дефинисање тоналног устројства црквених напева, неопходно у савременој настави солфеђа. Као што је познато, поједини црквени гласови су сачували изворну модалност, иако им је Стеван Мокрањац при записивању доделио модерни тонски род. По речима проф. Васиљевић, латентна модалност је представљала потешкоћу оним студентима који „нису достигли способност савлађивања инерције уобичајеног кретања према предзнацима дурско-молских лествица“ (Васиљевић 2000: 264). Проучавајући Мокрањчеву методику наставе појања, Зорислава Васиљевић је закључила да је тоналне

основе класичног дура и мола приближио нашем народном црквеном певању, те да је Мокрањац пионир у том раду. Овакав став, могли бисмо рећи, очекиван је и логичан од стране модерног наставника солфеђа и методичара. Нејасно је, међутим, зашто Зорислава Васиљевић није коментарисала модално устројство у гласовима и напевима у којима је то очигледно, већ само у 5. и 6. Глас 1, на пример, одличан је пример дорског модуса. Истина, он је мање препознатљив у примерима које је Васиљевићева навела, а који се односи на псаламски стих *Госїоди возвах*, записан самогласним напевом. Тропарски напев којим су записане неке друге песме у 1. гласу имају изразите одлике дорског модуса са финалисом на тону ге, што нас упућује на закључак да су песме тропарског напева можда промакле њеној пажњи. Слично се може рећи за мелодију 6. гласа самогласног напева. Анализирајући мелодијске формуле у оквиру овог напева, Мокрањац је констатовао да „се не крећу правилно ни по једној у теорији признатој молској лествици“ (Мокрањац 1964: 7). Проблем одређивања тонског рода црквеним напевима разуме и сама Васиљевићева, те констатује „да су се у мелодијама српског црквеног појања морали сачувати остаци старијег византијског певања“ (ВАСИЉЕВИЋ 2000: 201). Новија истраживања православног црквеног појања у свету и код нас, за које Зорислава Васиљевић није знала, бацила су ново светло на тумачење како теоријских тако и практичних питања богослужбене музике. У црквеним записима православног појања уочен је стенографски принцип који може допринети релативизацији тонског устројства у гласовима. Насупрот класичној европској музици, непринципијелна појава тонова у записима црквеног појања, попут пролазница или скретница (које је и Васиљевићева анализирала), отежавају одређивање лествичног низа, условно говорећи тоналитета, будући да се ови тонови могу довести у везу са украшавањем, које се понекад подразумева, а понекад не, због чега, коначно, њихова појава није битна за утврђивање тонског рода у црквеним напевима (LINGAS 2003). Уосталом, поређењем Мокрањчевог са записима осмогласног појања осталих српских мелографа може се уочити разноликост у начину примене алтерованих тонова. Сви ти записи, као и Мокрањчев, садрже лични печат записивача, односно казивача. Управо због тога теоријско разматрање напева без личног појачког искуства није увек меродавно.

Независно од ове чињенице, проф. Васиљевић је изнела свој оригинални став о обради црквених напева коришћењем савременог дур-мол система од стране Мокрањца, и могуће разлоге игнорисања модалног устројства у неким гласовима српског црквеног појања. Наиме, сматрала је да је „Мокрањац морао своје ђаке у Богословији учити законима дура и мола како би их оспособио да изводе и компоновану духовну

музику“. Али, не само духовних песама већ и народних, које је претходно требало знати записати, јер је Мокрањец, према проф. Васиљевић, у недостатку образованих музичара „у будућим свештеницима видео личности које ће сакупљати народно музичко благо“ (Васиљевић 2010: 199). Треба подсетити да су и пре Мокрањца професори Карловачке богословије управо то тражили од својих ђака, баш као и Тихомир Остојић од новосадских гимназијалаца.

Осим теоријско-естетског вредновања и процењивања гласова српског осмогласника, значајна су и промишљања проф. Васиљевић о практичном појању, која су у основи стручна. Занимљиво је да је Васиљевићева без личног искуства практичне примене осмогласног појања на богослужењима – чије литургичко, односно музичко-химнографско устројство представља примарни оквир за целисходно вредновање и поимање самих напева – прилично тачно закључивала о проблемима и изазовима који стоје пред црквеним појцима. Недостатак тог искуства надоместила је, чини се, детаљним увидом у нотне записе црквеног појања Стевана Мокрањца и, разуме се, темељним познавањем опште методике учења (нотног) певања.

Професорка Васиљевић је била у праву када је закључила да „црквеним појцима није потребан апсолутни слух!“ Испитујући Мокрањчево свесно записивање свих гласова *Осмогласника* in f, како би се „лакше и угодније могле прочитати и научити мелодије“, као и његово начело да ће сваки појац узети интонацију према природи свога гласа, проф. Васиљевић је закључила да је аутор *Осмогласника* ишао ка „изграђивању релативног слуха (не релативног именовања, на шта наилазимо у Тоника-До методи)“. Она констатује да „док читач гледа једну тонску висину, он изводи другу“, а да није ни свестан да записе заправо транспонује. Исправно је и њено запажање да појци у цркви мењају интонацију према амбитусу наилазеће мелодије и да, с те стране, Мокрањчев запис даје довољну информацију. Саглашавајући се са Мокрањчевом аргументацијом у вези са релативним слухом, она закључује да аутор „није систематизовао *Осмогласник* за наставу у музичкој школи, него за Богословију“ (Васиљевић 2010: 196–198).

Зорислава Васиљевић, такође, добро разуме изостанак тактних црта у записима *Осмогласника*. Реферирајући се на Мокрањчев исказ да метрика ових песама лежи у ритму самог текста, она закључује да је укидање тактних црта свесно учињено из потребе „за изграђивањем фразеологије и клишетологије црквених напева“. Нарочито ово друго. Рогобатним изразом – *клишејтологија*, она појашњава потребу за формирањем извесних клишеа у самим напевима који треба да послуже, како наводи, „изграђивању способности коришћења утврђених мелодија појединих гласова и за друге текстове из *Минеја*, односно за ‘кројење’

напева“ (Васиљевић 2010: 94). То је сасвим тачно. Не помињући Мокрањчев израз *сѣав*, или не знајући за термине формула, односно образац, којим се у структурном погледу (према византијском узору) одликују српски црквени напеви – због чега уводи термин клише – проф. Васиљевић уочава унутрашње устројство у напевима. Клишее, тачније формуле, потребно је разврстати, диференцирати. На основу предвидиве смене клишеа-образаца у Мокрањчевом *Осмогласнику*, закључила је да поменути зборник има одлике уџбеника из којег једном научене утврђене мелодије служе као основа вишим нивоима учења појања. Јер, познато је да кројење црквених мелодија, то јест, њихово мелодијско прилагођавање различитим химнографским садржајима, није могуће без свесног комбиновања формула, које је проф. Васиљевић условно назвала клише.

Процењујући однос и везу практичног појања са нотним предлошцима у појачким зборницима, Васиљевићева на основу критичких написа о појању и црквеној музици исправно закључује да наши појци без стручно вођене наставе солфеђа нису могли тачно да интонирају записане напеве, нити то данас могу. „Одупирање новим тонским односима последица је укореееног начина певања и свирања“ (према осећању традиционалне музичке тоналности – прим. П. Ћ). „То се може кориговати само дуготрајним и стручним радом, као и присуством хармонског инструмента.“ За прегласно појање у цркви проф. Васиљевић је вероватно у праву када тврди да је „прегласно појање у цркви пренето као манир из сеоског планинског певања“ (Васиљевић 2010: 30). Ова појава, тј. певање као скандирање, звучно неприлагођено простору у којем се изводи, присутна је и у другим традицијама.

Сумирајући резултате Мокрањчевог педагошког рада у Богословији, Зорислава Васиљевић закључује да је:

Мокрањац без узорника поставио прво право народно црквено нот-но певање. Високи степен његове наставе у Богословији потврђује и рад на диктатима народних песама [...] Он је успео да премости јаз између музичког образовања класичног типа и црквене народне музичке традиције, те да музички описмени своје ученике у Богословији (Васиљевић 2010: 209).

Треба поменути да је проф. Васиљевић коментарисала и предмокрањчевске методе учења појања у Богословији. Учење по слуху није помињала, али јесте уџбенике појања са трилама, примитивним графичким знацима којима су се ученици и наставници користили, или боље рећи њима се поштапали у процесу наставе. Као и већина данашњих образованих музичара, Зорислава Васиљевић је о такозваним

уџбеницима Николе Трифуновића говорила са одређеном дозом презира. Систем трила овог свештеника (по којима су неки и одлично појали) може се проценити само у контексту оновремене појачке праксе у Србији која је, као што се зна, још увек била музички неописмењена. Тај „систем“, мада је кочио продор модерног нотног писма у црквено појање, можда би се могао сагледати као епизода у еволутивном процесу модернизације појачке праксе.³ Трилирање, међутим, до данас служи као примитивна алтернатива нотним црквеним зборницима код нас (Миодраг 2014).

Да је Зорислава Васиљевић у праву када каже да је Мокрањац био успешан у музичком описмењавању богослова види се и по томе што је међу њима било и настављача његовог дела. То су пре свега Коста Манојловић, епископ Дамаскин Грданички, те свештеници Миливоје Црвчанин и Мирко Павловић. Познато је да су, попут Мокрањца, и они баштинили како црквену тако и световну музику, записивали је и хармонизовали. Упркос томе, констатација проф. Васиљевић да Мокрањчев педагошки рад и особито његова методика учења појања нису настављени, већ напуштени, чини се тачном. Да ли је томе наруку ишла честа смена наставника појања у Богословији „Светог Саве“ (Јован Зорко, Стеван Христић, Коста Манојловић, и други) или је то била последица општих међуратних реформи у оквиру којих су српски музичари, као што је познато, трагали за новим националним (југословенским) музичким стилем упоредо са прихватањем модерних европских трендова (Милојевић 1940), питање је које захтева посебно истраживање. Проф. Васиљевић је закључила да је запостављање опште народне музичке традиције у међуратном периоду удаљило српске композиторе од народа. Изгледа да ни Мокрањчеву методику наставе појања у Богословији нису довољно познавали нити признавали његови савременици, што се делимично може наслутити на основу мишљења др Милоја Милојевића из 1914, последње године Мокрањчевог живота и рада.⁴

Затирање Мокрањчевог метода учења црквеног појања нарочито ће бити изражено у другој половини XX века. Страдање јерархије Српске православне цркве током Другог светског рата и њен незавидан

³ Било је у томе и сукоба интереса. Док се о објављивању записа црквеног појања из рукописне заоставштине Корнелија Станковића није помишљало, а истовремено одуговлачило са штампањем Мокрањчевог *Осмогласника*, уџбеници са трилама које је за ученике Богословије „Светог Саве“ приредио београдски ђакон, потом свештеник Никола Трифуновић имали су више издања (Павловић 1985: 158–165).

⁴ „И ако за неколико последњих година настава музике у Богословијама, нарочито у Богословији Св. Саве, има прикладнији облик захтевима уметности, ипак се резултат не постиже, јер се исувише рапидно прелази преко основних појмова да би се могла добити солидна основа за даљи специјалан задатак уметничког деловања у цркви“ (Милојевић 1914: 54–55).

друштвени и материјални статус након рата утицали су неповољно на општи прилив кандидата у богословијама. У складу с тим, питање њихових музичких и гласовних потенцијала постало је беспредметно, што је у одређеној мери детерминисало ниво и квалитет наставе појања, нажалост, и до наших дана. О нестручном вођењу наставе појања у богословијама и погрешним методичким упутствима сведочи уредба Светог архијерејског Синода СПЦ из 1960. године у којој се наводи да ће се „целокупно црквено певање, осим Великог, изучавати без нота“ (Миодраг 1994: 131). Има ли јаснијег примера заборављања Мокрањчевог метода учења појања?

Као што је речено, управо су блискост са традиционалним музичким стваралаштвом и наклоност ка њему омогућили Зорислави Васиљевић да анализу Мокрањчевог *Осмогласника* сагледа из визуре етномузиколога. Била је убеђена да је тог становишта био и Мокрањац („човек из народа са познавањем народних и црквених песама“). Методолошки поступак у њеним анализама заснован је, дакле, на поређењу црквених напева са народним песмама. Очито је да се користила искуством Миодрага Васиљевића, првог нашег етномузиколога који је писао о присуству основних начела српских црквених гласова у народним мелодијама (Васиљевић 1964). Закључила је чак да потенцијалну наставу *Осмогласника* у музичким школама може да води искусни наставник који „мора познавати и народну музику и донекле наше црквено појање“ (Васиљевић 2010: 193). Без намере да се проф. Васиљевић спочитава оно што није била њена примарна област деловања, истине ради мора се рећи да тонске основе српских црквених напева превасходно треба анализирати кроз поређење са византијско-грчким напевима, о чему је још поткрај XIX столећа писао Тихомир Остојић (Остолић 1896). Анализирајући Мокрањчев *Осмогласник*, и Егон Велес (Wellesz) почетком XX века указао је на византијско порекло напева (Петровић 1996), док су новија истраживања потврдила велику сличност међу српским и грчким црквеним гласовима (Пено 1999). Уосталом, и Коста Манојловић је напомињао превасходни утицај грчке псалтике на наше појање.⁵ Народна музика је свакако имала утицај на црквене напеве, али никако примаран, како би се могло закључити из навода проф. Васиљевић. Присуство и коришћење конкретних мотива из народних песама као принцип изградње црквених мелодија, осим изузетно, није научно доказано. Познате су, међутим, народне песме са дословном црквеном

⁵ „Када сам замолио чича Николу, бив. учитеља а сада црквеног певача у цркви Св. Богородице у Битољу, да ми пева по тим знацима [неумама – прим. П. Ђ.], он ми је певао и могао сам да констатујем: да је то певање, које је стварно онако како се пева у грчкој цркви само на словенски језик преведено, у основи исто као и певање срп. православне цркве“ (Манојловић 1988: 160).

мелодијом. Најтачније је, због тога, говорити о међузависном односу наше црквене и народне песме који је изнедрила историја српског народа. Народна традиција је, са свим својим манифестацијама, услед неповољних историјских околности неретко била једини културни образац. Везу црквене и народне музике можда понајпре треба тражити у контексту извођачке праксе, с обзиром на то да су, како у прошлости тако и данас, многи црквени појци били обични људи из народа који црквене напеве нису учили из нотних зборника, већ су их појали простосрдачно, баш као и народне песме. Овај феномен додатно је актуелизовао Стеван Мокрањац дописавши у наслову свог *Осмогласника* „српско народно црквено појање“.

Чини се, међутим, да је проф. Васиљевић придев *народно* уз појам српско црквено појање схватила одвећ буквално. Настојећи да установи заједничке параметре српској профаној и сакралној музици, у контексту стварања специфично српске музичке педагогије, проф. Васиљевић црквено појање сматра видом особитог народног стваралаштва. Због тога и констатује да је „Мокрањчева настава у Богословији била намењена народу, очувању српске световне и црквене традиције“. Она, такође, констатује да је Мокрањац „поставио прво право народно црквено нотнo певање“ (ВАСИЉЕВИЋ 2010: 209) потврдивши га радом на диктатима народних песама. Стиче се, дакле, утисак да Зорислава Васиљевић под појмом *народно* у контексту црквеног појања подразумева музичко стваралаштво засновано на народним песмама. Анализирајући самогласни напев 6. гласа, закључује: „Не препознајемо ли у овим стабилним тоновима закономерност тетрахордалних односа наше народне музике“ (ВАСИЉЕВИЋ 2010: 205). Ипак, придев *народно* се, у основи, не односи на провенијенцију црквених напева, то јест, њихово структурно и естетско порекло и устројство. Одредница *народно* има социолошке атрибуте, јер указује на то да је српско богослужбено појање не само црквена већ и општеприхваћена културна традиција, власништво свих православних Срба без обзира на простор и државе у којима живе.

Када Зорислава Васиљевић каже Мокрањчево „право народно црквено појање“, може се закључити да постоји и неко друго српско појање које није право. То друго појање она именује карловачким појањем. Правећи јасну разлику између ова два вида појања у оквиру српске појачке праксе, она наглашава да је Мокрањац имао изражену жељу да „сачува од заборава српско црквено појање, које је далеко више сачувало архаичне одлике од карловачког појања“. Овде проф. Васиљевић недвосмислено реферира на становиште Косте Манојловића по коме је појање које је Стеван Мокрањац записао у Србији аутентичније од оног које се певало у Војводини и фрушкогорским манастирима, на основу чега је начинио јасну дистинкцију између карловачког и

београдског појања. Београдско појање (термин који је Манојловић конструисао), међутим, није ништа друго до мелографски опус и стил Стевана Мокрањца у домену црквеног појања који се, по Манојловићевим речима, од карловачког разликује редукцијом мелизама и украса, а одликује се и „озбиљном мелодијском линијом“. Без јасније аргументације Манојловић је карловачке мелодије сматрао посветовњаченим, а узроке је видео у „угоднијем начину живота свештеника и калуђера, као и црквених великодостојника, и њихов додир са светском културом и световњачким животом, нарочито Немаца и Маџара“ (Манојловић 1988: 169). Ово Манојловићево становиште је, особито код неупућених, отворило простор спекулацијама о целовитости литургијског појања код Срба, док чак и просечни српски појац кроз богослужбену праксу разуме да је, упркос извесним покрајинским разликама, наше црквено појање у основи једно и недељиво, што су потврдили мелографи попут Барачког и Ластавице. Проф. Васиљевић је, међутим, с пуним поверењем прихватила Манојловићев исказ (а како и не би с обзиром на то да је као Мокрањчев најближи ученик сматран највећим ауторитетом за црквено појање) отишавши корак даље, додајући и своје мишљење да је „записивање православног српског црквеног појања морало изазвати негодовање карловачких великодостојника и свих присталица карловачког црквеног пјенија, јер је Мокрањац, као што се зна, записао ‘србијанско’ црквено појање“ (Васиљевић 2010: 258).⁶

Истине ради, неопходно је истаћи да „србијанско“ појање, то јест, појање у Кнежевини, односно Краљевини Србији у којој је живео и деловао Мокрањац, није имало, нити данас има, своју посебност или аутентичност, већ да је, као што је речено, део опште српске црквенопојачке традиције, без обзира на то како је називано. Штавише, дубљи увид у историју настанка Мокрањчевог *Осмогласника* недвосмислено указује на то да је извор тог записа карловачко појање, тачније, Карловачка богословија. У Предговору свог *Осмогласника* Мокрањац наводи да је зборник забележио „по певању старога, одличнога појца и znalца нашег црквеног појања г. Јована Костића“. Протођакон Костић био је наставник Богословије у Београду пре Мокрањца, а као ђак исте школе појање је учио од свештених лица која су дошла из Аустријске царевине. Анонимни писац је својевремено записао да је „г. Мокрањац ставио у ноте појање онако како су га предавали владика Гаврило и Евгеније“ (Аноним 1912: 207). Осим Гаврила Поповића и Евгенија Симоновића (који је као потоњи епископ тимочки надгледао и подржавао појање

⁶ Код Зориславе Васиљевић, баш као и код Косте Манојловића, уочавају се извесан анимозитет и непримерено критизерство у односу на културне прилике и делатнике међу Србима у Аустријској царевини. Осим изузетно, обоје кроз наглашено субјективне наративе дају предност оним културним процесима који су артикулисани јужно од Саве и Дунава.

дечака Стевана Мокрањца у старој неготинској цркви), Костићу су појање предавали и архимандрити Саво Јовшић, као и Теодосије Мравовић, потоњи митрополит Србије. Истраживање је показало да су сви поменути угледни појци и наставници појања дошли из Аустријске царевине, да су били питомци Карловачке богословије, где су научили појати по сремскокарловачком стилу. Њих је наследио протођакон Јован Костић, прихватајући и њихово појање које је као богослов научио по слуху (Перић 2016). Јован Костић би, дакле, једино могао бити први Србијанац који је црквено појање предавао у Богословији „Светог Саве“.

Сумирајући научни рад и истраживање Зориславе Васиљевић у домену српске црквене музике, може се закључити да поред извесних недоречености и некритичког прихватања туђих ставова она представљају оригинални допринос, особито у настави солфеђа. Изостао је увид у наставу појања у најважнијим војвођанским школама као што су Карловачка богословија, гимназије у Карловцима и Новом Саду, те сомборска Препарандија, у којима су музику и појање предавали угледни свештеници и монаси, зналци појања какав је био Тихомир Остојић, али и академски музичари Душан Котур и Исидор Бајић, што би могло послужити као полазиште за вредновање Мокрањчевог рада у Богословији „Светог Саве“. Осим делимичног увида у *Осмогласник* Корнелија Станковића нису консултовани нотни појачки зборници записани за потребе аустријских Срба пре Мокрањчевог *Осмогласника*. Они би указали на то да се Мокрањац користио искуством својих претходника и да није био, како се верује, пионир у том послу. Узимајући у обзир, међутим, да се Зорислава Васиљевић црквеним појањем ипак бавила спорадично, и то превасходно као педагог и методичар, треба истаћи њене заслуге управо у том домену. Разматрање Мокрањчеве методике наставе појања у Богословији у основи представља убедљиву хипотезу засновану на изврсној интуицији проф. Васиљевић. С правом је сматрала да је грешка то што Мокрањчев метод учења појања није заживео у богословијама, јер у том случају не би била могућа пракса коју имамо данас, то јест, да црквено појање у богословијама предају музички необразовани или делимично образовани наставници. За разлику од својих претходника, па и савременика, у српској црквеној музици проф. Васиљевић је уочила драгоцену научносазнајну грађу и потенцијале за афирмацију националног музичког курикулума. Ова идеја у Србији на универзитетском нивоу до данас није разматрана. Управо је то разлог њеног залагања да вишегласни *Осмогласник* Корнелија Станковића, данас већ и објављен, постане део сталне литературе српских студената музике, а да истоимени зборник Стевана Мокрањца, као једногласна збирка црквених напева у настави солфеђа, послужи као извор за упознавање сопствене музичке традиције.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. „Црквено певање.“ *Гласник православно цркве* бр. 13 (1912): 207.
- Васиљевић, Миодраг. „Функције и врсте гласова у српском народном певању.“ У: *РАД СЕДМОГ КОНГРЕСА СУФЛ*. Охрид: 1960, 375–380.
- Васиљевић, Зорислава М. *Рай за српску музичку њисменост*. Београд: Просвета, 2000.
- Деспин, Дејан. *Мокрањчеви дани 1966–1990*. Неготин: Мокрањчеви дани, 1990.
- Манојловић, Коста. *Споменица Сивану Сив. Мокрањцу*. Неготин: НИРО „Крајина“, 1988.
- Маринковић, Соња. „Сазнања о музици православне духовне традиције у наставним програмима у уџбеницима основних и средњих школа у Србији.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* бр. 15 (1994): 139–141.
- Милојевић, Милоје. „Музика у нашој цркви.“ *Хришћански весник* (1914): 54–55.
- Милојевић, Милоје. „О национализму у музичкој уметности.“ *Српски књижевни гласник* LX/4 (1940): 298.
- Миодраг, Предраг. „Појање у богословским школама.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* бр. 15 (1994): 125–137.
- Миодраг, Предраг. *Триле у српском црквеном појању*. Београд – Сремски Карловци: Висока школа – Академија Српске православне цркве за уметност и конзервацију – Православна епархија нишка, 2014.
- Мокрањац, Стеван Стојановић. *Српско црквено народно појање – Осмогласник*. Београд: Свети архијерејски Синод СПЦ, 1964.
- Остојић, Тихомир. *Православно српско црквено појеније*. Нови Сад: Матица српска, 1896.
- Павловић, Мирка. „Заоставштина Корнелија Станковића.“ У: *КОРНЕЛИЈЕ СТАНКОВИЋ И ЊЕГОВО ДОБА*. Београд: САНУ, 1985, 158–165.
- Пено, Весна Сара. *Православно црквено појање на Балкану у 19. веку на примерима српске и жрчке традиције*. Магистарски рад одбрањен на Академији уметности у Новом Саду, 1999. (рукопис).
- Перић, Ђорђе. „Протођакон Јован Костић, знаменити појак и сарадник Стевана Ст. Мокрањца.“ *Гласник Српске православне цркве* (јул 2016).
- Петровић, Даница. „Осмогласник у српском појању и мелографском раду Стевана Ст. Мокрањца.“ У: *СТЕВАН МОКРАЊАЦ*. Сабрана дела. Књ. IV. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства; Књажевац: Музичко издавачка кућа Нота, 1996, XXVI.
- LINGAS, Alexander. “Performance Practise and the Politics of Transcribing Byzantine Chant.” *Acta Musicae Byzantinae* 6 (2003): 56–76.

Predrag A. Đoković

Zorislava M. Vasiljević on Church Chanting and Mokranjac's Chant Teaching Method

Summary

The Serbian church music came into the focus of the mature phase of Prof. Zorislava Vasiljević's scientific work as something that had been relatively unknown in the academic circles. By chance or not, this period of her work coincided with the breakdown of the Serbian, or rather Yugoslav cultural model, which, as it seems, inspired her to think over the drawbacks in the music culture, or, more precisely, in music education, as well as to suggest the new, innovative ways and solutions. She associated the disorganized situation in the music of her time with the wrongly led process of music education during the entire 20th century, and she held the Serbian music elite responsible for that. Defeated

by “the triumph” of the so-called newly-composed folk music, or, more precisely, by its wide acceptance in the last decades of the 20th century, in her doctoral dissertation, Prof. Vasiljević gave the reason for the collapse of music culture in Serbia in relation to the lack of knowledge of our music tradition, both secular and sacred. She concluded that Serbian music pedagogy should have been based not so much on the other nations’ music experience and idioms, but more on its own, Serbian, primarily by using and making arrangements of both folk and church melodies. She considered this to be also the opinion of Stevan Mokranjac, whose pedagogical legacy she had portrayed in her work *A War for Serbian Music Literacy*, the book which is a primary source of this paper. By studying Mokranjac’s chant teaching methods, Zorislava Vasiljević concluded that he had drawn the tonal foundation of classical major and minor systems closer to our national church chanting and that he had been a pioneer in doing that. Prof. Vasiljević presented her original approach to the treatment of church chants by using the contemporary major-minor system by Mokranjac and the possible reasons for the ignoring of modal organization in some modes of the Serbian church chanting. Namely, Zorislava Vasiljević believed that “Mokranjac must have taught his students in the Seminary on the rules of major and minor scales to enable them to perform also the composed spiritual music”.

Apart from evaluating the modes of Serbian Octoechos in terms of theory and aesthetics, Prof. Vasiljević also shared some interesting thoughts on practical chanting, which, essentially, represent the expert opinion. It is interesting that Vasiljević, although lacking personal experience in the practical implementation of the chants in church services – whose liturgical, i.e. musical and hymnographic organization is a basic framework for an expedient evaluation and comprehension of the chants – mostly drew accurate conclusions on the problems and challenges that lay before the church chanters. It seems that she compensated the lack of experience with detailed insight into Mokranjac’s church chanting autographs and, of course, with her thorough knowledge of general singing teaching methods.

It seems, however, that Prof. Vasiljević understood the term *national* too literally. Although it could be said that the word *national* presumes a potentially free church-folk musical heritage, this term does not refer to the provenance of the church chants, i.e. to their structural and aesthetic origin and organization. However, in an attempt to establish the common parameters in Serbian profane and sacral music and in the context of creating a specifically Serbian music pedagogy, Prof. Vasiljević considers church chanting as a form of exceptional folk heritage. She also states that Mokranjac “established the first true national church chanting”.

When Zorislava Vasiljević uses the term Mokranjac’s “real national church chanting” it could be concluded that there is also some other form of the Serbian chanting which is not real. She named it *Karlovcı chant*. By making a clear distinction between these two traditions of chanting within the Serbian chanting practice, she emphasizes that Mokranjac expressively wished to “keep the Serbian church chanting from oblivion, as it had preserved the archaic features more than the Karlovci chant”. Undoubtedly, Prof. Vasiljević refers in this regard to Kosta Manojlović’s standpoint that the chants notated by Stevan Mokranjac in Serbia were more authentic than the chants sung in Vojvodina and Fruška Gora monasteries. However, a deeper insight into the history of the creation of the Mokranjac’s *Octoechos* undoubtedly proves that the source of that writing is the Karlovci chanting, or more precisely, the Seminary in Karlovci.

By summing up the scientific work and research of Zorislava Vasiljević in the field of the Serbian church music, it could be concluded that, regardless of some vagueness and uncritical acceptance of other opinions, they represent an original contribution, especially to the solfeggio teaching. Her work lacks an insight into the chant teaching in the most

important schools in Vojvodina, such as Karlovci and Novi Sad High Schools, where music and chanting were taught by Mokranjac's contemporaries and academic musicians Dušan Kotur and Isidor Bajić, and which could have been used as a platform for the evaluation of Mokranjac's work in the St. Sava Seminary. Apart from a partial insight into the *Octoechos* by Kornelije Stanković, no other chanting sheet music collections, which had been written down to meet the needs of the Austrian Serbs before Mokranjac's *Octoechos*, were consulted. Had she done that, it could have been concluded that Mokranjac had relied on his predecessors' experiences and that he was not, as it is generally believed, a pioneer in that field. Generally speaking, Prof. Vasiljević's latent animosity towards cultural and music life north of the Sava and the Danube is noticeable. However, taking into consideration that she dealt with the chanting only occasionally, primarily as a pedagogue and a teaching expert, it should be emphasized that her achievements lay primarily in that domain. The consideration of Mokranjac's chant teaching methods in the Seminary essentially represents a persuasive hypothesis based on Prof. Vasiljević's excellent intuition. She rightfully considered a mistake the fact that Mokranjac's method of chant teaching had not been used in the seminaries. Proof of that loss is a practice we have today, i.e. the church chanting being taught by musically uneducated or partially educated teachers. Contrary to both her predecessors and contemporaries, Prof. Vasiljević noticed a valuable scientific and cognitive material in the Serbian church music, as well as the potentials for the affirmation of the national music curriculum. This idea has not been considered at the university level in Serbia to this day. That was the reason why she put her efforts into making the polyphonic Kornelije Stanković's *Octoechos* a part of standard literature for Serbian music students, while Stevan Mokranjac's *Octoechos*, as a collection of monophonic church chants, was supposed to serve as a source for getting familiar with our national music tradition within the solfeggio teaching.

Keywords: Zorislava Vasiljević, church chanting, teaching method of church chanting, Stevan Mokranjac, *Octoechos*.

ЗОРАН Р. ЂЕРИЋ

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

ПОЗОРИШТЕ ЛУТАКА У НОВОМ САДУ ОД 1941. ДО 1968. ГОДИНЕ

САЖЕТАК: Позориште лутака које је основано при Соколском друштву у Новом Саду, 1932. године, престало је са радом у фебруару 1941. године. После Другог светског рата, већ 1945. године, али овог пута у новим, социјалистичким друштвеним условима, позориште лутака у Новом Саду почиње са радом, најпре под именом Војвођанско *градско* позориште лутака (до пред крај 1951), потом као Позориште лутака (1952–1968) и, најзад, од 23. новембра 1968. до данас као Позориште младих. На основу сачуване грађе, настојаћемо да реконструишемо његову делатност, пре свега кроз репертоар, указујући на писце, редитеље, луткар-аниматоре и друге сараднике, као и на оне који су водили ово позориште у периоду када је оно трагало за својим уметничким идентитетом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Позориште лутака у Новом Саду, Војвођанско позориште лутака, Градско позориште лутака, Позориште младих, од 1941. до 1968. године, представе за децу, репертоар.

Позоришће лутака у Новом Саду, од 1941. до 1945. године

О раду Позоришта лутака (понекад се о њему пише и као о Луткарском позоришту) у Новом Саду, од 1941. до 1945. године¹ сачувано је врло мало података.

Пред почетак Другог светског рата, односно прекида рада Позоришта лутака, новосадски *Дан* је објавио једну кратку вест:

* zordje@gmail.com

¹ О раду Позоришта лутака у Новом Саду, од оснивања 1932. године до 1941. године, писао сам у раду „Позориште младих у Новом Саду: од луткарске секције Соколског друштва до професионалног позоришта лутка.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 48 (2013): 231–242.

Прва представа новосадског дечијег позоришта даје се у четвртак 27. о. м. у 16 часова, у дворани Спомен-дома. На програму су два игро-каза, соко сцене, балет и друге интересантне тачке. Улазнице од 2 до 16 пуштене су у продају на позоришној благајни Спомен-дома.²

Једанаестог марта 1941. године, у *Дану* је објављен дужи чланак, под насловом „На малој позорници крећу се лутке и говоре гласовима невидљивих статиста а новосадски малишани их посматрају и слушају с уживањем“:

Поред Бановинског позоришта, чија сезона траје неколико месеци, Нови Сад има још једно позориште, за чије постојање многи Новосађани вероватно уопште не знају. Иако је оно мало, Луткарско позориште Соколског друштва Нови Сад, ипак је и оно – позориште које, као и оно велико, има своју дворану, своје особље, глумце, своју публику, репертоар, а што је најважније његова „сезона“ траје преко целе године, изузев за време школског распуста.

Пролазећи поред Спомен-дома, вероватно сте већ и ви видели уз велике рекламне табле на којима се објављује програм Народног позоришта и две мале на којима сте често читали: У недељу после подне, у 3 сата *Црвенкаја* или *Госа код краља* или *Храбра дружина*, *Злајшорун ован*, *Суђаје*, *Мала добродворка*, *Баба рођа* итд. Ето, поред тих огласних табли прошли смо и ми прошле недеље, али око њих смо наишли на гомилу основаца која је тужно гледала у исписан плакат на ком је писало: „Данас нема претставе“.

– Нема зато што спремају *Снежану* – објашњава један мали основац.

И заиста, док улазимо кроз мала врата („улаз за уметнике“) чујемо глас сујетне краљице: „Огледало моје, реци ми...“ Мало незгодан моменат за разговор, као и на великој позорници за време пробе, али „режисер“, прочелник луткарског отсека г. *Жарко Штрбоја* [подвукао З. Ћ.], иначе, у приватном животу службеник Новосадског електричног д. д, оставља даљу режију свом заменику г-ци Марији Штрбоја и показује нам све што нас интересује.

Као што је познато, Савез сокола посвећује велику пажњу луткарском позоришту јер се тиме даје најмлађима једна корисна забава у недељу поподне, када дете има слободног времена које често не зна на шта да искористи, тако да је често случај да деца недељом одлазе у биоскоп или у велико позориште где имају прилику да виде многе ствари које још нису за децу. У луткарском позоришту, пак, деци се приказују многобројне лепе бајке које преносе своје мале гледаоце у царство маште и развијају код њих наклоност ка добру које увек на крају мора да донесе победу над злом. У последње време, чак, долазе на позорницу луткарског позоришта и комади из садашњег живота са стварнијом

² *Дан*, Нови Сад, 26. 2. 1941, стр. 7.

садржином и јаком васпитном тенденцијом, али може се рећи да мала публика и једне и друге прима са великим задовољством, изналазећи себи љубимце, при чему наравно Ћоса, довитљивац и несташко има највише присталица.

У Новом Саду Луткарско позориште Соколског друштва ради још од 1933. године. Оно је постало врло популарно у редовима многих основаца, па и ученика нижих разреда средњих школа из којих се регрутује његова публика. Само за последња три месеца ово позориште дало је 18 претстава а сада спрема *Снежану*. За ову „свечану премијеру“ врше се већ велике припреме. „Сценограф“ позоришта г. Вељко Мулић, иначе градски чиновник, израдио је декор, спремљене су и дрвене главе патуљака и осталих лица у овом комаду а такође су сашивени и „костими“. Па и „глумци“ вредно уче своје улоге и одржавају пробе. Иако се они никад не појављују пред „публиком“, која често и бучно аплаудира, не њима, него луткама, које једино жица и конци у рукама вештог „манипуланта“ оживљују, заиста је за похвалу са колико преданости и вредноће раде они, невидљиви, испод и над минијатурном позорницом која се од оне велике, сем по димензијама, ни по чему другом не разликује.

„Трупа“ луткарског позоришта састављена је већином од ђака, који или позајмљују свој глас дрвеним глумцима или по упутствима г-це Радинке Сабљар и прочелника г. Штрбоје, који су свршили специјални луткарски курс, који приређује Савез сокола, „манипулишу“ с луткама. Ту су, на пр., Милица Вранић, Милица Берисављевић, Загорка Радосављевић, Загорка Милић, Мира Петровић и Мира Војновић, затим Живко Аћански, Милош Богдановић, Миленко Берисављевић, Влада Вучетић, Мирослав Петровић, Воја Мишић, Недељко Вранић, Бранислав Лазић, Бора Мишић, Звонко Пшеничник, Жарко Сабљар и други. Сви они имају своје „роле“ које и најбоље „леже“, али да не бисмо морали да кажемо, на пр., име симпатичне „вештице“ или „Баба Роге“, боље да то изоставимо.

Проба и даље траје. На сцени су патуљци. Режиер даје упутства, нервира се и тражи понављање. Тако је то, исто као у правом позоришту. Јер комад се мора добро спремити. Многобројни мали гледаоци не смеју бити разочарани, јер и они знају да критикују, и то још како. Али ипак, и поред толиког труда око спремања лепе бајке *Снежане*, вредни луткари нису ни ове недеље оставили своје гледаоце без претставе, него су дали поучни комад *Браћу и секу*, један од многих које имају на свом богатом „репертоару“. *Снежану* ће, вероватно, дати ове недеље.³

Овај текст је значајан из више разлога, али овде се неће о њима расправљати. Указаћу само на две грешке: прва се односи на годину оснивања Позоришта – овде је забележена 1933. година, а Позориште је

³ Дан, 11. 3. 1941, стр. 4. Аутор текста није потписан.

основано 1932. године, док је прва премијера изведена 1933. године. Друга грешка је учињена у писању имена тадашњег прочелника Луткарског позоришта – написано је *Жарко*, а реч је, нема сумње, о Живку Штрбоји. За ову прилику је најважнија најава нове представе и премијера комада *Снежана (и седам пайћуљака)*.

Оно што новинар *Дана* и не слуги (или барем не објављује), долазак рата и прекид рада (не само) Позоришта лутака, проналазимо у белешци Живка Штрбоје. На комаду хартије, на четвртој, пресавијеној страници, он оставља следеће податке:

Последња представа марта месеца 1941 год. *Снежана и 7 Пайћуљака*.

Испод овога је подвучена линија. Написано је само:

Окупација 1941 год. По налогу власти сестра Мара предала је кључеве секретару Црњанском за даљи поступак.⁴

Међу папирима које је сачувао Штрбоја, налази се и један лист на квадратиће, на коме је записан репертоар 1941. године: комад *Јоса као њевач*, одигран је два пута – 19. и 26. јануара; *Црни лабуд* – 2. фебруара; *Црвенкајица* – 9. фебруара; још једна представа, нечитљивог имена – одиграна је 13. и 16. фебруара. Прва проба *Снежане* је била 2. марта 1941. године. „Давана“ је 16. марта. Приход је био 642 динара. Испод је написано, великим штампаним словима, не зна се чијом руком:

14 МАРТА ПРЕКИНУО РАД ОТИШАО ЗА БАЊАЛУКУ.⁵

Према подацима Соколског друштва, од 27. марта до 13. априла 1941. године, „текли су последњи дани Соколског друштва“, а са њима и Позоришта лутака Соколског друштва Нови Сад.⁶

Након априлског слома, тачније 13. априла, Соколски дом је био у рукама окупатора. Понос југословенског и новосадског соколства, Народни спомен-дом Краља Александра I Ујединитеља, постао је *Levente othon* (дом левенташа),

бележе соколи. Као и још једну важну чињеницу:

⁴ Сви папири који су сачувани налазе се у архиву Позоришног музеја Војводине.

⁵ Из забележака сачињених 1. септембра 2005. године, у којима су сећања Живка Штрбоје, сазнајемо да је он био тај који је 1941. отишао у Бањалуку: „У Бања Луци сам био, у рову, да браним Југославију“ (стр. 2).

⁶ Вид. на сајту Соколског друштва „Војводина“, у реферату који се односи на период од 1919. до 1941. године.

Из Спомен – дома, за време злогласне рације, јануара 1942. године слати су новосађани на стрељање. На обали Дунава стрељан је и гурнут под лед, заједно са својим соколима и веслачима и др Игњат Павлас.⁷

Према већини података до којих се могло доћи: Позориште лутака није радило од 1941. до 1945. године.

У *Билијену број 1* (од 26. октобра 1982), стоји податак:

Од уласка фашиста до краја другог светског рата Позориште лутака није радило, мада су квислинзи крађом лутака и инвентара, у неколико махова, покушавали и желели да обнове његов рад.⁸

У публикацији *Четири деценије Позоришта младих Нови Сад 1931–1971*, коју је уредио Мирослав Антић, а штампао новосадски „Дневник“, 1972. године, износи се следећа тврдња:

Према уверавањима савременика, театар је радио и за време рата, што је доказ да је језик лутке универзалан и да је дете у основи дете, без обзира на све људске катаклизме што га окружују.⁹

Нико од тих „савременика“ није оставио уверљиве доказе о раду Позоришта лутака током рата. Напротив, све више је доказа да је по избијању Другог светског рата у Новом Саду престао сваки позоришни живот. Део Народног позоришта Дунавске бановине (како се у то време називало Српско народно позориште које је, као и Позориште лутака, било смештено у згради Соколског дома), привремено је отишао у Смедерево, где је у страшној експлозији погинуло седамнаест глумаца. После ове трагедије остатак трупе (уз сагласност Министарства просвете) наставио је рад у Панчеву, све време рата, под именом Дунавско народно позориште или Позориште Дунавске бановине.¹⁰

У Архиву града Новог Сада налази се податак о примопредаји позоришта 1941. године. У прилогу је попис позоришног инвентара у згради Соколског дома, као и податак да је градоначелник (др Миклош Нађ [dr Nagy Miklós]) дозволио да позориште бесплатно користи струју и зграду, али је управник позоришта Деже Јакобфи (Jakobfi Deszö) одбио да потпише примопредајни записник инвентара позоришта.¹¹

⁷ Исто.

⁸ *Билијен број 1*, стр. 4.

⁹ Текст је потписан иницијалима Б. З. Иза њих, највероватније, стоји дугогодишњи управник Позоришта младих Бошко Зековић. Вид. у: *Четири деценије Позоришта младих Нови Сад 1931–1971*: 22–23.

¹⁰ Вид. сајт Српског народног позоришта у Новом Саду: https://www.snp.org.rs/?page_id=238

¹¹ „Градско начелништво слободног краљевског града Новог Сада.“ У: Историјски архив града Новог Сада, фонд 259 [распон 1941–1944, књ. 198, кутија 116], број 39869, година

Војвођанско позориште лутака

По завршетку Другог светског рата, 1945. године, Позориште лутака у Новом Саду обнавља рад. У поменутој публикацији (*Четири деценије Позоришта младих...*), овај почетак се описује овако:

Године 1945. позориште лутака ступа на нови колосек у социјалистичким друштвеним односима који му омогућавају боље форме културно-уметничког живота. Ови и овакви односи, упоредо са развојем Новог Сада, дају театру подстрек да увећа број својих представа. Тако он, на пример, даје и по три представе дневно, што доказује да је позоришни живот у Новом Саду неупоредиво развијенији у односу на предратни и ратни период.¹²

У *Билтену* из 1982. године, забележено је:

Непосредно после победе народне револуције, у социјалистичким друштвеним условима, позориште лутака у Новом Саду одмах почиње са радом, најпре под именом Војвођанско *градско* позориште лутака (до пред крај 1951), потом као Позориште лутака (од 1952–1968) и, најзад, од 23. новембра 1968. до данас као Позориште младих.¹³

У послератном називу позоришта лутака, у машинопису који је сачуван као списак експоната изложбе „Позориште младих (1931–1981)“, брисано је и поново писано „градско“, тако да се овај придев нашао уз име „Војвођанско позориште лутака“. Вероватно је у питању грешка, а уметнути придев се односи на потоњи назив позоришта: „Градско позориште лутака“.

У наставку текста стоји:

Свесно мисије коју му је друштво поверило оно је све до оснивања професионалних позоришта лутака у Суботици (данас – Дечје позориште) и Зрењанину (најпре Позориште лутака, а потом Лутка-сцена Народног позоришта „Тоша Јовановић“), тј. све до почетка педесетих година било једино позориште за децу у САП Војводини које је своју делатност, поред Новог Сада, проширивало на подручје Срема, Бачке и Баната. На стотине представа изведених у школама, домовима културе, позориштима и салашима између Сремске Митровице и Суботице, Сом-

1941. Напомена: Спис је на мађарском језику. У њему се не помиње име градоначелника, који је, у том периоду, од априла 1941. до септембра 1944. године, био, како се наводи у Википедији, витез др Миклош Нађ. До ослобођења, октобра 1944. године замењује га Антал Нађ (Nagy Antal). Први послератни градоначелник Новог Сада је био Алимпије Поповић (од октобра 1944. до 1949), који је, пре тога, био свештеник у Успенској и Алмашкој цркви.

¹² Исто, стр. 23.

¹³ *Билтен број 1*, стр. 4.

бора и Вршца, најречитије говоре о напорима и жељама које је тада малобројни, али хомогени колектив новосадских луткара покушавао и успевао да оствари у овој етапи свога развитака.¹⁴

Та „мисија“ је садржана и у његовом тадашњем наслову – војвођанско. И репертоар је био сачињен према таквој идеји:

Репертоарски усмерен ка сценским презентацијама бајки и прича са израженом социјалном поентом, оно је тада не само обављало васпитно-образовну мисију широм Војводине, него је, вишеструко, надокнађивало откинуте и отете дане детињства и топлину разрушеног и уништеног родитељског дома. У овом периоду Војвођанско позориште лутака имало је мисију које, данас, можда, нисмо ни свесни. Без њега и управо васпостављених образовно-васпитних установа у нашој Покрајини, у тим полетним данима обнове и изградње читаве земље, културни живот би, нема сумње, био непотпун.¹⁵

На изложби поводом 50 година Позоришта младих били су изложени лутке, плакати, фотографије, рукописи, као и копије сачуваних докумената. На основу списка експоната са ове изложбе, а делимично и самих експоната, може да се сачини и преглед репертоара тог периода рада Позоришта. Издвојићемо само комаде, који су извођени до 1953. године:

Госа код Краља Олује (1946), без имена аутора комада
С. Маршак, *Дрвени двор* (1948)
С. Преображенски, *Добар друг* (1949)
Бажов – Пермјак, *Сребрни ђајчић* (1949)
Б. Ђопић – В. Колак, *Шумски ђак* (1950)
др Јан Малик – *Лојтица скочица* (1952).

Репертоар је, несумњиво, брижљиво прављен. Аутори су из социјалистичких (комунистичких) земаља, „проверени другови“: од Самуила Маршака¹⁶, најпознатијег совјетског писца за децу, до др Јана Малика¹⁷, најпознатијег чешког луткара. Између је и наш писац за

¹⁴ Исто, стр. 4–5.

¹⁵ Исто, стр. 5.

¹⁶ Самуил Маршак (1887–1964), руски совјетски песник, драматург, преводилац, књижевни критичар. Написао је велики број комада за децу и за луткарско позориште, од *Мачкиног дома* (из 1922), преко *Дванаест месеци* (1949), до *Паметних ствари* (1964). О угледу који је уживао у Совјетском Савезу сведоче и признања која је добио: два пута Лењинову и чак четири пута Стаљинову награду, као и друга државна признања.

¹⁷ Др Јан Малик (dr Jan Malik, 1904–1980), легендарни чешки луткар, писац, редитељ, теоретичар, директор Позоришта лутака у Прагу, професор луткарства на прашкој Академији, дугогодишњи секретар Президијума UNIMA, а потом и почасни члан Президијума.

децу, Бранко Ћопић¹⁸. Репертоар примерен мисији коју му је друштво наметнуло, али и идејама оних који су га тада водили (Зора Карађиновић, Нада Вукосављев, Васа Колак, Недељка Узелац).

Комад Самуила Маршака, *Дрвени двор*, овог пута као *Дрвени дворац*, постављен је на сцени Градског позоришта лутака и 50-их година, у режији Велимира Животића, глумца Српског народног позоришта који је режирао и Маршаков комад *Мачкин дом*. Животић је поставио и Мркшићеву *Снежну краљицу*, потом *Чича Томину колибу*, као и комад *У царству ђаџуљака* Младена Широле, у сезони 1954/55. за (сад већ само) Позоришта лутака.¹⁹

И *Лојтица скочица* др Јана Малика је више пута инсценирана. У сезони 1954/55. поставио је Оливер Новаковић, редитељ Српског народног позоришта. У сезони 1956/57. овај комад је режирао Бора Ханауска.

Ево имена глумаца-аниматора који су у то време били у Позоришту: Ружица Брунско, Михајло Павлов, Марина Керац, Анкица Живни, Емилија Обрадовић, Сава Чекић, Олга Адам, Тинка Радован, Радомир Павлов, Софија Јанковић, Милан Путниковић, Божица Максић, Душан Видић, Ђорђе Распоповић, Драгослав Матовић, Миодраг Савков, Боровоје Милић, и други.

„Код деце је публике приликом схватања позоришта лутака доминантни су баш знакови позоришта лутака због чега управо у децјој публици ово позориште достиже највећу снагу естетске информације. Код одрасле публике, приликом схватања позоришта лутака, често се дешава да су доминантни знакови позоришта са живим глумцима, због чега ова публика није у стању да прими све изразе позоришта лутака“, приметио је Пјотр Богатирјев, још 30-их година XX века. Чини ми се да је ова напомена још увек делотворна, на штету луткарства, односно његовог озбиљнијег третмана у позоришном изражавању.

Репертоар позоришта за децу, као и сваке сезоне, хетероген је, тешко упоредив са репертоаром драмског позоришта, можда и због чињенице да је ширем аудиторијуму, па и позоришним критичарима и теоретича-

Јан Малик је био творац и теоретичар луткарског позоришта, али и оснивач Музеја луткарских култура, који ове године припрема изложбу њему у част, а поводом обележавања 110 година од његовог рођења.

¹⁸ Бранко Ћопић (1. јануар 1915. – 26. март 1984), српски и југословенски књижевник. Учествовао у Народноослободилачкој борби, на страни партизана. Поред романа, приповедака и поезије, написао је и две драме: *Доживљаји Вука Бубала* и *Одумирање међеда*, као и 30 књига за децу, од којих су многе драматизоване и адаптиране за луткарску и децју сцену: *У свијету медвједа и лејтирова* (1940), *Јежева кућица* (1949), *Приче из оод змајевих крила* (1950), *Пијетас и мачка* (1952), *Доживљаји мачка Тоше* (1954), *Орлови рано леће* (1957), *Дједа Трицин млин* (1960), *Маџареће године* (1960), *Глава у кланцу, ноже на вранцу* (1971), *Лијан води караване* (1975).

¹⁹ Према плакатима представа, који су репродуковани у публикацији *Четири деценије Позоришта младих*, Нови Сад 1972.

рима, мање познат. У чему је специфичност представа за децу, посебна улога и значај које оне имају у васпитавању најмањих позоришних гледалаца? У томе је и посебност овог, превасходно луткарског, сценско-музичког односа театарског доживљаја. Предност (у погледу непосредног доживљавања када је реч о публици којој су највећим делом ове представе намењене), али недостатак (када се мисли на одсуство озбиљније критичке, теоријске, естетичке рецепције и медијског праћења).

Поводом представа за децу могло би се говорити и о још понечем. То је актуелна проблематика и данас – југословенска луткарска драматургија – одсуство вредних оригиналних текстова за луткарску сцену. Бајке и вечите обраде познатих прича за децу – репертоарска потреба, или једини излаз у одсуству одговарајућих нових прича, односно ауторских приступа савремених домаћих писаца за деčју сцену. Недостатак луткарских школа и студија које захтевају специфичан приступ луткарству и од редитеља и од глумаца. Сталне материјалне потешкоће и недовољна улагања у развој луткарске технологије и, с њом, уметности. Проблем позоришне критике тих представа за децу – да ли постоји? коме су критике намењене? Проблем вредновања уопште. Однос луткарских елемената и тзв. живих представа. Као и многи други који спадају у домен праксе, богатог искуства играња и трајања пред најзахвалнијом публиком која одраста, а да ли, баш увек, и њено позориште с њом?²⁰

Градско позориште лутака

На репертоару Градског позоришта лутака у Новом Саду, током 1953. године, било је седам луткарских представа: пет је премијерно изведено, а две су пренете из претходних сезона. Поново су извођене представе *Дрвени двор* Самуила Маршака и *Лојџица скочица* др Јана Малика. Издвојићу три премијерна комада: *Мачак у чизмама*, Х. Рашића, премијерно је изведен 8. фебруара, *Звездана* (негде и *Звездана девојка*, пун назив ове бајке је *Звездана – девојка са сребрном звездом на челу*), Жељка Хела, имала је премијеру 11. априла, и *Ойаки цар* (негде и *Ойасни цар*), такође Жељка Хела, са премијером 31. маја.

Током 1954. године, на репертоару је било шест представа: *Снежна краљица*, деçја драма у 4 чина и 5 слика, Борислава Мркшића²¹,

²⁰ Ово је извод из мог прилога у анкети *Алманаха позоришта Војводине*, на тему „Период прилагођавања“. Чини ми се да се уклапа у претходно писање о послератном периоду Војвођанског позоришта лутака, касније Градског позоришта лутака и Позоришта лутака Нови Сад. Вид.: *АЛМАНАХ ПОЗОРИШТА ВОЈВОДИНЕ* 1993: 29–30.

²¹ Борислав Мркшић (Borislav Mrkšić, 1924–2011), хрватски и југословенски редитељ, драмски писац, најпре се бавио ТВ и радио драматургијом, потом теоријом и историјом луткарског и авангардног позоришта, сценске уметности уопште. Предавао луткарство на сарајевској академији сценских уметности. Режирао је у свим југословенским луткарским и позориштима за децу. Објавио је: *Анџологију ТВ драма* (у којој је његова студија „Драма на малом екрану“, Загреб 1966; *Поеџику радио драме*, Загреб 1967; *Ријеч и маска. Присџуи*

Чича-Томина колиба, коју је превео и прерадио Динко Моровић, *Мачкин дом*, позоришна игра са прилогом и епилогом, Самуила Маршак, *У царстџу љаџуљака*, Младена Широле, *Пеџар Пан*, драмска бајка Берна и Хела, и *Шарена ревија* Оливера Новаковића. У листу *Дневник*, 3. септембра 1954. године, најављује се нова сезона премијером бајке *У царстџу љаџуљака*. Премијера је била 26. септембра. У тексту се помиње сарадња са Српским народним позориштем, као и са Луткарским позориштем из Сарајева. Истиче се да ће се, поред редовног термина играња представа, недељом од 11 и 16 часова, представе заказивати према жељама школа.

Сезона 1955/1956. година најављена је у листу *Дневник*:

Велико интересовање деце за Позориште лутака у Новом Саду

ЛУТКЕ НЕЋЕ СПАВАТИ

Три премијере до краја сезоне

У току ове сезоне Позориште лутака у Новом Саду увело је нов систем репертоара. Раније су нови комади спремани, извођени неко време и скидани са репертоара јер је долазио нов комад. То је било условљено, донекле, слабом посетом и недовољним интересовањем публике. Међутим, сада су се ствари измениле и често је редован број представа недовољан да прими све малишане који желе да дођу.

Сад ће сви комади који су извођени од почетка сезоне остати и даље на репертоару све до летњег прекида. То су *Биберче*, *Злаџан зуб*, *Мали Гундулић* и *Чаробни лончић*. Тако лутке неће бити бачене у магацине, него ће и даље играти за своје мале љубитеље. До краја сезоне биће припремљена и изведена три комада. Сада се спрема *Хајди*, по драматизацији Војмила Рабадана, затим долазе *Баџи Челик*, од Предрага Светићанина и *Пролећни сан*, од Младена Широле. Из самог репертоара види се да су задовољене потребе и предшколске, и школске, одраслије деце. За намлађе се дају представе недељом пре подне а за старију децу четвртком и недељом после подне.

Чињени су покушаји да се реши проблем позорнице која је исувише мала и прављена за потребе пре 25 година, али за сада нема изгледа да се дође до веће. Због неподесне позорнице не могу се на репертоар ставити већа дела која би често боље одговарала потребама школа.

Недавно је именован нови Савет Позоришта лутака који ће утицати на даљи развој ове установе. И у ранијим годинама управа је тежила да привуче пажњу друштвених радника и да обезбеди друштвени утицај и друштвену помоћ у избору репертоара, али је Савет био само

сценској умјетности, Загреб 1971; *Дрвени осмјеси. Есеји из љовијесџи и иџџирије луткарџиџа*, Загреб 1975 (ново издање: Загреб 2006), *Аванџарда умире млада: казалиџни оџледи*, Загреб 1978.

саветодавни орган и често га је било тешко скупити. Очекује се да ће нови Савет бити активнији, утолико више што је сада његова одговорност већа, а рад самог позоришта бољи.

М. М-ћ²²

У овом листу су најављене и друге премијере. Издвојићу две: *Волшебни маџарац*, комад Јована Стерије Поповића који је драматуршки обрадио за децу и режирао глумац СНП Стеван Шалајић²³, и *Хајди*, који је по роману Јохане Спири²⁴ драматизовао Војмил Рабадан²⁵ а режирао Шалајић. Прва представа је уједно и прва адаптација овог Стеријиног комада за лутке, припремљена и реализована у оквиру прославе 150-годишњице рођења и 100-годишњице смрти Ј. С. Поповића, док је *Хајди* ново виђење класика дечје литературе.

Уз *Волшебног маџарца*, на сцени је игран комад Златка Шпољара *У Цара Тројана козје уци*, драматизација народне бајке. Током маја 1956. године, Војвођанско луткарско позориште, како пише у *Дневнику*, гостоваће у Сарајеву.²⁶

Хајди остаје на репертоару и следеће сезоне; 1957. се обнавља *Лойишица скочица* др Јана Малика, а премијерно изводе: *Шума Сџирибове*, *Пиноккио*, *Храбри миш* и *Ћусиоловни вишезови*, *Збиља* и *шала* и *Ајомска бајка*.

Поводом двадесетпетогодишњице луткарског позоришта, у *Дневнику* је објављен интересантан текст:

Новосадски обућар – оснивач Луткарског позоришта

Он је био и режисер, и кројач и водич лућака

У оквиру:

Још 1932. основано је у Новом Саду Луткарско позориште које ће ове године прославити двадесетпетогодишњицу свога рада. Основао га је један новосадски обућар који је скоро осам година био његов управник и редитељ.

²² *Дневник*, Нови Сад, 20. јануар 1956.

²³ О луткарским режијама Стевана Шалајића (1929–2002), првака српског глумишта, великог глумца Српског народног позоришта, нема података у постојећим биографијама. Не знам зашто, али овај сегмент његовог рада је изостављен.

²⁴ Јохана Спири (Johanna Spyri, 1827–1901), швајцарска књижевница, ауторка више књига за децу, од којих је најпознатија *Хајди*.

²⁵ Војмил Рабадан (Vojmil Rabadan, 1909–1988), хрватски драматург и драмски писац, написао више од 50 играка за децу и омладину. Обновио Загребачко казалиште лутака, 1948. године.

²⁶ *Дневник*, од 8. децембра 1956.

12 марионета из Љубљане

Лазар Драгић био је тада млади обућарски радник и омиљен међу занатлијском омладином. Као талентован аматер-глумац тумачио је разне улоге у многим комадима које је спремало културно-уметничко друштво „Невен“. Једног дана приспео је у Нови Сад позив Луткарског позоришта из Љубљане на вишемесечни течај руковања марионетама, које су се у неким градовима већ почеле уводити за децу. Драгић је прихватио предлог да пође у Љубљану.

По завршетку течаја, Драгић је са собом из Љубљане донео 12 марионета довољних за лакше комаде. То су били патуљци, Снежана, вештица, принцеза, Кића, цар. Из Љубљане донео је и потребан електрични уређај и једну малу позорницу. И ето, то је био почетак рада новосадског Луткарског позоришта.

Атеље – испод позорнице

Прве представе даване су у старој дворани тадашњег Соколског друштва. Прозори су били замрачени обичном новинском хартијом а сав инвентар и атеље позоришта налазили су се испод позорнице. Драгић је онде у почетку сам, а после са својим малим ансамблом проводио дане. Сам је „рендисао“ лутке за нове представе и бојио кулисе. Од обућара постао је шминкер, цртач, кројач, проналазач нове „папирне каше“ за главе лутака. Он је био управник позоришта и редитељ, а истовремено и технички шеф који пали и гаси разнобојне сијалице и водич лутака по позорници.

Његов ансамбл сачињавао је још неколико водича лутака, Миодраг Љубојевић и други и неколико девојака које су од кројачких отпадака добровољно шиле хаљине за лутке код својих кућа.

Недељом у три...

Позориште је обично радило недељом поподне од три сата, а улазнице су се продавале по два динара. Као прва премијера даван је *Злаћоруни ован*.

– Првих дана искрсавале су разне незгоде – каже Драгић. – Била је права мука подесити све конце који су покретали руке и ноге луткама. Оне су због тога некад изгледале управо смешне. Тако је и улогу једног патуљка који не сме да пробуди принцезу добио глумац са најдубљим басом...

Драгић је у Луткарском позоришту радио све до 1938. године када се поново, због слабе зараде у позоришту, вратио у своју обућарску радњу...

Ј. Вулејић²⁷

²⁷ Дневник, од 26. маја 1957.

У тексту има пуно корисних информација о почецима рада Луткарског позоришта у Новом Саду, али је изнето и неколико нетачних података. Најпре, да је управник Луткарског позоришта од оснивања 1932. године до 1938. године био Лазар Драгић. Он је, до напуштања позоришта, био редитељ готово свих луткарских представа, али је прочелник Луткарског позоришта био само до 1936. године, када управу преузима проф. Боровоје Костић, а потом Божидар Валтровић²⁸. У тексту се, затим, тврди да је луткарски течај трајао више месеци и да га је организовало Луткарско позориште у Љубљани. Тај течај је трајао осам дана и био је савезни луткарски течај, одржан у Љубљани, у јулу 1932. године, а на њему је, заиста, био соколски „брат Драгић Лазар“.²⁹

Из новина сазнајемо да је у Новом Саду гостовало немачко позориште лутака и 12. априла 1957. године извело *Фауст*, један од најчувенијих луткарских комада намењен, пре свега, одраслој публици. Позориште лутака најављивало је „дечији комад без лутака“. Реч је о комаду *Лейошница и звер* Н. С. Греја, којим започиње нова сезона, 1958. године. То је, уједно, и прва тзв. жива представа, односно представа за децу без лутака.

Обнављају се представе из претходне сезоне: *Збиља и шала* Војмила Рабадана, *Ајомска бајка* Мирослава Антића и Николе Радошевића и *Лейошница скочица* др Јана Малика. Премијерно се изводе: *Палчица* (18. маја), *Басијен и Басијена* (Моцартова опера, само за децу изнад 7 година, 30. октобра) и *Узбуна у шуми* Радована Микића (28. децембра).

А о свету луткарског позоришта, о тој „кући бајки“, писано је у *Дневнику*:

Кад се упале светиљке на позорници дечијих маштарија

КУЋА БАЈКИ

Деца неодођују кроз ајомско календар

Овде на малој сцени Позоришта лутака живи шаролики свет дечијих маштарија. У одређени час пале се разнобојне светиљке и као у некаквој чаролији, јављају се шумске животиње, добре баке, пајаци, медведи, и, у новије време, атомски капетани.

²⁸ Опширније: Ђерић, Динић 2014.

²⁹ У публикацији *70 година Позоришта младих*, Нови Сад 2001, а потом и на новом сајту Позоришта младих, наводи се да је Лазар Драгић био доктор. Нигде нисам могао да пронађем ту информацију. Пре ће бити да је реч о погрешном читању скраћенице „бр.“ од „брат“, која је најчешће стајала уз име Лазара Драгића док је био прочелник Луткарског позоришта. Ако је, како видимо у тексту из *Дневника*, он био обућар и том се занату после неколико година вратио, онда не видим разлоге за његово погрешно титулирање. Доктори су, несумњиво, били Игњат Павлас, старешина Соколског друштва Нови Сад, по коме је касније и улица у којој се налази Спомен-дом добила име, Тома Јовановић, такође старешина Сокола у предратном периоду, и Владимир Белајчић, председник Просветног одбора Соколског друштва Нови Сад.

Не, не, немој да идеш

Ево... Змај Белај предложио је те вечери Лоптици Скочици да напусти баку и деду и да с њим побегне. Змај је од папира, а њега је одувао његов непријатељ – ветар из једног градског парка.

У гледалишту су све очи упрте на сцену.

– Не, не, не, немој да идеш, Лоптице – довикивао је буцмасти дечак забринут за њену неизвесну судбину.

Тај узвик прихватили су и сви остали.

– Не, не, не! Немој...

Међутим, немирна Лоптица разбила је бакин лончић и у страху од казне побегла је са змајем у неизвесност. Шта ће се догодити? Где је крај? Деца из публике на бакин позив дувају према позорници да би одагнали злог змаја. Они у томе успевају, а Лоптицу ослобађају...

То је исечак једне приче са којом малишани живе пун час. А остале? Колико ту има туге и радости, плача и смеха? Атомски капетан угрожава животе њихових љубимаца. То је довољно па да се двораном проломи искрено неодобравање.

Од дрвета и крпе до јунака дечијих снова

А пре него што се упале шарене светиљке сав живот почиње у радионици, на дребанку, уз помоћ дуборезачког алата рађају се јунаци дечијих снова. Кажу: за једну лутку потребно је да се утроши само неколико сати, али зато понекад није довољно ни месец дана да би се оживео жељени јунак ове или оне бајке. Потребно је пронаћи најадекватнији лик појединих хероја и то помоћу боја и одела од свиле и другог најфинијег материјала. Свака је лутка скупочена. За главу се користи липово, а за тело врбино дрво. Сваки детаљ, сваки милиметар, мора се углачати и јасно уобличити.

А потом невидљиви глумци, горе на мостовима изнад позорнице, помоћу „крстача“ и конаца, започињу занимљиве игре својих интригантних јунака који им увек пуне кућу до последњег места.

Б. К.³⁰

У години која следи, 1959, премијерно су изведена три комада: *Злајни њејлић* Марије Кулунцић³¹, *Сан мале Весне* Павла Бачића и *Хајка* Р. Милића, а обновљен је Моцартов комад *Басијена* и *Басијена*.

³⁰ *Дневник*, од 1. априла 1957.

³¹ Марија Кулунцић (1916–1998), српска и југословенска луткарска редитељка. Покренула је Бачко позориште лутака у Сремским Карловцима, где је радила као професор немачког језика до 1950. године. Онда је изабрана за редитеља и уметничког директора београдског Марионетског позоришта, где остварује многе успешне режије марионетских представа. Ауторка је књиге *Мој живиот с лујком* (1988), потом *Погледа у историју свейског лујкарсјива* (1997). Режијала је више представа у Позоришту лутака, односно Позоришту младих у Новом Саду.

Година 1960. је у знаку представе *Пайџица Жуџица*, коауторство Гернет–Гуравич³². Ова класична гињол-представа за најмлађе биће на репертоару до краја XX века. Једна је од најизвођенијих луткарских представа у Позоришту лутака у Новом Саду.

Године 1961. биле су премијере следећих комада: Н. Хоца, *Чаробна њиџа*, Ј. Скупа – Ф. Вениг, *Срећко међу бубама*, Злата Видак, *Дечачић колачић*, Сташа Јелић, *Црвенкаја* и Олег Новаковић, *Две козице*. Представа *Срећко међу бубама* је имала највише успеха код најмлађе публике.

Године 1962. издвајају се три комада: А. Каранов – В. Левшин, *Хвалисави мачак*, Јан Малик, *Бајка из чаробне кесице*, и Ела Фиц Вајлдер (Ella Fitz Wilder), *Пајџуљак смеџуљак*.

Следеће године се обнавља *Цар Ћира*, комад који је написао Михаило Сретеновић³³, а који је први пут изведен још на почетку рада Луткарског позоришта. Јован Путник³⁴ пише своју верзију *Фаусџа – Чудотворни докџор Фаусџ*, и поставља је на луткарску сцену. Исте године је постављен комад Васје Станковића, *Црни џусари*.

Две су запажене представе из 1964. године: *Колико је саџи?* Збигњева Војћеховског (Zbigniew Wojciechowski) и *Такџом, лакџом, факџом* по тексту Радомира Суботића. Захваљујући комаду пољског аутора Збигњева Војћеховског, те године Позориште лутака из Новог Сада

³² На списку експоната за изложбу „Позориште младих (1931–1981)“ погрешно је записано коауторство овог комада, као Гернатова–Гуревичева, а та грешка је преузета са плаката и афише за ову представу. Комад *Гуџице (Гусџнок)* написале су заједно Нина Гернет (1904–1982) и Т. Гуревич. Он је у Југославији погрешно преводен, најчешће као *Пайџица Жуџица* или *Пайџица Блаџица*. Нина Гернет је једна од најистакнутијих совјетских и руских луткара. Сви њени комади су премијерно изведени у театру С. В. Обрасцова.

³³ Михаило Сретеновић (1866–1934) био је плодан и помало запостављен писац. Љубитељима књиге у првој половини XX века добро су позната његова дела: *Девојачки џроб*, *Бисерка*, *Смиља*, *Милићев џроб*, *Јеџрве*, *Синовац*, *Родиџељски џрех*, *Свеџ*, *Први срџски усџанак*, *Бакон Авакум*, *Крваве џриче*, *Моравка*, *Чарлама* и друга, од којих су многа извођена као позоришни комади широм Србије. Михаило Сретеновић је аутор осам уџбеника за основну школу, али је писао и за најмлађе, као што су књиге: *Моје радовање*, *Ђердан*, *Свеџли дани*, *Црни дани* и друге.

³⁴ Др Јован Путник (1914–1983), драмски, оперски и луткарски редитељ, директор позоришта, позоришни критичар, теоретичар и педагог. Завршио Филозофски факултет и Позоришни одсек Музичке академије у Београду. Као редитељ, с успехом се опробао у готово свим драмским жанровима. Извесно време био је директор Дrame Српског народног позоришта у Новом Саду. Касније је ангажован, као редитељ, у Београдском драмском позоришту, где је с успехом поставио Кафкина и Пиранделова дела. У Паризу је деловао као редитељ у *Le theatre entre deux mondes* (Позориште између два света). За режије Домановићеве *Сџрадије*, Настасијевићеве *Код вечије славине* и Селимовићевог *Дервиџа и смрџи* добио Стеријине награде. Јован Путник је објавио низ есеја, студија и написа о психологији и теорији драмског стварања. Постхумно му је објављена књига *Пролеџомена за џозориџну есџеџику*, Стеријино позорје, Нови Сад, 1985 (приредио Зоран Јовановић) – према: Петар Марјановић, *Новосадска џозориџна режија 1945–1974*, Академија уметности – Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 1991. У зрењанинско позориште уводи нову естетику, као и велики број младих уметника свих профила – према сајту: <http://denis-lutkar.com/dnk-lutkarstva/>

гостовало је у Пољској. О том гостовању писали су пољски листови *Курир пољски*, *Трибуна луду*, *Жиће Варшави*, *Експрес вјечорњи*.

Варшавска *Трибуна луду* је у тексту „Сусрет деце и луткара“ забележила и ово:

Тако смо, ето, имали прилику да видимо и Позориште младих из Новог Сада које је гостовало у варшавском позоришту „Гуливер“ са комадом *Колико је сајти?* пољског аутора Збигњева Војћеховског. Новосађани су донели марионете – лутке које се веома ретко срећу код нас. Представа се малишанима необично свидела, јер су је пратили с великим интересовањем, што се одражавало у њиховим непрестаним аплаузима, као и мноштву питања која су упућивали за време паузе преводиоцу овог текста Бошку Зековићу. Нарочито им се свидела сцена са сунцокретима.³⁵

А новосадски *Дневник*, у тексту „Свуда срдечно“, закључује да су се Пољаци о овом гостовању похвално изразили.³⁶

Краљ Абецеде Јозефа и Хане Лекови (Jozef, Hana Lekovy) обележава почетак сезоне 1965. године, а *Лей у васиону* Миливоја Радаковића њен крај.

У сезони 1966/67. стални редитељ Позоришта лутака Миливоје Радаковић³⁷ поставиће комаде: *Дрвосеча Горан* Војмила Рабадана (26. септембра 1966), *Побуна израчица* Радована Волфа и *На џушовању* Јузефа Липа (Juzef Lipa), 19. фебруара 1967. Познати луткар из Зрењанина, Шандор Хартиг³⁸, режирао је свој текст *Зимска бајка* (премијера 27. децембар 1966).

У наредној сезони, 1967/68, Радаковић режира комад Б. Михаљевића³⁹ *Зеко, Зрико и Јаџње* (представу са гињолима, која ће се дуго играти

³⁵ *Трибуна луду*, Варшава, 1964. Наведено према: *Четири деценије Позоришта младих Нови Сад 1931–1971*. 1972: 20.

³⁶ *Дневник*, 1964. Наведено према: *Четири деценије Позоришта младих Нови Сад 1931–1971*. 1972: 18.

³⁷ Миливоје Радаковић (1925–2015), доајен српског луткарства. У Позоришту младих је од 1960. до 1970. године, као редитељ и креатор лутака. Прелази у Дечије позориште у Суботицу, где остаје до 1979. године, када постаје уредник Дечијег играног и луткарског програма на Телевизији Нови Сад. Снима две луткарске ТВ серије: *Измишљанка-размишљанка* и *Лушкомендија*. Снимио је и први луткарски филм код нас, *Мрав ђешадинац*, 1992. године.

³⁸ Шандор Хартиг (Hartig Sándor, 1925–2002), доајен луткарства, из Зрењанина. Играо је и режирао у матичном позоришту, али и у другим југословенским луткарским позориштима. Добитник је Октобарске награде града Зрењанина за дугогодишњи глумачки и аниматорски рад у Луткарском позоришту, као и Ордена заслуга за народ. Међународни фестивал позоришта за децу доделио је Хартигу награду „Мали принц“. О његовом раду вид. књигу: *Позоришна луткарница Шандора Хартига*. Приредио Лука Хајдуковић. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2009.

³⁹ Бранко Михаљевић (Branko Mihaljević, 1931–2005), хрватски композитор и књижевник. Велику популарност је стекао као аутор песама за децу, међу којима је позната песма „Зеко и поточић“. За осјечко Дјечје казалиште је написао двадесетак музичко-сценских

на сцени овог позоришта) и нову верзију *Пајкице Жујкице* (5. октобра 1967).

Од 1961. године управник Позоришта лутака био је Бошко Зековић, који о свом послу каже:

Живим међу људима који мењају људско срце, али не операцијом, него једним дуготрајним, педагошким и људским поступком оплемењивања детета; са тим дивним „вратарима“ што, на капијама новог и непознатог, ломе гвоздене шипке и малишану, који тек што је закорачио у живот, широм отварају видике и воде их у свет истинског хуманог.

Волим свој посао, јер знам да, можда пре родитеља, од школе или улице, моја установа у детету ствара прву чаролију и поруку. Оставља му је у души, и та порука онда траје за сва времена.⁴⁰

Ево тадашњег колектива Позоришта лутака: Влајко Вукосав, Ружица Нажди, Емилија Обрадовић, Анкица Живни, Александра Крављанац, Јелена Слијепчевић, Војислав Цинкоцки, Јевта Душановић, Сениша Радосављевић, Олгица Војиновић, Тереза Чамбор, Славица Лечић, Ружица Папић, Владимир Живанов, Шандор Сарваш, Слободан Мишић и Вера Гез.

Позориште лутака је као стални члан Међународне организације позоришта лутака (UNIMA) и Међународног удружења позоришта за децу и омладину (ASITEJ) било познато широм света, у обе Америке, у Азији, Африци, Аустралији и свим земљама Европе, преко контаката, фестивала, сусрета и светских конгреса, а нарочито преко гостовања у Мађарској, Румунији, Пољској, Западној Немачкој, СССР и другим земљама. Тако је Нови Сад, преко Театра младих, закорачио у свет и у исто време био најгостољубивији домаћин (онако како то Војвођани већ умеју) том свету који му је долазио у госте.⁴¹

Резимирајући ове успехе Позоришта младих, управник Бошко Зековић закључује:

Само захваљујући ентузијазму малог и прегалачког колектива било је могуће извршити овако огроман посао од посебног педагошко-

дела. Његов комад *Зеко, Зрико и Јање* (1958) један је од најдуговечнијих позоришних хитова бивше Југославије. Поред њега, играни су и комади *Мишић Грицко* (1960) и *Велики шумски дођађај* (1963). Дјечје казалиште у Осијеку носи његово име.

⁴⁰ Бошко Зековић, у: *Четири деценије Позоришта младих Нови Сад 1931–1971*. 1972: 3–4. Позориште младих је 1995. године установило награду са именом Бошка Зековића, дугогодишњег управника. Награда се додељује за свеукупан допринос у развоју луткарства, а уручује током Сусрета професионалних позоришта лутака Србије.

⁴¹ *Четири деценије Позоришта младих Нови Сад 1931–1971*. 1972: на ненумерисаним страницама.

-образовног значаја. Тиме је театар, у исто време, допринео проширењу и продубљењу пријатељских односа међу позориштима лутака у осталим нашим братским републикама и угледу Југославије широм света и доказао да позориште ове врсте може много допринети у међудржавним односима.⁴²

Истакнути позоришник Лука Дотлић, у свом кратком прилогу за свечану публикацију поводом 40 година Позоришта младих, пише:

Када је почетком тридесетих година кренуло у Новом Саду прво Луткарско позориште у два-три маха сам се уверио шта је оно значило за новосадске малишане, и колико сам ја у своме детињству изгубио немајући могућности да га посећујем.

[...]

Позориште за децу – да или не? Три стотине и тридест три пута велико – ДА! Јер без њега детињство не би имало своју најужбудљивију романтику, своју најлепшу поезију, своју бескрајну срећу и безмерну лепоту. А деци, признаћете, дугујемо и то, и још много тога другог.

Зато је за мене позориште за децу једна од највећих тековина и најлепших тековина које је цивилизација даровала најмлађима.⁴³

ИЗВОРИ

Историјски архив града Новог Сада, архивска грађа Позоришта младих у Новом Саду, архивска грађа Позоришног музеја Војводине, Библиотека Матице српске, лични архив.

ЛИТЕРАТУРА

АЛМАНАХ ПОЗОРИШТА ВОЈВОДИНЕ бр. 26 (1993).

БИЛТЕН БРОЈ 1. Нови Сад, 1982.

ЂЕРИЋ, Зоран. „Позориште младих у Новом Саду: од луткарске секције Соколског друштва до професионалног позоришта лутака.“ *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 48 (2013): 231–242.

ЂЕРИЋ, Зоран, Љиљана Динић. *Позоришће лутака у Новом Саду/оснивање*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2014.

70 година Позоришта младих. Нови Сад: Позориште младих, 2001.

ЧЕТИРИ ДЕЦЕНИЈЕ ПОЗОРИШТА МЛАДИХ НОВИ САД 1931–1971. Нови Сад: Позориште младих, 1972.

сајт Српског народног позоришта у Новом Саду: <https://www.snp.org.rs/>

сајт Соколског друштва у Новом Саду: <http://www.gimnastika-ns.rs/>

⁴² Бошко Зековић, у: *Четири деценије Позоришта младих Нови Сад 1931–1971*. 1972: нунумерисане странице.

⁴³ Лука Дотлић, „Једно огромно: даље“, у: *Четири деценије Позоришта младих Нови Сад 1931–1971*. 1972: 9.

Zoran R. Đerić

Puppet Theater in Novi Sad from 1941 to 1968

Summary

The Puppet Theater, which was established in 1932 as a part of the Sokol Society in Novi Sad, ceased to operate in February 1941. After the Second World War, already in 1945, the Puppet Theater in Novi Sad was reopened but this time in a new, socialist society. Until the end of 1951 it operated under the name of the Vojvodina *City* Puppet Theater, then as the Puppet Theater (1952–1968) and, finally, from November 23, 1968, until today as the Youth Theater. This paper attempts to reconstruct its activities, based on the preserved material, primarily through the repertoire, pointing to writers, directors, puppeteers, animators, and other collaborators, as well as to those who led this theater in the period when it was searching for its artistic identity.

Keywords: Puppet Theater in Novi Sad, Vojvodina Puppet Theater, City Puppet Theater, Youth Theater, from 1941 to 1968, plays for children, repertoire.

ДУБРАВКА Л. ЛАЗИЋ и ГВОЗДЕН Р. ЂУРИЋ
Универзитет у Новом Саду, Академија уметности Нови Сад*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

НЕОРЕАЛИСТИЧКИ ПРИСТУП ИЗРАДИ СЦЕНАРИЈА У ФИЛМУ *РИМ, ОТВОРЕНИ ГРАД* РОБЕРТА РОСЕЛИНИЈА

САЖЕТАК: Филмови Роберта Роселинија имају велики удео у изградњи суштинског, есенцијалног неореалистичког израза. Први филм његове ратне трилогије *Рим, отворени град* круцијална је компонента која гради, може се рећи, „неореалистичку формулу“ примењену и на остале визуелне уметности тог периода. Анализом овог филма се открива специфичан приступ у изради сценарија који, као такав, припада методолошком приступу реализације неореалистичких филмова и указује на постојање одређене схеме и приступа који се може наћи и у делима осталих аутора неореализма и која тиме, неминовно, утиче и на целокупни опус неореалистичког покрета.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Роберто Роселини, *Рим, отворени град*, сценарио, неореалистички филмски покрет, карактеристике неореалистичког покрета.

Један од значајних филмских праваца за које се може рећи да су изменили филмску уметност јесте италијански неореализам. У оквиру овог правца изузетно значајно место припада Роберту Роселинију (Roberto Rossellini) као најтипичнијем представнику свега онога што италијански неореализам представља, те се у том смислу издваја Роселинијева трилогија: *Рим, отворени град* (*Roma, città aperta*) 1945; *Пауза* (*Paisà*) 1946. и *Немачка, године нулте* (*Germania anno zero*) 1948, која представља не само специфичну целину него и сажима све његове битне карактеристике. Роселинијева трилогија је настала у периоду од четири године и својом идејом, формом и садржајем поткрепљује основну нит неореалистичког правца. Она је значајна и због начина реализације филмова: употребе филмских елемената и продукционих

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

поступака у доба завршних ратних година који ће се касније појавити као филмске методе и код осталих редитеља италијанског неореализма.

Иако је, хронолошки посматрано, *Рим, оћворени ѓрад* други по реду снимљен неореалистички филм – пре њега је реализован филм *Ојсесуја* (*Ossessione*)¹ 1943. године Лукина Висконтија (Luchino Visconti), по основном осећању интерпретације реалности, он је ипак ближи неореалистичком схватању живота. *Рим, оћворени ѓрад* је снажан филм са причом историјски укорененом у италијанском покрету отпора, животу свештеника дон Морозинија и његовој борби против нацистичке окупације. Кроз цео филм присутно је наглашавање националног поноса и храбрости људи актуелног доба. Снимљен је скоро одмах након ослобођења у малом авионском студију (Фелини 1991: 59) и у реалним римским екстеријерима. Роселини је, дакле, осетио дух времена и пренео га у филм у најбољем могућем тренутку, тако да поштовање стварних догађаја усмерава тумачење филма *Рим, оћворени ѓрад* на хронику свог времена. Због ове (до тада неуобичајене) форме у кинематографији, постоји велики број коментара који се односе на модус и механизам настанка овог филма, као и читава теорија о оригиналности и различитости Роселинија као редитеља. Његова потреба да створи заиста нове модалитете који ће изазвати и пробити ригидни детерминизам експресивних форми које су до тада биле важеће, створила је капитално дело италијанског неореализма које ће оставити дубок траг у читавој историји светске кинематографије.

Визуелна перцепција публике тог периода била је ненавикнута на овакву филмску форму (до тада су у Италији снимани потпуно другачији дугометражни филмови² који су погодовали устаљеном схватању морала, ескапистички по свом садржају и без реалне везе са објективним животним околностима). Кључ за успех филма *Рим, оћворени ѓрад* била је комбинација времена, епохе, теме и потпуно различитог начина приповедања филмске приче од дотадашњег. У време када је први пут приказан, филм је био другачији од дотадашњих филмских продукција. Животне чињенице приказане у својој најискренијој форми

¹ *Ојсесуја* јесте филм који је први раскинуо са везама дотадашњег манира социјално-конзервативних филмова „белих телефона“, али је ипак својим пореклом везан за литерарно дело – роман *Поцишар увек звони два пута* Џејмса М. Кејна (James M. Cain) и самим тим има одређену дозу интерпретације имагинарног, а не реалног и стварног. Можда је исправније посматрати *Ојсесују* као најавни филм неореалистичког покрета: он му временски претходи и у вези је с њим кроз раскид са дотадашњим филмским маниром. Од неореализма га, једноставно, одваја „стилизиција реалности“ којом је интерпретиран Кејнов роман.

² Филмови овог периода су названи филмовима белих телефона будући да се у неком од кадрова снимљених у ентеријеру салонског типа увек, као реквизит, налазио бели телефон као статусни симбол.

утичу на свеопшти утисак објективног дневника и тадашњу публику подсећа на тек завршени период у историји Италије.³

Посебно је интересантно осврнути се на специфичан методолошки приступ у раду на сценарију који је написао Роселини у сарадњи са Серђом Амидејем (Sergio Amidei) и Федериком Фелинијем током припремног периода за снимање филма *Рим, оћворени ѓрад*. Како извори (BRUNETTE 1987: 44) наводе, и сценарио је написан у духу неореалистичког приступа изради филмског дела: користећи моментум времена и колективног осећаја. Не постоје директни писани извори који говоре о детаљној припреми за рађање иницијалне идеје о филму *Рим, оћворени ѓрад*. Међутим, извесно је да је оригинална намера била да се снимим филм о животу дон Морозинија, партизанског свештеника кога су убили нацисти непосредно пре настанка филма. Због гаранта успешности филма, ангажовани су (посредством Фелинија) Алдо Фабрици (Aldo Fabrizi), који је већ био популарни комичар, и (као други избор за улогу Пине⁴) Ана Мањани (Anna Magnani), која је и стекла светску славу овом улогом. Остали глумци дошли су са разних страна, углавном неконвенционалних филму, и спадају у групу непрофесионалних глумаца који су својим уделом оформили један од атрибута, касније често употребљених у неореалистичком филму – употребу натуршчика.

Основну идеју о снимању кратког филма о животу дон Морозинија, са документарним импулсом (по изјавама Федерика Фелинија и Серђа Амидеја) Роселини је проширио још једном идејом о снимању другог кратког филма који се заснива на борби деце-партизана против Немаца. Брилијантан спој ова два садржаја у један дугометражни филм резултирао је једноставним сценариом који је у исто време био прожет и испреплетан на много различитих нивоа. Фелини је сведочио: „И тако, током једне недеље, радећи у мојој кући [...] написали смо сценарио који је постао *Рим, оћворени ѓрад* али, искрено, без много убеђења“ (BRUNETTE 1987: 43).

Рим, оћворени ѓрад иницира вишеструку анализу, али је и најупечатљивији указатељ Роселинијеве промене као редитеља. То је нетипичан филм и за Роселинија⁵ и за општу кинематографију, и одступањем од дотадашње наративне структуре и изградњом нове уз помоћ документарних импулса узетих из реалности представља изазов дотадашњем конвенционалном филму:

³ Године 1943. када је снимљен *Рим, оћворени ѓрад*, савезничке трупе су ослободиле Рим и већи део Италије, те је Мусолинијева (Benito Mussolini) влада поражена. Међутим, борбе за потпуно ослобођење и крај рата трајале су све до 1945. године.

⁴ Роселини је првобитно хтео да ангажује Клару Каламаи (Clara Calamai), главну глумицу у филму *Ојсесуја*.

⁵ *La Nave Bianca* (1941), *Un Pilota Ritorna* (1942), *L'Uomo dalla Croce* (1943).

Највероватније објашњење за промену која је представљена филмом *Рим, ошворени град* је чињеница да је, по први пут, Роселинијева прича била толико моћна и толико потребна да се исприча да је иницијални наративни импулс отклонио његове суптилније и, можда типичније, интересе. Сама реалност је постала конвенционално „драматична“, на неки начин, путем специфичне серије догађаја [...] и можда се јак синопсис чинио као најбоље средство да се та реалност забележи (BRUNETTE 1987: 44).

Дакле, сама реалност постаје „конвенционално драматична“ користећи импулс актуелног времена, те се може рећи да је *Рим, ошворени град* почетак Роселинијевог заокрета у ауторском приступу, који ће се развити у оквиру ратне трилогије са још наредна два филма.⁶ Роселини употребљава наративни приступ у реализацији филма спрам грубо скицираног сценарија, али постиже експозицију у јасним цртама и брзим темпом предочава садржај и развитак филмске приче. У одређеним сегментима се чини да филмски наратив има призвуке наслеђа америчког играног филма, за шта се „заслуге“ приписују косценаристи, Серђу Амидеију:

Серђо Амидеи, коме се приписују (или мереају) ови елементи популарног наратива, сам је јасно указао на њихову крајњу конвенционалност: *Рим, ошворени град* је настао, нажалост, на старомодан начин. Из реалног живота, наравно, али старомодно и у смислу технике и сценарија (BRUNETTE 1987: 44).

Може се рећи да се и сам Роселини служи директним илустрацијама које граде моралну поруку филма на скоро мелодраматичан начин: убиство трудне жене у току херојског супротстављања нацистима; мучење партизана; компромитованост и корумпираност сарадника нациста итд. Упркос томе, најзначајнија тема (и акценат филма) јесте партнерски однос између комуниста и католичке цркве који је успео да опише користећи се животним чињеницама и тиме изгради нов филмски језик. Филм се адекватно завршава дугим кадром панораме Рима, чиме подсећа на главног протагонисту филма (Рим се, као мотив, појављује и током трајања филма, било у форми позадине или индиректним сугестијама појединим асоцијацијама).

Стога, први прави филм неореализма, са свим својим новим карактеристикама, свој успех у великој мери дугује скупу чинилаца датог времена из којег је створен, али и генијалности аутора Роберта Роселинија који својим инстинктом и темпераментом препознаје потребу

⁶ *Пауза* (1946) и *Немачка, године нулиће* (1947).

у филмској уметности и испуњава је, надахнут стварношћу догађаја, животним реалним приказима. Сам је изјавио: „Режисер је онај који реализује сценарио; уметник је онај који ствара по потреби сцене, одговоре, дијалоге“ (Туркони 1961: 118). Он се одвојио од претходних правила и кинематографских кодова и отишао је корак даље, приближавајући се реалности не само као извору теме, мотива и филмске приче него и као саставном делу филмске целине. Јединствено место у историји кинематографије створио је управо деловањем у оквирима кинематографске традиције, раскидајући с њима. Изјавио је: „Ствари се налазе око нас. Зашто манипулисати њима?“ (BRUNETTE 1987: 54).

Реалност је, кроз ауторски приступ, посматрана као жива материја и реализовано дело тако представља живи организам и добија вредност универзалних размера. Ђузепе Ферара (Giuseppe Ferrara) је, поводом овог филма, написао:

Истина мора да буде поштована, а не хроника, датум; и зато ће бити потребно да се крене у потрагу за истинитим, постојећим људима, како би се приказали и разумели њихови животни мотиви у једној одређеној ситуацији у којој би били потпуно осветљени. Потребно је да буду снимљени у својим кућама, у својим улицама, док проживљавају свој најобичнији радни дан; лепота ће се пронаћи баш у том откривању обичне, свакодневне слике, па ако је и јучерашња – треба да буде стварна; и у томе ће се осетити дубоке везе које сачињавају правда, љубав, традиција, чак и дијалект; у томе је у исто време живот и смрт, овај живот и ова смрт (Туркони 1961: 174).

Рим, отворени град издваја Роселинија као редитеља-покретача италијанског неореалистичког покрета. Њега карактерише дубока повезаност са животним мотивима који су чврсто уткани у драматургију дела, наглашавајући психолошку важност сваке теме посебним начином уздржавања од сувишног садржаја, чиме упућује посматрача на карактер актера који су апострофирани у причама. Управо због овако чврсте везе која постоји између стварног животног искуства и филмског сценарија, овај филм резултира емотивно снажним импактом на гледаоца и означава почетак једног изузетно динамичног филмског правца који ће променити даљу историју ове уметности.

ЦИТИРАНИ ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- Туркони, Серђо. *Неореализам у италијанском филму. Избор из италијанских филмских часописа*. Београд: Култура, 1961.
- Фелини, Федерико. *Направљени филм*. Београд: Институт за филм, 1991.
- Шион, Мишел. *Написани сценарио*. Београд: Научна књига – Институт за филм, 1989.

BRUNETTE, Peter. *Roberto Rossellini*. Oxford: University Press, 1987.
 BRUNETTE, Peter. *The War Trilogy and After Roberto Rossellini*. Berkley, Los Angeles, Oxford: Universtiy of California Press, 1996.
 DAWSON, Jonathan. *Screenwriting A Manual*. Oxford: University press, 2000.
 SCORSESE, Martin. *My Voyage to Italy*. Paso Doble Film S. r. l. – Media Trade – Cappa Production, 1999.
 <https://www.youtube.com/watch?v=CK5PRxvXiCw&list=PLqfNQ_hkLtttMxYFP4-nuguUW6NU9aYj2b> 27. 2. 2020.

Dubravka Lj. Lazić, Gvozden R. Đurić

Roberto Rossellini's *Rome, Open City* – A Neorealist Approach to Scriptwriting

Summary

Roberto Rossellini's films participated to a large extent in the construction of a crucial, essential neorealist expression. The first film in his war trilogy, *Rome, open city* (*Roma, città aperta*) from 1945 is a crucial component that makes a "neorealist formula" applied to other visual arts of that period. The analysis of this film discovers a specific approach to scriptwriting that is neorealist by methodology and implies the existence of a certain scheme that can be found in other neorealist authors, which inevitably influenced the entire neorealist movement.

Keywords: Roberto Rossellini, *Rome, open city*, screenplay, neorealist film, visual form of the neorealist movement.

БЕЗ СУМЊЕ ЗНАЧАЈНЕ ЛИЧНОСТИ
(Мирослав Радоњић, *НЕСУМЊИВА ЛИЦА*.
Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2019)

Театролог, професор, музејски саветник, члан и председник многих наших и међународних струковних удружења, уредник научних и позоришних публикација, мр Мирослав Радоњић, неколико деценија истражује, прати и изучава историју позоришта код нас и позоришне представе свих професионалних, али и аматерских позоришта. Након књига које је написао: *Сваконођја – у њозорицином кругу новосадском, Траедокомедија 1734, Ојредмећени звук, Порјиреиш злумаца Срјског народног њозорициша (1861–1914), Милка Грџурова, Трифковић на сцени, Невидљиво њозорицише, Позорицина ѡромишљања, Савремена домаћа драма на сцени Срјског народног њозорициша (1945–1965), Позорицина Војводина*, и књига које је приредио за штампу: зборник *О муљиме-дијалном шееиру*, монографију *Змајеве дечје иџре*, драме *Мирослава Анђића: Парасиос у белом*, фототипско издање књиге Илије Огњановића *Гробови знаменииих Срба шцио су им косиш у Новом Саду укоја-не*, антологију кратких прича *Бескрајна ѡредсјава, Првих 20 ѓодина – моноѓрафија њозорициног фесциивала за децу у Субојици*, зборник радова *Позорицише за децу – умеиички феномен*, антологија кратких прича *Фузија 79*, припремио је нову књигу.

Позоришне студије, чланци и записи Мирослава Радоњића обухваћени су у књизи под називом *Несумњива лица* коју је издао Позоришни музеј Војводине 2019. године, а опремљена је кратким садржајем на енглеском језику, именским регистром, белешком о аутору и фотографијама из архива и збирки Српског народног позоришта, Југословенског народног позоришта, Народног позоришта „Тоша Јовановић“, Позоришта младих, Рукописног одељења Матице српске, Музеја позоришне уметности Србије, Позоришног музеја Војводине и из приватних збирки Миодрага Табачког, Мире Бањац и Злате Лебовић.

На скуповима посвећеним 120-годишњици и 150-годишњици рођења Бранислава Нушића, 1984. и 2004. године, први пут је употре-

био синтагму *несумњиво лице* а 2019. године тако је насловио своју књигу.

Књига *Несумњива лица* састоји се из два дела: „Позоришна Војводина“ и „Записи и немири“. Како сам аутор каже, први део књиге је „пре и изнад свега зборник текстова о настанку и развоју позоришта у Војводини“ (221), а други је део „посвећен истакнутим драмским уметницима и литерарним ствараоцима из времена оснивања Српског народног позоришта (и не само њега) па све до краја минулог века“ (221).

Први део театролошких студија који се бави историјским настанком позоришних институција код нас почиње цитатом из „Позива за оснивање Српског народног позоришта“ 1861. године: „а пре и изнад свега без театра на цео народ, који ће позоришну вештину подићи, њен обстанак и развитак стално утврдити и на свагда обезбедити, како би постао школом морала, узором и обрасцем доброг укуса, носиоцем просвете и изображености, будилником народне свести, чуваром народног духа и језика, огледалом сјајне и тужне прошлости и благовестником сретније (ако да Бог!) будућности наше“ (7).

У првом делу књиге „Позоришна Војводина“ Мирослав Радоњић пише о почецима позоришног живота у Војводини и каже да се они могу пронаћи већ током друге половине III века у Сирмијуму, где се према археолошким проналасцима и анализама може говорити о неком облику позоришног приказивања. Чињенице говоре да је постојала пракса гостовања позоришних трупа на овим просторима. Прве позоришне представе у многим нашим градовима (Сремски Карловци, Петроварадин, Петроварадински Шанац, Велики Бечкерек и Вршац) везују се за школско позориште које је, како аутор наводи, настало „под непосредним утицајем језуитског, пољског, руског и украјинског начина образовања, крајем XVII и почетком XVIII века“ (8). Крајем XVIII века Нови Сад је добио прву позоришну зграду.

Јоаким Вујић је имао значајну улогу у даљем развоју позоришног живота у Војводини, јер је припремио и извео са српском омладином властити превод Коцебуове драме *Крешћалица*, утицао на оснивање Летећег дилетантског друштва у Новом Саду и тако посредно и на оснивање Српског народног позоришта, Хрватског народног казалишта и Народног позоришта у Београду. Интересантан је податак који нам аутор представља у својој студији, а који се односи на комплетан репертоар Летећег дилетантског друштва.

Мирослав Радоњић се дотакао и изградње позоришних зграда код нас (1839. Велики Бечкерек, 1854. Суботица, 1872. Српско народно позориште, 1882. Сомбор), и наводи све зграде које је Српско народно позориште имало од оснивања па до 1981, када је отворена нова наменски грађена зграда.

Аутор није изоставио ни позоришни живот осталих националних заједница: Немаца, Мађара, Словака, Румуна, Русина и Рома.

Важно место у студији заузима тема формирања професионалних ансамбала у Војводини и аутор нам саопштава детаљан развој институције Српског народног позоришта и значајне године на том развојном путу: 1919, 1928, 1934, 1941, 1944. и 1951, али и формирања позоришних установа у Панчеву, Вршцу, Сремској Митровици, Суботици, Сомбору, Зрењанину и Бачкој Тополи и позоришта за децу у Новом Саду (1932), Суботици (1934) и Зрењанину (1956). Развојни пут формирања ансамбла Опере такође је обухваћен детаљном анализом.

Анализу развоја позоришног живота у Војводини Мирослав Радоњић наставља генезом о оснивању Академије уметности у Новом Саду (1974) и формирању ванинституционалних позоришних дружина: Театар „Промена“, Салашко позориште, Труппа „Дупло дно“, Портал театар, Позориште „Огледало“, Брод театар и других, али и формирању Позоришног музеја Војводине (1982) „са задатком да прикупља, истражује и евидентира позоришна културна добра, да штити, чува, обрађује, проучава и презентује музејске материјале и публикује податке о позоришној уметности и култури народа и националних заједница Војводине“ (33).

Позоришну Војводину аутор „заокружује“ позоришним публикацијама, позоришним фестивалима и аматерским позориштима, закључујући да „професионална и аматерска позоришта (али и позоришне организације Војводине) успевала су и успела да и по цену озбиљних тешкоћа, покаткад а и почесто, издрже многе недаће и притиске... Од настанка – до данас“ (3).

Други део књиге „Записи и немири“ јесте збирка 29 текстова насталих у периоду 1991–2017, а чији је редослед веома занимљив и драматуршки промишљен. Сви текстови су посвећени сећањима на „несумњиво“ значајне позоришне ствараоце: глумице и глумце: Димитрије и Драгиња Ружић, Лаза Телечки, Катица Савић, Ленка Хаџић, Пера Добриновић, Милка Марковић, Милка Гргурова, Рахела Ферари, Љубица Раваси, Милица Кљаић Радаковић, Мира Бањац, Добрила Шокица, Иби Ромхањи, Ласло Патаки, Иван Хајтл, Сава Дамјановић, Стеван Шалајић и Бранко Плеша; драмске писце: Лаза Костић, Шекспир, Јован Стерија Поповић, Тодор Манојловић, Милена Марковић, Бранислав Нушић, Милош Црњански, Богдан Чиплић, Ђорђе Лебовић, Мирослав Антић, Борислав Михајловић Михиз, Зоран Петровић, Слободан Стојановић; редитеље и управнике: Жарко Васиљевић, Милош Хаџић, Јуриј Љвович Ракитин; а књига се завршава текстом о Исидори Секулић као позоришној критичарки.

„Произвођачи Трифковића“ је текст посвећен глумцима: Дими-трију и Драгињи Ружић, Лази Телечком, Катици Савић, Ленки Хаџић, Пери Добриновићу и Милки Марковић, јер су „и по најстрожим мери-лима суда времена, припадали оној реткој групи врхунских уметника што немају свој фах јер су сви фахови њихови“ (64). Због тога су могли различитим Трифковићевим ликовима да удахну животне креације, како аутор наводи, „који су својим бројним, по много чему изузетним глумачким креацијама и први, ненадмашни тумачи Трифковићевих ликова“ (75).

Милки Гргуровој посвећен је текст „Трагедија као судбина“. Она постаје члан Српског народног позоришта 1864, а „19. јула 1864. у Винковцима, као Љубица у *Мејрими* Матије Бана, започиње своју блиставу уметничку каријеру“ (77). За непуних 40 година одиграла је око 400 улога и, како аутор каже, „освојивши публику својом уметничком игром и проникнутошћу у лик, меким топлим и пријатним гласом, узорном дикцијом и јасном артикулацијом која исказује до краја њено срце [...] Гргурова је с правом понела титулу српске Саре Бернар, наше најбоље и најјаче трагеткиње и с ове и с оне стране Саве и Дунава“ (81).

„Милки Марковић, епистола“ је текст посвећен још једној диви српског глумишта која је за живота такође била заборављена и напуштена. Глумачку каријеру је почела са 15 година у Народном позоришту у Београду, а одиграла је многе улоге: Корделију, Грету, Јулију, Марију Стјуарт и друге. Црњански јој је написао најлепшу елeгију коју нам М. Радоњић у целости цитира. Пензионисана је 1925. Да би се прехранила, пратила је на пијанину представе трупе Друштва за Српско народно позориште, преписивала ноте и била корепетитор. При крају текста М. Радоњић каже: „А били сте ‘наша Дузе’. И уснули баш као и Гргурова. Заборављени“ (91).

Комбинујући податке из приватног живота са траговима које је оставила на сцени, аутор пише о Рахели Ферари, напомињући њену „верност“ позориштима, јер је за 63 године глумачке каријере била члан само три позоришта: Српског народног, Уметничког позоришта у Београду и Југословенског драмског позоришта.

Љубици Раваси посвећен је текст „Рођена да буде глумица“. За ову глумицу М. Радоњић каже да су сви фахови били њени, јер је улогама приступала тако „да упорношћу и тврдоглавошћу истраживача приступа решавању формула глумаства, по којима су текст, рад, костим, и шминка увек морали бити једнаки лику“ (170).

На вест о смрти Милице Радаковић настао је текст „Исијавање драмског“, где аутор кроз личну призму одаје почаст глумици која је „читала и халапљиво усвајала све што ју је водило врху уметности, сматрајући да треба и мора да надмаши академичарке“ (176).

Текст „Магичар малих чуда“ М. Радоњић је посветио Мири Бањац која се „показала врховном чаробницом“ оживљавања обичних, малих људи „чија се егзистенција одвија некако успут“, а чије се тумачење таквих ликова „преобличава у трепераво језгро животне укупности“ (179–180).

„Миразни аманет Добриле Шокице“ још је један текст о глумици Српског народног позоришта, у којем М. Радоњић спаја њене биографске и професионалне податке у питку причу о глумици коју ће запамтити „по оном чежњивом а загрцнуто-недосегнутом Париз!... Париз!“ (182).

Иби Ромхањи, која је освојила Стеријину награду 1969. године, аутор је посветио текст „Заносни таленат једне Марије“. Иби Ромхањи је одиграла мноштво ликова „удахњујући у њих обиље оностраног, театарског живота“ (187).

Текст „Мотив Находа Симеона код Јована Стерије Поповића, Тодора Манојловића и Милене Марковић“ подстакнут је представом *Наход Симеон* Српског народног позоришта, а по тексту Милене Марковић. Представа је инспирисала аутора да истражи мотив Находа Симеона у Стеријиним и Манојловићевим делима и упоређи их са најновијом верзијом Милене Марковић, закључујући да је „заједнички именитељ за свакога од њих из живота самог“ (62).

Текст „Несумњиво лице“ посвећен је Браниславу Нушићу. Аутор је прелиставајући Нушићеву заоставштину пронашао свеску која је обележена као Књига прва, па наишао „и на један узбудљив ламент над властитим пореклом“ (93). Нушић је 1903. године на Скупштини Друштва за Српско народно позориште изабран за управника. „Искусан практичар и познавалац публике страсно се бацио на послове обнове помало посусталог ансамбла али и креирање репертоара“ (97), али је две године касније због сумње у финансијско пословање напустио Нови Сад и „пребегао“ у Београд. Како каже аутор, Нушић је поново утицао на судбину Српског народног позоришта када је „као начелник уметничког одељења Министарства просвете Краљевине Југославије спровео етатизацију СНП-а“ (98).

Наредни текст посвећен је „бечкеречком песнику“ Тодору Манојловићу, односно његовој књизи *Дијалог или Уметности разговора*, коју је објавила Градска библиотека у Зрењанину. Аутор закључује да „уметношћу разговарања са самим собом Манојловић се проницљиво и зналачки прикључио невеликој али значајној плејади дијалогичара наше литературе“ (107).

О Црњанском као драмском писцу Радоњић пише у тексту „Тако је то с Црњанским“, помиње драме *Маска*, *Конак* и *Тесла*, као и драматизације *Сеоба* и *Романа о Лондону*.

Текст „Писац тла“ посвећен је Богдану Чиплићу, песнику, приповедачу и романсијеру, и његовом драмском опусу који чини 7 оригиналних драмских текстова.

„О путу од смрти ка животу, али и о злу“ је текст посвећен Ђорђу Лебовићу у којем аутор посебно наглашава Лебовићеву приврженост Српском народном позоришту, јер се у једном тренутку играло 5 његових драмских комада.

Мирославу Антићу, као драмском аутору, посвећен је текст „Антић, драмски писац“, у којем Радоњић пише о његовим позоришним „сценским бајкама“ и радио-драмама.

„Прича о жени с тајном“ је наредни текст који обрађује драмски текст *Бановић Сврахиња* Борислава Михајловића, и бави се „љубом Бановића Страхиње“, „до краја интровертног личношћу“ (138).

Представа *Село Сакуле, а у Банайћу* Зорана Петровића у драматизацији Димитрија Ђурковића повод је за текст „Сценска провокација прозе“, у којем М. Радоњић анализира специфичности преображаја прозног у сценски текст.

У тексту под називом „Пред фотографијом ‘Некрштених дана’“ разматрају се драмски текст *Преноћишће* Слободана Стојановића и представа Српског народног позоришта из 1979. у режији Дејана Мијача.

Међу Радоњићевим „несумњивим лицима“ нашла су се и два управника позоришта: „Талијин посвећеник“ је текст о Жарку Васиљевићу, песнику и управнику Српског народног позоришта који је после Другог светског рата имао задатак да обнови његов рад, а Милошу Хацићу, такође управнику Српског народног позоришта, посвећен је текст „Човек с тајном“.

„Маестров систем“ је текст о Ракитину, редитељу који је оставио дубок траг у историји Српског народног позоришта. Ракитин је као „редитељ с репутацијом глумца“ настојао да „улогу приближи глумцу“, а да се слојеви лика морају откривати током рада на пробама, па су његове пробе „биле, пре свега, велике поуке из глуме“ (163).

Књига се завршава текстом „Позоришни реферати Исидоре Секулић“, где Радоњић говори о позоришним критикама које је И. Секулић писала од 1909. о шест представа Српског народног позоришта на гостовању у Панчеву, и, како аутор каже, „касније се број написа, есеја и студија о позоришту повећавао“, а она је представе вредновала „као збир свеколиких чинилаца“ (216–219).

Збирка театролошких студија, есеја и написа Мирослава Радоњића настала је да би очувала сећања на историјску генезу настанка позоришних институција у Војводини али и очувао траг о најзначајнијим позоришним уметницима и посленицима који су деловали на војвођанској театарској сцени. Посебан утисак оставља начин на који су

конципирани текстови о позоришним уметницима. Сваки текст је различит, то нису само огољени биографски подаци о уметницима већ су то текстови у којима су подаци интерпретирани или кроз личну ноту или кроз анализу неке представе или неког драмског текста. Мирослав Радоњић је несебично поделио своје личне утиске о појединим уметницима које је или видео на сцени или лично познавао, што код читаоца изазива утисак блискости са уметницима којих више нема. Иако не постоји посебан текст посвећен још једном „лицу“, сигурно је да постоји скривено несумњиво лице – Српско народно позориште, које се провлачи кроз скоро све текстове: од 29 текстова само три нису везана за ову нашу најстарију позоришну институцију. Аутор нам је кроз све текстове, студије и анализе показао и приближио једно време настојећи да њега и уметнике који су тада стварали отргне од заборава и да на тај начин „продужи“ њихово трајање.

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

ПОЗОРИШТЕ КАО ЧИНИЛАЦ КУЛТУРНОГ И НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА СЛОВАКА У ВОЈВОДИНИ –

150 година словачког позоришта у Војводини

(*Пућ између традиционалног и модерног (чињенице и везе)*)

– *Cesta medzi tradičným a moderným (realie a súvislosti)*.

Зборник радова приредила Владислава Фекете. Нови Сад:

Завод за културу војвођанских Словака, 2018)

Значајан јубилеј, и културни и просветни и национални – јесте 150-годишњица прве позоришне представе војвођанских Словака која је одржана у Бачком Петровцу, у данашњој Војводини, у Републици Србији. Наиме, по комаду Аугуста фон Коцебуа *Сћари кочијаш Пејра III* тамошњи аматери су одиграли представу 27. августа 1866. године. Тада посејано то златно зрно словачке културе надаље су неговали и достојанствено развијали и чували позоришни посленици и други припадници словачке националне заједнице у Војводини; 2003. године оваплотило се у Словачко војвођанско позориште (Slovenské vojvodinské divadlo), институцију културе војвођанских Словака, која ствара позоришну уметност на професионалном нивоу.

У другој половини 2016. године су, ради обележавања овог јубилеја, организовани разни пригодни програми: премијере позоришних представа, изложба, разни хепенинзи, приказивање документарног филма, радионице, читања драмских текстова, представљања књига... Тако су, поводом прославе 150 година постојања словачког позоришта у Војводини, и традиционалне позоришне свечаности у Бачком Петровцу, Фестивал „Петровачки позоришни дани“, биле посвећене обележавању века и по од прве позоришне представе у Бачком Петровцу.

Једна од манифестација под окриљем прославе овог великог јубилеја био је скуп позоришних посленика под називом „Пут између традиционалног и модерног“, одржан 27. августа 2016. у Бачком Петровцу. Поводом овог скупа Завод за културу војвођанских Словака објавио је зборник радова, саопштења које су написали његови учесници. Тај двојезични зборник, *Пућ између традиционалног и модерног (чињенице и везе) – Cesta medzi tradičným a moderným (realie a súvislosti)*, објављен је на српском и словачком језику, а приредила га је Владислава

Фекете, драматург, драмски писац, преводилац, менаџер у култури, редитељ и педагог, рођена у Србији, а живи и ради у Словачкој. Рецензенти су Дана Хучкова и Томаш Человски. Текстове су превели: Зденка Валент Белић, Ана Жикић, Марко Стојановић и Иван Лацко. Дизајн корица и књижног блока потписао је Ђула Шанта.

Зборник чине две, садржајем, структуром и обимом идентичне, физички одвојене целине – једна је на словачком, а друга на српском језику. Сходно томе, има и две насловне стране: на корицама с једне стране је наслов на словачком, а са друге на српском језику. Обе целине садрже по три блока: „Историја и развијање традиције“, „Перспективе“ и „Спискови“, и уводни текст Владиславе Фекете „Између традиционалног и модерног“. Као приређивач, В. Фекете читаоца сажето, а обухватно, упознаје с историјом и карактеристикама словачког војвођанског позоришта, с разлозима настанка зборника и његовом композицијом. Она, између осталог, каже: „Природна укотвљеност словачког мањинског позоришта у српску средину је и разлог зашто смо се одлучили за двојезичну верзију зборника“.

Централни део зборника чини осам текстова распоређених у две тематске целине. Први део назван „Историја и развијање традиције“ садржи следеће прилоге: Михал Бабјак „Уводна реч: 150 година словачког позоришта у Петровцу или О лепим Колењијевима и петровачком позоришту“, Јан Чањи „Почеци и институционализација позоришта у Петровцу (од забаве до позоришта)“, Душан Бајин „Петровачко позориште од краја другог светског рата до друге половине 70. година 20. века“ и Катарина Мелегова Мељихова „У служби духа и народа“. Други део зборника – „Перспективе“, чине следећи текстови: Анамарија Болдоцка Грбић „Позориште ВХВ након 2003. Егзити – посустајања, препороди и формирања“, Владислава Фекете „Словачко војвођанско позориште – специфичности настанка, развитак и питање даљег постојања“, Јулијана Бењова „Војвођански уметници у словачком професионалном позоришту“ и Миливоје Млађеновић „Особеност редитељског рукописа – прилог портрету Љубослава Мајере“.

Завршни, трећи део зборника, који носи назив „Спискови“, садржи драгоцене театролошке податке и чињенице: попис директора СВП, досадашњи репертоар СВП, белешке о ауторима прилога, сажетак на енглеском језику и регистар имена.

Зборник обилује чињеницама и информацијама из историје и садашњости везаних за позоришно стваралаштво војвођанских Словака, затим говори и о свим оним утицајима и факторима око позоришта и ван њега, о појединцима који су га створили и узвисили до уметничких висина, о друштвеним околностима... Доноси и низ занимљивости везаних за укупни позоришни живот те заједнице. Тако сазнајемо и

да о првој позоришној представи *Сћари кочијаш Пејтра III*, изведеној 27. августа 1866. године, сведочи кратка вест у часопису *Сокол*, такође и да се позориште у војвођанских Словака постепено развијало, те да се од лаке забаве и романтичарског дилетантизма преко аматеризма уздигло до професионалног нивоа, а и да је све време било незаобилазан фактор очувања и развоја националног и културног идентитета словачке заједнице на овом поднебљу. Неки пак од аутора текстова отварају и питања у вези са будућношћу театра у светлу савремених дешавања и тенденција унутар заједнице војвођанских Словака, а и глобално.

Позориште војвођанских Словака је превалило дуг пут; сведочећи то, саопштења у зборнику ваљано су полазиште, оквир и путоказ будућим театролошким, историографским и културолошким истраживањима ове теме. Преносећи велико искуство ових позоришних посленика, зборник садржајем може да послужи и као узор будућим позоришним организаторима, ствараоцима и уметницима, и то не само припадницима словачке националне заједнице. Текстови у зборнику потврђују и значај словачког војвођанског позоришта и за позоришни живот Србије и Словачке. Историјски гледано, Словаци и Срби на овим просторима су делили сличну судбину и још од давнина су их спајале исте културне вредности и тежње.

Сачињен од стручних и респектабилних текстова, научно утемељених, а од реномираних аутора, зборник је недвојбено добра основа за сагледавање и ширих културних и историјских догађаја и феномена у оквиру словачке националне заједнице у Војводини, и шире, наравно. Како су текстови утемељени на фактима и са израженим критичким односом према историји и уметничким донетима представа, он је релевантно сведочанство и документ о позоришту војвођанских Словака.

Саопштења у зборнику потврђују да театар и позоришна уметност заузимају важно место у историји културе војвођанских Словака. Заправо, како каже Томаш Человски, један од рецензената: „Позориште је за војвођанске Словаке било питање части и опстанка“.

Зборник је, пре свега, намењен стручној јавности, али и љубитељима позоришне уметности и стваралаштва, као и свим поштоваоцима словачке културе и нације.

Објављивањем зборника насталог поводом значајног културног јубилеја, Завод за културу војвођанских Словака изразио је и поштовање и захвалност позоришним пионирима и прегоацима међу војвођанским Словацима. Овај зборник је и омаж дуговеком трајању и неговању позоришне уметности војвођанских Словака. У то име и у име

његове садашњости и будућности, цитираћемо део из уводног текста Владиславе Фекете у овом зборнику:

„Позориште је постало индикатор развоја друштва, важан елемент у перцепцији словачке мањине, важан баланс између традиционалног и модерног. Управо су позориште и позоришни делатници уносили у нашу културу иновације, провоцирали и дијагностиковали доба, његове основне тенденције и могуће линије развоја“.

Зоран М. Максимовић
Позоришни музеј Војводине
zoranzm@gmail.com

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Адам, Олга 154
 Адамовић, Ванча рођ. Дунђерски 13
 Ајриш, Шерон (Sharon Irish) 36
 Алфен, Ернст ван (Ernst van Alphen) 33
 Амидеи, Серђо (Sergio Amidei) 169, 170
 Антић, Мирослав 151, 159, 175, 178
 Аполинер, Гијом (Guillaume Apollinaire) 93
 Аријас, Лола (Lola Arias) 36
 Армали, Фарид (Fareed Armaly) 35
 Арто, Антонен (Antonin Artaud) 47
 Асавеј, Марија Алина (Maria Alina Asavei) 44
 Астила, Кристофер (Christopher Astilla) 105, 106
 Атаљанц, Ашхен (Ashen Ataljanc) 64, 65
 Аћански, Живко 149
 Аусландер, Филип (Philip Auslander) 71
- Бабјак, Михал (Michal Babiak) 181
 Бажов, Павел Петрович 153
 Бајин, Душан 181
 Бајић, Исидор 143, 146
 Бајић, Светислав 107
 Бакши, Хасан (Hasan Bakshi) 70, 72, 73
 Бал, Мике (Mieke Bal) 45, 55
 Балзак, Оноре де (Honoré de Balzac) 90
 Бан, Матија 176
 Банг, Клес (Claes Bang) 28
 Бањац, Мира 173, 175, 177
 Барачки, Ненад 142
 Барон-Коен (Baron-Cohen) 94
 Баруча, Рустом (Rustom Bharucha) 47
 Баумол, Вилијам Џ. (William J. Baumol) 69
 Бауш, Пина (Pina Bausch) 62
 Бачић, Павле 160
- Бебит, Едвин (Edwin Babbit) 88
 Белајчић, Владимир 159
 Белђојосо, Ричарда (Ricciarda Belgiojoso) 30
 Бењова, Јулијана (Juliana Beňová) 181
 Берисављевић, Миленко 149
 Берисављевић, Милица 149
 Берлент, Арнолд (Arnold Berleant) 29, 48, 50
 Бернадот, Жан Батист (Jean Baptiste Bernadotte) 32, 33
 Бесан, Ени (Annie Besant) 91
 Бецолд, Вилхелм фон (Wilhelm von Bezold) 89
 Билитис из Памфилије 106, 110
 Блаватски, Хелен Петровна / Мадам Блаватски (Елена Петровна Блаватская / Madame Blavatsky) 91, 92
 Блојлер, Паул (Paul Bleuler) 85
 Бовен, Вилијам Г. (William G. Bowen) 69
 Богатирјов, Пјотр Григорјевич (Пётр Григорьевич Богатырёв) 154
 Богдановић, Милан 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 26
 Богдановић, Милош 149
 Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire) 88, 89, 90
 Бодријар, Жан (Jean Baudrillard) 46, 47, 49
 Бојс, Јозеф (Joseph Beuys) 30, 42, 44
 Болдоцка Грбић, Анамарија 181
 Бони, Терез (Thérèse Bonney) 51
 Боубакер, Хелал Хелми Бен (Helal Helmi Ben Boubaker) 50
 Бошковић, Хања 13
 Браун, Ерл (Earle Brown) 93
 Бредли, Милтон (Milton Bradley) 88

Брекер, Феликс (Felix Bröcker) 37
 Бретон, Андре (André Breton) 93
 Брунет, Питер (Peter Brunette) 169, 170, 171
 Брунско, Ружица 154
 Булез, Пјер (Pierre Boulez) 91
 Буџац, Иван 12, 21
 Бурио, Никола (Nicolas Bourriaud) 27, 28, 30, 33, 34, 35, 37, 40, 45, 54, 55
 Бусоти, Силвано (Sylvano Bussotti) 93

 Вагнер, Рихард (Wilhelm Richard Wagner) 59, 63, 89, 90, 96, 128
 Валент Белић, Зденка 181
 Валтровић, Божидар 159
 Ван Гог, Винсент (Vincent Van Gogh) 90
 Ван Иден, Стивен (Stephan Van Eeden) 73
 Васиљевић, Жарко 175, 178
 Васиљевић, Зорислава М. 133–146
 Васиљевић, Миодраг 134, 140
 Велес, Егон (Egon Wellesz) 140
 Вен Нгу, Сузан Јан (Susan Yuan Wen Nheu) 119
 Вениг, Франк (Frank Wenig) 161
 Верлен, Пол (Paul Verlaine) 102
 Веселиновић Хофман, Мирјана 120
 Вест, Доминик (Dominic West) 40
 Вигман, Мери (Mary Wigman) 62
 Видак, Злата 161
 Видић, Душан 154
 Вилатс, Стивен (Stephen Willats) 35, 36
 Вилијамовиц Мелендорф, Улрих фон (Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf) 106
 Вилпијан, Алфред (Alfred Vulpian) 84
 Висконти, Лукино (Luchino Visconti) 168
 Вислер, Џејмс Абот Макнил (James Abbott McNeill Whistler) 90
 Витби, Ендру (Andrew Whitby) 73
 Влахос, Питер (Peter Vlachos) 71, 74, 75
 Војиновић, Олгица 163
 Војновић, Мира 149
 Војћеховски, Збигњев (Zbigniew Wojciechowski) 161, 162
 Ворд, Џејми (Jamie Ward) 83, 84, 85, 86, 87
 Вранић, Милица 149
 Вранић, Недељко 149
 Вујић, Ивана 76
 Вујић, Јоаким 174

Вукосав, Влајко 163
 Вукосављевић, Нада 154
 Вулетић, Ј. 158
 Вучетић, Влада 149

 Гаврић, Горан Т. 27–56
 Галтон, Френсис (Francis Galton) 85
 Гез, Вера 163
 Гернет, Нина Владимировна 161
 Гете, Јохан Волфганг фон (Johan W. von Goethe) 88
 Гиро, Пјер (Pierre Giro) 35
 Гођевац, Анка 13, 15, 17
 Гордон, Даглас (Douglas Gordon) 41
 Гргурова, Милка 175, 176
 Грданички, Дамаскин 139
 Греј, Мери Дор (Mary Dore Gray) 57
 Греј, Н. С. 159
 Грејам, Марта (Marta Graham) 62
 Грубер, Едуард (Eduard Gruber) 86
 Гуревич, Татјана Јевсејевна (Татјана Евсеевна Гуревич) 161
 Гутман, Јаир Мартин (Yair Martin Guttmann) 35

 Дали, Салвадор (Salvador Dalí) 93
 Далхаус, Карл (Carl Dahlhaus) 120
 Дамјановић, Сава 175
 Данкан, Исидора (Angela Isadora Duncan) 57–68
 Данкан, Јозеф Чарлс (Joseph Charles Duncan) 57
 Дахлбом, Јонас (Jonas Dahlbom) 36, 37
 Дебиси, Клод (Claude Debussy) 88, 91, 101–118
 Деј, Шон (Sean A. Day) 83, 84, 85, 86, 87
 Делаacroа, Ежен (Eugène Delacroix) 90
 Дерида, Жак (Jacques Derrida) 47
 Деспић, Дејан 134
 Дима, Александар (Alexander Dumas) 90
 Динић, Љиљана 159
 Дишан, Марсел (Marcel Duchamp) 30, 34
 Добриновић, Ленка 176
 Добриновић, Пера 175
 Домановић, Радоје 161
 Доријес, Брајан (Bryan Doerries) 36
 Дотлић, Лука 164
 Драгић, Лазар 158, 159
 Дукић, Селена 14
 Душановић, Јевта 163

- Ђерић, Зоран Р. 147–166
 Ђоковић, Предраг А. 133–146
 Ђурић, Гвозден Р. 167–172
 Ђурић, Иван 12, 13
 Ђурковић, Димитрије 178
- Едвардс, Кејти (Katie Edwards) 49, 50
 Едуар, Елихандро (Elijandro Edouard) 28
 Елзесер, Томас (Thomas Elsaesser) 45
 Естлунд, Рубен (Ruben Östlund) 27, 28, 32, 36, 37, 38, 40, 46, 48, 51, 52, 54
- Живанов, Владимир 163
 Живковић, бароница из Загреба 13
 Живни, Анкица 154, 163
 Животић, Велимир 154
 Жижић, Ана 181
 Жинисти, Пол (Paul Ginisty) 106
- Зајцев, Милица 58
 Зековић, Бошко 151, 163, 164
 Зорко, Јован 139
- Ивањицки, Оља 22
 Иглман, Дејвид М. (David M. Eagleman) 81, 83, 96, 98
 Иго, Виктор (Victor Hugo) 20, 90
 Илић, Милош 104
 Ингстад, Ане Стине (Anne Stine Ingstad) 43
 Ингстад, Хелге (Helge Ingstad) 43
- Јакобфи, Деже (Jakobfi Deszö) 151
 Јанковић, Софија 154
 Јевански, Јерг (Jörg Jewanski) 83, 84, 85, 86, 87
 Јелић, Сташа 161
 Јесењин, Сергеј Александрович (Сергѐй Александрович Есенин) 58
 Јовановић, Ђорђе 14
 Јовановић, Зоран 161
 Јовановић, Тома 159
 Јовшић, Саво 143
 Јодике, Маја (Maja Gödicke) 47
 Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 104, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 131
- Каваларо, Дани (Dani Cavallaro) 81, 88, 90, 92, 93, 94, 100
 Кагел, Маурисио (Mauricio Kagel) 93
- Кајзен, Вилијам (William Kaizen) 34
 Калајић, Драгош 22
 Каламаи, Клара (Clara Calamai), 169
 Калкинс, Мери Витон (Mary Whiton Calkins) 87
 Кампен, Крецијен ван (Cretien van Campen) 81, 89, 90, 92, 96, 98, 100
 Кандински, Василиј Васильевич (Василий Васильевич Кандинский / Wassily Wassilyevich Kandinsky) 91
 Карађиновић, Зора 154
 Каранов, А. 161
 Карл XIV Јуан Шведски / Карл III Јохан Норвешки вид. Бернадот, Жан Батист
 Кастел, Луј Бертран (Louis Bertrand Castel) 89
 Кафка, Франц (Franz Kafka) 161
 Кејн, Џејмс М. (James M. Cain) 168
 Келкел, Манфред (Manfred Kelkel) 93
 Кенингем, Мерс (Meress Keningem) 62
 Керац, Марина 154
 Кербс, Сузан Џ. (Susan J. Kerbs) 106, 110
 Кестер, Грант Х. (Grant H. Kester) 35
 Килпатрик, Емили Елисон (Emily Alison Kilpatrick) 119, 120, 123, 124, 125, 126
 Кинг, Тимоти (Timothy King) 74
 Кирико, Ђорџо де (Giorgio de Chirico) 93
 Клаић, Драган 70
 Клајн, Ив (Yves Klein) 44
 Клајн, Мелани (Melanie Klein) 121
 Кле, Паул (Paul Klee) 91
 Клег, Михаел (Michael Clegg) 35
 Коваљов, Андреј Робертович (Андрѐй Робертович Ковалѐв / Andrei Kovalev) 45
 Ковачић, Анта 13
 Колак, Васа 153, 154
 Коларов, Ружица 19
 Колет, Сидони Габријел (Sidonie-Gabrielle Colette) 119
 Колић, Неда 91
 Колопи, Фред (Fred Collopy) 89
 Колумбо, Кристофор (Cristoforo Colombo) 43
 Корбизје (Corbusier) 35
 Корбин, Керолајн Мала (Caroline Mala Corbin) 49
 Корназ, Шарл Огист Едуард (Charles Auguste Édouard Cornaz) 84
 Костић, Боровоје 159

Костић, Јован 142, 143
Костић, Лаза 175
Котур, Душан 143, 146
Коцебу, Аугуст фон (August von Kotzebue) 180
Кошничар, Софија М. 9–26
Крављанац, Александра 163
Крег, Едвард Гордон (Edward Gordon Craig) 58
Кристи, Ијан (Ian Christie) 74
Кулик, Олег Борисович (Олѐг Борѝсович Кулѝк) 33, 42, 44, 45
Кулунџић, Марија 160
Купрен, Франсоа (François Couperin) 102
Курди, Абдулах (Abdullah Kurdi) 49
Курди, Алан (Alan Kurdi) 49, 50

Лабан, Рудолф фон (Rudolf von Laban) 62
Лазаревић, Милица Д. 119–132
Лазаревић, Сава 20
Лазих, Бранислав 149
Лазих, Дубравка Љ. 167–172
Ласоф, Џорџ (George Lakoff) 96
Ласо, Кристофер (Christopher Læssø) 32
Ластавица, Стефан 142
Латифић, Амра 64, 65, 66
Лацко, Иван 181
Лебовић, Ђорђе 175, 178
Лебовић, Злата 173
Левшин, В. 161
Лекови, Јозеф (Jozef Lekovy) 162
Лекови, Хана (Hana Lekovy) 162
Леман, Карл (Karl Lehmann) 85
Леовац, Славко 22, 23
Лепуш Полић, примадона Опере у Љубљани 13
Лечић, Славица 163
Лигети, Ђерђ (Ligeti György) 91
Лидбетер, Чарлс Вебстер (Charles Webster Leadbeater) 92
Лилјеблад, Аника (Annica Liljeblad) 40
Лимон, Хозе (Jose Limon) 62
Лингас, Александер (Alexander Lingas) 136
Липа, Јузеф (Juzef Lipa) 162
Лист, Франц (Liszt Ferencz) 59
Логотетис, Анестис (Ανέστης Λογοθέτης / Anestis Logothetis) 93
Лудвиг I (Ludvig I Karlo August), баварски краљ 9, 10, 20, 26

Луис, Пјер (Pierre Louÿs) 102, 105, 106, 107, 108, 110, 112, 118
Луначарски, Анатолиј Васиљевич (Анатóлий Васиљевич Луначáрский) 60

Љвович Ракитин, Јуриј (Юрий Львович Ракитин) 175, 178
Љубојевић, Миодраг 158

Магаш, Иво М. 19
Магрит, Рене (René Magritte) 93
Мајера, Љубослав 181
Мајерс, Чарлс (Charles Myers) 92
Макевили, Томас (Thomas Mcevilley) 44
Максимовић, Зоран М. 180–183
Максић, Божица 154
Маларме, Стефан (Stéphane Mallarmé) 101
Малик, Јан (Jan Malik) 153, 154, 155, 157, 159, 161
Малић, Даринка 13
Манојловић, Коста 134, 139, 140, 141, 142, 145
Манојловић, Тодор 9–28, 175, 177
Мањани, Ана (Anna Magnani) 169
Мардон, Лилијан (Lilianne Mardon) 38
Маринковић, Соња 134
Марић, добротворка из Загреба 13
Марјановић, Петар 161
Марк, Франц (Franz Mark) 90
Марковић, Милена 175, 177
Марковић, Милка 175, 176
Марковић Божовић, Ксенија Ж. 69–80
Маркс, Лоренс (Lawrence E. Marks) 81, 100
Мартинез, Роса (Rosa Martínez) 49
Маршак, Самуил Јаковљевич (Самуѝл Јаковлевич Маршáк) 153, 154, 155, 156
Мата-Кларк, Гордон (Gordon Matta-Clark) 37
Матис, Хенри (Henri Matisse) 90
Матовић, Драгослав 154
Маузер, Данијела (Daniela Mueser) 71, 74, 75
Мевр, Дебора (Deborah Mawer) 119, 120, 121, 129
Медић, Милена 120, 122
Мекдоналд, Џон Денис (John Denis Macdonald) 89
Мелегова Мељихова, Катарина (Katari-na Melegova-Melihova) 181

- Месијан, Оливије (Olivier Messiaen) 91, 92, 93
 Мијач, Дејан 178
 Мије, Жил (Jules Millet) 87
 Микић, Милена 19, 20
 Микић, Радован 159
 Миланков, Предраг 75
 Милер, Јоханес (Johannes Müller) 84
 Милић, Боривоје 154
 Милић, Загорка 149
 Милић, Р. 160
 Милојевић, Милоје 139
 Миодраг, Предраг 139
 Мирен, Хелен (Helen Mirren) 72
 Мисијано, Виктор (Victor Misiano) 44
 Михајловић, Борислав Михиз 175, 178
 Михаљевић, Бранко (Branko Mihaljević) 162
 Мишић, Бора 149
 Мишић, Воја 149
 Мишић, Слободан 163
 Млађеновић, Миливоје 181
 Моиси, Лаура (Laura Moisi) 41
 Мокрањац, Стеван Стојановић 133–146
 Мондријан, Пит (Pit Mondrian) 91
 Моне, Клод (Claude Monet) 90
 Монтез, Лола (Мари Долорес Елиза Росана Жилбер, грофица од Ландсфелда / Marie Dolores Eliza Rosanna Gilbert, Countess of Landsfeld) 9, 10, 21, 22, 26
 Моровић, Динко 156
 Мос, Елизабет (Elisabeth Moss) 29
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 159, 160
 Мраовић, Теодосије 143
 Мрђа, Слободан 75
 Мркшић, Борислав (Borislav Mrkšić) 154, 155
 Мулић, Вељко 149
 Мусолини, Бенито (Benito Mussolini) 169
- Нађ, Антал (Nagy Antal) 152
 Нађ, Миклош (Nagy Miklós) 151, 152
 Нажди, Ружица 163
 Наполеон I Бонапарта (Napoléon I Bonaparte) 10, 32
 Недић, Милан 15
 Нердрум, Од (Nerdum Odd) 40
 Несторовић, Неда А. 81–100
 Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 57, 63
- Новаковић, Олег 161
 Новаковић, Оливер 154, 156
 Нордау, Макс (Max Nordau) 86
 Нордлинг, Јон (John Nordling) 48
 Нотари, Тери (Terry Notary) 29
 Нусбаумер, Фиделис Алојз (Fidelis Alois Nussbaumer) 84, 85
 Нушић, Бранислав 173, 175, 177
- Њутн, Исак (Isac Newton) 88, 89
- О’Брајен, Нада 119
 Обрадовић, Емилија 154, 163
 Обрасцов, Сергеј Владимирович (Сергеј Владими́рович Образцо́в) 161
 Овидије (Publius Ovidius Naso) 103
 Олтевир, Ијан (Ian Altevier) 42
 Опачић, Богдана 75
 Орештајн, Арби (Arbie Orestein) 119
 Остојић, Тихомир 137, 140, 143
- Павлас, Игњат 151, 159
 Павлов, Михајло 154
 Павлов, Радомир 154
 Павловић, Мирко 135, 139
 Папастергијадис, Никос (Nikos Papastergiadis) 34
 Папић, Ружица 163
 Патаки, Ласло (Pataki László) 175
 Педрон, Луј Мари Алексис (Louis Marie Alexis Pédrone) 86
 Пено, Весна Сара 140
 Перић, Ђорђе 143
 Пермјак, Евгениј Андрејевич (Евгений Андрее́вич Пермья́к) 153
 Петковић, Ивана 88
 Петровић, Даница 140
 Петровић, Зоран 175, 178
 Петровић, Мира 149
 Петровић, Мирослав 149
 Петровић, Момчило 13, 14, 15
 Пиранделло, Луиђи (Luigi Pirandello) 161
 Пиросманашвили, Нико 44
 Пјотровски, Пјотр (Piotr Piotrowski) 35
 Платон (Πλάτων) 88
 Плеша, Бранко 175
 По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 20
 Поповић, Алимпије 152
 Поповић, Берислав 120
 Поповић, Гаврило 142

Поповић, Јован Стерија 157, 175, 177
 Поповић, Марица 13
 Поповић, Радован 15, 16, 17, 19, 20, 21
 Поповић Млађеновић, Тијана 81, 93, 95, 102, 103, 104
 Преображенски, С. 153
 Прпа Финк, Маријана В. 57–68
 Пуло, Доминик (Dominique Poulot) 30
 Путник, Јован 161
 Путниковић, Милан 154
 Пшеничник, Звонко 149

 Рабадан, Војмил (Vojmil Rabadan) 157, 162
 Раваси, Љубица 175, 176
 Равел, Морис (Maurice Ravel) 91, 103, 119–132
 Радаковић, Миливоје 162
 Радаковић Кљаић, Милица 175, 176
 Радован, Тинка 154
 Радоњић, Мирослав 173–179
 Родоњо, Дејвид (Davide Rodogno) 49, 51
 Радосављевић, Загорка 149
 Радосављевић, Сениша 163
 Радосевић, Никола 159
 Рамо, Жан Филип (Jean-Philippe Rameau) 102
 Распоповић, Ђорђе 154
 Рашић, Х. 155
 Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 90
 Рембрант, Харменсон ван Рајн (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 40
 Реноар, Огист (Auguste Renoir) 90
 Римингтон, Александер Волас (Alexander Wallace Rimington) 89
 Римски-Корсаков, Николај Андрејевич (Николай Андреевич Римский-Корсаков) 92
 Ристић, Марко 16
 Ристовски, Љубица М. 173–179
 Ромхањи, Иби 175, 177
 Роселини, Роберто (Roberto Rossellini) 167–172
 Рот, предузетница из Љубљане 13
 Ротен, Николас (Nicolas Rothen) 83, 84, 85, 86, 87
 Ротко, Марк (Mark Rothko) 91
 Ружић, Димитрије 176
 Ружић, Драгиња 175, 176

 Сабљар, Жарко 149

Савић, Катица 175, 176
 Савић, Свенка 61
 Савков, Миодраг 154
 Сакс, Георг (Georg Tobias Ludwig Sachs) 84
 Самјуел, Клод (Claude Samuel) 92
 Сапфо (Σαπφώ/Sappho) 106
 Сарваш, Шандор 163
 Сати, Ерик (Eric Satie) 93
 Сатон, Елизабет (Elizabeth Sutton) 30
 Саутер, Вилмар (Willmar Sauter) 74
 Светићанин, Предраг 156
 Секељ, Јелисавета 13, 15
 Секулић, Исидора 13, 15, 175, 178
 Сен-Санс, Камиј (Camille Saint-Saëns) 103
 Серто, Мишел де (Michel de Certeau) 34, 46
 Сибелијус, Јан (Jean Sibelius) 91
 Симнер, Јулија (Julia Simner) 83, 84, 85, 86, 87
 Симоновић, Евгеније 142
 Симоновић, Марија Д. 101–118
 Сингер, Парис (Paris Eugene Singer) 58
 Скенлан, Џон (John Scanlan) 41
 Скрјабин, Александар Николајевич (Александр Николаевич Скрябин) 91, 92
 Скупа, Јосеф (Josef Skupa) 161
 Слијепчевић, Јелена 163
 Смит, Ричард (Richard Smith) 121, 129
 Смитсон, Роберт (Robert Smithson) 30, 31, 32, 46
 Соде, Мартин (Martin Sööde) 47
 Соколовић, Мирнес 13, 14
 Сооја, Ким (Kim Sooja) 38
 Софокле (Σοφοκλῆς) 36
 Спери, Данијел (Daniel Spoerri) 36
 Спири, Јохана (Johanna Spyri) 157
 Сретеновић, Михаило 161
 Стајлс, Кристин (Kristine Stiles) 37
 Стајн, Мареј (Murray Stein) 123
 Стајн, Сузан (Susan Stein) 91
 Сталабрас, Јулијан (Julian Stallabrass) 41
 Стаматовић, Јелка 135
 Станковић, Васја 161
 Станковић, Корнелије 139, 143, 146
 Стар, Џорџина (Georgina Starr) 33
 Стевановић, Мишко 107
 Стивенсон Енгстром, Лиса (Lise Stephenson Engström) 38
 Стин, Ан (Anne Stine) 43
 Стојановић, Марко 181

- Стојановић, Слободан 175, 178
Суарез де Мендоза, Фердинанд (Ferdinand Suarez de Mendoza) 86
Субашић, Бојана 75
Суботић, Радомир 161
- Табачки, Миодраг 173
Тарнер, Вилијам (William Turner) 90
Телечки, Лаза 175, 176
Тираванија, Риркрит (Rirkrit Tiravanija) 32, 36
Томпсон, Мајкл (Michael Thompson) 41
Трифковић, Коста 176
Трифуновић, Никола 139
Трозби, Дејвид (David Throsby) 70, 72, 73
Туркони, Серђо (Sergio Turconi) 171
- Ћирковић, Богољуб 135
Топић, Бранко 153, 154
- Узелац, Недељка 154
Уи, Пјер (Pierre Huyghe) 42
Улрих, Џесика (Jessica Ullrich) 42
- Фабрици, Алдо (Aldo Fabrizi) 169
Фекете, Владислава 180–183
Фелини, Федерико (Federico Fellini) 168, 169
Фенд, Питер (Peter Fend) 32
Ферара, Ђузепе (Giuseppe Ferrara) 171
Ферари, Рахела 175, 176
Ференбах, Хајде (Heide Fehrenbach) 49, 51
Ферхерст, Ангус (Angus Fairhurst) 41
Фехнер, Густав Теодор (Gustav Theodor Fechner) 84
Филострат (Φλάβιος Φιλόστρατος / Lucius Flavius Philostratus) 106
Финци, Ели 21
Фиц Вајлдер, Ела (Ella Fitz Wilder) 161
Фланаган, Мери (Mary Flanagan) 30
Флурноа, Теодор (Théodore Flournoy) 86, 87
Форе, Габријел (Gabriel Fauré) 103
Франц, Мари Луис фон (Mari Louis von Franc) 122
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 104, 120
Фулер, Лоје (Marie Louise Fuller) 57
Фулчер, Џејн Ф. (Jane F. Fulcher) 102
Фуртула, Срђан Р. 107
- Халсман, Роберт (Robert Hulsman) 81, 95, 100
Хаанинг, Јенс (Jens Haaning) 40
Хајдуковић, Лука 162
Хајтл, Иван 175
Халберг, Данијел (Daniel Hallberg) 47
Ханауска, Боривоје Бора 154
Харк, Хелмут (Helmut Hark) 122, 125
Харис, Гарет (Gareth Harris) 50
Хартиг, Шандор (Hartig Sándor) 162
Хацић, Ленка 175, 176
Хацић, Милош 175, 178
Хедли, Бри (Bree Hadley) 38
Хел, Жељко (Željko Hell) 155, 156
Хениг, Ричард (Richard Hennig) 87
Хиндерлитер, Бет (Beth Hinderliter) 34
Хитлер, Адолф (Adolf Hitler) 15
Хју, Ф. Џ. (F. J. Hughes) 88
Холт, Ненси (Nancy Holt) 32
Хоца, Н. 161
Христић, Стеван 139
Хучкова, Дана (Dana Hučková) 181
- Цаи, Евгениј (Eugenie Tsai) 31
Цветичанин, Маријана 75
Цинкоцки, Војислав 163
Цинцар-Марковић, Александар 15
Цитовић, Ричард (Richard Cytowic) 81, 83, 87, 88, 92, 95, 96, 98, 100
Црвчанин, Миливоје 139
Црњански, Милош 9–26, 175, 176, 177
- Чамбор, Тереза 163
Чањи, Јан (Ján Čáni) 181
Чекић, Сава 154
Человски, Томаш (Tomáš Čelovský) 181, 182
Чиплић, Богдан 175, 178
Чиурлионис, Микалојус Константинас (Mikalojus Konstantinas Čiurlionis) 90
Чизом, Хју (Hugh Chisholm) 10
- Џејмсон, Д. Д. (D. D. Jameson) 89
Џонсон, Марк (Mark Johnson) 96
- Шабалије (Chaballier) 84
Шалајић, Стеван 157, 175
Шанта, Була (Sánta Gyula) 181
Шантић, Јелена 57, 64, 65, 67
Шведенборг, Емануел (Emanuel Swedenborg) 90

Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 175	Шо-Милер, Сажмон (Simon Shaw-Miller) 88, 90, 92, 93, 94, 96, 97
Шенберг, Арнолд (Arnold Schönberg) 91	Шопен, Фредерик (Fryderyk Franciszek Szopen) 59
Шехнер, Ричард (Richard Schechner) 48	Шпољар, Златко 157
Шилдер, Пол (Paul Schilder) 96	Штивић, Милена 13
Шиптјенко, Марина (Marina Schiptjenko) 42	Штокхаузен, Карлхајнц (Karlheinz Stockhausen) 48
Широла, Младен 154, 156	Штрбоја, Живко 148, 150
Шнабел, Џулијан (Julian Schnabel) 140	Штрбоја, Марија 148
Шнајдер, Грегор (Gregor Schneider) 49, 50	Шулгај, Јелка 13
Шокица, Добрила 175, 177	Шуман, Роберт (Robert Schumann) 59

Регистар сачинила
Тајјана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

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

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

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

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

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

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

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

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

Комплетно упутство *Библиографска јаренџеза и Цитирана литератџура* су у прилогу.

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

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

E-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

У Зборнику се примењују искључиво правила Правописа Матице српске.

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

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

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

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

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

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

Списак свих илустрација приложити уз рад.

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

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

Уз примерак одштампаног зборника сваки аутор добија и 20 сепарата.

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

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Цитирана лијература

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

Монографска публикација:

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

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развијку: лингвистичка исцртавања*. 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 избежлице 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 књижески*. 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.

Прилог у серијској публикацији:

Прилог у часопису:

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

Пример:

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

Прилог у новинама:

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

Пример:

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

Монографска публикација доступна on-line:

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

Пример:

VELTMAN, K.H. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02. 02. 2002.

Прилог у серијској публикацији доступан on-line:

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

Пример:

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

Прилог у енциклопедији доступан on-line:

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

Пример:

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

Рецензенти *Зборника Мајице српске за сценске уметности и музику* 62/2020

Силард Антал
Зоран Ђерић
Ана Котевска
Зоран Максимовић
Наташа Марјановић
Мелита Милин
Даница Петровић
Живко Поповић
Тијана Поповић Млађеновић
Ира Проданов Крајишник
Свенка Савић
Ана Стефановић
Катарина Томашевић
Мишко Шуваковић

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику

Издази двапут годишње

Издавач Матица српска

Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1

Телефон: 021/420-199, 6615-038

e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

www.maticasrpska.org.rs

Matica srpska Journal of Stage Arts and Music

Published semi-annually by Matica Srpska

Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice Srpske 1

Phone: 381 21 420-199, 6615-038

e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*

бр. 62/2020 закључило 8. јуна 2020.

За издавача: проф. др Драган Станић, председник Матице српске

Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма

Преводац за енглески језик: Оливера Кривошић

Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић

Технички уредник: Вукица Туцаков

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији

Библиотека Матице српске, Нови Сад

78+792(082)

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

сценске уметности и музику, 1987– . – 24 cm

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

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