


∞ Наслеђе



Наслеђе 8

ЧАСОПИС ЗА КЊИЖЕВНОСТ, ЈЕЗИК, УМЕТНОСТ И КУЛТУРУ
Journal of Language, Literature, Art and Culture

ГОДИНА IV / БРОЈ / 8 / 2007
Year IV / Volume / 8 / 2007

Темат Наслеђа:

УМЕТНОСТ И МЕДИЈИ

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

САДРЖАЈ

ТЕМАТ: УМЕТНОСТ И МЕДИЈИ	8
Желимир Вукашиновић ДОБА МЕДИЈАЛИЗАЦИЈЕ СВИЈЕТА: ПРОЗИРНОСТ УМЈЕТНОСТИ, РАДИКАЛНА ИНВЕНТИВНОСТ И ТЕРОРИЗАМ	9
Александар Петровић О МИМЕЗИ (ОД ПЛАТОНОВЕ ПЕЋИНЕ ДО ТАМНЕ КОМОРЕ)	17
Душан Живковић ОТВОРЕНО ДЕЛО И ХИПЕРТЕКСТ	25
Владислава Гордић-Петковић ОД ВИЗУЕЛНОГ ДО ВИРТУЕЛНОГ: МЕДИЈСКЕ ТРАНСПОЗИЦИЈЕ ШЕКСПИРА	33
Radmila Nastić JOSEPH RAPP'S MULTIMEDIA CULTURAL PROJECT	39
Александар Б. Недељковић РЕЦЕПЦИЈА РОМАНА И ФИЛМА ПАКЛЕНА ПОМОРАНЦА У СРПСКОМ СФ ФАНДОМУ	47
Љубомир Кораћевић РОМАН И ФОТОГРАФИЈА: СМИСАО ФОТОГРАФИЈЕ У РОМАНУ КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	51
Марија Панић КЊИЖЕВНОСТ У САВРЕМЕНОЈ ФРАНЦУСКОЈ МУЗИЦИ	63
Смиљана Ђорђевић РАДИО ДРАМА: ТРАНСПОЗИЦИЈА ФОЛКЛОРНИХ МОТИВА И МОДЕЛА ПРИПОВЕДАЊА	73
Марија Ђирић ОСЛУШКИВАЊЕ НЕПОТРОШЕНЕ АВАНГАРДЕ: ДАНИЛ ХАРМС У РАДИОФОНИЈИ БЕОГРАДСКИХ АУТОРА	85
Снежана Николајевић МУЗИКА НА ТЕЛЕВИЗИЈИ – ОД ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ДО КРЕАЦИЈЕ	107
Бранка Радовић ШТА ЈЕ ТО МУЗИЧКА КРИТИКА?	121
Анђелка Пејовић ФРАЗЕОЛОГИЈА У ЈЕЗИКУ ШПАНСКИХ НОВИНА	155

СТУДИЈЕ	168
Гвозден Ероп ПОРЕДБЕНЕ СТУДИЈЕ И СОЦИОЛОГИЈА КЊИЖЕВНОСТИ	169
Christophe Bardin JALONS POUR UNE HISTOIRE DE L'ART DU VERRE EN FRANCE AU XXÈME SIÈCLE	189
Немања Радуловић ОКУЛТНИ СВЕТ ДРАГУТИНА ИЛИЋА	201
АУТОРИ НАСЛЕЂА	230



Тања Милутиновић

УМЕТНОСТ И МЕДИЈИ

Желимир Вукашиновић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ДОБА МЕДИЈАЛИЗАЦИЈЕ СВИЈЕТА: ПРОЗИРНОСТ УМЈЕТНОСТИ, РАДИКАЛНА ИНВЕНТИВНОСТ И ТЕРОРИЗАМ¹

Урадак има за намјеру покренути питање прозирности умјетности или недејствености умјетничког дјела у *добу медијализације свијета*: добу у којем се декаденција јавља на начин тероризма као облика радикалне инвентивности. Инспиративно полазиште се може разазнати у распону композиционе реинтерпретације Хајдегерове тезе о *добу слике свијета*, Бодријаровог разумијевања проблема *прозирности, симулације, трансесетског и трансполитичког*, и Ничеовог обраћа платонизма као (у)чина довршења традиционалне *метафизике*. У овоме се спектру запажа да је основна карактеристика наше епохе чежња за стваралачким чином превредновања која имплодира у пасивни нихилизам и декаденцију. Ова се чежња за превредновањем (по)казује и као (пост)метафизичка чежња за крајем унутар (не)могућности новог Почетка. Постметафизичко доба је, утолико, доба метафизичке носталгије за умјетношћу (којом се открива да је /потиснута/ суштина метафизике *сама воља за Животом*), доба њене недејствености и прозирности, и, као такво, медијум тероризма као феномена радикалне инвентивности. Зато се изнова отвара потреба за *увођењем у ишћање* односа између метафизике и естетике, стварности, стварања и умјетности, времена и (ту)бивствовања, философије, свијета и Живота – да би се, исходиштем у херменеутику Бивствовања, ово упитивање помањало управо као оно (које је) битно по *историју будућности* као *историју недовршеног стварања*.

Кључне ријечи: Бивствовање, херменеутика, умјетност, прозирност, нихилизам, метафизика, Живот, инвентивност, тероризам

1950. године је објављено Хајдегерово дјело *Шумски њушеви* [Holzwege], а укључује, по овај оглед, три релевантна одјелка: *Доба слике свијета* (1935/36), *Извор умјетничког дјела* (1938) и *Ничеове ријечи „Боџ је мртшав“* (1943). Посебице се као битна преузима, у овдје другопоменутом спису, Хајдегерова намјера да, (по)кретањем фундаменталне онтологије, де(кон)струирате естетику темељну

¹ Чланак има карактер *прилога* тематском броју *Наслеђа*, а садржајно је први пут изложен, под истим насловом, саопштењем на Научном скупу Филозофског факултета у Источном Сарајеву.

у традиционалној метафизици. Наиме, проблем (не)могућности естетике, као проблем њена заснивања, темељен је у антиестетском набоју традиционалне метафизике. Однос философије и умјетности, међутим, акцентирање поетичког и стваралачког у философирању, превазилази метафизичку констелацију стварности и упућује ка цјелини бића. Херменеутика се тиме помаља као неминовност и као могућност *Dasein-a* у трагању за својим онтолошким (ис)ходиштем. Ваља имати у виду, дакле, да је *метафизички пурићанизам*, зачет Платоновом афирмацијом *наичулног свијета*, али и довршен Ничеовим *нихилизмом*, одредио историју философије, а онда и западне цивилизације, на начин *прочишћавајућег свијетљења* бића, заборава Бивствовања и *стерилизације философије* до њеног „научног дисциплиновања“ и повлачења из свијета. Метафизика Лијепог, одвећ успостављена у *онтолошкој индиференцији*, утискује у основе *традиционалне естетике* теорију *mimesis-a* управо у мјери у којој подразумејева дистанцу између умјетничког дјела (неосвјетљеног као *дјело умјетности*) и стварности. У овоме се поставу конституише дихотомија материја/форма, а онда и удвајање стварности у облику дуализма материјализам/идеализам. Питање стварања се потом *теоретизује* конституишући (свој) проблем којим пропада у своје метафизичке основе или покушава да их превазиђе. Но, треба то истаћи, философска медитација о суштини умјетности и Лијепом ипак отпочиње као *естетика* – иако се манифестује као метафизика Лијепог у смислу неетичког анестезирања *aisthesis-a*. Естетика, темељена у традиционалној метафизици, онда преузима дјело умјетности као свој предмет. *Опредмећење* умјетничког дјела је негација умјетничког у умјетности, заборав њена начина бивствовања, инхалирање стваралачког у експериментализам и експлоатацију, а онда и свођење дјела на доживљај субјекта.² Култура заклања своју суштину, своју при-родност (*colere*, лат. – баштинити, обрађивати земљу, штовати), на начин пројектовања умјетности у декоративну или музејску вриједност. Умјесто стваралачког очувања умјетности у самом (њеном) дјелу, култура (у)споставља

2 „Готово истог тренутка када почиње посебно разматрање уметности и уметника, то се разматрање назива естетичким. Естетика узима уметничко дело као предмет, и то као предмет *aisthesis-a*, чулног разабарања у широком смислу. Данас се то разабарање назива доживљавањем. Начин на који човек доживљава уметност треба да покаже у чему је суштина уметности. Доживљај је извор који је мерило не само за уживање у уметности, већ и за уметничко стварање. Све је доживљај. Ипак, можда је доживљај елемент у коме уметност умире. Умирање тече тако полако да му је потребно неколико векова.“ (Хајдегер, М. *Шумски пушеви*, Плато, Београд, 2000, 57).

умјетност на начин конзервисања и, тако је пасивизирајући, конституише њену не-дјело-творност, а онда и недејственост.

Овај је процес, (у)казује Хајдегер пратећи проблем традиционалне метафизике, учвршћен нововијековним конституисањем картезијанског *subjectum* којим, консеквентно, отпочиње *доба слике свијета*.³ Доба медијализације свијета се тако, у овом случају, интерпретативно преузима као извјесна про-теза доба слике свијета. Онолико колико ће метафизичка позиција нововијековља омогућити конституисање *стајалишне тачке*, те објективизацију и опредмећење свијета, толико ће XX вијек раз-просторити свако стајалиште у (пост)хуманистички медијализам и виртуелизам. Нећемо, овом приликом, третирати ту размјештеност само као унутрашње кретање (пост)метафизике, него ћемо јој прићи и из саме њене о(не)могућености и (не)дејствености. (Пост)умјетничко, (пост)хумано, (пост)историјско доба се наговјештава, из хоризонта (пост)метафизике, као доба декаденције у (об)лику радикалне инвентивности и као доба силиконске артифицијализације стварности. На овим се координатама пројектује доба медијализације свијета. Стога, изнова, и полазимо од питања: шта се још може преузети као наша стварност, као наш свијет?

XX вијек је вијек три свјетска рата (не заборављајући „хладни“), вијек „окончања“ оног другог у чину бацања атомских бомби на Хирошиму и Нагасаки, вијек холокауста (код Грка и Римљана овај се појам односио на жртву спаљивањем приношену боговима или умрлима), а потом и вијек „припреме“ за обрушавање трговинског центра у Њу Јорку. Сви ови догађаји су и медијски догађаји. Хирошима и Нагасаки су мјеста ефективизације (нуклеарне) моћи система, чин су његова неминовна и немилосрдна самопотврђивања и евиденција његове дејствености. Холокауст је машинерија систематизације ишчезавања Другог, минунциозно девалвирање Живота документаризовано фантомском стилистиком црно-бијелог целулода. 11. септембар је дан демонстрације трансполитичке немоћи система и радикалне инвентивности, односно трансполитичке моћи, тероризма: *slow-motion/rewind* перформе хаоса. Акциден-

3 „Основни процес новог века јесте освајање света као слике. Реч ‘слика’ сада значи: творевина представљачког произвођења. У том представљачком произвођењу човек се бори за положај у којем он може да буде оно бивствујуће које целокупном бивствујућем даје меру и одређује правац. (...) У тој борби погледа на свет и у складу са смислом те борбе човек користи неограничену моћ прорачунавања, планирања и одгајања свих ствари. Наука као истраживање јесте преко потребна форма у којој човек смешта себе у свет – један од путева на којима нови век с брзином непознатом учесницима те трке хрли испуњењу своје суштине. Тек том борбом погледа на свет нови век улази у пресудан и вероватно најдужи стадијум своје историје.“ (Исто, 75).

талност ових догађаја је, а то наш свијет и чини (не)стварним, или стварнијим од стварности, дакле хиперреалним, медијски обрађена. Ма колико неочекиван, *догађај* је увијек, и неопходно, медијски: у смислу његове актуелизације и, дакако, његове експлоатације. У том смислу, свијет је, по довршењу колонизације⁴, медијализован.

Шта то свијет онда има да чека? Дјело умјетности и његову недејственост да шокира или нови чин тероризма као најављено и (не) задрживо надирање радикалне инвентивности? Уколико је умјетност немоћна уздрмати темељ егзистенције, она бива онемоћена, у свем својем стваралачком набоју, превредновати доминантне вриједности. Чезња епохе за стваралачким (у)чином превредновања је имплодирала у пасивни нихилизам и декаденцију. Остала је чежња за превредновањем као (пост)метафизичка чежња за крајем унутар (не)могућности новог Почетка. *Пост-метафизичко доба је, у основи, доба метафизичке носиталџије за умјетношћу, доба њене недејствености и прозирности, и, као такво, медијум тероризма као феномена радикалне инвентивности*. Да би се актуелизовао, да би се смјестио у сред свеприсутне стрепње свијета, терористички чин трага изнова за облицима своје бруталне аутентичности и непоновљивости. И ако се (не) реализује, исти се отвара у слутњи своје сталне могућности. Овај се чин, дакле, реализује и својим одсуствовањем, али се актуелизује у увијек непоновљивој акциденталности. Медијализација свијета је начин његове сталне актуелизације у акциденталности. Ово је доба свеприсутности, опште замјењивости и доступности. Пасивни актери су и протагонисти и реципијенти. Медијализација свијета, наиме, ферментира стајалишну тачку ферментирајући субјект/објект релацију у распон њихове медијализоване супститутивности. Свако је, сваког момента, потенцијални протагонист стварности као пасивни актер *reality* програма. Медијализација је свијета онда и његова *програмабилна реалност*, на концу, интернетизована и виртуелизована. Колапс цензуре и иживљена експлоатација сексуалности, остављају простор за актуелизацију *радикалне инвентивности*. Дјела умјетности се, у хипер циркулацији, размјењују виртуалним токовима као аукцијске вриједности. *Умјетност је, након одређења, доведена до прозирности и самим својим дјелом више не успјева допријети до судбине човјечанства*. Умјетност није дјелатна, прозирући се исто-

4 Хајдегерово виђење *доба слике свијета* се, хусерлијански, може одредити као доба *колонизације свијета*. Из Хусерлове је перспективе *феноменолошка редукција*, а из Хајдегерове *де(кон)струкција*, тражени пут ка самим стварима, или пут ка ономе што свијет јесте, што, у цјелини, значи пут *деколонизације свијета*.

времено до своје музејске, декоративне или, пак, антикварске хиперреалности. Ономоћена да допре до судбине човјечанства, она, гетоизирана вегетира у „свијету другачијем од стварности“, или се виртуализована артифицијелизује у хиперреалност ефективних размјена. Све је ово продуковано у једну, до пуке перцептивности и максималне покретљивости, сведену, минималну тактилну слику. Она је лишена значења, компилативни рекламни идентитет без вјере у властито постојање. Телепортација у прозирност. Доба ефекта и „велике“ *транспарентности*: естетско-трансестетско, сексуално-транссексуално, политичко-трансполитичко, економско-трансеекономско...⁵

Вријеме се, на овим координатама хиперреализма, комодификовало: нико нема стрпљења да „архивизује“ идентитет нити да га у „архиву“ тражи, нити се исти потребује пројектовати у будућност. Све је у радикалном сада, у тренутку апсолутне *укључивости*. Оно што се потребује, наиме, јесте тренутно сјећање. Клонирање је пут анулирања *бившњиховања-при-смрти* чиме се Вријеме у себи деексатизира: не темпорализујући се из будућности, прошлост се управо реинсталира у потребу за тренутним сјећањем. Анулирање *бившњиховања-при-смрти* је и чин егзекуције над Другим, инхалирање сваке, и у онтолошком смислу, другости; чин, дакле, радикалног само-поистовјећивања, укидање онтологије *односа*. Живот се, на концу, (на овај начин) успоставља као (себе)иживљавање. Међутим, ова у основи метафизичка намјера да се превазиђе *коначности*, показала се (и показује се) као *ишћеина по Животу*. Штавише, ова намјера открива да је *суштина метафизике* управо *воља за Животом*. Метафизика, затворена у своје конструктивистичко само-одређење, неминовно (нас) води до искуства - да она *сама* није Живот: зато и пада, из својих постава, изнова у своју суштину. Другим ријечима, искушавајући да *сама* није Живот, метафизика се открива, у својој суштини, као *воља за Животом*. Уосталом, када год да се метафизика, ма колико да била комплетан пројект (логички или аргументативно у себи досљедан, компактан и довршен), покаже као штетна по Живот – само биће је одбацује. Метафизика, дакле, није индиферентна спрам Живота, него се у *диференцији* открива и показује као - воља за Животом!

Вриједи се онда и овдје, мада се то одвећ може и наслутити, присјетити ничеанске перспективе: воља за не-Истином, за другошћу, за Постајањем, за превредновањем, више је *метафизичка*

5 Овим се (дис)курсом (по)креће Бодријаров *Оглед о крајносним феноменима: Прозирност зла*, Светови, Нови Сад, 1994.

него воља за Истином и реалношћу. *Истина*, а онда и стварност, се овдје мисли у платонистичком смислу као Идеја, као надчулно, као бивствовање по себи. *Воља за чулним свијетом* је, по Ничеу, она воља којој(м) метафизика „тежи“. Воља за чулношћу је метафизичка. *Метафизичка воља се актиуелизује у умјетности*. Умјетност је, дакле, вриједнија од Истине! Супротно декадентном „философу морала“, активни нихилизам се обраћа философу-умјетнику: ономе који се односи ка *бићу у цјелини*, отпочињући *ишу* гдје се *оно* и открива - у човјеку. Философ-умјетник је (превасходно) стваралац, мјесто сталног само-превазилажења, мјесто *у-дјело-ишворења* величанственог Поднева човјечанства - када је Сунце у највишој тачки, када човјек и његова *сјена* постају једно: када се човјек више не одриче себе, своје коначности, своје смртности и (по)грешности, а онда ни свијета, ни животности. Ту ће се историја по-казати као несводива на догађајност и свршен чин, и отворити се као *историја недовршеног стварања*. Управо зато, постметафизичко доба је *доба метафизичке носиталџије за умјетношћу*, стална чежња метафизике за властитим крајем унутар (не)могућности новог Почетка. Прозирност умјетности и радикална инвентивност су ефективна моћ ове (не)могућности, покушај метафизике да *надвлада* властиту суштину, па онда и услов њена неминовна *удеса у херменеутици Бивствовања* - чиме су философирање, умјетност, воља, Живот, религиозна свијест и природни свијет изнова у позиву да се, стваралачки, проналазе у својему су-гласју. А ту, у отворености *историје недовршеног стварања*, другачији свијет, увијек и изнова, *ишк шреба да се деси!*

Želimir Vukašinić

THE AGE OF THE MEDIALISED WORLD: THE TRANSPARENCY OF ART, RADICAL INVENTION AND TERRORISM

Summary

This work is thematically focused on the problem of the transparency of art in the age of the medialised world: where decadence is realized in a way of terrorism as an act of the radical invention. Retrospectively, it is developed through the composite reinterpretation of Heidegger's thought on the age of the world picture, Baudrillard's understanding of the phenomenon of transparency, simulation, trans-aesthetic and trans-political, and Nietzsche's overturn of *platonism* as an act of the completion of the traditional metaphysics. The essential characteristics of our epoch, thus, will disclose itself as a manifestation of desire for the creative act of reevaluation which has imploded in the condition of passive nihilism. This condition, reflectively, appears as a

(post)metaphysical desire for an End within the experience of impossibility of the new Beginning. The post-metaphysical era is then an age of the metaphysical nostalgia after art, the age of its transparency, and so, the medium of terrorism as the phenomenon of a radical invention. This is why it has become unavoidable to question again the relation between metaphysics and aesthetics, reality and art, time and *Dasein*, to question the relation between philosophy, world and Life. Such questioning, finding itself grounded in the hermeneutics of Being, emerges as this one which can be important for the history of uncompleted creativity.



Ивана Васић



Владимир Петровић

Александар Петровић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

О МИМЕЗИ (ОД ПЛАТОНОВЕ ПЕЋИНЕ ДО ТАМНЕ КОМОРЕ)

У раду се разматра платоновски појам мимезе и његов историјски развој у контексту Луј Дагеровог изума фотографије и прекогнитивних покретних слика Стивена Спилберга.

Кључне речи: Платон, мимезис, уметност, фотографија, Стивен Спилберг

Платон у дијалогу *Софисти* (265б) прави разлику стваралачке уметности (*poietikai tehnei*) и подражавалачке уметности (*mimesis*) песника, сликара, скулптора или глумаца, која не ствара „оригинале“. Потоња увек иде иза стварности јер не подражава сам *eidos*, безвремени облик, већ *eikon*, његове одразе у простору и времену. Платон отуда без тешкоћа разликује праву, еидетску, и изведену, миметичку уметност. Прва није савршена, али демијург, ослоњен на *eidos*, слободно комбинује елементе да би направио што бољи поредак ствари. Потоња је неслободна, јер као сенка следи оно што је демијург већ урадио, а занатлија поновио. Платон је замерао уметницима да ништа не знају о ономе о чему говоре, већ само подражавају стварност која је тек слика безвременог *eidosa*. Миметичка уметност је опонашање опонашања (*mimeta mimetatos*), сенка сенке, што чини истину двоструко искривљеном. Уметност се тако налази на дну стварности, она дела у најдубљој сенци, негде на ивици света где понестаје светла и где све нестаје у тамном простору. Последица је да она људе чини неспремнијим за истину, неспособним не само за Државу, већ и за друштво уопште.

Ма колико овакав свет био неудобан уметницима, Платонова теорија одредила је границе у којима су они у оквиру европске културе радили и мислили, живели и стварали. Ни Фидији ни Праксителу, ни Леонарду ни Микеланђелу, није падало на памет да је њихово дело нешто друго до подражавање. Иако је схоластика волела великог Платоновог опонента, ни један уметник у европској историји све до замаха рационализма XVIII века није стао уз Аристотела и покушао да своје надахнуће црпи из њега. Платонов

свет, иако их је прекривао сенком, био је једини који им је давао да назру изворе стварања, док их млака Аристотелова поетика, иако их храбри да не подражавају ствари, већ саме идеје, остављала у безнађу властитог, аутономног домишљања, без икаквог чврстог онтичког упоришта.

Зато све до рационализма, када је Платон коначно одбачен, а неоплатонизам замењен картезијанством, није било сумње да ли уметност постоји и нису се чули гласови о њеном крају. Ни сама уметност није постављала питање о себи све док се сликару Лују Дагеру није посрећило да у мрачној комори супстанцијализује сенку о којој је говорио Платон. У камери опскури, без уметности, само хемијом, ослоњен на природни процес, успео је да добије слику (*eikon*) и да је 7. јануара 1839. прикаже члановима Француске академије наука. Запањујуће верна визуелна представа ухваћена на глаткој посребреној бакарној плочи заувек је изменила не само изглед уметности. Француска влада објавила је 1839. да се проналазак „поклања свету“.

Био је то велики обрт који се догодио тамо где је Платон и предвидео: најдаље од извора светла, у тамној соби (*camera obscura*). Слика је зраком светла изазвана у чистом мраку, развијена живиним парам, потом фиксирана кристалима соли и учињена привидом вечности. Дагеров поступак је еминентна практична потврда вредности Платонове теорије, јер у свом склопу конкретизује логику мимезе. Али за разлику од Платонове уметности, овде је слика независна од уметника: уметник је постао непотребан, јер је мимезис постао могућ и без њега. Довољно је само да се припреми ваљан хемијски поступак, притисне окидач и миметичка активност ће се одиграти сама по себи. На тај начин Дагер не само да из стварности добија слику већ издваја, дестилује саму мимезу. Мимеза камере опскуре више није *mimema mimematos*, већ стваралачка уметност, *poetikai tehnei*, демијургија у хемијском кључу. Таквој мимези није довољно уметничко деловање, већ се окреће стварајућој умешности. Издвојивши кључни стваралачки елеменат, мимезу, фотограф, који је себе одмах видео као демијурга, почео је да надгледа прелазак стварности у слику и ствара средства за управљање тим процесом. Преображај стварности у слику постао је могућ без икаквог уметничко деловања. Тако је мимеза лишена антрополошке суштине да би постала аутоматизовани посредник стварности и слика, медиј.

У исти мах уметност ослобођена мимезе нашла се пред искушењем свог краја, који је некако у исто време громогласно почео да најављује Хегел. Без потребе да подражава, јер то је преузела хе-

мија, бачена у слободу уметност на разне начине покушава да изађе на крај са новим искуством свог одсуства. Развила се у правце и стилове тражећи излаз у беспућу, испитивала своју ванмиметичку безавичајности и проживљавала искуство егзодуса.

Подражавалачка уметност, као што Платон исправно уочава, у себи суштински садржи елеменат незавршености и несавршености. То је и његова главна замерка уметницима. Али после Дагера, када је тај елеменат хемијски одстрањен, када нема несавршености у пољу дестилисаних, апстрахованих мимеза, када је подражавање верно и довршено, уметници више немају себе. Њих смењују Платоновим језиком речено демијурзи или модерним, технолози. Управљајући мимезом они не само да стварају ропски верне одразе, већ се окрећу оној првој уметности о којој је говорио Платон, поетици технике, стварајућој умешности, аутономном миметичком гесту, који, настао у тамној комори, покушава да рекомбинује стварност, а не да је подражава. Циљ није миметички, већ поетички, виртуелни свет.

Отуда фотографија, крајњи степен дејства сенке, мрачне коморе, више није уметност. Он живи за усавршавање и од њега страшно се подајући кретању од стаклене плоче до аналогног филма и дигиталног чипа. На том путу само привидно подражава стварност - она јој заправо поставља замку. Ослобођена мимеза у својим техничким облицима трчи упоредо са стварношћу да би у једном тренутку била спремна да је претекне и да камеру наметне као целину света. Према Платону, *eidos* је оно што има принцип свог кретања унутар себе, а *eikon* је оно што то мора да следи. Међутим, аутономни мимезис прави суштински преокрет, јер његовим развојем слика сама почиње да се креће. Крећући се од слике до покретне слике аутономна мимеза не само да замишља и производи стварност већ тражи да сада стварност подражава њену стваралачку умешност.

Могло би се рећи да категорички императив просвећеног, фотографског духа гласи: подражавати само подражавање. Просвећени фотограф је поносан што на његовој блиставој слици нема више тамних места, нејасноћа, митске недокучивости. Он је рационалан и јасан у свом покушају да *eide*, архетипске суштине, сведе на рационалне обрасце и технолошке задатке. Циљ нису више *eikones*, већ *eide*. Прескачући стварност којом је већ овладао, он се окреће симболима којима даје рационално образложење, организује их и поставља на углове конструкције виртуелног света који ствара. Својом уверљивошћу *eikon* приморава стварност да устукне,

да призна своју несавршеност и премоћ дагеротипије. После тога више није било тешко удахнути дух у *eikones*, анимирати слике и дати им покрет. Када су приказане прве покретне слике, *Улазак воза у сџаницу*, публика се у страху разбежала из дворане природно реагујући на верност филмског подражавања. Било је јасно да је мимеза довољно аутономна да створи паралелну стварност. Ни на који начин није то била уметност, или је то била само акцидентално, већ демијургија еидетског света. Ослобођена мимеза ствара виртуелни свет и, повратном спрегом, приморава стварност да се угледа на њега и понаша у складу са њим.

Наравно постоје различити нивои виртуелности, али је њена природа узорно описана у седмој књизи Платонове *Државе*. Реч је о пећини, тамној комори у којој светлост долази људима с леђа док помно посматрају слике на зиду настојећи да из њиховог комешања извуку закључке о томе шта се дешава. Виртуелна разлика је само у томе да ли посматрају *Улазак воза у сџаницу* или друга остварења мађионичара, тако их назива Платон, који испред зрака светлости проносе предмете који бацају сенку на заслон. Он их ни на који начин не назива уметницима, јер они се налазе изван мимезе.

У том погледу разлика између *Уласка воза у сџаницу* и незапамћеног страха који је побудила *Ајкула* Стивен Спилберга не представља ништа суштинско. Она просто сведочи о виртуелној динамици покретних слика. Икона савремене миметичке индустрије, Спилберг је нешто је мање од уметника, али и истовремено нешто више од њега. Његов занат врло прецизно одговара опису послова којима се баве мађионичари у *Држави*. Он је протагониста стварајуће умешности, који у свом занату и не помишља да се додворава уметности. За њега је уметник мртва ствар, превазиђени модел пасивне мимезе. Он је насупрот томе демијург који се игра медијем покретних слика да би направио један од могућих светова и наметнуо га као стварност која ће људе нагнати у бекство. Уметност је напуштена јер не може да оствари хегемонију над стварним светом. С друге стране, аутономна мимеза, како је схваћена у камери опскури Холивуда, у себи прикупља све нити колонизовања тамне коморе снова. Она се шири као нешто што више није *eikon*, слика, већ постаје *eide*, матица, архетип који управља догађајима.

Место Стивена Спилберга у *Држави* постаје сасвим видно раних деведесетих година двадесетог века. Како наводи његов биограф, Џон Бакстер, он у превирањима почетком те деценије, када се после пада Совјетског савеза чинило да је питање глобалне моћи непосредно пред одлуком, постао жустра присталица Била Клин-

тона.¹ Без дилема око слободе уметности, свестан да у свету аутономне мимезе уметност више нема шта да тражи, окреће се подстицању стварности да узме пожељни облик. Зато Клинтон одушевљено поздравља његов филм *Schindler's List* јер у њему, убрзо се показало, види одличан модел за интервенцију на Балкану. Спилберг не подражава, он ствара будућност. Иза њега не стоји нека уметничка мануфактура, већ велика мисао аутономне мимезе, посредовања које има снагу да ствара свет. Спилберг је демијург и Клинтон то добро зна. Зато хвалећи Спилберга каже да „од *Ајкуле* до *Шиндлерове листе* Спилберг нас својим плодним радом засмејава, тера да плачемо и верујемо у сва чуда маште. Придружујем се прослави његове непоредиве креативности и визије“.

Када је Џорџ Буш дошао на власт нису му засметале ове Клинтонове речи, већ је напротив одмах изјавио да је Спилбергов филм *Спасавање регова Рајана* његов омиљени. Одишући ретро патриотизмом идеје о војсци као извору моралних вредности, овај филм настоји да оствари контролу над националним памћењем, али и да пружи ново оправдање политици Вашингтона. Сада више није у питању ослобођење Европе, већина је схватила да је Други рат ипак завршен, нити борба са комунизмом, то је незгодно јер се капитал сели у Азију, већ је реч о хуманитарној интервенцији, спасавању једног, јединог човека. Спилберг јасно указује да је то спасавање довољан разлог за показивање целокупне војне силе. Како је један аналитичар духовито приметио, рат је таутологија – спасавање војних снага које су послате да ратују.

Из тога није тешко осетити како се антрополошко, цивилизацијско тежиште лагано и неумитно помера од Вашингтона ка Холивуду. Холивуд је по природи ствари много опскурнији од Вашингтона, а његова мађионичарска миметика знатно снажнија од заната управљања полисом, где је мимеза подређена структури Државе. Како је свесни свет освојен, или се бар тако чини, једино Холивуд може да понуди да се иде даље, да се колонистима отворе врата света несвесног. Своју делотворност он испробава производњом најделотворније негативне емоције – страха. Таква миметичка индустрија, лишена сваког уметничког субјективитета, није чак ни солипсизам. Једино њено име је демијургија: стваралац чудотворац, мађионичар из седме књиге тражи свргавање филозофа – краља само зато јер поседује демијуршке способности које разигравају политику снова и замахују технологијом јаве. Сугестивност

1 John Baxter, *Steven Spielberg: The Unauthorized Biography*, Heinemann Library, 1998.

покретних слика обећава да ће се у њима остварити утопија коју до сада нису дочекали ни теолози, ни идеолози, ни технолози.

Како нас и Френиси Фукујама извештава реч је о припреми неисторијског света. Историја, како је у њеној чистој форми схвата Хегел, изгубила је упоришта у духу који сазнаје себе и нестала у свету покретних слика. У преподневним часовима 11. септембра 2001. године постало је видно да се може коначно заменити покретним сликама, и да је оно што се дешава заправо само *déjà vu* фантазма с којим се заиграо Холивуд. Снимљена из различитих углова, монтирана и добро одглумљена лишена је сваког узбуђења. Она је очекивана, камере су спремне, сваки тренутак је филмован. Сцене рушења Близнакиња су биле реплика свега што смо деценијама раније видели у холивудским продукцијама. Осећала се иста замицао, иста режија, иста рука која је водила догађаје драмској катарси. Сцена је ујединила свет у доживљају историје као филма, као што је Софокле успео да уједини античку културу у доживљају света као трагедије. Био је то тренутак у коме се Холивуд попео на трон, а историја одбачена у запањак где већ дотрајава уметност. Историја, последња рушевина, реликт мимезе, била је рашчишћена, а свет спреман за нову пројекцију, нову есхатологију, нову утопију, нови ход ка виртуелној обећаној земљи.

Ова фина тачка укрштаја где је демијургија дословно срушила историју није могла да прође незапажено. Режицер Роберт Алтман је довољно дуго био у Холивуду да му није било тешко да у причи о тероризму препозна пиратерију, крађу интелектуалне својине. За њега су отмичари 11. септембра само копирали Холивуд. „Нико не би помислио да почини овакву грозоту а да то већ није видео на филму... Ми смо створили ту атмосферу и научили их како да то учине.“²

Историја од тада више не иде испред, онако како смо вековима научени да мислимо, она се сурвала низ уходане путеве, ка ономе што се већ десило. Њена будућност се већ одиграла. Стога је после 11. септембра Холивуд позван да производи сценарије који ће ићи испред замисли терориста. Посао је само поставити замку историји. Она се мора саплести о медије да би покретне слике биле увек корак испред догађаја. Без слободе, несавршености и недовршености, историја, управо као и уметност, не може да се збива. Пропорција је јасна: ако је мимеза слободна, историја то не може да буде.

2 J. Hoberman, *Laugh, Cry, Believe: Spielbergization and its Discontents*, The Virginia Quarterly Review, Winter 2007.

У *Minority Report*, првом филму који је Спилберг снимео после 11. септембра, завршеном јула 2001, реч је о полицијском јасновиђењу које успева да види убиства пре него што се догоде и тако омогући хватање убице пре његовог злочина. „Кривац је ухапшен пре него што је закон прекршен“, гласи рекламни слоган за овај филм. То значи да у стварном, историјском свету ништа не мора да се догоди. Покретне слике су много брже и демијург колонизујући свет колективно несвесног, где се налазе сви архетипови, матрице збивања, покретним сликама хвата у замку историју. Ништа и не мора да се догоди, јер једини догађај је сама аутономна мимеза, филм, медиј.

У овом контексту уметности је преостало да пише што бољи сценарио, јер он одлучује о победи. Медији имају пресудну реч да се сценарио што боље изведе, а живот пресели у филм будући да историја без филма више не може ништа да учини. Ако је у Чернобилу експлодирао објект, идеја контроле „објективног“ тока који је неповезан са субјектом, онда је у Њујорку био разнет субјект, илузија субјектове премоћи над објектом, његово историјско пре-напрезање које више није могло да очува целину. Али за разлику од Чернобила који је настао приморавањем медија и уметности да следе идеју, Близнакиње су срушене јер је идеја приморана да следи медије. Прво је довело до експлозије, а друго имплозије, али и једно и друго једнако уздрмава темеље картезијанског света.

Највећа корист од Спилбергових наставака *Воза који улази у сџаницу*, холивудског усавршавања првих покретних слика, јесте могућност бољег читања Платонове *Државе*. Ако су се Аристотел и Прокло, а о модерним тумачима да и не говоримо, згражавали над његовом осудом трагедије и уметности у целини, сада можемо да видимо шта је он имао у виду. Слобода поетичке технике треба да буде остављена демијургу, а уметност треба да буде ограничена на подражавање насталог света. Тиме можда уметност има мање достојанство од онога које би уметници прижељкивали, али се ентропија система држи под контролом. Када се мимеза ослободи, када ништа не ограничава њено дејство, када уместо уметности она постане демијургија, више се не може успоставити равнотежа, јер она постаје надмоћна и поиграва се са стварношћу испитујући сваку могућност без обзир чему води.

Медији као најбољи израз ослобођене мимезе - на коју се одмах ослони корпоративна намера, она која у паду Државе тражи свој профит - преузимају на себе атрибуте демијурга и почињу слободно да компонују свет. Стварност је условљена да се мора саобра-

зити медијима уколико жели да опстане. Традиционални појмови више не могу да обезбеде повезаност света, јер за медије свака ситуација, као у сну, стоји сама за себе, свака је преседан, свака има своје посебно значење и не може се ни на који начин уопштити. Реч је о свету који се налази у дубоком сну и где медији дају налог стварности да се помери дубље ка несвесном.

У ово нас уверава и Порфирије који у позном III веку пишући Јамблиху вели: „Јер у сну, када нисмо забављени ни једном ствари, понекад нам се јави знање будућности. Страст душе је узрок дивинације јер су чула заокупљена испарењима и призивањима; ипак, предсказању нису подложни сви људи, већ само простији и млађи. Екстаза моћи суђења је такође узрок дивинације, као и манија која се збива у болестима или духовном скретању, отицању тела, уображењима побуђеним болестима, или двосмисленим стањима ума између трезвености и екстазе, или фантазијама створеним опчињавањем.“³ Тешко је читати античке мислиоце а не приметити да нама треба много више речи да кажемо исто што и они: да аутономна мимеза није уметност, већ медиј и да је прави задатак медија опчињавање, а не подражавање стварности. Насупрот томе, место које је уметности дато у *Држави* говори нам о могућностима превладавања ониричног бивства. Сан, савршен сан је коначни и највећи производ аутономне мимезе, уметности без Државе.

Aleksandar Petrović

ON MIMESIS

(FROM PLATO'S CAVE TO THE DARK CHAMBER)

Summary

Paper considers meaning of the Platonic notion of mimesis and its historical development in the context of Luis Daguerre's invention of photography and Steven Spielberg's precognitive moving pictures.

3 A. R. Sodano, ed., *Porfirio. Lettera ad Anebo*, Naples: L'Arte Tipografica, 1958.

Душан Живковић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ОТВОРЕНО ДЕЛО И ХИПЕРТЕКСТ

У раду се разматрају основне идеје, као и развој теорије *отвореног дела* Умберта Ека, у контексту наговештаја стварања хипертекстуалне књижевности. Идеја отворености значења остварује се у интерактивном окружењу путем динамичности форме, амбивитетa и полифоније значења.

Кључне речи: Отворено дело, хипертекст, преображај, амбивитет, коауторство.

У студији *Отворено дело*, Умберто Еко није само интерпретатор, већ је иноватор формалних аспеката различитих тенденција модерне уметности. Теорија отвореног дела има већи значај него што јој придаје савремена наука о књижевности. Циљ Екове књижевно-теоријске мисли састоји се, с једне стране, у проналажењу нових начина обликовања књижевног дела, у стварању „отворене структуре“ текста, динамичности и нелинеарности стварања и интерпретације, а, с друге, - у идеји коауторске улоге читаоца. Студија *Отворено дело*, такође, извршила је доминантан утицај на уметност, најављујући осамдесетих и деведесетих година двадесетог века посебан медијски и поетички правац у оквиру постмодернизма – нелинеарну литературу у мултимедијалном окружењу. *Отворено дело* је, дакле, наговестило еру интерактивне, дигиталне књижевности, хипертекста, створивши подстицаје за стварање савременог мултимедијалног синкретизма. У овом раду, опет, интерпретираћемо поетичке аспекте Екове студије *Отворено дело*¹, као и огледе, студије и есеје који су идејно блиски са првобитним Ековим поимањима мултипликације стваралачког, мултимедијалног и интерпретативног процеса.

Модерна књижевност представља отвореност и полифонију формалних, семантичких и поетичких аспеката. Овим ставом Еко на имплицитан начин уноси тезу о уметничком преображају по-

1 Еко у студији *Отворено дело*, додуше, није експлицитно имао у виду компјутерско окружење, али је његова теорија добила апсолутно оправдање управо у хипертексту.

средством сугестија значења које стварају избор поливалентних веза. Својевремено авангардна, теорија отвореног дела постала је путоказ у трагању за могућностима интерактивних медија. Основне одлике јединства обликовања онтолошких слојева постају: амбигвитет², контраст, синхронизитет, метаморфоза и полисемија. Сама форма дела, дакле, постаје „пролиферација зачуђујућег“.³ Екова концепција, међутим, није сама по себи авангардна и рушилачка, али ипак даје слику западне модерне културе која негира класичне концепције универзалних закона предвидљивости феномена и узрочно-последичних веза. Дело (*oйera*) означава уобличен тоталитет, систем иманентних константи, затвореност, каноничност, док је „отворено дело“ - епистемолошка метафора, која садржи одређен систем, али и амбигвитет и полифонију значења. Тако се наметнуло питање: како разрешити овај привидан парадокс? Додуше, анализом процесуалности стварања и деловања парадокса ми не можемо продрети у његову суштину, која остаје „неизрецива“, јер он и не може поседовати **одређену линеарну** дефиницију. Наиме, теорија *oйтвореног дела* има своју богату традицију коју преображава до те мере да ствара синтезу, али у исто време и деконструкцију традиције⁴ у поимању текста као полиморфне и разгранате структуре.

Отворена форма књиге учинила је читаоца сарадником у стварању⁵: њему је препуштено да сам пронађе облик читања у коме се ствара целина дела. У интерпретативном процесу, читалац уноси лични сензибилитет, преображава формалне аспекте и учествује у грађењу интенција дела. Динамичност дела тражи од читаоца апсолутну ангажованост, „компоновање“ према различитим формативним склоностима у односу на преображај контекста значења. Зато

-
- 2 Појам амбигвитета не подразумева само двосмисленост, како је дато у преводу Нике Милићевића (Умберто Еко: *Отворено дјело*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1965), него и полифонију двосмислености и вишезначности која се непрекидно умножава, долазећи у односе са другим амбигвитетима, с једне стране, у самом тексту, а с друге, у односу интенција аутора и интенција читаоца.
 - 3 Александар Јерков, *Нова шекспиреалност*. Поговор *Сабраним делима Милорада Павића*, у књизи *Анахорети у Њујорку*, Просвета, Београд, 1990, 175-227; 208. Јерков имплицитно спомиње основну тезу отвореног дела у аспекту рецепције.
 - 4 Наравно, у модерној култури постоје и нус-појаве овог феномена. У поглављу *Зен и зајад* говори се о прилагођавању древне културе Зена млађој *beat* генерацији која би хтела да проникне у његове тајне површно и без одговорности
 - 5 Еко, један од главних теоретичара комуникације, извршио је пресудан утицај на комуникацијску теорију. Еково поимање читаоца блиско је појмовима Вејна Бута („подразумевајући писац“), Волфганга Изера („подразумевани читалац“) и Романа Ингардена („стваралачка читаочева делатност“). „Читање производи форму романа у сталној тенденцији ка ауторској формативности текста. Стваралачка реконструкција доводи до новог формирања уметничког дела, те тако роман награђује читаоца за његово сопствено осећање форме.“ (Јерков, исто, 221).

је отворено дело, рекао би Еко, облик „у својој савршено одмереној перфекцији организма“⁶. Оно је завршено у својој унутрашњој организацији, али истовремено пружа различите могућности читања/ тумачења које ипак не нарушавају његово унутрашње јединство.

Могућност тумачења отвореног дела увећава се великим бројем комбинација значења, а у исто време може постојати и амбивитет информације као двосмисленост и опализација. У том смислу, читалац може чак и несвесно успоставити системе онеобичавања. Идеално отворено дело, које егзистира између питања и селекције, функционише путем слободних, али сугерисаних асоцијација. Модел укрштених речи у теорији информације представља полазну тачку за даље развијање нелинеарне књижевности у студији *Отворено дело*:

„ (...) Јер је ова врло позната конструкција, читљива у више смерова, заиста она коју на пример доносе изучаваоци информације када испитују технику конструкције укрштених речи, ради проучавања статистичких могућности које двије или више секвенција слова имају, да би се комбиновале у разним вјестима“⁷.

Еко сличну технику преноси на целокупан теоријски систем. У зависности од комбинација и начина повезивања лексема, одредница и поглавља, постиже се семантички и формални преображај дела. У уметности пишчевог и читаочевог коауторства, доминантни принцип је успостављање нових односа сегмената структуре текста⁸:

„Различити коренови основа комбинују се тако да чине чвор значења, где постаје једна реч доминантна, а с друге стране, свака од њих може да се сретне и нађе у узајамном односу са центрима алузије, који су још увек отворени према новим констелацијама и новим центрима читања“⁹.

Поред тезе о узајамним односима, следећа етапа процеса отворености значења, представљала би постављање сваке семантичке јединице у центар алузије, при чему се ствара ефекат

6 У Студији *Отворено дело* Еко успоставља дистинкцију између поетике отвореног дела у ужем смислу, дакле експлицитног интерферирања мотива у модерној уметности, и имплицитне отворености значења која поседује богату и разнолику традицију генеза, од имплицитне отворености значења, до експлицитне поетике, као и њене облике и односе према уметничкој форми и рецепцији.

7 Умберто Еко, *Отворено дело*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1965, 114.

8 Еко је наговестио овај аспект 1962. године у студији *Отворено дело*, али ће његова експлицитна употреба на пољу хипертекста доминатну улогу заузети тек деведесетих година двадесетог века, развојем компјутерских технологија.

9 Умберто Еко, *Отворено дело*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1965, 56.

динамичности значења, умножених могућности „читања“. „Центри алузије“, макар и противречили један другом, граде интерферентне системе значења формалног и семантичког тоталитета дела. Тако настаје неочекивана употреба језика и нова логика нарративних структура. У овом стваралачком чину „читалац се затим узбуђује пред слободом дјела, пред његовом бескрајном пролиферацијом, пред богатством његових унутарњих додавања“.¹⁰ Дело је „децентрализовано“, према томе, постоји више динамичних тежишних тачака које се у међусобним односима непрестано умножавају. На овај начин се, такође, постиже, ефекат опализације контрастивних односа који постају паралелни и амбигвитентни, чиме се остварује еквивокност која, привидно парадоксално, садржи два вида: еквивокност у границама сугерисаних значења и отвореност *par excellence*. Еков појам сугестије зато тежи ка апсолутној отворености уметности и њеној непрекидној тежњи ка „отворености“ облика.¹¹ Он, међутим, жели и да успостави одређени степен кохерентности појма отвореног дела, да истакне складности које откривају слагање једног проблема са најразноврснијим аспектима савремене културе, указујући на заједничке елементе једне нове визије света.

Интерактивна књижевност (*hypertext, nonlinear narratives*) такође тежи да створи нове технике писања које имају различите токове читања¹². У овом смислу је имплицитно присутан и Еков појам сугестије, који тежи ка апсолутној отворености. Годину након објављивања студије „Отворено дело“, информатичар Тиодор Нелсон (Theodor Nelson) дефинисао је термин хипертекст, који се подједнако односи на форму електронског текста, као и на процес стварања нових информационих технологија. Нелсон, такође, сматра да је хипертекст „несенквенционирани метод писања – то је текст који се грана и читаоцу препушта избор, а најбољи резултат се постиже када се текст чита са интерактивног екрана“¹³. Први део

¹⁰ Исто, 146.

¹¹ *Случај и инширида* је поглавље које елаборира однос књижевности и масмедија, пре свега у њиховим различитим перспективама и дискурсима. Основна одлика телевизијског снимања је унивокност, а отвореност у филмској уметности пре свега се остварује монтажом. Ово поглавље представља шири контекст савремене културе, као и међусобне интеракције масмедијалних утицаја, али у њему је ипак истакнуто да ова поетика, иако може да обухвати већину тенденција модерне културе, ипак представља само једну од њених манифестација.

¹² Хипертекст одликава утицај концепта отворености у самом стваралачком поступку, најфреквентнију употребу остварује у прози, посебно у начину обликовања, сижеу, композицији, системима онеобичавања, као и „динамичности“ заплета и расплета.

¹³ Цитирано према: G. Landow, *Hypertext/theory*, Baltimore, John Hopkins University press, 1994, 74.

дефиниције о разгранатости текста и читаочевој селекцији и стварању нових значења, апсолутно је идентичан са Ековим ставовима, али Нелсон **експлицитно** истиче и интерактивни медиј, и тиме у суштини проширује и осавременује теорију *ошвореног дела*.

Књижевност постаје нелинеарни феномен који се креће у мноштву праваца¹⁴. Хипертекст делује као комплексан систем укрштених речи, текстова и дискурса. Електронски текст омогућава нехронолошко и нелинеарно приповедање и пружа читаоцу мултимедијални спој уметности¹⁵, као и већу динамичност система слободних асоцијација. Хипертекст ствара специфичну мрежу сегмената и могућности њихове комбинаторике¹⁶. Могуће су многобројне варијанте форме хипертекстуалног дела које ствара читалац различитим комбинацијама читања. Хипертекст¹⁷ фаворизује плурализам дискурса. У компјутерском окружењу, једноставном селекционом командом корисник прелази из одреднице у одредницу.

Жорж Ландау (George Landow), теоретичар хипертекста, у контексту „критичке теорије“, дефинише хипертекст као информациону технологију електронских веза, сачињену од блокова, *лексија*. Ова детерминација подударна је са Ековим поимањем односа мреже и центара алузије, у разгранатости и пролиферацији. Ландау такође сматра да је улога аутора редукована у интерактивној литератури, чак да хипертекст и „нема ауторе у конвенцијалном смислу (...) већ као текстуални медиј преображава аутора у уредника или члана развојног тима“¹⁸. Овакав став проистекао је из структуралистичке идеје о коауторству читаоца и аутора, представљене у експлицитном виду у Ековој теорији *ошвореног дела*.

14 Овај израз би се могао применити и на Еково стваралаштво, па чак и проширити на уметност читавог постмодернизма

15 У уметности хипертекста могућа је интерференција белетристике и ликовне уметности, стрипа, па чак и филмске уметности, посебно у кореспондентности видео клипова (video-cleer, кратки, концизни, динамични видео запис најчешће са одређеном поентом) и „тежишних тачака“ текста. Интерактивну Интерференцију уметности наговестила је теорија „отвореног дела“ које се бави динамичким односима међу уметностима и посматрањем уметности као јединственог и универзалног феномена.

16 У студији *Границе шумачења* Еко проширује ову концепцију, истичући интеракцију амбигвитетних односа и читаочево мењање структуре текста.

17 Аутор под иницијалима Р. Б. у часопису *New York Times* набраја претече хиперкњижевности (Лоренс Стерн, Џемс Џојс, Хорхе де Луис Борхес, Рејмон Кено, Итало Калвино и Милорад Павић) који су кроз дугу историју настојали да постигну вишеслојност и преображај линеарног текста, од техничких детаља (фусноте, маргиналије) па све до компјутерске технологије. Међутим, Роберт Кувер, амерички писац и професор на *Brown University*, у студији *Novels for computer* истиче да је дигитална литература настала прво у Северној Америци да би се проширила на Европу и Јапан.

18 George Landow, *Hypertext 2.0*, John Hopkins University Press, 1997, 100.

Еко је првобитне ставове из студије *Отворено дело* развио у каснијим радовима и применио на феномен хипертекста. У есеју *Come si scrive un romanzo* (Како се пише роман, *Multimedial arcade*, 1999) Еко говори о интерференцији формалних и семантичких аспеката у компјутерском окружењу. Интерпретација представља интерактивни чин принципа интертекстуалности, у којем се имплицитно крије Еков став да се „књижевност гради од књижевности“. Наиме, у свој имагинарни роман Еко би унео стотине новела, научних текстова, Библије, Курана и такав „Вавилон“ би садржао око 120 хиљада страна. Онда би компјутерским програмом сви подаци били измешани. Следећи корак би било наглашавање одређених делова. Међутим, сви прикупљени подаци не би представљали роман без ауторовог преображаја¹⁹. Даље, уследила би синтеза прикупљених података²⁰. Ауторово уношење организованог нереда, с друге стране, описује коренски парадокс, који би садржао одређену селекцију, дакле „границе тумачења“, а у чијим би оквирима постојали сугестивни односи потенцијалне „бескрајне аспекте“²¹ отворености значења.

У есеју *The future of books* (*Будућности књиџа*) Еко истиче да се у савременом добу под појмом хипертекстуалне структуре подразумевају два различита феномена: први је „текстуални хипертекст“, који омогућава нелинерано читање, моментални прелазак на различите семантички повезане сегменте текста. С друге стране, „Хипертекстуални текст“ (приметна је игра речи и истицање доминантне улоге интерактивног аспекта) представља мултидимензионалну мрежу или (...) у којој свака тачка или (...) може бити повезана са било којом (...). Други феномен представља „системски хипертекст“ - интернет, општи систем свих постојећих хипертекстова. Еко овим ставовима детерминише функције хипертекста у савременом глобализму. Књижевно дело се непрекидно преображава, а могућности његове интерпретације умножава интернет – „Вавилонска библиотека“. С друге стране, у интервјуу са Патриком Копком (Patrick Coprock), *A conversation on information* (*Разговор о информацији*), Еко ипак истиче да хипертекст никако не може бити сврха самом себи, већ представља само средство, медијум у смислу хипер-система који преноси „менталну“ хипертекстуалност

19 Еко такође иронично напомиње да би после тог процеса запалио читаво дело и написао прву реченицу, на пример „месец се високо уздигао на небу“.

20 Овај аспект асоцира на рачунар *Абулафију* из Ековог романа *Фукоово клајно*, којим се путем случајних, отворених асоцијација, трага за тајним знањима Темплара.

21 Умберто Еко, *Отворено дело*, Веселин Маслеша, Сарајево, 1965, 57.

и ингениозност аутора и читаоца.²² Хипертекст треба да истакне формалне и семантичке карактеристике отворености значења. Еко на овај начин прецизније конституише хипертекст као формални аспект у теорији књижевности.

Закључујемо да је теорија отвореног дела имлицитно присутна у свакој Ековој елаборацији о нелинеарном и разгранатом начину стварања, читања, као и у хипертексту. Пошто је језик „нелинеарни феномен“, онда и књижевно дело може имати мноштво „почетака“ и „завршетака“. Отворено дело представља немиметичку структуру, метафору уметничког света који није логоцентричан, већ садржи амбигвитете интерферентних аспеката, чиме се, принципом *intentio operis* (*шезње дела ка универзуму значења*), ствара ново поимање унутрашње логике текста. Читалац треба да пронађе мноштво централних тачака и тиме успостави динамизам *logos-a* у делу. Дакле, *logos* (уметничког дела) више на поседује кохерентност и линеарност, већ амбигвитет и динамичност. Еко, дакле, транспонује књижевност као неререверзибилну уметност у реверзибилну димензију, цикличну структуру која се може читати „са свих страна“²³. Теорија отвореног дела, тако, мења однос према књизи и, по Еку, преображава читаву европску културу²⁴. Са развојем ере компјутера, књижевност се претвара у „џиновски екран“²⁵. Еко негира структуралистичко „пророчанство“ доласка „краја књиге“. Он, ипак, иако маркира крај „Гутенбергове галаксије“, преображава књигу од устаљених оквира у интерактивни медиј, стварајући динамичнију естетску перцепцију и већу динамичност у комуникацији са књижевним делом.

Литература

Cicconi, Sergio, *Hypertextuality, Mediapolis*. Ed. Sam Inkinen, De Gruyter, Berlin & New York, 1999, 21-43.

22 Он такође сматра да су, на пример, дела Џејмса Џојса и Стефана Малармеа отвореног значења и хипертекстуалне природе чак и без помоћи компјутерског медија.

23 Пут од линеарне, „гутенберговске“ литературе до *хипертекста* наравно да има и своје негативне консеквенце. Еко истиче ризике овог подухвата. На пример, оваква врста „демократизације“, у почетку неконтролисана, могла би постати изманипулисана. По Ековом мишљењу, књижевност се вечито бори против различитих врста криза, чији се појавни видови преображавају током развоја културе, и тим преображајима треба бити „отворен“.

24 Еко чак упоређује своју мисију са Лутеровим преводом Библије.

25 У Ековој теорији значења, најотворенија секвенца је управо она која експлицитно не „филтрира“ могућности њених интерпретација и прибегава широј површини примаоачеве сензибилности, али уз ризик неразумљивости.

De Mallac, Guy, *The Poetics of the Open Form (Umberto Eco's Notion of Opera Aperta*, Books Abroad, January, 1971, 31-36.

Eco, Umberto, *A conversation on information*, (An interview with Umberto Eco), by Patrick Coppock, February, 1995.

Eco, Umberto, *Come si scrive un romanzo, Multimedial arcade*, 1999.

Еко, Умберто, *Границе шумачења*, са италијанског превела Милана Пилетић, *Paideia*, Београд, 2001.

Еко, Умберто, *Ошворено гјело*, са италијанског превео Ника Милићевић, *Веселин Маслеша*, Сарајево, 1965.

Јерков, Александар, *Нова шекстијалности*, Поговор Сабраним делима Милорада Павића, у књизи *Анахорети у Њујорку*, Просвета, Београд, 1990.

Landow, George, *Hyper/text/theory*, Baltimore, John Hopkins University press, Baltimore, 1994.

Landow, George, *Hypertext 2.0*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1997.

Dušan Živković

THE OPEN WORK AND HYPERTEXT

Summary

The fundamental ideas are being analysed in this work, as well as the development of an *open work* theory by Umberto Eco in the context of an implication of the creation of a hypertextual literature. Eco discovers the new ways of fashioning the literary work and its interpretations, within the idea of dynamics and non-linear process of *the open structures* in the text itself. The openness of meaning is being realized in the interactive surrounding due to the dynamics of a form, ambiguity, and poliphone of meanings.

Владислава Гордић-Петковић
Филозофски факултет, Нови Сад

ОД ВИЗУЕЛНОГ ДО ВИРТУЕЛНОГ: МЕДИЈСКЕ ТРАНСПОЗИЦИЈЕ ШЕКСПИРА

Рад испитује облике присуства Шекспира у медијима. Пошто се рецепција његовог дела удаљила од тумачења текста и театарске поставке, шекспирологија своју делатност проширује на медије: филм, телевизију и Интернет. Због чега популарна култура користи мотиве и цитате из Шекспирових дела, зашто се америчко колективно несвесно манифестује кроз рециклирање његових тема у индустрији масовне забаве? Рад истражује неке новије медијске трансформације Шекспировог дела.

Кључне речи: Шекспир, медији, теорија, критика, технологија

Када је објављена Шекспирова биографија из пера Стивена Гринблата, приказ ове књиге у часопису „London Review of Books“ није могао да заобиђе чињеницу да се данас на англоамеричком тржишту књиге о Шекспировом животу више купују него његова дела: штавише, аргументовао ју је податком да је, у том тренутку, Гринблатова књига била на 271. месту листе продаваности британског огранка Интернет компаније „Amazon“, док је Шекспиров *Краљ Лир* био на скромном месту број 13.791! Овај податак не говори само о великој и трајној популарности биографија на енглеском говорном подручју, него може да буде и темељ хипотезе да се рецепција Шекспировог опуса неумитно удаљила од читања књижевног текста.

Изучавање Шекспира на нашем тлу као да је обележено вишком озбиљности и систематичности, недостатком инвенције и ризика. Већина српских студија о његовом делу преоптерећена је биографско-рецепцијским синтезама или сумирањем и сажимањем критичких ставова. Не само да се о Шекспиру пише готово искључиво пропедеутички: као да је између сцене и текста, извођења драме и њеног читања повучена демаркациона линија која шекспирологу брани да се бави савременом обрадом текста, а редитељу да се критичким тумачењима обрати икако другачије сем са гордим нехајем. Утисак је да нисмо створили своју шекспирологију – шекспирологију која би послушкујући драмски текст препознала тачке његове актуелности и могућности провокације, те потом покушала

да Шекспира и шекспировско узглоби у нашу културноисторијску матрицу.

Актуелност, провокација и узглобљавање неопходни су тим пре што о *Хамлеџу*, *Маџбету* и *Ромеу и Јулији* више не можемо говорити из перспективе изворног и непосредног доживљаја текста, јер чак и такво читање има јасно омеђен референтни оквир – како критички, везан за Коулрица, А. С. Бредлија, Фројда, Јана Кота, Лакана, тако и медијски, везан за Лоренса Оливијеа, Питера Брука, Акира Куросаву или База Лурмана. Шекспир више није само играчка теорије и критике, него и рудник тема за индустрију масовне забаве.

Књига објављена 1998. под насловом *Unspeakable Shakespeare* из пера Ричарда Барта занимљиво је сведочанство о Шекспировом присуству у америчкој култури. Аутор открива да се Шекспир стално изнова цитира у америчком филму, од комедија и акционих филмова до цртаних серија, не само зато што је вредност његовог дела трансисторијска и транскултурна. Америци је, сматра Барт, Шекспир потребан као ново културно упориште. Шекспир постаје стратегија коју америчка култура користи да себе учини легитимном, макар и тако што ће Хамлета оденути у кожу Побеснелог Макса, јер је и то својеврстан цитат и коментар. Барт чак, помало претенциозно, каже да његова књига *Неизговориви Шекспир* проучава Шекспира као симптом америчког колективног несвесног. Подсећајући на кампању којом је МТВ пропратио премијеру *Ромеа и Јулије* у режији База Лурмана, Барт тврди да такав медијски третман доказује не само да је Шекспир вечито актуелан, него и да је тзв. „генерација икс“ жељна упоришта у традицији.

Уместо предметом стварања нове критичке догме, Шекспир је у новом медијском окружењу постао полигон за веселу манипулацију сексом и политиком – нарочито овим првим. Пошто се и сам бард са Авона неуморно поигравао променама пола и идентитета, његовим пародичарима је омиљена забава извртање сексуалних улога. Тако у филму Лојда Кауфмана *Тромео и Јулија* уместо двоје заљубљених срећемо *њих две* – љубавнице из Вероне, а то су ни мање ни више него Јулија и њена дадиља. У *Просперовим књигама* Питера Гриневеја чудовиште Калибан није само роб чаробњака Проспера, него и његова сексуална играчка. Дрске парафразе Шекспирових мотива нису резервисане само за филм: наизглед веран изворима *Хамлеџа*, Џон Апдајк ће у роману *Гертируда и Клаудије* до у танчине описати рађање неприродне љубави која ће Хамлетовог оца коштати живота и круне; недужна Офелија ће у роману Кети Акер *Моја смрт, мој животи* изговорити укупно седамнаест

синонима за реч „проститутка“ пред својим оцем Полонијем који је зависник од вискија и лаких дрога.

У новом технолошком окружењу, књижевности у помоћ долазе нови посредници њених порука: телефонске секретарице, факс машине, видео, лап-топ. Оно што је у класичној литератури било вербално, претаче се у модерним медијима у визуелно и кинетичко. Уметник који жели да добро познату причу поново исприповеда употребиће нову технологију и нови медиј чак без априорне свести о томе да је оно што чини експеримент, шок или бизарност. Превођење на језик нове цивилизације јесте транзиција и преображај, али није и прекрајање. Редитељ преводи причу у нови медијум како би се вратио њеним кључним темама. Ту долазимо до привидног парадокса: приповедање се мења како би се прича у потпуности сачувала, а Шекспира осавремењујемо како бисмо га приказали у светлу његове универзалности. То што у новим филмским верзијама његових трагедија замак Елсинор постаје луксузни хотел, „трула Данска“ корпорација лоцирана на Менхетну, а завађене породице Монтеки и Капулети ривалске уличне банде само су неопходни уступци новом технолошком мизансцену. Они не поједностављују драмску радњу, него је изоштравају.

Отуд филм, на ако не најбољи, а оно бар на најдиректнији начин, посредује одлучујући тренутак у коме се код Шекспира отелотворују љубав и насиље. Преношење порука више не захтева гласника, него се оне посредују технологијом, а окружење се презентује као модерни мегалополис који мора да функционише на принципу брзине. Јер, у њему је брзина судбина, баш као у фаталној причи о љубавницима из Вероне. У филмској верзији *Ромеа и Јулије* коју је пре неколико година режирао аустралијски редитељ Баз Лурман сачуван је важан елемент ове приче: Шекспирова трагедија о уклетим љубавницима не говори само о завађеним породицама него је и трагедија околности – љубавници су страдали зато што су поруке путовале преспоро. Веза између брзине и судбине тако је један од темељних мотива приче о љубавницима из Вероне. И ту брзину и њену узалудност на најбољи начин манифестују модерне редитељске поетике. Свет Лурманових јунака је хиперактиван, инвентиван и представља интерактивну импровизацију Шекспировог света. Количина кича и кемпа коју редитељ користи у грађењу новог декора за стару причу указује на потребу да се преформулише говор о емоцији, да се она лиши своје евентуалне анахроности: прича о судбинској предодређености двоје људи празна је и сумњива све док се не суочимо са љубављу која се у својој најчистијој и најсветијој инкарнацији дешава у свету вредносне дезоријентације, ин-

форматичке предозираниости, католичког кича, проблематичних сексуалних идентитета и малолетничког криминала.

Улазак у сферу информатичких технологија додатно је изменио форму Шекспировог текста. Не само да се, као што ћемо видети, текст прекраја и скраћује, него се узвишени трагични тон травестира у сагласју са захтевима новог медија и идеологијом новог доба. Изоштравање драмске радње постиже се на нешто другачији начин.

Виртуелну позоришну дружину „Хамнет“ основао је 1993. Стјуарт Харис, Енглец настањен у Калифорнији, бивши глумац и стручњак за компјутере. Његово пређашње искуство и спој различитих талената помогли су му да открије драмски потенцијал ћаскања на интернету: Харис сматра да се на IRC-у (Internet Relay Chat), у такозваној „ћаскаоници“, с обзиром на присуство актера комуникације (али и оних који су само посматрачи) стичу сви елементи позоришта. Харис је свој подухват називао „Интернет позориштем“, „уметничким форумом партиципаторног перформанса“ и „драмом виртуелне реалности“. Који год термин употребили, Харисове представе и текстуални предлошци били су суштински постмодерни у свом нехајном пастишизирању, а ипак су иза поигравања Шекспировим текстом стајале озбиљне тежње да се технологија ИРЦ-а употреби на нов и креативан начин.

ИРЦ представе се приказују у реалном времену са живим глумцима и публиком, са свим непредвиђеним импровизацијама и смећама које Интернет као медиј повлачи за собом: тако је премијери представе *Хамнеџ* (рађене по предлошку *Хамлеџа*) прекинула олуја која је продуцента спречила да се конектује на Мрежу. Само име трупе и представе, „Хамнет“, да се тумачити на различите начине. Познаваоцима Шекспира прва асоцијација је име пишевог сина, који је преминуо у једанаестој години, али назив има и аутоироничан ефекат: „хам“ на енглеском означава лошег глумца или дилетанта. У овом виртуелном позоришту постоје све компоненте које везујемо за конвенционално позориште – улоге, сцена, заплет, режија и извођење. На премијери представе *PCbeth* (тј. Магбет на персоналном рачунару) у априлу 1994, Харис и Гејл Кидер (ауторка текста и графике) носили су костиме из елизабетанског доба, а премијера је уприличена за Шекспиров четиристотинетридесети рођендан. Дружина је прославила догађај пијењем виртуелног шампањца. Увођење Шекспира у нов медиј није их спречило да инсистирају на конвенционалној промоцији.

Попут класичне фарсе, текстови *PCbetha* и *Hamneta* укидају психолошку дубину радње и карактеризације: заплет и јунаци ис-

касапљени су до непрепознатљивости, а Шекспиров предложак постао је предмет пародије и сатире, повремено отвореног ругања. Трагедије о данском принцу и шкотском узурпатору претворене су у урнебесне комедије са доста духовитих обрта, ласцивних опаски и технолошких алузија. С друге стране, доследан језик Интернет ћаскања у који је упакован костур Шекспировог оригинала наводи и на закључак да су *Hamnet* и *PCbeth* сатиричан осврт на нове видове комуникације, њихову штурост, економичност и привидну обестрашћеност. Дакле, не само да модерна технологија пародира Шекспира, него Шекспир пародира модерну технологију.

Текстуални предлошки Харисових IRC представа уједињују неспојиво – Шекспиров заплет и архаичан језик са новом комуникационом технологијом и жаргоном савремене популарне и компјутерске културе. Најочитији контраст је ипак онај између ренесансног језика оригинала и колоквијалног регистра савременог америчког енглеског. Само два од осамдесет стихова *Хамнета* верно преносе Шекспирове речи. Уместо да изговори оно судбоносно „иди у манастир“, Хамлет Офелији предлаже да се прикључи на IRC канал назван *манастир*:

<Hamlet>: Oph, suggest u /JOIN nunnery.

Мало потом, Хамлетов чувени монолог „To be, or not to be“, преточен је у криптографичку игру – „2b or not 2b“. Праћке и стреле судбине, море невоља, голи бодеж и остатак каталога неправди и дилема преточен је у колоквијално „bummer“.

Из наведених примера савремених медијских транспозиција видимо да читање Шекспира данас мора бити негде између ритуалне изјаве љубави и суровог ругања – то не изискује само баласт интерпретација из времена прошлог, него и сенке времена садашњег које падају на драмски текст. Као што се у *Сну летњег ноћи* комад о трагичној љубави Пирама и Тизбе који невешто игра неколицина занатлија услед упадица из публице и под теретом коментара и реакција распада ни у шта, тако се и владавина критичарског разума на крају ипак сведе на потврду читалачке љубави. Привидно се ругајући Шекспиру, и технолошки перформанси и порнографска травестија исказују му дубоку љубав. Поштовање масовне културе према Шекспиру произлази из чињенице да се, супротно комаду о Пираму и Тизби, његово дело није урушило под теретом баналних коментара и пакосних упадица, нити распало у серијском низу менгелеовских обдукција.

Vladislava Gordić-Petković

**VISUAL TO VIRTUAL:
THE MEDIA TRANSFORMATIONS OF SHAKESPEARE**

Summary

The paper examines the presence of Shakespeare's work in media. Since the reception of his opus has transcended close reading and stage productions, Shakespearean studies have expanded into film, television and the Internet. What makes popular culture exploit motifs and quotations from Shakespeare and why does the American collective unconscious gets exposed by the means of recycling Shakespeare in the mass culture and entertainment industry? The paper surveys some recent media transformations of Shakespeare's work.

Radmila Nastić*Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac***JOSEPH PAPP'S MULTIMEDIA CULTURAL PROJECT**

The paper is an overview of the work of the American theater producer Joseph Papp (1921-1991) who dominated the theatrical and intellectual scene of New York City in the 1960s and 1970s. He began with the Shakespeare Festival in Central Park, but in time he extended his activity to modern American drama produced in his Public Theater. Most of his productions were multimedia projects involving artist from other fields, which made Papp a significant cultural figure of contemporary America.

Key Words: Theater, Drama, Joseph Papp, Media, American Culture

In June 2005 the exhibition opened in The New York Public Library for the Performing Arts entitled 'A Community of Artists: 50 Years of the Public Theater' presenting archival documents, photographs, films, interviews, theater programs, designs, and original production elements of the Public Theater's landmark productions, recalling the work of the major American cultural icon Joseph Papp, the company's founder. The exhibition was drawn in large part from the personal papers of Papp, now part of NYPL's Billy Rose Theater Collection.¹ Public Library thus continued Public Theater's mission of providing democratic access to rich cultural resources, being, in the words of its president Paul LeClerc, 'an inspiration to creative minds for generations to come.'² The exhibition highlighted one of the most important aspects of the Public Theater's legacy – provision of a home for thousands of America's artists whose names (6,700 of them) were projected across a twenty-five-foot wall in the Library's gallery.

From 1954 until his death in 1991 theater producer Joseph Papp channeled and created the theatrical and intellectual life in New York City. His first major project was the New York Shakespeare Festival in Central Park started in 1957 with free productions of Shakespeare. In 1967 Papp obtained from the city the Astor Library Building to produce

1 'Exhibition Documents 50 Years of Theatrical Innovation', by Jim Young, The Epoch Times, Jun 25, 2005.

2 Ibid.

plays, movies and experimental works by new artists. It will become The Public Theater, and from 1992, The Joseph Papp Public Theater. Papp was an important promoter of off-Broadway theater and such new playwrights as David Mamet, Sam Shepard and David Rabe, as well as the custodian of the best American theater tradition embodied in Eugene O'Neill, 'the consciousness of America' as he called him. Papp produced the famous musicals *Hair* (1967) and *A Chorus Line* (1975). He was an initiator of multimedia projects, such as the opera version of Shakespeare's *Hamlet*, Papp's favorite play, and Pierre Boulez's notorious 'Rug Concerts' of the New York Philharmonic Orchestra. He successfully fought against conservatism and censorship, while struggling to restore government funding to the arts without any form of censorship.

Joseph Papp was also a promoter of interdisciplinary arts. Among the collaborators of Papp and the Public Theater were artists from other fields, architects and designers. The notable example was the designer Ming Cho Lee whose remarkable set models for the productions staged in the park from 1964 to 1971 were also exhibited in the Public Library's 2005 exhibition. Public Theater productions have won a total of 138 Obie Awards, 40 Tony Awards, 39 Drama Desk Awards, 19 Lucille Lortel Awards, and 4 Pulitzer Prizes. The Public has brought 49 of its shows to Broadway. The success must have been partly due to Papp's excellent cooperation with leading critics and media, in the first place CBS Television where he was employed full time when he was starting his theater project, and such influential critics as Robert Brustein and Brooks Atkinson, who were recruited among the chief supporters of Public Theater. 'We'll be setting up a whole cultural movement', exclaimed Papp proudly.³

Joseph Papp was called a cultural populist and indeed he introduced and promoted the so-called multiculturalism only later to become fashionable: Charles Gordone's 'No Place to Be Somebody' was the first African American and off-Broadway show to win the Pulitzer Prize; today prominent black actors James Earl Jones and Morgan Freeman were given chance to play in Shakespeare's and other plays in The Public Theater and Shakespeare Festival (outstanding examples are Jones as Oberon in 1961 'A Midsummer Night's Dream', Morgan Freeman as Petruchio in a 1990 production of 'The Taming of the Shrew', among others); Ntozake Change's 1976 play 'for colored girls who have considered suicide/when rainbow is enuf' was produced in The Public; David Hwang's work was also produced in The Public; the Theater was home to the Festival Latino in 1988 with productions in Spanish .

3 'The Theater', 'Joseph Papp: Populist and Imperialist', July 3, 1972.

However, Joseph Papp was not only a populist: in 1988 he was the first recipient of the Folger Library's annual William Shakespeare Award for Classical Theater, introduced to honor individuals who have made major contributions to classical theater in the United States. In the same year Joseph Papp and some other members of his company were in the committee for the celebration of Eugene O'Neill's 100th birthday. Public Theater staged a repertory season of O'Neill's plays directed by Hose Quintero, and a free marathon screenings of five films based on O'Neill's plays.⁴

Papp's prime achievement has been the Shakespeare Festival originating from the Shakespeare Workshop in a Presbyterian Church on East Sixth Street in 1953. Papp managed to stage free Shakespeare in the park and even to have the city pay part of the cost of production. In 1960 the city gave him \$60,000 – revenue from subway chewing gum machines. In 1971 he persuaded the city to buy the former Astor Library (to be later converted into theater), and lease it to him for \$1 a year. Papp took part of the profit from his successful Broadway productions to finance unprofitable modern plays, like Rabe's 'Sticks and Bones'.

For Papp Shakespeare stood for life energy which he endeavoured to match with theater energy. 'You can more easily reach a working-class audience with Shakespeare than you can with contemporary plays,' said Papp.⁵ 'The Two Gentlemen of Verona' started as a free production in the park in 1971, but ended as 'the biggest money earner' in Broadway in the following year. Papp 'embodied the ideal of live theater,' as was underlined by Gregory Mosher at a public discussion sponsored by Columbia University Arts Initiative to celebrate the legacy of Joseph Papp in 2004. Mosher, an actor himself, called Papp 'a persistent presence,' an 'energising force,' a man who revered Shakespeare and quoted from him frequently. The actor Kevin Kline, among the many now famous movie stars including Meryl Streep and Al Pacino, who began their career at Public Theater, remembered Papp encouraging his crew by citing Shakespeare's 'Henry V': 'We few, we happy few, we band of brothers.'⁶

Joseph Papp's contribution included authorship and sponsorship of publications accompanying productions of plays: 'Shakespeare Alive' (1988) together with Elizabeth Kirkland, presented Shakespeare against the cultural background of his time; 'Theater in America: 200 Years of Plays, Players and...' (1986), with an introduction by Papp, summarized the history of American theater; 'A Portrait of a Theater' (1979), also

4 'News, Notes and Queries', The Eugene O'Neill Newsletter, Vol.III, No.3, January, 1988.

5 'The Theater', July 3, 1972.

6 Gary Shapiro, 'Papp's Pride', 'The New York Sun', October 25, 2004.

introduced by Papp, that was ordered by Papp from the photographer Frederic Ohringer, today represents a valuable document of an artistic project with a series of black and white photographs of the artists attached to the Public Theater in its prime time; a series of editions of Shakespeare's plays produced in the Park were published with Papp's introductions.

The paper is an introduction into the study of the indirect influence of Joseph Papp's work on drama scholarship in New York and The United States, especially Shakespearean scholarship and studies of modern dramatic theory: it cannot be a coincidence that from the 1960s on United States has produced so many important books on the theory of drama, especially tragedy after the 'death of tragedy' had been proclaimed in the early 60s (Michel and Sewall, Elder Olson, Murray Krieger, Robert Corrigan, Francis Ferguson, Normand Berlin etc.)

The fact is that Papp's Public Theater was considered to be in the first place a writer's company. In 1972, when the American playwright seemed to be 'an endangered species', Papp discovered that America in fact had 'more new plays worthy of production than can be produced in the U.S.' Donald Schoenbaum, managing director of the Tyrone Guthrie Theater in Minneapolis, was quoted saying that 'The work he's doing – nurturing of playwrights – is enormous.'⁷

Papp himself considered his discovery and promotion of David Rabe to be his highest achievement, calling Rabe 'the most important writer we've ever had'. Rabe's reputation was established at the Public's in early 1970s as the major playwright's of the Vietnam-War era. Papp was responsible for the first professional production of Rabe's first significant play 'The Basic Training of Pavlo Hummel' in 1971. Papp further produced 'Sticks and Bones' and 'Streamers' – together they formed the 'Vietnam Trilogy'. Rabe was himself a Vietnam veteran who wrote not only about the war experience, but also about the post-war drama of a man returning to his family and to a society incapable to comprehend full implications of war which Rabe described as 'a surreal carnival of death.'⁸ 'It wasn't just that I couldn't reach my family, I couldn't reach anybody', said Rabe.⁹ This kind of experience was something new even to Papp: as a radical he had been thinking and acting mostly in terms of the condemnation of war and the U.S. military involvement, without much regard to the feelings of soldiers.

⁷ 'The Theater'.

⁸ 'The Basic Training of Pavlo Humme', Enotes, Jan. 7, 2007.

⁹ Ibid.

Sam Shepard's reputation of a significant new playwright commenced when he was commissioned by Joe Papp to write a play for his theater – it was to be 'The Curse of the Starving Class'. Shepard later recalled the occasion: in a telephone conversation Papp expressed his desire to do one of Shepard's plays (Shepard had already written and produced a number of plays, but none with wider critical acclaim or popularity). He asked Papp for advice and Papp recommended the subject-matter; '...a family, two sons, one stays home, one goes off to Vietnam or anyway to war and gets fucked up.'¹⁰ Shepard immediately noticed that it was the same story as in Rabe's 'Sticks and Bones' but did not mind much, seeing this as an opportunity to write about his own painful family experience at last. Indeed, the topic was common to all three significant American playwrights that Papp valued so much: O'Neill, Rabe and Shepard. Dealing with their own personal concerns and with their family conflicts, they simultaneously dealt with the fundamental American themes: disintegration of American family and the value system in a money-oriented consumer society, the inability to communicate, the search for the sense of the self. It was said of both Rabe and Shepard that they became successful only when they adopted O'Neill's American realism, and it had been said of O'Neill that he 'achieved greatness only when he adopted an unadorned Ibsenian realism' (Robert Brustein).¹¹

Joseph Papp and his favourite playwrights, in the tradition of Eugene O'Neill, were suspicious towards Hollywood and superficial entertainment, called by one of Papp's early protégés David Mamet, 'reversion to entertainment as pure titillation'¹², (though Mamet and Shepard would become famous Hollywood stars and develop a kind of love-hate relationship with it); they have been equally suspicious towards mass-media's tendency to distort truth. Pursuit of truth behind the surface of appearances was William Shakespeare's obvious passion, and Eugene O'Neill's enduring quest which, according to him, could be fully realized only in the transfiguring nobility of tragedy focused not on achievement but on struggle itself.

Not all the playwrights repaid the debt they owed to Joseph Papp (some have called him cultural imperialist). While in his recent collection of essays 'Make-Believe Town' Mamet pays a full tribute to him, David Rabe and Sam Shepard quarreled with their former mentor over insignificant matters: Rabe sold rights for one of his plays to his friend,

10 Quoted in Don Shewey, 'Sam Shepard', Da Capo Press, New York, 1997 (updated edition), 107.

11 Introduction to David Rabe, Enotes, Jan.7, 2007.

12 David Mamet, *Make Believe Town*, Essays and Remembrances, New York and Boston, Little, Brown, 1996, quoted in Deborah R.Geiss, Review, www.mamet.eserver.org, 1997.

while Shepard was dissatisfied with the cast of his 1980 'True West' production by Papp and sabotaged it in the press.

Public Theater is still an important institution though not of the same stature as in Joe Papp's time. The reason is probably in the changed cultural climate: lack of a major theatrical personality to give it direction, but also absence of city and state support. The Public has five theaters in its complex in Lafayette Street in the East Village and the Delacourte Theater in Central Park, but can put on production plays in only one or two of its theaters, plus one free production in the park.¹³ After Joseph Papp's death George C. Wolfe took over the direction of New York Shakespeare Festival and the now Joseph Papp Public Theater with mixed success. (Interestingly, Sam Shepard, after promising he would never again have his play produced in New York and in the Public, allowed his 'True West' to be staged by Wolfe, again not with the success of its productions elsewhere.). Wolfe resigned a couple of years ago; The Public has a new management and lives on.

Literature

Helen Epstein, *Joe Papp, An American Life*, Little, Brown and Company, Boston, New York, Toronto, London, 1994.

Mary C. Henderson, *Theater in America, 200 Years of Plays, Players, and Productions*, Foreword by Joseph Papp, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1986.

Stuart W. Little, *Enter Joseph Papp, In Search of a New American Theater*, Coward, McCann & Geoghegan., Inc., New York, 1974.

Frederic Ohringer, *A Portrait of the Theater*, with Introduction by Joseph Papp, Merritt Publishing Company Limited, Toronto, 1979.

Joseph Papp and Elizabeth Kirkland, *Shakespeare Alive*, Bantam Books, Toronto, New York, London, Sydney, Auckland, 1988.

Don Shewey, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1997.

Internet Sources

'Exhibition Documents 50 Years of Theatrical Innovation', by Jim Young, The Epoch Times Jun 25, 2005 , <http://en.epochtimes.com/news/5-6-25/29790.html>

'Joseph Papp: Populist and Imperialist', Time Magazine, The Theater, Vol. 100, No. 1, July 3, 1972., <http://www.time.com/time/magazine/0,9263,7601720703,00.html>

¹³ 'Public Theater has a decision to make' 'The Record', February 22, 2004.

David Mamet, *Make Believe Town*, Essays and Remembrances, New York and Boston, Little, Brown, 1996, quoted in Deborah R. Geiss, Review, www.mamet.eserver.org, 1997.

'News, Notes and Queries', The Eugene O'Neill Newsletter, Vol. III, No. 3, January 1988, <http://www.googlesyndicatedsearch.com>

Gary Shapiro, 'Papp's Pride', 'The New York Sun', October 25, 2004, <http://www.nysun.com/article/3708>

Rabe, David (Vol. 200) | INTRODUCTION, 'The Basic Training of Pavlo Hummel', Enotes, Jan. 7, 2007, <http://www.enotes.com/contemporary-literary-criticism/rabe-david-vol-200>.

'The Record', February 22, 2004., Copyright © 2007 North Jersey Media Group Inc.

Радмила Настић

МУЛТИМЕДИЈАЛНИ КУЛТУРНИ ПРОЈЕКАТ ЏОЗЕФА ПАПА

Резиме

Џозеф Пап, амерички позоришни продуцент (1921-1991), усмеравао је и креирао позоришни и културни живот Њујорка од 1954. године до своје смрти 1991. Његов први велики пројекат био је њујоршки Шекспиров фестивал у Централном парку који је отпочео 1957. године бесплатним представама Шекспирових драма. Пап је 1957. од града добио зграду некадашње библиотеке Астор за извођење драма, приказивање филмова и експерименталних представа нових уметника. Она ће постати чувено *Јавно позориште* (Public Theater), а од 1992. зваће се *Јавно позориште Џозеф Пап*. Пап је подстицао алтернативно позориште и нове драмске писце попут Дејвида Мемета, Сема Шепарда и Дејвида Рејба, као и класичну традицију Јуџина О'Нила. Био је заслужан за извођење чувених мјузикала *Коса* (1967) и *A Chorus Line* (1975) који ће се изводити годинама па и филмовати. Џозеф Пап је подржавао мултимедијалне пројекте као што су мултимедијална опера Карсона Кивмана *Хамлет*, и популарни концерти Пјера Булеа са њујоршком Филхармонијом. Међу његовим сарадницима у *Јавном позоришту* били су уметници из других медија, пре свега дизајнери и архитекте. Имао је релативно добре односе са медијима, био је претходно запослен у телевизијској кући CBS, а многи чувени новинари и драмски критичари били су међу највећим следбеницима његових културних подухвата. Резултат његовог деловања био је да је Њујорк у деценијама Папове активности био, више него икад, културна престоница света.



Александар Б. Недељковић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

РЕЦЕПЦИЈА РОМАНА И ФИЛМА ПАКЛЕНА ПОМОРАНЦА У СРПСКОМ СФ ФАНДОМУ

Стваралаштво енглеског писца Антони Берцеса имало је у Србији одјек не само у књижевним и научним часописима, књигама и уџбеницима, о чему је известила проф. Биљана Ђорић-Француски у *Наслеђу* 6, него и код љубитеља научне фантастике. И као роман, али само првих 20 поглавља, и као филм, *Паклена поморанца* је изузетно добро прихваћена, као неоспорни класик, у српском СФ фандому, док су двадесет прво поглавље тог романа, и књига 1985, били у фандому запажени, али ипак примљени знатно слабије.

Кључне речи: Антони Берцес, *Паклена поморанца*, реакција, фандом, научна фантастика

Овим кратким додатним прегледом желимо дати једну скромну допуну научном раду проф. Биљане Ђорић-Француски из *Наслеђа* бр. 6.¹ Наиме, као што сте имали прилике прочитати, професорка Француски је веома методично, са великом акрибијом, прикупила сазнања о реакцијама критике на српскохрватском говорном подручју на дела тог великог британског послератног аутора. „Обрађени су“, каже Француски, „сви написи пронађени у књигама, зборницима и уџбеницима, књижевним часописима, периодичним и дневним листовима“ у релевантном периоду на територији бивше Југославије.² Али постојао је још један простор на коме се компетентно и аутентично реаговало на Берцеса – барем на његова научнофантастична дела – а то је српски научно фантастични фандом, скраћено СФ фандом.

У децембру 1986. изашао је из фотокопирнице фанзин *Емитиор* број 43. Уредник је био Александар-Саша Гагалица, сада познат као музички критичар концерата класичне музике у Београду, сарадник оперске куће „Мадленијанум“ у Земуну, писац фантазијских (не СФ) прича и угледни члан Српског књижевног друштва. У овом

1 Биљана Ђорић-Француски, „Антони Берцес у српскохрватској књижевној критици“, *Наслеђе*, Крагујевац, 1997/6, 133-146.

2 *ibid*, 134.

броју *Емитора* налазимо на стр. 6 чланак Владимира Костића „1985 Барциса као СФ догађај године“.³ Костић са великим поштовањем и одушевљењем говори о роману *Паклена ѿморанца* („кратки и ефектни СФ роман ... остаје крајње актуелан ... Барцис нам се још онда представио као хуманистички писац широке културе и још веће забринутости за човека данашњице ...“).⁴ Костић има многе речи хвале и за 1985 али признаје: „Када сам први пут чуо о 1985, наивно сам поверовао да је то неки наставак 1984“,⁵ а осим тога, истиче да књига 1985 није роман, него спој једног есеја, једне новеле, и једног интервјуа. Са својим речима хвале, међутим, Костић је остао поприлично усамљен у фандому, а књига 1985 није, барем по нашем утиску, ни данас популарна нити утицајна међу онима у Србији који воле научну фантастику.

Писац ових редова тада је говорио, на састанцима тог клуба, да је Берцисов наслов 1985 јефтин маркетиншки трик, комерцијалистичка превара, хватање за туђи углед (Орвелов), и да је то дело промашај. О овоме немате фусноту – то је лична успомена.

Писац ових редова такође је био и уредник „Емитора“ 147, у децембру 1993, у коме је на стр. 12 изашла вест о смрти Антони Берцеса.⁶ У тој вести, која је заправо само фотокопирана вест из *Полиџике* од 26. новембра 1993., поменуто је да се Берцес бавио и компоновањем и да се зна за најмање три његове симфоније. Фандом није заборавио улогу музике у *Пакленој ѿморанци*.

Професорка Француски само индиректно помиње⁷ додатно поглавље, двадесет прво, *Паклене ѿморанце*, које се појавило у британском издању 1962. али не и у америчком издању 1963. Српски превод *Паклене ѿморанце* направљен је по америчком издању, што је вероватно био и добар потез, а српски фанови годинама нису ни знали за постојање двадесет првог поглавља; тек 1987. године, у четвртом броју српског новосадског СФ часописа *Алеф*,⁸ под уредништвом Бобана Кнежевића, тада још увек великог фана СФ, изла-

3 Владимир Костић, „1985 Барциса као СФ догађај године“, *Емитор* (интерно гласило друштва „Лазар Комарчић“, Београд, 1986/43, 6-10. Тада је то био клуб љубитеља научне фантастике, а касније је променио име и регистрацију и сада је клуб углавном посвећен неким другим жанровима – хорору и фантазији. Владимир Костић, адвокат из Панчева, тада је био један од водећих српских СФ фанова.

4 *ibid*, 6.

5 *ibid*, 7.

6 *Емитор* 147, 1993/12.

7 *Наслеђе*, *op. cit*, 142.

8 Антони Барцис, „*Паклена ѿморанца*: изостављено поглавље“, превео Александар Б. Недељковић, *Алеф*, Нови Сад, 1993/4, 73-80.

зи и то поглавље, које је превео ваш скромни горепотписани, аутор ових редова. На насловној страници магазина, поносито је истакнуто, латиницом (*Алеф* се штампао латиницом):

PRVI PUT U JUGOSLAVIJI
ZAVRŠNO POGLAVLJE
„PAKLENE POMORANDŽE“

То је оно поглавље у коме један зли нихилиста по имену Алекс покушава да сумира свој живот и опрости се од публике; поглавље, рекли бисмо, знатно слабије, лошије, од остатка романа. У уредничкој речи, Кнежевић истиче: „Одређене полемике у смислу оправданости објављивања може изазвати и последње поглавље романа *Паклена поморанџа* које је својевремено изостало из нашег издања. Сматрамо да је, пре свега, занимљив Бардисов осврт на однос америчких издавача према књигама које објављују. Такође, сматрамо да је потребно прочитати то финале у коме, без помпе и великих речи, писац најзад представља стравичну визију неумитне стварности којој тежи током целог романа“.⁹

Није обичај да се у књижевном часопису разматрају и филмови, али, потребно је, кад говоримо о жанровима фантастике; барем са становишта фандома. Јер за љубитеље научне фантастике *Паклена поморанџа* никада није била „засебно филм, а засебно роман“, него увек једна целина, филм и роман као једно исто, између осталог и зато што је Кјубрикова екранизација толико верна роману. Тај филм одувек је, од самог свог првог приказивања у Србији, био високо цењен, и поштован као класик филмске уметности. Тако га третира и др Зоран А. Живковић, данас познат као писац углађених прича фантазије,¹⁰ у својој великој двотомној *Енциклопедији научне фантастике*,¹¹ и у својој књизи (коју је претходно говорио 1984. године као низ предавања на српској државној телевизији РТС)

9 *ibid.*, 2.

10 Зашто наводимо средње слово, „А“? Зато што се на српској књижевној сцени, у Нишу, недавно појавио млади човек по имену Зоран Б. Живковић, па је сада потребна – да се изразимо као *Википедија* (Wikipedia, на Интернету) – „дисамбигуација“.

11 Зоран Живковић, *Енциклопедија научне фантастике*, Београд, „Просвета“, 1990, 55. Интересантно је да Живковић овде тврди да *Паклена поморанџа* није СФ, него антиутопијски роман! То показује да се доктор Живковић колебао око најосновнијих одредница жанра. *Паклена поморанџа* има свој новум, друштвени и историјски (будућност у којој енглеска омладина говори мешавином енглеског и руског језика, итд.), али и научни и технолошки (опрема помоћу које држава манипулише умом протагонисте Алекса), и тај новум је постављен сасвим рационално и сасвим у складу са научним начином гледања на свет (а не магијом; нема чаробњака са купастом капом и магичним штапићем...) па је то, према томе, итекако научна фантастика, антиутопијска тј. дистопијска.

Звездани екран, осам деценија СФ филма,¹² где Пакленој њоморанци посвећује цело једно поглавље, од укупно 18 поглавља/предавања. Да ли др Живковић говори о књизи, или о филму? О оба напоредо, наравно. Треба имати у виду да је Живковић тада још увек био један од најважнијих чланова српског СФ фандома. (Тек накнадно се дистанцирао од СФ, али нешто нам говори да би се једног дана могао и вратити.)

Могли бисмо закључити да су они српски читаоци који научну фантастику најбоље познају, и који јој посвећују многе године свог живота, прихватили Берцесов роман *Паклена њоморанца*, али само првих двадесет поглавља, и такође Кјубриков филм *Паклена њоморанца*, без оклевања као велико, капитално дело прозне и филмске уметности, а да су са много мање одушевљења примили двадесет прво поглавље тог романа, и кратку збирку текстова 1985.

Библиографија

- (1) Барџис, Антони, „*Паклена њоморанца*: изостављено поглавље“, превео Александар Б. Недељковић, *Алеф*, Нови Сад, 1993/4, 73-80.
- (2) Ђорић-Француски, Биљана, „Антони Берцес у српскохрватској књижевној критици“, *Наслеђе*, Крагујевац, 1997/6, 133-146.
- (3) Живковић, Зоран А., *Енциклопедија научне фантастике*, „Просвета“, Београд, 1990.
- (4) Живковић, Зоран А., *Звездани екран, осам деценија СФ филма*, Отокар Кершовани, Опатија, Загреб, 1984.
- (5) Костић, Владимир, „1985 Барџиса као СФ догађај године“, *Емиџор* (интерно гласило друштва „Лазар Комарчић“), Београд, 1986/43, 6-10.

Aleksandar B. Nedeljković

RESPONSES OF SERBIAN SF FANDOM TO THE NOVEL AND FILM *CLOCKWORK ORANGE*

Summary

Work of English author Anthony Burgess has had, in Serbia, echoes not only in literary and scholarly magazines, books and textbooks, which was reported by Dr. Biljana Djorić-Francuski in *Nasledje* 6, but also in the SF fandom. Both as the novel, but only the first 20 chapters of it, and as the film, *Clockwork Orange* was received extremely well, as a doubtless and lasting classic of SF, in Serbian fandom; while the twenty-first chapter of the novel, and the book 1985, were noticed in the fandom, but greeted with far lesser enthusiasm.

¹² Зоран А. Живковић, *Звездани екран, осам деценија СФ филма*, Отокар Кершовани, Опатија, Загреб, 1984, 88-93. Овде Живковић доводи Берцеса у исту раван са Замјатином, Хакслијем и Орвелом.

Љубомир Кораћевић
Аранђеловац

РОМАН И ФОТОГРАФИЈА: СМИСАО ФОТОГРАФИЈЕ У РОМАНУ КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У овом раду испитујемо присуство фотографије у наративним низовима уметничког текста *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског, третирајући тај уметнички текст као роман. Фотографија сопствене сенке јунака *Хиперборејаца* снимљена на обали Балтичког мора у Скагену, ванкњижевног је порекла, и као таква, полазна тачка испитивања у којем се трудимо да осветлимо: 1) проблематичан међуоднос јунака и аутора романа; 2) однос јунака према чињеницама смрти, рата, јаства и двострукости бића; као и 3) однос аутора према традицији и истини, путем јунаковог поимања протока модерних, и уопште прошлих времена. Смисао присуства феномена фотографије у *Хиперборејцима* се, отуд, налази у средишту нашег испитивања којем је циљ да покаже: како је тај нововековни феномен постао један од поетичких образаца романа *Код Хиперборејаца*, посредно откривајући његов уметнички простор.

Кључне речи: роман, фотографија, традиција, истина, сенка, безлично се, слика, смрт, модерна времена

Повео сам давно ши погнућу сенку,¹

Прва реченица романа *Код Хиперборејаца*² написана је у прошлом времену, перфекту: *У почетику прошлог рата, живео сам у Италији (9)³*, што наизглед одговара *ишичевој потреби за причу о прошло-*

1 Милош Црњански, *Стражилово*, у: *Лирика Ишаке и све друге песме*, приредио Миливој Ненин, ЗУНС, Београд, 2002, 129.

2 Књигу *Код Хиперборејаца* третираћемо у овом тексту као роман, иако она није типичан представник овог жанра будући да „присуство бројних места“ у њој „траже спољашње објашњење“, што „ипак не смета фикционалном карактеру овог дела“ (Мило Ломпар, *Ајолонови пушокази*, Службени лист СЦГ, Београд, 2004, 155), јер су и „савремена истраживања у области историје романа показала колико је ова књижевна врста спој различитих наративних традиција и колико је кадра да се у тренуцима кризе жанра враћа облицима које је синтетисала: хронике, мемоарима, аутобиографији, посланици, романи, сатири; остајући, при свему, роман“. (Љубиша Јеремић, „Код Хиперборејаца – путопис, успомене, памфлет, или роман?“, у: *Књижа о Црњанском*, приредио Мило Ломпар, СКЗ, Београд, 2005, 347-348)

3 Сви наводи из романа *Код Хиперборејаца*, дати су према: Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 1993. У даљем тексту крај на-

сти (7). Реченица која јој следи, међутим, написана је у времену садашњем, презенту: *Станујем у Риму, близу Вајтикана...* (9). Откуд то, да након вишеструког одређивања времена приче као *прошлог*, Црњански има потребу да, као кроз одшкринута врата вечности или смрти, о догађајима који су се *тада* збивали приповеда као да се дешавају *сада*? Не упућује ли нас Црњански на нешто, тиме што означава да оно што је *било* у стварности, постаје оно што *јесте* у причи? Да ли то што *јесте* у причи обезбеђује себи тиме полагање права на оно што *традиција* назива *истином*?⁴

Вишесмислен однос према истини, традицији и нововековним облицима свести најављен већ у предтексту романа⁵, испољиће се врло очигледно у тренутку када јунак *Хиперборејаца* осећа *да ће и то бити крајко* и *да је само пролазна сен* и у Риму, као *што је био* и у Гранади, и у Рејкјавику. (14) Јунак Црњанског на том месту приповеда, опет у перфекту, како је у Скагену, у Данској на обали Балтичког мора *стазио на струду једно сломљено, галебово крило, које сам, за усломену, фотграфисао. Када сам изазвао негашив, наћох, да сам, на тој слици, снимео и своју сенку. Случајно.* (14) Ово је моменат у којем одређена фотографија са реалним, ванкњижевним пореклом бива преиначена у уметнички текст. Док описује ову своју фотографију – која у сваком од три начина поседовања фотографије по Ролану Барту припада Црњанском, јер се у вези са њом приказује тројако: 1) као оператер (фотограф), 2) као спектрум (фотографисани)⁶, и 3) као спектатор (реципијент фотографије) – Црњански јесте и аутор⁷, и јунак уметничког текста. Ради ли се, међутим, овде само о теоријској подударности или неподударности аутора са јунаком,

вода, у загради, назначен је само број странице. Наводи из *Књиже о Микеланђелу* дати су према: Милош Црњански, *Књиже о Микеланђелу*, Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 1998. У даљем тексту крај навода, у загради, испред броја странице дата је и назнака *КоМ*.

4 Peter Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*, preveo Boris Hudoletnjak, Globus, Zagreb, 1992, 182.

5 Сва лица која живе, или су живела у стварности (7), претворена су у иреалне фикције према пишчевој потреби за причу о прошлости (7), и сва су имена, карактери, дела и речи, претворени ... у литерарне креације (7).

6 „онај или оно што је фотографисано јесте циљ, референт, врста малог привиђења, *eidolon* што зрачи из предмета, које бих радо назвао *Spectrum* Фотографије, зато што преко свог корена чува однос са „спектаклом“ и додаје оно нешто помало језиво у свакој фотографији: повратак умрлог.“ Rolan Bart, *Svetla komora, Nota o fotografiji*, preveo s francuskog Mirko Radojičić, Rad, Beograd, 15-16.

7 Кажемо у овом тексту аутор, јер је Црњански „ипак оставио своју поетску пројекцију у *Хиперборејцима* под властитим именом, рачунајући свакако са ефектом који би иначе изгубио“ (Љубиша Јерemiћ, *Нав. дело*, 348) – а не приповедач, иако смо свесни да је „начелно погрешно егзистенцијално изједначавање приповедача са аутором“ (Исто, 324).

или је реч о другачијем односу? Има ли места помисли да се укључивањем феномена који изазива „потрес цивилизације чином који је скорашњи на лествици историје: „наступање мене-самог као другог: неприродно раздвајање свести од идентитета“⁸, у уметнички текст *Хиперборејаца* – као дела Црњанског „у којем је поетички радикализам највећи“⁹ – жели открити нека *истина*, о човеку у нововековном свету? Има ли места помисли да аутор *Хиперборејаца* уз помоћ тог феномена индиректно указује читаоцу на претпостављени, сложени систем могућности веровања свога јунака, то јест: на природу његове перспективне свести која са догађајима истовремено сугерише њихово дејство на читаоца? Да ли, дакле, феномен који је фотографија – по себи вишезначан: истовремено у вези са појмовима времена, светлости, стварносног и имагинарног – преломљен кроз модерни облик свести главног јунака овог романа као кроз камеру обскуру, (јер он *Пројухиша светлости и она се у њему ломи као у некој призми* (24)), најављује и сасвим нов однос јунака према аутору, и обрнуто, тиме што у текст ове прозе уткива неку *истину* – нешто што је *било* и нешто што *јест* – упркос традицији и нововековним облицима свести?

Свака фотографија, вели Ролан Барт, „умножава до у бескрај“, оно што је „било ... само једном“. Она се „оптерећена случајношћу ... никада не разликује од свог референта“¹⁰: дакле, у овом случају, сенке јунака поред сломљеног галебовог крила. Фотографија, међутим, каже Барт и то, „ма шта показивала и ма какав био њен начин“, јесте „увек невидљива: она није оно што се види“, јер она може означавати и тежити ка општем само стављајући маску¹¹. Отуд фотографија, као и слика са перспективом, може бити препозната као уметност позорнице¹². И, ако се овде опоменемо склоности Црњанског, као писца, ка метафорама театра, то ће нас несумњиво упутити на позориште сенки чија се еволуција завршава настанком фотографског студија¹³, па ћемо закључити да: иако је на фотографији приказана *случајно* сенка Црњанског, она то *није случајно* у роману – том

8 Rolan Bart, *Нав. дело*, 18.

9 Мило Ломпар, *Ајолонови пушокази*, Службени лист СЦГ, Београд, 2004, 122.

10 Rolan Bart, *Нав. дело*, 12-13.

11 Исто, 35-36.

12 „а ако ми се Фотографија чини најближа позоришту, онда је преко једног необичног релеја...: Смрт(и)“. И даље: „она је обесприрођено позориште у којем смрт не може да „се проматра“, да се промишља и да се интериоризује; или пак: мртво позориште Смрти, одбијање Трагичног; она искључује свако прочишћење, сваки *catharsis*.“ (Исто, 33, 82).

13 Pol Virilio, *Kritični prostor*, prevela Slobodanka Šibalić, Umetničko društvo Gradac, Čačak, 1997, str. 62.

театру сенки ума. Јер, фотографија која је „само случајност и може бити само то“, постаје сада текст „који, изненадним дејством једне једине речи, може учинити да једна реченица са дескрипције пређе на рефлексију“¹⁴. Црњански управо речју, и реченицом која гласи: *Случајно.*, дијалектички обједињује феноменологије фотографије и текста, рефлектујући некакав, у тексту, скривени смисао тим чином. Када открије себе на резултату фотографске радње, оно што јунак *Хијерборејаца* види јесте да је постао слика *сенке*: „Сав-Слика, то јест Смрт лично“, јер „у основи, оно што циљам у фотографији на којој сам ... јесте Смрт: смрт је *eidos* те фотографије.“¹⁵ *Као ишло сенка бежи, од себе саме, и ја напуштам ускоро њај сџан у кући њога сенатора, после његове смрти. Немам мира, после оне посете код њога чувеног лекара. Оно ишло ми је рекао, као сенка, свуд ме ирати.* (13) Тренутак фотографисања сопствене сенке, за разлику од тренутка приповедања о томе, јесте „преображај претње будућности у испуњени садашњи тренутак“, у којем јунак оно што је „хтелo бити кобни знак, слика несреће“ – сломљено галебово крило¹⁶ – „везује за дату секунду“ и тиме *случајно* „себе претвара у свечинитеља свога тела“¹⁷, у свечинитеља свога постојања које му се приказује, у моменту док развија негатив фотографског снимка, као сопствена *сен*. Зато на фотографији у тренутку приповедања, захваљујући метонимијској природи пунктума¹⁸, ми у тексту не видимо *сенку* јунака; ми видимо – под маском сенке и под сенком смрти – *јунака као сенку*, који би се као опредмећен идентитет јунака одвојен од свести аутора могао разумети и као визија *двојника*. Отуд је овде реч о односу између аутора и јунака, у којем се јунак јавља „као свој аутор“, о јунаку који естетски остварује свој живот¹⁹, и који – попут

14 Rolan Bart, *Нав. гело*, 32.

15 Исто, 20.

16 Према Бартовој подели сегмената интересовања спектатора фотографије на *сџудијум* и *пунктум*, могли бисмо рећи да: сломљено галебово крило на фотографији о којој је реч одговара студијуму, док сенка јунака одговора пунктуму. Јер, студијум је „начин на који ме интересују многе фотографије... јер ја културно (ова конотација је присутна у речи *studium*) суделујем у фигурама, изгледима, гестовима, декорима, акцијама“, док пунктум јесте „убод, мала рупа, мала мрља, онај који *ме*, у њој, боцне (али *ме* и рањава, боде)“. (Исто, 29).

17 Valter Benjamin, *Jednosmerna ulica, Berlinsko detinjstvo*, preveo Jovica Aćin, Rad, Beograd, 1997, 56.

18 О томе видети: Rolan Bart, *Нав. гело*, 29 и даље.

19 Валтер Бењамин бележи, у једном свом тексту посвећеном фотографији, речи физичара Артоа који је пред француском Скупштином 1839. године, бранио оправданост Дагеровог изума: „Када изумитељи неког новог инструмента... примене овај на посматрање природе, тад је оно чему су се надали увек маленкост у поређењу са низом открића који ће своје рађање договати инструменту.“ Валтер Бењамин, „Мала историја фотографије“, превео Јовица Аћин, у: *Кораци*, Крагујевац, 7-8, 2006, 133. Црњански, не-

јунака Достојевског – јесте „самозадовољан и сигурно завршен“²⁰. Моменат своје завршености *јунак као сенка у Хијерборејцима* себи обезбеђује уз помоћ фотографије која је „неприродно раздвајање свести од идентитета“, чина који је баштина модерног доба пре кога су људи „више говорили о визији двојника.“²¹ Егзистенција двојника јунака *Хијерборејца* – чију визију, он који верује *једино у Сунце* (206), у свом опскурном доживљају света и хуманитета непрестано има, (*Стијом на њерону у Риму, а лежим у истио време у Данској у жишу...* (398)) – бива, тако, поткрепљена материјалним доказом: фотографијом, која је и по природи својој резултат игре светлости и сенке, а, на којој *се* јунак, што је готово невероватно, приказује и види *као сенка*.

Сенка је, пак, увек сенка нечега. Не постоји по себи. Њена је предметност увек апсолутно сумњива, будући да своје постојање увек дугује нечему што она није. Она је увек неутрално тело; *шраф* што значи „ни присутност ни одсутност, оностраност бивствујућег, дакле, па и бића“²². Тако и *јунак као сенка (двојник, безлично се)*, феноменолошки своје постојање дугује извору светлости, Сунцу или, пак, личности у Јунговом светлу дубинске психологије, који „у свом опису Сенке ... полази од општељудских искустава о томе како човек нема само добре и светле стране личности, него има и своју Сенку. У Сенку се убрајају сви потиснути, мање вредни и дефектни делови личности који су дотад несвесни владали и жељно очекивали да буду интегрисани у свест. То представља тежак морални проблем а уједно и важан корак ка самоспознаји.“²³ Спознање сопствене сенке, дакле, јесте психолошки и егзистенцијални чин зрелости. У чему се огледа њен смисао када је реч о аутору и јунаку *Хијерборејца*?

Ако, *На крају крајева, све, и сваки њрејшвара се у њейомичну слику* (409), онда би „Сватко... могао бити својим двојником умјесто сама себе. Но како да га препознамо? На коме се још види јесте ли он *он сам* или *безлично се*“²⁴, пита се Петер Слотердајк, тумачећи себи Хајдегеров *Sein und Zeit*, и омогућујући нама, истовремено, разма-

сумњиво, *случајност* којом је открио на фотографији своју сенку у времену и простору дугује инструментима фотографије – као што и јунак *као сенка* Црњанског фотографији дугује откриће своје завршености у уметничком тексту *Хијерборејца*.

20 Mihail Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, preveo Aleksandar Badnjarević, Svetovi (Bratstvo i jedinstvo), Novi Sad, 1991, 19-21.

21 Rolan Bart, *Нав. гело*, 18.

22 Žak Derida, *Razovori*, preveo Vladimir Milisavljević, Književna zajednica, Novi Sad, 1993, 112.

23 „Поред индивидуалне постоји и архетипска Сенка: Мефисто као Фаустова Сенка или Сатана као Христ(о)ова Сенка, на пример.“ Ivan Nastović, *Zapisi o nesanicima Ive Andrića u svetlu dubinske psihologije*, Prometej, Novi Sad, 2005, 50.

24 Peter Sloterdijk, *Нав. гело*, 204.

трање једне од типских ситуација у делима Црњанског: „Двостру-
кост бића које једним делом себе надире ка успокојавајућим виси-
нама, док другим делом остаје на тлу земље“²⁵. Та ситуација, међу-
тим, више је од типске једнога писца јер је омогућена дубинским
духовноисторијским утемељењем, које проучаваоци књижевности,
каткад, желе да осамостале као изоловани уметнички поступак²⁶:
њу чини одбијање позитивистичког става који не зна за „диферен-
цију између *бићии* и *појаве*“, уз јасно изражену вољу за *навласџии-*
*шоошћу*²⁷. Спасшавање *навласџиишоџ*, тј. свести о јединствености и
непоновљивости постојања, од надирања *безличноџ се*, тј. од оп-
редмећеног идентитета – у критичном тренутку модерних време-
на када „није могуће извући аргумент из властитог постојања“, већ
„преостаје још само *чин појављивања*, не бринући о томе да се буде,
па чак ни да се буде гледан. Не: ја постојим, ја сам ту, него: ја сам
видљив, ја сам слика“²⁸, – одвија се и код Црњанског, и код Хајдеге-
ра по Слотердајку, у односу према чињеници смрти.

*Нисам ја у Риму, тада, оћлакивао себе, неџо ме је била заћрећасћила
смрћ, њен број који расће у сћрашним размерама. Пре је била сћшна,
у свесћии људи, безначајан подаћак о живоћии. Сћшан. Поједин. Саг
је бескрајна, безбројна, безмерна, у нашој свесћии као нека небулоза...
Пролазносћии није више јесећи лисћии, доживљај јесећи, љубавника, са-
моубица, неџо сћшална ексћлозија из Сунаца, у којима је један живоћии
– крај једноџ човека – сћшна бесмислица, недосћшојна помена. (110)*

Смисао ових неколико реченица савршено је уклопљен у време
на које се односе, у време као „мисао битка к смрти“, што је „фи-
лозофијска кључна реч у раздобљу између империјалистичких и
фашистичких ратова“²⁹. Хајдегерово теорија, о којој Слотердајк
говори, као и средишње реално-историјско време романа о којем
је овде реч, „пада у предах између првог и другог свјетског рата,
првог и другог модернизирања смрти“, када је немачки филозоф и
„погодио повезаност између модерне *ненавласћиишоошћии* егзистен-
ције и модерне фабрикације смрти на начин који се може открити
само сувременицима индустријских свјетских ратова“³⁰. Тако јунак
Црњанског, при самом крају романа, види на фотографијама из но-
вина и

25 Петар Џаџић, „Град сунца или Ламент над Београдом“, у: *Књиџа о Црњанском*, прире-
дио Мило Ломпар, СКЗ, Београд, 2005, 90.

26 Мило Ломпар, „Есејистичко искуство“, у: *Наслеђе*, број 4, Крагујевац, 2006, 28.

27 Peter Sloterdijk, *Нав. дело*, 204.

28 Жан Бодријар, *Прозирносћии зла*, превео Миодраг Радовић, Светови, Нови Сад, 1994,
25.

29 Peter Sloterdijk, *Нав. дело*, 207.

30 Исто, 207.

порушени Београд и варош како гори. Прекознајем зграде у које сам залазио, улице којима сам пролазио, па ми се чини као да по њима ходам. Понегде на слици лежи леи. Поред ватре и дима има и сенки. Огромне су и прешварају фоотографије новина у слике сенки...(614)

У тренутку бомбардовања Београда – које „представља још једну коначну потврду судбоносног значења оне асоцијације на фотографији из Скагена“³¹ – оптика јунака Црњанског се мења, па он и на новинским фотографијама открива себе јер су те фотографије *слике сенки* фабрикованих смрти. У таквој његовој оптици, као и оптици Хајдегерој,

„мијења се само лична заменица: *Умире се*, постаје: *Ја умирем*. У свијесну битку к смрти... егзистенција револтира против *сјалног умиривања у ишњању смрти*, на које је безувјетно упућено прекомјерно деструктивно друштво“³²,

све до тренутка у којем се егзистенција сама не помири са чињеницом смрти као крајем онога што Слотердајк, следећи Хајдегера, назива *јасјивом*. *То да ме чека смрт, која ми долази изненада, с ногу, то сам мирно превршао у мислима... Мислили смо, да је то само природна појава.* (110) Притом, када је реч о мирењу са смрћу јунака *Хијерборејаца* као непоновљивом егзистенцијалном и психолошком чину зрелости, ваља напоменути овде и то: да је за тај чин, као чин самоспознаје, неопходно одбацити „јамство тога да не морам умрети *власјијом смрћу*“³³, јамство које у свету романа *Код Хијерборејаца* осталим његовим јунацима омогућавају црква у Риму, војска или, пак, нека од тоталитарних идеологија тако карактеристичних за деструктивна и милитарна друштва. Неопходно је, дакле, одбацити јамство које „ми обећава помоћ при покушају потискивања оног *ја умирем*, како бих, умјесто њега, добио неку смрт – безличног се, смрт *in absentia*, смрт у политичкој ненавластитости и омамљивању.“³⁴ Где то видимо у *Хијерборејцима*? Опет у тренутку прегледања фотографија бомбардованог Београда када се Црњански „искрено саосећа са катастрофом својих сународника, али... ту катастрофу *види* и *разумева* у епохалној резонанци сопственог приповедања“³⁵:

Још стиращиња је слика једног илустрираног листића... На слици силазе, са камиона, ири заробљеника. Први је, сиромах, очигледно ишресен,

31 Никола Милошевић, *Књижевности и метафизика, Изабрана дела*, књ. 4, Службени лист СЦГ, Београд, 2003, 44.

32 Peter Sloterdijk, *Нав. дело*, 207.

33 Исто, 208.

34 Исто, 208.

35 Мило Ломпар, *Аполонови пушокази*, 162.

и 2) складном са осећањем којим модерна књижевност доприноси нашем погледу на свет, а „*што је управо ово осећање дехуманизације* које ће у *Хиперборејцима* добити наглашено радикалан вид“³⁸.

Али, радикална постхуманистичка оптика *Хиперборејаца* неће открити своје јунаке само у карикатуралном, анимално-инфатилном регистру поништавајући сопствену историјску свест³⁹, јер ни јунак *Хиперборејаца* није виђен од стране аутора једино као петао који *кукуруиче* (489), као фигура из потпуно искошене визуре – већ је откривен и као сунчани рефлекс умирућег. Таква ауторова визура, притом, не припада једино савремености јунака *као сенке*, већ и самом темељу модерних времена, тј. добу ренесансе које, најпре, мења разумевање света и човека средњег века. Ауторово наративно обликовање фигура Таса и, нарочито Микеланђела, и у *Хиперборејцима* и у *Књизи о Микеланђелу*, открива пут којим се прошлост једначи са савременошћу у доживљавању модерних времена јунака *Хиперборејаца*, што је и у природи његове перспективне свести која дејствује на читаоца сугеришући му, прикривено, да је

сенка ... реч, која се у Италији, два пута понавља. Код двојице који су покривен сенком целог живоћа, иако у Италији за сваког другога има Сунца. То су Микеланђело и Тасо. Кажу: сенка. Отбра.

Није потребно у ствари ништа више рећи, о Микеланђелу. Довољно је рећи: отбра. Наславак подземља, у ком ни онај ко је Ахил, тамо, не замишља ништа леише од једног зрака Сунца. (КоМ, 10)

Поред тога, откриће да је Роден у Микеланђелу видео *скулптора сенки* (КоМ, 43), пружа Црњанском могућност увида у то, да: и у Микеланђеловом *Давиду* постоји нека **ДВОСТРУКОСТ** *бића, које у антиичком идеалу, и антиичкој скулптури, нема, која није класична,* (КоМ, 17), већ је нешто ново и у односу на ренесансу. Овакав увид резултат је вишеструког поистовећивања Црњанског са Микеланђелом – поистовећивања које се одиграва „у духу Црњанског: *Ја-сам-Микеланђело*“⁴⁰ – при покушају уметничког разумевања протока модерних и, уопште, прошлих времена, опет у односу према чињеници смрти. Јер, након што је *сенке ... унео у ренесанс, у Рим, у антиичку уметност, у скулптуру уопште, у Италију ...* Микеланђела, као и јунака Црњанског, *сенка, праићи, после тога, увек, на сваком кораку у Риму, видно.* (КоМ, 43) Семантика Микеланђелове сенке истоветна је семантици сенке откривеној на фотографији Црњан-

38 Мило Ломпар, *Нав. дело*, 156.

39 О томе видети: Исто, 168 и даље.

40 Исто, 234.

сковог јунака као сенке⁴¹, јер и Микеланђело кад о смрти говори не каже да је сан, него СЕНКА која на свету пада, и на наша лица. (Ком, 18). Ово поистовећивање јасства Црњанског са јасством Микеланђела – поистовећивање које, као и визија двојника, иде у ред појава сложеног система могућности веровања јунака *Хијерборејаца* – показује како је он „постао учесник једног времена које не припада времену његовог живота у Риму, али увелико испуњава и чини тај живот“⁴². Јер, у роману *Код Хијерборејаца*, готово непрестано, води се реч о античком добу, и о ренесанси, и о времену после тога, и о времену које је увек. То је могуће отуд што фотографија сопствене сенке као слика јасства и за јунака Црњанског, и за аутора Црњанског, јесте слика јасства виђена из једног потпуно повишеног, нехуманог, космичког и метафизичког ракурса. Та слика није црно-романтични нити естетски мотив смрти, већ више од тога: *temento mori* и за аутора, и за јунака *Хијерборејаца*. То је оно што је постало (*Коњ може постојати и алма. А, истио се може десити и алми* (614)), још у освит модернитета по Црњанском, право лице човека у животу: сенка фигуре која себе препознаје као умирућег.

Укључивши такву слику јасства у уметнички текст *Хијерборејаца*, Црњански очигледно није желео да се дорекне фотографијом, која по увреженом мишљењу омогућује низак степен стилизације књижевног дела својим присуством у њему – већ да је обухвати феноменолошки како би објавио сопствено, искуствено сазнање: да је човек био, и да јесте сенка услед двострукости свога бића, истовремено га поткрепљујући доказом: фотографијом сопствене сенке, која више не одликава само неку предметну чињеницу, или групу чињеница другог реда него што је она сама, нити преноси незнаковне чињенице у знаковну сферу, већ разлику међу тим сферама брише. Фотографија постаје један од поетичких образаца романа⁴³ *Код Хијерборејаца*; знак који шири семантичку запремину ове прозе у опозицији са на њој приказаном стварношћу, посредно

41 Да мотив сенке Црњанског у роману *Код Хијерборејаца* припада комплексу тема и симбола што чине „изузетно духовно јединство његовог литерарног дела“ (Љубиша Јеремић, *Нав. дело*, 326), потврђује чињеница да и поред Павла Исаковича „корача, само његова сен, која га прати.“ Милош Црњански, *Сеобе – Друга књижа Сеоба*, Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 1990, 338.

42 Мило Ломпар, *Нав. дело*, 237.

43 Фотографијом као једним од поетичких образаца за свој роман *Пешчаник* послужио се и Киш неколико година након објављивања романа *Код Хијерборејаца*. Уп: *Тешко је поћи своју несрећу у висину. Биће посмајрач и посмајран истовремено. Онај који је горе и онај који је доле. Онај доле, то је мрља, сенка... Посмајрајући своје биће из перспективе вечности (чијај: из аспекти смрти). Винути се у висине! Свети из ивичије перспективе.* Danilo Kiš, *Peščanik*, priredila Mirjana Miočinović, BIGZ, Beograd, 1992, 40. Видети информативан текст о томе како се Киш користио фотографијом у *Пешчанику*:

откривајући уметнички простор овога романа – Хипербореју иманентну самоме роману:

За Грке, Хиперборејци беху нека чудновата, али људска бића, која живе у некој ванредној земљи, иза арктичког леда.

Под вечним Сунцем!

У вечној радости!

У вечној срећи! (126) *Иза земље у којој Сирашан северац шамо дува, и где Сунце не успева да расићера СЕНКЕ.* (126)

У тако оствареном уметничком простору Црњанском је могуће да приповеда о прошлости као садашњости, (и обрнуто, јер су и прошлост и садашњост изједначене у нехуманој космичкој игри светлости и сенки), да већ другом реченицом романа *Код Хиперборејаца* време приче измести из реално-историјског времена, упркос чињеници да седи у Лондону док приповеда о Риму, у којем се, опет, осећа као да је у Скагену? Литерарни третман фотографије сопствене сенке омогућиће Црњанском, такође, да освоји *истину* свога ја, не само у психолошком или књижевно-уметничком смислу, већ и у егзистенцијалном, а да при том не буде принуђен на традицијом утемељен филозофирајући дискурс још од Платонове *Државе*.

Јер, у „склопу нововјековних облика свјести умјетност нипошто није „само“ мјесто лијепог и забавног него један од најважнијих прилаза истраживања за оно што *традиција* називље *истином* – истином у смислу погледа на цјелину, истином као разумијевањем свијета⁴⁴. *Традиција* се, притом, поново рађа и обнавља у сваком појединачном уметничком случају, у сваком књижевном делу „на њему својствен начин, то јест непоновљиво“⁴⁵, у неразмрсивом плетиву доживљавања и његове репрезентације, то јест: у песничком језику. Литерарна креација, тако, већ тиме што је дата свепрожимајућем моменту приповедања и читања, постаје „предмет истине, која је опет, ствар љубави и полиције, закона и уживања – у исти мах“⁴⁶. Ништа, међутим, „није јадније од истине изражене онако како је била мишљена. У таквом случају, њено исписивање није чак ни лоша фотографија. Истина ... пред објективом писања, док смо ми покривени црном марамом, одбија да мирно и пријатељски гле-

Дамјана Мраовић, „Јеврејски свет у триологији *Породични циркус*“, у: *Споменица Даница Киша*, САНУ, Београд, 2005, 79-89.

44 Peter Sloterdijk, *Нав. гело*, 182.

45 Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela Milica Nikolić, Zepher World Book, Beograd, 2000, 151.

46 Žak Derida, *Нав. гело*, 113.

да право⁴⁷, јер како „роман није историја, и неће то никад бити“, он је још мање „фотографија, кроз кључаоницу“, зато што би такав роман морао бити место „жалосно“⁴⁸, а не лепо и забавно.

Ljubomir Koraćević

NOVEL AND PHOTOGRAPHY:
THE ESSENCE OF PHOTOGRAPHY IN THE NOVEL
BY MILOŠ CRNJANSKI *KOD HIPERBOREJACA*

Summary

This paper examines the presence of photography in the narrative sequence of the artistic text *Kod Hiperborejaca* by Miloš Crnjanski, treating it as a novel. The photography of the hero's shadow in the novel taken on the Baltic Sea coast in Skagen is of a nonliterary origin, and as such, it represents the starting point of the examination whereby we seek to illuminate the following issues: 1) the problematic interrelation between the hero and the author; 2) the attitude taken by the character concerning phenomena like death, war, being and duality of the being; as well as 3) the attitude taken by the author concerning the issues of tradition and truth, by means of the hero's insight into the contemporary and past times flow. The essence of the presence of the photography phenomenon in *Hiperborejci* thus represents a pivotal point of the research, the aim of which is to demonstrate the following: the way the current phenomenon has become one of the poetic patterns in the novel *Kod Hiperborejaca*, indirectly revealing its artistic domain.

47 Valter Benjamin, *Нав. дело*, 58.

48 Miloš Crnjanski, *Ispunio sam svoju sudbinu*, priredio Zoran Avramović, BIGZ, SKZ, Narodna knjiga, Beograd, 246.

Марија Панић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

КЊИЖЕВНОСТ У САВРЕМЕНОЈ ФРАНЦУСКОЈ МУЗИЦИ

У време у коме многобројни медији постају све утицајнији књижевност наставља да представља инспирацију и у свету високотиражне музике, као на пример француским групама *Air* и *Noir désir*. Године 2003. *Air* је са Алесандром Бариком снимео албум *City Reading: Tre storie western*, на коме аутор чита три вестерн приче из свога романа *City*. Према Женетовој терминологији, ове приче представљају хипертекст који је заснован на роману као хипотексту. Између њих постоје разлике, нарочито зато што је хипертекст смештен у 19. век, на Дивљи Запад, док је хипертекст смештен у садашње време и укључује више ликова и сложенију причу. Улога наратора, девојке по имену Шаца, значајна је и у хипертексту и у хипотексту – у роману је један од главних ликова, а и на албуму кој је аутор дао значајно место, истакавши је као некога ко прича приче.

Текстови песама француске рок-групе *Noir désir* садрже елементе који су очигледно везани за књижевност, почев од њиховог другог албума 1989. до последњег, 2001. – понекад су експлицитно поменуте речи попут „poésie“, „écriture“, неки текстови се баве књижевним стварањем, или личностима из света књижевности, итд. На њиховом последњем албуму, *Des visages des figures*, има и интертекстуалности, која се јавља у виду цитата Де Нервалових стихова, неких познатих наслова књижевних дела и намерно истакнутих књижевних утицаја. Ово су само два примера која показују да књижевност у Француској увек представља инспирацију и за друге уметности.

Кључне речи: књижевност, медији, Барико, хипертекст, *Noir désir*, интертекстуалност

У данашњем свету, модерном и глобализованом, у коме долази до хиперпродукције сваке врсте па и уметничке, књижевност ипак уме да очува своју аутономију и аутентичност. Она као инспирација залази и у друге уметности. Покушаћемо да на примеру две популарне француске музичке групе покажемо како књижевност може да утиче и на високотиражну музику.

Године 2003. светски позната група *Air* снимила је, заједно са италијанским писцем Алесандром Бариком, албум *City Reading: Tre storie western*. Како донекле показује и сам наслов, у питању је

Бариково дело *City* које, наравно, не у целости, аутор чита уз музичку пратњу *Air-a*¹. О настанку овог пројекта пише и сам аутор на корицама албума: „*City est un livre. L'idée, c'était d'en lire des pages à voix haute, dans un théâtre rempli de gens, avec une musique qui accompagnerait tout le spectacle. Nous l'avons fait à Rome, en novembre 2002. Ça s'est bien passé. Les gens ont applaudi, et nous nous sommes bien amusés. Alors, l'idée est devenue: faire un disque avec une voix qui lit et plein de musique autour. Nous l'avons enregistré à Paris, un mois plus tard. Nous nous sommes bien amusés.*“² Како сам наслов говори, аутор се определио за „три приче са Дивљег Запада“: „*Bird*“, „*La puttana di Closing Town*“ и „*Saccia all'uomo*“. Свака од ових прича и композиција свим детаљима, музичким и текстуалним, аутентично пребацује маштом слушаоца-читаоца у поднебље Дивљег Запада, прослављено популарним филмовима, романима, стриповима... Слушалац може да слуша албум са потпуном пажњом или без ње, али ће ефекат у оба случаја бити постигнут³.

Но, и слушалац који се не труди да чује сваку реч приметиће да се на више места појављује наратор који, дакле, приповеда ове приче: „*diceva Shatzy*“. Могло би да се помисли да је Шаџи приповедач који прича приче/легенде као неко ко је био очевидац тих догађаја, и самим тим их чини уверљивијима (тим пре што и јесте у складу са нашим виђењем Дивљег Запада да је могуће да постоји наративна инстанца која прича о подвизима неких легендарних ликова). Чак би се неке недовољно пажљивом слушаоцу (који је пропустио да чује место на основу кога се закључује да је Шаџи у ствари девојка) могло учинити и да је Шаџи евентуално актер догађаја: „*Morirà in un modo bellissimo, diceva Shatzy. Gliel'ho promesso: morirà in un modo bellissimo*“ („*Bird*“⁴). Овај последњи цитат на неки начин замагљује представу око тога ко је овај лик који прича, јер ниједно објашњење у суштини не задовољава (да ли је у питању актер догађаја, учесник света фикције, или је у питању интервенција неког, опет фиктивног, аутора). Додатно збуњују овакви моменти:

1 Ова група је сарађивала и на пројектима других наративних уметности, нпр. писали су музику за филм Софије Кополе *The Virgin Suicides*; са друге стране, Барико, који је поред студија филозофије завршио и конзерваторијум, писао је и чланке о музици.

2 Air Baricco: *City Reading: Tre storie western*, Virgin Music, Paris, 2003.

3 Чињеница је да постоји разлика између читања и слушања: када читалац сам чита, пажљивије прати радњу и поступке ликова; када слуша албум, више се препушта звучним ефектима и више примећује детаље који дочаравају атмосферу (којих има у изобилу: оружје, прашина и сутон, пустиња, ветар, легендарни револвераш, покер, салун, лов на човека...) него што пажљиво прати радњу. Треба пажљиво слушати речи свих сат времена колико траје овај албум, што није уобичајена пракса.

4 Air Baricco: *Op.cit.*

“...Musica.

La musica la faceva Shatzy, a bocca chiusa, una cosa tipo grande orchestra, violini e trombe, una cosa ben fatta. Poi ti chiedeva: Tutto chiaro? Più o meno.“ (“Caccia all’uomo“⁵)

Или: „Se vuoi capire la loro storia – diceva Shatzy – devi sapere quanti colpi aveva una pistola, a quei tempi.“ (“La puttana di Closing Town“⁶) Употреба деикса указује на то да је време у коме се дешава вестерн претходило ономе у коме живи наратор. И, даље: „Attaccata alla porta del frigo Shatzy aveva una poesia di Robert Curts. L’aveva copiata perché le piaceva. Non tutta, ma le piaceva verso la fine dove diceva: muoiono nello stesso respiro, gli amanti. (...) E un’altra cosa. Shatzy canticchiava sempre una canzone, abbastanza stupida, che aveva imparato da bambina.(...) Il ritornello iniziava così: rossi i prati del nostro paradiso, rossi.“ (“La puttana di Closing Town“⁷) Дакле, нараторка у ствари живи у нашем времену. Њен идентитет и разлог због кога нам баш она прича причу остаће тако једина неразјашњена енигма Бартовог херменеутичког кода⁸ у целом тексту овога албума. У овој малој дигресији Барико нам даје објашњење за порекло теме и стила ове приче (љубавници који заједно умиру и понављање епитета). Исто тако, одавде и сазнајемо да је Шази у ствари женског пола (из ранијих места на којима се она помиње то није било јасно).

Дакле, ове три приче су испричане (прочитане), завршене, њихова радња је заокружена, читалац/слушалац може да се у потпуности препусти причама и музици, а једино остаје непознат идентитет приповедача⁹ (што нас уједно, ако бисмо парафразирали Женета, буди из „наративног сна“¹⁰).

Потпуно објашњење нам даје сам роман *City*. У роману ове нејасноће нема (све енигме херменеутичког кода су разрешене). Читање романа демистификује доста тога: радња се не одвија на Дивљем Западу и сви ликови живе у садашњости (Барико нам умешно и ненаметљиво даје описе живота у данашњем убрзаном свету: ужур-

5 Air Baricco: *Op.cit.*

6 Air Baricco: *Op.cit.*

7 Air Baricco: *Op.cit.*

8 Ролан Барт: „Décidons d’appeler *code herméneutique* (...) l’ensemble des unités qui ont pour fonction d’articuler, de diverses manières, une question, sa réponse et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse; ou encore: de formuler une énigme et d’amener son déchiffrement. (Roland Barthes, *S/Z*, Editions du Seuil, Paris, 1970, 24).

9 Барико зато на корицама албума каже: „It may be helpful in understanding some of the passages to know that, in the book, Shatzy is a young woman of thirty who spends a lot of time thinking up a Western. When people ask her if it’s a film or a book or a musical, she answers: It’s a Western.“

10 Adrijana Marčetić, *Figure pripovedanja*, Narodna knjiga, Beograd, 2004, 74.

баност и нервозу пословног света, ресторана брзе хране у којима се купцима намећу попусти, управа једне издавачке куће прави анкету међу читаоцима како би повећала читаност авантура чувеног суперхероја која је у осетном паду...). Судбине ликова су повезане, мада је аутор желео да их учини релативно независним. Отуда и наслов (што је још једна демистификација): „Questo libro è costruito come una città, come l'idea di una città. (...) Le storie sono quartieri, i personaggi sono strade.“¹¹ Писац нас је тако предухитрио својим паратекстом¹². Шац Шел је девојка која најпре ради као телефонисткиња, затим као гувернанта Гулда – адолесцента-генија и, на крају, као неговатељица (или дружбеница) у психијатријској болници у којој се лечи Гулдова мајка. Шац је топла и духовита особа која се труди да утиче на свакога са киме ступи у контакт. Њен је животни сан (или позив, али без икакве амбиције да објављује) да напише вестерн и зато увек са собом носи мали касетофон који јој служи да забележи идеје. Њен вестерн је комплексан: све четири приче које су дате у роману смештене су у један градић, Клоузингтаун, у коме живе и остарели Бирд, легендарни револвераши; проститука – некада учитељица - која има пуно књига и радо препричава оно што је прочитала; даље, после свирепог убиства дечака шериф Вистер креће у потеру за Индијанцем Медведом, дечаковим пријатељем, а враћа се прогоњен сопственом грижом савести; и, на крају, старе сестре Долфин ангажују најбољег часовничара да би покренуле време које је у Клоузингтауну стало.

Занимљив је однос између Бариковог хипертекста и хипотекста. Између Шацних прича из романа-оригинала и текста који Барико чита постоје невелике разлике, такоређи занемарљиве (понеки делови текста су парафразирани, понегде се мењају имена ликова). Свакако да је хипертекст настао скраћивањем (било би то, према Женетовој потподели, скраћивање путем екцизије или ампутације¹³). Хипертекст је далеко кохерентнији, смештен је у потпуности у једно поднебље, радња тече непрекинута (уз једину дигресију – помињање Шац као приповедача). Иако су у питању три приче са различитим ликовима, повезује их град у коме се одвијају.

11 Alessandro Baricco, *City*, Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 2002 (quinta edizione) – корице књиге

12 Gérard Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris, 1987, 10.

13 “Le procédé réducteur le plus simple, mais aussi le plus brutal et le plus attentatoire à sa structure et à sa signification, consiste donc en une suppression pure et simple, ou *excision*, sans autre forme d'intervention. L'attentat n'entraîne pas inévitablement une diminution en valeur: on peut éventuellement 'améliorer' une oeuvre en en supprimant chirurgicalement telle partie inutile et donc nuisible.“ (Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris, 1982, 264). Скраћивањем се овде елиминише оквирна прича, коју у ствари представља радња романа.

У хипотексту ове приче представљају дигресију (уз четврту, која највероватније због дужине није прочитана на албуму). Хипотекст је далеко мање кохерентан, постоје дигресије разних врста, приповедање се често прекида да би се испричало нешто друго. Јавља се и велика разлика у стилу између појединих глава. Затим, и поред тога што даје илузију жеље за што реалнијим приказивањем стварности (на пример, у дијалозима често наводи паузе у виду три тачке, тако да можемо да замислимо реакцију ликова), ликови и догађаји који су приказани толико су необични да нам чак и свет Дивљег Запада, и поред хиперболе, делује лакше замислив. Приметна је и иронија, док ње у вестерну уопште нема.

Посматрањем само хипотекста намеће се утисак да између различитих нивоа приповедања не постоји хијерархија у правом смислу речи, односно, да су све приче потпуно равноправне (прича смештена у садашње време, затим Шацин вестерн и мечеви боксера Ларија које замишља Гулд). Управо, ми са пуном знатижељом читамо ове приче са Дивљег Запада, односно причу о Ларију, и занемарујемо то да оне постоје само у машти ликова. Придајемо им потпуни значај као да су сасвим независне. (Хипертекст и делује потпуно независно: текст који Барико чита на албуму делује као самосталне приче, а улога наратора је ту другачија него у хипотексту - у роману је Шаци један од главних ликова, а на албуму је њена улога скоро потпуно нејасна и служи једино да нам разбије илузију коју писац ствара.) Управо, хипертекст делује као испуњење Бариковог сна: „Одувек сам желео да напишем вестерн. Страшно је забавно, али и прилично тешко. Све време се питаш како ћеш ког ђавола да решиш завршну сцену са пуцањем.“¹⁴ У самоме роману, приче које се односе на Дивљи Запад на неки начин и јесу издвојене. Најпре, представљају велику дигресију (нарочито последња прича, која у италијанском издању има педесетак страна – и то последњих педесетак, односно 28-35. главе, пре епилога, што указује који значај ове дигресије имају у делу; о Шациној смрти, на пример, читалац има јако кратко обавештење, и то из перспективе Гулдове мајке). Ритам у њима је далеко уједначенији него у роману. Иако је читалац обавештен да је у питању плод маште ликова, ипак прати причу као да је потпуно независна. Томе доприноси и чињеница да Барико од самог почетка уводи ове вестерн приче равноправно са причом о садашњици (у 5. глави, после малог увода о томе како Шаци пише вестерне, започиње прича о Клоузингтауну, доласком странца у град у коме га дочекују пуцњима).

14 Alesandro Bariko, *City*, prevela Ana Srbinović, Paideia, Beograd, 2000, korice knjige.

Самосталност им Барико даје и у томе што не постоји веродостојност на основу које бисмо ове приче са Дивљег Запада заиста доживели као дело једног лика из романа. Осим тога што је објаснио шта је инспирисало Шаџи, не постоји ништа друго што нам Барико даје као додатне податке о томе да је овај лик писац. Питање је да ли се Шаџин лик одсликава у њеном делу, односно, да ли Барико жели да упознајемо њен лик кроз оно што је она написала или не. Иако се на пар места у роману види како је оно што је она читала утицало на њен вестерн (инспирација за стил у њеној причи) и, обрнуто, како је вестерн утицао на њу (пољубац са Гулдом), ипак се чини да је Барико намерно пропустио да развије ову димензију њеног лика. Другим речима, не доживљавамо Шаџи Шел као правог писца иако су њене приче праве приче. (Слично би се могло рећи и за Гулдове маштарије о боксеру Ларију.) Једноставно, нарација тече самостално, прича има свој живот и своју аутономију.

Када је реч о вези књижевности и музике, мора се поменути још једна француска група у чијим текстовима књижевност заузима значајно место. На неколико албума француске рок-групе *Noir désir* текстови су прожети неким елементима који заиста припадају књижевности и нису уобичејени у музици. Штавише, на више њихових албума не може се занемарити значајна инспирација која долази из књижевности. У текстовима њихових песама често се и експлицитно помињу речи које се односе на књижевност, на пример, „*élan de poésie / mal contrôlé*“ у песми „*A l'arrière des taxis*“¹⁵, или пак, у песми „*Des armes*“¹⁶ користе речи песника Леа Фереа, у којима се такође помиње поезија:

“*Sous l’herbe, dans le ciel et puis dans l’écriture
des qui vous font rêver très tard dans les lectures
et qui mettent la poésie dans les discours*“

и касније, „*poètes*“, „*vers français*“, и тако даље. Исто тако, књига као предмет заузима значајно место. Чак и спот за вероватно највећи хит ове групе, „*Le vent nous portera*“ (са албума *Des visages des figures*) почиње отварањем старе књиге, као да нам неко прича причу, или је пак сами читамо¹⁷.

15 *Noir désir: Veuillez rendre l’âme*, Barclay Records, Paris, 1989.

16 *Noir désir: Des visages des figures*, Barclay Records, Paris, 2001.

17 И у Бариковом роману *City* (односно у Шаџиним причама на албуму) књига као предмет има одређени значај: проститутка из Клоузингтауна је некадашња учитељица која воли да чита и радо препричава приче, а револвераш Бирд носи са собом француски речник и учи језик из њега.

Већ на њиховом другом албуму, *Veillez rendre l'âme* (1989), налази се једна песма која се бави уметничким, првенствено песничким стварањем, „Aux sombres héros de l'amer“¹⁸:

“Tout part toujours dans dans les flots
 Au fond de nuits seraines ne vois-tu rien venir?
 Les naufragés et leurs peines qui jetaient l'encre ici
 Et arrêtaient d'écrire (...)
 Certains nageaient sous les lignes de flottaison intimes
 A l'intérieur des foules...”

Ова песма је постала велики хит који је прославио групу, али због недовољно јасне интертекстуалне везе са Рембоовим „Le bateau ivre“ и Мисеовим „Nuits“ и, наравно, хомофоније наслова са више очекиваном претпоставком „Aux sombres héros de la mer“ публика је песму махом интерпретирала као посвећену морнарима, што је доводило до незадовољства аутора текстова и лидера групе Бертрана Канта (“Ces gens n'avaient compris que le deuxième degré du texte des 'Sombres héros de l'amer', ils prenaient ça pour une chanson de marins, un truc à la *Pogues*, sans plus...”).¹⁹

Још на овом албуму јавља се карактеристика ове групе да у речи песама уноси референцијалне елементе²⁰, нарочито оне који се односе на књижевност. Тако, у песми „A l'arrière des taxis“ слушалац је временски и просторно припремљен описивањем околности: прво се помиње „Lénine“, па „Paris, Moscou, Berlin / Berlin l'enchanteresse“, да би се у песми дошло до Лили Брик и Владимира Мајаковског (то је један од ретких примера у текстовима ове групе где се помињу историјске личности из света књижевности). У албуму *Tostaky* (1993) такође се јављају референцијални елементи, нпр. помињање конквистадора Кортеса у насловној песми у којој је реч о Америци (додуше, за разлику од претходног примера, он је овде само поминут), затим Марлен Дитрих (фасцинација њоме током Другог светског рата) и тако даље, али референци које се односе на историјске личности из света књижевности нема. Но, с обзиром на честу књижевну инспирацију ове групе, погрешили бисмо ако бисмо у наслову песме „Lolita nie en bloc“ превидели интертекстуални утицај, па макар у питању била само алузија.

18 Noir désir: *Veillez rendre l'âme*, Barclay Records, Paris, 1989.

19 http://fr.wikipedia.org/wiki/Noir_D%C3%A9sir#Influences_litt.C3.A9raires

20 Ролан Барт: „On les appellera d'une façon très générale des *codes culturels* (bien qu'à vrai dire tout code soit culturel) ou encore, puisqu'ils permettent au discours de s'appuyer sur une autorité scientifique ou morale, des codes de références.“ (*Op.cit.*, 25).

У последњем албуму *Des visages des figures* (2001) слика је најкомплекснија – јавља се интертекстуалност у правом смисли речи, у виду цитата (нпр., последњег стиха Нерваловог сонета „El Desdichado“ у песми „L'Europe“), затим уметања наслова књижевних дела (*Le Rouge et le noir* и *Les Fleurs du mal* у истој песми)²¹, подражавања форме у виду пастиша (“Son style II”). Сви ови видови интертекстуалности инкорпорирани су у сам текст песама, ни по чему нису специјално издвојени, па би неко могао једноставно да и не примети њихово присуство. Или пак, ако посматрамо мало другачије: толико су очигледни да аутор текстова не мора ничиме да показује да је нешто цитирао, подразумева се да ће сама појава ових синтагми у тексту слушаоцу пружити неке асоцијације²². Интертекстуалност се овде јавља и у виду утицаја, на пример, англосаксонског романтизма у песми „A l'envers à l'endroit“: на самом почетку, „On n'est pas encore revenu du pays des mystères / Il y a qu'on est entré là sans avoir vu de la lumière“²³, а касније, сасвим супротно, више као утицај куртоазне или трубадурске лирике, када се помињу речи попут „oliviers“ или „amandiers“. Овакви сањалачки моменти бивају грубо прекинути, са једне стране, елементима који се односе на свакодневни живот у глобализованом свету, укључујући и безбојни језик политичких емисија (“On dirait qu'il est temps pour nous d'envisager un autre cycle“), а са друге стране, позивима на бунт, што је такође уобичајено у текстовима ове групе (“Doit-on se courber encore et toujours pour une ligne droite? (...) No pasarán sous les Fourches Caudines“). Међутим, у целој песми јавља се и све обе лежава иронијска (или само скептична) дистанца, негде очигледнија а негде дискретнија, а негде бисмо се и питали да ли је има (на пример, у последњем наведеном цитату, могли бисмо да помислимо да аутор пародира сам себе, односно своје раније текстове). Како каже Јулија Кристева, „pour les textes poétiques de la modernité c'est, pourrions-nous dire sans exagérer, une loi fondamentale: ils se font

21 Женет парафразира Леа Х. Хука, једног од оснивача модерне титрологије, који каже да је наслов данас, за разлику од античког и класичног доба, „un objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire“ (Gérard Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris, 1987, 54-55).

22 Сваки текст „престаје да буде аутономни ентитет са иманентним значењем, него се везује за други текст који му претходи, да би затим и сам постао део заједничке културне баштине из које ће произиласити будући текстови. У први план долази континуитет књижевног стварања и ‘производња текста’ (израз који употребљава М.Рифатер) од сировина које писац налази у свом културном окружењу и у својим лектирама, као и видови укључивања текста у контекст којим је детерминисан, а који и он сам са своје стране мења“ (Јелена Новаковић, *Интертекстуалности у новијој српској поезији (француски круз)*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2004, 7-8).

23 *Noir désir: Des visages des figures*, Barclay Records, Paris, 2001.

en absorbant et en détruisant en même temps les autres textes de l'espace intertextuel; ils se font pour ainsi dire des *alter-jonctions* discursives. (...) le texte poétique est produit dans le mouvement complexe d'une affirmation et d'une négation simultanées d'un autre texte.²⁴ Тако је овде пародирана и сама институција било какве референцијалности:

„Il paraît que la blanche colombe a trois cents tonnes de plomb dans l'aile
Il paraît qu'il faut s'habituer à des printemps sans hirondelles
La belle au bois dormant a rompu les négociations
Unilatéralement le prince entame des protestations“²⁵

Јавља се, дакле, критички поглед и на књижевност другог степена, да парафразирамо Женета. Међутим, оно што даје лепоту песми, односно оно што је у њој поетично, издваја се из окружења управо по томе што то препознајемо, из претходног читалачког искуства, као књижевни утицај. Тако, овде је дат очигледни омаж уметности као инспирацији, са једне стране, а са друге стране дата је и идеја да се уметност која као таква већ постоји може сматрати јединим чврстим тлом у данашњем свету.

Дакле, може се рећи да је код обе ове групе, које су увек снимале музику високог квалитета и имају широку публику, књижевност као инспирација обогатила и на неки начин и обележила музичку продукцију.

Литература

- Air Baricco, *City Reading: Tre storie western*, Virgin Music, Paris, 2003.
Baricco, Alessandro, *City*, Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 2002 (quinta edizione).
Baricco, Alessandro, *City*, prevela Ana Srbinović, Paideia, Beograd, 2000.
Barthes, Roland, *S/Z*, Editions du Seuil, Paris, 1970.
Genette, Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris, 1982.
Genette, Gérard, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris, 1987.
Kristeva, Julia, *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*, Editions du Seuil, Paris, 1969.
Marčetić, Adrijana, *Figure pripovedanja*, Narodna knjiga, Beograd, 2004.

24 Julia Kristeva, *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*, Editions du Seuil, Paris, 1969, 196.

25 Noir désir: *Des visages des figures*, Barclay Records, Paris, 2001.

Новаковић, Јелена, *Интертекстуалности у новијој српској поезији (француски круж)*, Гутенбергова галаксија, Београд, 2004.

Noir désir: *Veillez rendre l'âme*, Barclay Records, Paris, 1989.

Noir désir: *Tostaky*, Barclay Records, Paris, 1993.

Noir désir: *Des visages des figures*, Barclay Records, Paris, 2001.

Marija Panić

LITERATURE IN CONTEMPORARY FRENCH MUSIC

Summary

Nowadays, in the time of various media, literature still inspires some popular music bands, like, for instance, French groups *Air* and *Noir désir*. In 2003, together with Alessandro Baricco, *Air* recorded the album *City Reading: Tre storie western*, where the author reads three western stories taken from his novel *City*. In Genette's terminology, these stories represent the hypertext based on the novel as a hypotext. There are some differences between the two, especially because the hypertext is situated in the Wild West in the 19th century, while the hypotext is situated in the modern times and includes more characters as well as a more complex story. The role of the narrator, a certain girl named *Shatzy*, is important in both – in hypotext as one of the main characters, and in the hypertext she is intently mentioned as someone who tells the stories. The lyrics of the French rock band *Noir désir* seem to continuously contain elements related to the literature, starting from their second album in 1989, until their latest album in 2001 - namely, sometimes are explicitly mentioned words like "poésie", "écriture", or the names of some poets, some lyrics treat the literary creation, etc. In their latest album, *Des visages des figures*, there is also intertextuality, based on quotations of Nerval, some titles well known in literary history, and also some obvious literary influences. These are only two examples out of many showing that literature in France continues to be an important inspiration for the other arts.

Смиљана Ђорђевић
Институти за књижевности и уметности, Београд

РАДИО ДРАМА: ТРАНСПОЗИЦИЈА ФОЛКЛОРНИХ МОТИВА И МОДЕЛА ПРИПОВЕДАЊА

У раду се разматрају жанровске особине радио драме са посебним освртом на оне одлике које ову језичко-акустичку уметност приближавају усменом извођењу (фолклорном перформансу). На примерима драме *Девети камен* Добрице Ерића и *Мислио сам да се руше брда* Наде Бјелогрић и Звонимира Костића аутор анализира неколике моделе наратије у радио-драми указујући на степен и начине транспозиције архетипског, фолклорног модела приповедања с обзиром на специфичности медија у коме се овај уметнички жанр остварује.

Кључне речи: радио драма, документарна драма, фолклор, наратија, архетипски мотиви

Ка одређењу радио драме: истражање за контекстом

У дефинисању радио драме као жанра обично се нагласак ставља на узајамност језика и звука.¹ Ништа мање занимљиво, али и проблематично питање је проблем рецепције радио драме као сасвим специфичне акустичко-језичке уметности. Рецепција радио драме слична је, са једне стране, начину прихватања књижевног дела и музике, са друге стране илузији позоришне и филмске уметности.

Покушаћу да успоставим једну, нешто другачију, паралелу. Наиме, чин извођења радио драме, у одређеном смислу, у појединим њеним типовима, заправо реактуелизује ситуацију усменог приповедања као перформанса. Извесни степен реактуелизације фолклорног перформанса присутан је нарочито у драмској структури

1 „Радио-драму чине следећи елементи: интерпретирана или у непосредној стварности регистрована реч, музика, из стварности узет или вештачки створен ефекат (шум) – другим речима, све оно звучно, све што тај темељни појавни и егзистенцијални облик може остварити у аудитивности“ (Борут Трекман, *Стваралачки процеси радио-драме*, РТВ – Теорија и пракса, бр. 10, 1978, 56). Преглед различитих теорија о дистинктивним обележјима радио драме, посебно о односу „говора“ и звука в. у Томислав Гаврић, *Естетика радио драме*, Београд, 1997, 11-13. Гаврић радио драму одређује као „панакустичку“ уметност.

која основну нит радње посредује увођењем наратора. Са друге стране, контакт-емисије (за које се не може рећи да нису обележене извесном унутарњом драматургијом) несумњиво поседују дозу перформативног које се открива у наизглед сасвим „свакодневном“.

Намера ми није да начиним какву типологију наратора у радио драми, већ да укажем на неколико занимљивих транспозиција архетипског модела приповедања, те да испитам колико је овакав модел применљив, продуктиван, актуелан. Колике и какве промене трпи транспонованем у једну другачију, уметничку структуру? Транспозицију фолклора, дакле, не сводим на препознавање архетипских слика или фолклорних мотива у тексту, већ подразумевам ширу ситуацију усменог приповедања чији је текст само један од саставних елемената.

Када говорим о перформансу у фолклору мислим нпр. на чин извођења епске песме, казивање приповедних облика, на онакву усмену комуникацију која подразумева постојање онога ко причу казује пред одређеним аудиторијумом, и која је, уз то, различита од уобичајене, свакодневне комуникативне праксе.

Проблем дефинисања перформативности у фолклору изузетно је сложен.² За потребе овог излагања биће довољно издвојити неколико битних елемената који одређују његове оквире. Лингвистички параметри могу бити задати фолклорним „жанром“ (иницијалне и финалне формуле, формални облик). Језичка обележја варирају од извођача до извођача и делом су условљена социоектом и идиоектом. Перформативност ситуације означена је, међутим, и паралингвистичким факторима (интонација, специфична боја гласа, инструментална или друга врста мелодијске или ритмичке пратње).³ Као битне компоненте издвајају се контекст извођења (време, место, најшири социо-културолошки оквир) и аудиторијум (будући да је и текстуална реализација традицијом задатог предлошка условљена интеракцијом извођача и публике).

Извођење, односно емитовање радио драме свакако је догађање

2 Уп. Richard Bauman, *Verbal Art as Performance*, *American Anthropologist*, No. 77, Iss. 2, 1975, 290-311; Kathleen Glenister Roberts, *Texturing the Narrative Paradigm: Folklore and Communication*, *Communication Quarterly*, Vol. 52, Iss. 2, 2004, 129-142. О неким специфичностима перформанса (проблем импровизације, снимка, „опетовања“) в. Жерар Женет, *Перформанси*, у: *Међуодноси уметничких светшова*, Крагујевац, 2005, 313-325.

3 Инструментална пратња може бити допуњена или замењена специфичним ритмичко-интонационим изговарањем текста, или другом врстом ритмичке надоградње (нпр. извођење епске песме уз окретање тепсије, певање у колу и сл). Треба, међутим, нагласити да овакво додатно музичко-интонационо уобличење текста у фолклору има дубоку магијску основу, вредност и функцију.

са наглашеном естетском функцијом првога реда. Какве промене дефинисани модел трпи?

Неколики лингвистички параметри садржани су у текстуалном предлошку који, као естетска творевина, неоспорно садржи „вишак значења“ у односу на језик у свакодневној комуникацији која се не перципира као перформативни чин. Међутим, како је радио драма уметничка творевина, степен редувантности који се јавља у колоквијалној употреби језика значајно је смањен (изостанак за развој драмске радње нефункционалних дигресија, често и карактеристичних индивидуалних дискурс-маркера или понављања). Паралингвистички параметри попут интонације, улоге пауза или тишине, јесу потенцирани.

Пратећи елементи реалне говорне ситуације (који нису свагда и нужно у служби усмеравања рецепције или допуне текстуалног дела перформанса) могу бити замењени музичким декором, говором шума, увек са доминантном естетском функцијом (о специфичностима „звуча стварности“ у документарној драми биће више речи у наставку текста). Радио драма се креира у студију те може да рачуна и са „вештачки“ оствареним гласом, атмосфером, мизансценом.

Улога аудиторијума значајно је измењена (будући да се ради о комуникативном чину посредованом у сасвим специфичном медију).⁴ Одлика аудиторијума радио драме је „распршеност“ (просторна, временска, културолошка). Но и од слушалаца радио драме као и од слушалаца епске песме или нпр. бајке захтева се неспутана моћ имагинације, способност замишљања сцене и актера (при чему слушалац радио драме мора да замисли и онога ко причу саопштава).⁵ Изостанак директне повратне информације и импровизације битно разликује класичну радио драму од фолклорног перформанса (у том смислу фолклорном моделу ближе су нпр. контакт емисије о чему ће бити више речи у наставку).

Контекст усмене културе и комуникације замењен је и нечим потпуно другачијим. Радио драма се најчешће остварује у медију

4 Према је публика радио драме „невидљива“ и да се ради о тзв. посредованој квази-интеракцији (mediated quasi-interaction - о особеностима оваквог типа комуникације в. J. B. Thompson: *The Media and Modernity: a social theory of the media*, Stanford, 1995) одређени степен прилагођавања публици не може се негирати, макар у оној мери у којој је, када се ради о драми са посредованом причом, она у извесној мери ослоњена на фолклорни модел специфичан за одређену културу, или на онај начин на који и књижевно дело комуницира са културолошким контекстом у којем настаје.

5 О метонимичности и елиптичности као основним одликама радио-перформанса в. William Stanton, *The invisible theatre of radio drama*, *Critical Quarterly*, Vol. 46, Iss. 4, 96-98.

означеном самим именовањем жанра (наравно не и искључиво). У том смислу било би нпр. оправдано размишљати о проблему рецепције оваквог остварења у светлу уклапања у програмску шему која чини његово реално окружење.⁶

Како претпостављени теоријски оквири функционишу у пракси?

Симулација класичног фолклорног модела: маскирање нараћора

Драма *Девеџи камен* Добрице Ерића одличан је пример ослањања на класични фолклорни модел и његову инверзију. Прича се плете око легенде о налажењу закопаног блага. Мотиви се нижу следећи структуру анти-бајке.⁷ Негативна, силазна путања бајке, мотивисана је двоструко: на спољашњој равни, покренута је кршењем табуа; на равни индивидуалног немогућношћу јунака да се одупре ирационалним жељама упркос знању о неисправности сопствених поступака. Прелазећи од испитивања колективног на проблематизацију индивидуалне судбине, драма прераста у фантазмагоричну причу о сукобу рационалног и ирационалног у људској природи. Трагични сукоб резултира удвајањем личности, при чему рационално-емоционално бива принуђено да егзистира у скућеном простору болне свести о сопственој немоћи (*И ипак исироџицаше многе воде и иродуваше многи ветрови, / а ја још исио гледам и исио се окрећем, / и још знам да не могу сам себи да помоћнем, / и знам да знам да не могу да помоћнем сам себи, / и то је оно најгоре...*).⁸ Транспонујући фолклорни мотив (приче о сопственој смрти у којој се тело посматра из „птичије перспективе“), у епилогу наратор сведочи о свом умирању, или барем о умирању душе.

Прича је саопштена преко два наратора (наратор-певач, наратор-јунак анти-бајке). Наратор-певач песмом кондензује и сегментира читаву причу. Други наратор, Бориша, јесте и главни лик кроз чију се свест ретроспективно рефлектују догађаји. Осмотримо ли два наратора из угла фолклорног, архетипског модела, закључујемо о занимљивом укрштању перспектива. Наратор-певач близак је

6 У том смислу уводне шпиче и џинглови представљали би неку врсту „сигналног оквира“ перформанса. Њихова функција била би слична оној коју у фолклору могу имати гестикулација, паузе пред почетак приповедања, иницијалне и финалне формуле специфичне за поједине жанрове, односно приповедачка фразеологија.

7 О особеностима анти-бајке и различитим начинима транспозиције овог фолклорног жанра у уметничку књижевност в. Мирјана Дрндарски, *На вилином вијалици*, Београд, 2001.

8 Сви наводи дати су према Д. Ерић, *Девеџи камен, Антиологија српске радио драме (1939-2003) II*, Београд, 2004, 121-147. Снимак драме у фонотеци Драмског програма Радио Београда под бројем 2956/2957.

моделу епског певача. Причу посматра „споља“, његов аксиолошки модел је модел колективног, а емотивна ангажованост није лишена извесне дидактичке тенденциозности. Улога певача (приповедача) који пева (приповеда) о догађајима битним за утемељење и очување једне заједнице, који, дакле, није емотивно, нити вредносно неутралан према исприповеданом, ближа је улози епског певача него функцији онога ко приповеда бајку (премда драма почиње типичном иницијалном формулом бајке: *Тоџ и шоџ леџа, у шом и шом/ селу-неселу...*). Редитељ Арсеније Јовановић и музички сарадници, етномузиколог Драгослав Девећ и Предраг Стаменковић, стваралачки су доградили Ерићев текст, нагласивши и музиком вид и промене у степену перформативног. У драмску радњу уводи благо вибрирајући, једноличан звук гусала. Певач изговара прву песму, лагано, као речитатив. Друга песма, која најављује сегмент у којем ће се наглашено преплитати реалност и ирационалне визије, праћена је благо шупљим, но пријатним звуком фруле из другог плана. У уводу у потпуно фантазмагоричне слике, у трећој се песми враћа звук гусала, овога пута, међутим, удвојених, наглашено дисонантних.

Други наратор, Бориша, саопштава емоционално искуство индивидуалног, он говори о ономе што је у фолклорном моделу инцидентно, о ономе што из сфере јавног прелази у сферу интимног. Динамика смењивања реалног и имагинарног, чисте и „сужене“ свести, гласова разума и безумља, остварује се на звучном нивоу лајтмотивским понављањем музичких мотива и метафора. Песма крстоноша, на почетку звонка, хармонична, јасних гласова и стабилно артикулисаних речи, биће до краја драме варирана, од стишанијих гласова који се тешко пробијају из другог плана, до спуштања вербалног на ниво мелодијско-ритмичког понављања слогова. На тај начин и песма крстоноша која у првом делу драме носи позитивни предзнак, тон „осунчане“ хармоније, бива претворена у нешто злослутно, придружује се звуцима застрашујуће оностраности, режању људи претворених у псе, звуцима прождирања и растрзања костију, злослутним птичијим крицима, ђавољем смеху. Гласови у свести понављају ситуације и сцене из сећања. И то сећање, најпре јасно, саопштено кроз игру мање-више развојних гласова, претвориће се у распршену свест која звук продукује кроз ехо, нејасно, испреплетано. Овај приповедач, дакле, из перформанса одлази у поље „поверљивог разговора“, разговора који ће се претворити у покушај дијалога са сопственом растрзаном свешћу и подсвесним. Он је опозиција приповедачу бајке. Анти-бајку саопштава њен главни јунак.

У том пресеку колективног и индивидуалног, јавног и интимног, званичног и поверљивог, открива се суштински парадокс радио драме - усмереност на несагледиво широку и хетерогену публику, и истовремено обраћење појединцу од кога се захтева сва емоционална и интелектуална ангажованост за остварење интимног дијалога са замишљеним саговорником.

Укрштањем симулираног фолклорног модела и његове инверзије формира се сложена уметничка структура приче о најдубљим, скривеним узроцима губљења људског у човеку. Поигравање са архетипским моделима приповедања допуњено је различитим елементима из репертоара фолклора: симболично време, просторна неодређеност, мотиви бајке и мита – кршење табуа, метаморфоза човека у животињу, Киркин мотив, Прометејев мотив, есхатолошки мотиви, ирационална мотивација, симболика бројева, алузије на бројне фолклорне сижее, и сл.

Трансформисање модела усмеравањем стварности: документарна драма

Трансформацију модела фолклорног перформанса могуће је пратити и у сасвим специфичном жанру документарне драме. Претпостављени модел је у њој до те мере трансформисан да постаје готово непрепознатљив. Покушају да га означим на примеру документарне драме *Мислио сам да се руше брда* која је настала као својеврсни документ о катастрофалном земљотресу у Црној Гори, а коју су као аутори потписали Нада Бјелогрић и Звонимир Костић.

Ова документарна структура у неколиким текстовима одређена је и као „документарна радио-емисија“.⁹ О њој се, међутим, несумњиво може говорити као о естетском феномену с обзиром на огромне ауторске интервенције на документарној грађи (исецање сегмената аутентичног говорног дискурса, кондензовање исказа које подразумева акцентовање семантички битног, монтажа, реконтекстуализација).¹⁰ Будући да се ради о сложено структури-

9 В. пратећи коментар уз текст драме (емисије) у: Nada Bjelogrić, Zvonimir Kostić, *Mislio sam da se ruše brda*, RTV – Teorija i praksa, br. 18, 1980, 17.

10 Посебно је у том смислу упечатљива анализа начина и обима интервенција на грађи, стваралачког процеса који Звонимир Костић назива поступком „грубог и финог брушења“ (Z. Kostić, *Dnevnik o zemljotresu II*, RTV – Teorija i praksa, br. 20, 1980, 182-187). Под појмом реконтекстуализације подразумевам измештање, „шетање“ знака (језичког, музичког, пиктуралног, гестовног) из контекста у контекст. Значење се остварује кроз укрштање различитих контекстуализација, ентекстуализација и реконтекстуализација знака или система знакова.

саном тексту, организованом на принципу хронолошког низања са контрапунктирањем, нема сметњи да га посматрамо као драмску структуру. Извесно, имајући на уму да је настао као одговор на изазов реалне кризе, пружа отворену могућност за антрополошку анализу.

Целовита слика једног апокалиптичног догађаја формирана је мозаичком структуром, укрштањем индивидуалних истина, јако емотивно обојених. Потреба за пројектовањем сопствене судбине у архетипско интензивна је. Описи земљотреса често призивају слике из есхатолошких предања: *Probudila sam se iz onako, iz sna, i prvi moj osećaj, kako sam ja to doživela, bio je da se ruše brda. Mislila sam da su brda poletela na nas... Lomile su se terase, padalo, treštalo, gledate samo hotel koji... ljulja se, pukotine na vaše oči nailaze...; Posmatram golim očima: dijete tone, a majka vrišti, vrišti dijete...*¹¹ Оваквом моделу својеврсни је контрапункт „онеобичавање“ реалног у визуелном и емоционалном искуству детета: *I one tetkice što su bile ispred hotela, one su polivale beton, čistile. I odjednom je počelo da tutnji. Ja sam mislio da se minira. I tetkici je počela ovako da drhti ruka i crevo ovako da šeta i da šiklja na sve strane. Ja sam se nasmejao i čudim se šta je sad ovo...* Кризне сизуације (колектива и индивидуе) налажу трагање за модусима постојања и опстанка, начине објашњења препознавањем архетипског у затеченој реалности. У том смислу занимљива је појава ширења лажних вести о „крају света“ презентована кроз радиофонско поигравање са елементима „полицијско-иследничког“ дискурса. Текст који изговара судија Андрија Саулачић извучен је изнад звука писаће машине који постаје ритмичка раван перформанса остварујући ефекте претеће монотоног: *...tužilaštvo već dvadesettrećeg ovoga mjeseca optužilo Vujić Vladimira, starog trideset i četiri godine, iz Dubrovnika, radi krivičnog djela, širenja lažnih vijesti iz člana 207. stav 1, Krivičnog zakona Socijalističke republike Crne Gore. On je tvrdio da će nesumnjivo smak svijeta nastupiti uskoro, a da svijet nikako neće preživjeti dvijehiljaditu godinu i da će nestati Boka Kotorska i građanima počeo da tvrdi da je ovo početak smaka svijeta...*

Фолклорна симболика митског времена активирана је звуцима снимљеним у реалној ситуацији, у екстеријеру. Управо је њиховим извлачењем и премештањем из првог у други план ситуација (донекле) уобичајене, ненаглашено перформативне говорне ситуације, добила изразита обележја естетски уобличеног искуства. Језиком

11 Сви наводи према Nada Bjelogrić, Zvonimir Kostić, *Mislio sam da se ruše brda*, RTV – Теорија и пракса, br. 18, 1980, 17-39. Снимак у фонотеци Драмског програма Радио Београда под бројем 2364.

звука активирана је фолклорно-митска димензија времена, особито у оним сегментима драме у којима је (условно речено) главни лик Милош Царевић којем је земљотрес одузео кћерку, жену и нерођено дете. Царевићев једнолично интонирани говор узбуђује ужасавajuћим спојем сведочења о личној трагедији и мирног казивања. Он варира између тона трагичног сазнања (које као да још увек није потпуно допрло до свести), уздржане пригушене емоције, исконског мира прихватања судбине, до тона сублимиране информације која изненађује прецизношћу фактографског: *Mene je poginula žena, dijete i koje je trebalo da se rodi od četrnaestog do šesnaestog... maja... (medenica – vrlo kratko) ...pa i to smatram žrtvu, jer će nema malih tu ne može biti ni velikih. Srećan bi bio da mi je jedan član familije ostao, pa... eto... sam sam od moje familije, nema nikoga. Specijalno od mene imam braću... eto tako... ali ja od moje familije nemam nikoga. To je završeno petnaestog u sedam i devetnaest minuta. (medenica – kratko)...* Испод Царевићевог гласа и говора пауза и тишине чујемо шумове из екстеријера (крцкање камења под његовим ногама, сурвавање остатака срушене куће). Дискурс је сегментиран и ритмован увлачењем звука меденице.

Реалност добија специфичну димензију укрштањем изговорених сведочанстава и звука равнодушног екстеријера – ефекат хода по рушевини, цвркулт птица, кукурикање петла у даљини, кокодакање кокошака, камиони, утовар и истовар робе... Раван ванвременог остварена је успостављањем митског времена оглашавањем петла (лајтмотивским понављањем прераслог у обележје судбине Царевића) које се јавља у последњим сегментима драме као симбол излаза из „опасног“ времена, као знак превазилажења „глувог доба“, „оностраности“ у којој је човек немоћан спреам закона другачијег света. Идеја о животу као непрекинутом кружном току, о вишеструким равнима постојања сугерисана је и поменутиим говором екстеријера и језика тишине, и, посебно на крају драме, претапањем документарног снимка хуманитарне приредбе за помоћ жртвама земљотреса у шум морских таласа који снажно одјекује, да се потом лагано изгуби.

Шта је, дакле, особеност перформативног у једној овако сложену документарној радиофонској структури? Ефекат онеобичавања постоји најпре у равни усмереног уобличавања у неперформативном свакодневном (уколико је заиста било који вид општења до краја лишен елемената „извођачког“). Неомеђени простор акустичког омогућио је и успостављање унутрашње динамике различитих нивоа и модела перформанса. Најнижи степен перформативног

препознајемо у испрекиданим, непоузданим сведочанствима радио-аматера, која подразумевају изразито редуковану контролу вербализовања емоционалног, изостанак просторно-временске и емоционално-интелектуалне дистанце, те у том смислу готово призивају искуство надреалистичког дискурса. Рудиментарне облике перформативног, присутне у свакодневной комуникативној пракси (лични наративи различитих сведока, деце, учитељица; коментари гласова „са стране“, исказ капетана војног гарнизона у Улцињу) осећамо као делимично естетизоване. Необично је занимљиво преклапање ових модела са моделима класичног фолклорног перформанса, тужбалице и епске песме. Звук гусала излази лагано из простора звучног амбијента испод Царевићевог монолога у први план. У препознатљивом епско-гусларском дискурсу (који добија и одлике амблема једне културе) обавештава се о несрећи која се догодила. На неочекиван начин реактивира се истинска улога епског певача у колективу – улога епског певача као сублимата (али и креатора) јавног мњења. Овим кратким сегментом прелази се са индивидуално-субјективног на колективно-објективно. Прелазка максималној објективности оствариће се надовезивањем гласа спикера.

С обзиром на начин формирања приче сваки од (условно речено) ликова у овој драми јесте и наратор. Међутим, улогу онога ко заиста везује све сегменте, улогу „поузданог“ приповедача преузима спикер са радија. Овде смо на трагу идеји о медијима који у савременом друштву преузимају део оне улоге која је у мањим колективима била намењена приповедачима (певачима). Приповедач (нарочито епски певач) има веома истакнуто место у колективу (у зависности, наравно, од његове конкретне улоге – епски певач, приповедач или нешто друго, од степена показане компетенције и сл). Он је фигура која поседује знање, посредно и моћ. То је моћ да му буде веровано (за приповедача бајке способност „увлачења другог у причу“), односно, из позиције реципијената поруке (слушалаца) као потреба за фигуром којој се верује. Шта је различито у истоветном? Уместо малог, мање-више хомогеног аудиторијума у традицијском културном моделу, радио (и „његова“ драма) мора да рачуна са широком, „невидљивом“, понекад ћудљивом, изразито хетерогеном публиком. Је ли изазов већи од истинске моћи?

Повратак контролисаног импровизацијског усменог изазова контакт-емисије

У тренуцима самосвести радио драма уме да артикулише и овај проблем. Сетимо се драме Зорана Поповића са радијом у једној од главних улога необичног дуета. Глас са (из!) радија је и оживљени глас мртве супруге, и акустичка материјализација подсвести главног јунака, и оличење удвајања и преклапања интимних реплика и аутоматизма вести и извештаја: *Велика Морава код Спалаћа: минус један четвори, минус четрнаести. Доручак ти је у креденцу. Мораћеш да прејриши хлеб кад ниси хтео да одеш да куйиши свеж...*¹²

Тако радио драма проблематизује саму себе, медиј у којем се остварује, и преиспитивањем и поигравањем са различитим моделима перформативног, од разговорног, преко симулације класичног фолклора у сублимираном и максимално естетизованом виду. И као у апсолутном перформансу публика бива увучена у необичну игру, искушава се њена моћ рецепције различитих извођачких модела, њена моћ разликовања извођења и истине (сетимо се чувеног *Раиша светиова*). Реализована идеја интерактивног радија омогућила је да слушаоци и заиста постану део перформативне реалности у контакт-емисијама, водитељи у живом програму нешто на размеђи онога што заиста јесу и онога што постају пред невидљивом публиком којој се обраћају. Наново се активира кривудава линија импровизације наместо задатости, жеља за допадљивошћу и изненађивањем, могућност брзе и директне оцене (као повратне информације).

Можда управо у експериментисању са различитим нивоима перформативног, у игри, у стваралачкој интеракцији са публиком леже нови изазови и један од извеснијих видова будућности радио драме (емисије, акустичког хепенинга).

¹² Наведено према Зоран Поповић, *Радио, Антиологија српске радио драме (1939-2003)* II, 18.

Smiljana Đorđević

**RADIO DRAMA:
TRANSPOSING FOLKLORE MOTIFS AND NARRATIVE
MODELS**

Summary

By analyzing specific radio drama genre characteristics the author indicates a close interrelation between this acoustically linguistic kind of art and oral performance (narrating a fairy tale, performing epic poems and alike). The models of folklore heritage transposition into the structure of *The Ninth Stone* by Dobrica Erić and documentary style drama (drama-documentary/docu-drama) *I thought the hills were coming down* by Nada Bjelogrić and Zvonimir Kostić are hereby examined. Folklore transposition is not about recognizing archetypal images or folklore images in the text, yet implies a broader situational perspective of oral narration whereby a text represents only one of its constituent elements. Two of the narrative patterns are hereby to be regarded – *the simulation of folklore performance* (in Erić's drama) and *the controlled improvisation of artistically directing the real* (in the foregoing drama-documentary) suggest huge structural and aesthetic potential of these archetypal narrative models. The concluding section of the paper offers a possibility of taking a somewhat different perspective while observing and analyzing contact shows which, following the author's estimate, signify a comeback to the interactive improvising pattern of oral culture.



Ивана Васић

Марија Ђирић
Радио Београд, Београд

ОСЛУШКИВАЊЕ НЕПОТРОШЕНЕ АВАНГАРДЕ: ДАНИЛ ХАРМС У РАДИОФОНИЈИ БЕОГРАДСКИХ АУТОРА

Текст на тему „Ослушкивање непотрошене авангарде: Данил Хармс у радиофонији београдских аутора“ јесте интердисциплинарни оглед који разматра односе „осме“/радиофонијске/ уметности звука и њених књижевних упоришта, али са платформе композиционих модела преузетих из домена (класичне) музике. Поменуте релације презентоване су на конкретним примерима односно „звучним инсценијама“ оствареним у периоду од 1977-2002. у Драмском програму Радио Београда.

Кључне речи: авангарда, атематичност, пост-заум, пародирање, радиофонија, театар апсурда, звук

Године 1988., филм *Случај Хармс* Слободана Пешића приказан је у нетакмичарској категорији „Un Certain Regard“ филмског фестивала у Кану.¹ То је, колико знамо, у свету филмске уметности јединствен пример екранизације Хармсовог стваралаштва², што говори о драгоцености остварења - већ култни Пешићев *Случај Хармс* код нас је и својеврсна „етикета“ за препознавање Данила Хармса. С друге стране, неопажено, веза београдских уметника *радиофоније* са Хармсовим делима почела је још 1977. реализацијом драме *Јелизавџа Бам* у режији Петра Теслића. У оквиру Драмског програма Радио Београда до данас је начињено пет радиофонијских комада на основу текстова Данила Хармса. Ипак, у литератури посвећеној његовом опусу овој је теми посвећена тек незнатна пажња, иако се, неоспорно, ради о озбиљном интересовању за поетику *ајсурда* „последњег руског авангардисте“. Жеља да се испита неистражено поље односа између београдске школе *радиофоније* и Данила Харм-

1 Milena Michalski: „Slobodan Pešić's Film *Slučaj Harms* and Kharms's *Sluchai*“, *Danil Kharms and the Poetics of the Absurd* (edited by Neil Cornwell), MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, London, 1991, 123-132.

2 Податак преузет из разговора са др Корнелијом Ичин, професором на Катедри за руски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду – разговор је вођен 9. октобра 2003.

са као и могућност превођења аутентичног књижевног дискурса у језик радијске уметности подстакла је настанак овог текста.

Заједнички простор осме уметности и круга OBERIU

Да бисмо успоставили паралелу *радиофонија* – Данил Хармс, одредићемо заједнички простор *радиофоније* и авангардне праксе круга OBERIU дефинисањем њихових појмова и предмета.

Још увек постоји изванредан несклад у промишљању имена најмлађе уметничке дисциплине. Наиме, понекад се може наићи на поистовећивање *радиофоније* са *радио-дифузном* мрежом. Термин *радиофонија* јесте у првим деценијама по настанку радија означавао звучни сигнал пренесен бежично, путем електро-магнетних таласа. Са појавом редовних програма у трећој деценији XX века, радио није више само посредник у преношењу других уметности будући да је дошао до концепције сопствене.³ Тиме је отворена потреба за њеним именом и термин *радиофонија* се све више одомаћује у функцији обележавања уметности радија. Поступно се успоставља нова, данас широко прихваћена терминологија. *Радиофонија* (осма уметност) је уметничка дисциплина чије је оруђе звучни запис и чији је додир са слушаоцем омогућен путем *радио-дифузије*. Најустаљенија њена три поља су радио-драма, документарни облик радиофоније и апстрактни облик радиофоније.⁴ Радиофонијско дело је сложена структура чији спољашњи/првостепени регистар чине реч, глас, музика, шум, радиофонијски ефекти, тишина и акустика простора, а унутрашњи - кодификовани слојеви значења приказаних предмета и појава и схематизованих аудитивних аспеката. Његова форма одређена је поступцима употребе звука и игре звуком којима се успоставља аутентичан радиофонијски простор - врста радиофонијског дела. У истраживању поетике *радиофоније* значајну дефиницију дао је наш теоретичар ове области, Мирослав Јокић: „Тако је историја *радиофоније* у својој суштини историја језика *радиофоније* који је самосвојност изградио на језичким конвенцијама позоришне уметности, музике, књижевности... и филма.“⁵ У

3 Изванрадиофонијске садржаје (информативне програме, рецимо), иако битне за медиј радија не помињемо, будући да у тексту разматрамо искључиво проблеме уметности овог медија.

4 Управо такву поделу претпостављају велике радиофонијске смотре, конкретно „Prix Italia“. Код нас, оваква пракса се примењује у Драмском програму Радио Београда; наводи је и Мирослав Јокић у „Очаравању у ва“, 39.

5 Мирослав Јокић: усмени извори – презето из разговора који је са Јокићем вођен 15. јула 2003.

том смислу неопходно је успоставити хронологију радиофонијских кретњи од њених почетака. Јокић, рецимо, предлаже поделу *историје радиофоније* на три епохе које се окончавају „магнетофонском револуцијом“.⁶ Ми ћемо ову класификацију кориговати - у складу са захтевима савремених начина обраде звука, дигиталном технологијом која последње две деценије у потпуности замењује систем аналогних записа. **Први период** претпоставља две појаве - записивање звука на чврсту подлогу и појаву *радио-дифузије* - чија синтеза даје настанак радија. Развитак радија обезбеђује *директне преносе*, а захваљујући новом изуму, *микрофону*, до слушалаца стижу први садржаји нове, синкретичке уметности и првих радио-драма.⁷ Звучни запис у **другом периоду** доживљава експлозију (ту се у потпуности слажемо са „магнетофонском револуцијом“ Мирослава Јокића). Појава *магнетофона* (1948), уметнику је омогућила да слободно располаже, размешта и спаја акустичке сензације. Систем снимања је коначно усавршен а то отвара и могућност монтаже звука и - нових радиофонијских облика: документарног облика радиофоније и апстрактног облика радиофоније.

Рађање *радиофоније* означила је, како учавамо, појава радио драме. Она је први и базични израз *радиофоније* са поетиком најсроднијом позоришној и филмској уметности. Првој, из разлога превођења темељних поступака театра пред микрофон; другој, због условљености границама техничко-технолошког система. За разлику од радио-драме која до своје конкретизације стиже полазећи од литерарног предлошка, документарни облик радиофоније подстакнут је догађајима преузетим из реалног живота. Литерарни предлошак замењен је чињеницом која опет, у рукама одређеног ствараоца добија аутентично значење, субјективност, чак. Заправо, ова форма поседује чињенични предлошак остварен (углавном) путем интервјуа са монтажом као принципом усаглашавања са стварним или са могућим. Стижемо до поља најплоднијег за радиофонијско-авагардне експерименте.

Техничко-технолошку зрелост радија захтева најмлађа радиофонијска област, апстрактни облик радиофоније. Њен постанак није одељен од претходних форми јер и она почива на већ успостављеној поетици уметности *радиофоније* али кроз оформљавање специфичне семиотике рационалног мишљења. Језик апстрактног облика радиофоније јесте систем звучних знакова и у њој су самосвојност

6 Мирослав Јокић: *Историја радиофоније* I, 9.

7 Снимање звука још увек није у првом плану; посредник стваралачког оруђа је *микрофон*.

и неограничавање ауторског писма најочигледнији. Свој пуни замах ова форма ће имати у следећој, **трећој етапи радиофоније** када, уласком у нову технологију бележења звука могућности његове обраде постају практично неограничене.⁸ Уметник *радиофоније* добија функцију аутентичног аутора, ствараоца који извесно поседује солидно образовање из домена науке и технике, са статусом који се данас практично изједначава са статусом традиционално гајеног композитора⁹, композитора који не мења материјални садржај већ концепт свог предмета. То је и актуелан поглед на уметност чија је особеност да створи **нови простор**: на ивицама реалног, у простору (не)видљивог, коме смисао и испуњеност даје машта слушаоца.

На овом месту потражићемо везу са поетиком круга OBERIU – Удружења реалне уметности.

Удружење реалне уметности је издало манифест јануара 1928. године у Афиши Дома штампе у Лењинграду. Потписују га шесторица младих авангардних уметника: Александар Вједенски, Константин Вагинов, Игор Бахтјерев, Николај Заболоцки, Данил Хармс и Борис Левин. „OBERIU се дели на четири секције: књижевну, ликовну, позоришну и филмску. [...] У овом тренутку OBERIU ради на организовању музичке секције.“¹⁰ Уочавамо да (поред тога што им је датум рођења приближан), *радиофонија* и Обериути обједињују исте уметничке дисциплине.¹¹ Дубљу сродност потражићемо даље у манифесту Обериута:

„Ми поздрављамо захтев за општеразумљивом уметношћу, која је по својој форми доступна чак и сеоском ђаку, али захтев за искључиво таквом уметношћу заводи у честар најстрашнијих грешака. [...] OBERIU не клизи по темама и врховима стваралаштва, оно тражи органски ново осећање света и прилаз стварима. OBERIU загриза у срж речи, драмске радње и филмског кадра. Нови уметнички метод OBERIU је универзалан, он налази пут за представљање било које теме.“¹²

8 *Трећи период* представља прелаз са аналогне на дигиталну технику. Прва дигитална снимања у Јапану дешавају се 1971. године. Сопствени дигитални снимак BBC је развио 1978., да би се први компакт диск на тржишту појавио 1983. Следе различити дигитални формати да би се коначно прешло у еру рачунара.

9 Неке европске високе школе за музику увеле су током 90-тих катедре за Сонологу, која школује управо поменуте уметничке кадрове.

10 Манифест OBERIU, *Случајеви*, Данил Хармс (избор, превод и предговор Дејан Михаиловић), Знак, Београд, 1982, 87.

11 Укључујући и ликовну уметност, будући да је визуелизација звука константа радиофонијског простора.

12 Манифест OBERIU, *Случајеви*, 87.

Није тешко приметити да потреба за интердисциплинарним језиком, за органским повезивањем различитих уметничких дискурса лежи у бити и радиофоније и круга OBERIU. Такође, потреба за игром и (а)логиком случајног - логиком детета - чини се незаобилазном пропедутиком за читање било радиофонијских, било текстова Обериута јер „свет није повезан само узрочним везама - он је повезан и уобичајеним везама. Ствари које се на различит начин појављују и доспевају једна до друге чине нам се логичне. Али их деца и песници другачије виде.“¹³ *Радиофонија* и Обериути говоре, дакле, дискурзивним језиком.¹⁴ Данил Хармс пише радиофонично. Уколико послушамо пажљивије, чућемо колико је његов говор сродан говору најаутентичнијег радиофонијског поља, апстрактне форме радиофоније.

За разлику од руских футуриста и конструктивиста током двадесетих и Мејерхолдовљевих и Таировљевих иновативних режија тридесетих година прошлог века¹⁵, Хармс и Обериути, колико знамо, нису ушли у Совјетски радио током свог краткотрајног бивствовања. Интересовање за њих јавља се по постхумној рехабилитацији Данила Хармса 1960.¹⁶

Мисао руске авангарде која прешходи и која окружује Данила Хармса

Стваралаштво Данила Хармса и групе OBERIU јесте крај руске/совјетске авангарде. За њихову претходницу уобичајено се сматра футуристички покрет и трансрационални језик *заум*. Корени су им, међутим, комплекснији. Они синтетишу окултне са научним основама: код Хармса ће такав став резултирати коегзистирањем типичног руског „јуродства“, скрушеног обраћања Богу, *заумних cis-finitnih* математичких формула, музичких схема, интерференцијом дечјег, апстрактног и свакодневног говора... Полазишта њихових акција могу се тражити у *објективној музици и унутрашњим октавама* „профете новог доба“, Гурђијева (1872-1949), у теозофском сцијентизму Кандинског (1866-1943) и његовим огледима повезивања облика и боје, у теорији тоталног позоришног говора

13 Виктор Шкловски: „О сновима у боји“, *Случајеви*, 15.

14 Упоредити са текстом „Дискурс уметности“ др Мишка Шуваковића, *Постмодерна (73 појма)*, Народна књига/Алфа, Београд 1995, 29-30.

15 Mel Gordon: „Songs from the Museum of Future: Russian Sound Creation (1910-1930)“, *Wireless Imagination, Sound, Radio and the Avant-garde*, Douglas Kahn et al, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1992, 242.

16 Михаил Мејлих: „Девет посмртних анегдота Данила Хармса“, *Градац* бр. 146-147, 2002, 164.

где сваки елемент добија значење засебне сценске „вибрације“.¹⁷ У том смислу значајни су доприноси теоретичара синестезије Николаја Кублина (1868-1917)¹⁸, композитора Александра Скрјабина (1872-1915) и његовог теозофског простора синестетичке фузије осета (*Прометјеј*, „тонска пема“ *Поема Екстазе*, недовршени „иницијацијски ритуал халуцинаторне музике“ *Мистеријум*).¹⁹ Током истог периода ствара М. К. Чурљонис (1875-1911), сликар-композитор, најчешће поређен са Кандинским. Он експериментише на пољу примене музичке форме у сликарству користећи најчешће сонатни циклус.²⁰ Чурљонисово сликарство није напуштање музике већ продужетак исте поетике употребом визуелних средстава: у последњем периоду његовог деловања настаје циклус од шест „соната“²¹.

Руски футуризам спаја ствараоце различитих уметничких дисциплина (што је пракса коју ће следити и Обериути), те тако Михаил Матјушин конципира партитуру за Кручјонихову оперу *Победа над Сунцем*,²² сарађује са Кандинским и Маљевичем на истраживањима корелација звука, боје и форме. Музичком футуризму припадају и Николај Рославец (1880-1944) који је на плану музичке уметности начинио сличан атонални „преврат“ на каквом је истодобно у Бечу радио Шенберг као и „антипсихолошке“ композиције „нове објективности у совјетској музици“ Александра Мосолова (1900-1973), мада ће деловање овог аутора далеко надживети и футуристе и Обериуте. У Москви, 1921. године, Николај Форегер оснива театар урбане културе, студио MASTFOR²³ који ће

17 Сарадња Кандинског са руским композитором Томасом де Хартманом, следбеником Гурђијева, дала је 1909. године фантазију-оперу *Жуџи звук* у којој еманципује дисонанцу; упоредити са „Songs from the Museum of Future – Russian Sound Creation“, *Wireless Imagination – Sound, Radio and the Avant-garde*, Douglas Kahn et al, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1992, 200-203.

18 Николај Кублин је заступао нотацију „обојене музике“ као и четврттонску музику, ибид, 205.

19 Ибид, 208.

20 У периоду 1907–1909. настају *Сунчана соната*, *Пролећна соната*, *Смукова соната*, *Летња соната*, *Морска соната* и *Соната пирамида*; упоредити са „Звук слика“, Maria Derregmann, *Појмовник руске авангарде*, свеска бр.7, Графички завод Хрватске, Загреб 1990, 169-177.

21 Управо Чурљонисово поистовећивње звук-слика биће од великог утицаја на Хармса, у његовим музички обликованим минијатурама, а посебно у случају *Јелизаветше Бам*.

22 Михаил Матјушин (1861-1934), вајар, сликар, писац теоретичар, виолиниста и композитор, један од оснивача групе *Нулее* (кубо-футуристи), чији су чланови Давид Бурљук, Велимир Хљебњиков, Владимир Мајаковски и Алексеј Кручјоних. Сарађивао и са Обериутима.

23 На премијери *Јелизаветше Бам* Данила Хармса у оквиру представе *Три лева часа* коју су Обериути презентовали лењинградској публици јануара 1928. учествовала је и једна од глумица MASTFOR студија.

спојити позоришне елементе са елементима мјузикхола, приволети себи алтернативно расположене уметнике (тада позоришни редитељ Сергеј Ејзенштајн, композитор Јури Миљутин), успоставити нове извођачке технике попут *Игара машина* и *Оркестра Буке*.²⁴ Заправо, модели позоришта какве уз Форегера заступају и Сергеј Радлов и Всеволод Мејерхолд делују у смеру укидања „старог психолошког театра“, еманципују његову карневализацију, отварање према циркусу, кабареу и мјузикхолу, али и традиционалним формама руског народног театра *балађана* (управо ту се мешају сви аспекти спектакла, од жонглера до кинеског позоришта), непрекидно циркулисање уметника кроз мрежу жанрова – све у циљу потпуне објективизације крајње „леве уметности“.²⁵ Иако се ова релација практично не помиње у текстовима везаним за руску позоришну авангарду, усудићемо се да приметимо да можда најдиректнију претходницу театра апсурда Данила Хармса и Александра Вједенског представља невелики драмски опус Лава Лунца (1901-1924), писца антиутопијске провенијенције (налик Хакслијевој и Орвеловој). Он ће позориште довести у везу са реалним конфликтима; садржај његове драме увек је сукоб – са више него очигледним назнакама потоње поетике апсурда Данила Хармса, са стварношћу као променљивом вредношћу.²⁶

Након поменутих претходника (намерно заобилазимо термин узор будући да су Обериути, не увек с правом, одрицали његово постојање у свом раду), које су Обериути и Хармс имали у акцијама аутора из домена извођачких уметности и сликарства, вратићемо се књижевном футуризму Русије као очигледној предшколи поетике круга OBERIU и зауму двојице чланова кубофутуристичке групе Нулаеа, Алексеја Кручјониха (1886-1968) и Велимира Хљебњикова (1885-1922). „У знаности о књижевности засад није објашњено у чему се састоји бит заума код руских пјесника 20. стољећа. *Zaum*

24 *Игре машина* су машинолике конструкције, „живе машине“ у демонстрирању механизованог света индустријске револуције у контексту жеље за индустријализацијом младог совјетског режима (за разлику од потуно опозитне интерпретације исте теме у футуризму Западне Европе), док је *Оркестар буке* њихова пратња, звучна потпора машиноликој илузији; упоредити са „Songs from the Museum of Future – Russian Sound Creation“, *Wireless Imagination – Sound, Radio and the Avant-garde*, Douglas Kahn et al, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1992, 222.

25 Упоредити са „Foreggerova radionica (atelier) i komična struja u sovjetskom teatru“, Beatrice Piccon-Vallin, *Sovjetska kazališna avangarda* (priredio Branimir Donat), CEKADE, Zagreb, 1985, 112-116.

26 Лунц то чини брисањем границе водвиља и трагедије, позорнице и гледалишта, деконструкцијом традиционалне драматуршке линије, експонираних ликова драме. Упоредити са „Лав Лунц“, Зорислав Паунковић у: Лав Лунц: *Мајмуни долазе*, Рад, Београд, 1990, 123-127.

је свакако нови квалитет који се јавља из споја двају, у пјесничкој пракси већ афирмираних начина писања: алогичног и фонетског.“, каже Сергеј Сигов.²⁷ Трансрационални говор сматра се проналаском Кручјониха (мада се такође често приписује песникињи Елени Гуро, супрузи Михаила Матјушина), који је желео језик којим ће вратити природну, елементарну везу говора и ума; универзалан језик који би укинуо националне вокабуларе. Још даље одлази Велимир Хљебњиков. Будући да је поред филологије, на Казанском универзитету студирао и природне науке, успостављао је лингвистичко-математичке законитости говора (чак веома тачно и предвиђања будућих догађања, у чему ће га наследити Данил Хармс), трагао за „емоционалним есперантом, азбуком звезда“.²⁸ Пробијање у недотакнут простор/време Хљебњиков задаје тачки-броју која означава звук.²⁹

Промена друштвене климе, међутим, води сумраку футуризма и нимало оптимистичној струји круга OBERIU. Иако се чини да реч Обериута почесто скреће у најнацеренији хумор, она је само оштар, мада аполитичан одговор на уметност друштвене команде која је уследила после почетног одушевљења постигнућима прве пролетерске државе на свету. То и јесте разлог што Обериути инсистирају на термину „лева уметност“ што чине у смислу слободе за свако уметничко понашање, а без привилегованог статуса централне стуже малограђанске уметности у којој се у том моменту већ давила новоуспостављена диктатура. Обериути ће преузети фрагменте *заума*, али у другачијем контексту. Они су отрежњени од футуристичког утопизма; налазе се у егзистенцијалном теснацу и једина потврда њиховог опстајања је реч. Све докле говоре, били то неологизми, алогизми, неповезани слогови или чисти фонеме - они постоје. Они су *чинари*³⁰ нове уметности у постављању знака еквиваленције између уметности и живота, у досезању театрализације живота коју су започели футуристи.³¹ Од футуриста преузимају и „дечју дрскост“, елиптичност у функцији моторичности и

27 Сергеј Сигов: „Обериу, извори поетике“, *Појмовник руске авангарде*, свеска бр. 3, Графички завод Хрватске, Загреб 1990, 135.

28 Упоредити са „Songs from the Museum of Future – Russian Sound Creation“, *Wireless Imagination – Sound, Radio and the Avant-garde*, Douglas Kahn et al, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1992, 212.

29 Злата Коцић: „’Кожа простора’ или ‘тајне громаде језика’“, *Обијање васељене*, Велимир Хљебњиков, Рад, Београд, 1998, 108.

30 Обериути намерно избегавају да себе назову *уметницима*, *чинари* и *чињење* непосредније дефинишу реалност њиховог стваралаштва.

31 Татјана Никољска: „Театрализација живота“, *Појмовник руске авангарде*, свеска бр. 8, Графички завод Хрватске, Загреб, 1990, 145-166.

непрекидности говора, фрагментацију - али не у смислу деструкције постојећег језика како су то покушавали футуристи, већ његове деконструкције. Таква појава има корен у нонсенс литератури Владимира Соловјова, Алексеја Толстоја и ван Русије - Едварда Лира и, пре свих, Луиса Керола (довољно је упоредити *Блебалу* са поезијом Хармса, Вагинова или Бахтјерева).³² Сличности се могу пронаћи и у алогичном поступку предсупрематистичког Маљевића, игри прекривања и претапања предмета.³³

Круг OBERIU утврђује темеље литературе и театра *ајсурда* кроз маштања и покушај оформљавања алманаха и позоришта RADIX. Управо екстремно побочна позиција Обериута (чак и у односу на остала авангардна струјања) омогућила је овим уметницима да дотакну „нека од темељних питања с којима ће се умјетност бавити слиједећих десетљећа“.³⁴ Нарочито ће се Данил Хармс служити техником колажа, поступцима хепенинга, перформанса, флуксуса. „Проширеним посматрањем“³⁵ такође врстом дискурзивног говора (аутор ове теорије је Михаил Матјушин), антиципираће Шекнеров *амбијентални шеајтар*, али и *уметничко ионашање* које ће инкорпорирати у домене свакодневних ритуала (одевања, комуникације и слично). Наговештавање новијих театарских тенденција и специфично читање текста односиће се на непотчињавање откуцавањима класичног позоришног метронома и поштовање сопственог, RADIX-а (који може да откуцава и онда када читалац за тим има потребу). Појам RADIX постаће аутентични „метро-ритмички“ лајт-мотив деловања Данила Хармса.³⁶

Одлике *сјваралашјва* Данила Хармса

После постхумне рехабилитације 1960. године Данил Хармс је ширем читалачком аудиторијуму (Совјетског Савеза) био знан пре свега као дечји писац, аутор 14 књига (у најрепрезентативнијем стилу Луиса Керола и Едварда Лира) намењених деци. Иако на први поглед изгледа као апсурд, код њега тако незаобилазан у свим сег-

32 Песма „Блебала“ припада књизи *Алиса у земљи иза огледала*, Луиса Керола (превод Луке Семеновића), Младо покољење, Београд, 1964, 21-22.

33 Казимир Маљевич је надахњивао Обериуте и својим текстовима: аутор је чланка „О поезији“ који непосредно претходи њиховом манифесту. Упоредити са „Обериу, извори поетике“, Сергеј Сигов, *Појмовник руске авангарде*, 137.

34 Бранимир Донат: „За једну критичку драматургију клишеја“, *Совјетска казалишна авангарда* (приредио Бранимир Донат), СЕКАДЕ, Загреб, 1985, 192.

35 Аутор ове теорије је Михаил Матјушин. Упоредити са „Обериу, извори поетике“, Сергеј Сигов, *Појмовник руске авангарде*, 138.

36 RADIX је, на пример, органска супстанца комада *Јелизаветша Бам* Данила Хармса.

ментима живота, овога пута није било тако. Јер, када се након бројних забрана везаних за деловање Обериута, почетком тридесетих, нашао на ивици егзистенције и окренуо писању за децу (часописи „Штиглиц“, „Јез“), Хармс је доспео у сасвим блиску, пријатељску средину.³⁷ „Дечја дрскост“, (а)логика детета, „снови у боји“ – све је то оно са чим је Хармс живео одувек. „Био је то висок човек, у кратким панталонама и шареним, мрежастим доколеницама“³⁸, баш као и онај који је отишао у шуму „и тог часа нестао“.³⁹

Данил Хармс је „композитор“ *иосџ-заума*. За разлику од Хлебњиковљевог панлингвистичког језика ком је сврха постанак глобалног језика, Хармс кроји сопствене *Блебале*. Служи се пародирањем, циљаним еклектицизмом, аутоцитатношћу, огледалском техником дуплицирања – таутологијом до гротеске и испразности, типичним аутопетажом... Све ово указује на исправност ставова који заступају паралеле *ајсурда* Хармс-Јонеско-Бекет (мада је термин *ајсурд* стигао касније; чак је и сам Јонеско сумњао у његову исправност).⁴⁰ Ипак, било би то и сувише једноставно. Данил Хармс синхронизује уметности у смислу новог митотворства, митотворства *ајсурда*: детерминизам је одсутан, ланац узрочности пуца и резултира непрестаним елиптичним разрешењима (која већ улазе у домен музичког језика Данила Хармса). Теоретичар Жан-Филип Жакар, рецимо, уочио је постулат о постојању заједничког памћења и информативности, истинитост као релативност, непотпуност описа, употребу општепознатих истина, фрагментирање света, цепање језика на „звучне љуске“.⁴¹ Категорија времена је укинута, време је свеприсутно: оно има свој *transfinitum* и *cisfinitum*. *Cisfinitna* логика Данила Хармса је „афирмација непознатог и другог“, пише Бранислав Јаковљевић.⁴² „Чвором Васељене“: тројством *transfinituma*, *cisfinituma* и *преграде* (*преграду* коју је поставио између *transfinituma* и *cisfinituma* неретко, по потреби, избрише у циљу субверзије званичног идеолошког дискурса,

37 Додуше, Хармс никада није престао да пише поезију и прозу „за одрасле“.

38 Виктор Шкловски: „О сновима у боји“, *Случајеви*, 14.

39 Цитат из песме „Из куће је изашао човек“ Данила Хармса, објављене 1937. године у часопису „Штиглиц“.

40 Jean-Philippe Jaccard: „Театар апсурда/реални театар“, *Појмовник руске авангарде*, свеска бр.7, Графички завод Хрватске, Загреб 1990, 146.

41 Ибид, 147-164; Jean Philippe Jaccard: „Daniil Kharms in the Context of Russian and European Literature of the Absurd“, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd* (edited by Neil Cornwell), MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, London, 1991, 49-58.

42 *Transfinitum* и *cisfinitum* су спољашња и унутрашња граница бесконачног. Упоредити са Бранислав Јаковљевић: „Уметност гладовања Данила Ивановича Хармса“, *Градац*, бр. 146-147, Чачак, 2002, 8-9.

у циљу „одомаћења“ зда и његовог изједначавања са добрим), он покушава да реши питања која ће философија разматрати неколико деценија касније: „И тако основу постојања чине три елемента: *ово*, *прејрека* и *оно* [...] *Прејреке* представљају творца, који из ‘ничег’ ствара ‘нешто’“.⁴³ У изучавању Хармсове поетике теоретичари, у зависности од својих разумевања Хармсових текстова, користе различите префиксе: мета-,⁴⁴ анти-⁴⁵ или мимо-⁴⁶. Непримерено би било проглашавати најтачнији - у писму-посвети које је послао својој супрузи Естер Русаковој уз копију драме *Гвидон*, 22. децембра 1930. године, Хармс је „потписао“ дозволу за сваку интерпретацију својих текстова: „Свако може да га схвати на свој начин. То је право Читаоца“.⁴⁷ Ове реченице подупиру темељ поетике Данила Хармса који свој згуснути вербални простор једновремено спаја са културним контекстом окружја и по сопственом нахођењу га реорганизује у смислу афирмације горе поменутих постулата добивши тако интертекстуални конгломерат - да би га потом поново превео у контекст (контекст поетски организоване структуре), то јест, текстове својих композиција.⁴⁸

Композитор пости-заума

Наративне структуре Хармсовог књижевног говора подразумевају постојање звучних/музичких знакова што је и разлог могућег посматрања његовог опуса по принципима анализе музичког дела. Таква интерпретација знаковних процеса је и неопходна у досезању радиофонијске семиотичке компетенције будући да осма уметност практично без изузетка живи у облицима позајмљеним из домена музичке уметности.⁴⁹ Заправо, степен музикалности говори о степену радиофонијности Хармсовог говора.

Радиофонијност Хармсовог театра апсурда лежи у жељи да се реч (а не неки други аспект) стави у први план – стога његови ко-

43 Данил Хармс: „О постојању, о времену, о простору“, *Градац*, бр. 146-147, 41.

44 Nina Perlina: „Danil Kharm's Poetic System: Text, Context, Intertext“, *Danil Kharm's and the Poetics of the Absurd* (edited by Neil Cornwell), MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, London, 1991, 176.

45 Anthony Anemone: „The Anti-World of Danil Kharm's: On the Significance of the Absurd“, *ibid*, 77.

46 Владимир Герић: „Мимосвијет и његов свијет“, у: *Difference de qualite, Danil Harms* (избор и превод Владимир Герић), Издавачки центар Ревивија Осигјек, Осигјек, 1983, 141-142.

47 *Градац*, 33.

48 Упоредити са текстом Nina Perlina: „Danil Kharm's Poetic System: Text, Context, Intertext“, 175-177.

49 Упоредити са Јохансен/Ларсен: „Код и структура: од разлике ка значењу“, *Увод у семиотику* (превео са енглеског Стипе Гргас), CroatiaLiber, Загреб, 2000, 15-28.

мади звуче. Експонираност речи/звуча стоји и у свеукупном Хармсовом опусу јер он у своју музику уграђује делове традиције које сматра референтним. Данил Хармс често посеже за класичном музичком формом при концепцији својих текстова – *Симфонија*, *Пасакаља*, *Свиџа*. Такође, користи и сасвим конкретне композиционе поступке, како у позоришним комадима тако и у поезији и прозним минијатурама. Препознају се утицаји барока, донекле романтизма, коегзистирајућег експресионизма и народног музичког стваралаштва Русије (превасходно у једноставним, облицима, на пр. *Матее-матеевичар* и *Андреј Семјонович, Четири илустрације*). У сагласју са Хармсовом „свеприсутношћу времена“, чују се и елементи будућих тенденција – аутора периода минимализма, постмодерне.

Барокна моторичност, непрекидност покрета је незаобилазан драматуршки елемент Хармсових позоришних комада. Попут гласова у хорској фуџи, контрапунктирање линија обезбеђује мелодијско-ритмички континуитет (*Сасџанак*, *Јелизаветџа Бам*, *Баронеса и масџионица*, *Гвидон*, *Мерење ствари*) јер би евентуални прекид означео и крај постојања, „прекидам с вама да се дружим. Готово“.⁵⁰ Овакав би се манир компоновања могао упоредити и са необарокним тенденцијама присутним управо у време Хармсовог деловања – одговором на презасићеност субјективношћу романтизма и претрагом нових извора звука чиме би оличио нову објективност механизоване свакодневице човека.

Одушевљење класичарским обрасцима Хармс ће демонстрирати у најзаступљенијем облику ове епохе, *сонатном циклусу* (*Симфоније*), док ће романтизам бити присутан само кроз примену *цикличног принципа* у постизању континуитета излагања (а)тематског материјала (*Баронеса и масџионица*, *Јелизаветџа Бам*). Антиромантичарски расположен, приступиће комплексној реинтерпретацији традиционалних извођачких решења и стићи до експресионизма Шенберговог и донекле Веберновог типа.

Хармс се *музика* најпре може поредити са Шенберговом. Не само због полазне чињенице да су обојица аутодидактичком методом начинили своје мишљење независним од паралелних уметничких токова и успоставили стандарде релација аутономне и политички ангазоване уметности (довољно је упоредити *Три саџири* оп. 28 Арнолда Шенберга и *Смеџњу* Данила Хармса). Њих спајају и основне парадигме модернистичких композиционих процеса: „прогрес из традиције, слобода у изразу и класичарски

50 Данил Хармс: „Мерење ствари“, *Градац*, 39-41.

модернизам“.⁵¹ Хармс, као и Шенберг, заступа еманципацију дисонанце, атоналност и његову потоњу систематизацију кроз серије; атематизује - обезличава своје јунаке, претварајући их у говореће „звучне љуске“. Уситњава и дроби њихов језик до равни тачака Веберновог пунктуализма. Афористичност изражавања задржава и у (условно речено) обимнијим структурама.

Хармсов омиљени композициони поступак је *пародирање*: оперског стила, пучког театра, конвенционалног мишљења. С намером користи најпохабаније *каденце*, а потом *елијсама* варираних (можда додекафонских?) серија одлаже њихово разрешење до и преко границе издржљивости Читаоца. *Алејторности* његовог говора допушта дописивање и слободно/случајно размештање текста чиме ће се аутори београдске школе радиофоније – видећемо то у наредном поглављу - обилато служити.

Данил Хармс извесно је поседовао солидно музичко образовање.

„Ова fuga (Хендлова друга fuga) је понос мог репертоара. Свирао сам је двапут дневно током месеца, резултат је да сада могу да је изведем течно. Марина није одвише расположена према мом вежбању, а пошто једва и излази из стана, не свирам више од сат времена на дан, што је премало. Поред фуге, свирам Палестринин ‘Стабат Матер’ у хорском аранжману, менует Џона Блоуа (18. век), ‘О, поља, поља’ из *Руслана*, Е-дур корал из ‘Пасије по Јовану’ и тренутно учим ‘аир’ у ц-молу из Бахове партите“.

забележио је Хармсове речи Анатолиј Александров у „Хармсовој хронологији“.⁵² У истом тексту помињу се и музичке вечери организоване у стану Хармсових. Дневничке белешке Данила Хармса такође откривају живо интересовање (и одушевљење) за конкретна дела музичке литературе и редовно посећивање концерата. Промишљајући наступ Емила Гиљелса у Клубу књижевника у Лењинграду 19. фебруара 1939, разложио је – чинећи то можда и несвесно - темеље музичке драматургије својих театарских комада и сценских минијатура (*Јелизаветџа Бам, Гвидон, Искушење, Петџар Михаилович, Чук, Макаров и Петџерсон, Баронеса и масџионица* и сл.). Све о театру неизречено у одељку „Позориште OBERIU“ манифеста Обериута и великим делом интуитивно конципирано

51 Hermann Danuser: „Arnold Schonberg – Portrait of a Century“, Arnold Schonberg Center 1998, <http://www.schonberg.at>; Allen Shawn: *Arnold Schoenberg's Journey*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 2002.

52 Anatolii Aleksandrov: „A Kharms Chronology“, *Danil Kharms and the Poetics of the Absurd* (edited by Neil Cornwell), MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, London, 1991, 43.

у *Јелизаветини Бам* ауторових сасвим младих година, доречено је у есеју/критици Гиљелсовог концерта.⁵³ Ово „упутство“ за читање „црног минијатуристе“⁵⁴ биће најекспонираније у радиофонијском рукопису Петра Теслића – управо при реализацији *Јелизаветине Бам*, кључног текста *театра айсурда* и *посиљаумног* музичког језика Данила Хармса.

Данил Хармс у радиофонији београдских аутора: Јелизаветина Бам

Споменули смо на почетку да је у Драмском програму Радио Београда, у оквиру неколико програмских серија, између 1977. и 1993. године начињено пет радиофонијских комада на Хармсове текстове.

Јелизаветина Бам је реализована јануара 1977. У режији Петра Теслића играју Радмила Андрић (Јелизавета Бам), Зоран Радмиловић (Петар Николајевич), Петар Краљ (Иван Иванович), Бранислав Јеринић (Татица), Славка Јеринић (Мамица); музичку опрему, лектуру и обраду звука потписују Ивана Стефановић, Радмила Видак и Марјан Радојчић.

Четвртина дима је такође редитељско остварење Петра Теслића. У радио-игри снимљеној фебруара 1980. (још један снимак Марјана Радојчића, „једног од најкреативнијих тон мајстора који су стварали за Драмски програм Радио Београда“⁵⁵), коју је драматизовао Зоран Амар, лекторисала Радмила Видак и за коју је музику изабрала Нада Старчевић, играју Зоран Радмиловић, Добрила Матић, Петар Краљ, Јелица Теслић, Милутин Бутковић и Предраг Ејдус. *Четвртина дима* је сачињена из слободно одабраних и разврстаних Хармсових минијатура презентованих на начин скаски, у алтернацији са руском музичком фолклорном традицијом - помало на начин народног театра, *балагана*.

Случајеви добијају радиофонијски облик октобра 1982. Драматизовала их је и режирала Вида Огњеновић. Музички сарадник је Предраг Стаменковић, лектор Радмила Видак; сниматељ је Никола Николић, а играју Милош Жутић, Ђурђија Цветић, Рената Улмански, Вукосава Дунђеровић, Предраг Ејдус и Јосиф Татић. У *Случаје-*

53 Данил Хармс: „Концерт Емила Гиљелса у Клубу књижевника 19. фебруара 1939“, *Градац*, 47-49.

54 Neil Cornwell: „Introduction: Daniil Kharms, Black Miniaturist“, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd* (edited by Neil Cornwell), MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, London, 1991, 3-22.

55 Из разговора са Зораном Јерковићем, шефом Катедре за снимање и дизајн звука на ФДУ у Београду, новембра 2003.

ве су уврштени и текстови који директно не припадају овој групи минијатура али су са њима укрштене по сродности (тематској или формалној) на тачкама „пресека“ и увезане музичким премошћавањима.

Вања и Леночка пишу приче настају јануара 1990. године у режији Мирослава Јокића. Драматизацију је написао Душан Ристић, музику одабрао Драган Митрић; у лектури Наде Андрејић снимио га је тон мајстор Александар Стојковић. Реализација Мирослава Јокића тежи једноставности - конкретном приступању Хармсу (у проширеној верзији *Дечје приче*) кроз приповести двоје деце/стараца (Љиљана Шљапић и Иван Јагодић).

Смејња, по истоименој приповетки, настала је јуна 1993. у драматизацији и режији Кокана Младеновића (музички сарадник Данијела Кулезић, лектор Радмила Видак, сниматељ Зоран Јерковић), где улоге тумаче Елизабета Ђоревска, Тихомир Станић и Драгољуб Денда. У односу на оригиналну полазну идеју драматурга, комад је релативно скромно режиран: сведен на дијалоге најављене од стране наратора (поступак који се због нерадиофоничности уобичајено избегава у радио драмама).

Вратићемо се *Јелизавети Бам* будући да се ради не само о кључном тексту „театра OBERIU“ и практично целокупног опуса Данила Хармса, већ из разлога његове базичне повезаности са поетиком *радиофоније*. Редитељ Петар Теслић није имао на уму Хармсов есеј/критику Гиљелсовог концерта када је *чинио* концепцију *Јелизавете Бам*.⁵⁶ Ипак, приступи интерпретацији су практично идентични. *Јелизавета Бам* (или „пропаст грађанског позоришта“, како стоји у поднаслову радиофонијске верзије) конструисана је у оба случаја по формули хибрида – рапсодичне форме и барокног перпетуума у атематичном варијационом поступку излагања додекафонских серија - *бишова*. И *композитор* и редитељ, чини се, у бескрај елаборирају апсурдни/атематични мотив кривице без почињеног злочина у истовремено урнебесној и застрашујућој измени жанрова, а све у сагласју са интерпретативним знацима датим у поменутом тексту подстакнутом Гиљелсовим реситалом. Такође, и глумачке интерпретације и музика морају да преживе поступак деконструкције. Ликови су обезличени и готово униформисани - једино се могу распознати различите боје њихових гласова, док музика (осим деконкретизоване иницијалне/завршне теме), тежи препознатљивости до парадокса: одломака које чујемо у *Јелизавети Бам* могао би се сложити читав „highlights“ албум музичке класике.

⁵⁶ Податак добијен на основу разговора вођеног са Петром Теслићем јула 2003. године.

Предлог интерпретације Шопена (уз *бљесак* који треба да прати Скарлатија и Шуберта), коју Данил Хармс експлицира подстакнут Гиљелсом заправо и није само принцип интерпретације Шопена већ хармсовске интерпретације уопште. По њему, неопходно је схватити три важне фазе: *акумулирање*, *одсецање*, *слободно дисање*. Уз њих, као неизоставни чинилац стоји и *шћимовање*.⁵⁷ Да појаснимо, *шћимовање* „одређује читав тон“, *акумулирање* је поступно згушњавање емоција и значења датих текстом; *одсецање*, пролаз ка следећем *акумулирању* или *слободном дисању*, „сличан одморишту на степеницама: као прво, да се да неки одмор, а као друго, ако је то потребно, да се направи неки заокрет“. Коначно, *слободно дисање* је простор презасићен *акумулацијом* где слушалац очекује да ће „почети оно право“. И баш у моменту отварања „оног правога“ појављује се потреба за новим решењем – још једно типично хармсовско одлагање. Чак се и дело – предложена Шопенова мазурка оп. 17. бр. 4 - окончава првим тактовима *шћимовања* (исто ће се догодити и у *Јелизавети Бам*).

У редитељском поступку Петра Теслића присутни су сви ови елементи, назначени у *бишове*, *радиксе*, мрежу жанрова у елиптичном (неузрочном) ланцу чију сваку појединачну карику декодира у циљу њене привидне персифлаже. *Јелизавети Бам* издељена је на деветнаест *бишова* (у традиционалном смислу, позоришних сцена). У сагласју са „дозволом“ Хармса за сва права Читаоца, Теслић их помера, скраћује, спаја или сасвим избацује по свом нахођењу. Он *биш* третира полисемнично: *биш* може бити парче (овако га налазимо у преводу Дејана Михаиловића), *биш* је суштина, *биш* је битисање, *биш* је ударац. Неодељен је од *радикса*, те се добија утисак целовитог метроритмичког *биш/радикс* костура драме.

Теслићева *Јелизавети Бам* почиње музичким *шћимовањем*. Музика *шћимовања* (избор музике, подсећамо, припада Ивани Стефановић) деконкретизована је: може и не мора бити препозната као електронска (у сваком случају не-људска). Конципирана је тако да предвиди све структуре које ће уследити. Нерадиофоничне дидаскалије попут „гледа кроз прозор“ или „баца се на кревет и запушава уши“ Теслић прилагођава радију; мења у корачање (до прозора) или – укида. За разлику од Данила Хармса код кога у тексту није лоцирано разбијање кућних врата Јелизавете Бам (назначени су само покушаји њиховог разбијања), Петар Теслић тај моменат јасно озвучује и „реалистичку мелодраму“ првог *биша* без прела-

57 Детаљније у: „Концерт Емила Гиљелса у Клубу књижевника 19. фебруара 1939.“, *Градац*, 47-49.

за увезује са „реалистичком комедијом“ другог постижући њихову значењску микстуру која одлази у бесмисао – ехо (и успут откида парче следећег *биџа*): не-убијени агент налази се у соби Јелизавете Бам, не-починитељке злочина којој покушава да се удвара – коју покушава да ухапси. „Бесмислен комично-наивни (жанр)“ трећег *биџа* прекривен је слојем популарне оперске увертире којим се дуплицира значење удварања, сада и другог агента, не-починитељки злочина, Јелизавети Бам. Теслић оперском увертиром антиципира оперетски жанр следеће „додекафонске серије“ (коју је Хармс замислио као „реалистички жанр свакодневне комике“) и откида још једно парче текуће, треће сцене, Мамицину песму, чиме ће открити фасцинантну инвентивност у варирању елиптичних не-разрешења. Ликови сада говоре/певају помало на начин између росинијевског речитатива и Шенберговог *Пјероа*. *Акумулирање* је коначно прекинуто *одсецањем*, мада ново *акумулирање*, пети и шести *биџ*, не одустаје од речитативног излагања текста. Петар Теслић очигледно види овакав манир као погодан за поступно заумно ломљење и фрагментирање језика до његове апсурдизације - апсурдизације мотива и ликова, *слободног дисања* у централним *биџ*/радикс целинама. Ту Теслић постиже *бљесак*. Драмски комад се претвара у чист музички знак (донекле налик *бруиџизму*), у тачку пропасти грађанског театра, вучје завијање, заумно мумлање и церење:

ЈЕЛИЗАВЕТА БАМ: Ку-ни-на-га-ни-ди-ва-ни-баууууууууу.

ИВАН ИВАНОВИЧ: Подло.

Цица маца

млеко,

приготовила,

на јастук се бацила,

и на пећ се бацила,

бац, бац,

скок, скок.⁵⁸

Петар Теслић пришива један за други неколико *биџова*, прави *радикс* шаренило, одстрањује десети и добар део једанаестог од ког задржава само здравицу, а редитељско премошћавање *чини* тако што здравицу упућује Кољки, непостојећем лику девете метроритмичке целине („Одсечак пејзажа“). Цвркут птица означиће крај првог *слободног дисања*.

Данил Хармс сматрао је да је уметник „дужан да јасно одвоји смисао сваког овог дела и да натера слушаоца да осети прелазе од

⁵⁸ Данил Хармс: *Јелизавета Бам* (превод Дејан Михаиловић), 8. *биџ*.

једног ка другом делу“.⁵⁹ Иако на први поглед изгледа да Теслић одвећ слободно преређује *биџове*, подсећамо, он то чини са правом Читаоца. Осим тога, он ни за тренутак не одступа од наведене „дужности уметника“ за *чињењем* целина. „Одсечак чинарски“ (дванаести *биџ*), *одсечен* је новим *шћимовањем* – репетицијом *radix*-музике првих тактова/секунди драме. Следеће акумулирање неће трајати предуго због презасићења (такође присутним у Хармсовој критичкој терминологији) – оперска увертира већ је праћена хркањем, време је да се сви поздраве. Теслић поново фрагментира *чинарске* елементе: парчиће увертире меша са парчићима „поезије“ хора, узвицима „довиђења“ да би поступно увео ритам тринаестог *биџа* који је Хармс насловио једноставно – *radix*. Презасићење је интензивирано (бесмислене синтаксичке конструкције Ивана Ивановича у интерференцији са „распевавањем“ виолине/сирене која „замењује“ Јелизавету Бам), толико да коначно имплодира у „Класични патос“ и ново *слободно дисање*. У призор битке (јер се убиство мора догодити), Теслић улази *fade in* поступком у пародирање расиновске декламаторике, вербално надметање потоњих учесника двобоја „речи и руке“.⁶⁰ *Слободном дисању* припада и „Баладерски патос“ (15. *биџ*) који је редитељ, рекло би се, презначио у структури која би се најпре могла назвати „Балагански патос“, будући да је третира на начин пучког театра, лакрдија намењених засењивању плебса. Преплиће симфонијске са звуцима музичке кутије или циркуса, постзаумне „бајалице“ са алогизмима изговореним „по француски“: фрагментира сцену у апсурдне подсцене да би гонгом (а не звоном, како стоји у дидаскалији), и потом малеровски еротизирано обележио пад „витеза“ Петра Николајевича и његово опраштање од Јелизавете Бам.

Овде, Петар Теслић као да нема простора за још једну акумулацију те прибегава кратком *одсецању* („Сат на кули“, 16. *биџ*) и успут одбацује читав „Физиолошки патос“ (17. *биџ*). Ипак, веза са претходним *слободним дисањем* протеже се све до завршне сцене а постигнута је музиком. То је руска војна музика која се претапа у растргнути семпловани мотив „Каљинке“ и свеопште не-разумевање:

ТАТИЦА: „О, какве су жене, имају мало појма, а у појмовима влада им пустош.“⁶¹

59 Данил Хармс: „Концерт Емила Гиљелса у Клубу књижевника 19. фебруара 1939.“, *Градац*, 49.

60 Данил Хармс: *Јелизавета Бам*, последња Татицина реплика 14. *биџа*.

61 Данил Хармс: *Јелизавета Бам*, последња Татицина реплика 16. *биџа*.

Теслић ће *Јелизаветиу Бам* окончати иницијалним *ишшимовањем*. Почетна не-људска музика и први тактови драме све до разбијања врата и:

ЈЕЛИЗАВЕТА БАМ: У вашој сам власти.

ПЕТАР НИКОЛАЈЕВИЧ: У име закона, ухапшени сте!

Не-ликови су престали да говоре и самим тим и да - постоје. Нема потребе за деветнаестим *бишом* (чак је и велико парче 18. избрисано). Крај Теслићеве *Јелизаветиу Бам* је **тишина**.

* * *

Обиље звучних/музичких карактеристика чини Хармсове текстове идеалним за превођење у радиофонијски простор. За такву њихову танспозицију потребне су, уочавамо, заиста минималне драматуршке интервенције. Такође, Хармсова уметност која управо апсурдом спроводи детаљну инвентуру/пречишћавање свега што се у уметности подражава, актуелна је и данас, готово осамдценија касније. Она „умјесто идентификације полази од негације [...] Негација није одбијање него само провјеравање оног што је већ једном постало метафором неког искуства“⁶². То су и поступци којима ће се служити београдски аутори *радиофоније*; најизразитији међу њима - Петар Теслић - у своја два остварења демонстрира заоштрене крајности, балаганско „чињење“ *Четврћине дима* у контрасту са савременим готово апстрактним (радијским) театром *Јелизаветиу Бам*. У чему, дакле, лежи привлачност Хармсовог опуса? Иако припада такозваним историјским авангардама, завршеним стилским формацијама, овај опус није неутрално поље цитирања/пародирања/еклектицизирања како се то у савременој уметничкој пракси уобичајено чини са стваралаштвом претходних/наслеђених слојева. Разлог је то што Хармсова авангарда „у књижевноповијесном смислу јест *завршена*, али није *пошрошена*, јер се све до данас није канонизирала, није наиме, у контексту совјетске културе добила свој пуни музејски статус“⁶³. Уграђена у радиофонијски простор београдских аутора ова се непотрошена авангарда на још један начин излаже Хармсовом Читаоцу - она се може **ослушкивати**.

62 Бранимир Донат: „За једну критичку драматургију клишеја“, *Совјетска казалишна авангарда* (приредио Бранимир Донат), СЕКАДЕ, Загреб, 1985. 193.

63 Дубравка Угрешин: „Љубоморници авангардизма“, *Појмовник руске авангарде*, свеска бр. 8, Графички завод Хрватске, Загреб 1990, 293-294.

Литература

1. *Danil Kharms and the Poetics of the Absurd* (edited by Neil Cornwell), MacMillan in association with the School of Slavonic and Eastern European studies, University of London, London, 1991.
2. Danuser, Hermann: „Arnold Schonberg – Portrait of a Century“, Arnold Schonberg Center 1998, <http://www.schonberg.at>
3. *Појмовник руске авангарде*, свеска бр. 3, 7, 8, Графички завод Хрватске, Загреб 1990.
4. *Difference de qualite, Danil Harms* (izbor i prevod Vladimir Gerić), Izdavački centar Revija Osijek, Osijek, 1983.
5. Gordon, Mel: „Songs from the Museum of Future: Russian Sound Creation (1910-1930)“, *Wireless Imagination, Sound, Radio and the Avant-garde*, Douglas Kahn et al, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1992.
6. Данил Хармс, *Градац* бр. 146-147, 2002.
7. Хармс, Данил: *Случајеви* (превод Дејан Михаиловић), Рад, Београд, 1995.
8. Хлебњиков, Велимир: *Обијање Васељене* (превод Злата Коцић), Рад, Београд, 1998.
9. Јохансен/Ларсен: „Код и структура: од разлике ка значењу“, *Увод у семиотику* (превео са енглеског Стипе Гргас), CroatiaLiber, Загреб, 2000.
10. Јокић, Мирослав: *Очаравање ува*“, Универзитет БК, Академија уметности, Београд 2000.
11. Јокић, Мирослав: *Радиофонијски њросџор*, РТС Радио Београд, Београд, 2002.
12. Јокић, Мирослав: *Исџорија радиофоније*, рукопис.
13. Луис, Керол: *Алиса у земљи иза огледала* (превод Луке Семеновића), Младо покољење, Београд, 1964.
14. Лунц, Лав: *Мајмуни долазе*, Рад, Београд, 1990.
15. Хармс, Данил: *Случајеви* (избор, превод и предговор Дејан Михаиловић), Знак, Београд, 1982.
16. Паунковић, Зорислав: „Лав Лунц“, *Мајмуни долазе*, Рад, Београд, 1990.
17. Piccon-Vallin, Beatrice: „Foreggerova radionica (atelier) i komična struja u sovjetskom teatru“, *Sovjetska kazališna avangarda* (priredio Branimir Donat), SEKADE, Zagreb, 1985.
18. Shawn, Allen: *Arnold Schoenberg's Journey*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 2002.
19. Шуваковић, Мишко: *Посџмодерна (73 њојма)*, Народна књига/Алфа, Београд 1995.

Усмени извори

1. Ичин Корнелија, професор на Катедри за руски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду – разговор вођен 9. октобра 2003.
2. Јерковић Зоран, шеф Катедре за снимање и дизајн звука на ФДУ у Београду – разговор вођен новембра 2003.
3. Јокић Мирослав, главни и одговорни уредник Драмског програма Радио Београда, професор радио-режије на Универзитету БК у Београду – разговор вођен 15. јула 2003.
4. Теслић Петар, радијски и телевизијски редитељ – разговор вођен јула 2003.

Marija Ćirić

**HEARKENING THE AVANT-GARDE NOT YET EXPENDED:
DANIL HARMS IN THE RADIOPHONIA OF BELGRADE
AUTHORS**

Summary

The narrative structures of Harms's literary utterance assume the existence of the sound/musical signs, which is why it is possible that his opus be perceived according to the principles of analyzing a piece of musical work. Suchlike interpretation of sign procedures is nevertheless necessary in attaining the semiotic radiophonic competence given the fact that The Eighth Art, virtually without any exception, resides within the forms borrowed from the art of music domain. The quality of radiophony attributed to Harms's Theatre of the Absurd lies in the word/sound exposure – thus his plays *sound*. Danil Harms (Daniil Kharms) frequently resorts to classical music forms while conceptualizing his text – *Symphony, Passacaglia, Suite*. We also recognize the influences of the folk music tradition of Russia. In accordance with Harms's "time ever presence", the elements of future tendencies are to be heard – of the author of the minimalist period, of the postmodernism era.

Baroque dynamics represents an indispensable drama element of Harms's theatrical plays. Like the voices in chorus fugue, the contrapuntal line forming provides continuity being melodiously harmonious, for interruption of any kind would entail the termination of existence, "I pause to socialize with you. Over." The latter style of composing may be compared with neo-baroque tendencies present during the very times when Harms created his work of art. His exhilaration by classical patterns Harms was to demonstrate in the most present form of the epoch, *sonata cycle*, while, in an endeavor to achieve the continuity of stating his (a)thematic material, romanticism was to be present only in *the cyclic principle*. Being in an antiromantic mood, he embarked upon a complex reinterpretation of traditional performance and attained the expressionism of Shenbergerian and Webernian style. Like Shenberger, Harms as well advocates dissonance emancipation, atonality and its subsequent serial systematization; he depersonalizes his characters by transforming them into the speaking "sound shells". He comminates and decomposes their language to the point of the latter becoming points of the Webern punctualism (pointlism). The aphoristic manner of expression is also retained by means of (sort to speak) more comprehensive structures.

Parody represents Harms's favourite composing pattern: in the style of opera, popular theatre, conventional thought. He demonstrates his intention of employing the most frequently exploited *cadences* in order to subsequently postpone their resolution by means of the *elliptic* serial variation (perhaps those of a dodecaphonic kind) reaching and even exceeding the limits of endurance of The Reader. His *aleatoric* utterance allows additional text and free/randomized text dislocation which the authors of the Belgrade school were to exploit in profusion.

Deliberating on the performance of Emil Giles at Literary Club in Leningrad on February 19th 1939, he disintegrated – doing it unconsciously perhaps – the foundations of music drama in his theatrical plays and stage miniatures. This manual for reading the “black miniaturist” was to be most explicitly exposed in the radiophonic manuscript by Petar Teslić – when staging *Elizaveta Bam* in 1977, the key text of the *Theatre of the Absurd* and *post-transrational* (in the original: *postzaumni*) music language of Danil Harms (though other radiophonic works of the Belgrade Radio programme are briefly analyzed as well, such as: *Četvrtina dima*, *Slučajevi*, *Vanja i Lenočka pišu priče* i *Smetnja* (English: *Quarter of the Smoke*, *Cases*, *Vanja and Lenočka are writing stories* and *Intereference*).

We hereby insist on *Elizaveta Bam* since it represents the key text of the “OBERIU theatre” as well as the entire opus of Danil Harms, bearing on mind the fact that it is fundamentally related to the *radiophonic* poetics. The director Petar Teslić did not take Harms's essay/critique of Giles's concert into consideration when *conceptualizing Elizaveta Bam*. Nevertheless, the approaches are practically identical. *Elizaveta Bam* (or “the doom of the citizens theatre” as cited in the subtitle of the radiophonic version) is, in both cases, constructed according to hybrid formula – rhapsodic forms and the baroque perpetuum within athematical variational procedure of dodecaphonic serial displays – *beats*. Both *the composer* and the director, it seems, elaborate on the absurd/athematic guilt motif of the committed crime in a simultaneously hilarious and frightening genre alteration.

The abundance of sound/musical traits makes Harms's text ideal for the latter to be translated into the radiophonic space. Likewise, his art, the tool of which is to be found in the absurd that he employs in order to execute a detailed inventory/removal of anything that is an imitation of art, is still contemporary almost eight decades after, since, instead of identification, it starts from the negation...

Снежана Николајевић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

МУЗИКА НА ТЕЛЕВИЗИЈИ – ОД ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ ДО КРЕАЦИЈЕ

Иако је музичка пракса на телевизији веома жива, интензивна и разграната, теоријска мисао о односу између музике и телевизије веома је оскудна. Полазећи од модела које је управо пракса створила и од теоријске мисли о природи медија, овај текст разматра пут који је музика на телевизији прешла - од првих покушаја уметничког уобличавања визуелног плана до стасавања уметничких форми.

Кључне речи: телевизија, музика, време, визуелизација, телевизијска опера, телевизијски балет

Од самог почетка формирања, стасавања и деловања телевизије - која се са свим атрибутима једног новог медија наметнула одмах после Другог светског рата - било је очигледно да ће од свих дисциплина које је ставили под своје окриље, музика бити најприсутнија у њеном програму - и по квантитету у укупном учинку и по обиљу различитих облика. Пригрљвши музику свих жанрова, телевизија је показала да без ње не може опстати - било да музика у њој остварује улогу садржајног или кохезионог елемента.

Међутим, упркос великој техничкој и технолошкој експанзији телевизије у целом свету и живој, интензивној и разгранатој музичкој пракси на њој, теоријска мисао о њиховом односу веома је оскудна. Прва размишљања о суштини тог односа, која су се појавила шездесетих година, сагледавала су музику понајвише кроз различите журналистичке облике, да би се тек средином седамдесетих, а нарочито у осамдесетим годинама прошлог века почела да уочава и уметничка димензија тог односа.

Корене таквог стања треба тражити у првим теоријским радовима о медијима у којима се превасходно трагало за социолошким атрибутима, и чиме су тако, на неки начин, били одређени и будући токови размишљања у овој области: теоретичари су се више интересовали за утицај разних садржаја и облика на аудиторјум, а мање за анализу принципа њиховог настајања. Пракса је, додуше, стварала своје моделе, али су они углавном преношени као ис-

куство, без покушаја, намере и напора да се теоријски уобличи у постулате.

Теоријска мисао

На природу телевизијског медија - комуникативну, информативну, социолошку и уметничку – први је кроз своја истраживања указао Маршал Маклуан (*Marshall McLuhan*), један контроверзни научник, који се са своје основне области, теорије књижевности, отиснуо у простор медија и изнео један целовит концепт медија као средства друштвеног општења. У основи његове теорије стоји појам „општила“ /медијум/ који није одређен као „материјално средство које, преносећи поруке повезује појединце и групе“¹. Он превасходно има на уму „средства друштвеног општења, како класична, тако и савремена, масовна: говор, писмо, штампану реч, радио, телефон, телевизију, итд. Даље, он ту подразумева технолошка средства која замењују и допуњују рад човекових органа или замењују неку његову другу способност.“². Други слој Маклуанове мисли чини подела на два типа медијума – „врућа“ и „хладна“ општила. „Вруће општило какво је радио и хладно какво је телефон, или пак вруће општило какво је филм и хладно какво је телевизија разликују се на основу једног битног начела. Вруће општило је оно које продужује једно једино чуло у високој одређености. Висока одређеност је стање засићено подацима.... Врућа општила не остављају публици толико тога за допуњавање или довршавање. Врућа општила су, према томе, ниска по суделовању публике, док су хладна општила висока по суделовању публике или довршавању које она обавља.“³ Тако је, већ тада, Маклуан одредио телевизију као комуникативно средство које подстиче гледалиште на акцију, што ће касније дати овом медију велики значај – како у формирању политичког и сваког другог мишљења, тако и при успостављању естетичких норми. И Хорас Њукомб (*Horace Newcomb*), један од данас водећих професора комуникације и историје медија, сматра телевизију „реалним искуством“ и види њену велику улогу у популарисању уметности, али и у креирању популарне уметности.

Други аспект проучавања телевизије почиње радовима Умберта Ека, који телевизијску форму сагледава као „отворено дело“. У

1 Сергеј Флере, *Маклуаново истраживање процеса друштвеног општења*, Просвета, Београд, 1964, 9.

2 Ибид, 10.

3 Маршал Маклуан, *Познавање општила – човекових продужетака*, Просвета, Београд, 1964, 58.

својој књизи са овим насловом, Еко даје занимљиву концепцију уметничке форме коју уочава у уметничким делима и поетикама које се не доживљавају као потпуне и непроменљиве, које, додуше, јесу „органиски заокружен свет“, али и „поље могућности“ за интерпретацију, објект који се „креће“ пред очима гледаоца. „Отворено дјело је, дакле, категорија уметности коју аутор налази повуда, у безобличном (апстрактном) сликарству, у „новој музици“, у роману, у поезији, на филму и телевизији, а одговарају му са своје стране, идеје сувремене поетике.“⁴ Усредсређујући се на пренос као суштински вид овог медија, Еко закључује да и у њему има уметничког потенцијала, јер је „сваки непосредан пренос истовремено и интерпретација догађаја“⁵.

У овом кратком прегледу истраживања телевизије осветлићемо и семиолошки приступ који управо започиње Умберто Еко својим каснијим радовима, разматрајући визуелне, музичке и естетичке кодове. Наводећи да „филм и телевизија представљају посебна поглавља у проучавању велике наративне синтагматике“⁶ у вербално-визуелном систему, Еко се у својим каснијим текстовима из области семиотике посвећује управо дешифровању кодова.

Још исцрпније тумачење телевизије кроз семиолошки приступ остварили су британски теоретичари Џон Фиске и Џон Хартли у својој заједничкој књизи „Тумачење телевизије“. Њихов закључак да „стварност“ представља производ људских руку и да телевизија посредује стварност наговештава и постојање неке врсте метафоре у телевизијском простору, па самим тим и могућност уметничког исказа.

Но, неки теоретичари одричу телевизији могућност уметничког израза. Редитељ и драматург Слободан Новаковић истиче у својим теоријским разматрањима да телевизија још увек није изградила свој сопствени језик и да је застала на нивоу „говора“. Њене суштинске одлике он види искључиво у могућности да преноси догађаје. „Документарна и неметафорична природа тв медија одузима нам право да се бавимо уметношћу бавећи се телевизијом, – пише Новаковић – али нам за узврат нуди богату компензацију: да се непосредно бавимо разноликим „информацијама“, суочени са свакодневицом и пратећи нека аутентична збивања која се догађају непосредно пред електронским камерама – и да на тај начин комуницирамо са светом, на узбудљив и непоновљив начин, упркос

4 Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, Sarajevo, 1965, 6.

5 Ибид, 170.

6 Умберто Еко: *Култура, информација, комуникација*, Нолит, Београд, 1973, 427.

неуметничкој природи медија.“⁷ Па ипак, иако привидно искључив, Новаковић ипак наводи неке телевизијске форме „хибридног карактера“, које се, „у мањој или већој мери надовезују на класичне метафоричке садржаје“ – остајући при ставу да су једино „директни преноси аутентична телевизијска форма“.⁸ Пољска теоретичарка Ева Кофин, пак, разматрајући понајвише музику на телевизији, уводећи нове појмове „фоније“ и „визије“ и, утврђујући у различитим ситуацијама њихове односе, сумња у могућност просперитета музике у овом окружењу.

Трешман времена

За схватање суштине телевизијског медија од битног значаја је и утврђивање вида времена у њему и доживљаја времена кроз њега. Да би се ти процеси дефинисали потребно је утврдити који је од многобројих испољавања феномена времена релевантан за ово разматрање. Већина концепција о времену продрозумева његову кохерентност; у некохерентном времену није могуће успоставити каузалну везу између догађаја, па у том времену ништа није необично и ништа није немогуће.

За нашу сврху биће довољно да се усредсредимо само на неке видове испољавања феномена времена. Најпре, на *доживљено време* као непосредно запажено збивање, и то пре него што оно пређе у запамћено време. То је, у ствари, доживљај сукцесије промена у времену, сукцесије које смо непосредно свесни, а не тек посредством памћења, тј. у сећању. То је, дакле, доживљени тренутак „сад“, наша најнепосредније дата реалност. Сва друга наша реалност је изведена из тог тренутка посредством памћења, сећања, представљања и мишљења. *Запамћено време* представљају доживљени тренуци којих постајемо свесни захваљујући моћи памћења. Они припадају прошлости и ми можемо да их сређујемо у замишљене временске секвенце. Свако запамћено време је кумулативно и једносмерно, што значи да је „сваки нови тренутак *сад* пунији и богатији од претходног, јер садржи већу масу запамћене прошлости и да сваки нови тренутак садржи све раније тренутке (запамћене) и још нешто плус, наиме непосредно доживљено *сад*.“⁹

У својој монографији о класичном стилу, у којој се многи закључци не односе само на овај стил већ и на музику уопште, Чарлс Розен (*Charls Rosen*), који своје проучавање заснива на дубљим гно-

7 Слободан Новаковић, *Човек, медиј, Прометеј*, Нови Сад, 1998, 89.

8 Ibid, 105.

9 Светомир Николајевић, *Мисао као ограз времена*, издање аутора, Београд, 46-47.

сеолошким основама, тј. на неким карактеристикама самог процеса људског сазнања, истиче да је музика уметност у времену, а да временске пропорције нису исто што и просторне. „При извођењу или слушању неке композиције не можемо се враћати уназад, па опет напред, већ се, ради упоређења, морамо ослањати на памћење.“¹⁰ Другим речима, музика постоји у доживљеном и запамћеном времену, као што и звук радија или телевизијска слика, у свом суштинском медијском виду, постоје само у овим временским категоријама.

Лоцирајући догађаје у простору и времену ми стварамо кохерентну стварност - или, боље рећи, реално /дoживљено/ време и његов изведени вид /запамћено време/ у основи су перцепције музике и медија. У типично телевизијском и радијском материјалу време је увек неломљиво, континуирано и кохерентно. И то је ситуација која је карактеристична за све видове преноса – најтипичнијег облика медијског деловања.

Но, не ретко у различитим медијским формама егзистирају и неки други аспекти времена. Процесом монтаже сажимају се и скраћују и време и простор. Тако се у медије уводи и *представљено, замишљено време*, у коме су догађаји распоређени у мањим или већим секвенцама, при чему се њихове јединице узимају као исте велчине, без обзира на своје место у временском низу. Појам замишљеног времена може се представити као „права која се простира у недоглед у оба правца и по којој се равномерно креће једна тачка - тренутак *саг*.“¹¹ Замишљено време је врло блиско апстрактном времену, које је примењено на ситуације које није могуће замислити и као вид „нереалног“ времена лако се повезује и са *некохерентним временом*, које је распарчано и испретурано, у коме ништа није немогуће и ништа није необично. И управо на том концепту времена формиране су многе форме, од којих је најтипичнији телевизијски спот - визуелна метафоричко-ритмичка структура, чију садржину чине призори из подсвести, маште и снова, ослобођени кохерентности и каузалности која је иманентна музици.

Видови интерпретације

Ако оставимо по страни кратке приказе концерата и извештаје о музичким манифестацијама у оквиру информативних емисија или интервјуе са музичарима у различитим типовима емисија, који се формирају према новинарским правилима, у највећем делу

10 Charles Rosen, *The Classical Style*, Faber and Faber Limited, London, 1971, 83.

11 Светомир Николајевић, *op. cit.*, 4.

презентације музике на телевизији се од самог почетка деловања телевизије испољавала тежња ка уметничком обликовању. Најпре су то били незнатни захвати при „сликању“ извођача: они су костимирани у епоху из које потиче композиција коју интерпретирају или стављани у стилски адекватан простор. На тај начин је музика добијала неку врсту „ликовне“ интерпретације, а кадрирање према партитури доводило је до кореспондирања визуелног плана са структуром самог дела.

Касније се прибегло „сликању“ музике. Тежња ка визуелизацији јавила се седамдесетих година прошлог века. Овај појам подразумева посезање за визуелним метафоричким скупом као својеврсном матрицом, одређеном према ванмузичким параметрима – за разлику од хомологних елемената пресликавања који се одређују према оркестрацији, инструментима у партитури или облику дела. Полазећи у вокалним делима од текста, у програмским од самог програмског садржаја, у композицијама које припадају домену апсолутне музике од слободног избора асоцијативних визуелних детаља који изражавају атмосферу и лично поимање садржине дела, телевизијски аутори (обично група њих удружена око једне музике) стварају личне интерпретације дела којима исказују свој однос према самом делу. Тежиште се ставља на план доживљаја. Слика постаје једна од могућих интерпретација дела, вид доживљаја садржине. Корак даље води ка споту у коме се остварује лично реаговање на ту садржину; музички и визуелни ток улазе у нови однос – у симбиозу која представља нову целину. Будући да се ту размишља више у плохама, а мање у егзактним детаљима, појава метафоричких скупова, који визуелну идеју карактеришу наспрам музичке идеје, одражава пуну разлику која се огледа између догађаја музике - преноса или снимка концерта - и доживљаја музике.

Београдска телевизија је велику пажњу поклањала тој врсти визуелизације и то превасходно при презентацији дела српских аутора. Међу првим делима која су представљена коришћењем метафоричних скупова биле су „Песме простора“ Љубице Марић: у намери да на визуелном плану прати композиторкину идеју о истоветности простора, времена и постојања, редитељ Славољуб Стефановић-Раваси образовао је свој ликовни круг у коме су се налазили природа и стењци у својој најразличитијој појавности и трудио се да избор елемената и њихово прожимање кореспондирају са музичком вертикалом и хоризонталом.

Сем низа појединачних остварења, средином осамдесетих појављује се серија „Видеотилт“, коју је осмислила уредник Гордана

Ђурђевић и која је представљала својеврстан покрет у визуелној интерпретацији музике. Био је то период трагања у коме су се преплитали елементи интерпретације и транспозиције, где се тежило снажним емоцијама, драмској причи, необичној ликовној палети, прожимању хомологних и метафоричких плоха, а при чему су технолошке и техничке могућности телевизије коришћене до максимума. Искуства из телевизијске презентације забавно-музичких жанрова преношена су на класичну музику и прилагођавана њеној природи. Тако је спот ушао у простор класичне музике.

Уметничке форме

Делујући у прво време превасходно као интерпретативни простор, телевизија је седамдесетих година почела да се намеће ствараоцима и својим специфичностима и својим формама – пре свега телевизијском опером и телевизијским балетом.

Музичка сцена представља веома живо поље светске телевизијске продукције: ту се сврставају снимци оперских представа без икаквих захвата у драматургију дела, затим телевизијске адаптације опере које су прилагођене телевизијским законитостима и телевизијске опере, као савим нова уметничка форма, компонована управо према тим законитостима. Ситуација је слична и када је реч о балету – па ипак са извесним, али не и занемарљивим разликама: мада се на први поглед чини да између класификације типова оперских и балетских телевизијских жанрова постоји подударност, она се, ипак, своди само на површну сличност; непосредну паралелу је немогуће остварити, управо због разлике која се огледа у третману музике као драмског елемента: у драмском току опере музика има много јачу и значајнију улогу него у балету, у коме се успоставља однос између покрета и слике; док типови телевизијских оперских жанрова проистичу из драматургије музичког дела, у балету се они исказују кроз кореографски рукопис. Музика, као основа покрета, прилагођава се, посредно, посебним законитостима телевизије, приклањајући се кореографском захвату који прати те законитости. Драмска радња у опери је конкретна основа целокупног музичког и визуелног догађања, а балетски либрето је само иницијалан за ова ова тока.

Телевизијска опера се, као посебна форма, појавила педесетих година, али је овај жанр тек почетком седамдесетих узео ширег маха. У међувремену искристалисали су се и постулати. У поређењу са позоришном сценом телевизијска опера захтева бржу драмску радњу, чешће контрасте амбијената; но, истовремено, она допушта

наративност која може да се илуструје и да тако подстакне драмску тензију, али и да живо и пластично прикаже ликове, њихова психолошка стања и промене. Музика једног музичко-сценског дела налази се увек у реалном времену /доживљеном и запамћеном/, док се радња излаже у замишљеном /апстрактном/ времену, које се на сцени реализује кроз чинове или слике, а на телевизији кроз ситуације и секвенце. Време је на позоришној сцени кохерентно, једносмерно и, најчешће, сукцесивно, док у телевизијским остварењима оно може бити и некохерентно, симултано и реверзибилно, па се по тим одликама телевизијска оперска трансформација и креација приближава филму. Занимљиво је сведочење Ђан Карла Менотија, који је за своју прву телевизијску оперу „Амал и ноћни посетиоци“ рекао да „није мишљена само за телевизију, већ за неку идеалану сцену, која не постоји у стварности“¹², наговестивши тиме да телевизија може бити идеалан простор за ову форму и да утиче својим компонентама и законитостима на драматуршке и естетичке норме традиционалне опере, која је намењена театру, па самим тим и рађена према законитостима театра - више или мање модерног. Шведска редитељка Ингер Еби додирује срж проблема. „Неопходно је прожимање текста и музике - каже она - и довођења садржаја и форме у тесну везу са медијем - не само у општим оквирима и у општем смислу, већ у свакој секунди и у сваком поједином потезу.“¹³

Ценифер Барнес (*Jannifer Barnes*), декан музичких студија на Тринити колеџу у Лондону сматра да телевизијска опера представља један од најранијих покушаја телевизије да премости разлику између елитне и популарне културе: у периоду између 1951. и 2002. преко педесет опера у Енглеској и САД било је компоновано за телевизију. У својој књизи „Телевизијска опера“ она најпре разматра преносе опера и видео записе класичних опера прилагођене захтевима телевизијске драматургије, али акценат ставља на опере прављене искључиво за телевизију.

„Од свог почетка телевизија се ослањала на музику да би послала своје поруке на најшире тржиште, а опера је била значајна у том плану. Али, док је у опери улога композитора најважнија а његова визија ствара покретачку снагу - у опери која је рађена за телевизију налазе се и други приоритети – како практични, тако и уметнички. Више де-

12 Цит. према: Бранка Радовић, „Беле ноћи“, Звук.

13 Inger Aby, *Opera on Television, Opera screen*, Виена, 1993, 7.

ценија сукоб између очекивања, метода и ауторитета личности утицао је на продукцију многих опера.¹⁴

Те промене она уочава кроз три одабране телевизијске опере које су стваране у интервалу од 20 година – „Амал и ноћни посетиоци“ (1951) Ђан Карла Менотија, „Овен Вингрејв“ (1971) Бенџамина Бритна и „Тријумф лепоте и опсене“ (1995) Џералда Берија и открива велики утицај промена телевизијске технике на улогу композитора оваквог дела.

Треба нагласити да су трагања у српској музици, подстакнута интересовањем телевизијских посленика започела седамдесетих година, када су у кратком периоду од десетк година настала четири дела. Прва међу овим операма, „Паштровски витез“ Миховила Логара, компонована 1974. године, снимљена је чак пуних девет година касније – управо због трагања за основним драматуршким – дакле, либретистичким – постулатима новог жанра. Иако је у односу на своје раније опере Логар унео новине и у формалном и у вокалном домену - арије и хорске нумере нису затворене, нема широких, распеваних вокалних линија, убрзања и успорења радње постижу се комбиновањем солистичких, хорских и инструменталних слојева – подела на чинове везује ово дела за позоришну драматургију и не кореспондира са захтевима телевизијске оперске драматургије, која тражи контрасте у оквиру јединствене глобалне архитектонице. Због тога је редитељ Славољуб Стефановић–Раваси прибегло адаптацији 1975. године, задржавши ток радње и поделивши га у девет секвенци, али дело ни тада није снимљено. Тек 1983. редитељ Арсеније Милошевић сачинио је нову адаптацију по којој је опера снимљена, а која се састоји у премештању крупних сегмената при стварању нове драматургије.

Као што је кроз историју музике спрега између либретисте и композитора била основа на којој се градила опера, тако је спрега између композитора и редитеља постала окосница њене телевизијске поставке. Оригинална телевизијска опера има предност над телевизијском адаптацијом само ако аутор добро познаје медиј и ако сиже исказује колико музичким толико и телевизијским средствима. Главни постулат се, дакле, састоји у истовременом коришћењу и музичких и телевизијских изражајних средстава, а не у прилагођавању садржаја и музике телевизијским захтевима. Због тога је неопходна блиска сарадња композитора, па и извођача, са телевизијским посленицима, првенствено са редитељем и уредником.

14 Jannifer Barnes, *Television Opera*, London, 2005, 28.

Опере које је Станојло Рајичић радио као телевизијске поручбине – „Семе зла“, „Дневник једног лудака“ и „Беле ноћи“ – имају низ елемената који их приближавају оригиналној телевизијској форми – управо због сарадње између аутора и редитеља Славољуба Стефановића–Равасија, који их је поставио на телевизији. Она неодољиво асоцира на некадашњу спрегу између композитора и либретисте – мада се у телевизијским операма улога либретисте, када је не деле композитор и редитељ, састоји у стварању предлошка који ће повезати аудитивне и визуелне слојеве, односно омогућити да се они остваре. Мада све три Рајичићеве опере имају у свом поднаслову одређење „телевизијска“, потпуно прожимање идеје и њене телевизијске реализације остварено је једино у паритури опере „Дневник једног лудака“, која је компонована 1977., а снимљена 1981. године.

Либрето, рађен у форми дневника, преточен је у музичке нумере једне јединствене, чврсте и сигурно грађене музичке архитектуре, облика који бисмо могли означити као вокално-симфонијску свиту од 22 става, са речитативном вокалном линијом и са пуно елемената симфонизације у оркестарском парту. Та форма се показала изузетно погодном за исказивање свих унутрашњих преживљавања чиновника Попришчина, који се, осећајући кризу реалних вредности, незадовољан у служби, безнадежно заљубљен у директорову кћер - полако отискује од реалности. След нумера прати разарање психе главног јунака: стање незадовољства прелази у психопатолошко стање, иреално превладава над реалним. Централни преокрет догађа се између 11. и 14. сцене - од сумње протагонисте исказане речима „Да ли сам ја баш титуларни саветник?“ до његовог поистовећивања са шпанским краљем.

Принцип телевизијске драматургије који се односи на снагу медија када се „бави лицем, реакцијама, када приказује емоције које људи препознају“ и констатација Хораса Њукомба да је за телевизију „акција важна као примарни стимуланс, али је нагласак на реакцији, на последици неке акције“¹⁵ добијају у телевизијској моно опери посебан значај и третман, који се пластично огледа како у целој опери тако и у наведеном одломку.

Раваси, дакле, инсистира на крупном плану лица које одражава огромну скалу расположења, сумњи, дилема и стања главног лика. Али, уз то, он користи занимљиве поступке којима ову моно оперу води у ред типичних телевизијских опера, пре свега у визуелној транспозицији вокалне деонице: скоро целу оперу главни прота-

15 Horace Newcomb, *Toward Television Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 1989, 47.

гониста тумачи мимиком на *play back*, а само кључне делове, моменте, текстове и интонације испевава пред камером. Тако 11. сцена, у којој Попришкин први пут изговара сумњу у свој идентитет, почиње шарфом на свећу коју Попришкин држи у руци и преноси лицу. Камера прати свећу швенком, па се тако лице главног јунака у исти мах открива и осветљава.

Нова сцена почиње још крупнијим кадром само једног дела лица. Кадар се шири и показује неред око Попришкина, гомиле новина које указују на његово помно ишчитавање свега што је везано за питање шпанског престола, његово затварање у кућу и немоћ да се бави својим послом – што све укупно указује на његово све јаче удаљавање од реалности.

У четрнаестој нумери он се коначно поистовећује са личношћу шпанског краља. Почетак сцене је добио антологијску визуелну транспозицију: фанфарозни мотив и остинатни тремоло се смењују и спајају; на наслону столице појављује се најпре рука Попришкина, а затим и он сам; вокална деоница има такође фанфарозни ритмички мотив са великом секстом на крају; текст „Краљ сам ја!“ први је који Попришкин испевава пред камером. Затим следи сцена са служавком Мавром, која је одиграна као ситуација без речи. Сам крај сцене је такође испеван и представља коначан раскид главне личности са дотадашњим животом и реалним окружењем.

Форма моно опере, са пуно сликовитих ситуација, детаља, контрапункта између текста и његовог значења пружила је могућност аутору да оствари брз и јасан развој ситуације која нема широка меандрирања. Томе доприноси и Рајичићев вокални стил оштрих контура и пластичне речитативности, који, с једне стране прати логику текста и не води његовој екстензији, а с друге стране одражава емотивни набој и психолошко стање са свим његовим менама. Можда би у неким детаљима однос између певачког и глумачког простора могао да буде шири, да се неки вокални делови „преточе“ у инструменталне - но то би само омогућило неке занимљиве редитељске потезе на микро-плану, а не промену на подручју макро-плана и опште драматургије. Стварајући ово дела Рајичић је успео да се потпуно отргне од законитости класичне сцене, да у свој стваралачки поступак унесе развојни ток који је подстакнут техничко-изражајним могућностима телевизије и да тако створи до данас једино дело код нас у коме претежу одлике телевизијске опере.

Уз разлике између телевизијске опере и телевизијског балета, које смо већ напред истакли, многобројне су и дилеме око балетске музике и њених жанровских карактеристика - па самим тим

и драматуршких одлика – и то не само у телевизијском простору. Постоје дела која су писана као балети, чија музичка драматургија потиче из либрета. Она се снимају на сцени или, преносећи се у студио, трпе извесна прилагођавања (понајчешће скраћења) која се благо одражавају на кореографски план и музичку драматургију. Као посебна форма искристалисао се телевизијски балет, у коме се тежиште помера на кореографски запис који прати нове могућности сопственог израза у телевизијском простору, па га прати и сам композитор у свом стваралачком процесу. Многи балети су осмишљени на „небалетску“ музику – оркестарску, концертантну, камерну, солистичку и вокално-инструменталну – апсолутну и програмску, на коју је сачињена кореографија - којој је, дакле, „придодат“ либрето. Често се та дела скраћују, делови композиције се премештају прилагођавајући се кореографским идејама, или се, пак, више композиција повезује у једну целину. Са мултисценским формама као што су кореопроекти, опера-балет, музички театар и позоришна игра тај спектар се шири и обухвата најразличитије могућности тумачења покрета и тумачења покретом.

У разним студијама и рефератима у којима се разматра телевизијски балет мало је егзактних одређења о његовим елементима и одликама. Говори се ту површно о „облику при чијем музичком формулисању аутор познаје и има у виду телевизијска средства и начин реализације“, о „маштовитости кореографа који сада има неслућене могућности да створи чисто медијски телевизијски балет“¹⁶, без дубље анализе слојева, детаља, односа између музике, покрета и камере, кореспондирања сегмената и целине и сегмената у целини. Приличан степен произвољности постоји и у одредницама које сами аутори дају својим делима. Јер, у структури музике многих „телевизијских балета“ нема специфичности које би је одвојиле од музике класичног једночиног балета и класичне заокружене оркестарске форме.

У последњој деценији све чешће се у балетској телевизијској пракси користи синтагма видео данс, па се у односу на форму телевизијског балета поставља питање сличности и разлике. Дакле: телевизијски балет и/или видео данс? И најзад – или пре свега: где је у свему томе место музике, каква је њена функција и које су њене карактеристике?

Милица Зајцев објашњава видео данс као нову форму визуелне уметности у којој се уметничке игра више „не посматра само фрон-

¹⁶ Силвана Ружић, *Грађа за систематизацију балетске музике са сјановишића дефиниције жанра*, дипломски рад, рукопис, Београд, 1999, 7.

тално, као у театру, већ се у видео записима који користе играчево тело исто као и камеру, стварају тродимензионални простори иако је телевизијски екран остао раван. Тиме се битно мењају суштински постулати уметничке игре, који се односе на тело које игра, простор и време у којем се игра.¹⁷ Јасну дистинкцију између телевизијског балета и видео данса износи и Јелена Шантић: „У телевизијском балету суштина је сама игра, која има целину, тело, драмски садржај. Уз све коришћење свог техничког и технолошког потенцијала телевизија прати игру. Видео данс је више окренут медију. Покрет мора бити минималан. Игра није у првом плану, већ је телевизијска игра репликација на балетску игру.“¹⁸

Тако се, дакле, и у телевизијском балету и у видео дансу музика ослобађа неких карактеристика које су типичне за балетску музику – чак би се могло рећи да свака музика може постати основа телевизијског балета или видео данса, ако је по неком свом параметру – музичком или ванмузичком – за ствараоце. Још далеке 1937. године, када је, по Бобу Локиеру, дугогодишњем уреднику ВВС-а за балет снимљен први телевизијски балет – *Фуџа за четири камере*, у којој је на Бахову музику, у кореографији Ентони Тјудора играла Мед Лојд, а режирао Стефан Томас видело се да музика не мора да поседује изразит плесни карактер; често је довољан само ритмички пулс, а понекад се игра поставља на мирне, широке музичке плохе, чак са израженом статиком, која контрапунктира са кореографијом и покретом камере.

Занимљиво је да се данас најавангарднији телевизијски експерименти заснивају на музици и да је у њима управо балет - или, тачније речено, покрет – један од најзначајнијих слојева. На телевизијском фестивалу *Prix Italia*, 1998. године, у категорији *Performing Arts*, у којој се управо појављује стваралачка авангарда, прва награда додељена је ауторима емисије „Човек који није постојао“ у продукцији финске телевизије, која се одликује оригиналном идејом да се портрет контроверзног бразилског песника Фернанда Песое исказе кроз спој кореографије и видео арта и да се музика и текст споје у јединствену аудитивну основу. Та узајамна и међусобна дејства звука, речи, покрета и структуре слике подупиру поруке и значења и стварају сасвим нову врсту уметничког исказа.

Мала је разлика између оваквих остварења и полимедијских дела, у којима се звук и телевизијска слика користе као симултани уметнички медији. Један од најзначајнијих представника у овом до-

17 Милица Зајцев, *Видеоданс – највећа позорница свећа*, Данас, 31. 12.1998.

18 Из разговора са балетским теоретичарем Јеленом Шантић, 22. 5. 1999.

мену је наш композитор Владан Радовановић. У низу његових дела радио и телевизија се не појављују као „медији за уметност“, већ као „медији уметности“ – да парафразирамо разграничење неких појмова које даје сам аутор. За њега телевизија није простор у коме се дело изводи, већ покретна слика која тек у садејству и сапостојању са музиком постаје и сама дело. Тако телевизија није ни извођачки простор (као у класичном преносу), ни преносилац садржине (као у метафоричким облицима), ни оквир форме (као у посебним сценским видовима), већ чинилац дела. Користећи статику и кинетику телевизијског времена и простора као елементе, Радовановић их повезује са елементима других медија – музиком и покретом пре свега и преваходно – стварајући тако облике синтезијске уметности и полимедија у коме је телевизија истовремено уметнички медиј и медиј уметности. Да ли је то коначни домет телевизијске уметности или само најновији корак у њеном формирању?

Snežana Nikolajević

**MUSIC ON TELEVISION
- INTERPRETATION TOWARDS CREATION**

Summary

Though from the very onset it was quite clear that music was to fill out the major portion of television media, the first considerations regarding the nature of the medium did not, however, particularly take into account the interrelation between television and music. First theoretical endeavors were primarily concerned with sociological attributes, thus determining the courses of future research. However, in order to appreciate the nature and essence of the medium, as well as describe and define the musical forms present in the latter, it was necessary to establish, first and foremost, its temporal aspects, as well as the way temporal category was experienced via the medium.

The first musical creations to be recorded on television demonstrated an aspiration towards artistic modes: those were lesser attempts of „portraying“ the performer, in order to subsequently resort to the „portrayal“ of music. The aspiration towards visualization implies employing visual metaphorical set as a specific matrix, determined by the external musical parameters – unlike the homologous elements of transference which are established according to the type of orchestration, instruments in the score and the form of work.

Constituting chiefly an interpretative domain at first, television was later to impose itself upon artists both with its specific qualities and its specific forms – television opera in the first place, then television ballet and video dance. Television music scene, in the second half of the previous century, gained on the quality of liveliness and attractiveness, with Serbian authors becoming increasingly interested in it, while ballet and movement constituted central portions in all of the most contemporary and avant-garde television productions, the interrelation of sound, word, movement and structure giving voice to the message, creating an entirely novel kind of the artistic utterance. The difference between suchlike creations and polymedium works of art is quite small, with the picture and sound being simultaneously used in the artistic media.

Бранка Радовић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ШТА ЈЕ ТО МУЗИЧКА КРИТИКА?

Основне поставке теорије музичке критике сагледане из емпијског угла говоре о врстама, садржајима и жанровима музичке критике код нас. Одговори на сва питања везана за ову област нису могући, али су многе теме отворене на директан и интригантан начин, траже дијалог, сабеседнике и опоненте. Примери музичких критика који се нуде део су властитог искуства, потичу из различитих периода писања и на различите теме: оперске критике, концерти симфонијске, солистичке музике, о познатим светским именима и домаћим која тек крећу светским стазама. Остали начини писања о музици информација, осврт, рецензија, приказ и друго, предмет су успутних разматрања, док се музичка критика ставља у контекст уметничке критике, односно публицистике.

Кључне речи: музичка критика, критичар, опера, медији, новинска критика, радијска и телевизијска критика, синтетичност форми, личност критичара, суд, оцена

Музичка критика припада области уметничке критике, која је и део журналистике, онда када је писана за електронске и штампане медије, као и музикологије, када је у питању стручна критика писана за специјализоване, стручне музичке часописе. Није и део науке.

У извесном смислу, свако изражавање путем речи, текста, било то у новинском чланку или у роману припада области писања, писане речи, новинарства, донекле и књижевности.

Књижевна критика је данас потпуно равноправан жанр књижевном стваралаштву, теорији и историји књижевности. Уметничка ликовна критика се изучава као посебна дисциплина и то ван факултета уметности, а у оквирима филозофских дисциплина. Данас се веома развија област филмске критике, постоје личности поп и рок критичара, затим критичара естрадне, популарне и друге музике.

Изоставићемо у овом тексту историјат музичке критике код нас и у свету, иако је палета личности веома богата, поготово у 20. веку. Оставићемо то за будућа теоријско-историјска уопштавања о критици.

Овом приликом ћемо говорити из угла музичког критичара, практичара, хроничара и „оперативца“ који се бави дневном музичком критиком и уочавањем бројних проблема са обе стране, критичарске и конзументске, покушавајући да одговоримо на питања која се критичару најчешће постављају.

Овај текст смо наменили превасходно студентима музичких академија, посебно студентима Одсека за медије ФИЛУМ-а Крагујевац, чија су питања и подстакла ово писање. Бележећи њихова размишљања, добили смо жељу да им понудимо једноставне и прагматичне одговоре.

Постоје многе сличности међу различитим областима уметничке критике, почев од основне да им је тема уметност у најширем значењу, као и друге да се користе речима, да је уметнички утисак и суд критичара обавезно вербализован и претворен у одређену језичку фразу, у начин писања, говорења, изражавања.

Музичка критика има много додирних тачака и са књижевном и позоришном, филмском и балетском критиком, а сасвим мало, или се скоро уопште не додирује са ликовном и, зачудо, ни са поп и рок критиком.

Већ самим тим што се служи речима, музичка критика поприма елементе књижевних форми, посебно у оном делу који није уско стручан.

Музика као посебна уметничка област улази у разматрање и других „критика“ из ширих области, пре свих позоришне, која као један свој сегмент, подразумева и оперску критику. Опера и балет представљају сценске форме које једино живе на сцени и, упркос могућим другачијим извођењима, свој пуни и аутентични облик имају приликом сценске реализације.

Позоришна критика, поред разматрања о интерпретацији ауторског текста на сцени, рада редитеља и домета глумаца, требало би да укључи и све друге елементе у разматрање, сценографију, костиме, а свакако и музику, поготово када је она писана специјално за одређени сценски комад и има ауторски потпис.

Кад кажемо „требало би“, „морало би“, управо се ту крије и оно чега најчешће – нема, а питање је може ли га и имати.

Када данас музику за неки позоришни комад напише живи стваралац специјално за ту прилику, за тај комад, писца и редитеља, требало би и позоришни критичар да буде музички писмен и обучен да процени дело изван категорија „свиђа ми се“, „не свиђа ми се“.

Искусни критичари, ерудите и добри познаваоци свих дисциплина које један позоришни комад обухвата итекако су у стању да и без музичког образовања изнесу основни суд.

Можда позоришни критичар нешто може рећи и о погодности целокупног избора музике, када је начињен као компилација старих, страних и познатих нумера, одсека, типа колажа, који је у стању да направи музички сарадник, а није нужно да то учини композитор.

У овој форми, музике за драмски комад, у српској историји музике постоји дуга и разнолика традиција, почев од С. Ст. Мокрањца („Ивкова слава“) до Зорана Христића, Зорана Ерића, Исидоре Жебељан и још млађих аутора данашњице.

Како о овој музици, коју пишу активни и академски композитори, аматер не може са сигурношћу изрећи свој суд, позоришни критичари се уздржавају од било каквог суда, а често и од помињања композитора, музике и сл. Не треба их претерано осуђивати, јер они немају ту врсту едукације, а у синтетичности позоришног чина учествује велики број различитих професија, па би, у идеалном случају, требало да исто толико људи (професија) учествује и у писању позоришне критике.

Потпуно исте, тј. замерке исте врсте, али на обрнуте параметре могу да се одмах ставе и на профил критичара опере – едукован музички и музиколошки, најчешће говори само о музици, интерпретацији хора, оркестра, солиста и сл., занемарујући каткад у потпуности, а каткад делимично, режијску поставку, која данас може бити веома модернизована, необична, осавремењена и сл., као и костиме, сценографију, глуму и све остале сценске елементе. С обзиром на едукацију музичког критичара, он таква знања није ни могао стећи током свог школовања, па би то значило да и ову врсту критике треба да пишу, у идеалном смислу, најмање два човека.

Балетска уметност је заснована на музичкој матрици и без ње не постоји. Не рећи ништа о оригиналној балетској музици, ван оних „белих“ балета о чијој се музици и различитим поставкама, одавно све рекло (балети Чајковског, француских мајстора, Прокофјева и др.), неопходно је рећи нешто о оригиналној музици писаној специјално за нове балете. Ту би поготово требало да постоје две личности, једна која ће разматрати саму игру (балетски критичар) и друга која ће писати о новој музици одређеног композитора. Но, како је познато, у пракси се то не дешава, па о балетској представи у целини пишу балетски критичари стављајући на маргину својих саопштења и виђења- музику.

Музика у балетској критици треба да заузме исту пажњу као и сама игра у ансамблу или игра појединаца, нарочито када се о њој пише први пут. Шта би био балет „Краљица Марго“ без музике Бреговића, или балет „Ко то тамо пева“ овенчан многим на-

градама, без музике Војислава-Вокија Костића? Који је удео музике Стравинског у његовим чувеним балетима? Наравно, огроман, пресуђујући и доминантан за успех свих различитих поставки и кореографија дела.

Ако се балет изводи на снимљену матрицу, без живог звука и оркестра који га производи („Ко то тамо пева“), балетски критичар је лишен обавезе да говори било шта о музици, о којој је, претпоставља се, све речено приликом премијере балета.

Врсте музичке критике

Постоје многе поделе уметничке критике, а ми бисмо покушали да извршимо нашу и личну, иако не и обавезно оригиналну и нову. Овог момента остављамо по страни остале публицистичке форме писања о музици, од информације, преко рецензије до сценарија или либрета, о чему ћемо говорити касније. Поделу смо узели из саме праксе која је у време највећег развоја и обима музичких критика код нас, осамдесетих година 20. века, постојала и била примењивана и у новинама и на таласима радија.

Увек мислећи на жива извођења, занемарујемо такође могућа изрицања критичких судова о појединим снимцима, радијским или на плочама и компакт дисковима, видео продукцијама, нашим и страним.

Генерална подела односила би се на оперску, концертну, оркестарску и солистичку музичку критику, на музичку критику савремене музике (домаће и стране). Поједини уредници и музичари сматрају да се посебно треба изделити област инструменталне музике, на добре познаваоце пијанизма, виолинизма, дувачких инструмента и сл. чиме се уже стручно издвајају и критике и музички критичари.

Оперска критика

Подврсте свих генералних форми односиле би се посебно на музичку критику балета и опере, односно мјузикла, рок опере и осталих музичко-сценских форми (перформанса и сл.).

О синтетичној форми каква је опера која укључује читав низ различитих уметности, представљачких, ликовних и музичких, не може се писати само „једна врста“ критике. Оперска критика нужно укључује размишљање о начину сценске поставке, о режији и укупној ликовности (сценографији, костимима, светлу, филмском платну и другим, модернијим средствима израза која ће у будућности морати да добију значајнији уплив на наше сцене). Оперска

критика се додирује са позоришном критиком и представља један њен део, а затим и са музичком критиком, но не би требало да буде ни само театарска ни само уско музичка. Шта то, заправо, значи ?

Театарска критика говори најчешће о тексту, глуми, режији, укупној поставци дела и сл., али се не бави уопште музиком или је само наговештава, односно даје информацију о аутору и изабраној музичкој потки. Музичка критика, пак, искључиво се бави извођењем дела у свим његовим елементима, почев од оркестра, хора, солиста и др. не помињући ону другу, једнако важну страну – сценску. У „помирењу“ обе стране чини се да настаје најкомплетнија критика. Када је оперска критика прошлости и садашњости у питању, срећу се најчешће све варијанте мање или више успеле музичке критике, без дотицања или са само помињањем сценских вредности поставке, без залажења у проблеме глуме, ликовности и сл.

Недостатност у образовању оперског критичара који би требало да прође бар озбиљан курс драматургије, односно историје књижевности, историје уметности и сл. доводи до неукости, аматеризма и незналаштва. Иако су ово тешке речи, још је гора појава, доста честа у овоме времену, приметна и код млађих и код старијих аутора, а то је немогућност да се изрази јасна мисао потпуно искристалисана у глави и исто тако, јасно напише.

Неписменост, хаотичност у глави и у језику, нагомилавање идеја једне за другом без аргументације и слично, честе су појаве у данашњој штампи.

Мој први захтев младом човеку, почетнику у овоме послу, био би да зна да пише, да уме да се изрази јасно, да формулише мисао логично, једном речју да је савладао захтеве основне писмености.

О музици није лако писати, није лако превести језик једне уметности у језик друге. Говорити о изразу тонова речима, прозом, превести чулни доживљај у рационални и интелектуални. Не треба се заваравати да је то једноставније од „обичног“ есеја, препричаног садржаја приповетке, изнете идеје песме. У музици није лако ни препричати садржај, текст, „ликове“, „радњу“. Ако се препричава форма дела, како какав пано, говори о деловима облика, првој и другој теми, карактеру, хармонском језику, то не спада у музичку критику или бар не припада дневној музичкој критици. Јер, критичар је у већини случајева потпуно занемарио карактеристике извођених дела, јер су такви подаци о класичном репертоару (не мислимо ту на уско „класицистички“ већ на барокно-класицистички-романтичарско-импресионистички) одавно познати и присутни у сваком водичу музике на свим страним језицима.

Критичар не треба и нема потребу да објашњава (евентуалну) садржину Пете Бетовенове (L. V. Beethoven) симфоније, нити да препричава писма Чајковског Надежди фон Мек о томе шта је композитор хтео у својој Четвртој, Петој или Шестој симфонији. Такође, код програмских дела, текст на коме су заснована одавно је познат и усвојен и не треба га препричавати стално и упорно, јер је као такав лако доступан слушаоцу. „Фантастичној симфонији“ Берлиоза (Hector Berlioz), као и Сметаниним симфонијским поемама из циклуса „Моја домовина“ није потребно описивање ванмузичког садржаја и форме која од њега зависи. То се, заправо, од критичара не очекује. Очекује се да проговори о извођењу које је чуо на концерту и да покуша да образложи своје судове, да истакне преимућства једне интерпретације над другом, да пореди, учача, скреће пажњу, не и препричава.

Тек онда се улази дубље и у другу сферу - у врсте музичке критике које зависе од њене намене. Зависно од медија коме је намењена, постоји радијска, телевизијска, новинска (дневна), као и она писана за недељне часописе, и на крају, музичка критика намењена стручним часописима. Постоје и форме које нису из овог домена, али се додирују са њим. Најпре то су различити текстови типа најаве, једноставне или проширене, у различитим медијима, а затим су то осврти, рецензије, прикази који сви имају своје законитости, начине писања и своју, методологију и технологију.

Добра музичка критика, као и оперска, мора да садржи беспрекорно тачну општу информацију – о томе где се и када одиграо догађај (оперске премијере, концерта и сл.) и ко је у њему учествовао. Иако овај захтев скоро да делује сувишно, веома често у новинама и још чешће у електронским медијима, наилазимо на безброј смешно-тужних грешки, омашки, лапсуса, почев од оних типа: Пучинијева (Puccini) „Травиата“, Вердијева (Verdi) „Тоска“, до погрешних имена и презимена протагониста, поготово код страних извођача, гостију, до оног драстичног - и не помињања диригента и најважнијих актера збивања. У томе учествују аутори текстова, али у великој мери и уредници који су склони да текстове скраћују у најнезгоднијем тренутку и месту, па, на пример, текст не лише експликације и описа, а скину последњи пасус, који веома често и код многих критичара садржи оцену представе и извођења.

И шта остане? Нешто што је могао и новинар спортске рубрике да напише. Није био потребан музичар и стручњак. Могла би се поставити чак и шема која се противи свакој индивидуалности и

креативности, али за почетника има и добре стране, јер садржи све потребне елементе.

Неопходно је на почетку изрећи тачну информација о аутору и називу дела. Иако ово изгледа претерано, када се мало боље размисли и није, јер се у последње време веома често дешава да се на програмима не наводи чак ни дело из кога је узета арија, а поготово не аутор (на пример, каже се *Милена Милошевић, собран: Сараценска песма*).

Многима у публици је то довољно, али се критика не пише за неколико стотина посетилаца, већ за много шири аудиторијум. Овако испада као да је то нека народна или друга песма, а не помиње се нити Верди као аутор дела нити назив опере „Дон Карлос“ из које је одломак (арија) узет. Даље, често се каже само Винска песма, такође се не помињу ни аутор нити дело (Верди : Травиата). Критичар мора и едуковати читаоце не доводећи их у забуну, напротив, разрешавајући дилеме у погледу аутора, дела и ауторства.

Веома је важно уочити интегралност као и супротно томе, делимичност извођења. Уобичајени су скокови у партитури које скоро сваки диригент прави, скраћења, премошћења или потпуно изостављање појединих сцена, односно, додавања делова из других ауторових, или чак туђих дела. То критичар не сме да пренебрегне. Да ли се опера *Борис Годунов* Модеста Мусоргског изводи са пољским сценама или не, која је завршна сцена (коначно, и која верзија дела се поставља) од пресудне је важности.

Многа дела имају бројне различите верзије истог аутора, односно интервенције савременика или следбеника, што све треба стручњак да констатује.

После те уводне информације, уследило би кратко објашњење и оцена поставке (модерна, класична, виђена, нова, обнова или није и сл.) уз истицање оних детаља који је чине упечатљивом и истицањем постојања или непостојања логике у редитељском поступку. Некада режија може сасвим да промаши основну идеју, а да она ипак има елементе оригиналности редитељског рукописа, логику и пут којим је вођена радња, ефектни обрти и – може се правдати и позитивно оцењивати. Наравно, ту не мислимо на драстично извиоперавање основне поруке (победа зла уместо добра и сл). Такође, ликовна решења, сценографију треба (макар) описати у главним полазишним елементима коришћеног филмског платна и сл., односно неког другог упечатљивог елемента (два пара степеништа на сцени, ротациона бина и друга средства).

На питање да ли критика треба да садржи основне податке о аутору и делу, одговора има (бар) два. На један начин се приступа познатом делу, више пута (стотинама пута) извођеном, на пример Моцартових (Mozart), Росинијевих (Rossini), Вердијевих, Доницетијевих (Donizetti) Пучинијевих опера, а сасвим другачије премијери домаће опере. Чак и ако су то најпознатија дела (Бинички: *На уранку*, Христић: *Суйшон*) морало би се нешто напоменути и о аутору и о делу, а ако је то ново име младог и непознатог аутора у јавности, суд критичара који прати премијеру таквог дела биће полазиште за сва даља разматрања.

Не значи да ће га „оправдати“ у потпуности нити „сахранити“, али ће сигурно бити узето у обзир при сваком следећем појављивању. Зато, опрез и храброст! У процени савремене оперске продукције мора се бити опрезан у уважавању свих музичких језика и стилских усмерења, и не сме критичарев укус (типа, воли Берга (Berg), одбацује Прокофјева) бити пресудан у оцени дела нити дело само зато што припада једном стилском усмерењу (авангарди, постангангарди, минимализму) сме да буде одбачено.

„Стил је човек сам“, а композитор има право да се изрази језиком којим мисли, осећа и ствара, на критичару је да процењује не стил и језик, већ вредност дела.

У тој вредности увиђамо бар две основне категорије: да је дело надахнуто писано, руком талентованог композитора, а партитура поседује разрешене елементарне захтеве композиционих вештина. И једно и друго- могуће је тражити, али тешко и добити.

Код класичних партитура, старих сто и двеста година, овај аспект сасвим изостаје. Одавно су дела из прошлости сврстана на одређена места и у опусима својих стваралаца и у целокупној историји музике. Критичар свакако има право на личне афинитете и издавање одређених дела („Травиате“ испред „Трубадура“, „Кармен“ испред свих других) или композитора (најчешће Вердија испред Вагнера (Wagner), сем код убеђених „вагнеријанаца“) и сл.

Такво мишљење за које се у музичкој критици нема простора и времена за потребну аргументацију, остаће као мишљење појединца и неће утицати на токове историје. А, сведоци смо, да су многе процене појединих премијера из прошлости веома дуго остале да важе, чак и онда када су детаљне музиколошке студије, као касније и детаљније анализе дела показале сасвим другачије.

Репертоар и укус

Питање рецепције опере у нашем поднебљу, које утиче и на прављење репертоара и на укусе публике и критичара, такође је велика тема, веома је широк круг њеног простирања и захватања. На пример, у једној средини нека дела су репертоарска, у другој прођу незапажено и сасвим маргинално. У дугом временском периоду у Београду и у Новом Саду, италијанска опера (Доницети, Росини, Верди, Пучини, Маскањи) има искључиви примат. Код нас се веома тешко прихвата Вагнерова музичка драма и ретко или сасвим изузетно - поставља.

Поред Бајројта, има много светских сцена на којима је Вагнер стални део репертоара. Такође, код нас ни Моцартове опере не могу да доживе задивљујући број извођења, без обзира на успешност продукције. Од француских опера изузев Бизеове (Bizet) „Кармен“, све остале које се постављају сасвим су маргинализоване. Руска опера херојско-историјског типа, са великим хоровима (Бородин: „Кнез Игор“, Мусоргски: „Борис Годунов“) пријемчива је за публику, али зато опере-бајке такоређи уопште нема на сцени (Римски Корсаков) и сл. У Паризу, Њујорку, Лондону или Москви, Чикагу и другде ово кратко разматрање о рецепцији опере имало би сасвим другачије закључке.

И о аутору и о квалитетима нове домаће опере мора се изрећи и суд и сажета аргументација.

По обиму највећи део оперске критике припадао би другој наведеној половини, оној која говори искључиво о музичким елементима, почев од партитуре (новог дела) до целог комплекса извођача: пре свега о солистима, затим о хору, оркестру и диригенту. Колико ће се моћи поменути носиоци споредних улога, тзв. „други фах“ питање је дозвољеног обима текста, односно, вештине писца да „све каже“ на малом простору. Таква критика може да личи на телефонски именик у коме се ређају имена певача, а не каже се ни реч о интерпретацији.

Тенденција је у данашњим дневним листовима да сви текстови буду што краћи и лапидарнији, па сваки претходни договор аутора са уредником може донети бољитак за критичара. Потребно је унапред знати колико ће простора моћи да се посвети премијери или новој оперској поставци дела и колико текста (броја знакова, редова, шлајфни) може да се пласира.

Наши дневни листови углавном за све врсте критике дају између једне и две шлајфне простора и то је ограничавајући фактор кога одмах треба узети у обзир, као и основно правило професи-

онализма: све се може казати и на много страна али и на сасвим ограниченом простору. Број страна није одлучујући ни за квалитет текста нити за оштрину закључивања.

Код унапред одређеног недовољног и малог обима, поред информације о догађају, тај мали простор требало да садржи само оцену, а не опис. И уопште у оперским критикама (као уосталом и у књижевним и позоришним) превише места често заузима нарација која је непотребна, нарочито ако су у питању позната, класична дела. Претерана склоност ка описивању и објашњавању садржаја, радње и самог текста део су едукације која је добра само када није претерана. За ове додатне садржаје у критикама писаним за радијске програме има више простора и могућности да се развије, зато је многим лакше да се баве оперском радијском критиком него новинском. Такође, на телевизији, могућа је и опширнија експликација коју прате снимци са представе који пружају одмах и звуком и сликом потребне аргументе за оно о чему се говори.

На телевизији је оперска критика најређа, новинари који извештавају о неком вечерњем догађају чешће се служе само проширеном информацијом о догађају, а будући да нису музички стручњаци, избегавају да се упуштају у квалитете извођења па о њима суде искључиво по пријему публике и по дужини аплауза.

Кад сте у гледалишту, а критичар сте, ви сте истовремено један од слушалаца, део публике и опште атмосфере у сали. То не може да не понесе. Али, није аплауз једино што критичара треба да руководи приликом процене, као ни пуна сала. Има представа које су толико омиљене (Верди: *Набуко*) да се публика одазове увек у великом броју и како год да се отпева Хор Јевреја („Пођи мисли“) тражи „бис“ и најчешће – добија. Критичару то није сигнал о изузетно успешном хорском извођењу, већ је у обавези да га, лишен одушевљења и емоција изазваних у тренутку, објективно сагледа, као и целу представу. Може једна нумера бити изванредно изведена, а други ликови сасвим са просечним учинцима, као и све остале нумере до краја чина или дела. Резултат ће бити неуједначен, неизбалансиран и у суштини – половичан.

Критика у једном свом елементу има јасну потребу за едукацијом најширих слојева читалаца, у посредном смислу и анимирања читалаца листова, слушалаца радија, односно телевизије за праве уметничке вредности, но то није њен превасходни циљ. Уколико би циљ оперске критике био искључиво у едукацији, онда је питање „благости“ и „оштрине“, односно вредновања и критичности аутора доведено у питање. Ако се критичар обраћа најширим слојевима

слушалаца и потенцијалних посетилаца у циљу едукације, сваки његов лични став, који је иначе добродошао и мора га бити у свакој критици, изгледа контрапродуктиван.

На пример, изводи се дело за које критичар каже да је сумњивих или слабих уметничких вредности, а извођење испод сваког просека. Та лоша препорука у свести необавештеног или полуобавештеног читаоца-слушаоца може да значи отклон према целокупној сфери уметничке музике. А ако не каже своје мишљење, сасвим јасно, отворено и аргументовано, критичар долази у исту раван са аматерским и поолуаматерским писањем и говорењем о музици које подлеже утиску типа: „волим“, „не волим“, „допада ми се“, „не допада ми се“, а ту смо на терену социолошко-психолошких узрока перцепције музике.

Велика је разлика и у томе да ли критичар одмах носи у редакцију своју критику или она настаје у трајању неког времена и у процесу који може бити од неколико дана, до недеља и чак месеци. Импресионистичка критика, она која изриче тренутни утисак, веома често је управо настала због исхитрености писања, у чему видимо и добре стране: она је лична, аутентична, не подлеже „скупу туђих сензација и мишљења“.

Неки писци критика, наиме, чекају да се у штампи појави неколико мишљења како би они формулисали и синтетизовали своја размишљања, никада оригинална и самосвојна.

Позната је прича у београдском Коларцу за колегу који после концерта прилази свим присутним доајенима музичког живота питајући их за мишљење да би сутра у новинама све то објавио као своје. То себи могу да допусте новинари, критичар је онај од кога полазе судови, а не онај који сабира туђа мишљења.

Права је привилегија критичарског посла писање пошто се слегну први утисци и када се има довољан број редова, знакова, страница папира и неколико дана за процес писања, када се пише полако, исправљајући се више пута, клешући мисао и закључак. Но, тај идеални тренутак углавном не бива.

Морам признати да су код мене, а и код многих других, први утисци најснажнији и најисправнији, али мисао која их разоткрива и објашњава бива прецизнија када се има времена да јој се посвети више пута, да се исполира и исцизелира.

За кога се пише

Велике су разлике између писане и говорене критике, између критике у штампаним и електронским медијима. Оно што када се

прочита у дневним новинама делује несигурно, нејасно и не нарочито умно, потпомогнуто шармом, добрим држањем, дикцијом, мимиком и уопште-појавом на екрану, може да надомести озбиљност и дубину мисли. Чак мисао што је непосреднија, једноставнија - има много већу шансу да се допадне и буде прихваћена од гледалишта.

Лично се залажем за јасноћу, једноставност, занимљивост. Стерилна, сувопарна и оптерећена страним изразима музичка критика служи да нам каже: „Како сам паметан и све знам, за разлику од осталог, 'њижњег' света на чији се ниво нећу спуштати!“

Посебно образложене, оптерећене научним вокабуларом и апаратом можда могу бити музичке критике које се објављују у стручним часописима. Но, и у њима се поставља исто питање. За кога се музичка критика пише? Онај који је пише мора прецизно знати коме се обраћа, музичкој публици, љубитељима музике, слушаоцима без икаквог музичког образовања или, на пример, својим колегама који имају исти ниво музичких знања и сличну хијерархију историјских вредности.

За разлику од многих других, слушалаца, поштовалаца музике, мојих читалаца и сличних, ја сам убеђена да све моје колеге, стручњаци, музиколози и музичари-извођачи веома добро знају и чују који је ниво одређене интерпретације. Сви чујемо и мане и врлине и, нарочито, све грешке, грешчице, фалшеве и сл. Не мора нам се на исти начин допадати оно што чујемо, јер о томе сви имамо своје мишљење и свој укус. Добри познаваоци музике, не само музичари, имају истанчан укус и веома добро разликују различите интерпретације, чак сваки од њих има „своју“ омиљену. О томе се често и говори и размењују мишљења. У време велике технолошке револуције и развоја звучних система и апарата за репродукцију звука, много је лакше доћи до бројних различитих светских интерпретација него икада раније.

Може се највише ценити Карајанова (Karajan) интерпретација Бетовенових симфонија, али волети - нека друга, модернија, бржа, драматичнија. Или, управо обрнуто, не пристајати на било које померање у темпу и у изразу класичне музике, конзервирајући је у уху и у доживљају. „Хоровиц у Москви“ један је од компакт дискова и ДВД-а који кружи музичким светом представљајући референцу пијанистичког умећа. С друге стране, Погорелићеве пијанистичке бравуре некога узбуђују, друге остављају хладнима. Руска пијанистичка школа данашњице – такође. И највећима су стављане многобројне примедбе. На пример великом пијанисти Рихтеру:

„Баха кога је Рихтер извео у дивној романској цркви у Рошекорбону близу Тура показао је да уметник није био у неком баховском расположењу – можда су на то утицали и разни акустички услови“¹

Без много аргумената, критичар износи основни став, о извесној индиспозицији, било тренутној или трајној у односу на Бахове Прелудијуме и фуге из „Добро темперованог клавира“ који за многе у свету представљају сам врх у интерпретацији ових дела. Додуше, следи и извесно оправдање – у акустици која у једној старој и познатој цркви може бити – само најбоља. Је ли правдање било потребно? Верује ли се критичару?

Сјајни виолински виртуози, све млађи, полетнији и атрактивнији као да се стално такмиче у вештини интерпретације. Ми јој се с правом дивимо, кад није сама себи циљ, кад не постаје бљештаво-бравурозна парада и у крајњем случају – сем ефекта и шока који изазива – бива сасвим празна. Кад се чује један такав виолиниста, препознају се и сви остали. Тешко да их можемо разликовати. Наша „светска чуда“ као што је Немања Радуловић који живи и делује у Паризу, управо удружују словенски песимизам и меланхолију са освојеном бравурозношћу- и у свему је другачији од најбољих и највећих Рахлина, Венгерова.

Где се критика пише

Поред питања ко пише музичку критику, поставља се често пред нас и питање: где се све пише музичка критика?

То су, пре свега, све важније и значајније дневне новине, данас редовно или релативно редовно то имају у Београду листови: „Политика“, „Новости“, „Блиц“, „Глас“, „Борба“, „Данас“, „Правда“, многе локалне дневне новине, а онда следе недељници и месечници („Нин“, „Време“ и др.). Прикази манифестација и фестивала чешће се могу прочитати у „Књижевним новинама“ или у другим листовима који имају свој титл, „за уметност и културу“. Затим, долазе малобројни стручни часописи. Некада је то био часопис „Promusica“ који се угасио, а данас су то научни стручни музички часописи „Звук“ и „Музикологија“ који понекад у својим додацима имају приказе значајнијих фестивала и манифестација у земљи и иностранству. Но, то није нити њихова главна, превасходна, а још мање обавезујућа карактеристика.

¹ Звук 2, Удружење композитора Босне и Херцеговине, Сарајево, 1973, у тексту Алфред Хофман: *Фестивал у Тоураинеу*, 344.

У неким претходним годинама (седамдесете, осамдесете) прошлог века музичка критика је највише била заступљена на програмима Радио Београда и то на Трећем, Другом и Првом програму. Ту се не шкртари са бројем редова и, по некој устаљеној пракси, критичари се осећају комотније, па се дешава да врло често износе оштрије судове него када су у прилици да их напишу и потпишу. „Све то оде у етар“, често се говори, брзо се заборави и нема начина да поменути текст преслушате још једанпут.

Моји критичарски почеци су и били на таласима Радија и то у Хроници Трећег програма која посвећује пажњу свим догађајима у култури и дозвољава да „говорите својим језиком“ и начином, не устручавајући се од било чега и не спуштајући ниво излагања у сусрет најширим слојевима публике. Трећи програм и не слушају најшири слојеви, напротив, то је елитни програм у најбољем смислу речи упућен интелектуалцима, људима из културе. Описала бих радо своје почетке.

Најчешће се цео тим музиколога бринуо наизменично о ономе што треба да се прочита слушаоцима емисије Хроника. Текст се исправљао, заједно са аутором, тражила су се најбоља решења, било је и неслагања и већих промена, али текст је ишао онако како се аутор на крају сагласио. Ти текстови, музичке критике, били су упадљиво већег обима од новинских и мени је то веома пријало. Врло често би уредници на питање: „Колико шлајфни?“, одговарали: „Колико треба!“

Ипак, никада то није било преко три шлајфне. Уколико је значај представе или концерта превазилазио значај тек једног текста, добијала се прилика у другој емисији која се звала *Осврћ* да се темељније и подробније позабавите оним што вас је заинтересовало. Сећајући се тих времена, чини се да је све што сте имали да кажете и било омогућено, уз сарадњу са уредницима и уз њихово активно учешће. Тај и такав рад сматрам најважнијим за младе људе који тек ступају у „борбене“ критичарске редове. Некада се прејака формулација ублажавала, закључци скраћивали или продужавали, али увек се инсистирало на поседовању личног става.

Имати или немати лични критичарски став за мене представља питање кредибилитета онога ко о музици пише. Ако таквог става нема, онда је у питању друга публицистичка форма, а не музичка критика. Може све бити тачно описано, шта је било на програму, ко је дела изводио, али то може и мало обавештенији новинар који не припада музичкој струци.

Одувек је питање храбрости да се изрекне лично мишљење припадало само појединим личностима и по мени само такве личности треба да се баве музичком критиком. Све друго је домен опште публицистике и журнализма. Добро обучени новинар опскрбљен свим помоћним уџбеницима, енциклопедијама, речницима и историјама музике, ако је виспрен и одговоран, веома добро може обавити све најаве, представљања и веродостојне закључке о томе где се концерт догодио, ко је био на сцени или подијуму и како је публика реаговала. Али, то није музичка критика.

Да ли се треба и у којим случајевима устручавати од оцене ?

Благонаклони и добронамерни однос према извођачима се подразумева, али он мора бити посебно дозиран и изнијансиран када су у питању дебитантски наступи најмлађих уметника и када су у питању прва извођења нових композиција. И једно и друго може зависити и пропасти због многих фактора. У случају извођача, због „лошег дана“, болести, друге инхибиције или индиспонираности, треме, непосредно преживљене психичке трауме (смрти у породици и сл.). Иако критичар ништа од тога не мора да зна, нужност обзира се подразумева и не сме се млади извођач најстрожије оцењивати најригорознијим критеријумима. Треба такве оцене оставити за неки од следећих наступа.

Ако је у питању ново дело према коме се може имати и немати афинитета, а оркестар је сасвим незаинтересован за извођење, оно неће допрети до слушалаца. Познато је, уосталом, из историје музике, колико је великих опера „пропало“ на премијерама. У овом случају може да се деси да не буде следећег пута, јер се до првог извођења некако и стекну услови, али се репризирају само ретке нове композиције наших савремених аутора.

Ипак, важно је изрећи суд. Треба рачунати са чињеницом да то у историји може остати и једино сведочанство о премијери дела. Није нужно, али је потребно потрудити се и добити партитуру новог дела и присуствовати генералној проби. Неће се свакоме догодити као мени, када је на генералној проби у Београдској опери, изашао на сцену директор и замолио да сви који нису чланови куће – напусте пробу! Устала сам – само ја! То је било у време лоших међусобних односа управе Опере и критичара. Управа је сматрала да само позитивне критике треба да се пишу, а критичар да све премијере треба обележити. Управе су се смењивале и смењивале... и не знамо где су тадашњи велики властодржци. А писана реч остаје.

Из ове анегдоте која је сушта истина проистичу две могућности: или ће се после бламаже критичар удаљити за сва времена и

престати не само да пише него да живи или ће радити и даље сигуран у своје критеријуме. Мера није само инат, већ лично уверење, сигурност у посао којим се човек бави. Истрајати значи победити.

Полазишта наше генерације била су превасходна самокритичност и критичност, самопознавање и самопреиспитивање, па онда аналитичност у испитивању појава, проблема, личности из историје и савремености. У време почетака писања о музици веома су ми користили писци текстова који су имали полемичан и несвакидашњи став о музичкој критици. Један од таквих текстова појавио се у веома цењеном часопису „Звук“ из пера хрватског писца Станка Жепића, а под насловом „Музичка критика – шта је то?“. У опширном тексту аутор полемисе са музичком критиком Игора Мандића поводом извођења Брукнерове (Brucknerove) Седме симфоније.

Најпре цитирамо део текста из музичке критике:

„Његова дјела (Брукнерова) иако од такозваног ‘формалног елџан-џазиса’ (израз Масима Миле, Massimo Milla), а у то се могао увјерити свако ко је слушао Брукнерову Седму симфонију која траје 70 минута (!). Та складба коју сматрају ипак дубљом ипак је досаднија, начињена је од хрпе гласбених фраза без интензивности, ипак је конвенционалних изричаја, хибридна је и преишњена...“ (Загребачки „Вјесник“, 2. 03. 1968.)

Критику на критику изазвале су и даље квалификације, све неповољније и за аутора и за извођаче које су писца Жепића подстале на коментар:

„Критика којој је једини циљ да постојеће вредности обезвриједи, критика која предмет о коме говори не познаје, критика која жели напуштати своје мишљење, а да га није ни једним аргументом фундирала, таква критика не би заслуживала да се на њу осврнем кад не би ошом шушњом мериторних музичких кругова била прихваћена као исправна“.²

На таквим примерима смо се учили. С једне стране да ништа није недодирљиво, ни музика највећих мајстора од суда појединца, зналца и суда времена и средине, с друге да сваки такав став може и треба да има своје опоненте.

Реакција на критику се мора поднети. Имала сам их много у пракси. Некада су ме веома погађале, одмах сам хтела да одговорим, да се обрачунавам, да полемисем и „не останем дужна“. Касније сам сасвим постала резистентна на ту врсту реакције, она се

2 Звук 85-86, Удружење композитора Босне и Херцеговине, Срајево, 1968, 307-311.

мора очекивати, нарочито када се супротставите мишљењу већине или мишљењу претходно створеног јавног мњења. И мора се поднети, без полемике, без одговора. Право је свакога да реагује, да се осећа повређеним критиком, да нађе истомишљенике који га подржавају и оне који ће у име њега да се обрате јавности. Највише ме је погађала полемика са институцијама, удружењима, високим функционерима музике, људима на највишим лествицама одлучивања о свима нама.

Може се и погрешити, признати грешку није лако, али је катарзично. Признати је треба макар у себи, јер то лишава осећања да сте од Бога позвани да будете „врховни музички жрец“, а ви сте – само слушалац и само човек. Један од многих у гледалишту који концентрисано слуша и пажљиво прати све што се догађа и спреман је да то напише и потпише. Али, нисте свемогући, свевидећи и свеслушајући.

У којој мери се треба информисати о делу са програма концерта који пратите?

То није једноставно питање, иако би најбржи очекивани одговор гласио: читајте све и слушајте што више различитих интерпретација. Међутим, колико је то добро, носи са собом и опасност да вам уши брује од једне интерпретације која вас је највише обузела и све што на концерту не буде личило на ваш „идеални објекат“ чиниће вам се неприхватљивим, можда и сасвим лошим. А није тако. И мода и начини свирања и однос према ауторима и њиховој музици се мења са временом. Оно што је некада био узор и стандард данас више не мора бити. Сетимо се само темпа као музичке категорије. Колико су темпа ставова и композиција данас бржа него иста у доба Баха или класичара! Колико се свира на другачији начин и цене неке нове врсте интерпретације!

“Да смо неким случајем могли чући неку Моцартову симфонију у извођењу ондашњег просечног оркестра, вероватно је уопште не бисмо препознали... Владала је анархија, али изгледа да је то била мода.”³

О естетици извођења и пролазности мода у извођењу – другом приликом.

После овог уводног текста уследиће примери неколико изабраних музичких критика које су нешто значиле у времену у коме су се појавиле. Оне показују различитост приступа материји, зависно од предмета (нова опера, домаћа опера, позната опера), значајно уметничко име, ансамбл. Треба их анализирати детаљно, како би се

³ Харолд Шонберг: *Велики пијанисти*, Нолит, Београд 1983, 26.

у њима открило и све што је могло бити боље речено, прецизније, јасније. Треба одвојити чињенице од критичарске оцене, информацију од закључка. И оне које негативно оцењују концерт, уметника, програм, домете и слично, покушавају да успоставе извесну објективност.

Поред давнашњих оперских критика, ту су и музичке критике актуелних уметника и њихових наступа. Ту је и једна необјављена критика. Добро би било поредити је са осталима и покушати пронаћи разлоге необјављивања. Јесу ли они у квалитету текста, оцена и сл., или у неким другим разлозима (немању места у листу, остављању за касније и на крају губљење актуелности...?) Можда има још неких разлога, могу ли се наслутити?

Тешко је да аутор сам из обиља својих текстова направи веома мали и веома сужени избор. Настојали смо да свака критика нешто читаоцу покаже. Многе од њих су изазвале оштре реакције (на пример критика са Бемуса о „Дон Ђованију“, затим и најновија „Чело у петој брзини“), неке друге видљива неслагања и супротна мишљења итд. Некада су реаговали појединци, слушаоци и читаоци, другом приликом институције.

Оперске критике су у првом блоку, поређане хронолошки, остале следе иза њих.

ИЗБОР ИЗ МУЗИЧКИХ КРИТИКА

Полиџика, 16.03.1994.

ОПЕРСКЕ ПРЕМИЈЕРЕ

СТЕВАН ХРИСТИЋ: СУТОН

ПРАВИ ПОДВИГ

Гостовање на сцени Београдске опере – нова поставка опере „Сутон“ Стевана Христића у извођењу Српског народног позоришта из Новог Сада

Четрдесет је година протекло од последње поставке на сцени једине Христићеве опере – „Сутон“. Ова заборављена домаћа опера, једна од првих насталих на нашем тлу, без директних је претходника и следбеника у историји српске опере. Од часа премијере (1925.) до данас у сенци је другог великог Христићевог сценског дела, балета „Охридска легенда“.

„Сутон“ је камерна музичка драма ближа веристичкој опери Пучинија и лирској француској музичкој драми из друге половине 19. века (Гуноа, Маснеа) него првим националним операма Биничког и Бајића.

Позноромантичарског је музичког језика са примесама импресионизма, блиског Шарпантјеу.

Ансамбл Опере СНП Нови Сад извео је првобитну верзију дела (а не последњу из 1954. када је аутор додао Балетски дивертисман чија је партитура заувек изгубљена!) уз једну допуну и једно скраћење. Како опера нема увертиру, Хор СНП је на почетку извео а саррелла познати Христићев „Дубровачки реквијем“, звучало је необично, неочекивано, али не и неумесно тим пре што је хор писан на стихове Јована Дучића („Јадрански сонети“), као и текст арије тенора из друге слике која је била изостављена („Вај, како то боли“ по песми „Снови“).

Успешан редитељски деби у опери имао је искусни театарски човек и редитељ Радослав Дорић који је овај свој посао радио са великим амбицијама, са много љубави и знања. У постављању сцене, мизансцена, карактера и ликова веома су му помогли сценограф Милета Лесковац, костимограф Вања Поповић и кореограф Живојин Новков, чак и шминкер, маскер и остали.

Дорић је ликове поставио на модеран, симболички начин истакавши старе госпаре и њихове изданке као ликове-маске, живе лешеве, креатуре из прошлости. Носиоци психолошке драме су животни, страсни ликови – овоземаљски, из садашњости. Истакавши основну идеју Војновићевог текста (средишња драма из „Дубровачке трилогије“) редитељ је све музичке карактеристике искористио како би истакао главну идеју – пропаст дубровачке властелинске класе и немогућност остварења љубави двоје младих, припадника различитих друштвених слојева.

У музичком делу опере преовлађују речитативи, ариоза, ансамбли (хорова нема) подвучени и наглашени раскошном Христићевом оркестрацијом (која највише подсећа на Пучинијеву). Главна јунакиња (Павле) која је у сродству са несрећним хероинама Ђо Ђо Сан, Мими, Маргаретом и др. носи и највећи терет представе. У тој улози наступила је новосадска сопранисткиња Бранка Окљеша изванредно узбудљива, изражајна, продорног, снажног гласа, добре дикције и укупне вокалне реализације партије.

У једној од својих најбољих улога до сада (колико смо пратили) наступио је тенор Славољуб Коцић (у улози капетана Луја). Уз лепоту гласа лирских компоненти у овој улози достигао је зрелост, глумачки замах и драмске набоје. У улози мајке трију несрећних ћерки бриљирала је Илона Кантор-Васиљевић.

У делу нема класичних споредних ликова, тако да су и сви остали тумачи улога веома важни. Значајан контраст, комику и атмосферу „другог света“ унели су слушкиња Кате (Вера Бердовић) и трговац Васо (Бранислав Вукашиновић).

Посебно је импоновала интерпретација младе Виолете Срећковић (Маде) која се издвојила свежином гласа, а и глумом и изразом Јарослава Бенка (трећа сестра, Оре). Недостатак хорова надокнадили су ансамбли у другој слици и изванредно сценски и музички остварени – менует.

Велики део терета представе поднео је диригент Импре Топлак заједно са оркестром који је звучао сасвим солидно у нимало лакој партитури за реализацију.

Прави подвиг је у овим временима преиспитивати сопствену баштину, како је то учинило Српско народно позориште из Новог Сада, посебно када се на такав начин изведе старо домаће дело, какво је опера „Сутон“ Стевана Христића које се не би постидели највећи светски оперски центри.

*

30. Бемус, октобар 1998.

Полишика, 19.10.1998.

ОПЕРСКЕ ПРЕМИЈЕРЕ

ЂОАКИНО РОСИНИ: ПЕПЕЉУГА

ГЛАМУРОЗНО И СПЕКТАКУЛАРНО

Опера „Пепељуга“ Ђоакина Росинија у режији Јагоша Марковића, сценографији Миодрага Табачког и костимима Ренаша Балестре (Италија), на сцени Народног позоришта, у оквиру Бемуса. – Насловна улога Јагранка Јовановић, хором и оркестром дириговао Дејан Савић

Огромно интересовање владало је у јавности за поставку Росинијеве „Пепељуге“ на сцени Београдске опере. Сала је била препуна, а много заинтересованих остало је изван, да сачека неку од реприза. Гламурозност и спектакуларност представа је добила већ и због гостовања славног италијанског модног креатора Балестре који је урадио костиме, а нашу публику је посебно интригирало уплитање успешног позоришног редитеља Јагоша Маковића у „оперске воде“. Спектакл се и збио. Раскошни, веома луксузни (вероватно и прескупи) костими Балестре, као и сценографија Миодрага Табачког са неуобичајеним решењима и, посебно, оживљена, неконвенционална, у извесном смислу и неоперска режија успевали су да наглим контрастима слика, комиком ситуација, ликова, гротескним костимима (сестара, на пример) изазову салве смеха и салве аплауза. Највише упућених сценској поставци.

Музички домет био је слабији, са мање финеса, детаља, без неопходних динамичких градација и ефеката форте-пијано, карактеристичних за Росинијеву музику. Звучно прегломазан оркестар наметао се гушећи ионако претешке вокалне линије које захтевају врхунске певаче, истовремено и глумце искусне у домену комичне опере. Режијер је повремено жртвовао само певање сценском покрету, као и вокални израз тежећи да направи бурлеску, каткад и лакрдију, свдећи поједине улоге на комичарску допадљивост. Понеко од солиста је успео у оба задатка, као Миодраг Миша Јовановић, у улози Дон Мањифика (оца девојака), који је одлично избалансирао комичне елементе глуме са садржајношћу и прецизношћу певљивих, али и ђаволски тешких Росинијевих линија.

Сви остали интерпретатори углавном су задовољили сценским појавама и динамиком кретања, међу њима млади Владимир Андрић, у улози слуге Дандиднија, урадио је на лику више него што би то прави глумачко-комичар, остајући нам дужан испевавање вокалних линија и вокални аспект улоге уопште. Такође су и Сања Керкез и Наташа Јовић (две сестре) већ самом појавом у неодољивим костимима папагајских боја изазивале смех у сали, чему је посебно доприносила Сања Керкез, док је Наташа Јовић импоновала лепотом гласа. Дејан Максимовић у улози Дон Рамира оставио је половичан утисак.

У ансамблима који су значајни и бројни у опери највише се осећала недостатност и недовршеност у поставци дела. Врискање, цикање и надгласавање заменили су бравурозност и лепоту Росинијевих деоница и хармонских склопова.

Но, брзе промене сцена, ротациона бина са (нама чудним бродом званом *Vasi*, тј. Пољупци) мноштвом света који се креће, одвраћали су пажњу са певања и музике.

Ипак, насловна улога и креација Јадранке Јовановић заслужују посебан осврт, пре свега због тежине вокалне партије блиске Моцартовој по бројним колоратурама и великим техничким захтевима који кулминирају у завршној арији. Осећајући се сигурном у овој улози, поседујући комичарски рафинман, она је била и једина која је успешно вајала своје деонице сенчећи их потребним нијансама, не надвikuјући се и не тежећи театарности по сваку цену. И са пода, у лежећем положају, успевала је да контролише сваки певани тон. Ако и не плени лакоћом и лепотом гласа, Јадранка Јовановић изазива поштовање пре свега због студиозности приступа као и по максималном исцрпљивању својих глумачких и вокалних могућности.

Малих улога у овој опери и нема, но Ненад Јаковљевић (Алидоро) пленио је појавом и костимима, а хор био вокално сигуран и визуелно атрактиван.

Дејан Савић је своју пажњу усмерио оркестру коме и даље недостају филигранска прозачност, а пре свега прецизност и хомогеност.

*

34. Бемус, октобар 2002.

Полиџика, 10. 10. 2002.

ОПЕРСКА ПРЕМИЈЕРА

АЊА ЂОРЂЕВИЋ: НАРЦИС И ЕХО

ИЗМЕЂУ БАРОКА И РОКА

Премијера нове домаће камерне опере „Нарцис и Ехо“ композицијорке Ање Ђорђевић на либретто Марије Стојановић у Бишеф шетару. Редитељ Алиса Стојановић, сценограф Саша Ивановић, костимограф Зора Мојсиловић-Појовић. Извођачи: ансамбл Арте, солисти Радмило Пејировић, Анетиа Илић, Ивана Димитријевић и ауторка, диригент Премил Пејировић

Многи тврде да је опера данас музејска форма. Међутим, коначно се и код нас неко од младих стваралаца, „усудио“ да направи омаж опери, али и пародију и персифлажу опере, како је то учинила Ања Ђорђевић, студент београдског ФМУ (дипломирала у класи В. Трајковића, сада на последипломским студијама у класи З. Ерића). Млада ауторка се користила, попут старих оперских мајстора, вечном и митском темом, сматрајући притом, да су сви остали митови део цивилизацијске прошлости, а да је мит о Нарцису вечан и да је уткан у егоизам свакодневице. Сагласје је пронашла у стиховима Марије Стојановић, а у стилу и духу ова камерна опера асоцира на барокну, по спољним оперским обележјима: оркестарским ансамблом (гудачки састав са четири дувача-обоа, кларинет, фагот и хорна), само четири вокална солиста, без хора, у минималним сценским радњама и покретима, а понајвише у звучном миљеу у коме доминира прегнантни, моторични, необарокни звук оркестра, са хармонијама које такође асоцирају на ранобарокне узор. У вокалним деоницама смењују се бравуре налик озбиљној опери барокних мајстора у дуетима (две нимфе) са аријама - сонговима сродних рок опери (у деоницама Еха и Нарциса). У таквим стилским координатама настала је пријатна, разиграна представа у којој је Алиса Стојановић сасвим мало редитељски суделовала, вероватно и због простора који је на сцени претежно заузео оркестар који је у центру збивања, као учесник и лик у опери, веома активан, посебно у подцртавању психолошких, социо-карактерних и других садржаја дела. Нарцис себе тражи у свему и свима, тако да до краја протагонисти постају његово огледало и његов ехо. Свежа инспирација младе ауторке доминантна је у неколико нумера, арија и дуета (Увертира, арија Еха из I чина, оба дуета Нимфи у I чину, дует Нарциса и Еха „Ја, ја“ из II чина и др.) док остало музичко ткиво има доста празног, понављајућег хода. У целини, то је неочекивано пријатан и другачији приступ старој теми и старом оперском жанру, класичним музичким средствима. Интерпретација се одликовала изразитим солистима, који певају стално озвучени на начин каквих модерних поп звезда, тако и изгледају обучени у костиме З. Мојсиловић-Поповић у сценографији која асоцира на подводни свет (Саша Ивановић). Поред одличне вокалне интерпретације, солисти на сцени играју, глуме и радују се бурлесци (Анета Илић и Ивана Димитријевић, две Нимфе) откривајући нове димензије и глуме и фалсетних елемената у гласу као изванредни, сугестивни Радмило Петровић (Нарцис) и свему томе дају обол чежње, наивности и звучности мјузикхола у деоници Еха (Ања Ђорђевић). Увежбани оркестар, ансамбл Арте, са великим ентузијазмом водио је диригент Премил Петровић. Ања Ђорђевић као аутор, сви остали извођачи и диригент, у свом сценском наступу обратили су се претежно младој публици која је била најприсутнија и на премијери и на обема репризама бурно поздрављајући аутора и извођаче. То нам сведочи да је опера и у 21. веку (још увек) жива форма.

*

37. Бемус, октобар 2005.
Полиџика, 7.10.2005
ОПЕРСКЕ ПРЕМИЈЕРЕ
КРИСТОФ ВИЛИБАЛД ГЛУК:
ОРФЕЈ И ЕУРИДИКА

ЕУРИДИКА У ФАРМЕРКАМА

Премијера Глукове опере „Орфеј и Еуридика“ као фестивалски пројекат 37. Бемуса. Режија Бојане Цвејић, диригент Премил Петровић, главне улоге Стив Вехтер, Анета Илић и Ана Софреновић

За оне који сматрају да је опера мртва, изумрла музејска врста коју треба слушати седећи сатима у театру, млада екипа предвођена редитељком Бојаном Цвејић дала је одговор. Опера је жива, дешава се између нас, публика се шета, стоји и директно учествује у радњи. Неколико огромних сала Музеја 25. мај својим великим равним просторима у којима глас вишеструко одјекује и добија на волуминозности, а слушаоци се шетају од оркестра до видео бима и видео телевизијске презентације из хале у халу, били су нови оквир и нова сценографија старе Глукове опере. Нема статичних кадрова нити учесника. Хор пева лежећи, трчећи, а изванредни контратенор С. Вехтер пева на бициклу, шетајући се, радећи стој на рукама и сл. Бат корака публике која прелази са места на место, такође је део представе. Они који су желели да се нађу у театру и да присуствују пасторалној поставци ове опере, са певачим који се не померају са места и имају обавезне венчиће на глави, а „страшне фурије“ су са маскама на лицу и не би уплашиле ни најмање дете, могли су бити разочарани. Орфеј је наступао у црним фармеркама, диригент је водио представу у црвеној поло мајици, а Еуридика, изгубљена међу сенима, певала је у фармеркама. Без костима, без уобичајене сценографије у новом простору и на неуобичајени начин, изразила се екипа младих људи нашега доба и овога тренутка. Могло се очекивати још више инвенције, слободе, разигравања.

Музички део је био и најбољи део представе. У диригенту Премилу Петровићу видимо личност која анимира најпре оркестар састављен од Гудача св. Ђорђа и оркестра ФМУ, као и Фестивалски хор који Глуковој музици додаје радости, туге, бола, једном речју емоција чинећи је блиском данашњем слушаоцу.

Изванредни контратенор С. Вехтер водио је целу представу, певао бизарном, али природном бојом гласа, глумио, изводио слетске вежбе остајући у интонацији и потпуној извођачкој кондицији. Наступ Анете Илић имао је сву озбиљност, тежину, изражајност као да је певала на сцени националног театра и у костиму оперске диве. Успели дијалози са партнером остварени су и у глумачким елементима, сценским кретњама, али пре свега гласом коме је јака великих хала Музеја додавала на драматици. Вишеструки таленти Ане Софреновић, глумачки и певачки, улогу Амора

померили су ка другим врстама музике, а рок елементи нису само били садржани у кретњама и плесу играча. У сваком случају, била је то сасвим „ишчашена“ поставка класичне Глукове опере на коју се може пристати и прихватити је или у потпуности одбацити, но као начин презентације старијих оперских дела није ни нов ни јединствен. У свету, посебно у немачким театрима, и овакве и много слободније инсценације класичних оперских дела представљају свакодневну појаву. Најмање је, могло би се рећи, костимираних и класичних реализација. Пут живота опере на сцени свакако води и у овакве подухвате које праве екипе младих људи које су најпре упућене управо таквој, младој циљној групи.

*

38. Бемус, октобар 2006.

Полишика, 14. 10. 2006.

ОПЕРСКЕ ПРЕМИЈЕРЕ

ВОЛФАНГ АМАДЕУС МОЦАРТ: ДОН ЂОВАНИ

НЕДОВРШЕНА ПРЕДСТАВА

На 38. Бемусу, на сцени Народног позоришта, изведена Моцартова опера „Дон Ђовани“

Када се за нову поставку опере позову тумачи два главна лика из иностранства, уз то и диригент и редитељ – то сигурно треба да обезбеди велики успех премијери. За извођење Моцартовог „Дон Ђованија“ сала Народног позоришта је била мала да прими све заинтересоване гледаоце. Том великом интересовању за ову оперу која је последњи пут на нашој сцени изведена пре више од две деценије (1982) и одиграна је само осам пута, ово је био нови велики повратак. Но, посао није довршен до краја. Сценски, сценографски, костимографски – као и било какав рад са светлом, остају да се доврше.

У основи минималистичка, поставка младог Љева Пуљезеа (28) имала је само назнаке сценских поступака које је требало дефинисати између озбиљног и комичног жанра. Филмско платно, као замена за сценографију, неколико сандука и слетски, црно бели костими хора и већине протагониста замарали су око и побудили на размишљање о, ипак, могућој и бољој концертној верзији која би била уприличена уместо сценске. У њој би Моцартова сјајна музика, једне од најбољих, икад написаних опера, дошла у потпуности до изражаја.

Диригент Марко Бердондини водио је оркестар који је увертиру и сам почетак свирао добро, да би се касније тањио и слабио у звуку, када је требало да добија на снази. Ни злокобног краја, ни драматике, ни лепоте Моцартове музике !

Најбољи део представе остварили су двојица гостију у главним улогама, баритон Паоло Кони (Дон Ђовани) суверен и у речитативима и у аријама, не остављајући публику без даха, али остварујући улогу у цели-

ни на потребном нивоу. У улози Лепорела наступио је Лизандро Гуинис, баритон у улози баса буфо који и поред доброг извођења није искористио своју улогу да направи прави комични лик.

Сви остали протагонисти били су или у погрешним улогама или у мукама испевавања Моцартових брзих пасажа, виртуозних, лепршавих и – несумњиво тешких. Најближе решењу захтева била је Сузана Шуваковић-Савић (Дона Елвира), као и млади певач Небојша Бабић (Мазето), док смо Дејана Максимовића (Дон Отавио) и Сању Керкез (Дона Ана) чули у њима примеренијим улогама. За Драгану Томић (Церлина) постоји нада да ће сазрети за улогу, а Драгољуб Бајић (Комтур) у диму који је са сцене допирао, у мраку, без решеног светла, тешко да је могао да се избори.

И хор и оркестар су показали жељу да студирају партитуру, остало је личило на приредбу о Дон Ђованију, односно на аматерску представу и „ад хок“ скупљену дружину за коју се не би могло рећи да сеже у давну историју и да се на репертоару Народног позоришта нашла 1938. године. Ми памтимо последњу поставку, неколико добрих улога, али и целину са којом се ни пре двадесет година нисмо могли подичити.

Да завршимо оптимистички. Могуће је да се све доврши, поправи и унапреди. Сви наши солисти који ће заменити странце морају бити на истом нивоу, а збрзана сценска решења до следеће представе могу бити реализована.

Или није било времена или снаге, ентузијазма, знања, моћи?

*

Полишика, Култура, 17.05. 2007.
Земун, Madlenianum
ПУЧИНИ: МАДАМ БАТЕРФЛАЈ

БАТЕРФЛАЈ У ТРЕЋОЈ ДИМЕНЗИЈИ

Нова поставка Пучинијеве опере „Мадам Батерфлај“ на сцени Madlenianума, режија Дејан Миладиновић, диригент Сашанко Јовановић, у главним улогама: глосни сопран Аилан Жу (САД-Кина) и Марчело Бедони (Италија)

Музичка критика

Бранка Радовић

Трагања за новим виђењима опере као жанра довела су редитеља Дејана Миладиновића до нових технологија, дигиталних, до опере као интерактивне игре, до споја нових уметности у старом синтетском жанру. Све то је покушао са либретом Пучинијеве лирске опере „Мадам Батерфлај“, користећи искуства јапанских футуристичких цртаних филмова „Манга“, јапанских дигитално-анимираних филмова у 3-де техници (којих има чак 36) у жељи да уместо „сладуњавае разгледнице Јапана“ добије оплемењену видео игру на сличну тему.

Представа је знатно скраћена, измењена, но музика главних делова је ту, на сцени, изводи је живи оркестар и певају (живи) певачи. Поставка је занимљива, модерна, нова и сасвим прихватљива. Представља корак ка млађој публици, ка преживљавању опере као жанра у новим, дигиталним, компјутеризованим временима, у којима човек велики део живота проводи поред екрана.

Увек када су на сцени битни режијски захвати, вокални део извођења је у другом плану. Форсирања гласова у Пучинијевој „Батерфлај“ скоро да су уобичајена. Форсирало је и двоје одличних певача, најпре визуелно аутентична, косоока Аилан Жу, у насловној улози, а затим и шармантни тенор из Италије Барчело Бедони (Пинкертон), за чим није било потребе. Наиме, извођена је верзија са смањеним оркестром (по један дувач) који је диригент Станко Јовановић невероватно масивно и гласно држао све време, тако да је и тај смањени оркестар успевао да покрива изузетне гласове главних солиста.

Због иновација у режијском поступку потиснути су сјајни дуети двоје заљубљених у првом чину, као и много других музичких елемената.

Једну од најбољих улога остварила је Наташа Јовић-Тривић (Сузуки), а убедљив је био и Владимир Андрић (конзул Шарплес). Невероватни костими (Миланка Берберовић) од Ђо Ђо Сан начинили су проститутку, од Сузуки Амазонку, а од Кејт Пинкертон панк девојку. Говорили су некада више од самих интерпретатора рола.

У младој екипи извођача истакли су се Горан Крнета, Небојша Бабић и Предраг Милановић. Очекујемо наше солисте и у главним улогама.

Ако некеме застрашујуће звуче речи као што су „cyber простор, Real time, WarCraft“, то су обележја нових времена, нових технологија и бескрајних могућности да се досегне трећа димензија. Ако као завршни резултат остане игра, а изостану сузе и туга, то се управо хтело – уместо Пучинијеве лирске трагедије пуне сентименталности, бола и патње, добили смо футуристичку визију града Нагаски, полупутопљени споменик као сведочанство свих ратова, а није изостала ни порука: “To the first victims of A- bomb“!

*

Полишика, 14. 03. 2006.

ШУБЕРТИЈАНА И ЛИСТИЈАНА

Реситиал руског пијанисте Аркадија Володоса у оквиру циклуса „Великани музичке сцене“ и у сали Коларца

Музичка критика

Бранка Радовић

Један од водећих светских пијаниста несумњиво воли да свира у Београду и београдска публика се, као и прошле године и ове, у највећој мери одушевљава пијанизмом, појавом и харизмом Володоса. Та узајам-

ност и размена емоција није могла бити манифестована толико колико у чињеници да је на бис извео пет или шест композиција, проширујући јасно и строго профилисану концепцију официјелног дела програма кога су сачињавала изабрана дела двојице великих аутора – Шуберта и Листа. Свирајући цео први део концерта без паузе између комада, тако да се Три музичка момента оп. 94 (бројеви 1,1 и 5) сливају у четири става сонате у еф молу, као нове четири минијатуре, а све то у опсежну разуђену и раскошну форму Шубертове музике, Володос је остварио своју Шубертијану на маестралан начин.

Иако његов пијанизам, корпуленција, грађа и однос према инструменту делују импресивно и моћно у свакоме извођеном делу, он је у Шуберту истраживао скривене унутрашње и паралелне гласове многим нечујне и неприсутне остварујући звучну поетику у једноставности и лепоти мисаоности. Многи ликови и карактери Шубертове музике искрсли су на другачији начин, у другим темпима и у линијама које су се преплитале, без спољашњег бљеска, у сведености медитације.

Цео други део концерта био је посвећен Листу, најпре две композиције из *Година ходочашћа*, међу најпопуларнијима и најчешће извођенима (*Долина Обермана*, *Sposalizio*), као и *Прва леџенда* (Св. Фрања Асишки говори птицама) такође извођене без паузе, претходиле су финалној *Мађарској райсодији бр. 19* (у верзији Хоровица) једином бљештавом, бриозном и виртуозном комаду који је могао да демонстрира ону димензију Володоса по којој је познат у свету и код нас. Свемоћно владање техником, моћно освајање свих њених видова, од ситних пасажа кристално јасних и у великој динамичкој скали, до крупне технике која му исто тако лако и без икаквог напора испада као из рукава.

Осећање да може да свира данима и сатима и да је то најприродније, као дисање и као говорење, није био само наш утисак. Додајући цео програм на „бис“ (Скрјабин, Рахмањинов, Мошковски, још један Лист...) он је узвратио публици на овације којима је био обасут. Не желећи да напусте салу, сви посетиоци су седели очекујући да Володос свира до краја његове издржљивости, али тог краја нема, постоји само тренутак када чаролија престаје и када пијаниста (мора) да напусти салу.

После контроверзног Кисина који је поделио публику и стручњаке, Володос је својим програмом желео да прикаже другу природу, не само ону која брзином и умешношћу владања инструментом оставља публику без даха. Овога пута био је софистицирани уметник чије је вредности публика препознала, осетила и наградила.

Полиџика. 2. 03. 2007.
КШИШТОФ ПЕНДЕРЕЦКИ
SINFONIETTA CRACOVIA
Сала Коларца

ИКОНА МУЗИКЕ НАШЕГ ДОБА

Највећи живи композитор данашњице, Кшиштоф Пендерецки, у својству дириџента и аутора са оркестром Sinfonietta Cracovia и троје солиста на виолончелу

Музичка критика

Бранка Радовић

Један од највећих музичких уметника, Пољак и грађанин света Кшиштоф Пендерецки (1933) дириговао је у Београду своју музику и то ће бити датум за памћење. Оркестар из Кракова у чијој основи су само гудачи и гостујући дувачи извео је најпре моцартовску Шубертову *Пешу симфонију у Бе дуру*, па *Концерти за оркестар* (1948) веома значајне пољске композиторке Гражине Бацевич (1909-1969), и као посебан куриозитет, једно од најновијих остварења Пендерецког, први пут у Београду, *Концерто гросо за три виолончела и оркестар* (2001) чија је премијера била у Токију. Тако се долази у госте, са музиком својих аутора.

Огромно стваралаштво Пендерецког, посебно његов авангардни период 60.-их година утицао је на целокупну светску продукцију, посебно на наше композиторе, а дела као што су „Тужбалица жртвама Хирошима“, „Пасија по Луки“, опера „Црна маска“, низ концерата писаних за највеће светске солисте граде бриљантни опус у походу од авангарде до неокласицизма и неоромантизма. Заокрет се догодио осамдесетих година – у повратку на елементарне музичке вредности, на мелодију, наглашену ритмичност, распеваност.

Бизарност концерта за три виолончела већ је садржана у самом избору солистичког блока у коме се музичари надмећу најпре међу собом, па онда и са целим оркестром (аналогно тројници тенора). Концерто гросо има најпре необарокну структуру, а у музичкој матрици се смењују фрагментарност тематике уз виртуозност солиста чије се експозиционе и каденцирајуће умеће смењује са узбуђеним, драматичним и лирским одсецима, у комбинацији са дувачима, ударалкама и гудачима. Необично дело, инспирисано, обимно, хармонски и посебно оркестарски - развијено и богато. Померен стилски, и после четрдесет година, садашњи Пендерецки је занимљив као и онај претходни-иноватор.

Троје виртуоза, млада и нова звезда на виолончелу Татјана Васиљева (победница Такмичења „Ростропович“ у Паризу) која је свирала на Страдиварију, јединствени Давид Герингас, као и невероватни Ласло Фенжо (прва награда на такмичењу „Пабло Казалс“, 2004) допринели су светском утиску извођења, што је Sinfonietta Cracovia демонстрирала у целом свом

наступу и одушевила београдску публику која није дозвољавала музичарима да сиђу са сцене.

*

**Необјављено, мај 2007.
БЕОГРАДСКА ФИЛХАРМОНИЈА
ОРКЕСТАР РТС**

ХОЛИВУД, ВАГНЕР И – СТАНКО МАДИЋ

Два оркестарска концерта, Београдске филхармоније са диригентом Доријаном Вилсоном и сираним солистима, и РТС са диригентом Станком Шејићем и солистом Станком Мадићем

Музичка критика

Бранка Радовић

На последњем концерту оркестра Београдске филхармоније спојено је наизглед неспојиво, дух (некадашњег) Холивуда оличен у филмској музици за Хичкоков филм „Вртоглавица“ композитора Бернарда Хермана и први чин Вагнерове опере „Валкире“, другог дела из тетралогije „Прстен Нибелунга“.

Иако се Хичкоковог филма добро сећамо, музика нас је сасвим изненадила својим богатством, раскошним и огромним оркестарским звуком, вероватно због тога што се „најбоља филмска музика у добром филму не запажа, зато и јесте најбоља“. Диригент Вилсон је ту пронашао себе, дириговао је у пуној форми, а Филхармонија се ослободила, размахала и развеселила. Исто тако је реаговала публика.

У другом делу програма, сасвим ексклузивно, концертно и нешто скраћено изведен је први чин Вагнерових „Валкира“ са страним извођачима, сјајних гласова. Могу ли вагнеријанци међу нама да замисле нешто боље (ако смо се, наравно, од сценских поставки опростили)! Није нас изненадило што су певачи одлични, посебно изванредни, снажни, појавом и гласом, драмски тенор Џон Чарлс Пирс који је дошао са репутацијом једног од најбољих тенора своје генерације, а такав суд је надградио. Бригите Волфарт, афирмисана у другим Вагнеровим представама (Изолда и др.) задивила је све, као и бас Хаген Еркарт.

Изненадио нас је диригент Вилсон који се, одједном, од жовијалног холивудског маистра претворио у преданог вагнеријанца диригујући скоро све напамет (!) тражећи посебне боје, динамичка крешенда и декрешенда, посебан звук (како је то сјајно успео са групом виолончела и истакнутим првим челистом!) и потпуну сагласност гласова и оркестра.

Повлачимо оно речено напред о његовом холивудском поимању музике.

Београдска филхармонија је освојила публику, солисти такође, а диригент један од до сада највећих београдских успеха. Оркестар је на прагу да постигне фриволност Холивуда и мистику Вагнера.

Концерт оркестра РТС био је сасвим другачије концепције: домаћи извођачи и домаћа музика, диригент Станко Шепић и виолиниста Станко Мадић, а на почетку програма једно од најбољих дела дојена српске музике Василија Мокрањца (1923-1984), његова „Лирска поема“ изведена са великим афинитетом као и Шепићева Друга симфонија, посвећена управо В. Мокрањцу.

Необичне диспозиције темпа, облика, карактера (Анданте-Алегро-Анданте) и броја ставова, ово дело је пленило лепотом тема, медитеранском топлином израза, прегнантним, неправилним ритмовима фолклорног порекла (у II ставу), иако антимодерно и антиноваторско. Може се овој симфонији приговорити на препознатљивости писма, мелодике и свих слојева оркестрације, али не може на инспирисаности, искрености, једноставности и лепоти. А, за нас је то довољно. Шепићева симфонија звучи као музика, не као експеримент.

Посебно одушевљење изазвао је наш млади виртуоз на виолини, Станко Мадић (1984), извођењем солистичке деонице у Брамсовом Виолинском концерту у Де дуру оп. 77. Не само што је са највећом лакоћом свирао и што се ниједан тон није отргнуо контроли, већ се сливао нежно, суптилно, никад агресивно (за то је заслужан и племенити холандски инструмент необичног облика, на коме музицира). Добили смо виолинисту врхунске класе, који је још увек у нашој земљи, иако је освојио сва највећа инострана и домаћа такмичења. Око њега треба да се боре све концертне агенције, оркестри и диригенти. Титула „Најперспективнији млади уметник“ већ му је додељена (за 2006. годину), можемо да је потврдимо и за ову годину.

И своју и туђу музику диригент Станко Шепић је изводио својим познатим шармом, потпуно саживљено, добро одмерено у пратњи концерта и младог виолинисте. Иако ретки, његови наступи се памте.

*

Полишика, 5. 06. 2007.

ЗУБИН МЕХТА

ИЗРАЕЛСКА ФИЛХАРМОНИЈА

Сава центар

ХАРИЗМАТИЧНИ МЕХТА

Изралеска филхармонија са диригентом Зубином Мехтом у Сава центру

Круна овогодишње богате музичке сезоне која није оскудевала ни у страним оркестарским ансамблима ипак је доживљена у извођењу целовечерњег чисто оркестарског програма који је извела Израелска филхармонија са диригентом Зубином Мехтом.

Овај ансамбл је један од најбољих у свету, иако само рангирање не говори све, ипак бити стално у врху, међу десет најбољих, довољно је и као податак.

На први поглед необично састављен програм, без очекиваног солистичког концерта надокнадили су бројни солистички наступи током све три изведене композиције. Хомогеном звуку и његовом равномерном распрострањању у великој сали свакако је доприносила и другачија диспозиција инструменталиста у оркестру у односу на очекивану. Данас и није тако редак случај да се виолине налазе са обе стране диригента, виолончела у средини, а контрабаси уместо на десној страни – на левој. Без обзира на све то, поред изузетних солиста који су имали прилику да се истакну најпре у Бетовеновој увертири Леонора бр. 3, али још убедљивије у Равеловој Другој свити из балета „Дафнис и Хлоје“, да би праве солистичке учинке показали у свим ставовима Дворжакове симфоније „Из Новог света“ у е молу оп. 95.

Склони смо да обраћамо пажњу на изврсне дуваче, посебно трубе и хорне, интонативно потпуно прецизне, без и једног погрешног дрхтаја, а не тона. Затим дрвене дуваче, међу којима су се племенитошћу и лепотом тона издвојиле флауте, обоа, кларинет.

И поред сасвим изузетних солистичких наступа (сјајни бас кларинет у Дворжаковој симфонији и др.) основу и овог оркестра, као и свих осталих, чине гудачи који заједно дишу, на један потез свирају и истим потезима које је лепо и гледати, а не само слушати, реагују на и најмањи миг диригента.

Зубин Мехта (1936) уметник, али и лидер и вођа који у себи спаја класични метод и диригентски став са еруптивном енергијом, источњачким темпераментом и јединственом харизмом – опчињава све око себе.

Миљеник београдске публике овом приликом је изабрао веома озбиљан програм у коме није било много места за естрадна и прштећа громогласна парадирања. То је остављено за „бисеве“ и Штраусове комаде на ивици кича који су невероватно ефектни и показали су ванредно умеће Израелске филхармоније. Ми ћемо, ипак радије памтити огромну динамичку скалу у Равеловој свити, велики рафинман у исказивању потмулог дрхтурења и вишеслојних звучних блокова импресионистичког, колоритног оркестра. Класично је било тумачење велике Дворжакове симфоније, умерених темпа, беспрекорног ритмичког и интонативног израза оствареног са словенском топлином и емоционалношћу, раскошно, моћно, са дуготрајним пијанима и са ретким, и утолико сугестивнијим – градацијама.

Елеганција покрета из којих извире сама музика, тумачење које проистиче из душе и главе, без икаквих нота пред собом, став и наступ, шарм и оригиналност, чине Зубина Мехту једним од највећих диригената данашњице.

Полиџика, 13. 07. 2007.
ВИОЛОНЧЕЛИСТА МИША МАЈСКИ
I VIRTUOSI ITALIANI
 Сава центар

ЧЕЛО У ПЕТОЈ БРЗИНИ

Овогодишњи Чело фест зајворили I virtuosi italiani и виолончелиста Миша Мајски у дворани Сава центар

Музичка критика

Бранка Радовић

После низа сјајних виолончелиста, наших и страних, као и мастер класа и радионица, Чело фест се завршио спектакуларно, са страним камерним ансамблом „I virtuosi italiani“ и једним од данас најексклузивнијих извођача на свету, Мишом Мајским, који је свој наступ посветио „великом учитељу“ Мстиславу Ростроповичу. А учитељ је Мајског својевремено прогласио за „...једног од изузетних талената млађе генерације виолончелиста. Његово извођење представља комбинацију поезије и префињености са великим темпераментом и сјајном техником“.

Данас је то ексцентрични уметник седе гриве на глави, необичне одеће и наступа без осмеха. Његовим солистичким реситалом на Бемусу нисмо били одушевљени због пре(великих) слобода које је себи дозвољавао у тумачењу свих дела са програма. Он је то чинио и ове вечери, најмање у јеврејској молитви Кол Нидреи Макса Бруха, па је тај доживљај и био најсугестивнији. Велика динамичка скала, огроман доживљајни распон и усредсређивање на молитву звучали су музикално, потресно и инспиративно.

Међутим, ни Virtuosi italiani нису супели да га обуздају у тумачењу Концерта бр. 1 у Це дуру Ј. Хајдна, да не жури и да не романтизира претерано, а он је баш то чинио, од другог става је направио романтичарску баладу, а од трећег збрзано и хистерично јурцање које нико не може да следи.. Ни два Баха на бис нису оставила бољи утисак. Одушевљење публике било је, за разлику од нашег, потпуно.

Светски признати камерни ансамбл од дванаест музичара „I virtuosi italiani“, поред две концертне пратње, без диригента је извео и остали део програма, на почетку Серенаду за гудаче у Це дуру оп. 48 П.И. Чајковског сјајно, уиграно, беспрекорно избалансирано, без икакве жеље и потребе за естрадним ефектима. Шта један озбиљан ансамбл може да учини од популарне „Хризантеме“ Ђ. Пучинија слушали смо с неверицом. Ова питка, лака и неодољива музика прозвучала је озбиљно и вредно, допуњена неким унутрашњима дијалозима и слојевима које нисмо до сада чули. Познатији као аутор филмске музике, Нино Рота је у извођењу овог сјајног ансамбла у Концерту за гудаче (Прелудијум, Скерцо, Ариа и Финале) остварио љупкост, мекоћу и шарм који су природени медитеранском духу и изразу који

је ансамбл све време демонстрирао. Публика им није дозволила да оду са сцене, па је на бис њихов концертмајстор праћен ансамблом ређао ставове из „Четири годишња доба“ Вивалдија до дубоко у ноћ.

*

Полишика, Култура, 2. 10. 2007.
Сала дома културе Неготин
ПРЕМИЈЕРА ДЕЛА РЕКВИЈЕМ ЗА НИКОЛУ ТЕСЛУ
Аутор Ксенија Зечевић

СУЗЕ НАД КСЕНИЈОМ

Премијера последњег дела Ксеније Зечевић у Неготину у оквиру 42. „Мокрањчевих дана“

Симфонијски оркестар, мешовити хор и дечји хор РТС, диригент Бојан Суђић, солисти Јасмина Трумбеташ-Пешировић, Јадранка Јовановић, Саша Шишлић и Горан Крнеша

Музичка критика

Бранка Радовић

С нестрпљењем се очекивало премијерно извођење последњег опуса прерано преминуле композиторке Ксеније Зечевић (1956-2006) Реквијема за Николу Теслу (2006) писаног за велики извођачки апарат и реализовано уз режију, сценографију, светлосне ефекте и ласерске зраке, уз сву модерну технику која је, по жељи ауторке, требало да музику награти сценским елементима и говореним деловима из списка Николе Тесле. Уводни први став који наговештава атмосферу мирног је карактера и само је предсказање страшних ватри и бура у другом ставу („Сага о Прометеју), посебно у демонском и турбулентном трећем („Свемоћ свеспознаја“). Ма колико централна и средња два става носила сву драматику и епiku, најпотреснији је последњи, четврти став „Сан над сновима“ који исповедно грцање и ламенто уместо гласу препушта соло виолончелу, а затим и дечјем хору и харфи говорећи о достигнутој срећи – у сну, у оновремском, у постхумном. Порука је искрена, лична и лирска. Веома је дирнула слушаоце, чули су се уздаси и сузе у сали.

Музика Ксеније Зечевић у овоме делу представља синтезу њених свеукупних трагања из претходних дела. Може бити и анахрона, сасвим неоромантичарска, недовољно модерна, али је узбудљива, потресна, искрена и – њена. Редакцију партитуре извршио је диригент Миодраг Јаноски.

Како се текст једва разабера и слабо разуме, а он је оригиналан и ауторкин, требало би извршити још једно, додатно „чишћење“ партитуре. Пребрза темпа појединих ставова „прогутала“ су неке лирске епизоде („Госпа од језера“ се није чула ни регистровала).

Тајновити вео око настанка, (не) завршетка дела и околности поставке чини се да је дотакао све извођаче. Ансамбли РТС уносећи се у Ксенијину музику и судбину, са амбициозним диригентом Суђићем и са со-

листима чије су истакнуте и скоро оперске нумере доминирале посебно у тумачењу две врсне уметнице (Јасмина Трумбеташ и Јадранка Јовановић), као и у мушком делу ансамбла (Саша Штулић, Горан Крнета) имале су велики изражајни и емотивни набој. Мешовити хор РТС скоро у сценској узбуђености скандирао је потресне стихове ауторке и преплитао се у фуигираним одломцима, а дечји хор РТС анђеоским гласовима дочарао је тренутке посебне атмосфере.

Изузетан пријем код публике, скандирање и вишеминутно аплаудирање свим извођачима могло је да изненади оне који су навикли да на „Мокрањчевим данима“ слушају само добро познате и признате композиције старијих хорских композитора. Ризик од представљања новог и непознатог дела контроверзне композиторке преузели смо свесно, желећи да у Неготину, на нашем најтрадиционалнијем музичком фестивалу, учинимо „корак у страну“, ка наследницима Мокрањца у нашем времену. Једнима се допало, другима није, али је изазвало опште интересовање.

Београдска премијера дела одржана је 19. септембра у сали Колрачеве задужбине у богатијој сценској поставци.

Branka Radović

DEFINING MUSIC CRITIQUE

Summary

After being engaged in the study of music critique, published in daily papers and broadcast on the radio, for several decades now, the only conclusion to be derived was that there is a serious lack of the critique literature written in our language. Since a reviewer is often presented with issues regarding his personal aesthetic points of view, as well as those related to paradigms according to which a work of art is to be perceived, even those regarding individual affinities and taste, the paper offers answers to at least some of the questions thereof imposed. Given the fact that the Faculty of Philology and Arts (FILUM) in Kragujevac has founded a Department for Media Music, one may find the paper to be a useful curriculum device. A part of the answer is based on the students' numerous questions which are, in the second portion of the paper, complemented with representative material in the form of several music critiques published in "Politika" daily paper. No conclusions are to be drawn, whatsoever, the questions are still imposed upon us, and the conclusions remain to be individual, as well as expected from each of the readers to be derived upon gaining a thorough insight into the text.

Анђелка Пејовић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

ФРАЗЕОЛОГИЈА У ЈЕЗИКУ ШПАНСКИХ НОВИНА¹

У раду се анализира присуство фразеологизама у новинском језику у шпанском, указује на различите типове трансформација и на ефекте који се тим трансформацијама постижу.

Кључне речи: фразеологизам, новински језик, шпански језик, идиоматски израз, фразеологија

1. Увод

Последњих година фразеологија заузима важно место у настави страних језика, али и у превођењу и лексикографији. Доказано је да добро владати (страним) језиком не значи само добро знати граматику и велики број речи, већ умети применити научено у одговарајућим комуникативним ситуацијама и на одговарајући начин, али и познавати устаљене изразе и структуре које се, углавном, не могу објаснити уз помоћ некаквих правила. Ту важну улогу игра фразеологија, у најширем смислу речи, будући да је употреба фразеологизама оно што, између осталог, одликује језик изворних говорника. Колико је фразеологија свеprisутна у шпанском језику показују и примери из медија, а у овом раду ћемо се ограничити на штампу. Међутим, пре тога би требало указати на то шта подразумевамо под фразеологијом и фразеологизмом.

Премда се фразеологија као научна дисциплина развила још '50-тих година у бившем СССР-у, још увек има неслагања по питању предмета њеног проучавања. Следећи Корпас Пастор (*Corpas Pastor, 1997*), полазимо од становишта да је фразеологија поддисциплина лексикологије која изучава три нивоа устаљених комбинација речи: лексичке колокације, (идиоматске) изразе и пословице и изреке².

1 Рад је написан захваљујући стипендији шпанског министарства и Шпанске агенције за међународну сарадњу (AECI) у периоду јул-септембар 2007. године.

2 У оквиру треће сфере фразеолошких јединица Корпас Пастор, у ствари, разликује пословице и изреке с једне, и свакодневне друштвене изразе или формуле, с друге стране. Ове друштвене или „разговорне“ формуле су „окамењени“ изрази условљени конкретном ситуацијом и друштвеним околностима (на пример *Buenos días* ('Добро јутро / Добар дан'), *Buenas tardes* ('Добар дан'), *Buenas noches* ('Добро вече / Лаку ноћ'), *Hasta luego*

Лексичке колокације су устаљене синтагме, комбинације две или више речи које се понављају као такве. То су структуре састављене од речи које, с једне стране, не могу да се комбинују потпуно слободно са другим речима (на пример *asumir una responsabilidad* → 'преузети одговорност', *adoptar una actitud* → 'заузети став', *dormir profundamente* → 'чврсто спавати', *banco de peces* → 'јато риба', *error garrafal* → 'кобна грешка', итд.), а са друге, таквим устаљеним комбинавањем речи готово да не губе своје значење попут оних које чине идиоматске изразе (на пример *hacerse el sueco* → 'правити се Енглеz', *matar dos pájaros de un tiro* → 'убити две муве једним ударцем', *a trancas y barrancas* → 'на једвите јаде', *a troche y moche* → 'збрда-здола', итд.). Често су само идиоматски изрази ти који се називају фразеологизмима или фразеолошким јединицама, те на тај начин само они улазе у домен проучавања фразеологије. Један од разлога за то могао би бити следећи: лексичке колокације, будући да нису лексикализоване у истој мери као идиоматски изрази и да њихови саставни елементи углавном немају пренесено значење, не представљају проблем приликом превођења са страног на матерњи језик, услед чега им се до сада није ни придавала нарочита пажња. Пословице и изреке су, пак, комбинације устаљене на једном вишем нивоу; иако се одликују јединственом интерном структуром, стоје самостално, односно представљају аутономне говорне чинове и предмет су проучавања паремиологије. На пример:

Dime con quién andas y te diré quién eres. → 'С ким си, такав си.'
Por la prueba se conoce al amigo. → 'Пријатељ се у невољи познаје.'
Ira de enamorados, amores doblados. → 'Ко се свађа, тај се воли.'
Un clavo saca otro clavo. → 'Клин се клином избија.'
De tal palo, tal astilla. → 'Не пада ивер далеко од класе.'

За потребе овог рада, међутим, ограничили смо се првенствено на идиоматске изразе, из крајње практичних разлога. Пословице и изреке нису превише заступљене (мада ћемо видети пар примера), а лексичке колокације су изузетно честе и могуће је класификовати их према различитим критеријумима, услед чега завређују посебну пажњу.

Током рада се пре свега указује на присуство идиоматских израза у различитим врстама новинских текстова, проблеме приликом превођења, али и на лексичку креативност и ниво употребе.

(Довиђења'), итд.). Међутим, није увек лако одредити које структуре припадају којој од наведене три сфере, будући да имају више заједничких облика (састоје се од више речи, учестале су и мање или више стабилне комбинације, итд.), услед чега сва три типа структура и чине предмет проучавања фразеологије.

2. Фразеологија у новинском језику у шпанском

Новински језик се неретко поистовећује са језиком политике или језиком политичара. Међутим, будући да се он употребљава и у многе друге сврхе, односно за различите врсте текстова и информација, свакако да се не може говорити о поистовећивању, бар не у потпуности. Не желећи да улазимо у истанчане разлике између њих, само ћемо да нагласимо да се у новинском језику, барем када је шпански у питању, све више употребљавају колоквијални изрази, устаљене синтагме, па и пословице и изреке. Слободно можемо да кажемо да употреба ових структура новински језик чини флексибилнијим, мање формалним, а самим тим и много ближим широј читалачкој публици. Стога новинари прибегавају поменути конструкцијама када желе да изазову неки посебан ефекат код читалаца, скрену пажњу на одређене ситуације или ставове, дочарају неки догађај, увере читаоца у нешто, итд. Вероватно да је ово последње оно што је заједничко језику новинара и језику политичара, будући да политичари, пре свега, теже да буду убедљиви и сликовити. А како је новински језик неретко идеолошки обојен, не чуди та честа поистовећеност са језиком политике. Дакле, како би били што сликовитији и привукли што већу пажњу читалаца, новинари, између осталог, прибегавају устаљеним, нарочито, идиоматским изразима, па чак и пословицама. Ови изрази би веома лако могли да се замене глаголом, именицом или придевом, али их новинари употребљавају очигледно из разлога што су много изражајнији и постижу већи ефекат.

На пример:

- *La Princesa tiene la suerte de poder tomar el sol desnuda o bañarse en el mar como Dios la trajo al mundo...* (El Mundo, 11/08/2007)

[Принцеза има ту срећу да може да се сунча нага или да се купа к'о од мајке рођена.],

где је израз *como Dios la trajo al mundo* ('к'о од мајке рођен(а)') практично сувишан, будући да употребљени придев *desnuda* ('нага, гола') може да се односи на оба глагола.

- *En un momento en el que son numerosas las organizaciones que acusan a las Fuerzas de Seguridad de no hacer cumplir las órdenes de alejamiento dictadas por los jueces (...) una sentencia que ayer se conoció en Andalucía (...) no hace sino echar más leña al fuego.* (El Mundo, 10/08/2007)

[У тренутку када бројне организације оптужују снаге безбедности да не чине ништа по питању придржавања одлука, пресуда која је јуче донета у Андалузији само долива уље на ватру.]

У овом примеру, уместо израза *echar más leña al fuego* (‘доливати уље на ватру’) може да се употреби неки глагол, као на пример *agravar* (‘погоршати [ситуацију]’), итд.

Већ на основу првог прелиставања дневних новина може се приметити да су идиоматски изрази у великој мери заступљени у новинском језику у шпанском, и то у различитим врстама текстова, односно у различитим чланцима. На пример:

политика и економија:

- *Pero Jiménez (...) le **apretó más las tuercas** y le puso como ejemplo la manifestación que el Gobierno de UPN organizó el pasado 17 de marzo en Pamplona... (El Mundo, 11/08/2007)*

[Али Хименес (...) га је *пришлегао* и навео као пример манифестацију коју су вође УН-а организовале 17.марта у Памплони...]

- *Pero el rumor recorrió **de punta a punta** el aeropuerto pasadas las 17.30 horas. (El Mundo, 11/08/2007)*

[Али, у 17.30 часова трач се већ био пронео *с једног краја* аеродрома *на дружи*.]

- *Medio año después, los políticos **se han puesto manos a la obra** e intentan por lo menos impedir que la organización distribuya panfletos informativos en la calle. (El Mundo, 11/08/2007)*

[Након пола године, политичари *се бацају на посао* и покушавају макар да спрече да [поменута] организација дели информативне летке по улици.]

- *En una reciente entrevista (...) admitía que el caso había sido un “buen negocio” para Libia (...) y confesó que los sanitarios habían sido utilizados como **cabezas de turco**. (El Mundo, 10/08/2007)*

[У једном недавном интервјуу признао је да је цео случај био „добар посао“ за Либију и да су санитарци били *жртвени јарци*.]

- *Siempre ha sido Kate la que **llevó la voz cantante** en la decenas de ruedas de prensa ... (El Mundo, 10/08/2007)*

[Увек је Кејт била та која *води главну реч* на десетинама конференција за штампу.]

- *El ex presidente (...) convocó ayer con urgencia a los periodistas a una conferencia de prensa en la que **no dejó títere con cabeza**: pidió la dimisión de los máximos responsables de TVE ... (El Mundo, 12/08/2007)*

[Бивши председник јуче је хитно сазвао новинаре на конференцију за штампу на којој је *изнео беспошtedну кришпику*: тражио је оставку челних људи шпанске телевизије.]

- *Por ley, los agentes policiales lusos tienen prohibido hablar sobre las investigaciones que están llevando a cabo, pero parece que no todos siguen la norma **a rajatabla**. (El Mundo, 12/08/2007)*

[По закону, португалској полицији је забрањено да говори о истрагама које су у *штоку*, али изгледа да се сви и не придржавају правила *баш доследно*.]

- *Pero la realidad es que hasta ayer nadie conocía a ciencia cierta cuántas y qué entidades financieras están involucradas en una crisis de la que todo el mundo hablaba en los últimos seis meses...* (ABC, 13/08/2007)

[Али у ствари до јуче нико није *поузвано* знао које фирме и колико њих је увучено у кризу о којој цео свет говори последњих шест месеци.]

друштво:

- *Parece que las relaciones diplomáticas entre Rusia y Mónaco van viento en popa...* (ABC, 14/08/2007)

[Изгледа да дипломатски односи између Русије и Монака *иду као по лоју*.]

- *La actriz (...) decidió (...) llevarse a su pequeña a una de las tiendas de juguetes más conocidas de la ciudad, donde la niña disfrutó a sus anchas.* (ABC, 13/08/2007)

[Глумица је одлучила да одведе ћеркицу у једну од најпознатијих продавница играчака у граду, где је девојчица уживала *до миле воље*.]

- *Polanski y el pequeño disfrutaron del mar, donde lo pasaron en grande sobre una colchoneta.* (ABC, 13/08/2007)

[Полански и синчић су уживали у мору, где *су се свећски* *повели* на душеку.]

култура:

- *La ex ministra de Cultura (...) hizo oídos sordos al sector del arte contemporáneo...* (ABC, 11/08/2007)

[Бивша министарка за културу *пречула* је одељење за савремену уметност.]

- *(...) el mundo del arte se puso nervioso, por si el documento (...) quedaba en agua de borrajas.* (ABC, 11/08/2007)

[...уметнички кругови су се унервозили, у случају да се документ покаже као *празна прича*.]

- *Pero el gran talón de Aquiles³ de la escritora fue su falta de experiencia...* (ABC, 11/08/2007)

[Али велика *слаба тачка* списатељице био је недостатак искуства.]

спорт:

- *Tras la negativa del Cádiz para negociar el posible traspaso del central colombiano (...) el Real Valladolid se ha puesto manos a la obra para lograr un repuesto.* (ABC, 11/08/2007)

[Након одбијања Кадиса да преговара о могућем преласку колумбијског центарфора, Реал Ваљадолид *се бацио на посао* не би ли нашао замену.]

³ Ову конструкцију не садрже сви фразеолошки речници. На пример, Варела и Кубарт (Varela y Kubarth, 1994) не бележе овај израз, а разлог за то је вероватно тај што се он може сматрати лексичком колокацијом, а не идиоматским изразом. Међутим, у Сековом речнику (Seco, 2004) овај израз је присутан и то као књижевни.

- *Mc Laren busca la paz a marchas forzadas.* (*El Mundo*, 10/08/2007)
[Мек Ларен ужурбано тражи мир.]

разно (коментари):

- *La Princesa tiene la suerte de poder tomar el sol desnuda o bañarse en el mar como Dios la trajo al mundo...* (*El Mundo*, 11/08/2007)
[Принцеца има ту срећу да може да се сунча нага или да се купа к'о од мајке рођена.]
- *Nunca llueve a gusto de todos⁴ en el PSOE.* (*ABC*, 14/08/2007)
[Никада није свима њо вољи у ПСОЕ. / У ПСОЕ се никада не може свима угодити.]

Осим тога, фразеологизми су неретко укључени и у наслов и поднаслов или пак чине сам наслов:

- *La Generalitat anuncia mano dura con las eléctricas y exige más competencias.* (*El País*, 13/08/2007)
[Влада Каталунје најављује чврсту руку када су у питању електропредузећа и захтева већу стручност.]
- *Dos pájaros de un tiro.* (*El Mundo*, 14/08/2007)
[Једним ударцем две муве.]
- *La FIBA se lava las manos ante la trampa de serbios y lituanos* (*ABC*, 12/08/2007)
[ФИБА пере руке када је у питању намештаљка Срба и Литванаца.]
- *Un arma de doble filo* (*El País*, 31/10/2006)
[Мач са две оштрице]
Vivir aquí es morir a fuego lento (*El País*, 28/10/2006)
[Живети овде значи лагано умирати / умирати на тихој ватри]

Када не бисмо улазили у садржину текста на који се односи, овакве наслове бисмо некада могли да схватимо двојако, услед чега се може говорити и о интертекстуалности идиоматских израза. На пример *morir a fuego lento* ('умирати на тихој ватри / лагано') може да указује на љубавну патњу, али и на тежак, бедан живот, живот у нехуманим условима. Таква двосмисленост нарочито важи за наслове у којима нема ништа друго до фразеологизма ('Мач са две оштрице', 'Једним ударцем две муве'), јер се на тај начин не може извести никакав закључак о садржини текста.

Из наведених примера види се колико су идиоматски изрази проблематични за превођење. Наиме, док за неке од њих и постоји еквивалент, други се преводе глаголом у пренесеном значењу (*apretar las tuercas* – 'притегнути'), прилогом уместо прилошког израза (*a ciencia cierta* – 'поуздано'), итд.. Исто тако, неки фразеологизми су у појединим контекстима непреводиви (потребно их

4 Овде је у питању пословица чији би еквивалент у српском био 'Свету се не може угодити'.

је парафразирати), док се у другим контекстима могу преводити различито, што ћемо видети када будемо говорили о трансформацијама појединих израза. Стога превођење фразеологије захтева посебну пажњу и потребно је да се истраживање спроведе на обимнијем корпусу.

Зашто су ови изрази присутни (често и у измењеном облику, што ћемо и видети) у штампи и средствима информисања уопште? Идиоматски изрази и фразеологизми уопште су готове структуре, устаљене у језику, и понављају се како такве, „у блоку“. Дакле, усвајамо их такве какве су и као такве се, углавном, преносе с генерације на генерацију. Уместо да састављамо нове исказе, сваки пут другачије, за једну исту ствар коју желимо да изразимо, прибегавамо овим устаљеним, што свакако доприноси економичности у језику. Наиме, ови изрази су краћи од парафразирања, а при том много више доприносе изражајности у језику. То је нарочито важно у писаним текстовима где се не може рачунати на интонацију, гестове, итд., који свакако изузетно доприносе целовитости исказа. Осим тога, из неких примера да се приметити да фразеологизми некада одликавају културне, историјске и, уопште, друштвене елементе једног језичког поднебља на занимљив, духовит, метафоричан начин (видети примере *Con la Administración hemos topado, Hay moriscos en la costa* даље у раду). У језику штампе, који углавном тежи да буде објективан и непристрасан, одмерен, а некад и превише хладан, употреба идоматских израза, који су по својој природи најчешће субјективни, духовити и, у великом броју случајева, колоквијални⁵ чини новински језик нешто доступнијим, ближим читалачкој публици. Наравно, у зависности од садржаја текста и публике којој је намењен, новинари употребљавају изразе који на најсликовитији и најупечатљивији начин могу да дочарају њихове идеје и замисли.

Оно што посебно привлачи пажњу јесу трансформације које трпе неки од ових израза. Међу горе наведеним примерима модификовани су изрази *como Dios la trajo al mundo* ('као што ју је Бог донео на свет'), уместо *como vino al mundo* ('као што је дошао/дошла

5 Фразеолошки речници на различите начине обележавају нивое употребе идиоматских израза. На пример, Варела и Кубарт (*Varela y Kubarth, 1994*) разликују изразе чија је употреба формална (могу се употребити у свакој званичној, формалној ситуацији), неформална (изрази који се углавном употребљавају у кругу породице, пријатеља и сл.) и оне чија је употреба уско ограничена и не нарочито препоручљива за употребу. Секо (*Seco, 2004*), међутим, разликује више нивоа у употреби ових израза: колоквијални (који се не подудара увек са оним што претходна два аутора називају неформалним, али ни са оним што сматрају формалном употребом), популарни или народски, вулгарни, жаргонски, младалачки и књижевни.

на свет') или *como su madre le / la trajo al mundo* ('као што га/ју је мајка донела на свет' → 'к'о од мајке рођен/рођена') и *echa más leña al fuego* ('бацити / додати ЈОШ дрва на ватру' → 'доливати ЈОШ уља на ватру'), где је убачен један елемент, прилог *más*. Затим, у једном наслову изостављен је глагол (*MATAR dos pájaros de un tiro* – 'УБИТИ две муве једним ударцем'), али то ипак не чини израз нити сам наслов нејасним.

Погледајмо још занимљивије примере:

- *Pero con la Administración hemos topado*. (*ABC*, 11/08/2007)

[Али наишли смо на администрацију / административне перипетије.]

Оригинални израз је *Con la iglesia hemos topado* ('Набасали смо на цркву') и потиче из Сервантесовог *Дон Кихота*⁶, а њиме се данас указује на неки проблем или препреку.

- ¿Sería posible mantener el Estado del bienestar con cinco millones de inmigrantes que llegaron *de golpe y decretazo*? (*El Mundo*, 28/08/2006)
[Да ли би било могуће очувати благостање државе са пет милиона имиграната који су дошли / створили се као *декреи* из *ведра неба*.]

У овом примеру се, уместо израза *de golpe y porrazo* (у значењу 'одједном, изненада, из чиста мира, као гром из ведра неба'), новинар поиграва речима и модификује израз тако што га претвара у *de golpe y decretazo*, чиме несумњиво оставља много већи утисак на читаоца алудирајући нарочито на став и одлуке државе по питању имиграната.

- *Hay moriscos en la costa* [наслов] (*El Mundo*, 28/08/2006)

У овом случају ради се о изразу *Hay moros en la costa* ('Има Мавара на обали'), којим се указује на присуство непожељне особе која би могла да чује или види нешто што не треба. Користи се и одричан облик (*No hay moros en la costa*). Аутор текста уместо речи *moros* употребљава реч *moriscos* и сматрамо да се, у ствари, поиграва речима *moriscos* и *mariscos*, где прва реч означава Маваре који су се преобратили у хришћанство после Реконкисте, а значење друге речи је 'морски плодови'. Иако наизглед модификација у овом примеру не изгледа нарочито занимљива, на први поглед можда делује и непотребна, сматрамо да је смисао овако модификованог израза много дубљи, скривенији. Наиме, ако се мало дубље замислимо,

6 У оригиналном делу стоји *Con la iglesia hemos dado* (3. погл, 2. део). Хунседа (*Junceda* 1998) у свом речнику пословица и изрека скреће пажњу на то да, иако потиче из поменутог дела, израз који се данас употребљава нема везе са оригиналним значењем. Наиме, он сматра да у овом изразу, односно реченици (у самом делу), нема ничег малициозног већ да она представља помало фрустриран закључак или једноставно чињеницу да се није дошло до онога до чега се очекивало да ће се доћи.

лако можемо да повучемо паралелу између црне боје дагњи (врсте морских плодова) које се налазе при обали, и то у великом броју, и људи црне расе који емигрирају у Шпанију, такође у великом броју, у потрази за бољим, пристојнијим условима живота и рада. Овај пример нам даје слику о некадашњим дешавањима у Шпанији, с једне, и о актуелним дешавањима, с друге стране.

- “...advirtió de que..., se entenderá que el propósito de consenso es una *tomadura de pelo*.” (ABC, 08/07/1999)

[Упозорио је да је јасно да је смисао конеззуса једно *зезање*.]

Израз који је модификован у овом случају, а који је, иначе, веома чест, јесте *tomar el pelo*, с тим што је и варијанта са именицом постала толико учестала да се слободно може сматрати новим изразом, а не варијантом већ постојећег⁷.

- *Ahora llueve sobre la antigua mojadura*. (ABC, 08/07/1999)

Израз који се користи у шпанском је *Llover sobre mojado* (‘падати киша по већ мокро (тлу)’), којим се означава низање негативних догађаја. У овом случају се, уместо придева употребљава глаголска именица и на тај начин се појачава значење читавог израза. Могуће је да је разлог за употребу именице и суфикс *-ura* који у шпанском, између осталог, означава квалитет. Дакле, у питању су „муке, незгоде које падају као (крупне) капи кише“. Међутим, зависно од контекста у којем је употребљен, овај израз могао би да се преведе на различите начине, где би уместо глагола и именице који се односе на кишу могле да се употребе и речи којима се алудира било на неки апстрактан, било на неки конкретан појам. На пример, ‘испијати флашу за флашом’, ‘падати испит за испитом’, итд.

- “...no estamos ante un anuncio de la noche de San Leonardo, sino en el primer paso de una operación de astronomía cinematográfica consistente en *vendernos un gato vestido de liebre*.” (El Mundo, 08/07/1999)

[(...) Не налазимо се пред најавом за вече Светог Леонарда, већ на почетку једног подухвата астрономске филмске индустрије која је упорна у настојању да нам *порога мачку у џаку*.]

Оригинални израз је *dar gato por liebre* (‘дати мачку за зеца’ → ‘дати/увалити мачку у џаку’, дакле, има значење ‘преварити’), али како су у питању тржиште и новац, новинар употребљава глагол ‘продати’ (*vender*) и модификује израз тако што каже ‘продати мачку преобучену у зеца’. Оваква модификација може да се доведе у везу управо са филмском индустријом и филмским звездама које

⁷ То доказује и чињеница да, иако овај израз не постоји у фразеолошким речницима ‘90-тих година, последњих година речници га бележе као самосталну фразеолошку јединицу (нпр. Секо 2004).

из улоге у улогу мењају и одећу, а све заједно може да алудира на неко прикривање.

Не можемо да се не упитамо откуда модификације фразеологизама, ако смо рекли да су у питању устаљене структуре које се понављају као такве, у блоку? Ова врста лексичке креативности могућа је управо из разлога што су у питању препознатљиве, односно свима познате конструкције, управо због своје учесталости. Из тог разлога, што је фразеологизам учесталији у говору и што је познатији члановима одређене говорне заједнице, то су веће могућности за његово модификовање, а да оно при том не нарушава његову препознатљивост. Лексичка креативност и трансформације које трпе поједини фразеологизми нарочито се огледају у томе што се одређене речи не замењују синонимима, већ се користе друге лексичке категорије („tomadura de pelo“ уместо „tomar el pelo (a alguien)“, „llover sobre la antigua mojadura“ уместо „llover sobre mojado“), а неретко се додају нови елементи („vender un gato vestido de liebre“ уместо „dar gato por liebre“, итд.). Може се приметити да идиоматски изрази у насловима трпе нешто мање измена од оних употребљених у самом тексту (на пример, изостављање једног елемента као у наслову [MATAR] *Dos pájaros de un tiro*), вероватно из разлога што су на ударном месту и што се избегава ризик од тога да буду непрепознатљиви, неразумљиви, будући да је често контекст тај који помаже разумевању одређеног израза.

Упркос учесталости у новинском, али и језику уопште, не треба заборавити да идиоматски изрази представљају, на неки начин, само део моде у језику и да су пролазног карактера. Наиме, у сваком језику се може приметити да различите генерације користе различите речи и изразе којима изражавају једну исту ствар, једну исту реалност. На пример и у српском и у шпанском постоје изрази „Променити плочу“ (*Cambiar de disco*)⁸, „Покварена плоча“ (*Disco rayado*), али запитајмо се колико често употребљавамо овај израз и колико често га чујемо? Будући да грамофонске плоче већ неко време нису популарне и сам израз је почео да се мање употребљава, чак и да се губи⁹. Међу млађим нараштајима има и оних који и не знају како је изгледао грамофон, па чак ни грамофонска плоча.

8 У шпанском постоји и израз *Cambiar de rollo*, у истом значењу као и горе наведени, а реч *rollo* означава филмску траку попут оних које су се некада пуштале у биоскопима и за које се дешавало да се мењају усред филма.

9 Међутим, то никако не значи да сви изрази који се односе на нешто актуелно у одређеном тренутку престају да постоје када оно на шта се односе више није актуелно. Веома често и не знамо нити нас занима зашто употребљавамо одређени израз, управо због пренесеног значења које има.

Чињеница да су неки фразеологизми пролазног карактера знатно отежава пре свега лексикографски посао, будући да је готово немогуће оценити који ће изрази опстати у језику, а који од њих ће пасти у заборав. Стога и не чуди што у речницима не успевамо увек да нађемо поједине изразе, па чак ни значења појединих речи које смо негде чули.

Када већ помињемо лексикографски посао, постоји још нешто што га у великој мери отежава. Наиме, обичним прелиставањем фразеолошких речника у шпанском језику примећује се да су наизглед исти изрази на различите начине укључени у речник. Ту пре свега мислимо на то да ли је један израз окарактерисан као глаголски, именски, прилошки, придевски. Тако Варела и Кубарт (*Varela y Kubarth, 1994*) бележе израз *saber [una persona algo] a ciencia cierta* ('поуздано знати нешто'), дакле као глаголски, док Секо (*Seco, 2004*) бележи прилошки израз *a ciencia cierta* ('поуздано'), вероватно из разлога што се може користити и уз друге глаголе, као што показује и пример из новина.

3. Закључак

Средства информисања настоје да, на неки начин „ухвате“ одређени тренутак, ситуацију, слику, односно да је што веродостојније и упечатљивије пренесу и представе читаоцу или слушаоцу. Свакодневна борба за тржиште и читаоце и огромна конкуренција чине да се новине приближе публици по питању језика. Ту своје место налазе фразеологизми, пре свега идиоматски изрази, који су најчешће колоквијални, па самим тим чине текст приступачнијим широкој читалачкој публици. Иако се фразеологизми одликују, пре свега, семантичким јединством саставних елемената, из примера се да видети да се то јединство некада у извесној мери нарушава, најчешће заменом једног елемента другим, али и проширивањем израза новим елементима, као и изостављањем појединих елемената. Веома често се дешава да се управо из новинског језика ови изрази преносе даље (у истом или нешто измењеном облику), услед чега се може говорити и о одговорности медија када је у питању језик уопште, тако да, осим дескриптивно, новински језик свакако ваља анализирати и са становишта нормативног.

Извори (шпанске дневне новине):

- ABC
- *El Mundo*
- *El País*

Литература:

- Buitrago, Alberto, *Diccionario de dichos y frases hechas*, Madrid, Espasa, 2000.
- Casado Velarde, Manuel, “El lenguaje de los medios de comunicación”, en Seco, Manuel & Salvador, Gregorio (eds.), *La lengua española, hoy*, Madrid, Fundación Juan March. 1995, 153-164.
- Cordero Sánchez, María del Mar et al., “Análisis de fraseología y creaciones léxicas populares en colaboraciones periodísticas”, en Luque Durán, Juan de Dios & Manjón Pozas, Francisco José (eds.), *Estudios de lexicología y creatividad léxica. III Jornadas internacionales sobre estudio y enseñanza del léxico* In memoriam Leocadio Martín Mingorance, Granada, Serie Collectae, 1996, 75-86.
- Corpas Pastor, Gloria, “Acerca de la (in)traducibilidad de la fraseología”, en Corpas Pastor, Gloria (ed.), *Las lenguas de Europa: estudios de fraseología, fraseografía y traducción*, Granada, Comares, 2000, 483-522.
- Corpas Pastor, Gloria, *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1997.
- Díaz Núñez, Elena, “Fraseología y política en los medios de comunicación”, en Luque Durán, Juan de Dios & Manjón Pozas, Francisco José (eds.), *Estudios de lexicología y creatividad léxica. III Jornadas internacionales sobre estudio y enseñanza del léxico* In memoriam Leocadio Martín Mingorance, Granada, Serie Collectae, 1996, 133-145.
- Ferraz Martínez, Antonio, *El lenguaje de la publicidad*, Madrid, Arco Libros, 2000.
- Guerrero Salazar, Susana & Núñez Cabezas, Emilio Alejandro, *Medios de comunicación y español actual*, Málaga, Aljibe, 2002.
- Junceda, Luis, *Diccionario de refranes, dichos y proverbios*, Madrid, Espasa, 1998.
- Pejovic, Andjelka & Inmaculada Gallegos Polonio, “COMO ME LO CONTARON TE LO CUENTO: Dichos y frases hechas en la tradición oral y escrita españolas” (у штампџ).
- Penadés Martínez, Inmaculada, *Diccionario de locuciones verbales para la enseñanza del español*, Madrid, Arco Libros, 2002.
- Ruiz, Leonor, *La fraseología del español actual*, Barcelona, Ariel, 1998.
- Seco, Manuel et al., *Diccionario fraseológico documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles*, Madrid, Aguilar, 2004.
- Varela, Fernando & Kubarth, Hugo, *Diccionario fraseológico del español moderno*, Madrid, Gredos, 1994.

Andjelka Pejović**LA FRASEOLOGÍA EN EL LENGUAJE
PERIODÍSTICO EN ESPAÑOL**

Resumen

En este trabajo se analiza la presencia de las unidades fraseológicas en el lenguaje de la prensa española. Se observa que son bastante frecuentes y se emplean en diferentes textos periodísticos. Es importante destacar que a pesar de su unidad semántica estas unidades sufren ciertas modificaciones lo cual, no obstante, no impide que sean reconocidas más o menos fácilmente. Por todo ello también se estudian las transformaciones observadas y sus valores expresivos.

СТУДИЈЕ

Гвозден Ероп

Институти за књижевности и уметности, Београд

ПОРЕДБЕНЕ СТУДИЈЕ И СОЦИОЛОГИЈА КЊИЖЕВНОСТИ

Разматрање појединих манифестација интеракције књижевности и друштва је за поредбене студије било увек незаобилазно у изналажењу агенса повезивања књижевности и књижевне судбине писаца ван своје средине – што није, само по себи, компаратистичку усмеравало ка социологији књижевности. Данас је, међутим, у тој дисциплини доста демонстрирања варијанти социолошког метода који повезује иначе различите приступе књижевности и њеним разноврсним „умреженостима“. То показује и белгијски зборник радова *Књижевности и друштво. Функција књижевне социологије у компаратистички*.

Кључне речи: компаратистика, социологија књижевности, теорија књижевности

Дисциплина књижевних студија што се именује *littérature comparée / comparative literature* „запљуснута“ је од деведесетих година прошлог столећа новопридошлим интердисциплинарним приступима, „оруђима“ и тумачењима, као што су култур(ал)не студије, постколонијалне студије, тзв. Теорија, студије рода, итд., којима је, у најкраћем, заједничко да књижевност сагледавају поглавито као само једну од низа дискурзивних пракси, односно један културни феномен међу многима, и који последично показују мало слуха и интересовања за специфичности литерарног стваралаштва.¹ У том конгломерату школа и мисаоних проседеа је упадљиво изостајало позивање на баштињена постигнућа на пољу социологије књижевности, као, уосталом, и коришћење самог тог термина, премда је реч о подручју истраживања које би морало бити блиско заступницима асимилације нових трендова у компаратистици.

Попуњавање ове уочљиве празнине желело се, чини се, иницирати зборником радова који су уредили Bart Ekunen и Bart Eeckhout са универзитета Гент у Белгији, а који има наслов *Књижевности и друштво*, уз прецизно формулисан поднаслов: *Функција књижевне социологије у компаратистички*. (Овај зборник садржи радове са ис-

1 В.: Г. Ероп, *Књижевне студије и домен компаратистике*, Београд – Панчево, 2007.

тоименог научног скупа, у част компаратисте R. Vervlieta, одржаног 2000. године у Генту, у организацији Белгијског удружења за општу књижевност и компаратистику). Наиме, већ сам овај целокупни наслов сведочи о уверењу уредника, односно организатора скупа, да је, најпре, разматрање видова релације књижевност – друштво „резервисано“ за поље књижевне социологије, те да се, даље, не само с довољно разлога „literary sociology“ може доводити у везу са поредбеним студијама већ и да таква социолошка истраживања имају одређену, свакако не безначајну, *функцију* у овим студијама, што би значило да се може само још расправљати о модалитетима таквих истраживања.

Значај и функција социологије књижевности у компаратистици се, дакле, подразумевају, мада у уводном тексту В. Кеупен (који управо и предаје на универзитету Гент компаратистику и књижевну социологију) констатује да се последњих деценија уочљиво зазире од коришћења концепта књижевне социологије. На то се, уосталом, алудира и насловом тога увода: „Успон и пад књижевне социологије... и њен опстанак“! Што се тиче ранијег периода, позивајући се на деловање шездесетих и седамдесетих година прошлог века аутора као што су Erich Köhler, Peter Bürger, Lucien Goldmann, Peter V. Zima, Terry Eagleton (који су однекуд сви сврстани међу компаратисте), Кеупен констатује како је „тенденција да се (не-емпиријска) књижевна социологија сматра једном од главних ‘пилот-дисциплина’ у компаратистици опстала до раних осамдесетих година“.² Ово напросто није тачна констатација, и нема тадашњег значајнијег писца приручника и методолошких расправа с компаратистичког подручја који би у свом видокругу имао социологију књижевности као „пилот-дисциплину“, у било којем смислу тог израза.

Кад је реч о међународној компаратистичкој заједници, Кеупен као најбољи доказ цветања ове „књижевно-теоријске субдисциплине“ наводи да је на VI конгресу Међународног компаратистичког удружења (одржаном 1970. године у Бордоу) посвећено изузетно много простора теми „Књижевност и друштво“. Доиста, о овој теми (једној од четири теме тога конгреса) било је седам главних реферата, а потом још 71 саопштење учесника конгреса. Али, о „sociologie littéraire“ или „sociologie de la littérature“ изричито говоре само три учесника, док још три у насловима својих саопштења помињу при-

2 Bart Keunen, „Introduction. The Rise and Fall of Literary Sociology... and Its Survival“, u: *Literature and Society. The Function of Literary Sociology in Comparative Literature* (ur. Bart Keunen & Bart Eeckhout) /Series: New Comparative Poetics, 2/, Bruxelles, New York [2001], 10.

дев „sociologique(c)“ (Додајмо: D. Н. Pageaux се бавио питањем изразито с подручја књижевне социологије, расправљајући о масовној комуникацији и тривијалној књижевности /о стереотипима шпијунског романа/, а једно саопштење са „резервне листе“, чији је аутор Paul Cornea, имало је наслов: „Прилог социологији ’утицаја’ у компаратистици“.)

Но, да ли су збиља представљала допринос цветању књижевне социологије тадашња саопштења о, рецимо, књижевним облицима и друштвеним реалностима у савременом канадском роману, о Стендалу и његовим првим читаоцима, о лоше схваћеним поетским сликама песника романтизма и њиховој рецепцији код читалаца, или о друштвеној структури и стилу једне књижевне епохе, о Верлаину у Русији, о друштвеним утопијама код Балзака и у *Мрш-вим душама*, о разликама у функцији романтизма, историјској условљености облика интерлитерарне комуникације, о друштвеним ситуацијама и романескним облицима. Поново видимо да се и таква разматрања односа књижевности и друштва, особито писца и читалачке публике, по свему судећи сматрају опредељењем за социологију књижевности, па су отуд бројни компаратисти који су се том приликом одлучили за конгресну тему „littérature et société“ једноставно убројани у заговорнике и делатнике те „књижевно-теоријске субдисциплине“. Заправо би, за Keunena, Н. R. Jauss морао онда бити врхунским примером компаратистичког социолога књижевности осамдесетих година прошлог века!

У *Теорији књижевности* Welleka и Warrena једно поглавље је било посвећено релацији „Књижевност и друштво“ (у оквиру разматрања „extrinsic“ приступа проучавању књижевности), и ту Wellek назначује три вида овог питања: социологију писца, његове професије и институција књижевности, затим друштвену садржину самих дела, као и утицај књижевности на друштво (укључујући проблеме публике). Први вид, „sociology of the writer“, односи се на оно што ће касније бити првенствено појмовно одређено као „sociology of literature“, обухватајући „читаво питање економске основе књижевне производње, питање друштвеног порекла и положаја писца, као и питање његове друштвене идеологије, која се може изразити у ванкњижевним изјавама и делатностима“. Друга два вида овог питања Wellek разматра врло критички, али не сматра да су превасходно из социолошког домена, па наглашава, на пример: „Дијаграм успеха једне књиге, њеног опстанка и оживљавања, или пишчева угледа и славе, углавном је друштвена појава. Наравно, тај дијаграм делимице припада књижевној ’историји’, по-

што се слава и углед једног писца мере његовим стварним утицајем на друге писце, његовом општом моћи преуобличавања и мењања књижевне традиције“ (иако, „пошто је у целини ’друштвено’, питање ’чигре укуса’ може се поставити на одређенију социолошку основу“).³

Чак је и један од најзначајнијих руских формалиста, Boris Ejhenbaum, наглашавао (додуше, у позној фази тог покрета, 1927. године), да се артикулисало питање *џенезе*, односно „појавио нов теоријски проблем – проблем односа чињеница књижевне еволуције према чињеницама књижевног живота“ (док је „пажња проучавалаца књижевности и критичара била [...] последњих година управљена, углавном, на питања књижевне ’технологије’, и на објашњење специфичних особености књижевне еволуције, иманентне дијалектике, стилова и жанрова“). Али, критикујући преокупације „наших књижевних ’социолога’“ (анализа дела с гледишта класне идеологије писца, и узрочно-последично извођење књижевних форми и стилова на основу општих социјално-економских и поседничких облика епохе), Ejhenbaum је постулирао:

Књижевност, као и било који други специфичан низ појава, не настаје од чињеница других низова и зато се не може свести на њих. Односи између чињеница књижевног низа и чињеница које леже ван њега не могу бити само просто узрочни, већ могу бити само односи узајамних сагласности, узајамних утицаја, зависности и условљености. [...] Садашњост нас је довела до материјала књижевног живота, али не зато да би нас одвела од књижевности и ставила крст на оно што је урађено последњих година (при томе подразумевамо науку о књижевности), већ да бисмо поново поставили питање о конструкцији књижевно-историјског система и схватили шта значе еволутивни процеси који се одигравају пред нашим очима.⁴

Кад је реч о компаратистици, у њеним темељима је и дело Madame de Staël *О књижевности и размајраној у односима са друштвеним институцијама* (1800), које је, додуше више програмски него у реализацији, плод залагања за поредбено оријентисану историју књижевности са наглашеном социолошком компонентом, истакнутом у наслову рада. У истом духу је писана и њена књига из 1810. године, *О Немачкој*, прожета космополитским идејама о народима који треба да буду водичи једни другима. Највећма је со-

3 René Wellek & Austin Warren, *Theory of Literature*, 1949, пр. (А. I Spasić) *Теорија књижевности*, Beograd, 1965, 115, 120.

4 Boris Ejhenbaum, „Литература и литературни быт“, *На литературном пољу*, 1927, 9. Пр. (М. Војић) „Књижевни живот“, у: Boris Ejhenbaum, *Књижевност*, Beograd, 1972, 163, 166, 168-9, 173.

циолошки утемељена, међутим, књига *Comparative literature* Н. М. Posnetta, професора с Новог Зеланда, објављена 1886. године у Лондону. По Posnettu, „предмети поредбеног истраживања су унутрашњи и спољашњи видови књижевног развоја, јер књижевности нису Аладинови дворци које су изградиле непознате руке у трен ока, већ су суштински резултат узрока који могу бити одређени и описани.“ Отуд се као средишња тачка поредбених студија схвата однос индивидуе према групи, а разматрање постепеног развоја друштвеног живота, од клана до града, од града до народа, од оба два до космополитског човечанства, изведено је одговарајућим редоследом ауторових студија из компаратистике!⁵

Француски аутори у XIX веку који су обликовали подручје ове дисциплине такође су држали до изналажења ближих веза међу друштвеним и књижевним развојем, али им је тежиште ипак на подручју књижевне историје, макар да су им расправе, хотимично, више историјске неголи књижевне – као код Р. Chaslesa, на пример: „Да би се темељито проучавала књижевност, треба проучавати политику, религију, само друштво. [...] Потражимо грађу интелектуалне историје, а не књижевне историје“; књижевне студије „покушавају да открију шта је писац примио из једне културе, и шта је учинио за њу, шта је узајмио или другима позајмио“.⁶ А за све оне, не тако ретке, компаратисте у новије доба којима се чини неодговарајућом именица *littérature* у термину *littérature comparée*, наведимо како је Chasles, полемично и иронично у приступу, схвата широко (и бизарно „модерно“), четрдесетих година XIX века, кад се термин обликовао:

– Литература! – нешто што није ни Филозофија ни Историја ни Ученост ни Критика; – нешто неодређено, неухвативо и еластично. Pico della Mirandola, један од ових младих продорних софиста који праснуше на крају средњег века, врло добро је дефинисао овај обновљени атински занат: – дар да се све објасни, да се све тумачи, да се бескрајно дискутује *de omnibus rebus et de quibusdam aliis*: „о ономе што постоји и још о нечему поврх свега“.⁷

И А.- Ф. Villemain, који је држао на Сорбони двадесетих година тога века серију књижевноисторијских предавања, заснованих поредбено, истицао је „утицај друштва који делује на духове, који их

5 Hutcheson Macaulay Posnett, *Comparative Literature*, London, 1886, 85-86.

6 Philarète Chasles, *Études sur l'antiquité précédées d'un essai sur les phases de l'histoire littéraire et sur les influences intellectuelles des races*, Paris, 1847, 28, 31.

7 Исио, 30. В. такође *Књижевне студије и домен компаратистике*, 14-15. Chasles додаје: „Говорити о свему постаде занат, писати о свему – навика, све штампати – потреба“. То беше написано пре сто шездесет година!

оплођава, који их буди, који их подстиче“, с амбицијом да у својим „лекцијама“ представи „историју модерних обичаја и идеја изражених путем књижевности“⁸, повезујући књижевност у својој компаративној књижевној историји са друштвеним кретањима и институцијама.

Академско утемељивање поредбених студија које почиње у Француској са Josephom Texteom, односно катедром за компаратистику у Лиону, не представља раскид са схватањем важности друштвеног контекста за литерарна кретања, али смешта тежиште истраживања на сферу књижевности, односно на књижевне међурелације. Подручје истраживања поредбеног проучавања књижевности чине „односи различитих књижевности међу собом, истовремене или сукцесивне акције и реакције, друштвени, естетички или морални утицаји који потичу из укрштања раса и слободног протока идеја“. У првом плану су, како се види, „relations des diverses littératures entre elles“, а потом „influences sociales“, али уз њих одмах и „esthétiques ou morales“. Texte је био уверен да само једна „l’histoire comparée des littératures“ може дати одговор на значајна питања: „Шта је књижевност? Који је закон њеног развоја? У којим је она односима са људским друштвима? Шта је напредак у књижевности? Које су, са естетичког гледишта, главне групе стваралаца или дела?“⁹ То су, како се види, еминентно књижевна питања.

Gustave Lanson, можда најзначајнији француски историчар књижевности, којег смо склони најчешће да поједностављено видимо као „позитивисту“, одржао је с почетка XX века неколико предавања о питањима *метода* у струци, као што је, на пример, предавање „Научни дух и метод књижевне историје“ из 1909. године. Неколико година раније он је, међутим, на позив познатог социолога Emila Durkheima, имао и једно обимно излагање на тему:

8 Abel - François Villemain, *Cours de littérature française - Tableau de la littérature au XVIII^e siècle*, 2^e édition revue, corrigée et augmentée, Paris, 1840, IV, 441-442.

9 Joseph Texte, „L’histoire comparée des littératures“, u: *Etudes de littérature européenne*, Paris, 1898, 1; 22. Необично, Texte сматра да поредбене студије нису настале у Француској већ у Немачкој, као плод револта против француског јарма: „Lessing, Herder, Schiller, Tieck, два Schlegela, то су њени прavi оснивачи!“ (9). Данас се то гледа из другог угла. Како је писао познати немачки компаратист Р. Бауер, све немачке историје књижевности, као што је она Friedricha Schlegela, које су желеле да воде рачуна о историјским еволуцијама, имале су исту „финалистичку“ ману: *a priori* подређеност естетског суда неком „претпостављеном“ смислу „Историје“ (за разлику од Француске где се од Cuviera и природних наука узимала идеја да је могуће изградити потпуну целину на основу њених делова, и то захваљујући поређењу). Roger Bauer, „Comparatistes sans Comparatisme“ у: *Comparative Literary History as Discourse* (ур. М. Ј. Valdés, D. Javitch, A. Owen Aldridge), Bern - Berlin, 1992, 42-43.

„Књижевна историја и социологија“. Оно што најпре није био запазио, како сам ту каже, јесте тесна повезаност тачке гледишта социологије и књижевне историје! Штавише, закључио је био да је немогуће радити на књижевној историји без социологије: „Показали бисмо затим, без много муке, да су најзначајнији проблеми књижевне историје социолошки проблеми, те да већина наших радова има социолошку основу или закључак“, јер ако желимо *објаснити* књижевна дела, то не можемо урадити другачије но смештајући дела и људе у друштвене серије. Према Лансону, „социолошка тачка гледишта нам помаже да се оријентишемо у истраживању чињеница, да поставимо проблеме, а тумачимо резултате; она проширује, уздиже и, нарочито, прецизира наша проучавања“. У продужетку Лансон наводи законе, односно законитости, главне односе на подручју књижевности, које треба схватити без икакве *a priori* позиције, више као сенке законитости (јер не знамо увек да ли уочавамо добро довољне и потребне услове). Први међу њима је закон корелације књижевности и живота – „можда најстарији закон књижевне социологије [*sociologie littéraire*] који је дефинисан“ (а следе закон о страним утицајима, закон кристализације жанрова, закон корелације облика и естетичких циљева, закон појаве ремек-дела и закон деловања књиге на публику).¹⁰ Закључиће Лансон да је градиво (*matière*) проучавања књижевних историчара великим делом социолошко: улога појединца је у књижевности тако видљива и тако стварна, али велике књижевне личности су, барем добрим делом, фигуре и симболи колективног живота. „Социолошко гледиште не треба да нам служи да се изопачи или занемари студиозно проучавање већ да се оно продуби.“¹¹

10 В. више у: Г. Ерор, *Генетички видови (интер)литерарности*, 94-99, 140-141, и *Књижевне ситуације и домен компаративистике*, 162-163.

11 Gustave Lanson, „L'histoire littéraire et la sociologie“, у: *Essais de méthode et d'histoire littéraire*, Парис, 1965, 64-65, 69, 72-73, 80. – Ако нам оваква гледишта могу изгледати усаглашена са позитивистичким схватањем приоритетних задатака у књижевној историји, односно у некој мери израз позитивистичког социологизма, тесно повезивање двају дисциплина наћи ћемо понегде чак и код аутора који сагледавају књижевност превасходно као „уметност речи“. На пример, у речничкој обради термина „Социологија књижевности“ В. Жмегач је био навео да се ова дисциплина схвата углавном двојако: у смислу позитивистички усмерене социологије (која се бави друштвеним положајем писца, дистрибуцијом књижевних дела, саставом публике, итд.), и као усмерење опште историје књижевности „на темељу спајања дијакроничких и синхроничких аспеката, напосе с обзиром на узајамно дјеловање свих фактора у комуникацијском саставу – аутора, текста, посредника (и техничких медија), јавности у лицу публике. У том другом значењу (којему одговарају методички пројекти који данас све више привлаче пажњу) *с.к. зайраво је темељни ириситиуј сувремено схваћеној повјесној књижевности*“ (курзив: Г. Е.)! И још: „Дјелотворност друштвених фактора, или точније: производних односа на одређеним ступњевима развитка, и у књижевној је

Мада је Лансон разматрао и нека еминентно компаратистичка питања као што су појам утицаја, функција страних утицаја у развоју француске књижевности, односи француске и шпанске књижевности у XVII веку, он је био првенствено историчар француске књижевности. Корифеји компаратистике, међутим, могли су прихватити да је доиста њихово „градиво“ проучавања великим делом социолошко, али схватајући Лансонову полисемичну именицу „matière“ (од латинског *materia*), као *материјал*, то јест као *грађу* од значаја за поредбене студије књижевности – а не, узмимо, као *материју*, у смислу садржине, основе, супстанце. Ф. Балденспергер је имао доста јасне методолошко-теоријске позиције у погледу одређивања поступка и предмета *littérature comparée*, и критички се односио, поред осталог, и према Таинеовом социолошки усмереном детерминизму (идеји „унутарње структуре“ коју је Таине налазио истовремено у једној песми и једној раси). Кад је реч о „струјањима“ међу књижевностима, за Балденспергера је било очито да књижевни облици не бивају прихваћени или одбачени у зависности од свог порекла већ зависно од тога колико су сагласни стањима сензибилитета. Књижевност коју стварају уметници или она коју прима публика која је прихвата није у потпуности једна те иста ствар: „између њеног стварања и распрострањања постоји сав онај размак који раздваја један у свом принципу индивидуални феномен од другог који је само друштвени“.¹²

У том су смислу оне друштвене констелације које ће касније систематично да разматра емпиријска социологија књижевности свакако за Baldenspergera или Van Tieghema и потоње компаратисте биле веома значајне: истраживања путева ширења, преношења (*diffusion*) књижевности, односно дистрибуције књиге пружала су податке који су омогућавали да се утврди и протумачи рецепција појединог писца, неког књижевног покрета или целе књижевности у појединој страниој средини. То би била *социологија институција књижевности* што је наводи Wellek уз социологију писца и његове професије, а која је, рецимо, разрађена у *Социологији књижевности* Roberta Escarpita (1964). Све оно што разматра Escarpit у поглављу о *дистрибуцији* (о чину објављивања, функцији издавача, образовном кругу, итд.), као и у следећем поглављу о *поширињи* (о публи-

продукцији тако чита да се намеће питање колико је уопће логике а колико пуке идеологије у подјели на 'вањски' и на 'иманентни' приступ“. *Речник књижевних термина* (ур. Д. Живковић), друго, допуњено издање, Београд, 1992, 795-797.

12 Fernand Baldensperger, „Littérature comparée, le mot et la chose“, *Revue de littérature comparée*, 1921/1, 16; *La littérature – création, succès, durée*, Paris [1927], 179 (poglavlje „L'appel à l'étranger“).

кама и о успеху, о познаваоцима и потрошачима, мотивацијама и условима за читање),¹³ тако рећи у целини веома је значајно и за разумевање токова међу књижевностима, чему треба додати оно што је у једном новијем француском компаратистичком приручнику још обухваћено у поглављу „међународне књижевне размене“, а то је улога путника, преводаца и тумача (као и појединих земаља – традиционалних културних „раскрсница“, универзитета, итд.).¹⁴ Но то су за компаратисте увек била најпре неопходна „оруђа“ коришћена у сврху расветљавања онога што је Балденспергер звао „intercommunication intellectuelle“, посебно на књижевном плану.

Littérature comparée / comparative literature је као дисциплина изворно више нагињала обухватању културноисторијских неголи социолошких питања. У том смислу је особито значајно дело Паула Хазарда који је, на пример, у дисертацији *Француска револуција и италијанска књижевност* (1910) детаљно изложио етапе поступног продирања револуционарних идеја из Француске у Италију, и њихове ефекте на плану културе и књижевности посебно, а његово најзначајније дело носи назив *Криза европске свесности 1680-1715* (1935). Поменимо у овом контексту и његову књигу *Европска мисао и XVIII век, од Montesquieua до Lessinga* (1946). Предавао је Хазард на *College de France*, уз остало, о космополитским француским путницима у XVIII веку.¹⁵ Van Tieghem је посебно поглавље свог компаратистичког компендијума посветио „идејама и осећањима“ (у поглављу о методима и резултатима компаратистике), односно њиховим „разменама“ у различитим књижевностима, што обухватају и потоњи француски приручници као „историју идеја“, при чему се издвајају филозофске и моралне идеје, религијске идеје, научне идеје, политичке идеје.

Међутим, тежње J. - M. Carréa и M. - F. Guyarda педесетих година прошлог века да се у компаратистици нађе места и за испитивања представе које једни народи имају о другима („Како се видимо узајамно, Енглези и Французи, Французи и Немци“),¹⁶ односно

13 Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, 1964. Pr. *Sociologija književnosti*, Zagreb, 1970.

14 P. Brunel, Cl. Pichois, A. - M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, 1983, поглавље „Les Échanges littéraires internationaux“, као и у ранијој верзији: Cl. Pichois, A. M. Rousseau, *La littérature comparée*, Paris, 1967. Ту су разрађени разноврсни посредници што су наведени још код Van Tieghema у одговарајућем поглављу (*La littérature comparée*, Париз, 1931), уз наглашавање улоге путника које Van Tieghem не издваја.

15 V.: Anton Ocvirk, „Paul Hazard in primerjalna književnost“ u: Paul Hazard, *Križa evropske zavesti*, Ljubljana, 1959, 425-492.

16 Jean - Marie Carré, „Avant-propos“, u: Marius - François Guyard, *La littérature comparée*, Paris, 1958, 6.

„слике или слика које о једној земљи циркулишу у другој у датој епоси“¹⁷, добрим делом су водиле ка социолошки усмереним књижевним или, боље, ванкњижевним поредбеним студијама. За R. Welleka, који је ове амбиције подвргао оштрој критици, такво проучавање би било ствар „националне психологије, социологије“, односно „предмет који припада социологији или општој историји“¹⁸ – што је за дуже време умањило ентузијазам заговорника таквих социолошких истраживања у оквирима компаратистике. Ипак ће у помињаном новијем француском приручнику (у две његове верзије) бити увршћен и одељак „Слике и психологија народа“ (у оквиру поглавља „Међународне књижевне размене“) с тежиштем на слици о некој страниој земљи коју открива целокупност неке књижевности – а ту би се онда, по ауторима, могло поставити питање како се та слика уклапа у глобалну слику што је неки народ ствара о другоме: „овдје смо на раскрсници књижевности, социологије, етничке антропологије“.¹⁹

У темељитом уводу у компаратистичку дисциплину, Ulrich Weisstein посвећује посебно поглавље проучавањима књижевне рецепције (укључујући ауторе, читаоце, критичаре, издаваче и миље који их окружује – дакле, ту су обухваћени и „посредници“), а она би, каже се, водила у правцу „књижевне социологије или психологије“. Потом још на другом месту Weisstein наводи да се мора одупрети импулсу да проучава „књижевну или социолошку улогу посредника“ као што су професионални преводиоци (подсећајући ипак да познавање поједине стране књижевности зависи, у великој мери, од „некњижевних фактора“). А на завршним странама овог поглавља он опет сматра важним да подсети да оно „није замишљено као увод у књижевну социологију“.²⁰

И као што Weistein у америчкој и изворној немачкој верзији свога „Увода“ (1968) неће сматрати опортуним да се социологији књижевности у компаратистичкој перспективи посвети посебни одељак књиге (без обзира на њену, подразумевану, помоћну функцију), тако је неће посебно разматрати ни други немачки аутори сличних приручника: Hugo Dyserinck (1970, који, међутим, има посебно погла-

17 M. - F. Guyard, *истио*, 118.

18 René Wellek, „The Crisis of Comparative Literature“ у: *Concepts of Criticism*, New Heaven, 1963, 284; „The Concept of Comparative Literature“, *Yearbook of Comparative and General literature*, 1953/2, 4.

19 Cl. Pichois, A. - M. Rousseau, *La littérature comparée*. Pr. (J. Belan) *Komparativna književnost*, Zagreb, 1973, 90. V. i P. Brunel, Cl. Pichois, A. - M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, 65.

20 Ulrich Weisstein, *Comparative Literature and Literary Theory*, Bloomington - London, 1973, 48, 60-61, 64.

вље „Komparatistische Imagologie“), Gerhard R. Kaiser (1980), Manfred Schmelina (1981), па ни Angelika Corbineau Hoffmann (2000, која посвећује велики део књиге теми „књижевност у културном контексту“, почевши од разматрања „компаратистичке имагологије“). Нема је ни код француских аутора Simona Jeunea (1968), Yvesa Chevrela (1989), нити код Jana Brandta Corstiusa (1968) или Wenera P. Friedericha (1970), код Alexandru Dime (1969), D. Đurišina (1975), Зорана Константиновића (1984, на нашем језику).

Крајем осамдесетих година социологија књижевности спорадично „осваја“ и прегледе компаратистичке дисциплине: таква књига Зорана Константиновића на немачком (1988) садржи одељак „Vergleichende Literatursoziologie“, у зборник радова о *littérature comparée* који су уредили Pierre Brunel и Yves Chevrel (1989) уврштен је и прилог Daniela Madelénata „Књижевност и друштво“ са пододељцима „Правци социологије“ и „Социологија књижевности“, а у новију такву књигу с више француских аутора, коју је уредио Didier Souiller (1997), и то у њен завршни одељак „Рад на тексту у компаратистици“, укључен је и одељак „Социологија књижевности: текст као производ“.

Посебно је труд ка својеврсном „преусмеравању“ поредбених студија запазив у више радова Daniel-Henry Pageauxа објављених 1986. године. О књижевности треба мислити, сматра Pageaux, као о феномену који је, *истовремено*, специфичан (следи као књижевни систем и као текст посебне поетичке принципе) и „представља једну културну праксу, уз остале (сликарство, скулптура, филм, и, зашто не, облачење или кухиња)“!²¹ Тежиште је ипак на књижевном тексту као манифестацији датог културног тренутка, па би компаратистика, по овом аутору, требало да се нужно прошири на питања која су мање књижевна но културна, и да се још више отвори ка друштвеним и хуманистичким наукама, као наукама о човеку. Ово је, у ствари, залагање за отварање према социолошким приступима, што се јасно види и из Pageauxовог односа према студијама рецепције: у тим студијама француски аутор најављује у будућности утемељивање *социологије рецепције* на месту естетике рецепције школе из Констанце.²² У другом тексту, опет, овај аутор помиње

21 Daniel - Henry Pageaux, „De l’imagologie à la théorie en littérature comparée. Eléments de réflexion“, у: *Europa provincia mundi: essays in comparative literature and European Studies offered to Hugo Dyserinck on the occasion of his sixty-fifth birthday* (yp. J. Leerssen i K. U. Syndram), Amsterdam – Atlanta, GA, 1992, 300.

22 Daniel - Henry Pageaux, „Pour un nouveau programme d’études en littérature comparée: les relations interlittéraires et interculturelles“, у: *The Future of Literary Scholarship* (yp. G. M. Vajda i J. Riesz), Frankfurt am Main, 1986, 63-64. И у каснијем компаратистичком ком-

да су „émetteur“ и „récepteur“ представљали предмет преобилних испитивања од психоанализе до естетике рецепције – док би социологија рецепције ту била кориснија. За њега је у првом плану „естетички и социокултурни модел“ који је могуће анализирати са историјског, социолошког гледишта, на плану културних, идеолошких норми, и са естетичког, књижевног гледишта, на плану „модела“. Но тај „нови компаратистички програм“ заснован на проучавању историјског и културног, идеолошког контекста књижевности, на социологији књижевности, требало би схватити, нема више праве алтернативе: „Тежи ли компаратистика да буде једна 'хуманистичка наука', или да буде један апендикс што га једва толеришу (прави) специјалисти за једну књижевност?“ Овде, заправо, видимо одјеке оног културолошко-компаратистичког усмерења (и одговарајућу аргументацију) што је преовладало у северноамеричким поредбеним студијама последњих деценија прошлог века,²³ укључујући заговарање „новог поља компаратистичког истраживања“ које би чинило „целину канонизованих, канонских текстова и текстова маргиналних, маргинализованих, из 'контра-културе“.²⁴ Но Pageaux потребу компаратиста за проучавањима питања културе директно везује за социологију књижевности, а то је позиција која се заступа и првоувршћеним прилозима у зборнику радова о функцији социологије књижевности у компаратистици.

Уводни текст В. Кеупена у наведеном белгијском зборнику управо тежи да истакне оно што неки савремени токови поредбених студија имплицирају, али што се углавном не наглашава, а то је социолошки карактер таквих приступа књижевности. Мада Кеупен са жаљењем примећује да су чак и мање или више „чврсте“ гране дисциплине одбациле термин „књижевна социологија“, радије бирајући да се воде под именом „емпиријске студије књижевности“, ипак налази да су истраживања тог типа живља него икад, и настављају да усмеравају књижевно-критички програм рада поредбених

пендију овог аутора један део одељка о критичкој рецепције носи наслов: Естетика или социологија рецепције?“, док се у одељку о елементима за једну теорију књижевности најпре говори о књижевном пољу (појам преузет од Р. Bourdieua), које допушта „социолошко читање“ књижевности. Између аутора, издавача, штампара, с једне стране, и читалаца, слушалаца и гледалаца, с друге, наводи се, постоји читав један сложени друштвени простор, и читав један „скуп политичких, економских, културних фактора“. *La littérature générale et comparée*, Париз, 1994, 51, 144.

23 В.: Г. Ероп, „Шта се пореди у поредбеним књижевним студијама (littérature comparée?)“ у: *Књижевне студије и домен компаратистике*.

24 Daniel - Henry Pageaux, „Littérature comparée et sciences humaines. Pour un renouveau des études comparatistes“, у: *Sensus Communis. Contemporary Trends in Comparative Literature. Panorama de la situation actuelle en Littérature Comparée* (Festschrift für Henry Remak), (уп. J. Riesz, P. Boerner, B. Scholz), Tübingen, 1986, 68, 70-72.

студија! Ту се додаје да *comparative literature* у облику како је примењују књижевни социолози или њихови баштеници обично нема много заједничког са традиционалним облицима компаратизма – као што је тематологија, студије о књижевним врстама и родовима или о књижевним покретима. Ово је, свакако, тачно.

Али, Кеуен види проблем у нечем другом, у подели компаратистичке заједнице на два методолошка тора: на оне који се залажу за аутономистичке облике компаратизма, и оне који су за хетерономистички приступ. Првима је ту дато врло мало места, већ и с обзиром на предмет зборника, и за *аутономистички приступ* је речено да он имплицира да је књижевност пракса коју карактерише аутономија заснована на специфичним вредностима, па је и хоризонт поредбених истраживања често сведен на интертекстуалну сферу уско дефинисане књижевне историје. Такви приступи се не труде да превазиђу своју судбину коју имају (парафразирајући Тому Аквинског) као *ancilla filologiae*!²⁵ Насупрот њима, *хетерономистичке теорије* приступају књижевности као једном елементу у већој културној целини, и ту се тежи разумевању књижевних феномена „као симптома друштвених конфликта и механизма моћи, укључујући род, расу, сексуалност и хијерархију високих и ниских облика културе“.

Према Кеуену, најстарији облик хетерономистичке критике треба видети у марксистичко-дијалектичким теоријама, а у том контексту, „књижевна социологија је често била виђена као водећа дисциплина компаратистике“ (што је необразложена и неутемељена тврдња). Један од најпромишљенијих хетерономистичких приступа, наводи се даље, представља социологија текста, коју је увео Петер В. Зима касних шездесетих година прошлог века, другу такву позицију инспирише *approche institutionnelle* (истиче се као пример метод Pierre Bourdieuа), док трећи облик хетерономистичке критике представља емпиријска књижевна социологија (која спада међу њене најстарије облике).

Поред ова три истраживачка метода, Кеуен наводи и друге методологије, које су „углавном имплицитни баштеници књижевне

²⁵ Bart Keunen, „The Rise and Fall of Literary Sociology... and Its Survival“, у: *Literature and Society. The Function of Literary Sociology in Comparative Literature*, 12-14. Овде аутор, чини се, показује слабости образовања заступника нових и „нових“ теоријских праваца: у потпуности ван његовог видног поља је проблематика еманциповања подручја књижевних студија или науке о књижевности (у првој половини XX века) управо од филолошке, односно филолошко-позитивистичке традиције. Овај одељак свог „Увода“ Кеуен смешта под бомбастичан наслов „Борба за опстанак хетерономистичких приступа књижевности“, али би се, судећи по аргументацији, пре могло говорити о оправданим покушајима борбе за опстанак аутономистичких приступа...

социологије“, и представљају покушаје да се компаратистика *обнови* хетерономистичким стратегијама. Ту је најпре поменуто „једно од најважнијих поља у компаратистици, наиме студије рода /*gender studies*/“ (на које је имао значајан утицај француски постструктурализам), а другу главну реоријентацију у поредбеним студијама представљао би покрет култур(ал)них студија /*Cultural Studies*/ који се, тврди се овде, експлицитно залаже за нужност социолошког приступа питању културе: текстови што се објављују на овом подручју често се заснивају на нео-марксистичким концептима, док друга тенденција унутар култур(ал)них студија показује утицај постструктуралистичких мислилаца. Трећа главна реоријентација се односи на теорије које се фокусирају на тему „књижевност и етика“ (утицај Niklasa Luhmanna), а последњи облик хетерономистичке критике је најмлађи изданак са стабла књижевне социологије, подручје урбаних студија и социјалне географије (то је, иначе, управо Кеуненово подручје).²⁶

Како, дакле, све што је иоле вредно пажње у данашњој компаратистици, из ове визуре, представља неки огранак социолошког приступа књижевности, могло би се закључити да је побројаним („хетерономистичким“) методолошким оријентацијама судбина да буду *ancilla sociologiae*, али то свакако неће бити закључак аутора прилога у овом зборнику! Од следећег увршћеног рада под насловом „Књижевна социологија и компаратистика“ очекивали бисмо више разјашњења о односу ових дисциплина (о ономе што их повезује, али и о ономе што их разликује), но мало их ту налазимо. Аутор, R. Vervliet, помиње најпре поједина гледишта Welleka, Owena Aldridgea и Weisstaina, задржавајући се више на тзв. Bernheimerovom извештају о стању компаратистичке дисциплине, намењеном члановима Америчког удружења за компаратистику (ACLA) из 1993. године, и указује да је тај Извештај нагласио потребу контекстуализације књижевности идеолошким и културним приступом (а у њему садржаним предлозима овај је аутор био сместа „очаран“, но уз ограђивање од теза из Извештаја као што је она да се „књижевним текстовима сада приступа као једној дискурзивној пракси међу другима“). Оним што је назначено насловом Vervliet се ближе бави тек на последњим страницама свога прилога, где подвлачи да сусрет поредбених студија и књижевне социологије треба да буде истински дијалогичан, дијалог где нико није господар, и где књижевни дискурс „упада“ у социологију онолико колико важи и релација *vice versa*. Зато наводи како радије говори о

²⁶ Исто, 14-17.

„књижевној социологији“ (да ли о оној Лансоновој?) него о „социологији књижевности“. Ипак, обавезујући се на међудисциплинарност, ограђује се Vervliet, треба да имамо у виду „ризик да деградирамо наше истраживање на аматерска, ненаучна тумачења“, ризик који није фиктиван, занемарљив – што је уместо упозорење. Поход ка „науци компаратистике“ могао би, по Vervlietu, добити изванредну подршку од прагматичких и емпиричких системских оквира које су поставили такви аутори као Robert Escarpit, Pierre Bourdieu, Niklas Luhmann и Siegfried Schmidt.²⁷

Најзад, трећи прилог (у овом зборнику) који нас овде посебно занима потписује Peter V. Zima из Целовца, чији приступ „социологије текста“, видели смо, аутор уводне расправе посебно издваја. Овај је аутор објавио протеклих деценија више књига с подручја социологије књижевности,²⁸ а и у овом раду се бави социологијом текстова, посебно у новим, промењеним друштвено-језичким ситуацијама. Показује се ту, по Зими, да је у наше време критика романтизма, реализма и буржоазије замењена постмодерним инвективама против елитистичког језика модернизма, и феминистичким критикама мушке доминације и сексизма. А књижевни текст, у социолошком и социо-семантичком приступу, може бити читан као најбогатији и најкомпактнији модел поједине друштвено-језичке ситуације. У закључном делу текста се резимира да „успостављање односа књижевних и некњижевних *текстова* са друштвено-језичким ситуацијама, социолектима и дискурсима олакшава утемељивање језичке споне између текста и друштвеног контекста, и обрађавање специфичне природе појединог текста“ (курзив: Г. Е.).²⁹

У овом раду Зима ставља у исту предметну „раван“ књижевне, некњижевне и теоријске текстове којима се – свима једнако, чини се - може и треба да бави „sociology of texts“, али чак ни не помиње

27 Raymond Vervliet, „Literary Sociology and Comparative Literature“, у: *Literature and Society. The Function of Literary Sociology in Comparative Literature*, 22-23, 26-27.

28 *Kritik der Literatur soziologie*, 1978 (*Pour une sociologie du texte littéraire*, 1978); *Textsoziologie, eine kritische Einführung*, 1980; *Manuel de Sociocritique*, ¹1985, ²2000; *Roman und Ideologie. Zur Sozialgeschichte des modernen Romans*, ¹1986, ²1999.

29 Peter V. Zima, „The Sociology of Texts: Position and Object“, у: *Literature and Society*, 31, 33, 39. Други Зимин закључак се односи на могућности да и текстови књижевне теорије, врло слично књижевним текстовима, носе печате специфичне културе, односно специфичне друштвено-језичке ситуације: теоретски текстови могу бити експлицитнији и мање полисемични од књижевних, али и они треба да буду читани као производи специфичне ситуације. Што ће рећи: „социологија текстова је такође социологија или социосемиотика теоретског дискурса“. В.: *Књижевне студије и домен компаратистике*, 119-120, напомена 3. У првом поглављу своје књиге *What is Theory? Cultural Theory as Discourse and Dialogue*, London, New York, 2007, 27 (енглеско издање књиге *Was is Theorie?*, Tübingen, 2004) помиње Zima и Lansonov рад „L'histoire littéraire et la sociologie“ (в. напомену 11), односно његов допринос „социолошкој теорији књижевности“.

аспекте компаратистике у вези са социологијом књижевности (премда је у питању рад у зборнику о функцији књижевне социологије у поредбеним студијама). Не може се, дакле, овде утврдити да ли Зима дели мишљење Б. Кеунена да књижевна социологија спада, већ сама по себи, у хетерономистичке приступе *унушар* компаратистике (чак са водећом улогом, евентуално). Зима је, уосталом, аутор једног компаратистичког приручника (објављеног 1992.) у којем се, у његовом уводном поглављу, залаже и за социолошки и семиотички приступ књижевном поређењу, и настоји да утемељи повезаност компаратистике и друштвених наука, особито социологије и семиотике. Но у његовој књизи би, ипак, и најтрадиционалнији компаратисти препознали свој предмет. Разматрају се, у посебним поглављима, типолошка поређења, генетичка поређења, упоредна истраживања рецепције, књижевни превод, периодизација и историја књижевних врста, уз компаратистику региона (Венеција, Истра, Корушка), али и компаратистика као дијалогска теорија.³⁰ Да ли би се у некој новој верзији те књиге нашло поглавље о студијама рода, које Б. Кеунен тако (о)лако означава као једно од најзначајнијих поља у компаратистици? У цитираном раду (у зборнику) Зима само говори о „феминистичкој критици“, али ни њу не везује за дисциплину поредбених студија.³¹

Не види се, уосталом, јасна граница између „хетерономистичких теорија“ изван компаратистике и оних унутар њеног подручја. Пре би се рекло да се данас где где *comparative literature* доживљава као топло коначиште које прима у своје окриље све путнике намернике. Настојање да се књижевност на сваки начин „контекстуализује“ у ширу културну сферу (Keunen) могло би се можда повезати и са старијим схватањем књижевности као комуникације (односно са потоњим поставкама о дијалогском карактеру књижевног дела), карактеристичним за најразличитије приступе књижевности од педесетих година прошлог века, укључив ту касније и постструктуралистичке и семиотичке анализе, естетику рецепције, америчку *reader response* критику, о чему С. Петровић каже и ово:

„И није неочекивано што су се многа проучавања књижевности као комуникације, зачета у знаку таквих механички састављених зами-

30 Peter V. Zima, *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen, 1992.

31 Пoglавље о о феминистичким студијама и студијама рода садржи један новији компаратистички „увод“ на италијанском језику, са више аутора, који је приредио Армандо Гнисци, заговорник постколонијалних студија и културолошке компаратистике (*Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, 1999), али њега, као, уосталом, и D. - H. Pageauxa, Keunen ни не помиње.

сли [пошиљалац, прималац, порука], превратила већ у нешто што би се могло описати као, само по себи прихватљиво, емпиријско социолошко проучавање књижевности или, рјеђе, емпиријско психолошко проучавање књижевности, али што нипошто више није расправа о дјелу уз разумијевање његове дијалогске природе³².

У уводном тексту белгијског зборника о књижевности и друштву из 2001. године набрајају се, како смо видели, теорије, приступи, позиције, односно методи истраживања, методологије, и њихове „реоријентације“. О књижевности је ту, некако, као по природи ствари, најмање речи (осим тамо где се говори, врло критички, о „аутономистичком“ истраживачу заинтересованом само за моделе способне да „дестилишу“ књижевне вредности из текста). Како је још пре неколико деценија запазио М. Солар, у систему нових наука проучавање књижевности „остаје негдје на рубу нечега, 'између', што значи: изван 'онога правога'“. То проучавање се, при том, збивало као развој у правцу хипертрофије методолошких расправа. И онда, „умјесто да расправа о методи буде расправа о самој ствари [...] расправе о методи као да воде они који не желе говорити о самој ствари, док, с друге стране, они што говоре о самој ствари, а не желе говорити о методи, не говоре више о истој ствари.“³³ Сама ствар би морала овде бити, дакако, књижевност, и то у ономе што је за њено постојање специфично, звали то литерарност или некако другачије. Данашње расправе о методи не чини се да увек, или барем претежно, говоре о „тој“ књижевности. При том се, дакако, поставља и додатно питање колико је оправдано све те расправе смештати у оквире поредбених студија, које имају своју историју и основне правце.

За данашња разноврсна истраживања културолошке оријентације, онолико колико су компаратистички усмерена, могло би се рећи да исказују склоности ка редукционизму, односно социолошком детерминизму, ревитализујући у некој мери стари позитивистички социологизам, путем социоцентричних истраживања која нису више средство него њихов циљ. Јер ако се социологизам „манifestира чврстим увјерењем да су пишчево подријетло, припадност одређеном слоју, његова јавна особност и само дјело категорије које је могуће свести једну на другу“,³⁴ онда треба признати, *volens-nolens*,

32 Светозар Петровић, „Књижевност као комуникација (двје напомене)“, *Књижевности и језик*, 1989, 4, 306.

33 Миливој Солар, „Између лингвистике и филозофије“, у: *Књижевна критика и филозофија књижевности*, Загреб, 1976, 11, 13.

34 Анте Стамаћ, „Смјерови истраживања књижевности“, у: *Увод у књижевности. Теорија, методологија*, Загреб, 1983, 735.

да се таква уверења демонстрирају у разним данашњим „хетерономистичким“ приступима што их Б. Кеунен истиче.

О повезаности данашњих културолошких метода проучавања књижевности у друштву са социологијом књижевности могло би се, наравно, говорити много детаљније и разрађеније. Примера ради, како наводи В. Лиска са универзитета у Антверпену, рана историја „модерне“ феминистичке књижевне критике на много начина коинцидира са развојем у књижевној социологији. У данашњој ситуацији, с обзиром на трансформацију феминистичке парадигме (у „родне култур(ал)не студије“) исказује се много комплекснији дискурс о повезаностима књижевности и друштва, већ и због утицаја постструктуралистичких теорија што су те везе раскидале, а потом и због повезивања са култур(ал)ним студијама, и одговарајућег премештања фокуса са књижевности као највећма „елитистичког“ представника „високе културе“ на културну продукцију уопште, што би био и прелаз од естетике на „културализам“.³⁵

Ако се вратимо Wellekovom разврставању проучавања односа књижевности и друштва, видећемо да се данашњи социоцентрични приступи, укључивши ту и оне у компаратистици, мање баве емпиријским проучавањем социологије писца, његове професије и институција књижевности, а далеко више их занима „проблем друштвене садржине самих дела, друштвених импликација и друштвене сврхе самих књижевних дела“,³⁶ где се демонстрира највише социологизма у тумачењима. Оно што је ново је својеврстан отклон од бављења књижевношћу (осим инструментализовано), јер „књижевни феномени нису више ексклузивно средиште наше дисциплине“, а уз то се компаратистима саветује да треба да буду „умеренији“ у фокусирању на „високо-књижевни дискурс“ (Bernheimerov извештај), на шта је одговорено да се тиме (преоријентацијом на култур/ал/не студије) „ризикује да се студије књижевности замене аматерском друштвеном историјом, аматерском социологијом, и приватном идеологијом“.³⁷

35 Vivian Liska, „From Feminist Literary Criticism to Gendered Cultural Studies: A Critical Touchstone“, у: *Literature and Society*, 94-95, 104, 106.

36 R. Wellek & A. Warren, *Teorija knjževnosti*, 115. Wellek још пише: „Односима књижевности и друштва најчешће се приступа проучавањем књижевних дела као друштвених сведочанстава, као наводних слика друштвене стварности“. Међутим, „проучаваоци друштвених ставова и стремљења могу се служити књижевном грађом ако знају да је правилно протумаче“ (122, 124).

37 *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (ур. С. Bernheimer), Baltimor-London, 1995, 42-43; Peter Brooks, „Must We Apologize?“, у: *исшо*, 100. Ово потоње парафразира и Р. Вервлиет у наведеном раду, 27.

Погледајмо најзад како звуче актуелно (али, очито, не и особито модерно) полемични пасажии из књиге француског историчара књижевности Philippe Van Tieghem, објављене у едицији „Француске студије“ још 1930. године:

Ако осмотримо целину научне производње ових последњих година, можемо бити запањени обиљем радова у којима су изложени резултати јако занимљиви за свеопште обичаје једне епохе. Књижевност је већином разматрана само као документ, документ о писцу, документ о његовом времену, о еволуцији идеја, сензибилитета, понекад проблема морала; као доказ рећи ћу да су најлошији писци стављени на исти план као највећи, или су чак сматрани значајнијим, зато што се верује да су способнији да одразе праву физиономију једне епохе, будући да су ближе просечном човеку. Мало недостаје да велики уметник постане помало неугодан за израду једноставних и хармоничних система.

На тај начин смо релативно добро снабдевени документима о физиономији различитих епоха, о публици. Има људи који иду на представу да би посматрали публику, и то увек публику са горње галерије, са њеним живим реакцијама. Збивање на сцени им није важно; оно у сали је, по њиховом мишљењу, једино инструктивно. Није ли историчар књижевности исувише често налик на тог гледаоца што је више љубитељ људских нарави но уметности?³⁸

Gvozden Eror

LA LITTÉRATURE COMPARÉE ET LA SOCIOLOGIE DE LA LITTÉRATURE

Résumé

L'examen des manifestations de l'interaction de la littérature et de la société a toujours été inévitable pour la littérature comparée, dans le but de découvrir les facteurs de liaison des littératures entre elles, ainsi que ceux qui influencent le destin des écrivains hors de leur milieu national. Mais cela n'a point, de soi, dirigé la littérature comparée vers la sociologie de la littérature. Par contre, aujourd'hui nous pouvons trouver dans cette discipline un grand nombre de démonstrations de la méthode sociologique qui lie les approches, sinon différentes, de la littérature et de ses réseaux socioculturels variés (de *Cultural Studies* aux *Gender Studies*). Cette situation est confirmée et soulignée (voire soutenue) par les auteurs des essais principaux dans l'ouvrage collectif *Literature and Society. The Function of Literary Sociology in Comparative Literature*, éd. par B. Keunen et B. Eeckhout (Bruxelles, 2001).

38 Philippe Van Tieghem, *Tendances Nouvelles en Histoire Littéraire*, Paris, 1930, 52-53.



Марија Јовановић

Christophe Bardin*Université de Haute Alsace/Université Paul Verlaine, Metz*

JALONS POUR UNE HISTOIRE DE L'ART DU VERRE EN FRANCE AU XXÈME SIÈCLE

During the XXth Century the Art of Glass has various destinies. Fairly brilliant at the beginning thanks to equally brilliant people like Emile Gallé or Maurice Marinot, it then became artistically poor. In the middle of the century, the art of Glass became a manufacture due to economic, political but also esthetical circumstances. This art missed great creators. The rebirth of the artistic Glass only comes back in the 80s. Ironically, this re-birth is not due to the Art world, but more likely to the local hand-made activities.

Key words: Art of Glass, hand-made activity

Introduction

Lors du symposium international de Sars-Poteries, Helmut Ricke fait ce constat troublant: „Le verre en France, un thème fascinant. [...] Dans aucun autre pays n'alternent aussi brutalement des périodes de très haut rendement sur le plan de la création artistique [...] avec des phases caractérisées par la médiocrité et l'absence d'intérêt.“¹. Nous sommes alors en 1982, et l'art du verre en France sort à peine d'une léthargie de trente ans. Pourtant l'histoire avait commencé un siècle plus tôt sous les meilleurs auspices. Avec des créateurs comme Philippe-Joseph Brocard (1831 – 1896), François-Eugène Rousseau (1827 – 1890) et surtout Emile Gallé (1846 – 1904), le verre est devenu cette matière de tous les possibles. Quelques années plus tard c'est au tour de Maurice Marinot, Jean Sala ou encore François Décorchemont de proposer des œuvres étonnantes et fascinantes liées à des démarches novatrices. Attaché aux deux grands mouvements d'arts décoratifs, l'Art nouveau et l'Art déco, souvent produit par des industries performantes et innovantes, le verre est alors un matériau choyé.

Cet état de grâce ne résiste pourtant pas à la crise de 1929 et à ses conséquences. Après 1945, l'art du verre en France tarde à se relever. À

1 Ricke Helmut. „Le verre en France“. *Catalogue du Symposium du verre en France*. Sars-Poteries 13 – 17 avril 1982. Musée du verre Sars Poterie. 14.

cela plusieurs raisons: d'ordre conjoncturel d'abord, avec un pays qui doit se reconstruire, économique ensuite avec une redoutable concurrence étrangère, politique enfin puisque l'état ne fait jamais l'effort d'un enseignement spécifique. Il est alors remarquable de constater que la renaissance du verre dans le domaine artistique, à partir des années 1960-1970, est le fruit de la volonté de quelques passionnés, quelquefois très éloignés de cet univers si particulier.

Art nouveau et Art déco

En même temps qu'il devient le matériau industriel par excellence, et Jules Henrivaux ne manque pas de citer, aux alentours de 1900, les nombreux progrès entrepris dans ce sens² le verre se fait également matériau artistique. Il ne faut bien évidemment pas attendre la fin du XIXe siècle pour voir apparaître de beaux objets de verre. Les Romains de l'Antiquité s'étaient fait une spécialité de la décoration de vases, bols et coupes. Quelques exemples fameux, comme le célèbre vase de Portland du British muséum, sont là pour nous rappeler le haut degré de raffinement et le savoir-faire indéniable qui prévaut pour des réalisations de cette qualité. Le verre n'est pas non plus une spécialité occidentale, l'orient, en particulier, est riche de sa production verrière qui inspira nombre d'artistes Français comme Philippe Joseph Brocard ou Emile Gallé.

Mais si certaines époques et des lieux prestigieux comme Venise sont à jamais associés au travail du verre, le XIXe et le XXème siècle français marquent une rupture importante dans la production et l'usage de ce matériau. Les deux grands mouvements qui se succèdent, l'Art nouveau et l'Art déco et les grands artistes qui en sont les acteurs comme Emile Gallé, René Lalique (1860-1945) ou Maurice Marinot (1882-1960) vont porter très haut la question d'un verre attaché à des problématiques esthétiques mais aussi économiques et sociales.

Dans les années 1890, l'Art nouveau essaime à travers l'Europe avec des résultats très différents. Mais ce qui lie les différents foyers de création est cette volonté affichée de rompre avec le passé, accolée au désir de synthèse des arts. En France, Nancy est promue capitale artistique. Émile Gallé est le grand artisan du renouveau par ses choix et ses compétences unanimement salués. À sa suite, la nature devient la principale source d'inspiration et la marque de fabrique des différentes productions lorraines. En plus d'ouvrir la voie, il fédère les énergies autour de lui en créant l'Ecole de Nancy, regroupant les artistes et industriels de la région face à

2 Henrivaux Jules. *La verrerie au XXème siècle*. Paris, E. Bernard et Cie, imprimeurs-éditeurs, 1903, 462p, ill.

la menace et au poids économique de nos voisins et concurrents. Car si l'industrialisation naissante pose le problème de la fabrication des objets d'art un peu partout en Europe, si à l'émergence d'un monde nouveau se pose la question d'une esthétique nouvelle, le débat tourne également autour du poids économique des arts décoratifs.

À l'intérieur de l'Art nouveau, la verrerie occupe une place à part par la diversité de sa production et ses multiples champs d'application, par son association à certaines grandes découvertes scientifiques (en particulier l'électricité) et par la qualité de ses représentants. Son histoire singulière se confond autant avec celle des grandes manufactures comme Baccarat et Saint-Louis (même si leur rôle au sein de l'Art nouveau est mineur), qu'avec celle des entreprises de tailles plus modestes, la maison Daum par exemple, mais dont le cheminement est exemplaire et bien sûr à des personnalités extraordinaires, Emile Gallé en particulier.

À la fois industriel et artiste, figure centrale de l'École de Nancy, Emile Gallé va porter très haut l'art du verre dans des créations poétiques et symbolistes où la nature, si elle est le thème dominant, n'est jamais un frein à la création. En aucun cas copie servile d'un modèle donné (plantes ou insectes par exemple), ses réalisations délicates et sensibles sont autant de réflexion sur la matière et ses possibles. Il faut tout de même faire une distinction dans la production des pièces : d'une part, un travail de série répondant au souhait du „beau dans l'utile“, destiné au plus grand nombre, de l'autre des œuvres uniques d'une exceptionnelle qualité montrées lors des expositions.

Après la grande guerre, la rupture avec le style „1900“ est semblait-il définitivement consommée³. À la référence naturaliste succède une nouvelle esthétique aux lignes plus épurées qui exploite habilement les styles anciens. Dans le même temps, le mouvement Art nouveau est voué aux gémonies. La plupart des critiques de l'époque pointent du doigt son incohérence artistique, son incapacité à fédérer artistes et industries et surtout son internationalisme, dernier avatar d'un processus d'abâtardissement de la culture artistique nationale. Si les propos sont violents, ils sont à la mesure des désillusions et des inquiétudes qui secouent le monde des arts décoratifs.

L'Art nouveau et l'Art Déco ne sont pas pour autant deux mouvements antagonistes, bien au contraire. Alors que sur le plan esthétique le changement est bien visible, l'idéal du „beau dans l'utile“ suivant la

3 Cette rupture est à nuancer car la production Art nouveau perdure bien au-delà des limites communément admises. Les établissements Daum comme Gallé façonnent toujours, après 1914 et jusque dans les années 1930, des verreries Art nouveau remarquables. Pourtant, à côté de ces compétences certaines, point une évidente lassitude, l'étincelle de la création est absente de la plupart des objets.

formule de *l'Union Centrale des Beaux-arts appliqués à l'industrie* reste d'actualité. Le rapprochement de l'art et de l'industrie est toujours ardemment souhaité et le fond du problème demeure : comment fabriquer de beaux objets pour un moindre coût en y incluant les problématiques d'un monde moderne ?

Si l'importance historique d'Émile Gallé (et de l'école de Nancy) n'est pas remise en cause, son héritage est jugé caduc. C'est le nom et le travail de Maurice Marinot, peintre devenu verrier vers 1911 qui lui succède. Guillaume Janneau, dans un long article d'introduction sur la manifestation de 1925 paru dans la revue *Art et Décoration*, oppose les deux créateurs. Tout en reconnaissant le génie de Gallé, il lui reproche une approche trop „poétique“, il utilise même le terme de „drame“, par rapport au travail plus pratique et sensible du deuxième. Là où l'artiste nancéen s'évertue à intellectualiser chaque élément du décor, à trouver une concordance de mots à ses réalisations, Maurice Marinot propose des créations fondées sur des jeux de lignes et de courbes, des problèmes de transparence et de lumière, sur le souffle du verrier, c'est-à-dire sur les qualités intrinsèques de la matière et le travail même, ce qui amène le critique à conclure : „ceci n'est plus de la littérature“⁴.

La période Art déco ne se résume pas au seul Maurice Marinot, pas plus que le verre Art nouveau n'est l'apanage d'Émile Gallé. Encore une fois, les manufactures jouent un rôle prépondérant dans la création, la production et la diffusion des objets en verre. À côté des incontournables Daum ou Lalique s'ajoutent les noms de Schneider, Argy-Rousseau et quelques autres. Les artistes décorateurs sont nombreux, d'Auguste Heiligenstein (1891 – 1976) à Jean Luce (1895 – 1964) en passant par Marcel Goupy (1886 – 1954), à louer leur service à des manufactures ou des marchands éditeurs comme la maison Rouard. Et les œuvres de François Décorchemont (1880 – 1971), Jean Sala (1895 – 1976), Henri Navarre (1885 – 1971) ou Aristide Colotte (1885 – 1959) sont le témoignage d'un art du verre fleurissant et inspiré.

Crise et rupture

Si la seconde guerre mondiale marque une rupture importante dans l'art du verre en France, le vrai bouleversement date de la crise de 1929. Les conséquences économiques, la difficile concurrence des pays de l'Est, le changement des habitudes de consommation portent un rude coup à l'ensemble des manufactures. Michel Daum, dirigeant de la manufacture

4 Janneau Guillaume. „Introduction à l'exposition des arts décoratifs: Considération sur l'esprit moderne“. *Art et Décoration*, mai 1925, 160-163.

Daum après 1945, devant les difficultés de son entreprise pose la question, très juste, de consommateur plus disposé à dépenser son argent dans l'automobile que dans des vases décorés. L'acquisition d'un objet décoratif en verre n'est plus une priorité des ménages bourgeois.

L'industrie du verre est durement touchée et des régions voient disparaître l'ensemble de leurs entreprises. À cette époque, c'est l'ensemble de la production verrière de la région qui est touchée. L'usine des Cristalleries de Nancy ferme ses portes le 28 avril 1934 après que sa faillite a été prononcée. Les établissements Duquesne ne fonctionnent plus dès 1930. En 1931, la presse fait mention d'une dissolution à l'amiable et de la vente par adjudication des bâtiments et de la marchandise de la verrerie Delatte. Cette même année 1931 voit la cessation d'activité des établissements Gallé avant une fermeture définitive en 1936. À partir de cette date, la manufacture Daum connaît de plus en plus de difficultés pour éteindre ces fours en 1939. Evoquant la disparition de la verrerie de Portieux en 1939, le journaliste du *Peuple* écrit: „la verrerie se meurt.»⁵. C'est vrai pour la ville de Nancy, c'est encore vrai pour la région parisienne où l'industrie du verre est pareillement annihilée. Ces fermetures en cascade ont des effets dévastateurs sur l'art du verre. Le métier de verrier, dur et exigeant, perd définitivement son pouvoir attracteur. Plus grave, la crise suspend l'embauche et empêche la transmission du savoir : il faut des années à un apprenti pour devenir un verrier confirmé et cet apprentissage se fait au contact des aînés, à la halle. Enfin, dans une profession ou traditionnellement, les apprentis sont recrutés parmi les enfants des ouvriers, le licenciement massif de ces derniers, éloigne, pour longtemps, une main d'œuvre importante. Les écoles d'art ne sont pas épargnées et contribuent également à cette débâcle. Si elles n'interviennent pas directement dans la formation des verriers, elles participent quelquefois à leur éducation artistique et surtout elles préparent au métier de décorateur. Dans les années trente, la crise mais aussi la nouvelle donne décorative change les habitudes. Le sous-emploi de ce personnel est un peu partout constaté. En 1930, à l'école des Beaux-arts et des Arts Appliqués de Nancy, on constate un désintéressement certain pour le métier de décorateur sur verre. L'explication est simple, à l'intérieur des manufactures, cette main-d'œuvre qualifiée exerce des fonctions qui n'ont plus rien d'artistique. Ces professions jadis séduisantes n'ont plus rien d'attrayant.

L'exposition *L'Art du verre* qui se tient au musée des Arts décoratifs de Paris en 1951 nous fait découvrir un art en crise. Ce n'est évidemment pas la qualité des participants ni celles des pièces montrées qui est

5 Habaru A. „La verrerie se meurt“. *Le peuple*, 16 août 1939.

en cause. Dans cette manifestation, présentée comme la première ou le „verre apparaît ainsi, seul“⁶, L'Union Centrale des Arts décoratifs mêle œuvres modernes françaises et étrangères et propose une rétrospective de l'art du verre en France de l'époque Gallo-romaine au début du XXème siècle. Dans son petit texte d'introduction⁷, James Barrelet reste très évasif sur l'état de la création française depuis 1945, résumé à cette simple phrase „les œuvres [...] pourront être jugées, non seulement sur le plan national mais aussi par rapport aux œuvres de leurs confrères [étrangers]“⁸.

L'énumération des noms des exposants français ne nous trompe pas : à côté de nos puissantes et traditionnelles manufactures, dix artistes sont présents dans la section contemporaine. Parmi ces créateurs nous pouvons retenir les noms de François Décorchemont, Jean Sala, Henri Navarre, Maurice Marinot ou encore André Thuret. Maurice Marinot ne travaille plus le verre depuis 1937, François Décorchemont est un vieil homme de soixante et onze ans et la plus jeune de ces personnalités, André Thuret, est âgé de cinquante trois ans. Si la qualité des réalisations est indéniable, révélant une vraie réflexion sur la matière employée, peut-on affirmer que ces artistes symbolisent le renouveau de l'art du verre en France. En d'autres termes, où sont les nouveaux créateurs ?

Cette absence est d'autant plus criante que les réalisations des grandes manufactures et leur mode de fonctionnement depuis 1945 ont changé. Durement touchées par la crise des années trente puis par la seconde guerre mondiale, les industries du verre peinent à se relever. La création semble marquer le pas. C'est essentiellement autour de l'art de la table et du flaconnage couplé au travail du cristal que la production se recentre. L'attitude des artistes est également pour beaucoup dans ce manque d'intérêt des jeunes générations. La transmission des savoirs ne se fait pas. Pas plus François Décorchemont que Jean Sala ou Henri Navarre n'ont souhaité enseigner leur art. Dans un domaine où le savoir-faire à autant d'importance, où les qualités techniques des objets participent à la réussite esthétique, l'oubli des procédés, des manières et des méthodes pénalisent, de fait, une relève, qui se doit de tout redécouvrir. La matière perd de son aura, d'une multitude d'usage et de fonctions avec une large place faite au matériau artistique (consacré par la réussite et les œuvres des grands créateurs), le verre conserve surtout son caractère utilitaire et fonctionnel.

6 *L'art du verre en France*. Catalogue de l'exposition du musée des arts décoratifs de Paris, juin – juillet 1951, 7.

7 Barrelet James. „La verrerie en France“. *L'art du verre en France*. Catalogue de l'exposition du musée des arts décoratifs de Paris, juin – juillet 1951, 59 à 68.

8 Ibidem, 68.

Une nouvelle dynamique

Alors que le verre connaît un vrai renouveau dans un certain nombre de pays comme les Etats-Unis d'Amérique la Tchécoslovaquie ou encore les Pays-Bas, la France reste désespérément muette dans un domaine où elle excellait pourtant quelques années auparavant. Cette apathie est également la conséquence d'une curieuse politique : aucune école d'art française ne propose un cursus d'apprentissage du verre. Néanmoins, une série d'événements et une poignée de passionnés vont permettre la renaissance de l'art du verre. Dans le même temps, la léthargie qui habitait la création industrielle s'estompe. Une nouvelle synergie entre créateur et industriel se met en place qui provoque des expériences passionnantes et singulières.

Un ingénieur céramiste et un homme de Dieu sont à l'origine du renouveau du verre en France. En installant une verrerie à Biot en 1956 et en défendant l'idée que la verrerie peut vivre en dehors des grandes structures industrielles, Eloi Monod bouleverse le paysage d'une création verrière qui depuis 1945 ne se conçoit qu'au travers des grandes manufactures. Deux idées vont assurer le succès de Biot. En lieu et place d'un verre sophistiqué, réalisé à partir d'une matière pure et exempte de défauts, Eloi Monod accepte les aléas d'un verre travaillé dans une structure artisanale. Il justifie ainsi son parti pris : „Dans les verreries anciennes, il n'était pas toujours possible de chauffer suffisamment. Les bulles restaient au moment de la fabrication. C'est donc un défaut des verres anciens qui apparaît maintenant comme une caractéristique et une qualité. Comme nous voulions nous inspirer des verreries anciennes nous n'avons pas cherché à éliminer les bulles et comme le résultat plaisait nous avons tenté d'en rajouter [...]”.⁹ Dans un deuxième temps, il ouvre la halle aux visiteurs. La clientèle potentielle peut ainsi observer les verriers à l'œuvre et assister à l'élaboration des pièces. Le travail du verre spectaculaire et mystérieux se révèle sous les yeux des spectateurs. Ces deux idées assurent le succès de son entreprise. La notion d'artisanat qui va de pair avec une certaine idée de la tradition, la fabrication en petite série, la marque de la main deviennent les nouvelles valeurs et l'alternative à la production des grandes maisons comme Baccarat, Saint Louis ou Daum. Enfin, Eloi Monod pense l'ouverture de sa verrerie comme l'idée d'un partage¹⁰. Partage avec les

9 Momiron Claude. „Biot, avec ou sans bulle ?”. *Revue de la céramique et du verre*, n°5, juillet/août 1982, 12-15.

10 Serge Lechaczynski, directeur de la Galerie internationale du verre à Biot cité par Véronique Brumm. Thèse de doctorat sous la direction de Jean Davallon. *La patrimonialisation de l'industrie du verre et du cristal*. Université d'Avignon et des pays de Vaucluse. 3 octobre 2003.

clients mais aussi partage effectif à l'intérieur même de l'entreprise puisque chaque apprenti se voit offert la possibilité de devenir verrier¹¹.

Le trajet de Louis Mériaux est plus singulier. Nommé curé de Sars-Poteries dans les années soixante, il découvre un village vivant dans le souvenir de son riche passé industriel lié au travail verre¹². Avec l'aide de ses habitants, il va progressivement rallumer la passion de ce matériau. Dans un premier temps, ce sont des expositions accompagnées de la création d'un musée et plus tard le redémarrage d'un four. Enfin, il organise en 1982 un symposium international qui offre la possibilité aux rares verriers français de sortir de leur isolement. La manifestation se vit comme un lieu d'échanges et de rencontres. Le verre renaît à Sars-Poteries après une longue interruption. L'industrie disparaît pour faire place à la transmission d'un savoir et un regard neuf sur la matière.

Les choses s'accroissent dans les années quatre-vingt. Le renouveau du verre se fait dans de multiples directions: diffusion des oeuvres par le biais d'expositions comme de revues, recherche et information dans de nouvelles institutions, apprentissage et création dans des établissements spécialisés. Tout se met en place pour que le verre redevienne le matériau artistique majeur qu'il a été au début du XXème siècle. En 1982, l'UCAD, reçoit l'exposition *New Glass* du Corning Muséum of glass. Le musée français profite de cette occasion pour montrer des artistes français sous le titre *Verriers Français contemporains – Art et Industrie*. Parallèlement à la mise en place de cette grande manifestation, un nouveau département permanent est imaginé au sein de l'institution : le Centre du Verre.

Dans les années quatre vingt, la France se dote d'une structure performante permettant aux créateurs de tous horizons (plasticiens, architectes, designers) de venir se confronter au travail du verre : Le Centre International de la Recherche sur le Verre et les Arts plastiques (CIRVA). Ce centre dans un premier temps lié à l'école des Beaux-arts d'Aix-en-Provence, accueille depuis 1986, à Marseille, dans une ancienne manufacture, les artistes désireux de réaliser des oeuvres en verre. Il met à leur disposition, des techniciens qualifiés et des installations adaptées. Sous la direction de Françoise Guichon, le CIRVA poursuit une politique artistique et de recherche ambitieuse en invitant des plasticiens mais aussi des scientifiques, des historiens, des techniciens ou des ingénieurs à participer à la vie du centre. Françoise Guichon explique : „Curieusement ce verre omniprésent [...] a été très peu pris en compte par les artistes de

11 Dans la plupart des grandes verreries industrielles, chaque ouvrier à une tâche précise qu'il reproduit presque toute sa vie (cueilleur de paraison, faiseur de jambe etc...) sans jamais savoir réaliser une pièce en entier.

12 Les industries verrières de Sars poterie ferment en 1937.

notre temps. Son travail difficile, rebutant, spécialisé, en a laissé l'entière maîtrise à l'artisan, au technicien et à la recherche¹³ et elle poursuit en éclairant l'ambition du CIRVA qui est de „donner à ce matériau la possibilité d'être exploré, différencié, qualifié par la pensée de l'artiste“

Des réalisations étonnantes sont sorties de ces ateliers comme les travaux de Gaetano Pesce, Ettore Sottsass, Georges Rousse, Guiseppe Penone ou encore Gilles Barbier. Le CIRVA est également là pour apporter son aide et ses compétences à des projets complexes comme la restauration de la Villa Noaille de Mallet-Stevens ou les vitraux de Pierre Soulages pour l'abbaye de Conque. C'est au CIRVA qu'Eric Dietman va développer son travail du verre avec des créations d'ampleur comme *Les gardiens de fûts*, commande publique du Château Dillon, ou encore la magnifique production réalisée entre 1993 et 1997 d'environ 200 pièces de verre à mi-chemin entre la sculpture et l'objet décoratif.

Cette renaissance ne se fait pas sans les acteurs du verre. Les industries d'art tout d'abord qui ouvrent leur porte et invitent quelques grands noms du design à travailler sur leur collection. Ce sont Hilton Mc Connico ou Christophe Pillet pour Daum, Olivier Gagnère à Saint-Louis ou encore Garouste et Bonetti à Saverglass¹⁴. Mais la réflexion sur le matériau se fait également en dehors de ces structures particulières. La renaissance du verre dans les années soixante-dix quatre-vingt voit se multiplier la figure du verrier indépendant. Alain Begou, Michel Bouchard, la famille Monod, Claude Morin comme Jean-Claude Novarro en sont des exemples. Ces nouveaux verriers se différencient de leurs aînés par un cheminement des plus hétéroclites. Quand la plupart des anciens ont une connaissance du verre et des métiers du verre dès leur plus jeune âge, les nouveaux se font souvent remarquer par une formation d'auto-didacte autant technique qu'artistique. Tâtonnement, expérimentation sont alors les maîtres mots de ces pionniers. C'est Jean-Claude Novarro qui explique son ignorance des œuvres d'Émile Gallé et Maurice Marinot quand il s'installe à son compte en 1977 ou encore Alain Begou qui passe d'un statut de technicien du gaz à celui de créateur de verre. Ces cheminements disparates n'augurent en rien de la qualité des objets créés, ils expriment surtout les difficultés rencontrées à la fois dans le domaine de l'apprentissage et dans celui de la reconnaissance du travail.

13 Guichon Françoise. „Introduction“. *Cahier du CIRVA* n°1 1987. p. 8.

14 Saverglass est le nom adoptée en 1990 par la verrerie de Feuquières créée en 1867.

Conclusion

Le verre est encore un matériau à découvrir à la fois dans sa pratique et son histoire. Sa chronique est complexe. Si aujourd'hui le design comme l'architecture en use et abusent, il reste pourtant désespérément absent du champ de l'art contemporain¹⁵. Dans un court article intitulé, *Le verre contemporain perce difficilement*, paru dans le quotidien *Le Monde*¹⁶, le journaliste fait le constat lucide d'une catégorie artistique loin de susciter un grand enthousiasme auprès des collectionneurs. Une déambulation dans les grands événements comme la foire d'art contemporain de Bâle (*Art Basel*) est à ce sujet édifiante. Aucune galerie ne propose de verriers, comme si ces derniers ne faisaient pas réellement partie du monde de l'art, et très peu d'artistes, à l'exception notable de personnalité comme Jean Michel Othoniel qui dans le cadre de *Public Art project (Art 36 Basel)* exposait son *Bateau des larmes* sur le parvis, ne proposent un travail et une réflexion liés à ce matériau particulier. Depuis les années soixante, le verre est resté essentiellement l'apanage, dans le domaine purement artistique, du verrier indépendant, c'est-à-dire de celui qui subordonne son œuvre et sa pratique artistique à l'utilisation exclusive d'un matériau. Plus difficilement acceptable par les acteurs de l'art contemporain, les notions de bien fait, de métier, l'importance donnée à la technique, soit des valeurs de jugements considérées comme obsolètes, sont mis en avant pour juger de ces réalisations. Cette fracture est d'autant plus nette, que le verre devient alors affaire de spécialistes et de passionnés. En parler c'est entrer dans une famille. Le verre a ses musées, ses critiques, ses revues, ses historiens, ses artistes et son vocabulaire particulier. Il n'est dès lors pas étonnant de constater que les ponts entre ce matériau historique et une partie de la création contemporaine sont aujourd'hui encore loin d'être évidents.

15 Une lecture attentive des œuvres du XXème siècle et des éléments qui les constituent nous dévoile un large éventail d'utilisation du verre. Mais si les créateurs en font un grand emploi, cet usage prend rarement en compte le façonnage de la matière et les étapes de sa transformation. Il s'agit le plus souvent de l'utiliser, à posteriori, pour ses qualités et ses propriétés. Plus rare sont les artistes qui viennent se confronter au verre dans son processus de transformation, qui le modèle à chaud.

16 „Le verre contemporain perce difficilement“. *Le Monde*, 30/01/05.

Christophe Bardin**ОСНОВНА ОБЕЛЕЖЈА УМЕТНОСТИ СТАКЛА
У ФРАНЦУСКОЈ У 20. ВЕКУ**

Резиме

Током 19. века, Уметност стакла имала је неуједначену судбину. У почетку сјајну, захваљујући сјајним људима попут Емила Галеа и Морис Марино, која је потом постала сиромашна у уметничком смислу. Средином века, Уметност стакла постала је производна грана из економских, политичких али и естетских разлога. Овој грани уметности недостајали су велики ствараоци. Препород ове уметности дешава се тек током осамдесетих година овог века. Иронично, овај препород се није догодио захваљујући уметничком стваралаштву, већ захваљујући домаћој радиности.



Лазар Димитријевић

Немања Радловић
Филолошки факултет, Београд

ОКУЛТНИ СВЕТ ДРАГУТИНА ИЛИЋА

У раду се истражују могући извори окултним мотивима у делу Драгутина Илића. Спиритизам, који сам Илић помиње у својим аутобиографским списима, упоређује се са местима у *Светлим сликама* и драми *После милион година*. Међутим, неким од кључних мотива Илићевог стваралаштва и његовом погледу на свет могу се наћи паралеле и у тада популарној теозофији Блавацке. Посебно место заслужује драма *Први грех* због специфичне представе Луцифера одређене тзв. „луциферијанском гнозом“.

Илићево стваралаштво се тако може сагледати у контексту оне струје европске књижевности с краја 19. и почетка 20. века која је била под утицајем оновремених окултних учења.

Кључне речи: теозофија, спиритизам, луциферијанска гноза

У савременом проучавању дела Драгутина Илића, не само наново вреднованом него и уопште дубље анализираном, прихваћено је да оно садржи мотиве из езотеричних и окултних учења. Намера нам је да покажемо нешто прецизније о којим се учењима ради и како се Илићево дело уклапа у оквир свог доба, књижевни и духовни.

Велик значај за овакав приступ Илићу има његов недавно објављен аутобиографски спис *Моја исјовести*. Новија разматрања Илићевог дела¹ полазе од тог текста који говори о Илићевом духовном трагању да би објаснила његову прозу, а да при том не западају у стари биографизам. У том смислу ћемо и ми користити овај легитимни метод читања аутобиографског текста да би одредили опште Илићеве погледе те после открили њихов траг у самим делима.

Уосталом, и у „чисто књижевном“ смислу, ако се аутобиографски спис посматра као наративно дело, могуће је тражити исте мотиве у њему и у другим Илићевим делима. Као пример навешћемо мотив очију и продорног погледа. Он се јавља готово опсесивно у Илићевој прози. Старац ког наратор у детињству среће у ноћи има исти хипнотички, продирући поглед као индијски брахман у

1 Р. Ераковић – *Роман Драгутина Илића*, Панчево, 2004; Р. Ераковић – „*Моја исјовести Драгутина Илића и проблем жанровске разуђености*“, у: *Жанрови српске књижевности* 2, Нови Сад, 2005.

*Светлим сликама*². „Очајнички сам се отимао од ових очију, скретао сам главу да их не гледам, али не помаже; и кад зажмурих, осећах потпуно тајанствене очи како ми рију кроз груди“ (*Моја исповест*, 13)³. Од брахманових очију Савле постаје немиран, чак и после смрти Шахабедина њему се чини да ватрене очи „као пауци миле, па се припијају у прса. Он несвесно појми руком, као да би да очисти с прстију тај поглед, који се све већма упијаше у њега, па га испуњаваше неким несносним осећањем („Савле“). Саки из *Песме једног живота* је неко „сњ глазами напоминающми дремлющого тигра“, а гуру Рамасвами (*Секунд вечности*)⁴ има дубоко тамне очи са „оштром проициљивошћу пророчанских зеница“. Чак и реалистички описана картара има дубоко тамне очи, попут дупљи одакле су очи заправо извађене (*Моја исповест*, 101).

Уједно, алегоричност неких Илићевих дела нас поново враћа на *Моју исповест* као на кључ тих алегорија. Али, као што с једне стране треба избећи биографизам, с друге је неопходно чувати се и „заблуде намере“, куда алегоричност може да одведе.

У *Мојој исповести* наратор се колеба између материјализма ране младости, који ипак одбацује, и спиритуалног. Потрагу за спиритуалним не задовољавају „организоване“ религије, на првом месту хришћанска Црква. Аутор проналази пут у индијским учењима. Ипак, наука није потпуно супротстављена духу, макар научници одрицали дух. Ради се о различитим путевима; преко материјализма наука ће доћи до дуализма духа и материје, који је за Илића најбоље изражен филозофијом санкхје (sāṅkhya); али и то је само прелазна етапа ка духовном монизму. Такав монизам, близак веданти, испољава се у јединству индивидуалног и космичког принципа. На једној страни је „највиша свест“, „Апсолут васионе“, „колективни дух“, „Надсвест“. Тај космички принцип еманира појединачне свести; „појединачне свести су њена (Највише свести – Н.Р.) еманација у обмани материје“, које улазе у илузорни материјални свет. Ту се реинкарнирају, али прогресивно, усавршавајући се сваком реинкарнацијом док не дођу до „Основе савршенства“. Реинкарнације су ипак одређене кармом, тј. нашим добрим и злим делима. Душа је тако исто што и Бог, зато што је његов део. Бог се изједначава са нирваном (ово и поред вишезначности појма нирване више подсећа на појам безличног апсолута, док с друге стране

2 *Светле слике 1-2*, Сремски Карловци, 1896; *Светле слике 3*, Мостар, 1897; *Светле слике* (избор), Београд, 1903.

3 *Моја исповест* (прир. С. Војиновић), Београд, 2003.

4 *После милион година. Секунд вечности*. Београд, 1988; *Аутобиографија одлазећега* (прир. и предговор написао С. Дамјанов), Нови Сад, 1994.

истицање надсвесности говори о личном апсолуту). Постоје и изузетне свести, као што су Исус, Буда, Лао-Це – они су виши духовни сједињени са Богом, тј. нирваном. Јасна је истоветност религија тј. њихових оснивача: Исус и Буда су оличења једне мисли, једне истине. Уједно, Илић полемише са догматским хришћанством и Црквом, за које сматра да су напустили првобитно Исусово учење.

Овако изгледа Илићев поглед на свет и веру, укратко изложен. Одмах се оцртавају паралеле у савременим духовним, нарочито езотеричним струјањима. Сам Илић помиње изричито спиритизам, на који ћемо се још вратити. Али, овакво схватање има далеко више додирних тачака са тада утицајном теозофијом Блавацке.

По теозофији из безличног Апсолута су еманиране појединачне монаде - духовни атоми, искре Божанства. Оне падају у материју, и подлежу маји, илузији – од којих је једна и индивидуално ја. Монаде, тј. ми, човечанство, пролазе кроз реинкарнације одређене кармом, али постепено ипак напредују, еволуирају у ослобађању од материје и постепеном враћању – кроз велике космичке циклусе који се понављају – праизвору из ког су потекле.

Човек тако садржи у себи бесмртни вечни принцип (атман) који је истоветан Апсолуту, тј. носи у себи део божанског.

Сваки читалац теозофије, макар и једне теозофске брошуре, добро зна да је све ово исказано једним еклектичким језиком где највећи значај ипак имају индијски појмови – теозофија је суштински одређена индијским религијама (друго питање је како схваћеним) спојеним са свим религијским традицијама, а нарочито оним окултним и езотеричним. Све религије су само различита испољавања једне истине. И велики учитељи, оснивачи религија су заправо различита оваплоћења једног, сви долазе из једне Беле ложе која руководи духовним развојем човечанства. Бодхисатва се јавља као Тот, Хермес, Орфеј, Озирис, Заратустра, Гаутама Буда и на крају као Исус – све су то само аватари једног или посланици једног братства, у којима се оваплоћује божанско ја.

Посебан значај ту имају Буда и Исус, као и код Илића.

Наравно, значај Индије и Тибета исто долази од теозофије која је заинтересовала Европу за духовно благо Истока. Слика Индије као земље мудрости и Тибета као места тајних знања, присутна и данас у популарној култури, није рођена са хипи покретом – теозофија је ту имала велику улогу. Оваква слика Индије се може наћи и раније у романтизму („оријентална ренесанса“ - Р. Шваб), али се може пратити и преко ренесансе и средњег века (*Писмо ђезвипетера Јована*) све до *Александриде*; но несумњиво је да теозофија даје

Индији нови значај, што још више важи за Тибет. И поред старијих интересовања за ове источне земље, Блавацка је допринела ширењу појмова попут карме и маје или слике Тибета као места мудрости повезаног са другим окултним и херметичним традицијама⁵.

На Тибету наводно живе, у областима доступним само посвећенима, велики учитељи, махатме, који руководе духовним развојем човечанства. Махатме су успоставили контакт са Блавацком и послали је да проповеда свету; по теозофским хагиографијама она је неколико година и провела на Тибету – податак који је одавно оспорен. Сви њени наследници су се позивали на исту комуникацију са тибетанском скривеном хијерархијом мудраца, посвећених (писма Махатми Синету; каснији „контакти“ Алисе Бејли, Рерихових).

Суштински еклектички покрет, теозофија је била канал којим су многа индијска или езотерична учења дошла до западног читаоца.

Мада одбачена од оријенталиста и проучавалаца компаративне религије као ненаучна, критикована и са езотеричне стране (Генон) као псеудодуховни покрет, теозофија је на уметнике с краја деветнаестог и почетка двадесетог века извршила велики утицај. Стваралаштво Јејтса или Скрјабина, Кандинског и Мондријана црпе из теозофије, као што ће нешто касније велики утицај имати и антропозофија Штајнера. За нас је посебно значајно присуство теозофије у руској средини у којој се Илић кретао.

Што се спиритизма тиче, Илићеви директни искази о спиритизму се сасвим поклапају са спиритистичком доктрином, како је изнета код кључних аутора тог покрета. За Илића је спиритизам „филозофско-експериментална дисциплина“, он жели „окултизам као научну систему“. Такав је став и Кардека и Фламариона и Денија, они упорно истичу научност свог метода и инсистирају на поклапању науке и „откровења духова“. Речи које је Фламарион изговорио на сахрани Кардека – „спиритизам није религија него наука“⁶ – један су пример од многих, али вероватно најилустративнији. У суштини се у томе јасно види транспонован позитивизам деветнаестог века, као уосталом и у теозофији (заједно са еволуционизмом), што је појава која је изазвала не мало Генонове ироније, али која је тадашњим духовима, међу којима је и Драгутин Илић, била блиска.

5 Harry Oldmeadow – „The Western Quest for ‘Secret Tibet’“, <http://www.esoteric.msu.edu/> Volume III.

6 C. Flammarion – *Après la mort*, Paris, 1974, 247.

У доктрине спиритизма се уклапа и порицање пакла, које поводом Јуде дух саопштава Илићу.

Ова порука Војислава Илића је небројено пута потврђена код других откровења. Ово долази управо од спиритистичког прогресивизма – дух стално напредује. (Додуше, постоји и раније у смислу порицања вечности паклених мука, у струји оригенизма, присутној у хришћанском езотеризму 18. века). И већ наведен став о прогресивним реинкарнацијама је Илић могао узети како из теозофије тако и из спиритизма. У самом спиритизму су се код проблема реинкарнације разилазиле две струје – англосаксонска која је углавном одбацивала реинкарнацију и француска која ју је прихватала; француска је највише била присутна на континенту, те се Илићев став ту уклапа.

Иначе су спиритизам и теозофија били у полемичким односима, књиге теозофа су пуне расправа са спиритистима, али постоји и одређена сличност идеја. Уосталом, теозофија је израсла из спиритизма, чак и биографски (Блавацка је била медијум).

Све наведене доктрине налазимо и код домаћих спиритистичких аутора (С. Станојевића, К. Симића); мада Илић о домаћем спиритизму нема високо мишљење⁷ ставови су исти. Сима Станојевић се, међутим, позива и на теозофију, макар и полемички, па и користи неке специфично теозофске појмове. Он опширно говори о махатмама (при чему гротескан утисак оставља повест о „женској махатми“ која је једно време живела у Земуну!). У тим теозофским обојеним фрагментима овог аутора има самим тим и тема сличним Илићевим: човеково происхођење од божанског, силазак преегзистентног духа у материју, живот као сан и илузија, истоветност светских религија. И Чедомиљ Мијатовић ће своје спиритистичке списе потписати псеудонимом „Теозоф“⁸.

И спиритизам привлачи велику пажњу, чак међу далеко ширим слојевима од оних који су се интересовали за теозофију. Посебну пажњу су изазивала „преобраћења“ познатих научника, убеђених материјалиста или барем скептика, који су након личних искустава на сеансама и са медијумима постајали истраживачи, али и пропагатори спиритизма – најпознатији пример, поред хемичара Крукса, јесте Ломброзо, чија драматична промена става заиста подсећа на

7 *Моја исповест*, 115.

8 И код светског спиритистичког ауторитета Леона Денија има места која се поклапају са теозофским учењима (нпр. *Après la mort. Exposé de la doctrine des esprits*, Paris, 1893, 13-15 – у уводу говори о „тајној доктрини“ инволуције и еволуције духа, еманиране божанске искре, у материју и из ње, у коју су били упућени велики оснивачи религија, попут Кршне, Хермеса, Исуса).

приче о верским преобраћењима. Настао у Америци 1848., спиритизам се шири по Француској где га Алан Кардек „кодификује“, а одатле и по другим земљама. Спиритизам није само појава деветнаестог века; нов талас интересовања се јавио након Првог светског рата, изазаван великим породичним несрећама и губицима. У том смислу Илићев аутобиографски запис датиран 1920. није нека усамљена успомена на ширење спиритизма крајем деветнаестог века. Међу писцима заинтересовани за ове феномене били су Иго, Фенимор Купер, песник Брајант, драматичар Сарду, а пионер жанра дедукције Артур Конан Дојл је уједно аутор неколико спиритистичких радова и обимне историје спиритизма.

Овим смо покушали да установимо општији оквир Илићевог погледа на свет; следећи корак је посматрање самих дела у том оквиру.

После милион година

Можда управо спиритизам може да објасни нека места драме *После милион година*. Кључна питања драме и иначе могу да се тумаче контекстом, духовним оквирама краја 19. века. Уводна сцена се дотиче питања која су узнемиравала духове тог доба – односа науке и религије, материје и духа, односно материјализма и спиритуализма, питања која су и иначе заокупљала Илића, у раној младости када се пролазно интересовао за материјализам и касније, када се против њега борио. Наука је у тој сцени представљена теоријом еволуције, која је вероватно највише уздрмала дух деветнаестог века, (али, парадоксално, као што смо видели утицала и на неке окултне покрете, управо и на спиритизам). Помињање Мојсеја и Дарвина у речима Натановог монолога илуструје тај сукоб. Између тзв. „старих“ форми религије и застрашујућег материјализма многи су решење нашли у новим духовним струјањима, првенствено спиритизму и теозофији, који су обећавали мирење науке и духовних откровења. Зато проблем драме није само напредак и његове опасности, него и еволуција (Дамјанов)⁹, људска, биолошка. Од сусрета са становницима Меркура важнији је сусрет са далеким потомцима човека, онима који су од материје еволуирали до духосвета. Питање којим се та савршена бића баве – да ли су Натан и Данијел њихови преци јесте заправо у будућност пројектовано питање еволуције које је мучило образован дух Илићевог доба. Када у

9 „За Илића је питање човека заправо питање еволуције“, у: „Драгутин Илић, писац фантастике“, разговор репринту: Драгутин Илић – *После милион година. Секунд вечности*, Београд, 1988, 9.

току драме Натан помиње стварање човека по „подобљу Божијем“, враћени смо на проблем изложен у уводу.

Сам мотив мноштва насељених светова, путовања на друге планете (мада код Илића све остаје на земљи), сусрета са ванземаљским бићима, или фантастично усавршеним људским, може се, као што је и показано у литератури, пратити вековима уназад, код различитих аутора означених као претече научне фантастике (Сирано де Бержерак, Фонтенел, чак и Лукијан у антици). Међутим, постоји и други крак ових извора, паралелна струја која заступа исте овакве идеје, а да није фантастична, па ни књижевна. Наиме, такве хипотезе, или пре откривења, присутна су и у европском езотеризму. У осамнаестом веку о животу на другим планетама говори Сведенборг, а за њим хришћански езотеристи Јунг-Штилинг и Етингер. Наравно, када су у питању идеје епохе оне ће се јавити и код научника и код филозофа (Кант), те у том смислу нису специфично езотеричне, али њихово присуство и у таквим токовима није без значаја. У деветнаестом веку су овакве хипотезе веома значајне управо за спиритизам. Управо се на примеру спиритистичких аутора види да није лако повући границу између научног и окултног/спиритистичког текста (као и научно-фантастичног), не само због заокупљености различитих области истим хипотезама, него и због инсистирања спиритиста на научности њихових учења. У учењима духова, како их износи Кардек, веома важно је истицање тезе да људи нису једина жива бића у свемиру – друге планете су исто насељене. Штавише, духови који се усавршавају, ослобађајући се од материјалности, наредне инкарнације имају не на нашој Земљи него управо на другим планетама. Оне се углавном посматрају као савршеније и мање материјалне од земље, па је и живот духова тамо савршенији од нашег, тела су мање материјална, а напредовање је како интелектуално тако и морално - нестају ратови, угњетавања, робови и господари, привилегије по рођењу. И сама Земља ће се преобразити у место живота срећних духова када кроз инкарнације буду напредовали у својој духовној еволуцији. Овакве спекулације ће изузетан значај имати за Камија Фламариона, који није био само астроном и популаризатор астрономије, него и један од најватренијих пропагатора спиритизма. Његови романи, обично означени као научно-фантастични, поред ширења популарне астрономије преносе и спиритистичке идеје. Тако, у Фламарионовом роману *Лумен* људи на другим планетама живе по пет, шест векова, мирним животом, без рата и болести, што су све општа места спиритистичких доктрина.

У роману *Смак светиа* Фламарион приказује развој човечанства у наредним вековима – како технички, тако и морални и духовни,

нестаје рат, развијају се седмо и осмо чуло; ипак, када долази до неизбежног краја планете усавршено земаљско човечанство прелази на Јупитер, који је наследио Земљу. Фламарион слика судбину последњег људског пара на Земљи, јунака Омегара и Еве. Њима се на крају јавља Кеопс који им говори о својим животима на претходним планетама и преводи их на Јупитер. На нашој планети остају још само дегенерисане гомилице последњих људи...

(Тражење директних извора је посебан филолошки проблем, да се задржимо на Фламариону као на једном од најпопуларнијих писаца тог жанра, научно-фантастично-окултног. Док су неки од његових романа и филозофско-астрономских дела објављени пре драме Илића, неки су, попут *Смака светиша*, објављени после. Али, сличности наравно долазе и од истих извора).

Опис житеља Духосвета као савршених и вечних, интелектуално узрапредовалих, који склапају уговоре на векове, поклапа се са оваквим представама. Помиње се и насељавање на друге планете након охлађења Земље, за милион година, а већ у време дешавања драме су сувишни расељени на друге планете. Њихово чуђење рату међу људима, појму цара, тираније и агресије међу људском врстом је могуће у таквом, спиритистички напредном и просветљеном свету, као што смо истакли.

Уосталом, сам назив Духо-свет може да значи и свет духова. Зато је веома индикативна уводна Данијелова песма која, настављајући се на Натанов монолог о пореклу човека, говори управо о судбини духа после смрти – шта се збива са „искром“, да ли она „излеће у зраку васионе“. Опет, ово је само део ширег проблема који Илић разматра, а који је најјасније изложен у уводном монологу.

Али, код Илића нема оног на чему спиритисти толико инсистирају – нема моралног прогреса.

И ту долазимо до питања Илићеве обраде ових извора, те и до интерпретације драме. У том смислу антиутопизам о ком говори новије проучавање драме (Фрајнд, Дамјанов, Јовић), које је посматра и у вези са научном фантастиком јесте несумњив. Који год били извори, ауторово коришћење мотива остаје инверзно. (Додуше, постојали су и песимистички погледи са којима управо Фламарион полемише. По таквим неверницима у прогрес једног дана ће планетом завладати нова врста бића, онолико надмоћна људима колико су људи мајмуну; неће бити подвргнути законима материје као ми, а њихов морал ће нашем поимању једноставно бити неприступачан, као слепом светлу).

Сам дух побуне против материјализма и позитивизма приближава ово Илићево дело и онима која су неезотерична а исте фи-

лозофске оријентације. Таква је, нпр, драмска филозофска поема *Човекова трагедија* И. Мадача (Змајев превод излази после Илићеве драме). Она је Илићевој драми слична и претпоследњом сценом где Адам среће своје потомке - последње људе на Земљи која је већ залеђена и пред одумирањем; од људи су остали само Ескимима чији је друштвени и морални живот пропао¹⁰. Али нас то подсећа да је и Илићева драма заправо филозофска (Р. Поповић), односно „драма са тезом“ (М. Фрајнд)¹¹.

У *Мојој историји* Илић каже да се са спиритизмом први пут срео 1895., а драма је објављена 1889. Ово не оспорава изнету претпоставку о утицају спиритизма. Илићев негативан, забринути став према напредовању људског рода погодио је како науку тако и спиритизам; ако је тад познавао неке мотиве, можда и индиректно, он још није усвојио духовни садржај спиритизма који ће му тек за неку годину пружити нове погледе на живот, али и подстрек за нова дела, као што су *Светле слике*.

Пажљиво читање спиритистичких аутора може, у неком будућем проучавању, да боље објасни и *Једну угашену звезду* Лазара Комарчића, који је не само писао под утицајем Фламариона, него и сам био спиритиста и издавач једног спиритистичког часописа.

Светле слике

Већ је указано да је један од начина Илићеве стилизације и мењања библијских повести уношење индијског колорита¹². Две су такве епизоде: сусрет апостола Павла са брахманом („Савле“) и портрет индијске играчице и куртизане („Бура на мору“). У оба примера се могу уочити не само интересовање за Индију, него управо идеје карактеристичне за теозофију.

Још непретвореном Савлу, гонитељу хришћана, о Богу и истинитом Божијем открићењу говори брахман Шахабедин. Позван Богом, Индијац је дошао у Палестину да нађе оно што брахмани траже у својим књигама и опомиње Павла – у овој приповеци зналац Бога је не будући апостол него индијски свештеник. Опет је то визија Индије као земље из које долазе древна и истинита учења,

10 Разлика има више, али космичке слике, сусрет две генерације људи и антиматеријалистички дух су слични. Луцифер који се јавља у Мадачевом делу не личи на каснијевог Илићевог Песника. Захваљујем колеги Марку Чудићу на помоћи око тумачења Мадачеве драме.

11 Сам Илић је назива трагикомедијом – Ж. Петровић – „Четири писма Драгутину Илића“, *Зборник Матице српске за књижевност и уметност*, 2/1982, XXX, 283.

12 Р. Вучковић – „Библијске новеле Драгутина Илића“, у: *Породица Јована Илића у српској књижевности и култури*, Београд, 2003, 389 и даље.

опет је то окренутост Индији и њеним религијама, за коју је истакнуто да је у том периоду умногоме одређена теозофијом.

Код Блавацке, као и код њених следбеника, начелни став је да су догме, етика и обреди хришћанства изведени из хиндуизма, будизма и ламаизма, при чему је каснија црква то заборавила и пориче¹³; тако „доктрине будизма постају пародирани у хришћанству“. Исус се у есенским манастирима, где се школовао, упознао и са индијским учењима. Блавацка каже да „Исус проповеда филозофију Буде“¹⁴, односно да је Христ верна копија Вишнуа. Свети Јован се сусретао по Азији са будистичким мисионарима¹⁵. Наравно, код Илића нема тог непријатељског тона, али најопштији оквир фасцинације Индијом, као и стављање правих Божијих речи у уста измишљеном Индијцу, насупрот представнику Старог завета (јер, подсећамо, Савле још није хришћанин) јесу „држање стране“ Индији, и то изгледа оној Индији теозофа.

Д. Руварац је показао да је Илићево познавање индијских појмова несигурно као и познавање јеврејске религије: брахман са персијским, муслиманским именом говори о будистичкој нирвани¹⁶. Ипак, ако бисмо били благонаклони према аутору можемо допустити да се овде опет ради о указивању на истоветност религија. По Шахабединовим речима душа ће „отићи у нирвану, стопиће се у Брам, из кога је и потекла, и живеће вечито“. Ово је теозофски монизам, учење о происхођењу душе из Апсолута и њеном враћању назад (изведен из веданте). Нирвана није специфично будистички појам, јавља се и у хиндуистичким филозофијама где означава не само ослобођење него и спајање са врховним духом (нпр, у *Бхагавадгити* – брахманирвана), али је питање колико је Илић познавао ове дистинкције, нарочито у том периоду живота. Спајање ових појмова је могуће тако и другде: било у непоузданом познавању оријенталних религија, било у еклектицизму и синкретизму теозофских списа.

Шахабедин помиње и „храмове у којима Хришну борави“ и „жижак у души“. Представљање душе искром је стара слика, гностичко-платонска, среће се и другде код Илића, али је то једна од најчешћих слика у езотерији. Облик Хришну за име Кршна може бити пренос неке непоуздане транскрипције, али постоји и могућ-

13 Е. П. Блаватская – *Разоблаченная Изида* 2, 270.

14 Е. П. Блаватская – *Разоблаченная Изида* 2, 174.

15 Е. П. Блаватская – *Разоблаченная Изида* 2, 638.

16 А помиње се и мотив из западне традиције: „камен мудрости“. Узгред нека буде поменуто да се „Алхемичар“ Војислава Илића заправо не дотиче алхемије или езотерије.

ност једне алузије. По Блавацкој реч Христос је изведена из санскртског корена крис - свештени, од ког је изведено и име Кршна.

„Хришћански филолози покушавају да ограниче значење Кршиног имена на изведеницу из крш-црн; али, ако аналогија и поређење санскрта са грчким коренима, садржаним у именима Хрестос, Христос и Кришна (Хришна) буде анализирана мало пажљивије, откриће се да су сви истог порекла“¹⁷.

Храмови у којима он борави нису, као што Руварац мисли, неки храмови у Палестини које Илић замишља – из контекста је јасно да се мисли на храм људског тела, тј. на Савлово убијање људи¹⁸ – „рушећи живот ових мученика, ти разораваш храмове у којима Хришну борави“. Можемо отићи и корак даље у тумачењу Илића. Ако је наше тумачење етимолошке алузије тачно, божански принцип, који постоји у човеку, идентичан је са Христом, тј. свако од нас носи у себи то више, божанско сопство и може да га развије као што је то учинио Исус из Назарета. „Христ је божански принцип у сваком људском бићу“¹⁹ (Блавацка). Бесмртни дух постоји у човеку звао се он Кршна, Буда, Христ, Хорус. Но, чак и ако аутор мисли само на хиндуистичког Кршну – и даље остаје учење о божанском у човеку. Мада је овакво поистовећивање људског и божанског старо (може се пратити у средњовековним јересима), јасно је да се овде ради о теозофском и окултном учењу; такав еманационизам постаје додатно провокативнији поистовећењем принципа са Христом. Данас је и ово једно од општих места синкретистичких покрета и окултизма.

Апостола Павла су теозофи ценили и сматрали га посвећеним за разлику од Петра, који је симбол црквене власти и моћи римске цркве; „Павле, гностички противник Петра“ наслов је једне тадашње окултне књиге на коју се Блавацка често позива.

Такво схватање Христа, где се губи његова историјска јединственост, види се и у другом месту „индијског“ стилизовања новозаветних прича.

У говору мале индијске играчице Христ се доживљава као Вишну који силази међу људе, Вишну је „прерушен у Назарећанина“. Када Магдалена не разуме Индијкин назив Вишну Немеа додаје „Син Божији“. Овде се ради о визури једног лика, али у склопу оријентације ка Индији, не можемо а да не посумњамо да своја ве-

17 Н. Р. Blavatsky – *Studies in Occultism*, London, 1974, 151-152.

18 Овде уједно постоји и алузија управо на места из посланице ап. Павла о телу као храму у ком борави дух (1. Кор, 3, 16-17; 6, 19).

19 Н. Р. Blavatsky – *Studies in Occultism*, 126.

ровања, преузета из теозофије, Илић вешто уклапа у обликовање лика. Већ смо видели да је у теозофији Христ не једино оваплоћење Бога, као у хришћанству, него само један од аватара, посланика светле хијерархије, беле ложе, космичких зракова, само једно од оваплоћења божанског ја, као и Озирис, Хорус, Кршна, Буда, једно од имена за пут ка нирвани.

Овде се Илић поклапа, како је већ уочено са „свим езотерним окултним правцима и њиховим тумачима у прошлости и данас, за које су оснивачи великих религија оличења једне исте мисли“; јер Илић, као и они одриче „појаву Христа као Богочовека и Месије“. Исто тако уочена сличност Илићева са савременим њу-ејџ покретом, која се јавља и у другим тачкама, долази од истих духовних извора²⁰.

Постоји и треће место које упућује на окултна учења. Након погубљења, Јован Крститељ се јавља Иродијади, у сцени која више подсећа на спиритистичке описе јављања духова него на појаву светитеља – ноћу, у „гробној тишини“, појава човека без главе личи на опис јављања духа. (И у причи *Трнов венац* Христово јављање мајци подсећа на јављање духа). У овом одељку су још занимљивије Јованове речи Иродијади: „И крај ће ти страشان бити, и твоја душа, када се с муком и очајањем ишчупа из блудничког тела, неће се смирити у крилу праотаца. Хиљадама година вући ће се она над земљом, у бесу и помаму. Окужена кужиће свет, и што више буде кужила све ће више патити и мучити се. И као махнита улетаће у тела гадних шакалова, па ће се штекћући вући око гробова и раскопаваће гробове своје деце, да им и пепео прождере“.

Ово није осуда на пакао, него на реинкарнацију. Улазак у тела животиња јесте реинкарнација. Али, Илић овде не одступа само од хришћанства, него и од спиритизма и теозофије, који одбијају могућност животињских инкарнација, а инсистирају на прогресу. Приближавајући се овде изворно индијском схватању реинкарнације, Илић је вероватно хтео да нагласи тежину Иродијадине казне. Опет, њено лутање над земљом има сличности са описима казни непочишћених духова код спиритиста као „скитања“.

Занимљиво је да после Илића (1907) Николај Гумиљов објављује песму Хијена у којој на гроб окуртне царице долази ова звер. По неким новијим тумачењима²¹, песма акмеисте говори заправо о

20 В. Јеротић – „Индивидуација Драгутина Илића у светлу савремене дубинске психологије“, у: *Породица Јована Илића...325*; Исто у *Даровима наших рођака* 4; Б. Васић – „Драгутин Илић, дисидент и пророк“, *Свеске*, Панчево, 2003, 69, 217.

21 Н. А. Богомолов – *Русская либеральная литература начала 20. века и оккультизм*, Москва, 2000, 123.

реинкарнацији царице у хијену, под утицајем интересовања за окултно у руској култури сребрног века. И Илићев Јован назива Иродијаду хијеном. Сличност вероватно долази од окретања истим изворима.

Илић у описима често помиње и Соломонов печат. Руварац коментарише да овог знака нема у Библији, него у апокрифима, да се помиње као талисман, а заједно са Соломоновим храмом има улогу у масонерији. Овом се може додати и улога печата у европској магији, која велик број магијских уџбеника приписује Соломону. Међутим, овде се можда и не ради о езотеризму. Соломонов печат су два укрштена троугла, данас познатија под именом Давидове звезде (правилније Давидовог штита – *magen david*); у 19. веку овај стари религијски и магијски симбол постаје једноставно симбол јеврејског националног идентитета и вере (аналогон крсту или полумесецу), а као такав се задржао до данас. Можда је Илић једноставно хтео да створи „изворни“ колорит употребом јеврејског симбола, погрешно (као и код других ствари) знак са новим значењем пренесећи у прошлост.

Илићеве библијске приче нису шарене, светле слике за недељне додатке. У њима аутор износи своје интимније погледе на религију и теолошка критика која је учила неправилности у историјском и археолошком погледу превидела је окултни и јеретички тон ових прича; опасност за читаоца је више лежала у провлачењу окултних учења кроз наизглед декоративне оријенталне мотиве него у погрешкама. Руварац је ово изгледа осетио када је инсистирао да Илић открије изворе; мада је овим можда хтео да га омаловажи као писца, а наслутио је да нису све „измишљотине“ (један од најчешћих израза у критици збирке).

Зато Илић користи и неке алибије: представа Христа као аватара долази кроз тачку гледишта младе Индијке, која изгледа нове ствари доживљава у складу са појмовима које је донела из домовине. Па и Шахабедину се јавио Бог који је Бог Авраама, Исака и Јакова. Али, то је и универзални Бог синкретизма. Саме речи Шахабедина које смо анализирали и општа загледаност у Индију јасно се виде иза маске која је приличила приповеткама објављиваним у црквеним часописима.

Песма једног животиња

Поред појмова карме, реинкарнације, филозофије санкхје и монизма веданте, где је вероватно имала посредничку улогу, теозофија нам објашњава још једно важно место Илићеве прозе.

На почетку *Аутобиографије одлазеће* стоји повест о „тужном младићу у белом хитону“ који је некад давно боравио у хималајском манастиру и упутио се у будистичка учења, а потом просветљен отишао на Запад; свештеници храма сматрају да је он био друго оваплоћење Буде.

Мишљења смо да Илић заправо говори о Христу. Погледајмо неке од атрибута. Он је назван „младић у белом хитону“ (знаци навода у самом тексту). Христос се тако описује на неколико места у *Светлим сликама*; али и на крају *Незнаног госта*²², где се не именује, он се појављује само као неко у белом хитону. У опису спиритистичке сеансе где је добио опис Јуде, Христос се исто помиње са белим хитоном. Бели хитон се, додуше, помиње и у опису анђела и Јуде, где служи просто декоративном сликању древног доба, те је и Д. Руварац замерио Илићу коришћење хитона и где треба и где не треба, али ако се за Христа везује више пута, не само у *Светлим сликама*, и ако постоје и друге алузије у уводу романа можемо потврдити да се ради о атрибуту који је у Илићевом делу карактеристичан за Исуса. Након изласка из бездана на његовим грудима и длановима се виде црвене мрље, „баш као крв“, што је изгледа алузија на Христове ране. И сам опис младића, као „мученика који воли и прашта“ подсећа и на лик у новозаветним приповеткама Драгутина Илића као и на општу представу Исуса у западној традицији.

Смештање Христа у хималајски манастир није нека бизарна идеја Драгутина Илића. Управо теозофија даје објашњење овог мотива. Још код Блавацке постоји теорија о Христовом познавању индијских учења и уопште изведености хришћанства из будизма, о чему смо детаљније говорили поводом *Светлих слика*. Међутим, најпознатији случај оваквих повезивања, који највише и личи на Илићев поступак, јесте онај руског новинара Николаја Нотовича. Нотович је 1894. објавио књигу (на француском; 1910. се појављује руски превод) у којој описује свој боравак на Тибету. Тамо је наводно у једном будистичком манастиру нашао рукопис који показује да је Исус током својих непознатих година (између дванаесте, тј. повратка из Египта и тридесете, почетка проповедања) боравио у Индији и на Тибету. У Индији је критиковао брахманизам, али се упознао са будизмом, усавршио у језику пали и постао изабрани проповедник Буде. Потом се, преко Персије, вратио на Запад, у Јудеју.

Веома брзо оспорена (од стране једног Макса Милера, нпр.) сензационална Нотовичева теза је наставила да живи у двадесетом

²² *Незнани гост*, Сремски Карловци, 1907.

веку, код различитих огранака теозофије, као што је агни-јога Николаја и Јелене Рерих, који легенду о Христовом боравку у Индији и на Тибету често помињу²³, све до различитих популарно-окултних књига на сличну тему.

Изједначавање младића у белом хитону са другим доласком Буде уопште не противречи његовом изједначавању са Христом; напротив – само преко окултизма тог доба таква идентификација може да се објасни. Као што смо већ видели и Исус и Буда су само аватари исте суштине. Нешто прецизније (нпр. код Ани Безант) са Будом завршава један циклус изасланика, а потом са Исусом почиње други.

Силазак у бездан је заправо силазак у материју, у појавни свет, мају; и крст се у теозофији тумачи заправо као спуштање божанског духа у материју.

Постоје, поред мотивских, и неке наративне сличности између Нотовичеве књиге и Илићевог текста. Нотович се за време руско-турског рата затиче у манастиру и успева да препише рукопис. Наратор Илићевог текста се у време руско-јапанског рата исто затиче у манастиру и успева да види рукопис, који заправо чини главни део *Песме једног животног*.

У уводу се помиње и да је крст старији од хришћанства. Ова чињеница, у 19. веку изучавана у младој науци, компаративној историји религија, често се наводи у окултним и теозофским радовима (нпр. код Ф. Хартмана, Леона Денија). Овим се хтело указати било на зависност хришћанства од оријенталних религија, било, нешто мање полемички, на заједнички праизвор из ког настају све религије.

Иначе се и египатски карактер Илићевих слика (сфинга, пирамида, фараони) уклапа у склоност окултне литературе ка „египатској“ атмосфери.

Након увода следи повест која заслужује детаљну анализу. Ограничићемо се овде само на неке мотиве. Несумњиво је по типу ово иницијацијска приповест, какав је *Занони* Булвер-Литона или *Кандор* А. Стојковића. Језгро чини прича о промени наратора који од једног постаје двојица па тројица, а сама иницијација има унутрашњи карактер. Исказана на више места ова „поунутарњеност“ је најјезгровитије исказана речима: „А та Велика Тајна бејаж ја, она беше у мени“.

23 Н. К. Рерих – *Сердце Азии (Знак эры, Москва, 2003)*, 290-294; 387-389; *Алтай-Гималаи, Москва, 1999*, 268-270; 366; Е. И. Рерих – *Сокровенное знание. Теория и практика агни-йоги, Москва, 2003*, 680-681.

Подела човека на три дела није специфично езотерична али је код новијих окултиста и теозофа честа. То је подела на тело (које има заправо четири врсте), душу (исказану индијским појмовима попут манас) и трећи део, атман, заправо бесмртни божански део у човеку.

Преображај јединице у двојицу, а двојице у тројицу се помиње често код Блаватке, на космичком нивоу, али и на људском. Монада еманира дуаду, погружава се у мрак и ствара тако тријаду. Човек постаје бесмртан само када се уједини са трећим делом: „Бесмртни дух се слива са земном дуадом и човек постаје тројствен, тј. бесмртан; човек је довршен, Бог је оваплоћен“²⁴. „Тајна доктрина учи да човек, ако достигне бесмртност, заувек остаје тројствен, какав је био за живота и остаје такав у свим сферама“²⁵. „Потребна је тројственост да би се образовао довршени човек и да би му се дала могућност да остане бесмртан при сваком новом рођењу“²⁶. Тројственост човека је кључ за браву тројствености природе; али – и ту се враћамо на важну тачку - човек се сједињује са самим собом²⁷. Присуство тог трећег принципа у човеку самом изведено је из већ поменутог еманационизма. У теозофским и окултистичким описима иницијацијских догађаја веома је битна „интернализација“ иницијацијског искуства – сусрет са божанским је заправо сусрет са унутрашњим, са оним што иницијант већ носи у себи.

Изгледа да се оваквим ставовима може објаснити интернализација нараторовог посвећења у *Аутиобиографији одлазећег*. Већ на почетку се он сусреће са својим одразом у води. Ту се опет уводи мотив очију - „Из тих очију што ме из врела гледаху могао сам јасно разазнати дубоку чежњу незадовољног духа, који тражи, нада се, али ипак не види“. Након те сцене Велики Старац, нараторов иницијацијски водич, упућује га да тражи.

Прелазак од једног ка двојици и тројици је представљен као слабење²⁸. Али, с друге стране Тројица су идентични Старцу, Учитељу, који је водич иницијације, несумњиво неко ко је у поседу знања. Штавише, Старац је у роману вероватно Бог. У *Мојој исповести* се исти назив – Велики Старац – користи за Бога (или барем демијурга – 149). Део романа (106-107), у ком се женска прилика, кћерка тужи старцу што ју је послао „тамо“, тј. у живот и жели да

24 Е. П. Блаватская – *Разоблаченная Изидида* 2, 199.

25 Е. П. Блаватская – *Разоблаченная Изидида* 1, 466.

26 Е. П. Блаватская – *Разоблаченная Изидида* 2, 252.

27 Е. П. Блаватская – *Разоблаченная Изидида* 2, 796.

28 И овоме има паралела у окултизму у теозофији: то је када божанско једно постаје два (анђео, дева), а потом три (човек); развој се посматра из супротног правца.

се врати његовом јединству, може да се схвати као жалба преегзистентне душе Апсолуту што је шаље у материју.

На крају романа Тројица могу да усклику „алилуја“ и нацртају уроборос. Тако прелаз у Тројицу није само слабљење него и стицање зрелости и знања – управо се ту открива иницијацијски карактер овог дела, и овог типа прозе уопште. (Уосталом, Илић свесно користи парадоксалан језик, попут: „Један види све, Тројица - све и ништа!“).

У каснијем току приповедања, наратор се среће са „грозном утваром“ - међутим, она је само отцепљени део њега самог. Драгон и Сатана с којима се бори су исто тако истоветни нараторовом „ја“. (Овде ћемо се зауставити на једном детаљу: Сатана каже наратору – без мене си „безлична сива материја без смисла и облика, механички строј несвесног бића“; као да се алудира на луциферијански принцип, дух свести и знања који буди човека о ком ћемо говорити касније).

У окултној литератури пре него што стигне до божанског у себи, иницијант мора да сретне и застрашујућег демонског противника. Али, тај сусрет је исто сусрет са „ја“. Овај застрашујући лик се обично назива „чуваром прага“; назив је преузет из розенкројцерског романа *Занони* својевремено популарног Булвер-Литона, који је веома утицао на окултисте 19. века. У опису Христовог кушања у пустињи, какво даје немачки теозоф Франц Хартман, Христов сусрет са Сатаном је заправо унутрашњи сусрет са чуваром прага, делом човека самог. (И иначе се истиче да је лично „ја“ непријатељ на путу ка вишем, божанском сопству). Кербер, змија, звери или мешани облици, делом људски, делом животињски (као што је и слика „човечијег тела са рибљом главом“ у Илићевом тексту) су слике чувара прага, тог нижег, материјалног и анималног, нашег „ја“; када иницијант иде ка стицању вишег сопства, божанског, чувар прага се јавља као противник у свој својој ружноћи.

Змај, ког наратор исто среће, симбол је чувара улаза у област тајних знања, а и сам иницирани се назива змијом, змајем. (*Тајна доктрина*). Уједно је то један од најчешћих облика које чувар прага узима када се објективизује пред иницијантом.

Роман завршава темом живота као сна, једном од кључних Илићевих тема, заправо алузијом на сан Брахме; његови дани и ноћи су циклуси постојања и уништења космоса – тема која је нашла великог одјека у теозофији, нарочито у учењу о циклусима, али и у илузорности, мајичности постојања.

Значај кружења и повратка, враћање девојке-душе ка Старцу-Богу, наглашавање да постоје само *једна* врата „од којих се излази

и којима се враћа“ алегоријски представља још једну од кључних идеја - учење о еманацији душе у материју и њеном повратку свом извору, учење које се јавља у *Мојој исјовести*, али и у теозофији.

На крају поменимо да има и масонске терминологије у *Аушобиографији одлазеће*: помиње се израз „велики зидар васељене“ (он је одатле, додуше, ушао и у теозофију, само у множини). Он је уједно стваралац и разорилац. И мада се треба чувати налажења симболике свуда, занимљиво је да у истом поглављу старац три пута куцне на врата – као што ради водич иницијанта при уласку у ложу.

Индијска традиција је веома важна и за *Секунду вечности*. Стари фолклорни мотив је искоришћен за алегоричну приповест о дубљим погледима на време, живот и свет, одређен индијским учењима о чијем смо контексту ширења већ говорили. Двадесетих година Томас Ман исти фолкорни хронотоп (у немачкој култури познат кроз Вагнерову обраду у *Танхојзеру*) користи у *Чаробном брежу* за алегоријску причу о европској цивилизацији.

Раније потцењиван као оријентална фантазија старог романтичара, у новијој критици је роман превреднован управо уочавањем његове алегоричности. Кључеви алегорије су – у складу са уводним пасажима романа - тражени у индијским учењима: веданти, санкхји, будизму²⁹. Тако, нпр. филозофска идеја санкхје о духу (пуруша, маскулини принцип) који је уплетен у илузију материје (пракрти, феминини принцип) одговара повести о царевићу ког женски лик заводи у илузију времена. Алегоријски се царевић може одредити као пуруша, а женски ликови које среће као манифестације пракрти. На крају сусрет са Дамајанти³⁰ у гробници управо указује на илузорност времена и саме егзистенције. Али, илузорност света и постојања се јавља и у другим учењима, што је критика већ истакла.

Илићево коришћење неких израза, какво се јавља у уводу, није само декоративно. Неврити марго (правилно: *nivrttīh margah*) дословно заиста значи пут повратка, како аутор и преводи; уједно ниврти-марга означава пут повлачења у јогинској дисциплини којим се човек окреће од дејства и враћа духовном свету. Насупрот њему стоји праврти марга којим се окреће световном. Ђњана бхуми није само земља знања, као Индија, него и одређен ниво свести, који се достиже у јоги.

Слика Шиве и Шакти која се помиње у опису манастира првенствено подсећа на тантризам, мада је питање да ли је Илић позна-

29 Вид. Р. Ераковић, поглаље о *Секунду вечности*.

30 Име познато из *Песме о краљу Налу*, коју Маретић преводи са оригинала.

вао и овај тип учења. Ипак, чини се важним истицање ове слике у којој се опет дају мушки и женски принцип као поларни принципи религијског и филозофског учења, јер је и алегоријска приповест заснована на односу мушког јунака према женским ликовима.

Опет, име Радха (правилно написано, са аспирацијом) је име омиљене Кршнине љубавнице-говедарице, која је у хиндуизму симбол људске душе; њена љубав према младом Кршни је љубав према божанству.

Несумњиво се и у наведеним детаљима потврђује да је Илић познавао индијска учења више него што му је старија критика признавала. Још једном остаје отворен пут ка истраживању контекста интересовања за таква учења, који може да одведе ка непосреднијим изворима.

Луциферијанска гноза у Првом греху

Први грех радикално мења библијску повест о човековом паду. У овој драми Бог је представљен као тиранин ког Адам жели да сруши и да освоји небо. У центру драме је преступ који је починила Ева; на узимање од дрвета сазнања је наводи Песник, који има функцију библијске змије. Кршење Божије заповести је позитивно вредновано као стицање знања и буђење, позитиван је тако и лик кушача-песника. И након протеривања, он одлази са првим људима да би у будућности помагао човечанству.

Само замењивање ђавола песником објашњено је уводном сценом у којој се заправо приказује песничко стварање; библијска повест коју песник Иво Хекторовић сања је нека врста приказа настанка ликова у песничковој имагинацији, који су тако његов сан (опет један од основних мотива Илићевог стваралаштва). Везан за схватање живота као сна и илузије, мотив овде добија шире значење од алегоријског приказа настанка песничког дела. И сама библијска повест тако стоји засебно, као мистеријска драма. Песник је изједначен са Луцифером и због дубљих разлога, и целокупно ово превредновање библијске повести, има паралела у европској култури.

Изједначавање песника са Луцифером се дешава не само на нивоу улоге коју има у преступу људског пара, него и на нивоу атрибута. За његов лик се везује неколико слика које се понављају током драме. На првом месту је то његова светлосност, која чак засењује Еву. Песникова појава је повезана са свитањем зоре и појавом Данице; након његовог и Ђвиног пољупца не само што све цвета, него се јавља „зорино плаветнило“ и „румена пруга на источном рубу“. Ово су све атрибути Луцифера-светлоноше, весника зоре,

изједначеног са јутарњом звездом. Одмах видимо да је овај приказ далеко од змије из Постања или ђавола, Сатане. Поред ових, за обликовање лика Песника/Луцифера су важне слике ватре и топлоте, које доприносе луциферијанском аспекту. Веома је важна и слика отварања очију која симболизује ослобађање људи од незнања и тираније Бога.

Ева: „Он, он отвори ми вид,
Зеница с мојих расу тмасту ноћ“

.....
Песник: (о Богу) „Отац, од деце своје што гради несвесно робље,
Слепу што деци ствара и не да да им вид
Божанством блесне правим“.

Конечно, и најјасније, Песник буди љубав. Не само да песник испуњава функцију старозаветног кушача, него је приказан у његовом луциферијанском виду.

Овакво превредновање Луцифера се у књижевности деветнаестог века може пратити од романтизма до декаденције и симболизма. Бајроновско придавање прометејских одлика Луциферу и Кину наишло је на велики одјек, о чему детаљно пише Марио Прац поводом бајроновског јунака³¹. Од застрашујућег средњовековног лика Луцифер постаје симбол племените побуне. Најпознатији књижевни примери оваквог превредновања јесу вероватно Бодлерово „Литаније Сатани“ и Кардучијева „Химна Сатани“, коју у уводним сценама *Чаробног брега* рецитије масон Сетембрини. Књижевност декаденције и иначе склона окултном (Пеладан, Уисманс) окренута је Луциферу. Кратку мистеријску драму, сличну Илићевој, има и Стриндберг, као увод свог *Инферна*. Бог је зао старац, тиранин људи, али млади јунак Луцифер ослобађа од незнања Адама и Еву; ова сличност са драмским текстом који Илић највероватније није познавао долази од исте традиције – Стриндбергова идеја, као и Илићева су део епохе, а уједно гностичког порекла и карактера. Али, док неким песницима овај лик служи као симбол (нпр. антиклерикалном масону Кардучију симбол прогреса, разума) негде је Луцифер везан за веровања, што нас доводи до оваквог приказа у окултним покретима деветнаестог века. И Илићева слика Луци-

31 Романтизам поводом ове Илићеве мистерије помиње М. Фрајнд у своме тексту уз издање драме: „Последње драмско дело Драгутина Илића“, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику*, 1989, 4-5, као и у тексту: „Библијске теме у драмском стваралаштву Драгутина Илића“, *Научни састанак слависта у Вукове дане 26/1*, Београд, 1997.

фера је, верујемо, одређена не само књижевним него и окултним изворима.

Занимљива је још једна паралела. У прегледу Илићевог живота као податак се налази забелешка да се 1916. срео са пољским песником Тадеушом Мицинским, исто русофилом и словенофилом. Код Мицинског се јављају исти мотиви као и код Илића. Под утицајем теозофије, гностицизма, кабале, окултизма, магије, демонологије и нарочито индијских учења, Мицински је разрадио одређену луциферијанску филозофију у којој је пали анђеол титански лик, трагични дух божанске мудрости уплетен у материју, који покушава да спозна себе. Мада је сличност лако објашњива истим контекстом, оквиром и изворима, податак о сусрету два писца не може а да не побуди нашу радозналост за више чињеница. Мицински такође има роман који се у историјама књижевности описује као иницијацијски (*Ошац Фауст*), у ком учитељски лик упућује млађег у окултна знања и синкретистичку религију³².

Луциферијанска гноза – комплекс представа где је Бог одбачен као зао и тирански, а Луцифер је племенити ослободилац човечанства – јавља се још у гностицизму. Змија која наговара људе да окусе од дрвета знања заправо их ослобађа од власти демијурга; кроз змију делују изасланици вишег, правог Бога, попут женског принципа - Мајке или чак Христа, који је тако изједначен са Луцифером. И у каснијем манихејству змија-спаситељ је поистовећена са Христом. Отуда и секта офита посебно поштује змију; друге секте поштују све побуњенике против старозаветног демијуршког божанства, попут Каина или становнике Содоме. Уопште, луциферијанизам се разликује од каснијег сатанизма који слави зло, насиље, садизам (како се јавља код савремених сатанистичких секти, а који у књижевности представља нпр. Лотреамон).

Оваква гноза је присутна код целог низа деветнаестовековних окултиста. За Блавацку, Луцифер је духовни отац човечанства и добротинитељ, који је отворио очи (као и код Илића) аутому који је створио Јехова; он је прогрес, светло, ватра, свест; давањем елемента свесности, мисли уздигао је човека изнад пуког анимализма. „Пад“ Луцифера је заправо његово спуштање у материју. Тако је од земаљског човека начинио божанског, дао му дух живота и ослободио га греха незнања. Код других аутора се исто

32 Czeslaw Milosz – *The History of Polish Literature*, Berkeley-Los Angeles-London, 1983, 340-342; Julian Krzyzanowski – *A History of Polish Literature*, Warszawa, 1978, 460-465. Захваљујем проф. Петру Буњку на објашњењима везаним за Мицинског и помоћи око литературе.

понавља значај Луцифера који као дух спознаје доприноси еволуцији човечанства: код Ширеа, Елифаса Левија (који иначе не верује у реално постојање ђавола), код масонског аутора Алберта Пајка (једног од најчешће цитираних аутора у антимагонској литератури управо због оваквих ставова)³³, као и позитивно вредновање симбола змије (уп. значај уробороса у *Аутиобиографији одлазеће*). Овакво поштовање Луцифера и змије, као и изједначавање Луцифера и Христа је присутно и у двадесетом веку код целог низа неотеозофских, окултних и New Age писаца. Већ наслови часописа *Луцифер* Блавацке, *Луцифер-Гнозис* Штајнера, издавачке куће *Lucis Trust* Алисе Бејли или часописа савременог канадског теозофског сруштва *Lightbearer* сведоче о томе. Ово је уједно и једно од важних места у полемичкој литератури; још у 19. веку је у антимагонским фалсификатима Таксила и др. Батаја „откривена“ тајна сатанистичких група које верују у постојање два бога: Адонаја, против ког се боре и Луцифера, ком се клањају.

У ранијим поемама о Прометеју, Сатана и Каин су негативни, али луциферијанске аспекте има лик Прометеја, који је уосталом и један од прототипова романтичарског Луцифера. (На страну сад разликовање Луцифера и Сатане)³⁴.

Још један детаљ Илићеве драме има извор у луциферијанској гнози. Наиме, Песник заводи Еву и телесно. Сам приказ је стилизован. Песник Еву загрли и дуго држи у страственом пољупцу, она врисне и клоне му на груди. У овом можемо препознати ублажавање једног мотива који је веома стар.

Пратећи његово порекло опет стижемо до гностичких текстова - зли демијург Јалдабаот са Евом рађа Каина и Авеља, који су алегоријски објашњени као Јахве и Елохим. И у јеврејским таргумима се исто тумачи да Каин није син Адама него демона Самаела. Одатле се преноси и у каснија кабалистичка учења: у *Бахиру* змија заводи Еву, у *Зохару* исто, само је змија Самаел. У средњовековним хришћанским јеретичким покретима се исто, кроз апокрифе, преноси овај гностички мотив. Код богумила и катара змија, ђаво, Сатанаел телесно заводи Еву и са њом рађа Каина и сестру Каломену. Авељ је Адамов син (док је у таргумима негде и Авељ ђаволов, а само је Сет „леgitиман“).

33 „Луцифер, Светлоноша! Чудно и тајанствено име за Духа Таме! Луцифер, Син Зоре! Је ли он тај који носи светло и његовим бљесцима неподношљивим заслепљује слабе, чулне или себичне душе“ (*Morals and Dogma of the Ancient and Accepted Scottish Rite of Freemasonry*, Charleston, 1871, 321).

34 „Заробљени Прометеј“, *Ошцабина*, 1881, књ. 7, св. 25-28, 194-203; „Ослобођени Прометеј“, 1882, књ.9, св. 33-36, 47-63.

Јасно је да се овим објашњава порекло зла у људском роду – Каин је отац зле расе људи јер је и сам пореклом од прељубе са ђаволом. Међутим, у време романтичарског луциферијанизма и ова легенда бива позитивно превреднована.

Оваква верзија постоји у једној мање познатој верзији легенде о Хираму Абифу (Адонираму). У склопу приче о кључној личности масонске митологије, постоји и део који описује његово порекло.

Међу Елохимима, божанским духовима, налазе се зли Адонај (изједначен са старозаветним богом) и Иблис (дух ватре, заправо арапско име за Луцифера). Ева је зачала првог сина Каина не са Адамом, него са Иблисом. Он је унео своју искру у њу, тако да су потомци Каина, представљеног попут трагичног племенитог титана, деца светла и ватре. Насупрот њима су потомци Авеља, ког је Ева зачала са Адамом, деца земље, глине. Адонај мрзи Каина и прогони га, а замрзе га и Адам и Ева. Ипак, потомци Иблиса, супериорнија деца ватре се жртвују за своју нижу браћу, упућујући их у знања, доносе им цивилизацију, што је представљено кроз Тубал-Каинов ковачки занат. Они су спасили човечанство од потопа који је послао зли Адонај у Нојево доба. Али, доћи ће дан тријумфа деце ватре на децом глине.

Изостављамо из легенде детаље који за Илићев текст нису битни (Адонирамово спуштање у подземље, сестра Авеља и Каина као узрок братоубиства, улога краљице од Сабе, улога Соломона, који је приказан негативно јер је поштовалац старозаветног божанства). Најпознатији књижевни приказ ове легенде дао је Нервал у *Пушу на Исџок* (Легенда о Солиману и краљици од Сабе).

Није сигурно колико је Нервалова легенда аутентично масонска а колико има његовог коришћења оријенталног фолклора и фантазије; није сигурно ни изворно масонско порекло легенде. У већини масонских текстова о Хираму говори се само о његовом убиству. Ова верзија се може наћи код масона склоних окултизму (у 20. веку Р. Амбелен, нпр.) а, с друге стране, наводи се код антимасонских аутора, од којих ћемо – због утицаја у Илићу савременој руској средини - поменути само озлоглашеног Сергеја Нилуса³⁵. Овакве конспиролошке изворе исто треба истаћи да би се показало присуство легенде и ван уско окултних кругова. Почетком 20. века ће је и Р. Штајнер наводити у својим предавањима о слободном зидарству.

Код Илића Песник пламен преноси у Еву:

³⁵ Нилус преузима легенду из француске конспиролошке литературе, а од њега ће је преузети касније Григорин Шварц-Бостунич у својој антимасонској књизи штампаној у Београду.

Песник: Расклопи зенице, зраком бића свог
У њих ћу слити животворни плам,
Милост и наду и жар духа мог!“

.....
Ева: „Он ми откри груд,
У срце моје врже сунца зрак,
И топлим дахом отопи ми студ
Сазнање скиде очију ми мрак“

Ако Адам окуси од јабуке осетиће животворни плам што сад бесплодно спи у души. Песник је угрејао људске груди. Но, ватра је овде уопште симбол љубави и плодности које песник даје људима насупрот Богу.

У драми само Адам среће Бога, док само Ева среће песника-Луцифера, као да се тиме указује на двојство које постоји између Еве и Адама, тј. Адонаја и Луцифера у легенди; но супротности између праотачког пара нема јер је и Адам богоборац.

И једна уводна дидаскалија је вредна пажње: радња оквирне драме се дешава „при концу XIV века у освит ренесансе“, а ренесанса је период када, по *Мојој историји*,³⁶ долази до ослобађања од догме цркве и тражења нових наука, значи када се – можемо и тако рећи - развија луциферијанска свест.

* * *

Извори које смо разматрали могу да прошире поглед на Драгутина Илића, чак и у делима која нису обележена езотеризмом. Драма о богумилима *За веру и слободу*³⁷ не садржи ништа такво, мада се бави приказом једног јеретичког покрета. Историјска трагедија, какве су тад писане, са јасним савременим политичким алузијама на Босну и Угарску, богумиле приказује као носиоце народности, део националне историје. Ипак, осуда Цркве (првенствено западне, мада се помиње и византијска) коју изговарају богумили поклапа се са осудом која се налази у *Мојој историји*.

Будуће биографско истраживање овог писца мораће нарочиту пажњу да обрати на руску средину у којој је он неколико година боравио. Период почетка века, који је у целој Европи период окултне ренесансе, у Русији се јавља са посебним интензитетом. Руски религијски препород не укључује само дејство младих филозофа

³⁶ Исто, 33.

³⁷ *За веру у и слободу*, Београд, 1890. Уп. и поштовање Истока и његово супротстављање Западу у новели „Ханедан“ (*Новеле*, Београд, 1892; о овој новели код Шопа, 59-62).

и теолога, у чијим радовима има и гностицизма преко Соловјова (софијанизам). Обнавља се рад масонских ложа, активирају се неомартинистички покрети, сам двор је заинтересован за такве појаве тако да француски окултиста Папис борави код цара; активни су теозофи и антропозофи; своје езотеричне активности започињу Рерихи и Успенски, а у затвореном кружоку ради и Гурђијев, који ће тек касније постати познат на Западу. Поред тога, наставља се активност различитих руских секти, и оних које су настале под утицајем западног езотеричног протестантизма и оних које извиру из архаичних паганских обичаја (хлисти). Писци сребрног века се интересују за хлисте (*Сребрни голуб* Белог), а шира јавност за скандале најпознатијег хлиста, Распућина. Сигурно је да је у таквој атмосфери Илић могао наћи још подстрека за теме које су га већ занимале, о чему сведоче његова ранија дела.

Литература

1. А. Бесант – *Езотерично хришћанство*, Београд, 2002.
2. А. Бесант – *Пути к посвящению*, Москва, 2003.
3. Х. П. Блавацка – *Кључ теозофије*, Београд, 2001.
4. Х. П. Блавацка – *Тајна доктрина 1*, Београд 2006.
5. Е. П. Блаватская – *Разоблаченая Изида 1-2*, Москва, 2004.
6. Н. А. Богомолов - *Русская литература начала 20. века и оккультизм*, Москва, 2000.
7. Б. Васић – „Драгутин Илић, дисидент и пророк“, *Свеске*, 2003, 68.
8. С. Војиновић – „Спиритуалистичка аутобиографија Драгутина Илића“ (поговор у: Д. Илић, *Моја историја*, Београд, 2003).
9. *Два светиша. Часопис за проучавање сиријистичких појава*.1-2, Београд, 1903.
10. Д. Драгојловић – *Богомилство на Балкану и у Малој Азији I-II*, Београд, 1974-1982.
11. М. Дукић – „Појава и значење круга у Аутобиографији одлазећега“, *Свеске*, 2003,69.
12. Р. Ераковић – *Роман Драгутина Илића*, Панчево, 2004.
13. Р. Ераковић – „Моја историја Драгутина Илића и проблем жанровске разумејености“, *Жанрови српске књижевности 2*, Нови Сад, 2005.
14. Б. Јовић – *Рађање жанра. Почеци српске научно-фантастичне књижевности*, Београд, 2007.
15. А.Кардек – *Сиријизм. Обицење с сушестивами духовног мира*, Москва, 2003.
16. Г. Ковијанић – *Драгутин Ј. Илић. Сјај његовог живоша и стваралаштва*, Београд, 1991.

17. Г. Мэрфи – *Елена Блавайтская*, Челябинск, 2004.
18. Д. Руварац – „Богословско-историски елементи у *Светлим сликама Д. Илића*“, *Дело*, 1897, 16, 301-316; 474-478; *Дело*, 1898, 17, 145-160.
19. Л. Дени – *Зашто је живио? Шта смо ми. Одакле долазимо. Куда идемо*, Београд, б.г.
20. В. Јеротић – *Дарови наших рођака IV*, Београд, 2002.
21. Е. Леви – *Кључ мистерија*, Београд, 2005.
22. Е. Леви – *Трансценденцијална магија (Доџма и ритуал високе магије)*, Београд, 2004.
23. Н. Ногович, С. Абедананда, Н. Рерих, Р. Равиц – *Непознати животи Исуса Христа*, Београд, 2001.
24. *Ново откриће. Крајтак извод из схиријстичке доктрине по Леону Денису*, Београд, б.г.
25. Г. С. Олькотт – *Практичка теософија*, Москва, 2002.
26. Р. З. Поповић – *Драгутићин Ј. Илић. 1858-1926. Животи и рад*, Београд, 1931.
27. Папјус – *Каббала*, Москва, 2003.
28. *Писма тибетанских мудраца*, Београд, 1986.
29. *Породица Јована Илића у српској књижевности и култури* (ур. М. Фрајнд, В. Матовић), Београд, 2003.
30. А. П. Синнет – *Эзотерически буддизм*, Москва, 2001.
31. С. Станојевић – *Прилог књизи Из области духова или животи после смрти*, Нови Сад, 1898.
32. С. Станојевић – „*Наш природне*“ *појаве шарџе и новије доба*, Нови Сад, 1899.
33. С. Станојевић – *Из области духова или животи после смрти*, Нови Сад, б.г.
34. С. Станојевић – *Религија будућности*, Нови Сад, 1903.
35. К. А. Симић – *Девисова философија смрти*, Београд, 1908.
36. К. А. Симић – *Наука и религија*, Београд, 1910.
37. К. А. Симић – *Схиријизам и јеванђеља*, Београд, 1911.
38. *Тајни животи мртвих. Из схиријстичких списа Леона Дениса*, прир. Ј. Марић, Београд, 1988.
39. К. Фламарион – *Смак света*, Ниш, б.г.
40. К. Фламарион – *Љубав на звездама*, Београд, 1888.
41. М. Фрајнд – „Последње драмско дело Драгутина Илића“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 1989, 4-5.
42. М. Фрајнд – „Библијске теме у драмском стваралаштву Драгутина Илића“, *Научни састанак слависти у Вукове дане 26/1*, Београд, 1997.
43. Г. Бостуничъ – *Масонство въ своей сущности и проявленияхъ*, Београд, 1928.
44. Е. Шире – *Велики посвећеници*, Београд, 1989.

45. Е. Шире – *Еволуција божанства*, Београд, 1989.
46. И. Шоп – *Истиок у српској књижевности*, Београд, 1982.

Литература на страним језицима

1. R. M. Albérès – *Gérard de Nerval*, Paris-Bruxelles, 1955.
2. R. Ambelain - *El secreto masónico (Traducción de: La franc-maçonnerie oubliée)*, Barcelona, 1987.
3. *The Bahir*. Translation, Introduction and Commentary by A. Kaplan, Boston, 1998.
4. H. Benjamin – *Everyone 's guide to Theosophy*, London, s.a.
5. A. Besant – *The Ancient Wisdom*, Madras, 1977.
6. H. P. Blavatsky – *The Secret Doctrine I-III*, London, 1920.
7. H. P. Blavatsky – *Studies in Occultism*, London, 1974.
8. J. Bowker – *The Targums and Rabbinic Literature. An Introduction to Jewish Interpretation of Scripture*, Cambridge, 1969.
9. E. Bulwer Lytton – *Zanoni*, Leipzig, 1842.
10. L. Denis - *Après la mort. Exposé de la doctrine des esprits*, Paris, 1893.
11. L. Denis – *Christianisme et spiritisme. Preuves expérimentales de la survivance*, Paris, 1910.
12. A. C. Doyle – *The History of Spiritualism 1-2*, New York, 1975.
13. A. C. Doyle – *The New Revelation* (Project Gutenberg Etext).
14. G. Filoramo - *A History of Gnosticism*, Basil Blackwell, 1990.
15. C. Flammarion – *Après la mort*, Paris, 1974.
16. C. Flammarion – *La pluralité des mondes habités*, Paris, 1921.
17. K. R. H. Frick – *Licht und Finsternis I*, Wiesbaden, 2005.
18. K. R. H. Frick – *Satan und die Satanisten I-III*, Wiesbaden, 2006.
19. R. Guénon – *The Spiritist Fallacy*, Spohia Perennis, Hillsdale, NY, 2004.
20. H. Jonas - *The Gnostic Religion*, Boston, 1991.
21. A. Kardec – *Le livre des esprits*, Paris, 1866.
22. J. Krzyzanowski – *A History of Polish Literature*, Warszawa, 1978
23. M. D. Lambert – *Medieval Heresies. Popular Movements from Bogomil to Hus*, London, 1977.
24. C. Leadbeater – *A Textbook of Theosophy* – www.sacred-texts.com
25. Carl Graf zu Leiningen-Billigheim – *Was ist Mystik?*, Leipzig, 1893.
26. H. Leisegang - *Die Gnosis*, Leipzig, 1924.
27. H. Masson – *Dictionnaire Initiatique*, Paris, 1970.
28. A. Mercier – *Edouard Schuré et le renouveau idealiste en Europe*, Lille-Paris, 1980.
29. C. Milosz – *The History of Polish Literature*, Berkeley-Los Angeles-London, 1983.

30. G. de Nerval – *Oeuvres II Texte établie, annoté et présenté par Albert Beguin et Jean Richer*, Paris, 1956.
31. D.Obolensky – *The Bogomils*, Cambridge, 1948.
32. Harry Oldmeadow – „The Western Quest for ‘Secret Tibet’“, <http://www.esoteric.msu.edu/VolumeIII>
33. J. Richer – *Nerval. Expérience et création*. Paris, 1970.
34. K. Rudolph – *Die Gnosis*, Göttingen, 1980.
35. *The Wisdom of the Zohar, an anthology of the texts*, I- III, (Lachover, Tishby), Oxford University Press, 1989.

Nemanja Radulović

DRAGUTIN ILIĆ'S OCULT WORLD

Summary

The paper discusses work of Dragutin Ilić (1858-1926), a poet whose critical reception gave new results during the last decade, particularly in analysing the texts unpublished or unappreciated during his lifetime. Esoteric and occult sources are important for better comprehension of his work. Spiritism and theosophy of H.P.Blavatsky influenced the literature of 19th and 20th century, and the ultimate source of some of the motifs is even older. In his main works (*Bright pictures, My confession, The poem of one life, After a billion years*) influence of beforementioned teachings can be discerned. Ilić himself mentions spiritism but theosophical themes are also visible (picture of India and Tibet as lands of hidden wisdom, idea of Christ acquiring knowledge in India, e.g.). His drama *The Original Sin* revalorizes the Lucifer as noble rebel and giver of knowledge, which is common topic in romantic and *fin-de-siecle* literature but in contemporary occultism, too. Careful comparison of Ilić's themes with main themes of theosophy and spiritism, thus confirms the hypothesis of Ilić's acquaintance with esoteric teachings.



Мирољуб Матовић

АУТОРИ НАСЛЕЂА

Желимир Вукашиновић

рођен је 1970. године у Сарајеву, где је завршио део студија на Филозофском факултету (одсек филозофија). Године 1992. долази у Србију, где наставља студије на Филозофском факултету у Београду, а завршава их на *Swinburne University* у Мелбурну. 1998. добио је стипендију *La Trobe University* из Мелбурна за рад на докторској дисертацији. Постдипломске студије наставља на *La Trobe University*, где ради као асистент, и где, 2003., докторира филозофију. 2004-2005. године изабран је за доцента за *Естетику* и *Увод у филозофију*, на Одсеку за филозофију и социологију Филозофског факултета у Источном Сарајеву. Ради као наставник филозофије на предметима *Увод у филозофију* и *Увод у естетику* на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Пише поезију и текстове из области филозофије. На конкурс за најбоље књижевне радове, добио је 2001. награду Југословенско-аустралијског литерарног удружења из Сиднеја (у сарадњи са УКС из Београда). Редовни је члана *Мајице Српске*.

Александар Петровић

професор је Теорије цивилизације и Културне антропологије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Објавио: *Уметности и технологија* (1982); *Хармонија у природи, науци и уметности* (1997); *Мисао Косте Стојановића* (2002); *Аналогија и ентропија* (2005); *Milankovic's search for the missing link* (2005); *Climate change revised* (2006); *One or more scientific paradigms* (2006); *О скривеном хоризонту* (2006); *Euler's true harmony* (2007), и др.

Душан Живковић

рођен је 1980. године у Крагујевцу. Дипломирао је на Филозофском факултету у Новом Саду, на одсеку Српска књижевност и језик. Магистрирао је на Филолошком факултету у Београду, темом: *Теорија отвореног дела Умберто Ека у интерпретацији романа Омер паша Лапас Иве Андрића и Хазарски речник Милорада Павића*. Ради као асистент-приправник на предметима Теорија књижевности и Општа књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Објавио је збирку песама *Пушници измишљеног раја*. Добитник је награде *Diploma di merito* удружења *Dante Alighieri* на европском конкурс за поезије. Објавио је неколико књижевно-теоријских радова.

Владислава Гордић-Петковић

професор је енглеске и америчке књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Бави се књижевном теоријом, критиком, публицистиком и превођењем са енглеског. Аутор је две књижевно-критичке студије: *Синтакса ишишине: поезика Рејмонда Карвера* (1995) и *Хемингвеј: поезика крајње приче* (2000), и две књиге есеја: *Кореспонденција: шокови и ликови постмодерне прозе* (2000) и *Виртуелна књижевност* (2004).

Радмила Настић

рођена је 1952. године у Београду. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, Група за енглески језик и књижевност, магистрирала на истом факултету са тезом *Социјална проблематика у раним и позним драмама Јуџина О'Нила* 1985. године. Докторску дисертацију под насловом *Драма између ајсурда и деконструкције: Пинџер и Олби у постмодерном етосу* одбранила је у септембру 1996. на Филозофском факултету у Нишу. Радила је као преводилац, универзитетски предавач и професор Енглеске књижевности. Од 2005. запослена је као ванредни професор Енглеске књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на студијској групи Енглески језик и књижевност, где предаје предмете *Енглеска средњовековна књижевност*, *Енглеска ренесансна књижевност*, *Увод у америчке студије*, *Шекспир* и *Америчка књижевност двадесетог века*. Објавила је преко 30 научних и стручних радова и три књиге, од којих је једна превод књиге *Против стурје* Исаије Берлина. Неколико пута је боравила на универзитетима у иностранству у оквиру научно-истраживачког рада и учествовала на преко 20 конференција из струке. Ужа област научног истраживања је драма. Објављене књиге: *Драма у доба ироније* (1998), *У поштрази за смислом/In Quest of Meaning, Огледи о књижевности и језику* (2002).

Александар Б. Недељковић

рођен је 1950. године у Београду, где је завршио Пету гимназију, дипломирао на Филолошком факултету, одбранио магистарски рад и докторат из књижевних наука. Магистрирао је 1976. са радом *Књижевна обрада пушовања у свемир као теме у америчкој научнофантастичној књижевности 20. века*, а докторирао 1994. године са радом *Бриџански и амерички научнофантастични роман 1950-1980 са тематиком алтернативне историје (аксиолошки преглед)*. Већ око 30 година бави се проучавањем и превођењем научне фантастике. У његовом преводу објављено је око 60 романа, 250 прича и десетак научно-популарних књига из области астрономије, космологије, нуклеарне физике и других природних наука. Објавио је и око 400 чланака о том жанру, углавном популарних, неколико и у иностраним и српским научним часописима. Доцент је за предмет Енглеска књижевност на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу.

Љубомир Кораћковић

рођен је 1982. године у Аранђеловцу. Завршио је групу за Српски језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду. Пише књижевне огледе. Своје радове објављује у књижевној периодици.

Марија Панић

рођена је 1980. године у Краљеву. Ради као асистент-приправник за француску књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Објављивала је преводе књижевних и књижевно-теоријских текстова са француског, енглеског и италијанског језика у часописима *Летопис Матице српске*, *Treći trg*, *Txt* и *Београдском књижевном часопису*, као и преводе књижевних текстова на енглески језик (објављени су у више електронских часописа). Области интересовања: историја француске књижевности, компаративна књижевност, методика наставе књижевности.

Смиљана Ђорђевић

рођена је 1978. у Јагодини. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду (Група за српску књижевност и језик са општом књижевношћу). На истом факултету магистрала је 2006. године. Објавила више радова из области фолклористике у периодици (*Књижевна историја*, *Свеске*, *Даница*, *Задужбина*) и научним зборницима. Бази се односом усмене и писане књижевности, антропологијом фолклора, теренским истраживањима, проблемима контактних култура. Ради у Институту за књижевност и уметност у Београду.

Марија Ђирић

рођена је 1969. године. Ради као музички уредник у Драмском програму Радио Београда. Сарађује са Националном телевизијом и писаним издањима у својој земљи (*Нови Звук*, *Полиџика*, *Филмограф*). Музички је критичар недељника *NIN* и месечног издања *Књижевни лист*. Аутор је бројних телевизијских и радијских пројеката, као и музике за радио драме и кратки филм. Учествовала је на интернационалним фестивалима *Prix Italia*, *Prix Europa*, *Premios Ondas*, *Birds Eye View* (Лондон), *Balkan Music and Art* (Rotterdam), *Animafest* (Загреб), *Prix Marulić* (Хвар). Студенткиња је завршне године докторских студија на Универзитету уметности у Београду (Група за теорију уметности и медија).

Снежана Николајевић

рођена је 1948. у Београду, Студирала је на Музичкој академији у Београду, три одсека - музикологију, клавир и соло певање. Дипломирала је 1972. са радом *Либретистички постојак Петра Коњовића*, магистрала 1986. са радом *Клавирски дуо као одраз оштрије еволуције музике*, а докторирала 2001. године са радом *Телевизија као креативни и интерпретативни простор српске музике*. У нашој средини Снежана Николајевић је развила широку и значајну делатност – као музиколог, пијаниста, музички критичар и уредник. Од 1979. године запослена је у Телевизији Београд, најпре као уредник за музику у Школском програму, а затим као уредник у Музичкој редакцији, на чијем је челу била пет година. Њен уреднички рукопис и потпис носе многе значајне серије – *Рађање српске музичке културе*, *Оно доба*, *Јавни час*, *Моја музика*, *Зашићо волиће Шојена*, *Дипломски испит*, *Светска премијера*, *Субојом увече*, *Летња духовна академија Музичке омладине*, *Недељом увече* и многи појединачни пројекти. Објавила је до сада шест књига – *Сајуџник кроз камерну музику*, *Класици модерне музике*, *Либретистички постојак Петра Коњовића*, *Клавирски дуо као одраз оштрије еволуције музике*, *Музика као догађај* и *Екран српске музике*. Пуне две деценије бавила се континуирано музичком критиком објавивши у листовима Борба, Политика и Политика експрес око 800 критика. Сарађује у сви нашим истакнутим стручним часописима, учествује на музиколошким симпозијумима. Више од четврт века континуирано наступа у клавирском дуу са Весном Кршић и за то време извела је велики број композиција за овај ансамбл први пут у нашој средини. На Катедри за медијске предмете ФМУ предавала је више од једне деценије Основе новинарства. Године 2005., по њеном елеборату, основана је студијска група за Музику у медијима на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, где данас, у својству доцента, предаје Медијске облике музике.

Бранка Радовић

рођена је 1949. године. Дипломирала је на Групи за југо-светску књижевност Филолошког факултета у Београду (1973) и музикологију на Факултету музичке уметности (1974). Магистрирала на југословенској историји музике (*Музичко-сценска дела Николе Херциџоње*) 1988. и докторирала на Катедри за српску књижевност Филолошког факултета у Београду 1999. (*Њеџош и музика*). Бави се научним и критичарским радом. Издавала је четири књиге: *Мала историја музике* (1992), *Ошменосиј посприћања* (о Христићевој опери *Сушон*, 2000), као и магистарску и докторску тезу са истим насловима. Поред тога, радове из области савремене историје музике, историје опере, као и везе књижевности и музике објављивала је у нашим и страним часописима, као и у бројним зборницима са различитих скупова и симпозијума. Десет година (1989-1999) уређивала је музички часопис *Про музика* и двадесет година је музички критичар *Полиптике*. Ванредни је професор историје музике на ФИЛУМ-у Крагујевца.

Анђелка Пејовић

рођена је 1973. у Гламочу. Докторске студије из шпанског језика завршила је у Шпанији, на Универзитету у Гранади, где је 2003. докторирала из области лексикологије шпанског језика. Аутор је, заједно са Иваном Николић, књиге *Manual de traducción (español-serbio/serbio-español) con especial atención a la lexicología* (2006). Учествовала је на више међународних научних скупова у Шпанији и код нас. Ради као доцент на Катедри за хиспанистику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Бави се лексикологијом и лексикографијом шпанског језика.

Гвозден Ероп

рођен је 1946. у Београду. Дипломирао је на Филолошком факултету у Београду 1968. године. На истом факултету је завршио постдипломске студије 1971. и одбранио докторску дисертацију 1982. Од 1972. године ради у Институту за књижевност и уметност у Београду. Штампане су му књиге: *Из модерне прозе* (1976), *Видови дела, видови тумачења (Из модерне прозе, II)* (1978), *Размеђа реализма* (1981), *Пушчеви и странјушнице историје књижевности* (Милош Савковић) (1987), *Градња семантичких поља у роману (Изворни текстови – преводилачка читања: Госпођа Бовари)* (1991), *Компаративистички вид Скерлићевог дела* (1994), *Генетички видови (интер)липерарности* (2002), *Књижевне студије и домен компаративистике* (2007).

Christophe Bardin

ванредни је професор естетике и историје уметности на Универзитету Горњи Алзас. Члан Центра за истраживање посредовања на Универзитету Пол Верлен у Мецу. Објавио велики број чланака, као и књигу *Daum, 1878-1939. Une industrie d'art lorraine* (2004).

Немања Радуловић

рођен је 1978. у Београду. Дипломирао је на Филолошком факултету (Српска књижевност и језик са општом књижевношћу), на ком је и магистрирао. Ради као асистент на Катедри за српску књижевност. Објављује у периодици. Аутор је изложбе *Масонски симболи на старој српској књизи* (2006).

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. *Наслеђе* објављује оригиналне радове (студије, огледе, приказе) из свих области истраживања књижевности, језика, методике наставе, примењених и музичких уметности. Радови који су већ објављени у некој другој публикацији не могу бити објављени у *Наслеђу*.
2. *Наслеђе* публикује радове на српском и страним језицима. Радови на српском језику публикују се ћиричним писмом, а радови на страним језицима на матичним писмима.
3. За припрему рукописа, аутори треба да се придржавају следећих норми: 1) у текстовима на српском, страна имена треба да буду транскрибована; 2) називи уметничких дела и студија штампају се курзивом; називи чланака, појединачних текстова, прича, песама, поглавља студија, стављају се под наводнике; 3) дела која нису преведена на српски наводе се у оригиналу.
4. Рукопис *научне студије* и *огледа* треба да има следеће елементе: име и презиме аутора, наслов рада, апстракт, кључне речи, текст рада, резиме, кратку биографију аутора. За рукопис *приказа* није потребно приложити резиме/апстракт/кључне речи, али испод наслова треба да има основне библиографске податке о књизи о којој је написан.
5. У апстракту и резимеу треба да буду информативно и језгровито приказани проблеми и резултати истраживања. Уколико је текст на српском језику, поред апстракта и кључних речи на српском приложити и резиме на енглеском; уколико је текст на страном језику, поред апстракта и кључних речи на страном језику приложити и резиме на српском.
6. Библиографски подаци наводе се у фуснотама: први пут када се дело наводи дају се комплетни подаци о библиографској јединици, а сваки следећи пут употребљава се нека од уобичајених скраћеница (*Исто*, *Нав. дело*, *Ibid*, *Op. cit.* итд. доследно српским или латинским скраћеницама). Библиографска јединица – уколико се цитира књига – треба да се састоји од следећих јединица: име и презиме аутора, наслов дела (курзив), име преводиоца (уколико је књига превод), издавач, место и година издања, број цитиране странице:

Пол де Ман, *Проблеми модерне крйишке*, превели Гордана Б. Тодоровић и Бранко Јешић, Нолит, Београд, 1975, 69.

Када се наводи чланак објављен у часопису: име и презиме аутора, наслов чланка (под наводницима), име преводиоца (уколико је преведени чланак), назив часописа, место, година и број часописа, број цитиране странице:

Пол де Ман, „Модерни мајстор“, превела Александра Манчић-Милић, *Реч*, Београд, 1996/22, 86-90.

Ако је у питању један текст из књиге: име и презиме аутора, наслов чланка (под наводницима), наслов књиге, име преводиоца (уколико је књига превод), издавач, место и година издања, број цитиране странице:

Пол де Ман, „Реторика темпоралности“, у: *Проблеми модерне крйишке*, превели Гордана Б. Тодоровић и Бранко Јешић, Нолит, Београд, 1975, 236-285.

7. Библиографски подаци доносе се у посебном прилогу (*Лишераишура*), на крају рада, азбучним или абecedним редоследом, по презименима аутора, истим, у претходној тачки наведеним редоследом елемената једне библиографске јединице. Једина измена била би у томе што се прво наводи презиме па име аутора:

Де Ман, Пол, (остало исто)

8. Рукописе предавати у електронској верзији, и то слањем на поштанску адресу уредништва *Наслеђа* (Филолошко-уметнички факултет / за *Наслеђе* / Јована Цвијића б.б. / 34000 Крагујевац) или на е-mail часописа (nasledje@kg.ac.yu).

Уредништво
Наслеђа

Уредништво/Editorial Board

Драган Бошковић/ Dragan Bošković
главни и одговорни уредник/Editor in Chief
Јелена Беочанин-Мијановић/Jelena Beočanin-Mijanović
Чедомила Маринковић/Čedomila Marinković
Владимир Ранковић/Vladimir Ranković
Бранка Миленковић/Branka Milenković
Никола Бјелић/Nikola Bjelić

Секретар уредништва/Editorial assistant

Маја Анђелковић/Maja Anđelković

Лектор/Proofreader

Јелена Петковић/Jelena Petković

Преводилац/Translator

Јасмина Теодоровић/Jasmina Teodorović

Ликовно-графичка опрема/Artistic and graphic design

Слободан Штетић/Slobodan Štetić

Технички уредник/Technical editor

Ненад Захар/Nenad Zahar

Издавач/Publisher

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац/
Faculty of Philology and Arts Kragujevac

За издавача/Published by

Слободан Штетић/Slobodan Štetić
декан/dean

Адреса/Address

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац/Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac
тел/phone (+381) 034/304-277
e-mail: nasledje@kg.ac.yu
www.filum.kg.ac.yu/aktuelnosti/nasledje

Жиро рачун (динарски)

840-1446666-07, партија 97
Сврха уплате: Часопис „Наслеђе“

Штампа/Print

Импрес, Крагујевац/Impres, Kragujevac

Тираж/Impression

300 примерака/300 copies

Наслеђе излази три пута годишње/
Nasleđe comes out three times annually

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82

НАСЛЕЂЕ : часопис за књижевност, језик, уметност и културу / главни и одговорни уредник Драган Бошковић. - Год. 1, бр. 1 (2004)- . - Крагујевац (Јована Цвијића б.б) : Филолошко-уметнички факултет, 2004- (Крагујевац : Импрес). - 24 cm

Полугодишње
ISSN 1820-1768 = Наслеђе (Крагујевац)
COBISS.SR-ID 115085068