

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XIII међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(26–27. X 2018)

Књига III

**РОЂЕЊЕ У МУЗИЦИ
&
NEW BORN ART**

Уређивачки одбор

- Mr Зоран Комадина, редовни професор (декан)
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Милош Ковачевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Драган Бошковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Бранка Радовић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Јелена Атанасијевић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Анђелка Пејовић, редовни професор
Филолошки факултет, Београд
Др Владимир Поломац, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Никола Бубања, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Часлав Николић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Мирјана Мишковић Луковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Катарина Мелић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Др Персида Лазаревић ди Ђакомо, редовни професор
Универзитет „Г. г Анунцио”, Пескара, Италија
Др Ала Татаренко, ванредни професор
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко”, Лавов, Украјина
Др Зринка Блажевић, ванредни професор
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска
Др Миланка Бабић, редовни професор
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
Др Михај Радан, редовни професор
Факултет за историју, филологију и теологију, Тамишвар, Румунија
Др Димка Савова, редовни професор
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
Др Јелица Стојановић, редовни професор
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Уредници

Проф. др Биљана Мандић
Проф. др Јелена Атанасијевић

Рецензенти

- др Снежана Николајевић, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
др Зоран Комадина, редовни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
др Дубравка Јовичић, редовни професор, Факултет музичке уметности у Београду
др Јасна Вељановић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
др Марија Ђирић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
др Зоран Божанић, ванредни професор, Факултет музичке уметности у Београду
др Сања Радиновић, ванредни професор, Факултет музичке уметности у Београду
др Слободан Кодела, ванредни професор, Факултет уметности у Нишу
др Сања Пантовић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
др Ања Лазаревић Коцић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
др Невена Вујошевић, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
др Јелена Беочанин, доцент, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
Др Данијела М. Димковић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу
Др Дијана Милетић, ванредни професор, Академија уметности Универзитета у Новом Саду
Др Маријана Пауновић, доцент, Факултет примењених уметности Универзитета у Београду
Др Војислав Л. Илић, доцент, Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу
Др Милан Д. Максимовић, доцент, Архитектонски факултет Универзитета у Београду

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XIII међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(26–27. X 2018)

Књига III

РОЂЕЊЕ У МУЗИЦИ
&
NEW BORN ART

Уредници
Проф. др Биљана Мандић
Проф. др Јелена Атанасијевић

Крагујевац, 2019.

РОЂЕЊЕ У МУЗИЦИ

Моника Ј. НОВАКОВИЋ¹

Музиколошки институт САНУ у Београду
Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности

ИЗМЕЂУ ФИЛМСКЕ ЈАВЕ И ПОЗОРИШНОГ СНА: ИНТЕРМЕДИЈАЛНОСТ НА ПРИМЕРУ ФИЛМА СВЕТЛА ПОЗОРНИЦЕ ЧАРЛИЈА ЧАПЛИНА²

Рад је писан са намером да се испита интермедиијалност која је заступљена у простору између два медија – филма и позоришта – те њихов специфичан однос када су они заступљени у једној форми, у овом случају, у филму. Студија случаја јесте један од најпознатијих Чаплинових звучних филмова – *Светла позорнице* (1952) – последњи филм који је Чаплин режирао у Сједињеним Америчким Државама. Овај аутобиографски обојен филм представља место сусрета високе културе и популарне културе – балета и мјузик-хола. Музика овог филма од великог је значаја за успостављање свих интермедиијских релација (позориште/филм, балет/мјузик-хол, глумац/лик, реалност/ снови...). Музика је такође елемент који омогућује опстанак интермедиијских релација. Са друге стране, овим филмом, Чаплин покушава да објасни свој идентитет – да ли је он клоун, мјузик-хол забављач или холивудски глумац и режисер? На ова, и многа друга питања, одговор лежи негде између.

Кључне речи: интермедиија, интермедиијалност, музика и медији, Чарли Чаплин, *Светла позорнице*, идентитет, филмска музика, балет, мјузик-хол

У литератури су заступљена засебна промишљања о позоришту и филму, која ретко разматрају моменте преплитања ова два медија. Ова студија настала је са циљем да се сагледа специфичан однос између ове две уметности/медија, онда када су они заступљени у једној форми, у овом случају, у филму. Занимљив пример оваквог *преплитања* јесте филм Чарлса Спенсера Чаплина (Charles Spencer Chaplin) *Светла позорнице* (*Limelight*) из 1952. године. Реч је о филму обојеном аутобиографским тоном, у чијем су фокусу животи клоуна Калвера (Charlie Chaplin) и балерине Тери (Claire Bloom). Рад је писан са циљем да се испита *идеја средиијно*³ односно интермедиијалност која је заступљена у простору између ова два медија а из чијег механизма и настаје њихов специфичан однос.

Пре свега ћемо се осврнути на сиже филма и његова кључна места, те како је позориште представљено у њему. Затим ћемо представити концепт интермедиијалности и образложити на који начин се он манифестује у овом филмском остварењу, те ћемо сагледати резултате преплитања два медија у аутобиографском остварењу Чарлија Чаплина.

1 monynok@gmail.com

2 Рад је рађен у оквиру пројекта 177004 – *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, а такође је одбрањен рад који је рађен у оквиру предмета *Примењена естетика 1* на првој години докторских студија музикологије, под менторством проф. др Санеле Николић на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду, школске 2017/2018. године.

3 Појам Владана Радовановића (1932).

Светла позорнице (Limelight)

Један од најпознатијих Чаплинових звучних филмова снимљен је 1952. године и последњи је филм⁴ који је Чаплин режирао у Сједињеним Америчким Државама. У фокусу филма је живот комичара Калвера у предвечерје његове каријере, као и живот суицидне младе балерине Терезе у њиховом заједничком трагању за успехом.⁵ Филмски критичари, поштоваоци Чаплинове уметности као и публика, слажу се да је реч о аутобиографском филму. Наиме, Чаплин је у овај филм уписао доста елемената из својих млађих дана које је провео одрастајући у Лондону у време пре Првог светског рата, потом и живота својих родитеља, укључујући и професионални. Присутни су елементи његове дотадашње каријере у којој се суочио са падом популарности.

Чарли Чаплин познат је по својој креацији – лику Малог Скитнице (Little Tramp), који га је учинио славним у време немог филма, а који у себи садржи трагове традиција комедије дел арте (Commedia dell'arte) и мјузик-хола. Један је од ретких режисера који је успешно савладао транзицију из немог у звучни филм. Наставља да режира филмове и обогаћује своју делатност многоструко. Наиме, сам пише музику за своје филмове, између осталог и за филм који је у фокусу нашег рада, за који је, према неким наводима, такође приредио и балетску кореографију.

Осврнимо се на сиже филма. Радња се одвија у Лондону, 1914. године.⁶ Калверо, некада познати клоун а сада човек који болује од алкохолизма, спасава Терезу Тери Амброс од самоубиства гасом. Сви Калверови покушаји да се врати на сцену, упркос мотивацији коју стиче бринући о младој балерини Тери, завршавају се неуспехом. Нешто раније, Тери је упознала Невилу (Сидни Ерл Чаплин [Sydney Earl Chaplin]), младог композитора на почетку каријере који гаји осећања према њој. Калверо је мишљења да је млади композитор боља прилика за Тери и повлачи се из њихових живота, након што обоје остваре успешне каријере. Тери, поставши прима балерина, проналази Калвера и убеђује га да се врати на сцену те да изведе неколико тачака са својим старим Партнером (Бастер Китон, [Buster Keaton]). Калверов наступ бива изузетно успешан, али се трагично завршава – он доживљава срчани удар и умире иза кулиса посматрајући Терин плес на сцени.

Филм садржи елементе мјузик-хола – извођење музичких нумера, комичних скечева, пантомиме и рецитовање поезије, затим и елементе арлекинијаде (Маден 1968: 13)⁷ (односно, елементе комедије дел арте) – централни део филма јесте прича о смрти Колумбине и о Арлекиновом покушају да је оживи.

Сматрамо да се у овом филму мјузик-хол намеће као идеја средишног, као медиј који се, у овом случају, налази између онога што је филм и онога што је позориште. Аргументе за овај став проналазимо у чињеници да постоје разноврсни

4 IMDB: Limelight (1952), Trivia, http://www.imdb.com/title/tt0044837/trivia?ref_=tt_q1_2, ac. 18.2.2018 at 21:42PM

5 IMDB: Limelight (1952), http://www.imdb.com/title/tt0044837/?ref_=ttr_tr_tt, ac. 18.2.2018 at 21:33PM

6 IMDB: Limelight (1952), Plot Summary, https://www.imdb.com/title/tt0044837/plotsummary?ref_=tt_q1_str_2, ac. 18.2.2018 at 22:00PM

7 Алардис Никол (Allardyce Nicoll) у књизи *Арлекинов свет* (*The World of Harlequin*) сугерише да у неколико књига о комедији дел арте име Чарли Чаплина бива споменуто као да је он оживотиворење иако је та чињеница, према мишљењу Давида Мадена, изузетно нетачна.

видови забаве који су својствени мјузик-холу, а које смо претходно навели. Најбољи пример за то је управо Калверов програм који изводи у позоришту *Empire Theatre*: изводи музичке нумере *Дресер животиња* (*Animal Trainer*), *Пролећну песму* (*Spring Song*), *Песму сардине* (*Sardine Song*), и потом рецитије сонет *Ога црву* (*Ode to a Worm*). Поред извођења музичких нумера, он изводи и комичне скичеве, као што је, на пример, скеч са бувама, или музички скеч са колегом комичарем – наступ пијанисте и виолинисте који изводе композицију налик мађарском чардашу. Кловн Калверо епитом је комичног, импровизаторског и забавног – свега онога што мјузик-хол као такав заступа. Стога је репрезентација позоришних форми у овом филму приказ симултаног наставка али и прекида филма као уметности са традицијом позоришта (Ординер 2011: 25). О чему је реч? Наиме, када је филм као седма уметност настао, увек је посматран као нова уметност која ће да пркоси позоришту, међутим, показало се да је филм настао управо из окриља позоришта, те је наставио својим путем и развио се као самостална уметност, независна од позоришта. Са друге стране, у овом Чаплиновом остварењу, филмска уметност представљена је као логична наставак позоришта, па чак и као уметност која треба да делује у садејству са позориштем. Они се преплићу и прожимају, свако са својом концепцијом и логиком.

Задржимо се на ономе што сматрамо централним делом филма – балет *Арлекинијада* који у филму припремају ликови из позоришта *Empire Theatre* као кључног места и за Калвера који је ту наступао на врхунцу своје кловновске каријере али и за Тери, за коју ће ово позориште представљати почетак интернационалне (*United Artists*, 1952: *Limelight*: 1:45:00)⁸ балетске каријере.

Балет „Арлекинијада”

Дакле, општи сиже филма садржи и мини сиже балета, причу у причи, која је потпуно неочекиван обрт у односу на оно што су карактеристике комедије дел арте. Тери у овој представи глуми Колумбину, која умире у једном лондонском стану. Арлекин, њен љубавник, заједно са кловновима (једног од њих глуми Калверо), стоји поред њеног кревета. Колумбина тражи да је приближе прозору јер жели да погледа лондонске кровове последњи пут. Кловнови плачу. Колумбина се смеши и каже да њено умирање није разлог за тугу, већ за смех и тражи од њих да је забављају својим шалама. Она упада у делиријум и види духове других Колумбина како плешу пред њом и потом умире, чиме се завршава прва сцена. Друга сцена одвија се на гробљу где је Колумбина сахрањена. Арлекин долази на гробље, носећи у руци чаробни штапић који би омогућио Колумбини да васкрсне, али Арлекин не успева у свом покушају да је оживи. Док оплакује Колумбину, духови му говоре да не плаче зато што Колумбина није у гробу, већ свуда око њега. Дух Колумбине се јавља, плеше са њим и тиме наступа финале чина (*United Artists*, 1952: *Limelight*: 1:21:00).

Третман елемената комедије дел арте какву познајемо, у овом филму, иницира многа питања. Зашто трагедија, а не комедија? Зашто Колумбина умире? Која је порука тога? Да ли заиста умире Колумбина или је њена смрт симбол за смрт неке друге особе, неког доба, неког концепта... Ко заиста умире? У вези са овом

8 Иако се нигде у филму не говори о Териним професионалним плановима, Чаплин нам својом режијом непосредно предочава њен успех и славу: Тери плеше на сцени док у дуплој експозицији са њеним плесом видимо слике различитих престоница света које имплицирају да је она на међународној турнеји са балетском групом.

проблематизацијом традиције комедије дел арте која је заступљена у балету Арлекинијада, сусрет и суштине ове две културе – мјузик-хола и балета – доведени су до апсурда управо увођењем смрти Колумбине и кловнова који треба да се веселе и да је забављају док она умире. *Ту улазе клонови са својом комедијом*, каже редитељ. Калверо одговара: *Док она умире?* (United Artists, 1952: *Limelight*: 1:21:27). Са друге стране, гледаоци не добијају увид у целину балета. Редитељ говори о сценама, и финалу, претпостављамо првог чина, али шта се дешава даље? На том месту се граница између позоришта и филма брише. Позориште у овом случају поставља питања на која би филм вероватно требао да понуди одговоре.

Калверо – дресер бува и песник

Кључ за трагедију балета и бројна питања која смо поменули, лежи у ономе што се изван његове позоришне реалности балета дешава у Калверовом животу, дакле, у реалности филма у који је уписана Калверова подсвест. Стога, кључно место увођења мјузик-хола и овог необичног балета о коме је било речи јесу Калверови снови са почетка филма. У филму су заступљена само два сна, чији су сигнали почетка музичке нумере уличних музичара које Калверо чује спавајући поред отвореног прозора.

У првом сну (15:42) Калверо изводи у мјузик-холу песму *Дресер живојиниња* и након тога скеч са бувама. Сан се убрзо претвара у ноћну мору онда када он наиђе на равнодушност публике и угледа напуштен аудиторијум пред којим је изводио свој програм. Заиста, у току сна, чујемо само музику оркестра који прати његову нумеру и скеч, али нема реакција од публике, чији је жамор Калверо чуо иза сцене чекајући почетак своје тачке. Приликом извођења скеча са бувама, он се клања публици када једна од бува уради салто, као да му публика тапше, али реакције нема и та тишина уноси тензију. Његове дресиране буве се окрећу против њега и уједају га, изазивајући подсмех код публике. Калверо се враћа на сцену и сусреће се опет са тишином, што иницира његово буђење из сна. Први сан уједно је и приказ једног од Чаплинових највећих страхова – губитак контакта са публиком (DailyMotion: *Limelight (Full Documentary)*, 12:35). Ако направимо паралелу између ситуације у којој се Калверо нашао и Малог Скитнице (Маден 1968),⁹ сигурно је да је Чаплин имао дилему да ли ће Малог Скитницу моћи да научи да „говори” у звучним филмовима и питао се да ли ће Мали Скитница бити занимљив публици након што проговори. Ако успе да проговори, да ли то обезбеђује и сигурну комуникацију са публиком? Верујемо да је први сан сцена која на више начина имплицира Чаплиново промишљање овог проблема у његовој професионалној каријери.

У другом сну (29:32), Калверо изводи другу музичку нумеру – *Пролећну песму* – и раније споменут сонет *Ода црву*, трчкарајући на сцени као балерина. Затим, на сцену ступа Тери у наступу са којом он води комичан дијалог о поезији, природи, пролећу и љубави. Контраст између два лика на позоришној сцени је упечатљив: Калверо је у тамној гардероби, а Тери носи белу хаљину украшену

9 Када је реч о поређењима ликова, занимљиво је запажање Душарта да је иако *несвесћан* *штога*, Чарли Чаплин један од *рејских* наследника *традиције комедије дел арте*, при чему пореди његов лик Малог Скитнице али и његово умеће у пантомими са ликом Пулчинеле. Такође, истиче да је Чарли Чаплин *створио* *лика који је далеко популарнији и универзалнији него што је био Арлекин*. Међутим, Давид Маден мишљења је да је Чарлијев лик само један од многих Арлекинових манифестација. Други аутори, попут Роџера Манвела (Roger Manvell), истичу да је Арлекин корен Чаплинове уметности.

штрасом. Он рецитије поезију, док она сматра да је *Ода* бесмислена јер црви не могу да се смеће сунцу. Калверо поставља питање: *Зашто поезија мора да има смисла?* (United Artists, 1952: *Limelight*). У овом контрасту али и Калверовом питању, на трагу смо посебног проблематизовања односа између високе и популарне културе о којем ће бити нешто више речи касније. Други сан се завршава екстатичним аплаузом публике и најављује каснији успех који ће Калверо у реалности филма постићи у свом последњем наступу.

Ова два сна претачу се из позоришне снотике фикције у реалност филма. Наиме, када Калверо буде поново сам наступао (аналогно ситуацији у првом сну), он ће наићи на незаинтересованост публике приликом извођења свог програма у театру варијетеа (57:47), те ће се његово претходно новооткривено самопоуздање срушити. Са друге стране, аналогно другом сну, и Калверо и Тери ће доживети успех на добротворном концерту изводећи своје тачке на програму, али не заједно (што опет води питању [не]могућности коегзистенције две различите културе на истом подијуму).

Мјузик-хол као идеја средишног

На овом месту бисмо објаснили концепт идеје средишног који представља једно од полазних места за разматрање овог филма. Пишући о Владану Радовановићу, Мирјана Веселиновић-Хофман објашњава да композитор о идеји средишног говори као о *могућности да је једна стваралачка идеја подједнако везана за различите медијуме* (Веселиновић-Хофман 1991: 33). Средишно у ширем смислу било би интердисциплинарно, а средишно у ужем смислу интермедијално (Веселиновић-Хофман 1991: 33). Радовановићев је став да, како ауторка наводи, сам изворни облик стваралачке идеје средишног у ужем смислу ниче у пољу између медијума, те да га не треба тражити у појединачним медијумима (Веселиновић-Хофман 1991: 33). Даље, интермедиј (Шуваковић 2011: 465)¹⁰ је везан за мултимедијску уметност и представља један од приступа својственог за овај тип уметности. С тим у вези, ради се о *успостављању односа између два или више медија чиме се као уметничко дело излаже међусобни однос различитих медија* (Шуваковић 2011: 464–465). Интермедијско подразумева повезивање више медија у једној реализацији (Шуваковић 2011: 464–465).

На који начин то манифестује студија случаја? Најпре треба образложити улогу мјузик-хола у овом филму, али и у Чаплиновој каријери. Зашто је одабрао да представи баш ту форму у филму, веома снажно интонираном аутобиографском бојом?

Сматра се да је мјузик-хол био *колевка биоскопа*, и то зато што су се ожиљеним сликама ревија придружиле и покретне слике, тада нове, филмске уметности, која је већ од 1898. године уврштена у листу програмских атракција мјузик-хола (Турнић Ђорђић 2011: 23–24). Чарли Чаплин је професионално потекао из енглеске традиције мјузик-хола која је утицала како на развој филмске уметности, тако и на његов професионални живот (Диксон 2006: 144). Међу мјузик-хол рутинама које су инспирисале Чаплина били су комични *стандарди* – високо развијени комични акти (Диксон 2006: 144). Кључни аспект мјузик-хол праксе викторијанског доба јесте арлекинијада, која је комичарима обезбеђивала узор и структуру према којој би стварали и обликовали своје акте (Диксон 2006: 144). У

¹⁰ Појам интермедија, како Мишко Шуваковић наводи, увео је флуksус уметник Дик Хиггинс (Dick Higgins), који је експериментисао с визуелном поезиом и односима музике и балета.

питању је била форма која је славила промену и била је вођена потребом за константном новином, што је охрабривало различите извођаче да се прилагођавају новим продукцијама и да се крећу између медија изражавања (Диксон 2006: 144). Занимљиво је да је новина кључна реч филма *Свејила позорнице*, разлог Калверовог професионалног ишчезавања и разлог Териног професионалног успона. Брајони Диксон (Briony Dixon) наводи да је својим истраживањем дошао до закључка да је арлекинијада недостајућа карика између античке комичне форме и ране филмске комедије и, поготово, непосредних викторијанско-едвардијанских утицаја на самог Чаплина (Диксон 2006: 145). Наиме, чак и сценографија балета *Арлекинијада* у филму изражава поигравање са перспективом, редукцијом сценских елемената и реквизита, али и занимљив преокрет: реч је о трагедији а не о комедији (Диксон 2006: 150).

Треба да имамо у виду да је главни јунак филма ипак клоун – Калверо. Оно што се дешава у филму је Калверова прича, Калверо ишчезава постепено и умире. Тим чином смрти симболично је обележена и Чаплинова смрт. *Гледали смо позориште у филму, али оно што га покрива није болнички покривач, већ филмско платно... Чаплин каже: Гошво је. Калверо, моја слика, мора умрећи да би младости – Тери – процешила* (DailyMotion: *Limelight (Full Documentary)*), 14:00–16:50).¹¹ Са друге стране, та симболика може указивати на свежине коју новина носи собом и у позоришту и у филму, а коју је Калверо изгубио.

Мјузик-хол и филм били су у блиској интеракцији као две највеће индустрије забаве касног XIX и раног XX века – рани филмови садржали су снимке познатих мјузик-холова, затим и снимке најпознатијих личности које су деловале у мјузик-холу.¹² Две индустрије утицале су једна на другу и у комерцијалном и у садржајном смислу.¹³ Када је филм био уведен као тачка у програм мјузик-холова, представљао је својеврстан мјузик-хол у минијатури: садржао је мешавину различитих тема, новина, хумористичких и драмских песама, али и рецитација поезије. Оно што је заједничка нит у деловању обе индустрије јесу форме комедије (од соло извођача који изводе комичну песму до традиционалне пантомиме) и публика (која је увек била заинтересована за популарну музику, плес, новост, спектакле, фантазију и приповедање).¹⁴

Отворили смо питање могућности или немогућности коегзистенције две различите културе на истом подијуму, те с тим у вези, размотримо ставове Ричарда Варда (Richard Ward) о судару између високе уметности и популарне културе у филмовима Чарлија Чаплина (Вард 2009: 103–116). Конфликт између такозване ниске и високе уметности, према речима Варда, представљене су мјузик-хол комичарем и балерином (Вард 2009: 112) у, како смо раније истакли, самом фокусу филма. Наиме, Терин заједнички наступ са Калвером могућ је само у његовим сновима, а Калверо бива сматран веома неуспешним клоуном у балету

11 Према речима Бернарда Бертолучија (Bernardo Bertolucci).

12 Dixon, *Film and Music Hall, The bond between two related traditions*, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1097171/index.html>, ac. 20.2.2018 at 19:52PM

13 Dixon, *Film and Music Hall, The bond between two related traditions*, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1097171/index.html>, ac. 20.2.2018 at 19:52PM

14 Dixon, *Film and Music Hall, The bond between two related traditions*, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1097171/index.html>, ac. 20.2.2018 at 19:53PM

(Вард 2009: 114),¹⁵ у коме је Тери прима балерина (раније поменут балет *Арлекинијада*) (Вард 2009: 112).

Мјузик-хол, глобално гледано у случају Чаплиновог остварења, представља везивно ткиво између филма и позоришта. Представља место сусрета „високе” и „ниске” уметности, место где озбиљна и популарна музика могу да коегзистирају. Он представља везивну нит једне стваралачке идеје која просијава кроз призме различитих медијума. Мјузик-хол је изникло из популарне културе, из потребе за забавом, из традиције кафе концерата и других институција (салони, барови, јавне куће), које су пружале такву форму масовне забаве. Потом, у ери телевизије, његове разнолике програмске атракције бивају пренесене у нов медиј. Чаплин овим филмом доводи у питање свој идентитет као глумца и као лика, а такође је довео у питање и начин на који га публика схвата: да ли је он звезда из мјузик-хола или је заиста само филмски глумац и режисер? Реч је о Чаплиновој транзицији од позоришног до филмског глумца, у случају Чаплина, од мјузик-хола до филма.

Мјузик-хол и балет *Арлекинијада* јесу интермедијски у случају овог филма зато што омогућају сусрет различитих грана уметности (музика, књижевност, плес, перформанс) и различитих типова уметности (висока, популарна...). Омогућавају везу између позоришта (Јангблад, 2011)¹⁶ и филма – позоришта као корена и мјузик-хола и балета, као простора где су се ове форме развиле и филма као медија који може да прикаже све оно што је постојало пре њега или је коегзистирало са њим. У том смислу се остварује интермедијски капацитет Чаплиновог остварења. Захваљујући том капацитету, Чаплин може да исприча и Калверову, и Терину, и своју причу. Он својим филмским остварењем сачињава конгломерат свега онога што он као мјузик-хол извођач, као глумац, као режисер, као музичар, као композитор, као кореограф, и сви његови ликови, заступа и представља.

Закључак

Суштину овог филма не треба тражити у појединачним медијумима који су у садејству, нити треба цртати границе деловања једног медијума. Сматрамо да треба трагати за просторима између медија који ће указати на ефикасност овог садејства, те се, у случају овог филма, мјузик-хол заједно са балетом показао као простор где се позориште и филм сусрећу и коегзистирају, такође захваљујући и музици која је омогућила да ликови, али и ови жанрови наступе заједно на сцени. Стекли смо увид у то да је интермедијска релација могућа на више нивоа:

15 Чаплин је, како је већ напоменуто, аутор музике за своје звучне филмове путем које је покушавао да се оствари као озбиљан уметник. Поред тога, знао је да свира виолину. Он је такође аутор музике али и кореографије за балет *Смрти Колумбине* у филму *Светила иззорнице*.

16 У вези са интермедијалношћу у уметностима, Џин Јангблад (Gene Youngblood) – теоретичар медијских уметности, као и историчар и теоретичар у пољу алтернативног филма – дискутује природу интермедијалног театра. Полази од тога да је суштина медијума увек изоштрана онда када бива јукстапонирана суштини неког другог медијума, те тако, у интермедијалном театру, традиционалне дистинкције између онога што је истински театарно, у односу на оно што је чисто филмско, нису више важне. Иако интермедијски театар индивидуално повлачи линије из позоришта и филма, у коначној анализи није ниједно. Какве год разлике постоје између два медија, не бивају нужно премошћене, него организовано као хармоничне опозиције у целокупном синестетичком искуству, дакле, интермедијски театар није ни драмско дело, а ни филм. Аутор као парадигматичан пример наводи Кинетички Театар и делатности Кароли Шниман (Carolee Schneemann) (Према: Gene Youngblood, *Intermedia Theatre*, <http://www.screeningthepast.com/2011/11/intermedia-theatre/>, ас. 27.2.2018 at 13:55PM).

на плану уметности (позориште и филм), на плану уметничких форми (мјузик-хол и балет), на плану лика и глумца који га глуми (Калверо и Чаплин), на плану позоришних традиција које се претачу у филм посредством ликова (Арлекин, Мали Скитница, Калверо), на плану везе између јаве и сна (Калверови позоришни снови и Empire Theatre) и другим. Видели смо да позориште своја питања претаче у филм, попут претакања Калверових снова у реалност. Филм је, у крајњем резултату, дао одговоре на сва питања, садржане у форми мјузик-хола. Да ли би Тери успела да се оствари као прима балерина без Калверовог мјузик-хол искуства и лепоте извођења коју је покушавао да јој предочи? Ако се подсетимо Радовановићевог дефинисања идеје средишног, можемо да закључимо да је стваралачка идеја, подједнако везана и за позориште и за филм, управо неопходност новине која је глумцу и публици неопходна а која је, како смо објаснили у току овог рада, епитом мјузик-хола. То средишно је било потребно и Чаплину који се суочио са проблемима везаним за његови идентитет режисера, глумца, забављача, уметника. Колумбина, дакле, ипак мора да умре а са њом и Калверо. Старост мора да ишчезне са позорнице да би младост наступила и процветала.

Литература

- Веселиновић-Хофман 1991: М. Веселиновић-Хофман, *Уметност и изван ње – поезика и сиваралаштво Владана Радовановића*, Нови Сад: Матица српска.
- Charlie Chaplin – Limelight (Full Documentary), 14:00-16:50, DailyMotion, <http://www.dailymotion.com/video/x26fkdo>, ac.19.2.2018 at 16:28PM)
- Dixon Bryony, *Film and Music Hall, The bond between two related traditions*, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1097171/index.html>, ac. 20.2.2018 at 19:52PM
- Dixon 2006: B. Dixon, *Harlequin in the New World*, y: Frank Scheide (ed.) et al., Chaplin's "Limelight" and the Music Hall Tradition, Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Limelight*, United Artists, 1952, Criterion Collection.
- Limelight* (1952), IMDB, http://www.imdb.com/title/tt0044837/?ref_=ttr_tr_tt, ac. 18.2.2018 at 21:33PM
- Limelight* (1952), Trivia, IMDB, http://www.imdb.com/title/tt0044837/trivia?ref_=tt_ql_2, ac. 18.2.2018 at 21:42PM
- Limelight* (1952), IMDB, Plot Summary, https://www.imdb.com/title/tt0044837/plotsummary?ref_=tt_ql_str_y_2, ac. 18.2.2018 at 22:00PM
- Madden 1968: D. Madden, *Harlequin's Stick, Charlie's Cane*, California: University of California Press: *Film Quarterly*, <http://www.jstor.org/stable/1210036>, Vol. 22, No. 1, Tenth Anniversary Issue (Autumn, 1968).
- Ordinaire 2011: M. Ordinaire, *The Stage on Screen: The Representation of Theatre in Film*, PhD thesis, Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University.
- Турнић Ђорђић 2011: Н. Турнић Ђорђић, *Позориште Ерика Сатија: Животи као театар и музика за сцену (1891-1914)*, Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију.
- Шуваковић 2011: М. Шуваковић, *Појмовник теорије уметности*, Београд: Orion Art.
- Ward 2009: R. Ward, *Even a Tramp Can Dream: An Examination of the Clash Between "High Art" and "Low Art" in the Films of Charlie Chaplin*, Studies in Popular Culture, Popular Culture Association in the South, <http://www.jstor.org/stable/23416185>, Vol. 32, No. 1 (Fall 2009).

Youngblood 2011: G. Youngblood, *Intermedia Theatre*,
<http://www.screeningthepast.com/2011/11/intermedia-theatre/>, ac. 27.2.2018 at 13:55PM

**BETWEEN THE FILM REALITY AND A THEATRE DREAM: INTERMEDIALITY ON AN
EXAMPLE OF THE CHARLIE CHAPLIN'S FILM LIMELIGHT**

Summary

This paper was written with an intention to examine the intermediality that is positioned in the space between two media – film and theatre – and their specific relationship when they are positioned in one form, in this case, in film. Case study in this paper is one of Chaplin's (Charles Spencer Chaplin) most famous sound films – *Limelight* (1952) – the last film Chaplin directed in USA. This autobiographically colored film is the meeting point of the high culture and popular culture – ballet and music-hall. The music of this film is of great consequence for the establishing all intermedial relations (theatre/film, ballet/music-hall, actor/character, reality/dreams). Music is also the element that makes the maintenance of these intermedial relations possible. On the other hand, Chaplin is trying to explain his identity via this film – is he a clown, a music-hall entertainer or Hollywood actor and director. Answers to these questions, and many others, lies somewhere in between.

Key words: intermedia, intermediality, music and media, Charlie Chaplin, *Limelight*, identity, film music, ballet, music-hall.

Monika J. Novaković