

Универзитет уметности у Београду  
Факултет драмских уметности

---

Докторске студије - драмске и аудио-визуелне уметности

Докторски уметнички пројекат

**НЕВИДЉИВИ ГЛАС - ГЛУМАЦ КАО НАРАТОР  
НА СЦЕНИ, ФИЛМУ И ТЕЛЕВИЗИЈИ**

Аутор

**Катарина Ерић**

Ментор

**Драган Петровић, ред. проф.**

Београд, фебруар 2016.

## **САДРЖАЈ:**

### ***АПСТРАКТ/ABSTRACT***

#### **1. УВОД/5**

##### **1.2. Основне поставке рада/11**

#### **2. ТЕОРИЈСКИ ОКВИР/12**

##### **2.1. Наратологија/15**

**2.1.1. Мике Бал - основи наратологије и утицај на наратију/15**  
у драмским и аудио-визуелним делима

**2.1.2. Шломит Римон-Кенан - наративна проза – прича, текст и наратија/19**

**2.1.3. Ролан Барт - Наратија у драмским и аудио-визуелним**  
уметностима – Дело или Текст?/21

#### **3. ФИЛМ И НАРАЦИЈА**

##### **3.1. Подразумевани наратор/26**

##### **3.2. *Voice-over* – наратија на филму/30**

**3.2.1. Историјат/31**

**3.2.2. Примери коришћења *voice-over* технике/34**

#### **4. НАРАЦИЈА У ПОЗОРИШТУ/42**

##### **4.1. Епски театар и наратија/46**

##### **4.2. Наратор у савременом позоришту/48**

##### **4.3. Постдрамски театар/49**

#### **5. ТЕЛЕВИЗИЈА И НАРАЦИЈА/50**

#### **6. ПРЕДУСЛОВИ ЗА БАВЉЕЊЕ НАРАЦИЈОМ/56**

##### **6.1. Основи наратије/58**

**6.1.1. Елементи наратије/59**

##### **6.2. Вештина или уметност наратије/62**

##### **6.3. Утицај жанрова на наратију/63**

**7. СТУДИЈА СЛУЧАЈА: УЛОГА НАРАТОРА У ТЕЛЕВИЗИЈСКОЈ СЕРИЈИ *ИЗА НАСЛОВА*/65**

**8. УМЕТНИЧКО ИСТРАЖИВАЊЕ И НАСТАНАК УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА *НЕВИДЉИВИ ГЛАС*/72**

**9. СЦЕНАРИО ЗА ПРОЈЕКАТ *НЕВИДЉИВИ ГЛАС* - ГЛУМАЦ КАО НАРАТОР НА СЦЕНИ, ФИЛМУ И ТЕЛЕВИЗИЈИ/86**

**10. ЗАКЉУЧАК/99**

**11. ЛИТЕРАТУРА /103**

**12. БИОГРАФИЈА АУТОРА/109**

**ПРИЛОЗИ: Изјава о ауторству, Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације/докторског уметничког пројекта, Изјава о коришћењу**

## АПСТРАКТ

У овом раду полази се од претпоставке да је улога наратора за глумца специфична, те да постоје значајне разлике у односу на то како ће се глумац као наратор представити у различитим просторима, медијима и жанровима. Појмови наратор и наратија најпре су сагледани кроз призму теорија књижевности, на првом месту наратологије, уз краћи осврт на семиолошке и антрополошке теорије двадесетог века. Наратолошки и семиолошки приступ наратији и наративу анализиран је у радовима Мике Бал, Ролана Барта и Шломит Римон-Кенан. Раздвојени су појмови подразумеваног и стварног наратора, дијегетичког и не-дијегетичког наратива, наратора кроз лик и екстрадијегетичког наратора. У поглављу које бави наратијом на филму, ауторка се посветила пре свега *voice-over* наратији и проблему постојања звука, говора, а затим и не-дијегетичког говора на филму. Примери позоришне наратије укључили су два историјска антипода: античку трагедију и савремено позориште, са акцентом на радове и теорију Питера Брука, Бертолда Брехта и појам постдрамског театра. Бројни телевизијски жанрови у којима је наратор присутан понудили су материјал за закључак о квалитативно другачијем третману наратије на телевизији, посебно у играном и документарном програму. Студију случаја: место и улога наратора у телевизијској играно-документарној серији *Иза наслова*, ауторка је искористила као мост између теоријског и практичног дела свог уметничког истраживања, које је довело до стварања сценског пројекта *Невидљиви глас*. Сценарио за овај пројекат и пратећа анализа нуде нам увид у процес уметничког истраживања ауторке и резултат који је остварен на сцени.

## ABSTRACT

This essay's original assumption is that an actor will face specific challenges when presenting himself in the role of a narrator, also, that significant differences exist when an actor is being a narrator in different spaces, media and genre. Terms *narrator* and *narration* are analyzed from a literary theory point of view, with short insight in semiology and anthropology works of 20<sup>th</sup> century. Narratological and semiotic approach to narration and narrative is given through essays of Mieke Bale, Rolan Barth and Schlomit Reamon-Kenan. The author separates terms implied and real narrator, diegetic and nondiegetic narrative, character narrator and nondiegetic narrator. In the chapter about narration in film, emphasis is *voice-over* narration and the general problem with incorporating sound, speech and than, nondiegetic speech in movies. Examples of theatre narration included to historical opposites: Greek tragedy and contemporary theatre, including notably works of Piter Brook, Bertold Brecht and postdramatic theatre theory. Numerous television genres that include appearance of a narrator have offered us means to conclude there is a very different treatment of narration in television, especially in fiction and documentary works. Case study – narrator's place and role in a fiction/documentary series *Iza naslova (Behind the Title)* – the author used as a bridge between theoretical and practical segments of her artistic research that led to creation of stage project *Nevidljivi glas (Invisible Voice)*. A script written for this project and analysis that follows, give us an insight in the process of author's artistic research and a result that was shown on stage.

## 1. УВОД

“Трудим се да постанем стаклени панел кроз који ће читалац видети књигу као да је држи у сопственим рукама“.

Вилијам Артур Дикон<sup>1</sup>

Нарација се у различитим аудио-визуелним жанровима јавља од настанка радија, а затим звучног филма и телевизије. На почетку треба истаћи да нас је термин *нарација* на самом почетку истраживања упућивао на приповедање текста, у романима, на радију, телевизији или филму. Важно је ово истаћи, у светлу бројних употреба речи *нарација*, *наратив* и *наративно*, пре свега у књижевним теоријама, као и у социолошким теоријама постмодерне. Бавићемо се, пре свега, *нарацијом* која је употребљена у драмском или документарном делу, гласом из *off-a (voice-over)*, али и ситуацијама у којима је *наратор* видљив. Иако се *наратором* понекад назива и особа која изговара туђ или свој текст у сврху информисања или забаве, у оваквим случајевима чешћи су термини „спикер“, „презентер“ и „водителј“. Нас овде интересује када *спикер* или *презентер* може бити назван *наратором* и од чега то зависи, као и да ли *наратор* мења свој статус када је његово излагање тешко окарактерисати као приповедање.

Глумци могу бити ангажовани као *наратори* у различитим ситуацијама које подразумевају и обраћање великим скуповима, читање књига, јавно говорништво као и снимање гласа и то пре свега на телевизији, али и на радију и филму. Међутим, нећемо у свакој од ових ситуација говорника називати *наратором*, нити препустити говор глумцу. *Говорник* може бити коментатор, политичар, проповедник, метеоролог или било ко ко се обраћа јавности директно или путем медија како би нешто саопштио. *Наратор* је, пак, онај говорник који приповеда. Када повежемо појам *наратор* са предусловом да се овако назива само онај говорник који саопштава приповест, причу, тада са лакоћом можемо да одредимо када и у којој ситуацији говорник постаје *наратор*. Ово би, у најужем смислу, могло значити да *водителј* информативног

---

<sup>1</sup> William Arthur Deacon, књижевни критичар и *наратор* аудио-књига

програма није наратор, али и да то постаје у тренуцима када са актуелних информација пређе на неку људску драму, приповест о, на пример, самохраној мајци која се бори да њена деца преживе у тешким условима. Да ли је тако? Сматрамо да није, јер укупан контекст у коме говорник нешто саопштава није приповедни. Није довољно да само делови одређеног програма буду приповедачког карактера, па да онај који им даје глас буде наратор. Овде се, ипак, морамо осврнути на то да и у (наизглед) јасно одређеним применама улоге наратора, он може говорити текст који *није* приповедни: присећање, опис, изражавање осећања итд. Да ли у овом случају посматрамо контекст у коме је наратор или текст који изговара?

Посматрано из угла терминологије, можемо поново наићи на нејасноће у одређивању тачних граница између онога што ћемо уврстити у наравију и онога што нећемо. Иако наратором углавном сматрамо говорника који се појављује (или кога чујемо) у играном и документарном програму, да ли је наратор, у одређеним случајевима и водитељ, спикер, коментатор, уколико садржај његовог говора одговара наративним дефиницијама? Погледајмо, као пример, сценарио за телевизијску емисију „Недељом увече“, која је емитована у септембру 2006. године, уживо, на другом програму Радио-телевизије Србије.<sup>2</sup>

1. Шпица

2. Београд најава

3. Крагујевац најава: „Добро вече, драги гледаоци, добро вече Дејане! У праву сте, вечерас смо у Крагујевцу, а ја сам испред једне од најлепших, али и најзначајнијих зграда у граду – испред крагујевачке Прве гимназије. Ово је најстарија гимназија у Србији, основана 1833. године. Када је прва генерација ученика завршила гимназију, због њих је, да би наставили школовање, основан Лицеј из кога је настао Београдски Универзитет. Могло би се рећи да је Крагујевачка гимназија представљала клицу образовног система код нас. Зграда у којој су вечерас наши гости пројектована је у Бечу, а изграђена 1887. године. У свечаној сали вечерас ћете чути Градски камерни гудачки оркестар „Шлезингер“ и друге

---

<sup>2</sup> *Недељом увече*, продукција Музичке редакције РТС, уредник и сценариста Снежана Николајевић, редитељи наведене емисије Мишко Милојевић и Милан Кундаковић, водитељи Дејан Ђуровић и Катарина Ерић, текст у наводу Катарина Ерић.

солисте, а разговараћу са диригентом Немањом Митрашевићем, деканом ФИЛУМа Слободаном Штетићем и Сашом Маленићем из Општинске управе града.“

4. Дејан најава I места

5. I место

6. Крагујевац, разговор са Немањом Митрашевићем и најава нумере:

„Део екипе емисије „Недељом увече“ вечерас је у Крагујевцу, а музички живот Србије променио се захваљујући Јозефу Шлезингеру, музичару који је управо у Крагујевцу основао *Књажевско србску банду* – први оркестар у Србији. Разумљиво је због чега се градски камерни оркестар зове „Шлезингер“, а ја разговарам са диригентом оркестра Немањом Митрашевићем. Када је основан оркестар? На који начин формирате репертоар? Да ли ћете ускоро одржати концерт? Камерни оркестар „Шлезингер“ вечерас ће вам се представити са три става Божићног концерта оп. 6 број 8, у ге-молу Арканђела Корелија. Концерт је настао око 1690. године, по поруци кардинала Пјетра Отобонија, а по облику је црквени концерт, у то време популарна вишеставачна форма.

7. Шлезингер – Адађо, виваче и алегро из Божићног концерта оп. 6 број

8, ге-мол

Итд.

Ако посматрамо само текст који водитељка изговара, можемо приметити да је већи његов део написан као коментар у документарном филму. Историографске чињенице и занимљивости о граду и његовом музичком и културном уздицању могу припадати филмском језику одређеног жанра. Учешће гостију не мора ометати доживљај документарности, они су ту да говоре детаљније о ономе што смо у најавама чули. Са друге стране, *Недељом увече* није документарна емисија, већ забавни програм колажног типа који се бави тематиком озбиљне музике. Најаве у којима се описује развој једног града и занимљивости у вези са његовом музичком историјом само су део намере аутора да емисију истовремено емитују из два града – Крагујевца и Београда. Ови кратки текстови немају за циљ да буду документарни запис, већ само да гледаоцима дају до знања где се емисија снима и шта ће се наћи у њеном фокусу.



Као и у свакој ситуацији у којој више од једног закључка може бити аргументовано, морамо се одредити шта ћемо тачно сматрати нарацијом, то јест, где постављамо границу између наратора, водитеља, презентера или спикера.

Уколико погледамо само значење ових термина, установићемо да израз „водителј“ нема тачан пандан у англо-саксонским и романским језицима. Према речнику синонима<sup>3</sup> водителј значи исто што и спикер или забављач, али се у преводу чешће јавља основно значење – предводник, лидер. „Презентер“ је у британском енглеском особа која води радио или телевизијске емисије, укључујући документарни, живи и спортски програм, те је јасно да овај термин покрива широко поље, укључујући и оно што би у нашем језику припадало наратору и водитељу. Једини програм који можемо искључити као онај у коме се појављује наратор јесте информативни. У америчком енглеском особа која чита вести назива се *anchor*, док је у Британији и земљама Комонвелта чешћи израз *newsreader*. Термин *презентер* може бити синоним за наратора у телевизијским и радио емисијама, али се на филму и у позоришту за наратора никада неће рећи да је презентер. Како се ради о терминима који су у веома широкој употреби и користе се у великом броју различитих ситуација, за потребе овог рада одредитићемо се за два израза: *наратор* (који ће бити коришћен за све драмске и аудио-визуелне уметности) и *презентер* (само у појединим телевизијским и радио жанровима). Ако сада погледамо дати пример, закључујемо да водителј у овом случају, иако је можда *презентер*, свакако није *наратор*. Говорник нам, додуше, преноси причу о развоју одређеног града, али не као увод у документаристички запис о граду или као припрему за играну структуру која ће се у њему дешавати. У овом случају, говор је у служби описа одређеног места у коме ће се одвијати интервјуи и наступи извођача. Исто примећујемо и код термина *коментатор*. Иако делује јасно и прецизно, и код овог, као код других израза који се често употребљавају, постоји низ могућих значења. Уредник – коментатор може бити звање новинара који има довољно искуства да вест не мора само пренети, већ је може и коментарисати. Спортски коментатор преноси догађаје који се пред њим одвијају, али их и коментарише, допуњује, објашњава. Осим у спорту, коментатор је израз који се често користи да би се описала особа која се обраћа гледаоцима (слушаоцима) током преноса било ког догађаја – свечаности, прославе празника, војних дефилеа, фестивала итд. Погледајмо пример коментарисања традиционалног Новогодишњег концерта Бечке филхармоније, који се преноси на

---

<sup>3</sup> Pavle Ćosić i saradnici, Rečnik sinonima, Beograd 2008.

готово свим европским и неким светским телевизијским програмима сваког првог јануара у подне, посредством *European Broadcasting Union*:

Драги гледаоци, добро дошли на други део Новогодишњег концерта који се одржава у златној Сали Музикферајна. Бечка филхармонија је пре неколико месеци од групе угледних музичких критичара и новинара добила титулу најбољег европског оркестра. Бечка филхармонија је увек присутна и на светској музичкој сцени. То се најбоље огледа у чињеници да је, од прошлог септембра и наступа у Сиднеју, овај оркестар наступао на свим континентима. Такође, нема континента на коме се овај новогодишњи концерт не преноси уживо и публика широм света нову годину почиње уз звуке бечких романтичара. Диригент је Зубин Мехта, а ово је четврти пут да он руководи Бечком филхармонијом на новогодишњем концерту...

...Слушали сте “Вилинско коло”, композицију коју је Хелмесбергер јуниор написао док је служио војску као диригент и вођа војног оркестра. Хелмесбергер је такође био истакнути виолиниста и диригент. У овој последњој функцији наступао је у Опери и на концертима Бечке филхармоније, где је наследио Густава Малера.

1867. године, сезона карневала није била оно што су музичари попут Јозефа Штрауса очекивали. Успомене на пораз аустријске војске, коју су Пруси савладали код Кенинграца биле су још свеже и нико у Бечу није био расположен за играње. Узбудљиве мелодије валцера “Делиријум” биле су као терапија потребна да се бечлије врате на играчки подијум.

Тешко је јасно разграничити да ли је коментатор у овом случају и наратор, с обзиром на то да наратор често, и у играној структури, даје *коментар* нечега што се десило. Наведени пример садржи и наративне карактеристике, постоји прича о догађајима, хронолошки ред и актери који на догађаје утичу. Ако бисмо ишли даље у тражењу наративних елемената, могли бисмо да кажемо да се они могу пронаћи и у новинарском извештају о ватреној стихији у центру града: особа А запалила је грејалицу и заспала, грејалица је упалила завесу, пожар се проширио, угрозио особе Б и В у суседном стану, ватрогасна екипа храбро се бори са пламеновима, А, Б и В избављени су у последњем тренутку. Очигледно је да овакав (или било који сличан)

догађај може бити новинска вест или чланак, али може послужити и као предложак за роман, филм или документарца, учесници могу гостовати у радио и телевизијским емисијама и причати како се пожар одвијао из њиховог угла итд. Могућности су бројне, зато што су бројни и начини на које можемо третирати један догађај или једну причу у драмским и аудио-визуелним уметностима. Иста прича може бити основ за репортажу у вестима или сценарио играног филма, али нас то не обавезује да сваку интерпретацију те приче сматрамо за наратив, или да онога ко нам је преноси посматрамо као наратора. У оквирима овог рада, ипак, нећемо уврстити појам коментатор у оне који се могу сврстати у улогу наратора. Коментатор је углавном стручна особа, она која се добро разуме у област која нам се приказује, те је тешко замислити да би глумац могао да се нађе у овој улози. Поменули смо да није реткост да се стручњак из одређене области нађе у улози наратора, посебно у документарном програму, али коментарисање манифестација било би тешко сврстати у наратију.

Међутим, пре него што покушамо да се позабавимо детаљима уметности наратије, неопходно је поставити основе на којим ће се даље истраживање заснивати. Образлажући појам наратор, морамо пре свега установити шта је наратија и наратив, како се ови термини употребљавају у различитим теоријским областима и како ћемо их у овом раду третирати.

## 1.1. ОСНОВНЕ ПОСТАВКЕ РАДА

1. Нарација је, како ће бити дефинисана у овом раду, уметничка форма која се ослања на глуму. У идеалном случају, нарација је превођење писане речи у изговорену реч на начин који је, колико год је могуће, доследан намери аутора, али и интелигентан и пријатан за слушаоца.

2. Глумац је школован и за улогу наратора, али да би у тој улози био успешан, требало би да прође додатну обуку.

3. Постоје значајне и јасне разлике између наратора у играној и документарној форми, као и између дијегетичке и недијегетичке нарације у аудио-визуелним остварењима. Улога наратора на сцени разликује се од улоге наратора на филму, а обе одступају од улоге наратора на телевизији.

4. Успешан наратор вешто открива смисао текста слушаоцу, укључујући и емоционални ниво и друге елементе које подразумева садржај текста. Из тога произилази да наратор може бити и професионалац у својој области, који познавањем теме о којој говори остварује висок степен убедљивости, док му говорничке вештине служе као надградња. И, обрнуто, да добро припремљен глумац може са лакоћом пренети слушаоцу све нијансе текста, макар он припадао области о којој глумац нема велико знање.

5. Постоји таленат за нарацију, ако је посматрамо као посебан жанр или подврсту драмске уметности. Као и у жанровима за које је потребна већа физичка спремност (пантомима), или музикалност (мјузикл), овде је потребна увежбаност и стално усавршавање гласа и говорних вештина.

## 2. ТЕОРИЈСКИ ОКВИР

Како наводи Е. Д. Хирш у књизи *Начела тумачења*, „...истинитост и објективност вредносних судова постоје само у њихову односу према одређеној хијерархији мерила.“<sup>4</sup>

Према цитираној изјави, ми не можемо приступити анализи уметничког истраживања, а да не формирамо теоријски оквир у коме наши ставови могу претендовати на релевантност. Различите форме „читања“ уметничког текста нас обавезују да се и у најопштијем тумачењу морамо позивати на одређени теоријски оквир. Овде се сусрећемо са тешкоћама у проналажењу, или пре, одабиру савремене теорије или теоретичара, с обзиром на недостатак јасне повезаности дела више теоретичара 20. века са једном или две одређене уметничке дисциплине. Различита тематика која је интересовала ове ауторе<sup>5</sup> била је још удаљенија разноврсним областима њиховог формалног образовања. Психоанализа, социологија, историја, филозофија, лингвистика и књижевност мењале су своја уврежена становишта вођена лабаво повезаним идејама, које су и саме мењале свој облик док су дела на којима су се темељила још тешко проналазила пут до већине. Пронаћи област у уметности, пре свега музици и театру, којом се, на сличан начин или макар користећи сличну терминологију, баве три или више савремених теоретичара не само да ће вероватно бити неуспешно, већ је и у основи непотребно. Наиме, ове теорије саме по себи представљале су удаљавање од појмова заједничког и униформног читања и ако би и постојао, условно речено, појам који би их повезао, онда би се тај појам односио на интердисциплинарност. Не у смислу заједништва старих дисциплина или једноставног сучељавања одређених специјалистичких грана науке, већ као преиспитивање прихваћених научних дисциплина, начина њиховог довођења у везу, стварање нових дисциплина које не само да не постоје у науци какву знамо већ се у њу не могу ни уклопити. Новија разматрања уметничког истраживања као посебне области за сада су разуђена и хетерогена. Како наводи Мика Ханула, „уметничко истраживање је нарастајући процес који се развија, и даље тражећи и одређујући своје поље и методе, и ми морамо прихватити његову природу налик процесу, укључујући промашаје, грешке и погрешне

---

<sup>4</sup> Хирш, Е. Д, *Начела тумачења*, Нолит, Београд, 1983. стр. 181

<sup>5</sup> Ролана Барта (Roland Barthes), Жака Лакана (Jacques Lacan), Клода Леви-Строса (Claude Lévi-Strauss), Мишела Фукоа (Michel Foucault)

процене.<sup>6</sup> Аутор не би требало да истражује нове уметничке правце само у теорији, већ и да их примењује на своја дела, његово уметничко истраживање није *о нечему*, већ *у нечему*, *са нечим*, где аутора не видимо као ентитет издвојен од сопственог дела, већ као једну од променљивих константи уметности која се развија, преиспитује и ризикује. Притом, аутор с пажњом задржава теоријски оквир својих истраживања, ослањајући се на научне радове у областима на које се његови уметнички експерименти позивају или на оне из којих исходе. Постоји још један важан критеријум који Ханула помиње (осим ослањања на теоријске претходнике, јасних премиса и стављања уметника у средиште истраживања), а то је ризик, који се огледа кроз спремност на неуспех и истраживање потпуно нових области. Међутим, висок степен иновације, новоуведени медиј, врсте знакова и значења, приступ, све ове одлике уметничког истраживања, могу створити код реципијента утисак да се ради о затвореној, херметичној конструкцији, која није ни намењена публици, већ малом броју посвећеника или научника. Све наведено и даље је предмет полемике у вези са уметничким истраживањем, тим пре што оно, имајући уметника као променљиву у својој основи, не може претендовати на важећи теоријски оквир и његова правила.

На симпозијуму "Језици критике и науке", одржаном 1966. године на универзитету *Џон Хопкинс* (САД), бројни теоретичари покушали су да надокнаде приметан недостатак синтетичког виђења европске (или боље речено - француске) филозофије, антропологије, психоанализе и књижевне критике друге половине двадесетог века. Нека од излагања са овог симпозијума сведоче у прилог чињеници да се, уместо нове, дефинисане научне дисциплине, код ових теорија пре може говорити о нужности да се пронађе "заједнички пред-текст који се односи на статус субјекта у различитим модусима значења"<sup>7</sup>. Овај цитат узећемо за полазишну тачку у даљим разматрањима, као минимални критеријум теоријских поставки на којима се заснива наше уметничко истраживање.

Овакав летимичан преглед проблема теорије двадесетог века, иако површан, помаже у проналажењу адекватног начина трагања за заједничком тематиком њених аутора. Она се, ако постоји, може тражити само у супротности и надопуни њихових ставова, а не у

---

<sup>6</sup> Hannula, Mika, Juha Suoranta i Tere Vaden, *Artistic Research – Theories, Methods and Practices*, Cosmoprint, Helsinki, 2005.

<sup>7</sup> Ричард Мекси, Еуђенио Донато (приређ), *Структуралистичка контроверза: језици критике и науке о човеку* (прев. Јасмина Лукић), Просвета, Београд, 1988, 382.

тражењу заједничких тачака. Униформност у било ком погледу, ослањање на заједничко полазиште које ће довести до предвидљивог исхода, излагање теорије која има јасно одређене претходнике и следбенике, све то није могуће пронаћи у делима аутора, који су се и постарали да на такав начин не пишу. Осврнимо се, ипак, на могућност да се у одређеним теоријама пронађе основ за даља теоријска разматрања у овом раду, као и за теоријско упориште на које се ослања уметничко истраживање. Глумац као наратор на сцени, филму и телевизији постоји једино у делима која се приказују на сцени, филму или телевизији, те најпре морамо одредити каква су, по својој структури, дела у којима се наратор појављује, а затим и каква је улога наратора у тим делима и његов евентуални допринос. Даље, наратија, наративно и наратор термини су који се употребљавају пре свега у теорији књижевности, те би требало да у делима теоретичара књижевности и њој сродних области потражимо прихватљив термилошки оквир за наставак истраживања. Овде нам се, према називу и области којом се бави, намеће наратологија као теорија која изучава велику, али ограничену област наративне књижевности, али и наративни текст у ширем контексту. Као и структурализам и семиотика из којих је проистекла, наратологија се заснива на идеји да постоји заједнички именитељ у књижевном језику, или универзални систем кодова који сачињавају текст унутар дела. Наративе можемо пронаћи у различитим формама, као усмени или писани језик, гестове, музику или слике, а теоретичари који су осмислили ову грану анализирања различитих наратива стварају углавном од половине двадесетог века. Темељи наратологије постављени су у делима као што су: *Морфологија бајке* Владимира Пропа (*Морфология сказки*, Владимир Пропп, Ленинград, 1928)<sup>8</sup>; *Структурална антропологија* Клода Леви-Строса,<sup>9</sup> (*Anthropologie structurale - recueil d'articles*, Claude Lévi-Strauss, Paris, 1958), као и у бројним радовима Цветана Тодорова и Жерара Женета (Gérard Genette), Ролана Барта (Roland Barthes), Мике Бал (Mieke Bal), Шломит Римон-Кенан (Shlomith Rimmon-Kenan), Симора Четмена (Seymour Chatman) и других.

---

<sup>8</sup> Пропп, Владимир, *Морфологија бајке*, Просвета, Београд, 1982.

<sup>9</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Структурална антропологија*, Stvarnost, Zagreb, 1989.

## 2.1. НАРАТОЛОГИЈА

Да бисмо могли да се бавимо проблемом наратије у драмским и аудио-визуелним уметностима, потребно је, пре свега, одредити шта подразумевамо под термином *наратија* и на који начин ћемо наведени термин употребљавати. Летимичан преглед бројних теоријских књига из области наратије, довешће нас, на почетку, до књижевности као упоришта наративног поступка и наратије, али и до теорије књижевности као најплоднијег и најсвеобухватнијег извора о теми којом се бавимо. Иако књижевност, уско гледано, није тема овог рада, без осврта на теорије које се баве наратологијом, наратором и наративним поступком, ми не можемо одмаћи у сагледавању значаја који наратор има на сцени и, посебно, филму. Увидом у основе наратологије проналазимо полазишну тачку за даље истраживање, али и оквир терминологије без кога не можемо напредовати. Термини *наратија* и *наратор* коришћени су на више различитих начина, уз варијације значења које, иако углавном благе, могу снажно утицати на смисао закључака који се изводе на основу одабраних теоријских дела. Теорија књижевности свеобухватно и темељно, уз бројне примере, анализира наративну књижевност и њене поступке, те се пре свега обраћамо теоретичарима књижевности и наратологије у трагању за одговарајућом теоријском платформом.

### 2.1.1. МИКЕ БАЛ

#### **Основи наратологије и утицај на наратију у драмским и аудио-визуелним делима**

Мике Бал наратологију дефинише као теорију приповедних текстова. Одредити шта је приповедни текст може представљати одређену тешкоћу, између осталог и због тога што један текст не мора имати уједначене и униформне карактеристике у сваком свом сегменту. Такође, обележја на основу којих препознајемо текст као наративан могу бити субјективна, а у односу текст – читалац, свакако морају бити субјективна, што значи да ће читалац препознати у тексту оно што у њему постоји, али и оно што може да препозна. Наравно, теорија као систем захтева одређени опис приповедних текстова и обележја на основу којих можемо претпоставити о каквом тексту је реч. Бал наводи: „Приповедни текст’ је онај текст у којем једна инстанца прича причу. Прича је на



један одређени начин презентована фабула. Фабула је серија логично и хронолошки међусобно повезаних догађаја, који су проузроковани или трпе од стране актера. Догађај је прелаз из једног стања у друго. Актери су инстанце које усмеравају радњу. Они не морају безусловно бити људска бића. Вршити радњу значи проузроковати неки догађај.<sup>10</sup>

Међу осталим обележјима приповедног текста, Бал истиче да у њему можемо срести две врсте говорника. Оног који има неку функцију у фабули и оног ко је нема. Ову поделу примењује и на приче у којима су наратор и актер иста особа, с тим што је наратор у том случају актер у неком другом времену или ситуацији, када не учествује у догађајима. Садржај сваког наративног текста је серија повезаних догађаја који су проузроковани или трпе од стране актера, што је обележје наративног текста које се може применити и на драмске текстове.

За наратора може бити значајна тврдња Бал да је приповедна инстанца најважнији појам у анализи наратива. Ко нам прича, зашто, у којој мери је заступљен у текст, на који начин откривамо његов идентитет – све то даје тексту јасан облик и смисао. У теорији књижевности онога ко приповеда такође можемо пронаћи и под појмовима *фокализатор* или *перспектива*. Бал разграничава наратора (приповедача) и аутора. Аутор препушта наратору да говори уместо њега, осим у ситуацијама када се у тексту не приповеда – уколико наиђемо на управни говор, актер је преузео реч. Ово је значајно за бављење наратијом, пошто може помоћи глумцу да направи јаснију границу између наратора и осталих ликова у делу. Наратор може бити и актер, али може бити и онај који ствара прелаз између примаоца (читаоца, гледаоца, слушаоца) и актера. Иако наратор у тексту представља, преноси причу коју је аутор осмислио, не морамо се чврсто држати приповедног тона у наратији. Ни у књижевној фикцији није све у функцији приповедања, већ постоје делови текста у којима се износи нечије мишљење, недоумице, описи, примедбе о некоме или нечему. Приповедање у првом лицу не мора значити да је приповедач један од актера. Уколико он у тексту нигде не указује на себе, као на посебну особу, Бал га сматра екстерним приповедачем. Приповедач везан за лик био би онај који у говори у првом лицу и помиње одређене карактеристике или чињенице које га одређују као особу.

---

<sup>10</sup> Бал, Мике, *Наратологија*, Народна књига, Београд, 2000.

Када говори о времену у фабули, Бал помиње анахронију као чест поступак: нехронолошки след догађаја, ретроспективе, враћање уназад или нагли прелазак у будућност. Наводећи Женета, она наводи две врсте анахроне ретроверзије – ону која се дешава ван временског оквира примарне фабуле, што назива екстерном аналепсом (екстерном ретроверзијом) и ону која је у оквиру примарне фабуле, интерну аналепсу (интерну ретроверзију). Уколико ретроверзија почиње унутар временских оквира основне фабуле, а завршава се ван њих, или обрнуто, назива се мешовита аналепса. Ово би могло да се примени и на антиципацију, нешто ређи, али ипак препознатљив поступак у коме нас аутор одводи у будућност, откривајући догађаје који у причи тек треба да се развију. У књижевности, а касније, и на филму, овај поступак се често користи да би се појачала фаталистичка атмосфера приче, посебно у случају када нам антиципација открива крај или разрешење неког догађаја.

Квалификација ликова са становишта наратологије такође може утицати на улогу наратора. Лик је, према Бал, различит од актера по томе што актер може, а и не мора бити човек, док је лик или људско биће или, ако то није, дате су му одређене хуманоидне карактеристике. Особине или разлоге за одређено поступање ликова можемо открити путем имплицитних и експлицитних квалификација. Имплицитне квалификације биле би поступци ликова, кроз које можемо само закључити о њиховим намерама, жељама, мотивима и карактеру. Експлицитне квалификације су оно што други ликови или наратор говоре о одређеном лику. Када ликови говоре једни о другима, ако узмемо да је присутан онај о коме се говори, увек постоји могућност конфронтације – онај о коме се говори може потврдити или оповргнути изречено. Уколико, међутим, наратор говори о лику, лик нема могућност да му одговори. Наратор, тако, добија на значају као онај ко може несметано да износи сопствени став о актерима, али такође губи на поузданости – када не можемо проверити нечији исказ, не можемо га сматрати тачним. Наратор може бити непоуздан, ироничан, па чак и негативно настројен у односу на лик који нам описује.

Проблем фокализације, који Бал често помиње у свом раду, може утицати на рад наратора, а у појединим случајевима, може бити и пресудан за поједине аспекте глумачког бављења ликом и причом. Фокализација, или перспектива, постоји у сваком наративном делу, али се може применити и на документарне и фиктивне аудио-визуелне и драмске форме. Било да се аутор бави историјским чињеницама или фикцијом, мора одредити угао посматрања, тачку са које сагледавамо догађаје.

Уколико одабере да у причу уврсти и стварног, не само импликованог наратора, фокализација постаје јаснија и директнија: добијамо особу из чије ћемо перспективе посматрати причу. Наратор тако постаје фокализатор и онај који га тумачи требало би да има на уму да се приповест одвија онако како је он приповеда – „фокализација је однос између визије, инстанце која то види, и онога што се види.“<sup>11</sup> Наратор може бити екстерни фокализатор, онај који није један од ликова у причи, или фокализатор везан за лик – један од актера. Ово може деловати као једнако приповедању у првом и трећем лицу, и углавном се поклапа, мада не увек. Не постоји значајна разлика, када говоримо о нивоу фокализације, између прича у првом лицу и прича у трећем лицу. Чак и када говоримо о туђој тачки гледишта, то можемо урадити само у оној мери у којој то гледиште познајемо, те тако А говори шта је Б мислио када је поступио на одређени начин. Са гледишта општих принципа наратологије, и посебно, фокализације, ово је веома слично као када Б сам саопштава шта је мислио, урадио, видео итд. Ово олакшава наратору да направи разлику, уколико разлика постоји, између екстерне фокализације и учествовања у фабули. Чест пример је присећање, када се наратор, рецимо старац у тренутку у коме говори, присећа догађаја из младости. Говори у првом лицу, али како он, старац, не учествује у догађајима које ће нам представити кроз реминисценцију, у том тренутку је екстерни фокализатор. Када се вратимо у прошлост и наратор постане младић, учесник у причи коју је најавио, он постаје фокализатор везан за лик. Наратолошки посматрано, он наставља да приповеда у првом лицу, али ако посматрамо са драматуршке тачке гледишта, он више није наратор, већ актер. За глумца који се нађе у улози оваквог наратора, важно је да одреди перспективу из које ће нам пренети наступајуће догађаје, јер он, као глумац, у њима (најчешће) неће учествовати. Наратор – старац и актер – младић су иста особа у причи, те чак и када их различите особе интерпретирају, морају имати на уму да им фокализација буде подударна. Бројне су импликације које намеће постојање наратора у оваквим случајевима. Пре свега, ако се наратор представи као жив човек, знаћемо да је младић преживео догађаје који тек следе, али ако нам каже да је мртав, можемо само да нагађамо какав је след догађаја довео до његове смрти. И начин интерпретације може открити много о дешавањима у реминисценцији: да ли наратор звучи задовољно, разочарано, уморно, цинично, весело, све ово може да помогне примаоцу у наслућивању фабуле.

---

<sup>11</sup> Ибид, 121

## 2.1.2. ШЛОМИТ РИМОН-КЕНАН

### Наративна проза – прича, текст и нарација

У књизи *Наративна проза*<sup>12</sup> (Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative fiction: Contemporary Poetics*, Methuen&Co, London, 1983) Шломит Римон-Кенан прави разлику између *наратива* и *наративне прозе*. *Наратив* можемо наћи у новинском извештају, историјској књизи, роману, филму, стрипу, пантомими, па чак и у свакодневном оговарању или психоаналитичкој сеанси, док се *наративна проза* односи (у књижевности) само на романе, приповетке и наративне (епске) поеме. Важно је раздвојити наведене термине, да би глумац, када се нађе у улози наратора, разумео до ког степена његов рад залази у сферу фикције, и где је граница у односу на документаристичко или свакодневно изражавање. Зашто је потребно да се на другачији начин говори у играном филму, документарном филму, позоришној представи и коментарисању вести? Одговор можемо пронаћи у њиховој различитој тематици, жанру, начину производње, али и у разликама које се налазе у наративној структури дела.

*Наративна проза* по Римон-Кенан значи „приповедање следа фикционалних догађаја“. Израз *приповедање* или *нарација* сугерише процес комуникације током кога се порука преноси од одашиљаоца ка примаоцу, а такође имплицира вербални карактер те поруке. Ауторка користи ову дефиницију да раздвоји наративну фикцију од наратива на филму, у плесу или пантомими.

По њеној дефиницији, прича подразумева исприповедане догађаје који су издвојени од њиховог распореда у тексту, и реконструисане у хронолошком реду, заједно са учесницима у догађајима. Текст представља оно што читамо, па се догађаји не појављују обавезно у хронолошком реду, особине ликова расуте су по читавом тексту, а сви елементи приповедног садржаја представљени су кроз неку призму или перспективу ('фокализатора'). Категорија лица представља темељ наратолошког приступа јер управо говорно лице одређује приповедни ток приче.

Да бисмо разумели ову категорију у контексту приповетке, најпре се морамо осврнути на типове ове катеогрије, која, у зависности од ауторове намере причања, може да

---

<sup>12</sup> Римон-Кенан, Шломит, *Наративна проза: савремена поетика*, Народна књига, Београд, 2007.

варира унутар једног романа. Тако, у сагледавању наративног поступка који се тиче лица наилазимо на следеће: опозицију између аутора и приповедача, начина приповедања, тј. опозиције између мимезе и дијегезе (опозиције између приказивања насупрот казивању), као и разлике између поузданог, непоузданог и свезнајућег приповедача

За читаочево разумевање приче, од великог су значаја приповедач, његов степен учествовања у причи, степен видљивости његове улоге, његова поузданост, и став према причи. Анонимно 'ја' представља екстрадијегетичког приповедача који је супериоран у односу на целу причу коју приповеда. „Фокализатор је инстанца према чијем опажању се оријентише представљање, док је објект (,фокализовано') оно што фокализатор опажа.”<sup>13</sup>

Интерпретативни наративни поступак у приповеци, осим кроз фокус приповедача приче, можемо посматрати и кроз фокализацију ствари – онога шта се види, гледа, посматра и приповеда.

Наративни поступак фокализације фокусира своју наративну на три тачке:

1. Шта лик фокусира?
2. С каквим ставом гледа на ствари?
3. Да ли је у питању унутрашња или спољашња фокализација?

Спољашња фокализација блиска је истанци приповедача и због тога се средство које се користи назива "приповедач-фокализатор". Може се појавити и у приповестима у првом лицу, било када је временска и психолошка разлика између приповедача и лика минимална или када опажање припада лику у тренутку приповедања, а не у тренутку доживљавања. Унутрашња фокализација налази се унутар представљених догађаја. Овај тип се углавном јавља у облику лика-фокализатора.

У случају простора одређивање спољашње или унутрашње позиције фокализатора врши се на основу утврђивања да ли је у питању птичја перспектива или ограничена перспектива приповедача. Први случај, који се још назива и 'панорамска перспектива' карактеристичан је за крајеве и почетке приповести. „У случају неперсонализованог фокализатора, спољашња фокализација нема временских ограничења, док је у случају када лик фокализује сопствену прошлост ретроспективна”.

---

<sup>13</sup> Шломит Римон-Кенан, *Наративна проза*, Народна књига, Београд, 2007.

Позивајући се на Женетову (Gerard Genett) класификацију, Римон-Кенан прави поделу на *причу*, *текст* и *нарацију*. Прича је след догађаја, док је текст оно што читамо. У тексту, прича не мора бити испричана хронолошки и увек је пропуштена кроз одређени угао гледања (фокализацију). Ако текст посматрамо као оно што мора бити написано или изговорено, произилази да је неопходан онај ко га изговара, наратор. Термин наратор нема, међутим, у наратологији исто значење као, на пример, у играном филму. Док ће у потоњем наратор бити онај који нам приповеда нешто, чији глас чујемо, у теорији књижевности наратор може бити аутор (стварни наратор, онај који продукује причу и представља је читаоцу), али и фиктивни наратор унутар текста, који се обраћа читаоцу, иако је и сам део фикције.

Елсбет Јајделска износи смелу теорију да је фиктивни наратор, онај који нам се обраћа кроз текст, резултат новије читалачке праксе – читања у себи<sup>14</sup>. Она сматра да су књиге вековима писане тако да буду читане наглас, те се претпостављало да ће читалац – говорник додати гестикулацију, осећајност, агогику и динамику. Пракса настала у осамнаестом веку, да се књиге не читају наглас, у групи, већ у самоћи и тишини, по Јајделској је читаоца оставило без упоришта које је обезбеђивао драмски карактер групног читања. Ако претпоставимо да је ова теорија основана, могли бисмо да, у улози наратора, обратимо посебну пажњу на време настанка књижевног дела које је, на пример, адаптирано у позоришни или филмски сценарио. Да ли је аутор имао на уму да ће његова књига бити читана наглас или не, може значајно да помогне глумцу – наратору у одређивању степена емотивности, динамике и технике коју ће употребити у интерпретацији текста.

### **2.1.3. РОЛАН БАРТ**

#### **Нарација у драмским и аудио-визуелним уметностима – Дело или Текст?**

У свом есеју "Од дела до текста" Ролан Барт се залаже за идеју о тексту као неограниченој производњи значења. Ова, често цитирана идеја, представља значајан помак ка постструктурализму у Бартовим делима и уводи у њих појам

---

<sup>14</sup> Jajdelska, Elspeth, *Silent reading and the birth of the narrator*, University of Toronto Press Incorporated, Toronto, Canada, 2007

интертекстуалности који означава почетак радикално другачијег посматрања уметничког дела и односа аутора према створеном. Дело се не одваја чињенично од Текста, нити се Делом сматрају класична, а Текстом авангардна дела. Текстом се не сматрају само књижевна дела, нити се он може ограничити класификацијама. Текст је парадоксалан, плуралан, радикално симболичан, а његова интертекстуалност је садржана у њему самом, без потребе да се трага за непостојећим "узорима" Текста. Дело се може одредити делом света у коме настаје, следом дела међу собом и подређеношћу творцу - аутору. Барт такође преиспитује значај аутора у процесу настанка дела, представљајући опште прихваћену идеју о "ауторству" дела као о појму који нипошто не треба прихватати без ограда. Историјски гледано, појам "аутор" се, према Барту учврстио тек у доба француске револуције, законским прихватањем *droit d'auteur*, иако његово настајање, наравно, почиње већ крајем средњег века, па се сматра и једним од знакова краја овог раздобља. Према овом схватању, које је и данас опште прихваћено, аутор је "отац" дела, његов власник кога читалац и критичар морају поштовати. Дело је, за разлику од Текста, затворено, означено, одређено пореклом, предвиђено да буде објекат, предмет пасивне потрошње.

У оквиру ових смерница, јасно је да сценско и филмско стваралаштво може, као дата форма, бити Дело или Текст, или и Дело и Текст, у зависности од тумачења. Наше интересовање усмерено је на улогу наратора у било којој драмској и/или аудио-визуелној конструкцији, у односу на Бартову теорију.

Ако се, на почетку, усмеримо на филм, јасно је да оно што наизглед делује као затворено, одређено и једнодимензионално Дело, у тумачењу савремених теоретичара постаје хипертекстуални низ отворен за тумачења.<sup>15</sup> Ако су слика и звук на филму подложни рашчлањивању и преиспитивању<sup>16</sup>, онда и говор, а самим тим и говор наратора, може бити издвојен из гледаочеве перцепције завршеног, датог производа и анализиран као део текстуалног низа знакова и значења.

Глас и говор су у теорији филма често сматрани споредним или наметнутим, остатком позоришног наслеђа који не доприноси чистоти филмске уметности, иако је у њој присутан и, најчешће, неопходан.<sup>17</sup> Ако ово уважимо, макар делимично, произилази да

---

<sup>15</sup> Nakaš, Žaklin, *Glumac na filmu*, Clio, Beograd, 2008.

<sup>16</sup> Šion, Mišel, *Audiovizija*, Clio, Beograd, 2007.

<sup>17</sup> Накаш, Козлоф, Шион, Арнхајм

је наратор, као додати глас, онај који није део радње, већ је објашњава, допуњава или коментарише, вишеструко сувишан на филму. Његова претпостављена сувишност, или редундантност, није препрека за посматрање наратора као слој Текста у стваралаштву. Филм, захваљујући обиљу техничких и поетичких (монтажа, звук, камера, светло, глумци, декор, сценарио, режија, ефекти итд) средстава, пружа много веће могућности за текстуална тумачења од, на пример, уља на платну. Додати дијегетички или не-дијегетички глас само продубљује те могућности. Ко је наратор у одређеном филму? Зашто нам се обраћа? Да ли нас одваја од могућности да се препустимо драмској радњи или нас њој приближава користећи се онтогенетском пријемчивошћу гледаоца за веровање приповедачу? Одговори на ова питања, за било који дати пример из филмског стваралаштва, упутиће нас на место наратора у плуралном, хипертекстуалном следу значења која нам тај пример пружа.

О месту наратора на сцени можемо извући одређене закључке већ из мишљења филмских теоретичара. Ако је говор на филму дискутабилан, у позоришту је непорецив. Глумац, па и у улози наратора, на филму је непостојећи, ефемерни отисак стварности, док на позоришној сцени постоји, дише, креће се и говори пред публиком. Његова улога разликује се од улоге глумца утолико што се он обраћа директно публици, стварајући тако мост између света свакодневице и света фантазије. Од хора у грчким трагедијама, преко пролога/епилога у ренесансним драмама, до Енеска и модерног театра, наратор има чврсто одређену улогу у драмском тексту. Његова текстуалност у позоришту више зависи од контекста, него од тумачења. Савремени аутори, као Енеско у *Телавој певачици*, ставиће и самог наратора у контекст отуђења и дистанце у односу на илузију позоришне игре, док у историјским примерима улога наратора јест да буде глас народа или глас упућен народу. Хоровођа у античким трагедијама мање се обраћа публици, а више протагонистима, коментаришући њихове поступке и критикујући их на начин на који би гледаоци то урадили, да могу. Шекспир нас, кроз своје нараторе, упућује каква нас дешавања очекују на сцени, где се радња одвија, ко су протагонисти, или се, на самом крају, опрашта од публике уз пригодни коментар. Бројни су, свакако, драмски текстови у којима наратор не постоји. Његово увођење указује на намеру аутора да дода одређени глас, протагонисту, тумача, без чијег присуства драма не би била заокружена.

У широкој области аудио-визуелних уметности, телевизија је медиј у коме наратор има најширу и најзаступљенију улогу. У контексту теорије Текста, телевизија нуди највећи простор за тумачења и посматрање кроз призму отворености и хипертекстуалности.



Чак и заокружена целина, каква је, рецимо, документарна емисија о животињама, може бити посматрана као део већег текстуалног контекста – заједно са рекламним програмом који је прекида, каналом на коме се емитује, претходном и наредном емисијом, најавном и одјавном шпицом, музиком која је коришћена, и тако даље. Коришћење наратора овде је разнородно и често, било да се ради о синхронизацији, коментарима из off-а, глумцу који у кадру говори текст документарног програма или посебно за телевизију створеним пројектима.

Можемо рећи да свако стваралаштво оставља могућност да га прималац у својој перцепцији измени, допуни или му да значење које аутор није претпоставио. Овако посматрано, свако Дело може постати Текст, али се поставља питање да ли је то у складу са Бартовом поделом. Имајући у виду да аутор не уводи поделу на класично и авангардно стваралаштво, већ пре на однос који имамо према створеном, постоји простор за претпоставку да се свака уметничка творевина креће од Дела до Текста, више или мање нагињући ка једном или другом. Један драмски текст, на пример *Ромео и Јулија* Виљема Шекспира, може бити посматран као Дело, имајући одређеног аутора, узор и следбенике, заокруженост и просторно-временски контекст. Предвиђено је за гледање у позоришту, дакле, пасивну потрошњу. Али може бити тумачен и као Текст, због бројних слојева симболичности и парадоксалности, као и вишезначности текста и могућности разноликих читања. С друге стране, узмемо за пример телевизијску оперу *Прегорели тост* Лерија Вајнштајна<sup>18</sup> која је замишљена као иновативни, вишезначни, синтезијски, отворен пројекат, што је карактерише као Текст, иако је можемо означити и као Дело, с обзиром на то да је јасно одређена узорима, ауторством и начином пласирања телевизијској публици. Овде нисмо настојали да утврдимо основну поделу стваралаштва на Дело и Текст, већ да проценимо на који начин коришћење наратора доприноси, и да ли доприноси, текстуалном читању било које форме.

Наратор је неопходан и уобичајен у многим телевизијским форматима, пре свега документарним (што се може применити и на документарни филм који није посебно намењен приказивању на телевизији), док је у играном филму и у позоришту избор аутора, а не неминовност. У оба случаја, његово постојање текстуално је по својој природи, јер је променљиво (може/не мора бити ту), плурално (постоји поред глумаца, уз њих, као један од њих итд) и подложно тумачењу.

---

<sup>18</sup> *Burnt toast*, Larry Weinstein, 2005.

Да ли се дефиниција наративне књижевности, пре свега догађаји који следе један за другим, актери који на њих утичу и перспектива из које нам је прича испричана, може применити на дефиницију улоге наратора?

Нарацији се, као глумачком задатку, може приступити на више начина, али је важно препознати специфичности овог задатка и приступити им аналитички.

Пре свега, за разлику од других ликова, наратор је чешће представљен као лик о коме не морамо знати много. Ово зависи и од типа наратије.

Нарација у првом лицу – говор из позиције „ја“ или „ми“. Наратор је у овом случају најчешће један од протагониста и ми посматрамо догађаје о којима говори кроз његове очи. Не можемо знати оно што наратор не зна.

Нарација у другом лицу – говор из позиције „ти“ или „ви“, веома је редак.

Можемо закључити да, што је наратор присутнији у уметничком делу, то је перспектива коју оно нуди субјективнија. Глумац који се бави наратијом у првом лицу, као саставним делом игране форме, мора имати на уму да, у овом случају највише, представља лик, а не свезнајућег, објективног коментатора. Чак и када се налази у улози наратора која претпоставља објективност, као што је случај у документарним филмовима, глумац би требало да задржи дистанцу у односу на *стварну истинитост* изреченог и да се усмери на *убедљивост* исказа. Када принципе наратологије применимо на филмски и позоришни језик, поставља се нов проблем појма *наратор*. Да ли ћемо наратором сматрати импликованог, подразумеваног приповедача – фокализатора, или ћемо се ограничити на стварног наратора, особу која нам причу представља? Основи наратологије, како су изложени у овом поглављу, могу нам помоћи да са јаснијим терминолошким и теоријским основама приступимо разматрању наратије на сцени, филму и телевизији.

### 3. ФИЛМ И НАРАЦИЈА

#### 3.1. ПОДРАЗУМЕВАНИ НАРАТОР

На почетку анализе улоге наратора на филму, морамо се осврнути на проблем лика наратора. Да ли сваки играни филм садржи невидљивог, импликованог приповедача, чак и када стварног наратора нема? Зашто се, у том случају, појављује наратор као засебан лик и откуд потреба за стварном особом која приповеда, ако је приповедач садржан у филму?

Божица Бартолац у чланку *Проблем(и) подразумеваног приповједача*<sup>19</sup> пре свега разматра разлику између непосредног приказивања (мимеза) и приказивања препричавањем (дијегеза). У првом случају, приповедање се одвија тако да нам се чини да приповедача нема, што би у енглеској терминологији одговарало термину showing (показивање, предочавање), док би се причање, или препричавање, означило као telling. Избор аутора између ова два начина приповедања упућује нас на то *како* он жели да прича буде испричана. Ова разлика може се истаћи и приповедањем у првом, односно трећем лицу, где говор у првом лицу сугерише субјективност и жељу да се уклони улога приповедача, док приповедање у трећем лицу даје утисак објективности и, на неки начин, подразумева наратора. Улога приповедача овде је и техничка – он је изван приче и са те позиције извештава гледаоца о догађајима, уводи га у свет илузије. Бартолац такође помиње појам фокализације, додајући да морамо разликовати онога ко *говори* од онога ко *прича*, пошто фокус може бити на одређеном лику који није, нужно, и приповедач. Разлика између поузданог и непоузданог приповедача на филму може бити значајнија него у књижевном делу. У оба случаја, аутор нам кроз приповедача даје информације о догађајима и ликовима, бирајући и шта ће нам бити откривено, и на који начин. Али књига се може читати са прекидима, неколико дана или недеља, можемо се враћати уназад на већ прочитане странице да бисмо одговорили шта нам је *показано*, а шта *изречено*. Филм се, нарочито у биоскопу, гледа без прекида, без враћања уназад и у трајању које није одређено данима, већ

---

<sup>19</sup> Bartolac, Božica, Problem(i) podrazumijevanoga pripovjedača, *Hrvatski filmski ljetopis* 60/2009, Zagreb: Hrvatski filmski savez

сатима. Да ли имамо пред собом поузданог или непоузданог наратора може одредити како посматрамо филм и догађаје у њему. Наравно, аутор ће ову могућност искористити тако да нам, уколико жели, укаже на непоузданост приповедача или ће нас намерно завести да верујемо неистинитом исказу, да би се на крају открила наша заблуда. Важно је истаћи да аутор, па и глумац који тумачи наратора, мора знати не само да ли је у питању приповедач који ће се показати као поуздан или непоуздан, већ и на који ће начин то публици бити откривено (или од ње скривено). Ако оставимо по страни намеру аутора, поузданим приповедачем се углавном сматра онај кога називамо *свезнајућим* – он заузима непристрасан став према ликовима и наступа као да му је познато све што они говоре, ураде и мисле, а углавном му је познат и исход приче. Непоуздани приповедач је субјективнији, његове мисли и ставови одређују како ће нам представити дешавања и особе које у њима учествују.

Када говори о подразумеваном приповедачу, Бартолац наводи да је можда погрешно називати га приповедачем и предлаже термин који преузима од Четмена – *презентер* или *казивач*, од енглеског *to present*, показати. Приповедање наводи на употребу гласа, док је презентовање или казивање начин на који нам аутор износи причу. Постоји, дакле, аутор и наратор (приповедач) који нам преноси дешавања у филму, али између њих налази се посредник – филмски приповедач, то јест *показивач*. Из угла гледаоца, ова подела није уочљива. Публици је јасно да је филм створио аутор (или више њих), док глумце (и наратора, када постоји) схвата као посреднике који јој преносе идеју ствараоца. Појам *показивач* је од важности у теоријским разматрањима, јер се и филмске приче у којима стварни наратор не постоји морају сматрати наративнима, уколико се уклапају у оквир наративног филма. У овом случају, термин *наративно* значи да наратија на филму не мора бити ограничена на приповедање гласом – филмски речник такође је у стању да пренесе причу, а посредник ка гледаоцу у том случају није особа која говори, већ замишљени посредник који *показује* - “... сваки текст којим се показује прича прије свега је наратија. То што су неке приче казиване (дијегеза), а друге предочаване (мимеза) јест секундарно.”<sup>20</sup>

На филму, дакле, можемо разликовати стварног и подразумеваног приповедача, али ова подела може довести до бројних недоумица. Постоје филмови у којима немамо утисак да нам неко, скривен или не, приповеда причу, већ се догађаји само, у сликама,

---

<sup>20</sup> *Ибид*, 68.

одвијају пред нашим очима. Кома у том случају приписујемо приповедање? Бартолац у овом случају поставља низ питања: пре свега, уколико сматрамо да приповедач постоји у сваком наративном филму, чак и ако не можемо да га идентификујемо, да ли ово можемо да применимо на било које филмско дело? И, ако нема изричитог приповедача, зар не постоји ипак неко ко предочава причу и, уколико постоји, да ли неко стоји иза њега? Закључак студије *Проблем(и) подразумеваног приповједача* ослањају се на мишљење два теоретичара филма, Дејвида Бордвела и Саре Козлоф. Према Бордвелу (David Bordwell), када не постоји глас или тело које можемо сматрати извором приповедања, функцију приповедача има сама нарација. Не постоји имплицитни наратор, па чак ни имплицитни аутор. Сара Козлоф (Sara Kozloff), када говори о филмовима у којима постоји стварни наратор, глас који чујемо или који је додељен видљивој особи, помиње и нараторског посредника, то јест имплицитног аутора. По њој, *voice-over* наратор није и не може бити одговоран за примарну дијегезу, већ се она смешта у перспективу аутора.

Даље нам о појму подразумеваног приповедача обиље података пружа рад Хрвоја Турковића *Мора ли наративни филм имати наратора* у коме он каже: „Назив за појам зна бити итекако заводљив. Рецимо, добар дио наратолога из уходаног назива за предмет њихова проучавања – нарација, приповијест, прича, фабула... – извест ће за њих 'саморазумљив' (дедуктиван, логичко аналитички, а приори) закључак: ако је нешто причом, тада то подразумијева чин изношења приче, тј. причања, а чин подразумијева чинитеља, некога тко износи причу, подразумијева казивача приче. Дакле, ако је нешто нарацијом, подразумијева се наратора, ако је нешто приповијешћу подразумијева се приповједача...“<sup>21</sup>

Турковић корене за подразумевање „обавезног приповедача“ тражи у традицији усмене књижевности, коју налазимо и у пореклу термина прича или приповедање (када се односе на писану књижевност или драмско дело). Наравно да је током усменог приповедања присутан приповедач, публика не може другачије доживети причу осим кроз глас који припада одређеној особи.

Подразумевање обавезног стварног или имплицитног приповедача за Турковића постаје проблематично у причама које не припадају усменој или писаној књижевности

---

<sup>21</sup> Turković, Hrvoje, *Mora li narativni film imati naratora?*, [https://bib.irb.hr/datoteka/543703.Turkovic\\_-\\_Mora\\_li\\_naracija\\_imati\\_pripovjedaca.pdf](https://bib.irb.hr/datoteka/543703.Turkovic_-_Mora_li_naracija_imati_pripovjedaca.pdf), преузето 14.04.2015.

– позоришту, филму, телевизији, радиодрами, али и стрипу и наративним видео-играма. У овим подручјима дело се традиционално (а и данас најчешће) презентује кроз наративни, приповедни облик. Уколико би се доследно применила правила наратологије, сва би ова дела морала имати приповедача. Међутим, ми у позоришту, филму, радио-драми или другим наведеним облицима аудио-визуелног стваралаштва директно пратимо приказане призоре. Најчешће, не постоји говорник који нам саопштава шта је то што гледамо (или, у случају радио-драма, слушамо).

Турковић разматра и позицију наратора везаног за лик или *character narrator*. Лик уз филма може бити, у појединим сценама, наратор, уводећи нас у реминисценцију, коментаришући догађаје који се одвијају или најављујући оне које још нисмо видели (једнако као лик-фокализатор у теорији књижевности), да би се његова нарација претопила на догађаје у којима ће приповедач постати актер. Чест је поступак којим се један лик раздваја на актера и наратора тако што се наратор јавља из *off-a*, док га као актера видимо. Ова говорна, али невидљива присутност, углавном уоквирује филм (јавља се на почетку и крају) или је повремена, током целог филма. Јасно је да се у овом случају ради најчешће ради о наратору у првом лицу, али није редак случај да се нарација у трећем лицу веже за одређени лик (*Оркански висови*, *Ко је убио Роџера Акројда* итд).

Други тип наратора на филму, према Турковићу, представљају стварни, гласовни приповедачи које не можемо повезати ни са једним ликом, екстрадијегетички, спикерски наратори. Овакви приповедачи најчешће се појављују на почетку филма, када је потребно дати гледаоцима податке који ће им олакшати разумевање приче, а који нису, из било ког разлога, могли бити приказани кроз филм. Када говор наратора садржи само тумачење или објашњење, као у образовним или научним филмовима, а не и уско дефинисано приповедање, Турковић сматра да је исправније таквог говорника назвати коментатором или спикером.

### 3.2.1. VOICE-OVER – НАРАЦИЈА НА ФИЛМУ

Како је у претходном поглављу наведено, гледајући сваки наративни филм, ми осећамо да иза њега стоји приповедачки глас, аутор, импликовани аутор или подразумевани наратор. Међутим, постоје филмови у којима заиста чујемо глас који, из *off*-а експлицитно приповеда целу причу коју гледамо или њене делове, коментарише радњу или нам даје увид у своје мисли. *Voice-over* (даље у тексту ВО) је продукциона техника у којој се не-дијегетички глас придружује слици. Користи се у информативним и документарним емисијама, на веб сајтовима, апликацијама и видео игрицама, у радио програму и на филму. У овом раду бавићемо се само употребом ВО технике у играним филмовима, њеним предностима и манама, као и примерима из праксе.

Шта подразумевамо када кажемо *не-дијегетички* глас? У претходним поглављима, термини дијегетички и не-дијегетички (или екстра-дијегетички) коришћени су у вези са местом приповедача или временске аналепсе, који су се могли налазити или одвијати унутар фабуле (дијегетички) или изван ње (екстра-дијегетички). Када говоримо о говору или било каквом звуку на филму, ови термини употребљавају се да означе звук који припада сцени и актери га могу чути (дијегетички) или је ван сцене и чују га само гледаоци (не-дијегетички). Према Андрији Димитријевићу, дијегетички звук је „звук чији је очевидни извор познат, за који се претпоставља да је лоциран у фикционалној ситуацији и да за то има довољно доказа“<sup>22</sup>, а може бити синхрони или амбијентални, док не-дијегетички звук подразумева унутрашње монологије актера (присећања, читање писама, лично приповедање итд). Мишел Шион уводи појам *акузмобиће* за акузматски лик који се одликује двосмисленошћу, његов глас није у потпуности везан за лик на екрану, али није ни глас из *off*-а. *Акузмобиће* може бити сакривено иза завесе, у скровишту, али може и својом природом бити (не)присутан, као фантом, робот или рачунар.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Dimitrijević, Andrija, *Zvuk i glazba u filmu - tipologija filmskog zvuka*, *Hrvatski filmski ljetopis*, 50/2007.

<sup>23</sup> Šion, Mišel, *Audiovizija*, CLIO, Beograd, 2007.

Глас који чујемо може припадати једном од ликова на филму (нарација у првом лицу) или приповедачу кога на филму не видимо (свезнајуће треће лице). Ова подела приметно је преузета из књижевности. Када је очекивано коришћење ВО? Пре свега, поменимо техничке разлоге. Филм који је оцењен као предуг или прекомпликован, може бити драстично премонтиран да би се удовољило дистрибутерима, а недостајући делови тада се замене ВО-ом (Блејд Ранер, *Blade Runner* 1982; Јованка Орлеанка, *Jeanne d'Arc* 1948. итд). У појединим случајевима, ВО се користи само у уводном делу филма, са намером да истакне књижевни, бајковити карактер дела тако што ће прича почети „једном давно...“ уводником (Господар прстенова – дружина прстена, *Lord of the Rings – Fellowship of the ring*, 2001; многи вестерн филмови). *Film noir* користи ВО као заштитни знак читавог правца. Мушки глас (са тек неколико изузетака) током филма објашњава зашто је и како упао у невољу, страдао или се спасао. Када се изузму ова три примера (технички, употреба у бајкама, *film noir*), остају бројни и разноврсни примери креативне употребе ВО у филмовима свих жанрова и свих епоха. Зашто се на филму уопште користи овај невидљиви глас? Зар није довољно видети и чути оно што се дешава на екрану? Зашто би нам, у добро приказаној филмској причи, требало да чујемо додатно објашњење?

### 3.2.2. ИСТОРИЈАТ

Постоји неколико разлога за коришћење ВО на филму, а један од првих је навика да се прича „исприча“, без обзира на то у ком медију се приказује. Сара Козлоф скреће нам пажњу на то да је приповедање путем филма је једна од најмлађих, најскупљих и технолошки најзахтевнијих начина да се исприча прича. Говорно, живо приповедање је, напротив, једна од најстаријих, најдоступнијих и најједноставнијих форми. У филмовима са ВО нарацијом, старија форма преклапа се са млађом.<sup>24</sup> Од настанка звучног филма наомамо, можемо уочити велики број критика упућених ВО нарацији на филму, док је похвала било мало. Иако оспоравана, ВО је као техника опстала до данас

---

<sup>24</sup> Kozloff, Sara, *Invisible storytellers*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, USA, 1988.



и користи се у најразличитијим остварењима, гледано жанровски, али и естетски. Да ли су предрасуде према невидљивом приповедачу оправдане или представљају део негативног става који бројни филмски теоретичари имају према гласу, говору и звуку уопште на филму?

Када се, двадесетих година прошлог века, звук интегрисао у дотада неми филм, публика је била одушевљена, али филмски ствараоци су били подељени, а критичари готово јединствени у осуди. Рудолф Арнхајм, у свом есеју „Нови Лаокон“ објављеном 1938, каже: „Делови говора од мале су теоријске важности докле год представљају само минимални уступак филмског редитеља који мора да испуни захтеве продуцентата у вези са дијалогом. Јер у том случају, редитељ о свом делу размишља као о неком филму, што ће рећи филму у правом смислу те речи, кога квари непријатељски принцип“<sup>25</sup>. Наравно, много тога се променило у годинама које су дошле по писању наведеног есеја, али и Рик Алтман 1980. пише: „Данас примат слике наставља да се узима здраво за готово, чак и од стране оних који практикују напредну методологију“<sup>26</sup>.

За гледаоце, звук на филму представља неодвојив део целокупног утиска, илузије да је живот пресликан на платну: уколико живи људи говоре, певају, вичу – онда би и људи на филму требало да раде то исто. За теоретичаре је, међутим, присуство звука на филму под знаком питања, иако нико не предлаже да се филмски ствараоци врате продукцији немих филмова. Алтман сугерише да сукоб проистиче из потребе да се филм „разведе“ од свог претходника - позоришта, а ово објашњење поткрепљено је стрепњом да ће филм, уколико се говору дозволи да превлада, постати позориште на екрану. Козлоф у наведеној књизи наводи и истраживање Вилијема Мичела (W.J.T. Mitchell) о дуготрајној борби између оних који слике стављају испред текста (иконофила) и оних који сматрају да текст треба да буде изнад слике (иконофоба). Он прати ову дебату од Платона до савременог доба, износећи хипотезу да су текст и слика у много случајева посматрани као метафора за нешто више или свеобухватније, те да филм служи да нам нешто покаже, а не да нам нешто исприча. Разумљиво је да, у овом контексту, ВО као додати, не-дијегетички текст још више иритира оне ствараоце

---

<sup>25</sup>Arnheim, Rudolf. "A new laocoön: Artistic composites and the talking film." *Film as Art* 199 (1938): 230.

<sup>26</sup>Altman, Rick. "Moving lips: cinema as ventriloquism." *Yale French Studies*(1980): 67-79.

и критичаре који тексту у филму намењују споредну улогу, сматра Сара Козлоф<sup>27</sup>. Али постоји и једноставније објашњење за уздржаност у вези са ВО у играним филмовима. Као што Роберт Мекки у филму *Адаптација* (игра га Брајан Кокс) узвикује: “Бог вам помогао, пријатељи, ако користите *voice-over* у свом раду. Бог вам помогао. То је безвољно, алкаво писање. Сваки идиот може да напише *voice-over* нарацију да би објаснио мисли неког лика!” Уколико посматрамо из његове перспективе, ВО је, дакле, израз немоћи аутора да визуелно изрази оно што жели или потцењивање публике која не може без помоћи и објашњења да схвати оно што гледа. Међутим, као што смо видели у претходним поглављима, иза одлуке да се употреби стварни наратор, у овом случају невидљиви глас, може стајати промишљен и уметнички вредан став. Употреба нараторског гласа на филму може се заснивати на захтевима фабуле и одабраног третирања времена. Ако је у роману потребно да сажмемо одређене делове радње, тако што ће се појавити стварни приповедач и испричати нам их, на филму је та потреба можда и већа. Узмимо за пример књигу и филм који приказују читав живот главног јунака. Очигледно је да живот човека траје више десетина година, док филм траје тек пар сати, а књига на неколико стотина страница не може испричати све животне догађаје појединца. Наратор се овде појављује да би испунио празнине у приповедачком току, премостио године које нам неће бити изравно приказане или најавио који догађаји ће у делу имати најзначајније место. Исто се дешава код поступака као што је анахронија - не-хронолошки след догађаја, ретроспектива, враћање уназад или нагли прелазак у будућност. Било да се ради о екстерној или интерној аналепси, у свакој од ових ситуација може се оправдати увођење стварног наратора као моста између догађаја који нису хронолошки постављени.

На филму се такође дешава да је оно што видимо нетачно и варљиво, посебно ако је фокализатор приче непоуздани импликовани наратор. Овим се гледалац може довести у намерну заблуду, која ће се касније разрешити или не, али уколико глас наратора у оваквој ситуацији говори нешто што се не слаже са говором ликова или њиховим поступцима, откриће нам да постоји несклад и сумња у оно што актери раде, мисле и кажу. Не можемо рећи да је, у оваквом случају, употреба ВО наратора непотребни

---

<sup>27</sup> Види Kozloff, Sarah. *Invisible storytellers: voice-over narration in American fiction film*. Univ of California Press, 1989, 25-77.

израз немоћног аутора, пошто такав намерни сукоб између приповедача и актера у причи може само продубити драматичност и ишчекивање публике.

### 3.2.3. ПРИМЕРИ КОРИШЋЕЊА *VOICE-OVER* ТЕХНИКЕ

#### **Страх и параноја у Лас Вегасу (*Fear and Loathing in Las Vegas*) 1998.**

RAOUL DUKE (V.O.)

We were somewhere around Barstow, on the edge of the desert, when the drugs began to take hold. I remember saying something like (Били смо негде код Барстоуа, на ивици пустиње, када је дрога почела да делује. Сећам се да сам рекао нешто као):

RAOUL DUKE

I feel a bit lightheaded. Maybe you should drive (Мало ми се мути у глави. Можда би ти требало да возиш).

RAOUL DUKE (V.O.)

Suddenly, there was a terrible roar all around us, and the sky was full of what looked like huge bats, all swooping and screeching and diving around the car, and a voice was screaming (Одједном, чуо сам ужасну рику свуда око нас и небо је било пуно нечега што је личило на огромне слепе мишеве, сви су насртали и пиштали и обрушавали се на кола, и неки глас је вриштао):

RAOUL DUKE

Holy Jesus. What are these goddamn animals? (Исусе боже. Шта су ове проклете животиње?)

Филм Страх и параноја у Лас Вегасу без ВО наратије био би једва разумљив. С обзиром на садржај филма (употреба велике количине дроге, халуцинације, епизоде лудила), он би и требало да буде донекле неразумљив, фантастичан и хаотичан, али нешто је ипак постало разумљивије за публику употребом ВО. Друга улога ВО у овом

филму је очување гласа писца по чијој је књизи филм снимљен, Хантера С. Томпсона, како би и његова јединствена проза била део филма. Овде можемо уочити чест исход додавања гласа наратора у филмовима чији су предлошци књижевна дела: уколико у роману не постоји стварни наратор, а на филму се делови текста оживљавају гласом из *off-a*, импликовани наратор у књизи постаће стварни наратор на филму. Догађаји које филм представља чувају наративну структуру књиге, а са њом и импликованог наратора, или аутора, уз додавање реалног, људског гласа приповедача. Интересантно је приметити да, трансформисањем књижевног у филмско дело, и додавањем стварног наратора који је у књизи претпостављени наратор, долази до удвајања улоге приповедача.

### **Борилачки клуб (Fight Club), 1999.**

#### THE NARRATOR (V.O.)

You wake up at Seatac, SFO, LAX. You wake up at O'Hare, Dallas-Fort Worth, BWI. Pacific, mountain, central. Lose an hour, gain an hour. This is your life, and it's ending one minute at a time. You wake up at Air Harbor International. If you wake up at a different time, in a different place, could you wake up as a different person? (Пробудиш се на било ком аеродрому, Ситек, СФО, Лакс. Пробудиш се на О Хари, Далас Форту, Балтимор Вашингтону. Пацифичка временска зона, планинска, централна. Изгубиш сат, добијеш сат. Ово је твој живот, и окончава се сваким минутом који прође. Пробудиш се на Ер Харбору. Ако се пробудиш у различито време, на различитом месту, да ли можеш да се пробудиш као другачија особа?)

Ово је такође пример адаптације књижевног дела у сценарио, истоименог романа Чака Палахњука. За разлику од претходног филма, овде се наратор не удваја, не постаје стварнији него што је у роману. Књига је писана у првом лицу, са интра-дијегетичким наратором који постаје актер када то радња захтева. Безимени наратор је Едвард Нортон, који глуми и главну улогу у филму. Да нема ВО, први део филма би се одвијао малтене у тишини, пошто је главни јунак заробљен у досадној, предвидивој, умртвљујућој егзистенцији. Његов унутрашњи глас помаже нам да схватимо да он и

даље има жељу за променом и акцијом, а преокрет у филму је потцртан тиме што је глас који чујемо рационалан, интелигентан и духовит, те ништа не наговештава да се ради о тешко поремећеној особи.

### **Булевар сумрака (Sunset Boulevard) 1950.**

JOE GILLIS (V.O.)

Yes, this is Sunset Boulevard, Los Angeles, California. It's about five o'clock in the morning. That's the Homicide Squad, complete with detectives and newspaper men. A murder has been reported from one of those great big houses in the ten thousand block. You'll read all about it in the late editions, I'm sure. You'll get it over your radio, and see it on television – because an old-time star is involved. One of the biggest. But before you hear it all distorted and blown out of proportion, before those Hollywood columnists get their hands on it, maybe you'd like to hear the facts, the whole truth... (Да, ово је Булевар сумрака. Лос Анђелес, Калифорнија. Сада је око пет ујутру. Ово је одељење за убиства. Са све детективима и новинарима. Неко је пријавио убиство у једној од оних сјајних. великих кућа у отменом крају. Читаћете о томе у најновијим издањима, сигуран сам. Чућете на радију. биће на телевизији. Зато што је умешана некадашња звезда. Једна од највећих. Али пре него што чујете искривљену и преувеличану верзију. Пре него што се приче дочепају холивудски колумнисти, можда бисте хтели да чујете чињенице, праву истину...)

Булевар сумрака је филм који, у флешбеку, приповеда главни јунак с оне стране гроба. Још од уводне сцене у којој Гилис (Вилијам Холден) плута главом надолу у базену са прострелним ранама на телу, ми знамо да је наш приповедач, протагониста, онај са којим ћемо се у наредним минутима идентификовати – мртав. Ово ни на који начин не квари доживљај гледања филма, напротив, даје му нов смисао. Уместо да стрепимо, не знајући хоће ли јунак преживети или неће, ми унапред знамо да неће, али откривамо које су га одлуке и поступци до тога довели. Глас преминулог који чујемо само доприноси фаталистичкој атмосфери којом је филм прожет.

## **Таксиста (Taxi Driver) 1976.**

TRAVIS (V.O.)

They're all animals anyway. All the animals come out at night: Whores, skunk pussies, buggers, queens, fairies, dopers, junkies, sick, venal. (a beat) Someday a real rain will come and wash all this scum off the streets (Ионако су сви они животиње. Све животиње излазе ноћу: курве, дрогерашице, пропалице, транце, педери, наркоси, болесници, губитници. Једног дана права киша ће пасти и спрати сав овај шљам са улица) .

Тревис Бикл (Роберт де Ниро) нам, кроз ВО, дозвољава да уђемо у његов ум. Он се не обраћа публици, већ себи самом, у некој врсти дневничког, исповедног тона. Његова кратка, неповезана излагања на почетку на публику делују као истинита и утемељена, али како филм одмиче и појављују се пукотине у Тревисовом понашању и ставовима, тако и његов глас почињемо да преиспитујемо.

## **Краљевски Тененбаумови (The Royal Tenenbaums) 2001**

NARRATOR (V.O.)

Among the few possessions he left to his heirs was a set of Encyclopedia Britannica in storage at the Lindbergh Palace Hotel under the names Ari and Uzi Tenenbaum. No-one spoke at the funeral, and Father Petersen's leg had not yet mended, but it was agreed among them that Royal would have found the event to be most satisfactory (Међу малобројним стварима које је оставио својим наследницима налазио се и комплет Енциклопедије Британика у складишту Линдберг палас хотела, под именима Ари и Узи Тененбаум. Нико није говорио на сахрани, а нога оца Питерсена није била сасвим залечена, али сложили су се међу собом да би Ројал овај догађај сматрао веома задовољавајућим).

Наратор (Алек Болдвин) прича о породици неостварених генијалаца, као да чита из књиге написане о њима, која у стварности не постоји. Ово је један од филмова у којима је ВО као техника у потпуности оправдан, јер служи да створи специфичну атмосферу

и прекине успорен и емотивно уздржан приказ догађаја. Непостојећа књига из које нам наратор „чита“ о судбини Тененбаумових може се тумачити као омаж филмовима (неке од њих смо навели) који су настали по романима и који ВО користе да би „оживели“ глас из књиге – било аутора, било стварног наратора.

### Бекство из Шошенка (**The Shawshank Redemption**) 1994

RED (V.O.)

The first night's the toughest, no doubt about it. They march you in naked as the day you were born, skin burning and half blind from that delousing shit they throw on you, and when they put you in that cell... and those bars slam home... that's when you know it's for real. A whole life blown away in the blink of an eye. Nothing left but all the time in the world to think about it.

Морган Фримен (Freeman) се и пре филма *Бекство из Шошенка* опробао као наратор документарних филмова и серија<sup>28</sup>, али је после овог филма његов статус једног од најтраженијих нараторских гласова потврђен. Да ли је његово нараторско искуство допринело да добије улогу Реда Рединга можемо само да нагађамо, али уочљиво је да Фримен у *Бекству из Шошенка* звучи као наратор документарног програма. Коришћење ВО наратије у овом филму пример је покушаја да се превазиђе изостављање делова радње. Догађаји се одвијају током две деценије и њихово сажимање у целовечерњи филм захтевало је наратора који ће нас информисати о ономе што нисмо видели. Други разлог је постојање бројних детаља о затворском животу, које је нови затвореник учио и сазнавао током неколико година, а било је потребно да публика буде у њих упућена на самом почетку, како би јој наставак филма био разукљив.

### Паклена поморанца (**Clockwork Orange**) 1971.

---

<sup>28</sup> *The civil war* (1990), *The True Story of Glory Continues* (1991), *American Experience* (1991), *The Savior Is Born* (1992)

ALEX (V.O.)

There was me, that is Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie, and Dim, and we sat in the Korova Milkbar trying to make up our rassoodocks what to do with the evening. The Korova milkbar sold milk-plus, milk plus vellocet or synthemesc or drenchrom, which is what we were drinking. This would sharpen you up and make you ready for a bit of the old ultra-violence. (Ето мене, што ће рећи Алекса, и моја три ортака, а то су Пит, Џорџи и Дим, и седели ми у Корова Млеко бару, покушавали да измозгамо шта да радимо то вече. Корова Млеко бар је служио млеко-плус, млеко са велосетом или синтемеском или дренкромом, а то смо баш ми пили. То те наоштри и спреми за мало старог доброг ултра насиља).

Филм Стенлија Кјубрика, према роману Ентонија Барџиса, користи ВО као средство за повезивање публике и Алекса, главног јунака. Алекс је веома лош момак, разбојник, силоватељ, убица. Није лак задатак задржати пажњу публике на судбини јунака који им је одбојан, а ВО у коме чујемо Алексов шарм, интелигенцију, па чак и духовитост, помаже гледаоцу да сачува минимум саосећања за негативца.

### **Дина (Dune) 1984.**

У овом филму Дејвида Линча, почетак обележава не један, већ два ВО. Најпре слушамо свемирску принцезу Ирулан (Вирџинију Медсен), а затим и глас компјутера. Увод траје око пет минута, а да после тог, необичајено дугог, ВО не знамо ништа више о ономе што ћемо видети, него што смо знали пре тога. Оно што је такође посебно и необјашњиво је употреба ВО током филма, у коме готово сваки лик има и унутрашњи глас који морамо чути. Ови гласови чују се као шапат и представљају мисли које се одређеном лику јављају у датом тренутку, али њихов смисао је тешко разумети, пошто углавном говоре оно што видимо у кадру. На пример, главни јунак сумњичаво погледа неког до себе, а шапутави глас изговори: "Не верујем овом човеку". На оваквом примеру можемо увидети да је понекад оправдана сумња филмских критичара, теоретичара и стваралаца о употреби ВО. Не можемо, а да се не запитамо:



да ли се ради о потпуном недостатку поверења у гледаоца да схвати оно што гледа, или о недостатку поверења аутора у себе самога и своју моћ да филмским речником пренесе оно што жели да искаже? Иако би филм требало да говори за себе и своје ауторе, иза његовог стварања може стајати и неко други осим сценаристе и редитеља, а у овом случају продуценти (Дино и Рафаела де Лаурентис) предложили су скраћивање бројних сцена и уметање ВО наратије како би филм био разумљив без изостављених делова. Као што је раније поменуто, овај разлог за коришћење ВО наратије – насилно прилагођавање филмског трајања претпостављеном очекивању публике – даје најслабије резултате.

### **Велики Гетсби (The Great Gatsby) 2013.**

Наратор (Тоби Мегвајер) описује углавном оно што видимо у кадру: "He had the kind of smile that seemed to believe you, and understand you as you wanted to be believed and understood (Имао је осмех који као да вам је веровао и разумео вас, онако како сте желели да вам верују и разумеју вас)," каже Мегвајер из офа, док видимо Леонарда ди Каприја са топлим осмехом на лицу. Или касније: "Gatsby looked in that moment as if he had killed a man (Гетсби је изгледао у том тренутку као да је убио човека)," а на екрану је ди Каприо који изгледа растресено и узбуђено. Филм се бави одређеним догађајима, не на објективан начин, већ из перспективе једног лика, што објашњава жељу аутора да наратијом у првом лицу истакне уметничку намеру. Да ли то значи и да глас одређеног лика морамо непрекидно чути да бисмо схватили његово становиште, остаје на критичарима да утврде, али можемо изнети претпоставку да је ВО којим се „дуплира“ оно што се на екрану види сврстава у основне и највеће погрешке, када је у питању коришћење ове технике.

Примера лоше употребе ВО-а на филму је много више него оних добрих, па се не морамо више задржавати на појединачним случајевима. Довољно је рећи да се у овим, негативним примерима, догађа управо оно што по сваку цену треба избећи, барем по мишљењу већине филмских теоретичара. Луи Ђанети у књизи „Understanding Movies“

каже:“... једно од кардиналних правила приликом коришћења ВО-а је избећи дуплирање информација. Коментар треба да пружи само оно што не можемо видети.”<sup>29</sup>

Добар пример за доследно коришћење овог упутства пружа нам Скорсезе који учи публику да наратору не можемо увек веровати. Када се оно што чујемо и оно што видимо драстично разликује, ВО добија посебан смисао – као када у филму Добри момци (*Goodfellas*, 1990) Хенри Хил каже:“ За мене, бити гангстер било је боље него бити председник Сједињених држава“ (“To me, being a gangster was better than being President of the United States”), док на екрану видимо непрекидан низ бруталних, окрутних пребијања, сакаћења, убистава и дивљачког понашања.

Обрнут пример даје нам Копола у филму Апокалипса данас (*Apocalypse now*, 1979) у којој ВО коментари главног јунака пружају гледаоцу трунку разума и стабилности у сценарију који доследно иде ка лудилу и опасности.

---

<sup>29</sup> Gianetti, Louis, *Understanding Movies*, Pearson Education, London, 2013.

#### 4. НАРАЦИЈА У ПОЗОРИШТУ

У претходном поглављу које се бави улогом наратора на филму, више пута је истакнута проблематична употреба не само наратора, већ и говора, па чак и звука у филмском језику. У историји и теорији позоришта ситуација је супротна – говор је, као и тело, саставни део позоришног језика и не постоји потреба да се одбрани употреба речи на сцени. Међутим, као и у другим уметностима које доживљавамо кроз директну перцепцију догађаја, коришћење додатног гласа или телесно присутне особе која нам *објашњава* оно што можемо *видети* мора бити уметнички оправдан.

Наратологија обухвата бројне покушаје теоретичара да се под њено окриље, осим фиктивне прозе, ставе поезија и драма. Епска поезија, која увек приповеда, без сумње може бити предмет наративне анализе, док је лирску поезију тешко сместити у наведени оквир – она не приповеда, не постоји прича. Што се драме тиче, елементи приче, фабуле, хронолошки предочених догађаја на које актери утичу су ту, међутим недостаје приповедање – представа нам приказује, не приповеда. Чак и реч драма значи радња. Фабула нам се приказује смењивањем драмских ситуација, а не приповедањем, тако да је, на први поглед, тешко наћи адекватно место или оправдање за увођење наратора на сцену. Међутим, како ћемо видети, наративна традиција и драма се често преплићу. Најпре се приповедање задржава у структури драме као старији елемент, претходник позоришта. У класичном театру опстаје у сведеној форми - елементе наративне књижевности можемо наћи у говору хора, пролозима, наступима гласника и коментатора, повременим наративним говорима ликова, можемо је препознати у директном обраћању публици, појединим монолозима, металепси и техникама каква је драма унутар драме.<sup>30</sup> У двадесетом веку наратор добија запаженије место на сцени, како потреба аутора да створи илузију стварности на позорници уступа пред напорима да се позоришту осмисли нова улога, уметничка, теоријска и друштвена.

---

<sup>30</sup> Peter Hühn & Roy Sommer, Narration in poetry and drama, [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration\\_in\\_Poetry\\_and\\_Drama](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Poetry_and_Drama)

Ако нарацију схватимо као приповедање, наставак традиције усмене књижевности, а наратора као статични, уметнути лик који не учествује у радњи, корене позоришног односа према нарацији можемо наћи у правилима рецитована или говорништва.

Према Жаклин Накаш, Платон је драмске представе сматрао нижим обликом забаве, намењеним простој публици која није у стању да замисли догађаје, осим ако јој се фигуративно не представе. Предност је давао епопеји, коју су рецитовали рапсоди, сматрајући је пригодном за елитну публику, којој је довољно да чује изговорене речи да би доживела оно о чему се говори, без помоћи коју пружају глумци, радња, сценографија итд. Аристотел одлази и даље од Платонове критике, сугеришући да и рапсод који рецитује епопеју може подлећи искушењу да се превише бави фигурацијом. Боље је потиснути жељу да се глуми чак и у трагедији, јер се простим читањем може дочарати њен квалитет. Тада се трагедија може уздићи на ниво епопеје, а да јој при томе није потребна глумачка уметност.<sup>31</sup> Из ових ставова можемо извући закључак да је традиција приповедања укорењена у људској потреби да чује *причање* приче, иако је *представљање* приче од Платона и Аристотела до данас стекло сопствени не само уметнички легитимитет, већ и историјски континуитет који је данас ставља изнад усмене књижевности у већини светских култура. И у савременом свету писци читају одломке својих романа на промоцијама и турнејама, или глумци то чине уместо њих, а документарни филм спаја приповедање и приказивање у два спојена, па ипак јасно разграничена слоја. Документарно позориште феномен је новијег доба и подразумева „...позориште репортаже. Снимци, документи, писма, статистички подаци, извештаји са берзи, изјаве банке и компанија, изјаве влада, говори, интервјуи, изјаве јавних личности, новински и радијски извештаји, фотографије, документарни филмови и други савремени документи представљају базу представе“ каже Петер Вајс.<sup>32</sup> Садржај документарне представе, по Вајсу, сугерише да ће глумац, макар у оним деловима у којима презентује документарни материјал, бити у улози наратора, презентера или коментатора, али је број документарних представа у односу на традицију драмског театра ипак премали да бисмо наратора у позоришту посматрали као наратора документарних представа.

---

<sup>31</sup> Види Nakaš, Žaklin, *Glumac na filmu*, Clio, Beograd, 2008, 12-13.

<sup>32</sup> Цитирала Ана Тасић у Документарно позориште као простор преиспитивања транскултуралног сећања и идентитета: случај представа *Хипермнезија* и *Рођени у УУ*, [http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded\\_files/content\\_strane/2012\\_ana\\_tasic.pdf](http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/content_strane/2012_ana_tasic.pdf), преузето 22.01.2016.

Ако се вратимо на период античке драме, можемо уочити да улогу наратора у тадашњем театру преузима хор. У трагедијама античког позоришта хор је сачињавао одређени број учесника (дванаест испрва, а касније и до петнаест, од којих је један био хоровођа), који су углавном плесали и певали. Чланови хора настојали су да буду у ритмичком сагласју једни са другима, како би деловали као један, умножени глас, радије него као скуп појединаца. Хоровођа је ступао у интеракцију са ликовима у представи и углавном износио оно што се сматрало народним ставом. Ова комуникација између хора и протагониста приближила је грчку трагедију савременом схватању драмског заплета.

Иако је хор углавном певао, понекад је изговарао своју поруку. Био је ауторов задатак да увежба хор и буде сигуран да ће његове речи бити на правилан начин пренете гледаоцима. Нараторска улога хора истиче се и у садржају онога што изговарају. Хор нам нуди информације о прошлости, догађајима који претходе радњи драме, сажима оно што се догодило између две појаве протагониста и, када реагује, реагује онако како би идеална (за оно време) публика реаговала да може на сцени да искаже своје мисли и осећања. Хор и хоровођа не морају бити именовани – могу представљати узорак грађана у месту одвијања фабуле, али могу имати и другачије, специфичне улоге (као у Еурипидовим *Баханткињама*, где хор сачињавају помахнитале следбенице Диониса), а хоровођа се може истаћи и именом, што га приближава осталим ликовима трагедије..

Углавном безлични и безимени, хор, дакле, представља (како смо и у уметничком истраживању доживели) коментар, савет, али и препричавање догађаја који нису део фабуле. Нараторска особина примењена на хор је и комуникација са публиком, у одређеној мери. Када хор коментарише тек завршени догађај на сцени, не обраћа се директно ниједном актеру. Његов говор упућен је гледаоцима, те га донекле доживљавамо као свезнајућег приповедача – он/они зна/знају нешто што је од једног или свих актера скривено. Хор можемо посматрати као првог позоришног наратора, оног ко је прекорачио меру Аристотелове и Платонове границе, постављене између мимезе и дијегезе, представљања и приповедања, рапсода који једноставно изговара текст и глумаца који га пред нашим очима оживљавају. Наратор у овом случају постаје мост унутар сукоба који, иако давно започет, у теоријским круговима траје и данас. Наступ античког хора први је приповедачки уплив на позориште, отисак укорене праксе приповедања окупљенима.

Није потребно да се посебно осврћемо на негативан став према глуми и глумцима који обележава средњевековни период, у коме је *oratio*, уметност говора, била једина друштвено пожељна уметничка дисциплина налик сценској. Ово би нас удаљило од посматрања улоге наратора у позоришту и *кроз* позориште, одводећи нас у расправу о месту и значају глумачке професије кроз векове. Ограничимо се на уочавање приповедача у историјски и поетички удаљеним позоришним остварењима. За глумца који се налази у улози наратора, може бити битније на који начин је аутор замислио да представи наратора, него којој тачно историјској епохи припада дело. Брехтовска драма не тражи наратора који се уживљава у лик и нуди реалистично извођење, као што ни у позоришту класицизма не можемо замислити наратора који изведбу базира на италијанском наративном театру (осим ако редитељ тако не одлучи).

Ренесансна драма познаје често коришћење коментатора који, најчешће у прологу и/или епилогу објашњава где се радња одвија, ко су главни учесници, шта нас очекује у представи или шта се догодило, кога смо видели, шта се по завршетку радње десило са актерима. У Шекспировим делима поједини аутори, као Барбара Харди, наративним сматрају сваки део текста који је приповедачки по карактеру и прекида радњу. Тако се наратором у одређеном тренутку може сматрати гласник који преноси извештај о догађајима, главни јунак који препричава догађаје који претходе фабули, један од актера који нам се обраћа у прологу или епилогу. Овако широко гледиште не треба посматрати као дефиницију улоге наратора у Шекспировим делима већ, као што Харди истиче, као наративну структуру у драмском делу.<sup>33</sup> Није неопходно да посматрамо драму као лишену присећања, препричавања, коментара и тумачења које нам ликови преносе, нити можемо рећи да било који лик у таквој ситуацији постаје наратор. Говори у прологу и епилогу једини су адекватни пример коришћења стварног наратора у елизабетанском позоришту. Приповедач који нам се обраћа може бити везан за лик – у прологу/епилогу обраћа се публици, док се током драме претвара у актера и нема никакву комуникацију са гледаоцима. Такође се можемо сусрести са екстрадијегетичким приповедачем, било да је у питању један од ликова из драме, који током обраћања публици ни на који начин не одређује себе као лик, већ говори из позиције неутралног посматрача, било да се ради о посебно одабраној особи коју нећемо сусрести током драме. Овај начин употребе приповедача и наратива уопште опстаје до

---

<sup>33</sup> *Shakespeare's Storytellers: Dramatic Narration*. By Barbara Hardy. London and Chester Springs: Peter Owen, 1997

прошлог века, када нове уметничке, филозофске и антрополошке теорије мењају и позориште само, и начин на који се представе гледају.

#### 4.1. ЕПСКИ ТЕАТАР И НАРАЦИЈА

Термин „епски театар“ данас најчешће користимо да бисмо описали позоришну праксу и теорију, стил и технику које су користили поједини редитељи у Немачкој између два светска рата, пре свега Бертолд Брехт (Brecht), али и други, попут Макса Рајнхарта (Max Reinhardt) и Ервина Пискатора (Erwin Piscator). Изникао из лево оријентисаних позоришта и кабареа, покрет није наишао на благонаклоност нацистичког режима, па су, раних тридесетих година прошлог века, Брехт и други практичари епског театра, избегавајући прогоне и хапшења, напустили Немачку. Ово је допринело да се њихове идеје рашире у другим земљама, посебно Великој Британији и САД, да би се, по завршетку Другог светског рата и правац и његови следбеници поново нашли у позориштима Немачке и централне Европе. Тридесетих година марксизам је снажно утицао на уметнике и мислиоце широм света, а тада је објављена и *Немачка идеологија* Карла Маркса и Фридриха Енгелса. У овом делу, које је инспирисало многе послератне теоретичаре културе (пре свега Алтисера), лингвистике и семиологије, између осталог се сугерише да треба преиспитати карактер неизбежности који владајућа класа намеће у односу према друштвеном уређењу. Ми верујемо да је друштвени поредак природан, најбољи могући и неизбежан, а све је подређено томе да се друштвена ситуација не промени.<sup>34</sup> Преиспитивање друштвеног поретка, преживљени ужаси Првог светског рата, велики економски потреси између два рата, све је ово навело Брехта и његове истомишљенике да осмисле правила редитељских и глумачких техника које ће научити публику да критикује неправду и неједнакости друштва.

Два кључна појма уведена за образлагање новог концепта позоришта су „театрализам“ и „ефекат отуђења“ (такође превођен као „ефекат онеобичавања“ и „ефекат

---

<sup>34</sup> Види Catherine Belsey, *Poststrukturalizam*, Šahinpašić, Sarajevo, 2003, 32-33

зачудности“). Први, театрализам, значи да публика мора бити свесна да је у позоришту и да гледа представу. Свако настојање да се гледаоци заведу и убеде да се испред њих одвија стварност доводи до некритичког посматрања и става у односу на друштво. Ако пођемо од претпоставке да је у класичном позоришту наратор тај који „развија“ илузију стварности, обраћајући се публици, онда је јасно зашто је наратор имао велику улогу у епском театру и, уопште, савременом позоришту које после њега следи. Директно обраћање публици, било наратора, било глумца, служи да се одржи емоционална објективност – гледаоци треба да *сазнају*, а не да *доживе*.

Ефекат онеобичавања уведен је из истог разлога, као стил глуме у којем се публици јасно показује да глумац није исто што и лик. Нагли преласци са једног начина понашања на друго, маниризам, репетитивне акције које сажимају лик, све то онемогућава гледаоца у настојању да позориште доживи као удобну сигурност из које се посматрају догађаји на сцени. Употреба наратора на сцени, екрана са којих се емитују информације или паноа на којима су исписане, у служби је комуникације са публиком и њене едукације у друштвеном или политичком смислу.

Брехтовска наратија на сцени начин је да се још више истакне ефекат отуђења. Позиција наратора у релацији је и са појмом *епски театар*, уздижући причу изнад ликова и наглашавајући важност приповеданог текста. Различите употребе наратије можемо видети на примеру неколико Брехтових драма:

- *Mutter Courage und Ihre Kinder* (*Мајка храброст и њена деца*, 1941),
- *Leben des Galilei* (*Галилејев живот*, 1943),
- *Der Gute Mensch von Sezuan* (*Добри човек из Сечуана*, 1943),
- *Der Kaukasische Kreidekreis* (*Кавкаски круг кредом*, 1947).

У прва два примера свака сцена најављена је обавештењем о томе шта се у међувремену догодило и где се протагонисти сада налазе. Ове информације публици се могу приказати као натписи или их наратор може изговорити. У драми *Добри човек из Сечуана* сцене у којима се одвија акција прекидају се да би глумци, у том тренутку одвојени од својих ликова, коментарисали поступке актера и дешавања на сцени. У последњем примеру, Брехт користи *драму унутар драме*, конфликт сељана око обрађивања долине представљају нам музичари, певачи и глумци.



У многим представама које су настале од Брехта наомамо можемо пронаћи мањи или већи утицај епског позоришта и његових принципа на позицију и значај наратора, као и на степен учешћа наратора и стил његове глуме. Употребу наратора као коментатора који посредује између ликова и публике, али и доприноси „ефекту отуђења“ можемо наћи у делима Шефера (Peter Shaffer), Артура Милера (Arthur Miller), Болта (Robert Bolt) и других аутора.

## 4.2. НАРАТОР У САВРЕМЕНОМ ПОЗОРИШТУ

*Teatro di narrazione*, наративно позориште, настало крајем двадесетог века у Италији, одлази корак даље у употреби наратора на сцени. Наратор и глумац се спајају у једну особу. На италијанском језику *narratore* означава глумца-наратора, што је у енглеском претворено у *narrator*, док на српском језику стварање сличне кованице није могуће, али бисмо могли преузети термин *нара(к)тор*. У наративном позоришту не постоји радња, нити било каква физичка активност глумца. Наратор обично седи и говори, нема реквизите, костима или сценографије, а светло служи само за то да осветли глумца (понекад и публику, тако да наратор може да их види док им се обраћа)

Сматра се да је жанр настао представом *Mistero Buffo* (*Мистерија Буфо*), коју је Дарио Фо написао 1969. године, иако је Фо користио пантомиму и друге елементе нео-средњовековног сценског покрета, а уместо једног глумца, његове ликове играо је низ извођача. Иако је *Мистерија Буфо* оживљавала вашаре, сајмове и световне скупове средњег века, наративно позориште се претежно бави тешким тренуцима модерне италијанске историје, као што су отмица и убиство Алда Мора, савезничко бомбардовање Сицилије 1943, проблеми расизма и прихватања имиграната или стварање пословне империје *Оливети*.

### 4.3. ПОСТДРАМСКИ ТЕАТАР

Революционарни есеј Питера Брука *Празан простор* (1968) означио је почетак новог начина размишљања о позоришту.<sup>35</sup> У то време, чувена уводна реченица звучала је као отворена провокација дотадашњим позоришним конвенцијама, барем онима којих се и даље придржавало традиционално позориште: „Могу било који празан простор да прогласим позорницом. Један човек хода тим празним простором, док га неко гледа, и то је све што је потребно да настане позоришни догађај“

Брук је настојао да позориште врати суштини, истичући телесну присутност глумца, а не текст, као најзначајнији конститутивни елемент театра. У поглављу *Грубо позориште* Брук износи и своје искуство са присуством наратора на сцени, као одличан позоришно чин. Представа *Злочин и казна* коју је гледао у Хамбургу непосредно по завршетку Другог светског рата одвијала се у малој подрумској просторији, пошто су сва позоришта била срушена. Наратор, глумац који је седео у обичној столици, додиривао је коленима публику у првом реду. Када је почео да говори уводне речи, публика је, констатује Брук, била „ухваћена“ у мрежу живог позоришта: „Били смо слушаоци, деца којој се казује прича пред спавање, а истовремено одрасли људи, потпуно свесни онога што се догађа пред нама“. Ово, за нас драгоцене сведочење о глумцу-наратору, али и о утиску који је оставио на значајног уметника какав је Питер Брук, може нас подсетити на више претходно поменутих нараторских ситуација на сцени: наративно позориште које користи само једног глумца, смештеног у столицу на позорници, епско позориште са публиком која је свесна да се пред њом не одвија стварни догађај, али ипак учествује у њему итд.

Више од тридесет година касније, Ханс-Тис Леман у делу „Постдрамски театар“ износи нови, радикални коментар на текстуалну традицију западног позоришта. Суштина дотадашњег позоришта, драма, више није присутна, што за последицу има немогућност да се класичне нараторске категорије примене на позоришну изведбу. Како наводи Љубиша Матић у студији *Драма је мртва – живело позориште*<sup>36</sup> Леман је

---

<sup>35</sup> Brook, Peter, *Empty space*, Simon&Schuster, <http://internationalcita.com/wp-content/uploads/2014/06/Brook-Peter-The-Empty-Space.pdf>, преузето 3.2.2015.

<sup>36</sup> Ljubiša Matić, *Drama je mrtva – živelo pozorište. Šta je to postdramski teatar?*, *Teorija koja hoda*, 3, 88-94

„сâм сковао упечатљив и радикалан термин 'постдрамски' театар, али ни на једном месту своје књиге не даје прецизну дефиницију феномена који је узео за тему, па чак ни дефиницију која би прецизно и суштински разграничила драмско од постдрамског, иако се непрестано бави њиховим разлучивањем“. Античко позориште Леман назива *предрамским*, те би савремено постдрамско позориште можда значило буквално, оно које долази после драме. То је позориште као самостално уметничко дело, а не репродукција драмског текста, штавише језик се не сматра суштинским елементом позоришта. Ако не можемо издвојити скуп елемената које свака постдрамска представа мора имати да бисмо је таквом сматрали, довољно је да кажемо да се термин, нимало претенциозно, односи на оне позоришне представе и перформансе настале у последњих тридесетак година, а које се служе другачијом (у односу на класични театар) употребом знакова, читањем означеног и третманом текста. Матић не сматра да текст у постдрамском театру губи на значају, већ пре да постаје један од равноправних елемената који творе сценски догађај. Читање текста у постдрамском театру постаје читање Текста, као Бартовог појма који не сачињава само говорени језик, већ и сваки слој означитеља који можемо „читати“ на одређени начин.

## 5. ТЕЛЕВИЗИЈА И НАРАЦИЈА

Телевизија, коју смо, као најмлађу од три уметности у фокусу овог рада, ставили на треће место у наслову, али и садржају – можда садржи најобимнији историјат употребе наратора. Специфичности овог медија утичу на различит начин на који публика перципира телевизију и, рецимо, филм, иако су и једно и друго аудио-визуелне секвенце емитоване на екрану. Џон Елис (John Ellis) у књизи *Видљиве фикције* наводи три суштинске разлике између телевизије и филма које, како ћемо видети, утичу и на наратију:

1. Квалитет и величина слике – телевизијска слика је физички мања од гледаоца, док је у биоскопу обрнуто и углавном се посматра одозго, а не одоздо, као у биоскопу. Телевизијска слика је по резолуцији лошијег квалитета од филмске.
2. Средина у којој се овај медиј доживљава – телевизија се обично гледа у домаћем окружењу, при нормалном осветљењу, гледаоци могу слободно да се крећу, док је у биоскопу мрак, гледалац је окружен незнањцима и статичан.
3. Степен концентрације – телевизија не захтева исти степен концентрације као биоскоп, гледалац може док гледа неки програм истовремено разговарати,

читати, радити, али док је биоскопско време ограничено на два или три сата, телевизија се гледа у дужим и чешћим интервалима.<sup>37</sup>

Последњи елемент, степен концентрације, наводи нас на закључак да је звук веома битан за гледање телевизије. За разлику од филма, телевизија се умногоме ослања на звук да одржи пажњу гледалаца. Информативни програм, забавне емисије, рекламе, најаве, шпице за серије, документарни програм – служе се звуком не само да би привукли публику, већ и да би обезбедили континуирано гледање свог програма - захваљујући томе што и слушајући може да сазна шта се догађа на екрану, гледалац може извесно време гледати нешто друго, а да ипак остане везан за емисију која у том тренутку траје. За разлику од гледања филма у биоскопу, где је наша пажња великим платном, мраком и одсуством других могућности које би нас закупили, телевизију *не морамо* гледати све време. Програми су направљени тако да их је могуће и *слушати* док се ради нешто друго или само пролази кроз собу у којој је укључен телевизор, иако је, очигледно, пожељно да их и гледамо и слушамо. Треба имати на уму и то да се телевизија, за разлику од представе и играног филма, често не посматра као засебно дело, већ као текстуално слојевити феномен у коме сваки елемент низа програмског садржаја има своје место у перцепцији примаоца. Даљински управљач омогућава гледаоцу да „господари“ великом понудом телевизијских канала и, штавише, нека истраживања су показала да већина гледалаца првих пет минута бира шта ће гледати, посвећујући тек неколико секунди сваком програму док не наиђе на онај који га занима.<sup>38</sup> Даљинско управљање телевизијским каналима и појава кабловске телевизије са више десетина (или стотина) канала који су доступни савременом гледаоцу несумњиво су утицали на телевизијске ствараоце да прилагоде визуелни и звуковни садржај повећаним захтевима да се гледалац задржи на њиховом програму (упоредимо телевизијску публику седамдесетих година прошлог века у СФРЈ: два програма и потреба да се сваки пут ручно промени канал, а понекад том приликом подеси и положај антене, свакако су утицали на то да гледалац пажљивије прати понуђени садржај).

Наратор на телевизији тако добија посебно место и многоструке улоге. Спикер, презентер, коментатор, водитељ, као што смо поменули, могу у појединим случајевима

---

<sup>37</sup> Цитирао Дејвид Мек Квин у Мек Квин, Дејвид, *Televizija*, Clio, Beograd, 2000.

<sup>38</sup> Crnobrnja, Stanko, *Estetika televizije i novih medija*, Clio, Beograd, 2010.

бити посматрани као наратори, а у документарним телевизијским емисијама наратор је незаобилазан. Природност коју улога наратора добија на телевизијском екрану зависи и од начина обраћања публици. На сцени или филму, драма/радња је оно што би требало да нам прикаже причу. Нараторско обраћање публици прекида ток радње и илузију стварности коју нам драма нуди. На телевизији је директно обраћање гледаоцима често и користи се у многим ситуацијама: најављивачи и спикери гледају у камеру, као да разговарају са публиком, а бројне (не само информативне) емисије почињу присним „драги“ или формалнијим „поштовани гледаоци“. Наратор који се обраћа публици на телевизији ће, дакле, често бити подразумеван и не морамо „бранити“ улогу наратора у телевизијским жанровима.

Уколико се и овде ограничимо да анализу играних и документарних структура, видећемо да је наратор присутан готово свуда.

Играни програм карактеристичан за телевизију је серијски програм – ситком, сапунска опера, полицијска серија итд. Како је за ситком карактеристично да садржи сталне ликове, увек исти декор и једну стабилну ситуацију која се у свакој епизоди ремети и поново успоставља<sup>39</sup>, коришћење наратора је веома често, како би се публика подсетила на претходне догађаје. Свака епизода може да буде разумљива чак и ако гледалац није видео ниједну претходну, јер се у свакој епизоди ствара и разрешава посебна драмска ситуација, али ситком није до те мере статичан да можемо посматрати ликове и ситуације као апсолутно непромењиве – деца расту, љубавници се растају и поново зближавају, неки глумци (а самим тим и њихови ликови, иако не увек) напуштају серију, а други јој се придружују, те је нараторов увод користан подсетник на најважније догађаје из претходних епизода. У ситкому, као и у серијама, наратор је готово увек један од ликова, најчешће главни лик (Рене у *Ало, Ало*, Кери у *Секс и град*), док је свезнајући екстра-дијегетички наратор у телевизијским серијама углавном присутан када треба да створи утисак „документарности“ или „научног“ приступа који, наводно, стоји иза радње коју гледамо (*Зона сумрака*).

Документарне телевизијске емисије имају за циљ да пренесу, „документују“ одређене догађаје, феномене, пределе или обичаје. Гледалац се уверава да је аутор само неутрални посматрач, који се ни на који начин не уплиће у дешавања која снима и тиме постаје објективни посматрач – преноси нам истиниту, објективну информацију. Ово се често истиче на примеру документарних филмова о животу у дивљини, где се

---

<sup>39</sup> Види: Mek Kvin, *Televizija*, 75-78.

ауторски тим никада не уплиће у природни ток ствари. Не само да ће пред њиховим очима младунче газеле бити растргнуто и поједено од стране чопора хијена, већ ће и болесна, дехидрирана, повређена или исцрпљена животиња бити препуштена својој судбини, да се не би пореметио аутентични приказ стварности. У стварности, тешко да било које уметничко дело можемо посматрати као „објективно“. Чак и за ствараоце који се труде да ограниче свој стваралачки уплив на посматрање и бележење камером, ограничења објективности су бројна: аутор бира шта ће снимати, када и колико, шта ће од снимљеног материјала бити одбачено у монтажи, а шта искоришћено и како. У књизи насталој на основу серијала *Живот на земљи* ВВС телевизије, наведено је да се о навикама мајмуна лењиваца зна веома мало, јер су изузетно незанимљиви за снимање: понекад се не померају данима, спавају по двадесет сати дневно, једу лишће дрвета на коме живе, сопственом хигијеном се не баве, а уз то су тако незаинтересоване за спољне догађаје да ће на „пуцањ из пиштоља испален у непосредној близини веома полако окренути главу да виде какав је звук у питању“<sup>40</sup>. На овом примеру можемо видети да документарни филмови подразумевају одређени „кастинг“ чак и када су животиње у питању, те да се ликови које ће нам представити ипак бирају тако да задовоље критеријуме привлачења пажње публике. Код документарних филмова који се баве људима и њиховим судбинама, редитељски уплив је још очигледнији. Не само да се могу селективно и по ауторовим критеријумима одабрати *слике* које видимо, већ и *говор* протагониста чујемо само у оној мери у којој то аутор дозвољава, а говор наратора је, наравно, написан тако да коментарише дешавања и тешко да може одражавати објективан став. Из овог разлога, аутори документарних емисија се понекад одлучују да изоставе коментаторски глас, као превише наметљив и субјективизиран, те препуштају гледаоцу да посматра след догађаја који, иако уобличен, без наратора претендује на већи степен објективности. Ипак, као што прихватамо да се током телевизијске комедије може зачути смех који протагонисти не чују (али ипак чекају да се смех утиша да би наставили да говоре) и да у мјузиклу актери изненада отпевају оно што би се у животу изговорило, тако и гледањем документарног програма пристајемо на одређено тумачење догађаја као на објективни приказ.

Наратори телевизијских документарних програма су, вероватно, прво на шта већина гледалаца помисли када се каже „наратор“. Иако постоје документарни филмови који

---

<sup>40</sup> *Life on Earth*, ВВС – Warner Bros, 1979.

изостављањем наратора постижу одређени уметнички циљ, за већи део документарне тв продукције, наратор је незаобилазан део. У једнакој мери заступљена је дијегетичка и екстра-дијегетичка наратија – присутни наратор и глас из *off*-а.

Приметимо да наратија документарних програма ставља посебне захтеве пред говорника. Уколико, као већ поменути захтевни гледалац који не гледа у тв екран, зачујемо глас који говори: “Замбези је моћна река. Њен ток храни безбројне животињске врсте и ствара дом становницима дивљине...” ми ћемо, без размишљања, закључити да се ради о документарном програму. Није само садржај текста тај који нам помаже у одређивању жанра, већ и глас наратора – у овом случају глас којим говори биће нижи у односу на природни гласовни центар, брзина причања биће понешто успорена, а речи правилно и пажљиво артикулисане. Описани елементи нараторовог извођења у документарном жанру проистичу из традиције радијских програма, где се, у практичном обучавању спикера, инсистирало управо на наведеним карактеристикама – дубок, умирујући, школован глас. Да ли ова правила важе и за видљивог наратора у истом жанру? Да, али само у одређеној мери. Када се глумац или презентер ослања само на глас, њему се, гласу, посвећује изузетна пажња и он подлеже вишим захтевима стручне обуке. Наратор кога видимо, појављује се с разлогом – он нам углавном говори о теми документарца која је и њему врло блиска – или је учесник у описаним догађајима или стручњак за тему која се обрађује. Како је видљивом наратору на располагању и гестикулација, мимика и покрет, његов глас не мора бити „спикерски“ у сваком свом елементу. Препознавање лика и гласа наратора документарних програма овде ће бити симултано, а бројни презентери на тај начин постали су веома популарни и прихваћени од стране публике као стручњаци за одређене области. Глумац ће, дакле, чешће бити ангажован као не-дијегетички наратор у документарном програму, док ће се особа упућена у тематику емисије углавном појављивати као наратор који говори синхроно, у кадру. Међутим, иако постоје бројни примери у којима су глумци синхрони наратори документарних емисија, не можемо наћи много случајева у којим се стручњак за било коју тему ангажује као не-дијегетички наратор – када не видимо ко говори, глас и све његове карактеристике постају знатно важније и израженије.

Глумац може бити ангажован и као коментатор, презентер, спикер или водитељ у најширем смислу наведених термина, али се његово прилагођавање датим задацима не може посматрати као нараторски задатак. Иако смо претходно навели да спикер и водитељ могу у тексту који говоре наићи на делове приповедног карактера, они нису

довољни да њихову улогу посматрамо као нараторску. Што се тиче презентера и коментатора, ови се термини могу користити и за наратора, али и као замена за термин водитељ. Како ћемо их третирати зависи пре свега од ситуације у којој се налазе, онога што говоре и синтезе ова два елемента.



## 6. ПРЕДУСЛОВИ ЗА БАВЉЕЊЕ НАРАЦИЈОМ

Када смо се определили за то шта ће у овом раду бити сматрано наративним, нарацијом и наратором, где се све и на који начин наратор може појавити и како се коришћење наратора уклапа у различита драмска и аудио-визуелна дела, завршни корак у стварању предуслова за уметничко истраживање био би одређивање уметничког аспекта *бављења* нарацијом. Шта је потребно да би се глумац успешно окушао у улози наратора? Да ли постоје ограничења која могу онемогућити глумца да буде успешан наратор? На који начин се нарација разликује, ако се разликује, од других драмских улога? Како наратор глуми, да ли постоји разлика између стварања глумачког и нараторског лика?

Оно што се пре свега намеће као предуслов за бављење нарацијом је глас. Постоје глумачки задаци који истичу телесне способности, као што су пантомима, плесни театар или театар покрета, борилачки или акциони филмови, и нема разлога да глумац који, можда, не влада својим гласом довољно добро, не буде успешан у њима. За бављење нарацијом, међутим, глас је пресудан. Ми не можемо чути причу без учешћа приповедачевих гласних жица, говорног апарата и гласа који он производи. Нарација захтева умеће владања сопственим гласом и говором на нивоу који је једнак или виши од онога траженог за друге глумачке задатке. Од глумца се може захтевати да, као наратор, дочара одређени дијалекат или социјални статус, користећи само глас у оним ситуацијама (веома честим) када га само чујемо. То подразумева да је извођач у стању да, током рада на улози наратора, прихвати смернице редитеља и лектора, разуме их и примени у свом раду. Ово може деловати као уобичајен, ни по чему посебан задатак, који се очекује од сваког глумца, али сматрамо да се лако може учити постојање одличних глумаца, који не могу бити добри наратори. Од чега ово зависи?

На почетку, глумац који ће се истаћи као наратор овладао је техником гласа и дикцијом, акценти су му правилни и усклађени са говорном нормом језика на коме говори и не постоје физичке сметње које би ометале јасан, разумљив говор. Глумац може бити везан за сопствени локални акценатски колорит у мери која не омета гледаоца да му верује као лику на филму (нарочито ако је радња филма смештена у географске оквире тог дијалекта), али то га може спречити да буде убедљив као

наратор, посебно као екстрадијегетички, свезнајући наратор који је најчешће неодредљивог порекла, година или статуса. Специфична боја гласа и начин изговарања појединих речи или гласова може бити заштитни знак неких глумаца али, као и у претходном случају, ово може бити препрека када је у питању наратија. Можемо закључити да наратор мора бити спреман и способан да говори однегованим, пријатним гласом, без карактеристика које могу одвући пажњу слушаоца са онога што се говори. Овим не желимо да кажемо да је глас наратора лишен сваке особености, бескарактеран и уравњен, већ да поједине пренаглашене гласовне особине или недовољан рад на развијању говорних вештина најчешће негативно утичу на могућност глумца да буде добар наратор.

Можемо разликовати захтеве који се пред глумца постављају и у односу на тип наратије. Документарни филмови, образовне или научне емисије најчешће захтевају да наратор буде глумачки „невидљив“, то јест да такозваним спикерским гласом коментарише, образлаже и тумачи оно што видимо. За овакав тип наратије, иако је наизглед глумачки једноставан, постоји невелик број глумаца који ће се са успехом њиме бавити. Бити, такорећи, бестелесни глас који је у служби преношења информација, али унети у то смисао, нијансе, динамику и агогику да би се избегла једноличност и сувопарност може бити тежак глумачки задатак. Постоје, међутим, и у овој групи, различити типови наратије. Чест је случај да се за одређене документарне филмове с намером одабере познат глумац за улогу наратора. Овде се подразумева да глумац не мора и не треба да буде неутрални „спикер“, већ да својим препознатљивим гласовним карактеристикама јасно указује слушаоцима ко је наратор. У емисији о одређеном историјском догађају аутори могу тражити од наратора да свој говор прилагоди добу о коме се говори, али и да модерним изговором допринесе контрасту и занимљивости свог излагања. У играном филму распон између „неутралног наратора“ и оног који задржава све карактеристике драмског лика још је израженији. У случају „наратора везаног за лик“ јасно је да глумац чува све карактеристике свог лика и када је наратор. У овом случају, наратору се толерише све што смо навели као, уопштено гледано, могуће проблеме: уколико убедљиво тумачи лик који има лош или непрецизан изговор, необично висок или низак глас, недовољно прецизне акценте – тада се све ове карактеристике не посматрају као мана наратора, већ као део лика који је делом актер, а делом наратор.

Из наведеног можемо извући закључак и када се ради о питању разликовања улоге наратора од других глумачких задатака – ово ће зависити од захтева који се постављају пред наратора, типа наратије и жанра у коме се наратор појављује. Не можемо, дакле, утврдити да наратија подразумева посебан вид глуме у свакој датој ситуацији. Напротив, ситуација ће одредити степен емотивности и начин говора, па тиме и препустити глумцу да одговори на захтеве сваког појединачног задатка на другачији начин.

Ипак, неке смернице можемо издвојити као пожељне. Наратор се ослања на свој глас као на преносник података и тумачења између аутора (или импликованог аутора) и примаоца, те би требало да влада својим гласовним атрибутима на начин који ће му омогућити да се прилагоди захтеву аутора, на начин разумљив за примаоца. Наратор може бити у потпуности неутралан, „спикерски“ глас, али и глумачки лик са свим особеностима, укључујући и гласовне. Различити жанрови или теме, као и захтеви аутора, остављају простор за разнолике типове наратора, али њихов говор у сваком наведеном случају мора бити разумљив, степен емотивности би требало гласом тачно пренети, а сметње које могу негативно утицати на перцепцију приче морају бити отклоњене.

## 6.1. ОСНОВИ НАРАЦИЈЕ

У краћем есеју *The Art and Science of Audio Book Production*<sup>41</sup> аутор Били Вест даје опште смернице нараторима који се припремају за снимање аудио-књига. По њему, наратија, као и певање, јесте нешто што свако ко уме да говори, може да ради, иако то не значи да ће у томе бити успешан или да ће ту вештину развити до нивоа уметности. За разлику од вештина које само професионалци могу развити, као што је, на пример, скок са мотком или свирање виолине, вештине настале из урођених човекових способности којима већина располаже – говор, трчање, певање, плес – могу се као посебна уметност одредити само својим исходом. Неко пева лоше, а неко веома добро. О овоме ће просудити слушаоци, критичари, публика. Бржи и вештији тркач први ће

---

<sup>41</sup> West, Billy R, *The Art and Science of Audio Book Production*, 1995, Library of Congress [www.loc.gov](http://www.loc.gov)

стићи на циљ. Вешт наратор биће разумљив, покренуће слушаоце, оставиће утисак, док ће лош приповедач изгубити пажњу слушалаца, неће успети да их убеди у своје излагање или неће постићи да га публика разуме.

Вест сматра да се успешна наратија састоји од четири основна елемента и неколико променљивих фактора.

### **6.1.1. ЕЛЕМЕНТИ НАРАЦИЈЕ**

#### **Глас**

Најважнији гласовни атрибути који се тичу наратије су акустика, снага и издржљивост. Глас мора имати чистоћу и бити ослобођен од било каквих акустичких карактеристика које се препознају као сметња (глас који је превисок или пренизак у односу на гласовни центар, лоша импостација, задиханост, неувежбано дисање уопште, лоша употреба резонатора). Мора имати снагу довољну да произведе чист, јасан снимак. Издржљивост мора подржати глас током трајања снимања, без гласовног умарања или деградације наративне ефективности.

#### **Говор**

Кад говоримо о наратији, најважнији атрибути говора су његове акустичке карактеристике. Говор мора бити јасан, лако разумљив, очишћен од елемената који могу ометати слушаоца (лоше формирање гласова, говорне мане, погрешни акценти, неартикулисаност).

Уколико посматрамо било који студијски програм Глума на основним студијама у нашој земљи, јасно је да се глумци, кроз предмете Дикција и Техника гласа обучавају тако да њихов говор и глас буду ослобођени мана које ометају ток говореног текста. У појединим случајевима, подразумева се да потенцијални студент глуме неће бити примљен на студије уколико његов глас и говор имају такве мане које би биле тешко отклоњиве и које би ометале нормалан ток напретка у овој области током студирања. Атрибути које Вест наводи студент глуме ће савладати, у мањој или већој мери, током студирања и завршиће први циклус свог школовања у овој области оспособљен да

гласом и говором изведе готово сваку замишљену говорну секвенцу која се од њега тражи. И заиста, глумци се често баве наратијом, посебно у документарним филмовима, телевизијским емисијама и играним филмовима („voice-over“). Ипак, дикција, реторика, техника гласа, физичке вежбе, па и сама глумачка обука предвиђене су за драмски, не документарни текст, те прелазак из улоге глумца у улогу наратора захтева одређена прилагођавања која појединим глумцима више одговарају. Тако имамо глумце који су бољи или запаженији наратори од других, као што су Џејмс Ерл Џонс (James Earl Jones), Морган Фримен (Freeman), Петар Краљ, Дејан Ђуровић, али и нараторе који нису глумци, као што је сер Дејвид Атенборо (David Attenborough). У овом другом случају, познавање теме о којој се говори (сер Дејвид је природњак и славу је стекао као наратор природњачких емисија) основа је за развој говорничких вештина. Овде се наратор не мора упињати да разуме тематику да би је приближио слушаоцу већ, супротно, из одличног познавања тематике прозилази убедљивост и природност, а говорничке вештине су надградња.

### **Језик**

Вест подразумева да наратор мора изврсно познавати језик на коме се изражава. У пракси, ретки су случајеви да се глумцу повери наратија или синхронизација на језику који му није матерњи, чак и кад на том језику глумац тумачи ликове у драмским улогама. Ово можемо довести у везу са очекивањем да наратор представља, пре свега, глас писца, али и његових ликова. Како не може *глумити* све особе које се појављују у одређеној књизи, укључујући и пишчев глас (нити се то препоручује), он их мора *презентовати* на начин који ће слушаоцу омогућити да их прихвати и доживи, као да се радња одвија пред њим. Било какав страни акценат или погрешно изговарање речи скретало би пажњу слушаоца са изреченог на самог наратора, који, у овом случају, треба да остане *невидљив*.

### **Изговор речи**

Вест упућује нараторе на посебно пажљиво изговарање речи. Коректно изговарање обавезно је не само када су у питању познате речи матерњег језика, већ се посебна пажња мора посветити изговору страних речи, имена, израза специфичних за одређену професију (музику, право, медицину, грађевинарство, ботанику итд) или одређену епоху. То подразумева додатни напор који наратор мора уложити како би пажљиво проверио објављене изворе из одређених области који му могу помоћи да савлада мање

познате или ређе коришћене речи и изразе. Могуће је и препоручљиво консултовати стручњаке – музичаре, правнике, лекаре – оне који у свакодневном говору употребљавају изразе везане за своју професију. Када се једном савлада изговор оваквих речи или фразе, треба их изговарати течно и без посебног наглашавања како би се очували ритам и природност наравије.

### **Фактори који утичу на наравију**

У ову категорију, према Весту, спадају бројни и различити физички, ментални и уметнички фактори који могу утицати на наратора: држање, кондиција, умор, болест, расположење, концентрација или њено непостојање, недостатак одређених уметничких вештина и знања, ослањање на искуство и занемаривање сталног усавршавања и вежбања или предано вежбање и припрема за свако снимање – све ово могу бити фактори који ће утицати на квалитет наравије, у појединачном случају или трајно. Све наведено може се применити и на рад глумца у било којој другој области. Школован глумац успеће у већини случајева да превазиђе умор, болест, недостатак енергије или инспирације, као и психолошке факторе који га могу ометати – лоше расположење, на пример. С друге стране, глумац који се ослања на свој дар и занемарује вежбање и припрему у било којој области своје обуке, ризикује да не буде способан да у тој области покаже задовољавајуће резултате. Студент глуме који се не труди да развије вештину сценских борби неће моћи да буде ангажован за улоге акционих хероја, док онај који се не посвећује вежбању плеса или певања може бити ускраћен за играње у мјузиклу. Уколико се не посвети развијању својих говорних и гласовних могућности, то може значити да ће као наратор бити недовољно убедљив, неразумљив или да тиме неће ни моћи да се бави. Ипак, имајмо у виду да је ретко који глумац једнако талентован и вешт за све области стручног уметничког усавршавања које му се нуде током школовања. Предиспозиције и интересовање, па и постигнут успех, могу подстаћи младог глумца да се посвети усавршавању појединих вештина, а занемари оне за које сматра да није надарен или у којима стално доживљава неуспех.

## 6.2. ВЕШТИНА ИЛИ УМЕТНОСТ НАРАЦИЈЕ

Бројне су и неразрешиве полемике о тачном уделу талента и рада у сфери уметничких достигнућа, те се ова полемика може проширити и на поље нарације. Напоменули смо да глумци током школовања пролазе интензиван тренинг у области дикције и технике гласа који им омогућава да науче и примене бројне вештине како би писану реч трансформисали у жив, природан говор и пренели га примаоцу. Подразумева се да код професионалног глумца постоји и таленат, даровитост која се препознаје приликом пријема на факултет (или другачији облик глумачког образовања) и негује током даљег школовања. Таленат је својство које појединац у одређеној области има или нема, или га има у мањој или већој мери, док је вештина исход тренинга и рада. Спој талента и вештине углавном се сматра најбољом основом за успешан уметнички рад. Вест сматра да је за нарацију потребан посебан таленат, „природна осетљивост за значење речи и фраза, и способност да се препознају нијансе и сенчења у писаној речи“. Шта ово значи за глумца који се прилагођава улози наратора? Како се Вест у свом раду бави продукцијом аудио-књига, можемо сматрати да је улога редитеља током снимања оваквог звучног записа сведена на најмању могућу меру. Наратор чита књигу. Мора знати, као и глумац, зашто то ради, коме се обраћа и шта жели да постигне својим говором. Осим тога, истиче се неопходност разумевања „речи и фраза“, с обзиром на то да текст који се говори није драмски, нити је писан за глумачко обликовање. Наратор у овом случају заиста мора имати истанчан осећај за разумевање књижевности, како би пренео намеру аутора јасно и доследно, али и како би разумео осећања, намере и мисли ликова у књизи. Овде можемо додати један услов за бављење нарацијом који глумцу не мора бити неопходан, а то је вешто, брзо читање и хитро разумевање прочитаног. Филм подразумева снимање кратких секвенци, кадрова у којима глумац ретко мора да изговори читав роман, док у позоришту дели текст са осталим члановима поделе, осим ако се не ради о монодрами, а чак и тада постоје бројне пробе и мизансцен који олакшавају учење и разумевање текста. Потреба да се прочита и снимити књига значи и да се у овом послу тешко може опробати глумац који има проблем са дислексијом, спорим читањем или тешкоћама у брзој обради информација које књига пружа.

Осврнимо се на крају и на последњу Вестову примедбу, а то је вежбање и припрема пред свако снимање. Искусни и вешти глумци припремаће се за снимање нарације једнако посвећено као што се припремају за излазак на сцену или пред камеру. Иако постоје глумци који се не припремају ни за један од наведених задатака, па можда, захваљујући супериорном таленту и претходном усавршавању, ни публика не примети да су неприпремљени, оваква пракса не може се сматрати пожељном и, временом, може довести до озбиљних пропуста и омашки у изведби.

Када наратор савлада говорне и гласовне вежбе, изговор речи, вештину откривања и преношења смисла у написаном, а под условом да не постоје ометајући фактори током његовог извођења, резултат који очекујемо је успешна нарација. Али шта тачно подразумевамо под успешном нарацијом? Пре свега, да је слушаоцу јасно о чему се у тексту ради, да може да схвати не само чињенице, већ и емоционални ниво, однос ликова и психолошки садржај текста. Даље, „нарација подразумева умереност“, наводи Вест, упућујући нас на то да чак и у прелазу са говора једног лика на други, цитирању или смењивању приповедачке форме и дијалога наратор задржава лакоћу и тон конверзацијског гласа. Темпо говора би требало да одговара карактеру дела, али и да не одступа превише од нормалног говорног темпа, уз избегавање монотоног или механичког говора.

Све горе наведено представља основно полазиште у одређивању, пре свега, области којом се бавимо, а то је нарација која се (у различитим облицима) користи у драмским и документарним аудио-визуелним делима.

### **6.3. УТИЦАЈ ЖАНРОВА НА НАРАЦИЈУ**

Можемо рећи да жанр одређује начин извођења, и у глуми, и у нараторским задацима. Без оквира који нам дају жанровске одреднице, ми не можемо оценити на прави начин стваралаштво и извођење у драмским уметностима. Жанр утиче на музику, монтажу, костим, а на глуму посебно.

Како се говори у играном, а како у документарном филму? Играни и документарни филм разликују се сами по себи, ако оставимо наратора по страни. Драматуршка структура, режија, снимање, монтажа, све је другачије, а посебно чињеница да се у првом случају ради о фикцији, а у другом о покушају тачног и документованог



представљања стварности. Без обзира на савремене технике снимања или режијске интервенције, које би требало да гледаоцу сугеришу да је играни филм, у ствари, документарни, или обрнуто, ова два концепта су сасвим различита. Глума, која се подразумева у играном филму, у документарном се ретко јавља, и то као допуна, игра или инсерт. Наратор у играном и документарном филму нема исти задатак, али сличности се ипак могу наћи. У оба случаја, наратор је везан за радњу филма. Радња филма, у договору са ауторима, одредиће основе нараторовог обраћања. Документарни филм о младунцима дивљих животиња које се играју биће коментарисан другачијим гласом, тоналитетом, снагом и емотивном бојом у односу на документарни филм о концентрационим логорима. Играни хорор филм имаће наратора који ће звучати сасвим другачије у односу на наратора у дечјем филму или мјузиклу.

## 7. СТУДИЈА СЛУЧАЈА: УЛОГА НАРАТОРА У ТЕЛЕВИЗИЈСКОЈ СЕРИЈИ *ИЗА НАСЛОВА*

Серија *Иза наслова* настала је 2008. године, у продукцији Музичке редакције Радио-телевизије Србије, као ауторски пројекат Катарине Ерић, а снимана је до 2011. године. Емитована је у више наврата на првом, другом, сателитском и Digital програму РТС, интегрално или издвајањем појединих епизода. Добила је значајне и позитивне критике.<sup>42</sup> После петнаест година рада на телевизији (аутор прилога, глумица, водитељ, наратор, преводилац, коментатор), сматрали смо да треба понудити самостални пројекат, у коме ће се искористити стечене вештине, знања и искуство у формирању квалитетног програма за најшири аудиторијум. Пре свега, требало је разрешити дилему: да ли се може публици понудити програм који се бави класичном музиком, а да може бити пријемчив и гледаоцима који нису заинтересовани за ову врсту музике? Наш став, који је наишао на подршку екипе, био је да добро осмишљен концепт, атрактивна презентација и непристајање на компромис у вези са квалитетом и завршном изградом представља прави начин да се тема учини занимљивом, али и да се у том процесу не банализује. Предложено је да свака епизода траје седам минута, али и да сваки тренутак у тих седам минута буде испуњен садржајем. Минутажа је одабрана након разматрања потреба савременог гледаоца, који можда проводи доста времена испред малог екрана, али се не задржава дуго ни на једном програму, бирајући у обиљу могућности оне које ће га привући и задржати. Ипак, како је већ речено, ауторка није желела да гледаоцу подилази квалитетом садржаја емисије, те су за сваку епизоду биране посебне локације, костими усклађени са епохом о којој се говори, образовани музичари који су изводили нумере, а редитељ Милан Кундаковић у сарадњи са директором фотографије Слободаном Ратковићем стварао је посебан визуелни оквир за сваку обрађену тему.

Циклус *Иза наслова* бави се историјатом, настанком и животом популарних композиција, а почетни замајац у истраживању представља питање: шта се крије иза наслова одређеног дела? Оваква концепција захтевала је пажљив одабир дела која ће бити екранизована и нису сва дела одабрана по истом критеријуму. Пре свега, на

---

<sup>42</sup> Бранка Оташевић, *Иза наслова, па на екран*, Политика, 2008; Бранислава Џунов, Политика, 2008.

попису су се нашле композиције које имају интересантно име, наслов, али су такође веома популарне, толико да их чак и они који не познају класичну музику препознају или певуше када их чују, иако вероватно не знају о којим се композицијама ради. У ову групу спадају епизоде *Лудвиг ван Бетовен - За Елизу*, *Камиј Сен Санс - Лабуд*, *Карл Орф - Кармина Бурана*, *Корнелије Станковић - Што се боре мисли моје*, *Морис Равел - Болеро*, *Томазо Албинони - Адађо*, и, у неким својим деловима, *Стеван Мокрањац - Руковети*, *Петар Илич Чајковски - Крцко Орашчић* и *Стеван Христић - Охридска легенда*. Треба имати на уму да већина дела класичне музике нема такозвани програмски наслов, већ само назив облика (соната, мадригал, концерт, свита) који је прецизније одређен бројем опуса и самог дела. Овакве композиције, иако несумњиво богат извор популарних и генијалних мелодија, нису биле погодне за серијал *Иза наслова* из очигледних разлога, али једна епизода ипак за тему има композиције без наслова, *Ђезуалдо да Веноза - Мадригали*. Настанак једног дела опуса овог мало познатог композитора повезан је са веома драматичним догађајима који су пратили настанак овог дела, што је такође био један од критеријума за одабир музике која ће бити обрађена у циклусу. Наиме, иако је првобитно било написано преко шездесет синопсиса, само је двадесет и три на крају преточено у сценарио и снимљено. Занимљив наслов и популарно дело нису били довољни за телевизијско приказивање у оваквом облику, већ је и прича која окружује дело морала бити погодна за драматуршку обраду. Епизоде које су одабране по критеријуму интересантне, а публици вероватно непознате приче биле су: *Георг Фридрих Хендл - Музика на води*, *Игор Стравински - Посвећење пролећа*, *Ђузепе Тартини - Ђавољи трилер*, *Клод Дебиси - Прелид за поподне једног фауна*, *Роберт Шуман - Карневал*, *Јохан Себастијан Бах - Добро темперовани клавир*, *Јохан Себастијан Бах - Кантата о кафи*, *Јохан Себастијан Бах - Књижница за Ану Магдалену*, *Модест Мусоргски - Сlike са изложбе* и *Ђовани Палестрина - Миса папи Марселу*. Три епизоде издвојили бисмо из ове поделе, пошто су, свака на свој начин, посебне у смислу настајања, идеје и теме. Прва је *Роман Мелод - Кондак на Божић*, прича о црквеном напеву који се изводи за Божић, а епизода је снимљена са намером да се емитује пригодном приликом. Друга је *Златна плоча*, епизода која се бави музиком различитих аутора коју је НАСА на сондама Војадер 1 и 2 послала у свемир у потрази за интелигентним животом и трећа је *Марк Антоан Шарпантје - Те деум*, што свакако не звучи као позната композиција, па чак ни име аутора не значи ништа великом делу публике. Међутим, *Те деум* је композиција која је искоришћена за шпицу свих евровизијских емитовања, тако да ово

непознато барокно дело одлично познаје свако ко је бар једном гледао неки евроризијски програм.

Свака епизода замишљена је као документарно-играна структура, у којој се смењују и преплићу неме игране секвенце са текстом наратора и документарним материјалом. У појединим епизодама учествују и музичари који уживо свирају комад о коме је реч – ово је углавном зависило од трајања дела и оркестрације, солистичка и камерна дела су изведена у емисијама кад год је то било изводљиво, док су симфонијска или хорска због броја извођача преузимана у виду видео или аудио илустрације. И поред организационих ограничења, музичари су изводили секвенце или читаве нумере у епизодама *Музика на води*, *За Елизу*, *Лабуд*, *Ђавољи трилер*, *Што се боре мисли моје*, *Кармина Бурана*, *Кондак на Божић*, *Карневал*, *Добро темперовани клавир*, *Књижица за Ану Магдалену*, *Слике са изложбе* и *Кантата о кафи*, што чини више од половине серијала, док је у шест епизода клавир свирала ауторка.

Следећа значајна подела унутар серијала тиче се директно наратије и односи се на улогу наратора. У свакој епизоди постоји неколико кратких секвенци у којима се наратор чује из off-а, и овде је јасно да је наратор у служби документарне форме – коментарише, објашњава, приповеда док се на екрану смењују фотографије, документарни материјал, наступ музичара или неме игране секвенце. Ова појава наратора као не-дијегетичког гласа инхерентна је целом серијалу. У свакој епизоди ми наратора, такође, видимо. Појављује се као дијегетички и, ретко, метадијегетички глас<sup>43</sup>, појава која понекад као објективни посматрач коментарише или приповеда, а понекад говори док учествује у играним сценама. Одећа делимично дефинише место наратора у структури сваке епизоде, јер је понекад обучен у савремено одело, а понекад у костим из епохе, али је ово искоришћено за редитељску игру и преплитање данашњице и прошлости, стварности и бајке. Тако у епизоди *Кармина бурана* наратор у костиму крчмарице из средњег века служи госте, професоре и студенте Париског универзитета, који певају, свирају и говоре одређени текст. Дакле, наратор се обраћа гледаоцима приповедајући о ономе што гледамо, знајући да се то дешавало пре много векова, али истовремено учествујући у интеракцији са глумцима и музичарима који су сасвим у епохи.

---

<sup>43</sup> Само у епизодама *Ђавољи трилер* и *Болеро*

Ниједна епизода није снимана у студију, а локације су биране тако да или имитирају аутентични простор у коме се радња одвијала или пружају могућности за драматуршку игру. Епизода *Руковети* снимана је у Мокрањчевој кући у Неготину, а делом и у Рајачким пимницама, тако да је вероватно најприближнија, у смислу локације, аутентичности документарног. Рајачке пимнице послужиле су и као сцена која оживљава ренесансну Италију (*Миса пати Марселу* и *Мадригали*). *Охридско језеро* снимљено је на Сави код Макиша, стара крчма (*Кармина Бурана*) смештена је у подземна складишта испод Косанчићевог венца, а *Музика на води* одвијала се у чамцу код Аде Циганлије, уз веслаче из спортског клуба Црвена Звезда. *Лабуд* је снимљен међу правим лабудовима, у београдском Зоо-врту, *Кантата о кафи* модернизована је смештањем у кафић, док је *Златна плоча* прави простор имала у Опсерваторији на Звездари.

Током рада на уметничком пројекту, требало је одабрати неколико репрезентативних нараторских улога из области филма, радија, позоришта и телевизије. У области телевизије, сматрали смо да најбоље можемо да покажемо разноврсност и комплексност нараторског посла одабиром четири различите епизоде серије *Иза наслова*, јер ауторка пројекта стоји и иза ове серије, као идејни творац, сценариста и наратор. Такође, серија представља надградњу вишегодишњег нараторског, коментаторског и спикерског посла ауторке на Радио-телевизији Србије и плод је активног и промишљеног бављења овом темом. Како је серија разноврсна по захтевима које поставља пред наратора, одлучили смо се за следеће четири епизоде:

1. *Томазо Албинони – Адађо*. Наратор у савременом костиму. Наратор као објективни посматрач, онај коме верујемо. Наратор у трећем лицу. Без учешћа глумаца и мешања играних сцена са документарним казивањем. Ентеријер, савремени простор.
2. *Стеван Мокрањац – Руковети*. Наратор у стилском костиму. Ентеријер и екстеријер, музејски простор претворен сценографским интервенцијама у замишљен животни простор протагониста.
3. *Ђузепе Тартини – Бавољи трилер*. Наратор видљив у кадру, али скривен иза маске. Упитан статус наратора – дијегетички, не-дијегетички или мета-дијегетички звук? Веома стилизована сценографија и костими. Учешће глумца – музичара.
4. *Карл Орф – Кармина Бурана*. Наратор у стилском костиму, учесник у играној сцени. Присутни глумци и музичари. Простор осмишљен као филмска сцена. Преплитање

стварности и представљања драмске игре кроз говор и презентацију наратора.

Први одабрани пример, *Томазо Албиниони – Адађо*, приказује наратора у документарној форми. Захтеви који су постављени пред наратора су природност, обраћање гледаоцу (које у два наврата дотиче дијалошку форму: гледаоцу се поставља питање, као да је у могућности да одговори, то јест, као да се између гледаоца и наратора одвија дијалог), говор који треба да асоцира на обраћање стручњака за одабрану тему, неког коме се верује. Улога наратора подељена је на два дела. Први је говор из off-а, у коме је наратор концентрисан на саопштавање информација, трудећи се да буде разумљив гледаоцу, али и да пригодном бојом гласа, интонацијом, висином и динамиком остане у емотивном и менталном складу са оним што саопштава. Други део нараторове улоге је говор у секвенцама у којима се наратор види. Овде је требало одабрати праву меру обраћања гледаоцу и ауторски тим се, у визуелном смислу, одлучио за савремени костим, шминку и фризуру који неће сугерисати гледаоцу да се радња одвија у неком другом времену. Што се тиче простора, библиотеке Факултета музичке уметности, он је одабран због тесне везе са сценариом – радња приче о Албинионијевој композицији почиње у рушевинама библиотеке, а у тексту се помињу и различите верзије дела, које визуелно истиче приказ плоча на којима су снимљене (библиотека музичке високе школе подразумева и фонотеку). У оваквом простору и неутралној одећи, наратор може бити библиотекар, музиколог, научник и, као такав, може се обраћати гледаоцу у настојању да буде ауторитет за оно што говори. Истовремено, требало је да буде и пријатан саговорник који својим научним приступом неће деловати претерано сувопарно или хладно.

Епизода *Стеван Мокрањац – Руковети*, снимана је у родном крају композитора, укључујући и његову породичну кућу, која је претворена у музеј. Део нараторовог говора одвија се из off-а, са истоветним задатком као у претходном примеру – саопштавање информација, коментар онога што видимо на екрану. У синхроним кадровима, за разлику од *Адађа*, глумица-наратор одевена је у костим из Мокрањчевог времена и сценским решењима сугерисано је да она живи у Мокрањчево доба, причајући о композитору и његовом делу као да сведочи стварању. Осим куће аутора, снимање се одвијало и у екстеријеру, на пољу где је било могуће и визуелно истаћи значење речи руковети – букет, оно што се при жетви може обухватити руком.

Трећи пример, *Бузене Тартини – Бавољи трилер*, највише од одабраних епизода одудара од стварности. Сцена је постављена у подземном склоништу и обогаћена реквизитом која упућује на тамницу или пакао – ланци, кипови, свеће. Протагонисти су одевени у црно и сакривених лица иза венецијанских карневалских маски, које ће се у последњим тренуцима скинути, и открити двоје глумаца: наратора и виолинисту – Тартинија. Говор наратора прати стилске одреднице епизоде, испрекидан је, понекад недоречен, изговара се само једна или две речи. Посебан проблем који се поставља пред наратора у овом примеру је говор под маском. Наратора у кадру видимо, он нам говори, али ми имамо утисак да се глас чује из off-a, јер не видимо усне које се померају, па немамо утисак да глас припада особи коју видимо. Покушали смо да приближимо глас и глумца који га изговара гестикулацијом, пажљиво осмишљеним покретима руку и главе који прате одређене логичке акценте у тексту и помажу гледаоцу да перципира глас као дијегетички, припадајући кадру, са видљивим извором звука. Од тога како ће гледалац протумачити говор наратора – као синхрони говор, говор из off-a, унутрашњи монолог или имагинацију протагонисте – зависи и да ли ће говор бити означен као дијегетички, не-дијегетички или интра/метадијегетички. Ова недоумица разрешава се на крају епизоде, када наратор, док говори, скида маску, те постаје јасно да је он и у претходним кадровима био произвођач звука. Тим чином, наратор из приповедача у трећем лицу постаје приповедач у првом лицу, јер се открива да је, као један од означених и видљивих протагониста, такође и приповедач.

Последња одабрана епизода *Карл Орф – Кармина Бурана*, поставља наратора у улогу глумца, који је, с једне стране, део радње и дешавања у сцени, а са друге, коментатор који ван сцене гледаоцу објашњава и приповеда след догађаја. На самом почетку, наратор се приближава монаху који преписује рукописе, али се обраћа само гледаоцу, гледајући у камеру, док га монах не примећује, дакле наратор није део „света“ у коме се радња одвија. У наредним сценама, глумица-наратор је крчмарица која послужује госте и препире се са пијаним музичарима док они изводе делове старих, неуматских записа Кармине Буране. Овде је наратор један од протагониста, који се, својим обраћањем у камеру, одваја од актера и радње, док се догађаји несметано одвијају и нико од осталих глумаца и музичара у сцени не примећује да се крчмарица обраћа некоме ко не постоји. Овде, опет, од гледаочевог схватања зависи да ли ће претпоставити да се наратор обраћа некоме кога не видимо, али ко је такође део времена и простора радње, неко од гостију, посетилац, заинтересовани посматрач. Или

ће прихватити као драмски ефекат да се протагониста, с времена на време, необјашњиво одваја од радње и комуницира са публиком, што није редак поступак у играном програму, посебно у телевизијским серијама.



## 8. УМЕТНИЧКО ИСТРАЖИВАЊЕ И НАСТАНАК УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА *НЕВИДЉИВИ ГЛАС*

Наслов Докторског уметничког пројекта: *Невидљиви глас* – глумац као наратор на сцени, филму и телевизији поставио је претпостављене оквире уметничког истраживања, који су током рада проширени на одређене примере драмског програма писаног за радио, као и на глас из off-a, као посебан вид употребе наратора који се може применити и на сцену и на филм и телевизију.

Уметнички пројекат замишљен је као сценско дело, током кога ће се смењивати сцене које приказују наратора у различитим медијима и жанровима, видео секвенце (одабране епизоде серије *Иза наслова*) и глас из off-a, који има вишеслојну улогу: приказује ауторку као наратора у одређеној техници, повезује и најављује сцене које се одвијају пред публиком, указује на ауторкин став о терминима *прича, приповедање, говор, наратор*.

Први сегмент рада на овом пројекту представља теоријско истраживање теме, затим смештање дотадашњег искуства у нараторској пракси ауторке у одређени теоријски контекст и, на крају, синтезу ова два елемента кроз текст сценарија и сценска решења. Наша намера је била да се теоријски елементи у уметничком пројекту наслућују, да се могу препознати, али и да се не истичу у први план, како не би утицали на уметничку, експерименталну страну пројекта. Спајање теорије и уметности тако да ниједна од њих не превлада на уштрб друге захтеван је циљ, те смо сматрали да је неопходно посветити се, пре самог истраживања, прегледу досадашњих достигнућа у уметничком високом образовању, која се тичу уметничког истраживања.

Дугогодишња сарадња са Асоцијацијом европских конзерваторијума омогућила нам је увид у резултате, исходе и недоумице које прате уметничко истраживање у докторским студијама, кроз директно учешће у раду EPARM (European Platform for Artistic Research in Music – Европска платформа за уметничка истраживања у музици) групе и присуство семинару Асоцијације о уметничком истраживању. Инаугурална конференција EPARM групе под називом *Звуци, истраживање, размена – у сусрет заједничкој платформи за развој и проширење уметничког истраживања у музици*. Конференција је одржана у априлу 2011. године на Факултету музичке уметности у Београду и представљала је наш први сусрет са праксом и резултатима уметничког

истраживања широм Европе, те ћемо се осврнути на састав учесника, теме и закључке до којих су дошли.

Своја искуства из те области на ЕПАРМ конференцији су изложили не само студенти докторских уметничких студија из Белгије, Италије, Немачке, Француске, Швајцарске, Шведске и Србије, већ и руководиоци институција у којима је та пракса успостављена. Своје виђење дате проблематике представио је и Цереми Кокс, извршни директор Асоцијације европских конзерваторијума (АЕК). Распон тема је био широк и представљен из различитих углова – извођачког, композиторског и педагошког. Говорило се о музичким инструментима као средствима уметничког истраживања, уметничком истраживању у композиторском процесу (укључујући и феноменолошку перспективу) и кроз интердисциплинарни приступ, као и перспективи факултетских истраживачких одсека и будуће улоге ЕПАРМ-а. Главни циљ био је стимулација дијалога и интеракције као и стварање базе за међусобно разумевање често поларизованих приступа у оквиру дате проблематике.

Представници 23 европске земље присуствовали су конференцији, а укупан број учесника био је 118.

Уметничко истраживање је новији концепт и тренутно је ова област у фази динамичног развоја у високом музичком и, уопште, уметничком образовању у Европи. Иако контроверзно у појединим сегментима, са великим ентузијазмом је прихваћено и многе институције сада нуде „уметничке докторате“ и постављају оквире рада којима је њихов наставни кадар охрабрен да развија уметничку праксу у истраживачки оријентисаном контексту.

Према учесницима конференције,<sup>44</sup> тешко је поставити прецизне дефиниције истраживања у уметности. Можда би ову област требало прихватити као поље истраживања које формира само себе у развојном и динамичном духу кроз проналажење нових излаза који се самодефинишу у овој терминологији. Ипак, развој и разноврсност ове активности чини је важном за све шири оквир знања које треба делити, идеја које треба размењивати и консензуса и сарадње коју би требало развијати.

---

<sup>44</sup> <http://www.aec-music.eu/userfiles/File/final-report-eparm-conference-2011.pdf>, преузето 30.11.2012.

године

Са претходном поставком на уму, договорено је да Европска асоцијација конзерваторијума, музичких академија и високих школа за музику (АЕС) постави нову платформу (која би се придружила већ постојећим - за Рану музику и Џез) а која би служила заједници Европских конзерваторијума у складу са њиховим јединственим контекстима у области феномена уметничког истраживања у музици.

На конференцији су се представили водећи излагачи у области уметничког истраживања и руководиоци институција у којима је уметничко истраживање добро развијено и утемељено. Представили су се и студенти који се тренутно баве уметничким истраживањем, било у форми припреме доктората, било као део пројеката који се спроводе на мастер и основним студијама.)

На скупу Европске платформе за уметничко истраживање у музици (EPARM), су своје радове изложили:

- Luk Vaes, Orpheus Research Centre in Music /ORCiM/, Ghent (*A portrait of an artist as a young researcher*)
- Staffan Storm, Musikhögskolan i Malmö, Lunds Universitet (*Compositional Processes from a Phenomenological Perspective*),
- Stéphanos Thomopoulos, Conservatoire de Paris (CNSMDP)/Université de Paris IV – Sorbonne (*Graphic Representation as a Conceptual Tool for Pianists*),
- Bart Vanhecke, docARTES and ORCiM, Orpheus Institute, Ghent (*Systematising dissonance, atonality, and amotivity in serial composition*),
- Nikodemus Gollnau, Staatliche Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Stuttgart (*The Fibonnaci Series and Musical Form*),
- Georg Schulz, Rector of the University of Music and Performing Arts Graz – KUG (*Artistic Research – a Rector’s institutional perspective*),
- Nicolas Deletaille, Faculty of Arts & Architecture, K.U. Leuven Association / docARTES, Orpheus Institute, Ghent (*Schubert’s Arpeggione Sonata: Instruments as Tools for Artistic research*),
- Растко Поповић, ФМУ, Београд (*Contemporary Musical Medium – Electric Viola*),
- Clément Himbert, Conservatoire de Paris (CNSMDP)/Université de Paris IV -Sorbonne (*Between Composer and Performer*),
- Sara Wilén, Musikhögskolan i Malmö, Lunds Universitet (*Opera in process: the possibilities and constraints of opera improvisation*),

- Ivan Penov/Margherita Pevere, Master in Audiovisual Studies, School of Music and New Technology, Conservatorio *Tartini*, Trieste (*Light and Silence*),
- Laura Maes, University College Ghent and Logos Foundation (*Sounding Sound Art*),
- Massimo Zicari, Divisione Ricerca e Sviluppo, Scuola Universitaria di Musica, Lugano (*On Charles Darwin and Captain FitzRoy or On the framing conditions of artistic research*),
- Jeremy Cox, European Association of Conservatoires (*From Castles in the Air to Jacob's Ladders: building the steps to Doctoral and Post-Doctoral Artistic Research*).

Иако се ради о музичкој уметности, а не о драмској или аудио-визуелној, одређене заједничке именитеље са лакоћом ћемо препознати, прегледом наслова излагања учесника, те се можемо руководити и искуством у раду EPARM групе, у настојању да одредимо проблеме, изазове, али и јасне исходе уметничког истраживања којим се бавимо. Већина учесника на скупу била је сагласна у вези са основним поставкама: уметничко истраживање постоји колико и уметност, али је стварање методолошких критеријума и теоријског оквира за истраживање о/у уметности процес који тек настаје, развија се и, захваљујући размени академских заједница широм света, поприма јасније обресе. Такође, примећено је да су сви излагачи имали другачији, а понекад и супротстављен приступ уметничком истраживању, као и различите претпоставке о исходу и донетима истраживања. Док су неки истицали нова сазнања о уметности као најважнији резултат, други су сматрали да је промена у уметниковом доживљају и личном схватању уметности пожељан исход истраживачког рада.

Разлике у схватању, примени и резултатима уметничког истраживања прихваћене су на конференцији као неминовне, пожељне и драгоцене за постепено израстање јасних и свима разумљивих смерница. Ипак, постављање униформног теоријског или методолошког оквира није схваћено као неопходност – уметност по себи може бити предмет теоријског истраживања које ће је поставити у тачан историјски, стилски и други контекст, али истраживање у/о уметности не мора да се држи таквих смерница, закључак је присутних.

Бројни извештаји студената указивали су на проблем усклађивања експериментисања у уметности и академских захтева.<sup>45</sup> Оно што је истраживачима, који су унутар свог

---

<sup>45</sup> Proceedings of CARPA 1 - 1st Colloquium on Artistic Research in Performing Arts Theatre Academy, Helsinki November 19.-21, 2009, Преузето [3.1.2016.] са [http://www.uniarts.fi/sites/default/files/CARPA\\_1\\_proceedings%20\(2\).pdf](http://www.uniarts.fi/sites/default/files/CARPA_1_proceedings%20(2).pdf)

уметничког сензибилитета пратили сопствену нит имагинације, изгледало као иновативност, често се у светлу академизма претварало у ирелевантност. Одустајање од проверених решења мора, са једне стране, бити део истраживачког посла, а са друге, теоријска платформа и ослањање на признате уметничке резултате дају новом истраживању тежину и релевантност. Али како одредити равнотежу између ових, понекад супротстављених захтева, а не претерати у било ком смеру?

Ан-Мари Едстром бавила се проучавањем утицаја уметничког истраживања на развој уметничке праксе младих истраживача, сакупивши у свом раду извештаје једанаест студената, прикупљене током њиховог петогодишњег школовања у области визуелних уметности, од 2002. до 2007. године.<sup>46</sup>

Циљ студије био је допринос разумевању уметничког развоја, са фокусом на промене у односу између студента и његовог/њеног уметничког рада, што је посматрано као део уметничког развоја . Анализа студентског рада усмерена је на три теме које је ауторка сматрала релевантним: карактер само-усмерења, разумевање неизвесности исхода и претходна искуства уметничког школовања. Концепт само-усмерења као методе учења у уметничкој пракси схваћен је као неминовност развоја уметника – природа уметности намеће индивидуалан приступ раду и, чак и без посебног настојања да тако уради, уметник ће кроз само-усмерење остварити напредак у учењу и истраживању. Неизвесност и спремност студента да се суочи са непознатим и новим Едстром сматра за позитивну карактеристику уметничког истраживања која се, касније, може применити и на уметников професионални рад. Трећи сегмент рада намеће размишљање о утицају претходног школовања на напредак студента. Не само да је квалитет претходног школовања другачији код различитих младих уметника, већ ће они нову ситуацију, на било ком нивоу студија, доживети ослањајући се на дотадашња искуства.

Иако Едстром у студији наглашава да слично истраживање није, по њеним сазнањима, спроведено другде, те да резултате до којих је дошла треба примити са одређеном резервом, теме које је поставила у центар свог интересовања (само-усмерење, неизвесност исхода и значај претходног школовања) могу бити корисне у покушају разумевања процеса уметничког истраживања и напретка студената уметности уопште.

---

<sup>46</sup> Edström, A-M. (2008). To rest assured: A study of artistic development. *International Journal of Education & the Arts*, 9(3). Преузето [21.1.2016.] са <http://www.ijea.org/v9n3/>

Имајући у виду горе наведено, приступили смо анализи прикупљених података, њиховој делимичној синтези и примени на докторски уметнички пројекат *Невидљиви глас* – глумац као наратор на сцени, филму и телевизији.

Само-усмерење се, у овом случају, огледа у проживљеном глумачком и нараторском искуству, те је у складу са тим целокупан процес учења и напредовања у нараторској пракси узет као полазишна тачка даљег истраживања. Рад на телевизији пружио нам је увид у стваралачки процес који доводи до видљивог резултата. Начин на који наратор приступа појединачном задатку разликује се не само када су у питању различите уметничке гране (позориште, филм, телевизија), већ и када посматрамо жанровски разнородна дела.

Синтагма *неизвесност исхода* помиње се у готово сваком, у овом раду обрађеном, извору који се бави уметничким истраживањем, што нам је пружило одређену слободу и храброст у настојању да истражимо не само теоријске обресе појма и улоге наратора и њихову примену на уметничку праксу, већ и промене и прилагођавања која настају унутар бића уметника – утицај истраживачког процеса на лични доживљај уметности.

Упливе претходног школовања јасно можемо одредити студијама Глуме на Факултету драмских уметности у Београду, пре свега на главном предмету и предметима Дикција и Техника гласа, који су неопходни сваком глумцу, а посебно ономе чији глас треба да буде у првом плану – наратору. Овде треба споменути и предмет Сценски покрет као неодвојиви део формирања наратора, иако на први поглед делује као да је глас једино што би требало да нас интересује. Даље разматрање посла и улоге наратора одмах нам указује на потребу да се наратор прилагоди и оним ситуацијама у којима је видљив, те да своје покрете и гестикулацију прилагоди медију, жанру и теми, отуд је и телесно образовање глумца неопходно за онога ко ће се опробати као наратор.

Осим претходног *школовања*, одређени уплив на уметничко истраживање имало је и претходно *искуство*. Током година бављења нарацијом у различитим, углавном телевизијским пројектима, искусили смо бројне проблеме, недоумице, техничке тешкоће и уметничке изазове који су разрешавани на различите начине. Након извесног броја нараторских улога, издвојили смо (у нашем случају) три битна елемента која су морала бити разрешена пре изведбе: где, о чему и како.

*Где* у овом случају односи се на стварно, физичко место извођења нарације. Да ли се наратор налази у затвореном, малом студију за снимање звука, пространом телевизијском студију, у екстеријеру – али у непосредној близини камере, у екстеријеру – удаљен од велике групе слушалаца, на сцени итд. За сваког говорника, па

и за наратора, ово је од велике важности. Уколико смо у великом отвореном простору и уживо се обраћамо публици, важно је очувати издржљивост гласа, како би његова јачина, снага и артикулација били исти на почетку као и на крају обраћања. Студио за снимање звука се према гласу односи на исти начин као веома крупни филмски план према лицу глумца. Глас се мора уобличити тако да буде сведен, без претеране агогике или великих динамичких скокова, који би на снимку деловали једнако неприродно као јаки позоришни гестови изведени у крупном плану. Увођење камере у процес снимања наратора значи да се, осим на глас, мора пазити и на мимику, покрете и став. Од позиције камере зависи како ће наратор одредити степен физичке слободе, али неке смернице смо прихватили као пожељне, нарочито ако се ради о документаристичкој наративи: артикулација треба да буде природна и наизглед лака, а лице мора да се контролише тако да буде у складу са изговореним. Снимање *voice-over* наратива може глумцу да дозволи слободу да се мршти, опусти израз лица, зевне или се закашље у паузама говора, али присуство камере подиже ниво потребне концентрације. Претеране гримасе при изговору појединих слова, на пример, могу помоћи глумцу да боље звучи, али ће гледаоцу свакако одући пажњу од онога о чему се говори. Дуго приповедање, без радње или акције која би глумцу помогла да изнедри аутентичну експресију лица и тела, може учинити да се глумац осети нелагодно и подлегне импулсу да гестом истакне оно што изговара, али у томе треба бити посебно обазрив – гест треба ускладити не само са темом текста, већ и са окружењем у коме се изговара.

Тема текста доводи нас до другог елемента наратива (с аспекта глумачке праксе), а то је *о чему*. Подразумева се да ће глумац увек бити свестан о чему говори и да ће анализирати и промислити значење текста пре него што га репродукује, али у области наратива често ће се догодити да је битније оно *о чему* се говори, него *ко* то говори. У документарном филму о страдању афричких робова у конфедеративним државама, наратори су готово све познате афричко-америчке глумачке звезде, али њихова слава је у служби подизања свести о трагедији која се догодила. Акцент је на причи и приповедању, што је истакнуто једноставном, црном одећом наратора и непостојањем сценографије.<sup>47</sup> У зависности од тога *о чему* се говори, на глумцу – наратору је да осмисли и изведе сопствену интерпретацију датог текста. Коментатор раније поменутог преноса Новогодишњег бечког концерта може се првог јануара ујутру осећати уморно, узбуђено или нервозно, али његов глас мора се ускладити са оним о

---

<sup>47</sup> *Unchained Memories*, Ed Bell and Thomas Lennon, HBO, 2003.

чему говори и требало би да звучи расположено и весело. Није, међутим, довољно осмехнути се, па да глас звучи као да смо срећни. Много тога зависи и од степена артикулисаности, увежбаности говорног апарата, избора резонатора и импостације – емотивно стање доброг расположења, уколико се преноси само гласом, неће допрети до слушаоца ако говорник мрмља, говори преспоро, предубоко или превисоко.

Иако смо се у разматрању претходног елемента (*о чему*) дотакли и начина на који треба говорити, трећи саставни део успешне наратије за нас је био одредити *како* се говори. Ово се не односи само на техничке аспекте говора већ, и пре свега, на глумачки однос према изреченом. Узмимо за пример да наратор треба да говори текст о занемареним споменицима Београда/еутаназiji паса/необичним навикама у викторијанском домаћинству. Јасно је да се први текст може посматрати као релативно неутралан, други као изразито тужан, док је трећи забавног карактера. Наратор ће сам, или у сарадњи са редитељем одредити степен приказивања емотивног карактера текста, кроз гестове, мимику, глас и држање, а они могу варирати у односу на концепт емисије, тип програма у оквиру кога емисија настаје (научни, документарни, забавни, дечји) и личне карактеристике наратора, уколико се сматра да је пожељно њихово истицање.

Уметничко истраживање даље је усмерено ка стварању пројекта који ће, у једној одабраној форми, сабрати нама најважније примере наратије. Одабрали смо сценски пројекат као најпогоднији за приказ могућих улога наратора и започели писање сценарија који ће послужити као оквир дешавања на позорници. *Voice-over*, као једну од описаних и често коришћених техника, уврстили смо кроз монологе наратора из *off-*а, док су филмски и позоришни примери наратије преточени у кратка сценска извошења. Због специфичности телевизијске продукције, у одабиру примера карактеристичних за овај медиј руководили смо се квалитетом и значењем прозведених емисија, а не тренутним могућностима за снимање.

У сценарију је видљива вишеслојна текстуалност са говором у првом плану. Говор чујемо из звучника, на сцени, са видео пројектора, уз додате звучне ефекте или без њих, са ослонцем на гласовним капацитетима извођача.

Десет монолога наратора снимљено је у студију Факултета драмских уметности и, уз ауторкин одабир музике, монтирано и сачувано за емитовање током уметничког пројекта. Први и последњи монолог намењени су увођењу публике у проблем *приче* и *приповедања*, то јест, закључку о смислу који откривамо у вези са наведеним терминима. Осталих осам монолога открива промене у жанру, медију, смислу и намери



које ће наредна сцена или видео-снимак приказати. За пресек улоге глумца као наратора на сцени, филму и телевизији одабрали смо четири епизоде серије *Иза наслова* и пет монолога наратора: један позоришни, два филмска и два увода у радио драме. Без обзира на то да ли је улога наратора у овим примерима намењена мушкарцу или жени (или није одређено ко може да је изговара), да ли је већ снимљена, изведена или емитована у извођењу неког другог глумца или глумице, ауторка пројекта је на сцени говорила све монологе.

У настојању да се наратор прикаже као константно изражајно средство, не само у различитим медијима и жанровима, већ и у различитим епохама, за позоришни монолог одабрали смо пролог из драме *Хенри V*, Виљема Шекспира. С обзиром на то да смо у продукцији радио, филмског и телевизијског материјала усмерени на двадесети и двадесет први век, одабир ове драме донео нам је временски континуитет у истраживању и приказивању места наратора у театру. Сценска поставка овог монолога заснована је на традицији модерног схватања елизабетанског позоришта. Костими, реквизити и сценографија дати су у назнакама, док се акценат ставља на ведру, енергичну и инспирисану глумачку игру. У монологу је јасно написано да се глумац обраћа публици, те је овај текст изведен уз минималистички мизансцен, са намером да се ауторка у директној комуникацији са гледаоцима представи као приповедач пролога драме и својеврсни редитељ групе глумаца који је окружују.

Током истраживања, више различитих монолога бројних аутора и епоха нашло се у ужем избору за пример улоге наратора на сцени. Између осталог, античке трагедије нуде обиље материјала, ако хор посматрамо као оног ко коментарише, усмерава, зна оно што протагонисти не знају и може да се обраћа публици, дакле ако хор посматрамо као наратора. Приликом рада на одабраним деоницама хора из неколико грчких трагедија Софокла, Есхила и Еурипида, дошли смо до закључка да нису погодни за извођење у овом раду, између осталог и због тога што њихова улога није до краја могла бити уклопљена у класичну наравију, па би настојање да се она тако представи деловало напето и претерано.

Домаћи филм *Давитељ против давитеља* Слободана Шијана одабран је као први пример филмског наратора. Овај избор обављен је са лакоћом, с обзиром на то да се наратор у овом филму јасно представља, приповедајући увод у дешавања која следе. У овом филму, текст наратора говори глумица са спикерским искуством и намером да, звучећи као спикер који износи тачне и сувопарне информације, потцрта јаз између таквог начина говора и језивих или комичних исказа које изговара. У пројекту

*Невидљиви глас* овај монолог ауторка изводи седећи за столом на просценијуму, костимирана као спикер или презентер информативне емисије, док глумци иза ње представљају телевизијске гледаоце, међу којима ће се, на самом крају, издвојити Пера Митић, и то у тренутку када спикерка изговара његово име.

У избору монолога наратора у играном филму, посебну пажњу обратили смо на *film noir*, као жанр у коме је наратор често присутан и очекиван. Енциклопедија Британика дефинише *film noir* као жанр или поджанр филмова насталих четрдесетих и раних педесетих година двадесетог века у Америци, које карактерише пригушено светло, циничан и разочаран главни јунак, атмосфера хладноће и толерантности друштва према криминалу и корупцији, без обзира на то да ли је филм замишљен као трилер, драма, детективски, ратни или акциони (*Малтешки соко* Џона Хјустона 1941, *Лаура* Ота Премингера 1944, *Двоструко осигурање* Билија Вајлдера 1944, *Булевар сумрака* истог редитеља 1950 итд).<sup>48</sup> Ова дефиниција узима у обзир да су се филмови у стилу *film noir* снимали и после поменуте две декаде (*Прљави Хари* Дона Сигела 1972, *Кум Френсиса Форда Кополе* 1972, *Кинеска четврт* Романа Поланског 1974, *Таксиста* Мартина Скорсезеа 1976, *Блејд Ранер* Ридлија Скота 1982. итд ) као и да се омаж филмовима овог жанра може пратити и у савременој кинематографији ( *Поверљиво из Л.А.* Кертиса Хенсона 1997, *Човек који није био ту* Леона и Џоела Коена 2001).

Свезнајући наратор једна је од одлика овог жанра и својим, углавном мрачним коментарима, наговештава усуд који прати главног јунака и доприноси напетости, док објашњава неприказане делове заплета или наговештава мрачне догађаје који следе.

Одабир једног нараторовог монолога за пројекат *Невидљиви глас* подразумевао је не само припрему, већ и одређену сценску адаптацију монолога, с обзиром на то да је у већини филмова овог жанра наратор истовремено и главни протагониста, мушкарац.

Уводни монолог главног јунака из филма *Булевар сумрака* постао је тако монолог тајанствене даме која на крају убија главног јунака, док глумци играју симболизоване типичне ликове жанра: детектива, новинаре, уцвељену даму, мистериозну лепотицу. Светло које само у сноповима осветљава наведене ликове доприноси алузији на стилске одреднице *film noir*, остављајући остатак сцене у мраку и стварајући контраст и сенке.

---

<sup>48</sup> [britannica.com/art/film-noir](http://britannica.com/art/film-noir)

Две радио-драме ушле су у избор примера за глумачку улогу наратора: *Под млечном шумом* Дилана Томаса и *Капетан Џон Пиплфокс звани Звоно* Душка Радовића.

*Под млечном шумом* је драма написана 1954, за извођење на радију, али је касније адаптирана за сцену, док је први филм по овом тексту снимљен 1972. године у режији Ендрјуа Синклера, а други 2015, у режији Кевина Алена. Јасно је, по броју адаптација, да је текст погодан за различите начине извођења, те је у пројекту *Невидљиви глас* употребљен као уводни монолог, пре свега због тематике. Наиме, наратор уводи слушаоце у свет измишљеног, малог рибарског места и пружа им увид у снове његових становника. Наша намера била је да, на почетку, овим текстом уведемо публику не само у свет Диланових јунака, већ и у свет нарације, приповедања, снова уопште. Светлост која је одабрана за ову сцену је ноћна, плава и пригушена, док глумци спавају за време трајања монолога, да би се на крају пробудили и одиграли делове својих претпостављених снова.

Једнако је бајковита, али у жанру дечјих представа, драма *Капетан Џон Пиплфокс звани Звоно* Душка Радовића (написана 1953. године) која, како се сугерише у уводном монологу из off-а, захтева другачији приступ наратора, због другачије публике којој се обраћа, а у овом случају, то су деца. Гласнији, енергичнији говор, јача гестикација, пуно светло на сцени, певање гусарске дружине и адекватни костими поставили су оквир за обраћање посебном гледалишту.

Након одабира телевизијских инсерата и монолога који ће бити изведени на сцени, приступили смо писању сценарија који ће обухватити два наведена елемента, као и монологе који ће се емитовати са звучника. Редослед у сценарију направљен је по шеми: off – позоришна сцена – off – видео – off. Ауторка је написала текст коришћен у off-овима и видео инсертима, док су уживо игране сцене преузете из наведених филмова и драма.

У пет позоришних сцена учествовали су глумци Марко Грабеж, Лана Караклајић, Анђела Јовановић, Михајло Јовановић, Хелена Петровић, Стеван Пиале и Ђорђе Стојковић, који су сценским покретом, плесом, певањем и повицима стварали део радње монолога. У раду са глумцима, основни проблем који смо поставили био је стварање природног и јасног узрока њиховог постојања у сценама које су замишљене као монолози ауторке пројекта. Током проба, као и у самом сценарију, ово је разрешено кроз јасно разграничене задатке сваког глумца у односу на тип сцене, жанр и основну замисао.

Тако, у првој сцени, током монолога из драме Дилана Томаса *Под млечном шумом*, глумци леже на сцени, представљајући успаване ликове који се у монологу помињу. Глумица – наратор их, у ходу, буди и они почињу да плешу. Први пар кроз игру сугерише расанак и отуђење, други љубав и остварену страст, док троје глумаца у кратком *pas-de-trois* приказују неверну жену која на крају остаје без оба љубавника.

Друга сцена, уводни монолог спикера из драме *Џон Пиплфокс звани Звоно* Душка Радовића, захтевала је од глумаца да преузму улоге гусара и „лепојки из Хаване“ које се помињу у песми – сцена почиње певањем свих учесника. С обзиром на то да је у питању комад намењен деци, дозволили смо себи одређено „микимаусирање“ у сценском покрету, те тако, када наратор каже: „...тврдећи да су гусари одвратни...“, ми видимо гусаре како се чешу по глави, чачкају нос или спавају отворених уста.

Наредна појава наратора и глумаца на сцени представља пролог из драме *Хенри V*, Виљема Шекспира. Задатак глумаца био је да оживе елизабетанску позоришну трупу, уз разноликост ликова и реакције на говор наратора који, као део замишљене позоришне трупе, комуницира и са публиком и са „својим“ глумцима.

У сцени из филма *Давитељ против давителја* Слободана Шијана, рад са глумцима наишао је на препреке повезане са тешкоћама превођења филмског језика на позоришну сцену. У наведеном филму, док спикерка говори, ми видимо све што она помиње, снимљено камером и монтирано у кратке, ефектне секвенце. Покушај да се ове секвенце одиграју напустили смо, у немогућности да их прилагодимо позоришном извођењу. С једне стране, на сцени нисмо могли имати призоре велеграда, аутомобилске трке, брзе промене екстеријера и бројне статисте, а са друге, оно што је могло бити изведено, на сцени је деловало пребрзо и невешто, као покушај филмске монтаже у позоришту. Такође смо желели да унесемо другачији, нов мизансцен и у ову сцену – ни у једној инсценацији монолога нисмо се ослонили на пуку имитацију онога што је већ изведено у одабраним филмовима или инсценацијама. Самосталност и ризик стварања новог схватили смо као део докторског уметничког пројекта, и у складу са тим настојали да сваки монолог буде постављен на сцену на нов, самосвојан начин, који ће одражавати намеру и настојања ауторке да открије могућности глумца у улози наратора. Друга препрека коју је требало савладати односи на текст монолога, који је написан као спикерски говор, а тако је у филму и изговорен. Током рада, одлучили смо да глумци, осим једног, представљају гледаоце телевизијског Дневника, док наратор говори монолог као да чита вести. На крају монолога, иза глумице – наратора, појављује се глумац у улози Пере Митића, са корпом каранфила, цвећа које је у филму

*Давитељ против давитеља* окидач за убилачке епизоде главног јунака. Пошто Пера Митић приђе спикерки и понуди јој каранфил, следи моменат превареног очекивања. За разлику од жртава убице у филму, спикерка радосно прихвати цвеће од давитеља, после чега се он, разочарано, окреће другим жртвама.

За разлику од претходних сцена, уводни монолог наратора из филма *Булевар сумрака* Билија Вајлдера преплиће се са гласом из off-а. Глумци, као лутке, стоје непомично док невидљиви глас најављује њихове архетипске улоге, да би оживели када наратор почиње да говори.

Током последњег off-а, који се директно надовезује на претходну сцену, глумци и ауторка остају на сцени. Ово је изузетак, с обзиром на то да је сваки off замишљен као прелаз између сцена и видео инсерата и сви се одвијају док је сцена у мраку и празна. На крају, сви учесници се немо ослобађају костима и одлазе са сцене, да би их глас из off-а позвао натраг, јер „прича иде даље и нема крај“.

Сценографија је инспирисана експресионистичким филмским светлосним решењима, пре свега у филмовима Роберта Винеа и Фрица Ланга, али и у каснијим остварењима Џона Хјустона, Билија Вајлдера и Орсона Велса. Овде мислимо пре свега на црно-беле филмове, с обзиром на то да боја и јасно осветљење мењају карактер светлосних ефеката. Дубоке сенке, монохроматика, умерена и усмерена употреба светла појачавају жељени ефекат, који смо покушали да остваримо једноставном, огољеном сценом, са два дијагонално постављена црна степеника. Широки на просценијуму, они се сужавају ка дубини сцене, стварајући илузију перспективе и простора који се отвара ка гледаоцу. Контраст црној сценографији представља бело платно које прекрива задњу завесу на сцени и на коме се емитују видео инсерти.

Избор музике представљао је посебан изазов, у трагању за звуком који ће испунити неколико захтева. Пре свега, музика је требало да истакне репетитивну природу приповедања, континуитет приче и приповедача који постоји од памтивека, али и да, у појединим сценама, истакне одлике жанра или дешавања на сцени. Такође, музика је чинила подлогу за плес глумаца у првој сцени, акцентовала је убичин долазак у сцени *Давитељ против давитеља* и сугерисала епоху која ће бити оживљена у сцени *Хенри V*. Потпуна музичка партитура за пројекат *Невидљиви глас*, по тачном редоследу, замишљена је на следећи начин:

1. Брајан Ино, *Четвртак поподне* (Bryan Eno, *Thursday Afternoon*)
2. Кит Церет, *Молитва* (Keith Jarrett, *Prayer*)

3. Дејвид Хиршфелдер, *Крунидбени банкет* (David Hirschfelder, *Coronation Banquet*)
4. Вук Куленовић, *Boogie*, концерт за клавир и оркестар
5. Џери Голдсмит, *Главна тема за филм Кинеска четврт*, обрада Николаса Пејтона (Jerry Goldsmith, *Main Theme for Chinatown*, Nicholas Payton's cover)
6. Сергеј Рахмањинов (Сергей Рахманинов), Концерт за клавир и оркестар бр. 2, други став

Уметнички пројекат *Невидљиви глас* – глумац као наратор на сцени, филму и телевизији изведен је 4. децембра 2015. године на сцени *Мата Милошевић* Факултета драмских уметности у Београду, пред публиком и у присуству комисије.

## 9. СЦЕНАРИО ЗА ПРОЈЕКАТ *НЕВИДЉИВИ ГЛАС* - ГЛУМАЦ КАО НАРАТОР НА СЦЕНИ, ФИЛМУ И ТЕЛЕВИЗИЈИ

(Напомена: осим наратора, на сцени је седам глумаца који немо играју сцене које наратор изговара. На сцени су два практикабла од по три степеника са сваке стране. Светло је бело и усмерено у сноповима на наратора или/и глумце, остатак сцене је у мраку. Глумци су костимирани у складу са сценама. Епизоде које се емитују на платну трају између шест и осам минута свака.)

*Музика (женски глас понавља *once upon a time*)*

**Off:** Желите ли да вам испричам причу? Прича почиње овако. Да. И свака прича почиње овако. Оним – ко је прича. Поред ватре, у топлој соби, на обали мора, под ведрим небом, прича постоји одувек. Потреба да се исприча. Потреба да се чује. И осети. И доживи. Чак и када оживеле слике са сцене или платна стварају причу пред нашим очима, приповедач, наратор, не нестаје. Невидљиви или видљиви глас. Уводи нас лагано у свој свет. У сан чији део постајемо док прича траје. Желите ли да вам испричам причу?

*(На сцени је мрак, светла постепено осветљавају спаваче и лице наратора)*

**Дилан Томас, *Под млечном шумом*, увод**

Да кренемо из почетка. Пролеће је, мркла ноћ без месечине у малом граду, без звезда и црна као библија; калдрмисане улице испуњене слутњом, док шума – где се љубавници састају и кунићи живе – посрће невидљива ка луци, у којој се њишу рибарске барке, у сусрет мору као трњина тамном, спором, мрачном и као врана црном. И сви људи у овом уснулом и занемелом граду сада спавају. Спавају бебе, ратари и рибари, трговци и пензионери, обућар и учитељ, поштар и гостионичар, погребник и блудна жена, пијаница, кројал, проповедник,

полицајац, опнопрсте скупљачице шкољки и узорне домаћице. Скоро да можеш чути росу како пада и утишани град како дише. Само су твоје очи отворене да виде црн и покорен град, непомичан и тром, уснуо. Време протиче. Слушај. Време протиче. Само ти можеш чути како куће спавају у улицама, увијене у спору, дубоку, слану, тиху и црну ноћ. Само ти можеш чути и видети иза очију спавача, путовања и земље и лавиринте и боје и ужасе и дуге и песме и жеље и лет и пад и безнађа и широко море њихових снова. Ту где си сад, можеш чути њихове снова.

*(На крају текста, спавачи устају, плешу, чује се музика, излазе)*

**Off:** Прича тече даље. И њени подземни токови понекад избијају на површину. Као што и глумчев задатак прати ток приче. Понекад се сакрива. Бежи нам из видокруга док бестелесни звук ствара чврсту везу са оним што видимо. А понекад угледамо нашег наратора. Ту је. Један од нас. Ми слушамо. А прича тече даље.

**Видео: Албиниони, *Адађо*, епизода серије *Иза наслова***

Чудо једног хита. Колико пута сте чули да се овај израз користи за неку групу или певача који су постали познати захваљујући само једној песми, чији успех никада нису поновили? Класични композитори нису изузетак. Многи од њих стварали су годинама, деценијама, а све што је данас опстало је једна композиција. Иронично, то је готово увек дело које композитор за живота није ни волео, ни ценио. Такав је случај са *Адађом у 2-молу*, због кога дана знате име Томаза Албинионија. Сам Албиниони био би запрепашћен што нам се баш *Адађо* толико допада. Он је био оперски композитор и његове арије пуниле су венецијанска позоришта. Чули сте за неку Албинионијеву оперу? Не?

Посто ји објашњење за огромну популарност *Адађа* у другој половини двадесетог века. Наиме, он је тада и написан. Велики број Албинионијевих дела чувао се у Саксонској библиотеци у Дрездену, а она је савњена са земљом у савезничком бомбардовању, на крају Другог светског рата. Током спорог и мукотрпног рашчишћавања рушевина, откривено је неколико нотних папира, на којима је био фрагмент нечега што је личило на барокну трио сонату. Ово откриће послато је уваженом италијанском музикологу, експерту за Албинионија, Рему Ђазоту. Једна виолинска и две бас деонице промениће живот



италијанском научнику. Дело му се учинило сувише лепо за одлагање у архиву, па је одлучио да га преради. Своју верзију објавио је 1958. године. Није ни чудо што је постала хит. Те године објављени су и синглови *Great Balls of Fire*, *Johnny be Good* и *Volare*.

Одувек су постојале сумње у аутентичност *Адађа*. Ђазото је дело заштитио као сопствени ауторски рад, а фрагмент који је добио никада није предочио јавности. Чак иако је *Адађо* настао по мотивима Албинонијевог дела, Ђазото, који га је у најмању руку уобличио, није могао да се отргне утицају музике која је настала после Албинонија. Ова узбудљива и дубока мелодија више припада периоду романтизма, него барока. Тужна, али не и патетична, инспирисала је Цима Морисона да на албуму Дорса, *Америчка молитва*, уз њу рецитије своју поезију. У филму је коришћена небројено пута, али најупечатљивије у *Процесу* Орсона Велса и у *Галипољу* Питера Вира.

Они који сумњају да је Ремо Ђазото само лукаво нашао начин да своје дело прогласи за Албинонијево, нису рачунали на две чињенице. Прво, зашто би неко написао тако сјајно дело, а затим препустио ауторство заборављеном барокном композитору. Друго, Ремо Ђазото није било ко. Био је професор на уваженој Академији Санта Ђеђилија у Риму, уредник музичког програма на РАИ телевизији и уредник међународних програма за Евровизију. Ако је рекао да је само прерадио Албинонијево дело, зашто да му не верујемо. На крају, то је лепа прича. О старом мајстору који је био осуђен на заборав. Док нечија рука није извукла нагорели нотни папир – *Адађо*.

**Off:** А затим, глас се мења и гле, публика је другачија. Весели хук дечјег жамора тражи своју причу. Испричај нам бајку! О чудовишту! О принцези! О... Гусарима!

**Душко Радовић, *Џон Пиплфокс звани Звоно*, увод**

*(Глумци певају Девојке из Хаване)*

Лепојке из Хаване, што стоје са стране, са стране,

Питају: капетане, како се зове ваш брод?

А капетан им руком мане, тим лепојкама из Хаване,

Што стоје тако са стране, са стране.

Освета! Освета то је мој брод!

После једне туче у ливерпулској луци, гусарски капетан Џон Пиплфокс, звани Звоно, био је пензионисан. Одређена му је бедна пензија и нешто инвалидског додатка, за 72 ране добијене у гусарским биткама. Заставе и оружја однети су у музеј, а храбра посада искрцана на копно и послата да се усавршава у различитим занатима. Међународни гусарски савез, у знак протеста против ове подмукле игре, престао је да напада енглеске трговачке бродове, који су се после тога толико намножили да су били све чешћи судари и то на отвореном мору ...

Када се, међутим, у Кинеском мору појавило седмоглаво чудовиште, и почело као од шале да потапа енглеске, и не само енглеске лађе, и када нико од тадашњих владиних мезимаца није имао храбрости да пође и да чудовиште ликвидира, — дакле, када је све било тако као што сам вам рекао, — јави се наш гусарски капетан, дивна једна фигура, звани Звоно, и рече: „Вратите ми једрењак, вратите ми мојих седамдесет гусара, вратите ми заставе и оружје — и нека ме поједе морски пас ако се не вратим са свих седам глава тога чудовишта!"

Влада је, разуме се, пристала одмах и једино се управа музеја дуго противила, тврдећи да су гусари одвратни и да ће упропастити и заставе и оружје. Ствар је ипак уређена и капетан је добио све што је тражио, уз обећање да ће пазити на заставе и да ће гусари редовно чистити своје секире, нарочито после борби прса у прса, по којима је наш јунак био познат и омиљен!

*(Музика).*

Ту тек, у ствари, почиње наша прича...

ГУСАРИ *(невају)*:

Лепојке из Хаване,

све стоје са стране, са стране,

питају: капетане, како се зове ваш брод?

Песма коју слушате ори се на том дивном гусарском броду... Певају је најславнији гусари света, а слуша Џон Пиплфокс, гусар са 72 ране, кога су срамно хтели да пензионишу и смире бедном пензијом! Правац - Кинеско море!

**Off:** Удаљени, бестелесни глас може да своје ликове посматра и са стране, и са висине ако жели. Може да се од њих сакрије, или да им се прикраде. Нико га не види. Ни учесници, ни публика. А може и да се открије. Да им приђе. Да оде у њихово време.

### **Видео: Мокрањац, *Руковети*, епизода серије *Иза наслова***

Стеван Стојановић Мокрањац је без сумње најзначајнија личност српске музичке историје. Његово стваралаштво не само да прати успон грађанске Србије у другој половини деветнаестог века, већ је он један од оних којима морамо захвалити што је тог успона уопште и било. Многе странице исписане су о његовом стваралаштву, дириговању, постављању темеља музичког живота код нас. Велика популарност коју сва његова дела и данас уживају и опште дивљење и поштовање повезано са Мокрањчевим именом можда нас понекад спречавају да сазнамо и каква је личност био овај велики стваралац. Дела су тако повезана са својим ауторима да нам често говоре о њима и више од биографије. Покушаћемо да сазнамо нешто више о Мокрањчевом карактеру и животу, и о томе шта се крије иза наслова: *Руковети*.

Стеван Мокрањац спојио је вештину и технику западно европске музичке традиције са богатством занемареног и презреног фолклора своје земље. Данас схватамо да је комерцијализација разних врста популарне музике довела до одумирања музике народа. Оно што данас слушамо као шпански фламенко, руску игру, напуљски напев, па и српско коло - само је бледи одјек некадашњих песама, упакован у светлуцави целофан модерних аранжмана. Наше сећање и наслеђе окрњено је овим губитком, али бисмо изгубили и више да није било оних који су препознали тихо одумирање старе културе и почели грозничаво да бележе све што су могли да чују. Први међу онима који су наше

музичко завештање спасавали од заборава био је Мокрањац, али он се ту није зауставио.

Сакупивши током година трагања и бележења преко 450 народних напева, Стеван Мокрањац је осамдесет девет песама одабрао и повезао у петнаест хорских рапсодија. За ова дела одабрао је лепу, архаичну реч која значи "оно што се при жетви може обухватити једном руком" - Руковет. Класје које чини сваку Руковет разликује се од других по пореклу песама, расположењу и драматуршком току. Понекад нам се чини да аутор није био доследан у праћењу једне приче. Рецимо, у Првој Руковети тема је љубав двоје младих у време жетве, али неке од песама у њој уопште немају везе са удварањем. То су, међутим, песме које се певају за време рада у пољу, па на тај начин стварају звучну подлогу за летњу љубавну причу.

У европској, па и српској традицији, слична дела била су омиљена под називом сплет, венац или коло, али Мокрањчеве Руковети их далеко надмашују у оригиналности, хармонској слободи и уметничкој вредности. Али оне су за његову породицу представљале више од популарних мелодија...

Мокрањчева супруга, Марија, рођена Предић, чији је стриц Урош био најистакнутији српски сликар свог доба, волела је Руковети више од других мужевљевих дела. Са добрим разлогом. Говорила је да је свака Руковет мали дневник њиховог живота. Десетој се, разумљиво, највише дивила. Али је Пета Руковет за њу и њеног мужа била посебно значајна. Марија Предић је као чланица Београдског певачког друштва упознала Стевана Мокрањца. На једној проби, док је хор певао Пету Руковет, она је стихове "ја ћу теби љуба бити" певала гледајући у диригента. Касније су често говорили да је она њему тако, певајући, признала љубав и да им додатни разговори нису били потребни...

**Off:** Дођите у позориште. Удахните узбуђење. Прича ће оживети пред вама, топлим дахом ликова. Они нису приповедачи. Причу ћете видети својим очима и заиста, шта ће ту наратор да нам руши илузију? Да нам ставља до знања да све то није збиља. Већ само прича. А можда нас то и привлачи. Лагано нас уводи у свет који ће глумци оживети. Пажљиво нас носи из стварности у сан. Да ли нам помаже? Или смета? Да чујемо?

**Виљем Шекспир *Хенри V*, I чин, Хор** (*Док наратор говори, глумци стварају слике догађаја, краљ, војници итд*)

Амо, ватрена музо, што узлећеш  
До највишег неба маште! Позорница,  
То нам је краљевство; кнежеви су глумци,  
А монарси нек' посматрају сцену.  
Нека ратоборни Хенри, што му личи,  
Марсов став узме; нек' за петама му,  
У тројној спреси, жељни посла, буду  
Глад, мач и ватра. Али, господо,  
Опростите ненадахнутим, слабим  
Духовима, што смеју да ставе  
На те бедне даске тако крупну ствар.  
Могу л' се у ово бојиште петлова  
Ставити огромна поља Француске?  
Можемо л' у ово дрвено О збити  
Бар шлемове Што су уплашили ваздух  
У Аженкуру? Ал' кад нула може  
Од сто хиљада правити милион,  
Допустите и нама, нулама  
У великој причи, да подејствујемо  
На вашу машту. Замислите да су  
У опсегу ових зидина две моћне  
Монархије, чије високе и стрме  
Границе дели уско, бурно море.  
Надокнадите наше недостатке  
Мислима својим, и у хиљаду  
Делова подел'те једнога човека,  
И у машти својој направите војску.  
Кад је о коњима реч, ви замислите  
Да их посматрате да холим копитама  
По мекој земљи остављају траг.  
Ваше мисли нека опреме сад наше

Краљеве и нек' их прате тамо-амо  
Прескачући време и збијајућ дела  
Година многих у пешчани сат.  
Помагаћу вам у томе ако мени  
Дате да будем хор на овој сцени.  
Као пролог драме молим за стрпљење,  
А о делу нашем за повољно мњење.

**Off:** Битке, љубав, страх или страст. Прича може бити пуна догађаја И осећања. Али како је испричати? Како приповедач задржава пажњу окупљених око његове ватре? И шта ако га нико не може видети? Ако је сакривен иза маске?

**Видео: Тартини, *Ђавољи трилер*, епизода серије *Иза наслова***

Уметност је одувек подразумевала жртву. Мање времена проведеног у доколици, мање уживања у дружењу. За велику славу многи су жртвовали и више: породицу, здравље, љубав. Жеђ за достизањем савршенства толико је јака да постоје и приче о онима који су одлучили да жртвују саму неухватљиву суштину свог бића. Своју душу.

Прича о уметнику који склапа пакт са ђаволом инспирисала је Гетеа и Томаса Мана да напишу своја бесмртна дела названа истоветно, Фауст. Али постоји једна прича о пакленом сусрету која претходи њиховим романима. Прича о сну и искушењу које је доживео највећи виолиниста свог времена, Ђузепе Тартини. Тартини није био само чувени извођач. Учио је право, астрономију и математику, био је врстан мачевалац, а неко време се припремао за монашки живот. Чим је из манастира отишао на универзитет у Падови, тајно се оженио ученицом Елизабетом Премацоне, после чега га је њен ујак, кардинал Корнаро, оптужио за отмицу. Тартини је у бегу од кардиналовог беса провео три године. Његово најславније дело сигурно је соната за виолину *Ђавољи трилер*, а сам Тартини је наводно објаснио да му је у сну дошао ђаво. Желео је да му виолиниста буде слуга, а у замену је нудио савршенство у уметности свирања и компоновања. Тартини, неповерљив према незваном госту, пружио му је виолину тражећи да ђаво покаже своју вештину. Тада је почео да свира дело толико чудесно, тако виртуозно, да је Тартини остао без даха. Пробудио се

задихан и сместа посегао за пером, покушавајући да запише оно што је у сну чуо...

Ћузепе Тартини, по сопственом признању, није успео да се сети ђавоље сонате из свог сна. Оно што је написао сматрао је бледом сенком дела које је сањао и често је говорио да би радо смрвио своју виолину у парампарчад само да може још једном да га чује. Не знамо, ипак, да ли је стари мајстор био искрен када је то говорио или је само био - лажно скроман. Јер, нема много тежих дела за виолину од Ђавољег трилера, нарочито у барокној литератури. Толико је виртуозна да је инспирисала легенду: неки су тврдили да је Тартини на левој руци имао шест прстију, што му је омогућило да је одсвира.

Причати о могућем пакту са ђаволом није увек имало романтичарски призвук мистерије какав има данас. У ствари, у осамнаестом веку, такве приче су могле да значе јавну осуду, црквену анатему, па и затвор. Можда је Тартини имао храбрости да ову причицу подели са пријатељима јер је имао јаке везе у цркви. Сећате се рођака његове жене, кардинала Падове? Можда прича није измишљена, већ је последица фрустрације великог виолинисте - неколико година пре него што је Ђавољи трилер настао, Тартини је тешко повредио руку бавећи се својом омиљеном забавом, мачевањем. Најбољи виолиниста више није могао да одсвира ни један тон. Зато је у сну био кадар да изазове и самог ђавола.

Легенде о демонима, шестопрстим свирачима, отмицама и заверама, пратиле су ово дело обавијајући га велом мистерије. Али и кад се сви велови и тајне уклоне, остаје оно најважније, инспирација за све приче - сјајна музика.

**Off:** Најстарији начин да се прича исприча је приповедање. Најновији – филм. Да ли је чаролији која може да оживи све потребан приповедач? На платну видимо и стварност и најбујнију машту. Измишљена или не, прича се одвија пред нашим очима као да збиља постоји. Али и даље волимо бајке. И даље желимо да чујемо речи „некада давно, иза седам гора и седам мора...“. Па творци филмске магије понекад удовоље нашој жељи.

## **Филм, *Давитељ против давителџа*, интро**

Београд, осамдесетих година. Град са скоро два милиона становника, неколико стотина хиљада аутомобила, десетак музеја, две радио станице, једним телевизијским центром и једним великим фудбалским клубом. Главни град. Његови становници годинама изгарају у зељи да тај, њихов град, постане метропола. У тренутку када почиње наша прича, велики су изгледи да Београд то и постане. Можда се питате шта је то што чини један град истинском метрополлом. Да ли су то саобраћајне гужве? Или мамутска нова насеља? Или је то изградња ултрамодерне подземне железнице. Неки сматрају да један град чини метрополлом број становника. Београд је одавно милионски град. Други, опет, истичу значај географског положаја. Београд вековима представља мост између култура истока и запада. Ипак, једну метрополу можда најтачније одређује хроника злочина. Узалуд широки булевари, узалуд саобраћајне гужве и метрои. Ако у једном граду нема манијака, тај град није метропола. Ово је прича о необичним догађајима који су Београд ставили раме уз раме са Њујорком, Лондоном, Паризом. Све је почело наизглед безазлено и помало весело. На београдским гробљима појавили су се егзибиционисти који су пресретали уцвељене госпође. На Калемегдану се размножавала аутентично београдска сорта воајера. Грађани су их прозвали рашомонци, по познатом филму Акире Куросаве у коме један од глумаца вири из грмља. Било је и озбиљнијих случајева. Један Пољак је опљачкао касу Народног Позоришта и однео шездесет пет милиона, истина старих динара. То је изазвало ланац сличних, мање више неуспелих покушаја. Двојици лопова су чак ватрогасци помогли да побегну. А онда се појавио београдски фантом. Али он није јунак наше приче, мада је задивио београђане својим вратоломним вожњама у украденом белом Поршеу, којим је из ноћи у ноћ пркосио немоћној милицији. Лифтација је означио један корак напред у развоју Београда ка метрополи. Процењује се да је напаствовао око три стотине Београђанки сачекујући их искључиво по лифтовима. Ту је и трагикомични Павле Шиљак који је ручно направљеним пиштољем пуцао на пролазнице у крзненим огртачима. Ту су и разна силовања, убиства из освете, љубоморе и сличних баналних мотива, као и многе ситније и крупније пљачке. Али све то не би било довољно да Београду прибави статус метрополе. За то је био потребан краљ свих злочинаца, давитељ.



Звао се Пера Митић, имао је 48 година, 120 килограма и висину од 190 сантиметара. Никада се није женио.

**Off.** Глумац – наратор. Колико глуми? Како прича? Мера је увек другачија. Ко нас гледа. Или слуша. Где и зашто. Који жанр је у питању и која средства на располагању? Циљ се мења, па се и глумац прилагођава. А када има прилику, глумац се игра!

### **Видео Карл Орф, *Кармина Бурана*, епизода серије *Иза наслова***

Стари манастири у средњем веку су били библиотеке Европе. Рукописи су у њима чувани, преписивани и изучавани. Неки од њих били су дела мало познатих аутора и, као у свакој библиотеци, за такве се књиге нико није интересовао. Чамиле су у прабини и чекале научнике који ће стрпљиво и са пажњом да одгонетну њихове тајне. За већину старих рукописа и данас се интересују само учењаци и студенти, али понеки заслужи пажњу јавности, а једна збирка од 119 прашњавих листова стекла је светску славу.

Наслов у ствари одређује место где су рукописи пронађени и значи: Песме из Буре, немачке покрајине. У опатији Бенедиктбеурен почетком деветнаестог века преонађено је и преведено преко двестотине песама средњевековних аутора, а у њима се говори о превртљивости среће, подсмева се цркви и хвали се пролеће, љубав, пиће, јело и коцкање. Ко је уопште на латинском писао о томе? Па наравно, студентарија!

У тринаестом веку међу студентима и младим свештеницима створио се нови покрет, Голиарди. Они су указивали на мане и поткупљивост високог свештенства и племства, правили сатиричне представе у којима су, рецимо, забављену паству терали да се клања магарцу обученом у свештеничко одело или су на колима изводили представе у којима су извртали и мењали библијске текстове тако да исмеју тадашњу цркву. Уз то, прилично су се забављали и нервирали свештенике, али и своје професоре.

Први се против Голиарда побунио Париски универзитет, који о њима овако пише: „... ти млади свештеници у хору певају обучени као жене, а док се миса служи, једу пудинг насред олтара. Кроз цркву јурцају и плешу без стида, а понекад се и коцкају. По граду иду на својим колима и засмејавају своје колеге и народ простачким гестовима и речима. Уз то смрде на старе ципеле...”

Покрет је опстао неколико деценија, уз сталне опомене црквених власти, да би, почетком четрнаестог века свештеници који су Голиарди или се тако понашају били строго кажњени одузимањем сталешких привилегија. Од тада се покрет полако гаси, али поезија младих бунтовника инспирисала је Карла Орфа, седам векова касније...

Иако су уз неке песме из Бурског рукописа биле забележене неуме, стари нотни записи, Карл Орф није користио ове древне музичке савете. Само је одабрао да 24 песме повеже у либрето своје кантате. Језик који слушамо понекад се назива „макаронски“, а подразумева нечисту варијанту латинског, помешану са старим наречјима из Француске и Немачке – уобичајен у комуникацији студената који су и тада, као и сада, волели да путују и студирају на различитим универзитетима.

Кантата је први пут изведена у Франкфурту, 1937. Године. После премијере, Орф је писао свом издавачу: Молим те да све моје композиције које си до сада штампао спалиш, па да почнемо сакупљање мојих сабраних дела од Кармине Буране!

Био је у праву – Песме из Буре постале су најизвођеније дело класичне музике уопште. А када слушамо помало застрашујуће мелодије, добро је да се подсетимо да текст иза њих говори о сунцу, љубави, јелу, пићу и доброј забави. Студентска посла!

*(Музика, цез труба, мрак, на речи из off-а појављују се лепотица, детектив, убијени, статични су, на крају off-а покрену се и постају новинари који фотографишу убијеног)*

**Off:** Цез. Детектив. Дама. Убиство. Ево слике која тражи свог приповедача да би оживела. Film noir. Огуљена слова на вратима канцеларије приватног детектива. Дугачка муштика у руци опасне незнанке. И увод који свако од њих може да исприча. Чак и жртва убиства.

### ***Булевар сумрака, уводни монолог наратора***

Да, ово је Булевар сумрака. Лос Анђелес, Калифорнија. Сада је око пет ујутру. Ово је одељење за убиства. Са све детективима и новинарима. Неко је пријавио убиство у једној од оних сјајних. великих кућа у отменом крају. Читаћете о томе у најновијим издањима, сигуран сам. Чућете на радију. биће на телевизији. Зато

што је умешана некадашња звезда. Једна од највећих. Али пре него што чујете искривљену и преувеличану верзију. Пре него што се приче дочепују холивудски колумнисти, можда бисте хтели да чујете чињенице, праву истину. Ако је тако, обратили сте се правој особи. Видите, тело младића пронађено је како плута у базену њене виле. Упуцан два пута у леђа и једном у стомак. Нико битан, заиста. Сценариста. Написао је пар филмова Б продукције. Јадничак, одувек је желео базен. Па, на крају је добио базен. Само га је прескупо платио...

**Off** се меша са радњом на сцени:

И тако се све завршава. Драма, игра, филм, прича. Публика одлази. Биоскоп се празни. Ватра је већ згасла и свако одлази својим путем. Прича их је забавила, растужила, потресла, усрећила. И сада је крај. До следеће приче. До следећег сна. Сада псст, тихо, тишина нек завлада. Осим... Ако не желите да чујете причу? (Док говор траје, глумци се полако разилазе, да би на крају опет присли наратору и сели у круг као да очекују наставак) Без бриге. Прича траје и нема крај. Крај. Крај.

*Музика*

## 10. ЗАКЉУЧАК

Током рада на пројекту „Невидљиви глас – глумац као наратор на сцени, филму и телевизији“ руководили смо се настојањем да слојевитој и комплексној позицији наратора у извођачким уметностима приђемо из два угла. Први је уметничко истраживање, а други постављање теоријског оквира. Ова два процеса текла су паралелно и утицала један на други – уметнички захтеви и решења тражили су темељ у теоријама на које би се ослонили, док су сазнања и закључци настали током теоријског истраживања откривали нове могућности за представљање наратије публици.

Као што је случај са многим често употребљаваним терминима, речи које су кључне за разумевање овог рада могу бити коришћене на различите начине и означавати разнолике појмове, те смо се на почетку посветили откривањем адекватног теоријског оквира који подржава нашем истраживању сродно значење одабраних термина, пре свега *наратив*, *наративно*, *наратија*, *наратор*. Наратологија, књижевна теорија наративних текстова, наметнула нам се као полазишна тачка за тачно одређивање терминологије и основ даљег анализирања употребе појмова које наратолози користе. Као и структурализам и семиотика из којих је проистекла, наратологија се заснива на идеји да постоји заједнички именоватељ у књижевном језику, или универзални систем кодова који сачињавају текст унутар дела. Определили смо се за преглед радова три теоретичара који су се бавили наратологијом: Мике Бал, Ромит Шлимон-Кенан и Ролана Барта. Анализом одабраних студија добили смо јаснију слику о примени законитости наративне књижевности на наратију и наратора у драмским и аудио-визуелним уметностима. Пре свега, уведени су и објашњени појмови прича, подразумевани наратор/аутор, фокализатор, перспектива, актер, догађај. Такође, не-хронолошки след догађаја, ретроспективе, враћање уназад или нагли прелазак у будућност нису само поступци које је филм преузео од књижевности, већ нам помажу да управо у овим деловима књиге/филма откријемо честу и логичну употребу стварног (за разлику од импликованог) наратора.

Разматрање појма фокализација омогућио нам је увид у значај перспективе на глумачко и нараторско бављење ликом и причом. Утврдили смо да не постоји значајна разлика, када говоримо о нивоу фокализације, између прича у првом лицу и прича у трећем лицу. Чак и када говоримо о туђој тачки гледишта, то можемо урадити само у

оној мери у којој то гледиште познајемо, што нам указује на степен објективности наратора. Без обзира на то да ли је наратор један од актера или екстерни приповедач, његово је коментарисање ликова и догађаја омеђено његовом субјективно ограниченошћу. Појам „свезнајући наратор“ не значи да је овакав приповедач неминовно у праву, већ само да, из неког разлога, познаје осећања и унутрашње мотиве ликова.

Израз *приповедање* или *нарација* употребили смо у овом раду да означимо процес комуникације током кога се вербална порука преноси од одашиљаоца ка примаоцу. Термин наратор нема, међутим, у наратологији исто значење као, на пример, у играном филму. Док ће у потоњем наратор бити онај који нам приповеда нешто, чији глас чујемо, у теорији књижевности наратор може бити аутор (стварни наратор, онај који продукује причу и представља је читаоцу), али и фиктивни наратор унутар текста, који се обраћа читаоцу, иако је и сам део фикције.

Када сажмемо улогу наратора из угла Ролана Барта и његове теорија Текста, можемо рећи да је наратор неопходан и уобичајен у многим телевизијским форматима, пре свега документарним (што се може применити и на документарни филм који није посебно намењен приказивању на телевизији), док је у играном филму и у позоришту избор аутора, а не неминовност. У оба случаја, његово постојање Текстуално је по својој природи, јер је променљиво (може/не мора бити ту), плурално (постоји поред глумаца, уз њих, као један од њих итд) и подложно тумачењу.

Преношењем принципа наратологије на филмски и, уопште, драмски текст проширили смо употребу појмова подразумевани приповедач и подразумевани (импликовани) аутор, који нам сугеришу да осим стварног аутора и стварног наратора (који може и не мора бити присутан) постоји и посредник између њих, који нам преноси или приказује ауторове замисли. Ипак, подразумевани приповедач остаје део теоријског корпуса нашег истраживања и његово упитно постојање није имало уплива на уметнички део рада.

*Voice-over* је, као често употребљавана и једнако често критикована техника, имао посебан значај у нашем уметничком истраживању. Намеру да свакако укључимо ову технику у презентацију пресека улоге наратора на филму и телевизији, подржали смо нешто детаљнијим истраживањем историјата, начина коришћења и примера *voice-over*-а. Критички став филмских теоретичара о увођењу не-дијегетичког гласа у, већ звуком компомитовани свет филма, скренуо нам је пажњу на специфичну позицију наратора у филмским остварењима. Настојали смо да покажемо да *voice-over* није само алат

којим се неспособни или немарни редитељи служе да би превладали немогућност приказивања свих догађаја и мисли ликова кроз радњу. Иако смо наишли на бројне примере у којима је *voice-over* употребљен на захтев продуцентата, како би се нарацијом изостављених делова скратио (по њима) предуги филм, већина аутора који су употребили ову технику то је учинила из оправданих уметничких разлога.

Место наратора у позоришту посматрали смо двојачко: као ситуацију у којој било који од актера постаје наратор у тренутку када се радња прекида да би се нешто коментарисало, прочитало, испричао неки догађај из прошлости и као стварно учешће наратора – телесно или гласовно присутне особе која најављује, коментарише, комуницира са публиком итд. За нас је други случај био далеко значајнији, док је први свој смисао оправдао везом са нараторолошким теоријама, али му у уметничком истраживању нисмо тражили верификацију. Кроз развој позоришта могли смо да уочимо две фазе у којима је наратор имао различит статус, поделимо их, веома уопштено и условно, на класично и савремено позориште. Све до двадесетог века, наратор је у позоришту имао одређене, увек споредне улоге – пролог, епилог, гласник, хор, док је развојем авангардног и епског театра доспео до позиције значајног, а понекад и главног протагонисте. Потребно да се раскине са традиционалним приказивачким особинама театра и настојање да се публици ускрати илузија стварних дешавања на сцени, погодовала је развоју места наратора у позоришту. Приповедање је, поменули смо, један од начина да се радња прекине, те је усвојено као метод активне комуникације са гледаоцима и начин да им се онемоћи катарзично, емотивно „уживљавање“ у драмски текст.

Позиција наратора у телевизијској продукцији сасвим је неупитна и опстаје од настанка овог медија до данас. Иако смо разматрали више телевизијских термина за особу која се обраћа гледаоцу – спикер, презентер, водитељ, коментатор, није до краја разрешено да ли ће, и када, неко од њих моћи да се назове наратором. Закључили смо да од ситуације, жанра и начина представљања одређеног програма зависи и да ли ћемо посматрати спикера или презентера као наратора, док је водитељ најмање у прилици да буде приповедач. Разлике између филма и телевизије чине глас (и звук уопште) саставним делом телевизијских остварења на начин на који то никада није било прихваћено у филмским делима – када се узме у обзир нижи ниво концентрације телевизијског гледаоца, који може бити заокупљен другим радњама док је телевизор укључен, звук добија задатак привлачења публике визуелним садржајима који се емитују и, самим тим, посвећује му се велика пажња.

Уметничко истраживање засновано на овим теоријским премисама довело је до стварања сценског пројекта „*Невиљиви глас* – глумац као наратор на сцени, филму и телевизији“. Током рада на овом пројекту, настојали смо да у сопственом глумачком изразу пронађемо и развијемо оне елементе који ће утицати на успешно извођење нараторских текстова. Примери су обухватили глас из off-а, нараторске монологе типичне за филмску и позоришну уметност, као и видео-материјал преузет из серије *Иза наслова* у којој се ауторка пројекта нашла у улози сценаристе и наратора.

По завршетку уметничког остраживања, почетне поставке пронашле су уметничко и теоријско утемељење које их чини оправданим:

1. Нарација је уметничка форма, део глумачких вештина, која пре свега зависи од гласа и говора, то јест њихових квалитета. Без обзира на форму и жанр, наратор има задатак да пренесе писану реч аутора у изговорену, тако да смисао текста буде јасан слушаоцу, али ово је само основа за уметничку надградњу улоге наратора.

2. Сваки школовани глумац, како је наведено, обучава се и за могућност извођења наратије, али посебан таленат и посвећеност у овој области могу учинити поједине глумце вештијим нараторима.

3. Анализирали смо и разлике између наратора у играној и документарној форми, дијегетичког и не-дијегетичког наратора, као и различитих захтева у вези са наратијом на сцени, филму и телевизији. Свака од ових ситуација захтева одређено прилагођење глумца-наратора, било у стилу глуме, било у другачијем третману гласа или текста.

4. На крају, рецимо да је успешан наратор онај који је вешто открио слушаоцу не само смисао, већ и емоционални ниво и друге елементе које подразумева садржај текста. Било да је наратор професионалац у својој области, који познавањем теме о којој говори остварује висок степен убедљивости, док му говорничке вештине служе као надградња, или глумац који захваљујући доброј припреми и обуци може пренети слушаоцу све нијансе текста – наратија заузима посебно и значајно место међу задацима који се могу поставити пред глумца.

## 11. ЛИТЕРАТУРА

1. Altman, Rick, *Moving lips: cinema as ventriloquism*, Yale French Studies, Yale University Press, New Haven, 1980.
2. Arnheim, Rudolf, *Visual thinking*, Univ of California Press, 1969.
3. Бал, Мике, *Наратологија*, Народна књига, Београд, 2000.
4. Bartolac, Božica, Problem(i) podrazumijevanoga pripovjedača, *Hrvatski filmski ljetopis*, ured. Bruno Kragić, 60, 2009, 69-76.
5. Bavelas, Janet B, Linda Coates, and Trudy Johnson, Listeners as co-narrators, *Journal of personality and social psychology*, 79.6, 2000, 941.
6. Belsey, Catherine, *Poststrukturalizam*, Šahinpašić, Sarajevo, 2003, 32-33
7. Bernard, Ian, *Film and television acting*. Focal Press, 1993.
8. Bignell, Jonathan, *An introduction to television studies*, Routledge, Abingdon Oxon, UK, 2004.
9. Brook, Piter, *Empty space*, Simon&Schuster,  
<http://internationalcita.com/wpcontent/uploads/2014/06/Brook-Peter-The-Empty-Space.pdf>
10. Browne, Nick, *Film Form/Voice-Over: Bresson's The Diary of a Country Priest*, Yale French Studies, 1980, 233-240.
11. Burdije, Pjer, *Narcisovo ogledalo*, Clio, Beograd, 2000.
12. Butterworth, Philip, ed, *The narrator, the expositor, and the prompter in European medieval theatre*, Turnhout, Brepols, 2007.
13. Cardwell, Sarah, *Andrew Davies*, Manchester University Press, Manchester, UK, 2005.
14. Chatman, Seymour, 1990., *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, London: Cornell University Press
15. Chion, Michel. *The voice in cinema*. Columbia University Press, 1999.
16. *Club, Fight*, directed by David Fincher. Screenplay by Jim Uhls, from the novel *Fight Club* by Chuck Palahniuk, 1999.



17. Corner, John, Sounds real: Music and documentary, *Popular Music* 21.03, 2002, 357-366.
18. Crane, Jayne, Quest for a standard: A study of stage diction, *Southern Journal of Communication*, 15.4, 1950, 280-285.
19. Crnobrnja, Stanko, *Estetika televizije i novih medija*, Clio, Beograd, 2010.
20. Dimitrijević, Andrija, Tipologija filmskog zvuka – Pokušaj klasifikacije odnosa slike i zvuka, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 50, 2007.
21. Doane, Mary Ann, *The voice in the cinema: The articulation of body and space*, Yale French Studies, 1980, 33-50.
22. Dragičević-Šešić, Milena, Digitalna kultura-zabava, umetnost, komunikacija, *Zbornik radova*, 5-19, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2001, 285-294.
23. Đorđević, Branivoj, *Elementi srpskohrvatske dikcije*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1984.
24. Đorđević, Branivoj, *Akcentat, retorika, versifikacija*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1987.
25. Edström, A-M. (2008). To rest assured: A study of artistic development. *International Journal of Education & the Arts*, 9(3). Preuzeto [21.1.2016.] sa <http://www.ijea.org/v9n3/>
26. Ellis, Jack C., and Betsy A. McLane, *A new history of documentary film*, Bloomsbury Publishing, 2005.
27. Favier, Olivier, *De l'acteur-personnage à l'acteur-narrateur: réflexions autour d'un stage sur le théâtre de narration*, Marseille, 2011, [blogs.mediafrans.fr](http://blogs.mediafrans.fr)
28. Fiske, John, *Television culture*, Routledge, 2002.
29. Genette, Gérard, *Fikcija i dikcija*, prev. Goran Rukavina, Ceres, Zagreb, 2002.
30. Genette, Gérard, Nitsa Ben-Ari, and Brian McHale, Fictional narrative, factual narrative, *Poetics today*, 1990, 755-774.
31. Gianetti, Louis, *Understanding Movies*, Pearson Education, London, 2013.

32. Hardy, Barbara, *Shakespeare's Storytellers: Dramatic Narration*, London and Chester Springs: Peter Owen, 1997
33. Hannula, Mika, Juha Suoranta i Tere Vaden, *Artistic Research – Theories, Methods and Practices*, Cosmoprint, Helsinki, 2005.
34. Хирш, Е. Д, *Начела тумачења*, Полит, Београд, 1983.
35. Hollinger, Karen, Film Noir, Voice-Over, and the Femme Fatale, *Film Noir Reader* 1996, 243-59.
36. Hühn, Peter & Roy Sommer, *Narration in poetry and drama*, [http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration\\_in\\_Poetry\\_and\\_Drama](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Poetry_and_Drama)
37. Ilić, Miodrag, *Rađanje televizijske profesije – Televizija Beograd*, Clio, Beograd, 2006.
38. Jajdelska, Elspeth, *Silent reading and the birth of the narrator*, University of Toronto Press Incorporated, Toronto, Canada, 2007
39. Kelner, Daglas, *Medijska kultura*, Clio, Beograd, 2004.
40. Kilborn, R.W, Izod, John, *An introduction to television documentary: confronting reality*, Manchester University Press, Manchester, UK, 1997.
41. Kinder, Marsha, The power of adaptation in Apocalypse Now, *Film Quarterly*, 33.2, 1979.
42. Kozloff, Sarah, Audio books in a visual culture, *Journal of American Culture*, 18.4, 1995, 83-95.
43. Kozloff, Sara, *Invisible storytellers*, University of California Press, Barkeley and Los Angeles, USA, 1988.
44. Kubrick, Stanley, and Anthony Burgess, *A Clockwork Orange: A Screenplay*, Hollywood Scripts, 1970.
45. Lévi-Strauss, Claude, *Strukturalna antropologija*, Stvarnost, Zagreb, 1989.
46. Mandić, Tijana, *Komunikologija*, Clio, Beograd, 2003.

47. Marković, Marina, *Glas glumca*, Clio, Beograd, 2002.
48. Matic, Ljubiša, Drama je mrtva – živelo pozorište. Šta je to postdramski teatar?, *Teorija koja hoda*, 3, 88-94
49. McKee, Robert, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, HarperCollins, New York, 1997.
50. Mek Kvin, Dejvid, *Televizija*, Clio, Beograd, 2000.
51. Мекси, Ричард, Еуђенио Донато (приређ), *Структуралистичка контроверза: језици критике и науке о човеку* (прев. Јасмина Лукић), Просвета, Београд, 1988, 382
52. Mitchell, WJ Thomas, *Iconology: Image, text, ideology*, University of Chicago Press, 2013.
53. Nakaš, Žaklin, *Glumac na filmu*, Clio, Beograd, 2008, 12-13.
54. Nichols, Bill, The voice of documentary, *Film Quarterly*, 1983, 17-30.
55. Nikolajević, Snežana, *Muzika kao događaj*, Clio, Beograd, 1994.
56. Piazza, Roberta, Voice-over and self-narrative in film: A multimodal analysis of Antonioni's *When Love Fails Tentato Suicidio*, *Language and Literature* 19.2, 2010, 173-195.
57. Plantinga, Carl, What a documentary is, after all, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63.2, 2005, 105-117.
58. Proceedings of CARPA 1 - 1st Colloquium on Artistic Research in Performing Arts Theatre Academy, Helsinki November 19.-21, 2009, Преузето [3.1.2016.] са [http://www.uniarts.fi/sites/default/files/CARPA\\_1\\_proceedings%20\(2\).pdf](http://www.uniarts.fi/sites/default/files/CARPA_1_proceedings%20(2).pdf)
59. Пропп, Владимир, *Морфологија бајке*, Просвета, Београд, 1982.
60. Richardson, Brian, Voice and narration in postmodern drama, *New Literary History* 32.3, 2001, 681-694.
61. Rubery, Matthew, Play It Again, Sam Weller: New Digital Audiobooks and Old Ways of Reading, *Journal of Victorian Culture*, 13.1, 2008, 58-79.

62. Schrader, Paul, *Taxi driver*, Faber & Faber, London, 1990.
63. Scorsese, Martin, and Nicholas Pileggi, *GoodFellas* screenplay, London, 1995.
64. Segre, Cesare, and John Meddemmen, A Contribution to the Semiotics of Theater, *Poetics today* (1980): 39-48.
65. Sredojević, Dejan, What is diction?, *Prilozi proučavanju jezika* 38, 2007, 249-261.
66. Staggs, Sam, *Close-up on Sunset Boulevard: Billy Wilder, Norma Desmond, and the Dark Hollywood Dream*, Macmillan, London, 2003.
67. Szilas, Nicolas, A new approach to interactive drama: From intelligent characters to an intelligent virtual narrator, *Proceedings of the AAAI Spring Symposium on AI and Interactive Entertainment*. 2001.
68. Šion, Mišel, *Audiovizija*, CLIО, Beograd, 2007.
69. Šipka, Milan, *Kultura govora*, Prometej, Novi Sad, 2008.
70. Škarić, Ivo, *Temeljci suvremenog govorništva*, Školska knjiga, Zagreb, 2000
71. Шломит Римон-Кенан, *Наративна проза*, Народна књига, Београд, 2007.
72. Тасић, Ана, Документарно позориште као простор преиспитивања транскултуралног сећања и идентитета: случај представа *Хипермнезија* и *Рођени у ЈУ*, [http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded\\_files/content\\_strane/2012\\_ana\\_tasic.pdf](http://www.fdu.edu.rs/uploads/uploaded_files/content_strane/2012_ana_tasic.pdf)
73. Telebak, Milorad, *Pravogovor*, Prometej, Novi Sad, 2011.
74. Telebak, Milorad, *Kako se kaže*, Prometej, Novi Sad, 2011.
75. Todd, Tony, Meanings and authorships in Dune, *Film-Philosophy* 13.1, 2009.
76. Turković, Hrvoje, Mora li narativni film imati naratora?, [https://bib.irb.hr/datoteka/543703.Turkovic - Mora li naracija imati pripovjedaca.pdf](https://bib.irb.hr/datoteka/543703.Turkovic_-_Mora_li_naracija_imati_pripovjedaca.pdf)
77. Vorkapić, Slavko, *Vizuelna priroda filma*, Clio, Beograd, 1994.
78. Wells, Lynn K, *The articulate voice: An introduction to voice and diction*. Pearson Education, New Jersey, 2004.

79. West, Billy R, *The Art and Science of Audio Book Production*, 1995, Library of Congress  
[www.loc.gov](http://www.loc.gov)

## 12. КРАТКА БИОГРАФИЈА

Катарина Ерић (1976)

Године 2012. уписала докторске уметничке студије у драмским и аудиовизуелним уметностима Факултета драмских уметности у Београду, на којима се стиче звање доктора уметности. Положила све испите предвиђене овим студијама са просеком 10.

Године 2002. дипломирала на Одсеку за глуму Факултета драмских уметности у Београду са оценом 10 и просечном оценом 9,06, у класи проф. Владимира Јевтовића.

Године 1997. дипломирала на Одсеку за клавир Факултета музичке уметности у Београду са оценом 9 и просечном оценом 9,75, у класи проф. Невене Поповић.

За Радио телевизију Србије осмислила два ауторска циклуса, *Век Интерпретатора* и *Иза наслова*, у којима је учествовала и као наратор. У играној серији за децу *Тајне обичних ствари*, играла је главну улогу а у шоу-квиз програму који је настао из серије, наступала је као водитељ- глумац. Квиз *Тајне обичних ствари* емитовао се уживо на другом програму РТС. Од 2006. до данас са Дејаном Ђуровићем води популарну емисију *Недељом увече* на другом програму РТС. Водила је и припремала емисије *Плави Акропољ*, *Хронике Бемуса*, радијску емисију *Класику, молим*, док се као наратор представила и у серијалу *Споменички досије Београда*.

У позоришту »Атеље 212«, играла насловну улогу у драми *Цил и Цон* и Госпођу Хадсон у представи *Мала љубав за мене или шта плаши Винсента Прајса*, а у театру »Култ« наступала у главној улози (Соланж) у представи *Дар*. Током 2004. емитована је реклама за Факултет драмских уметности у Београду у којој је једини протагониста. Остварила је запажене улоге у ТВ драмама »Христос воскрес!« (2007) и »Брег чежње« (2004)

Говори, пише и преводи енглески и француски језик.

Стипендиста француске владе на Фестивалу у Авињону 2001.

За културно уметнички програм Радио Телевизије Србије преводи и синхронизује такмичења, фестивале, документарне филмове. Као симултани преводацац и коментатор учествовала је у директним ЕБУ евровизијским преносима, као што су 24

сата Моцарта (2006) и Евровизијско такмичење младих музичара (2005), Новогодишњи концерт Бечког симфонијског оркестра (2007, 2008, 2009) и др.

Од 2007. године предаје Уметност говора на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Одсек музика у медијима, где је 2009. године изабрана у звање доцента, а од 2013. је шеф Катедре.

Од 2009. до 2011. бавила се педагошким радом и на Академији уметности у Београду, Одсек глума. У звању доцента предавала је Сценски говор студентима прве, друге и треће године.

Учествовала је на бројним међународним симпозијумима: »ИНФАНТ« Нови Сад, »Working Musician – Royal College of Music« у Лондону 2004, »Association of European Conservatories Annual Meeting« у Барселони 2006. и Варшави 2010, „АЕС Annual Meeting for International Relations Coordinators“, Букурешт 2009, »ЕПАРМ конференција о истраживању у уметности« у Београду 2011. На позив организатора била је члан једног од два жирија престижног телевизијског фестивала »Златни Праг« у мају 2006. године.

#### СПИСАК РЕАЛИЗОВАНИХ УМЕТНИЧКИХ РАДОВА

- Аутор, глумица, пијаниста и наратор документарно-игране серије “Иза наслова” Радио телевизије Србије, 24 епизоде, 2008. до данас
- Водитељ уживо емитованих емисија “Недељом увече”, Радио телевизија Србије, више од 60 емисија, 2006. до данас
- Аутор и наратор циклуса “Век интерпретатора”, Радио телевизија Србије, 3 емисије, 2004.
- Наратор документарног циклуса “Споменички досије Београда”, РТС, 2005-13.
- Лектор представе “Дон Жуан се враћа из рата” продукције АУБ, играна на 54. Стеријином позорју, 2009
- Наратор, коментатор и симултани преводилац “Бечког новогодишњег концерта”, ЕБУ – Евровизија, 2007-09
- Глумица у ТВ драми “Христос воскресел”, РТС, 2007.
- Водитељ и глумица у дечјем квизу “Тајне обичних ствари”, РТС, 54 емисије, 2003-2006
- Насловна улога у драми “Џил и Џон”, Атеље 212, 2001-05.
- Улога у драми “Шта плаши Винсента Прајса”, Атеље 212, 2003-04.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Катарина Ерић

број индекса 05/2012 ДУС

### Изјављујем,

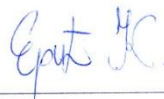
да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Невидљиви глас – глумац као наратор на сцени филму и телевизији

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 22. 2. 2016.



---



**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора Катарина Ерић

Број индекса 05/2012 ДУС

Докторски студијски програм Драмске и аудио-визуелне уметности

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Невидљиви глас – глумац као наратор на сцени, филму и телевизији

Ментор Драган Петровић, редовни професор

Потписани (име и презиме аутора) Катарина Ерић

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 22. 2. 2016.



### Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Невидљиви глас – глумац као наратор на сцени, филму и телевизији

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 22. 2. 2016.

Потпис докторанда

