ЗБОРНИК РАДОВА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ

4

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ
2016

Зборник

Универзитет у Новом Саду
Академија уметности
Центар за истраживање уметности
Нови Сад
2016.

Уредништво: др Весна Крчмар, др Ирина Суботић, др Ира Проданов Крајишник, др Манојло Маравић, др Драган Стојменовић

Уредник: др Наташа Црњански
Секретар редакције: др Весна Карин

Рецензенти: др Данијела Здравић Михаиловић (Факултет уметности у Нишу), др Ивана Гортан-Царлин (Свеучилиште Јурја Добриле у Пули), мр Ненад Остојић (Универзитет у Новом Саду), др Богдан Ђаковић (Универзитет у Новом Саду), др Драгица Панић-Пашански (Универзитет у Бања Луци), др Живко Поповић (Универзитет у Новом Саду), мр Маја Јоцков (Универзитет у Новом Саду), др Драган Проле (Универзитет у Новом Саду), др Слободан Марковић (Универзитет у Београду), др Радован Поповић, др Ивана Игњатов Поповић (Универзитет у Новом Саду), др Саша Брајовић (Универзитет у Београду), др Зоран Копривица (Универзитет у Никшићу/Факултет драмских умјетности, Цетиње), др Никола Дедић (Универзитет уметности у Београду), др Сања Филиповић (Универзитет уметности у Београду).

х радова

Садржај

Предговор

Реч уметника

Весна Крчмар, *Освајање врхова унутар глумачког бића је најважније – разговор са глумицом Јасном Ђуричић* 9
Боро Драшковић, *Промена Промене* 18

Теорија, филозофија и психологија уметности

Маријан Рихтер, *Прозодија започињања* 22
Уна Поповић, *Уметност и проблем теоријског: могућност вербализације уметности* 39
Јагор Бучан, *Метајезик сликарства: семиотика и геометрија као lingua franca тумачења сликарских дјела* 52
Лидија Маринков Павловић, *Структуралистичка читања – painting vs. picture* 66
Јасмина Пекић, Илија Миловановић, *Релације особина личности и мотивације за гледање филмова* 76

Студије о музичкој уметности

Милош Заткалик, *И код Лутославског постоји прича* 94
Мина Божанић, *Организација музичког простора на примеру Варијација за клавир оп. 27 Антона Веберна* 110
Светлана Стојановић Кутлача, *Принципи барокне музике: импровизација, орнаментација, полифонија* 122
Милош Рашић, *Антропологија музике: парадигме и перспективе* 133

Весна Карин, *Цртица из историје традиционалне музике Срба у Војводини – поводом двеста година од првог записа сватовца* 145
Кристина Плањанин Симић, *Песме – обрасци војвођанских Румуна као поткатегорија дечјег фолклора у светлу компаративних истраживања* 153

Театрологија

Ивана Буљан Легати, *Изазови у интерпретацији лирских текстова* 168
Наташа Глишић, *Позоришно приказивање историје: Четрнаеста – трагање за одговорима* 179
Душица Драгин, *Интересовања – предуслов развоја уметничке публике* 193

Студије филма

Дејан Николај Краљачић, *Традиција римејковања и серијализације у светском филму* 206
Ивана Кесер Батиста, *Модерни и постмодерни европски филм* 220
Драган Стојменовић, *Хронофотографија: инжењер живота – Етјен Жули Мареј* 233
Срђан Радаковић, *Највећи успеси анимираних филмова Неопланта филма* 245

Есеји и прикази

Ана-Тамара Девић, *Данијела Кличковић: Исидор Бајић педагог, издавач и мелограф* 261

In memoriam

Жарко Ружић 265

Преглед важнијих догађаја у школској 2014/2015. години на Академији уметности Нови Сад, Кристина Ковач, Кристина Копрившек, Бојана Борковић 268

Биографије аутора 290

Упутство за ауторе 295

Предговор

Четврти број Зборника радова Академије уметности припремљен је у проширеном и обогаћеном саставу редакције. Придружиле су нам се – др Ирина Суботић, еминентна историчарка уметности и дугогодишња професорка Академије уметности у Новом Саду, као и млада етномузиколошкиња др Весна Карин у својству секретара редакције. У сарадњи са Центром за истраживање уметности урађен је Правилник о раду Зборника, којим је дефинисана уређивачка политика часописа у нади да ће стајати на корист свим будућим генерацијама сарадника, окупљеним око њега.

Радује нас чињеница што је овај број изнедрен у сарадњи с великим бројем аутора, уметника и мислилаца о уметности из читавог региона. Задржавајући концепт објављивања научних радова из свих области науке о уметности и уметничког образовања, Зборник је од овог броја богатији за још две рубрике, Реч уметника и Есеји и прикази, који поред научних текстова представљају значајан допринос вербализацији уметности. Стога, Зборник отвара Реч уметника и наша прва саговорница – Јасна Ђуричић, професорка Академије уметности и вишеструко награђивана глумица. Поводом добијања престижног признања „Добричин прстен“, она је поделила своја размишљања о својој професији у разговору с професорком Весном Крчмар. Симболичним насловом свог текста, професор емеритус Боро Драшковић иницира и провоцира контемплацију уметности, инаугуришући тиме, на известан начин, и текстове који следе.

Рубрику Теорија, филозофија и психологија уметности отвара рад професора Маријана Рихтера у коме је дискурс саткан од теоретизација најинтригантнијих питања савремене стваралачке праксе, предводећи тиме и остале, семиотички обојене текстове. Студије о музичкој уметности, као следећа рубрика Зборника, почиње текстом професора Милоша Заткалика, композитора и теоретичара музике, који кључним термином „наратологија“ окупља радове на тему музичке уметности, ма колико издиференциране биле визуре кроз коју се та област посматра у њима.

Рад професорке Иване Буљан Легати отвара рубрику Театрологија у којој су имплементирана научна сазнања из различитих субобласти театролошких истраживања. Рубрика Студије филмске уметности почиње текстом професора Дејана Николаја Краљачића, обухватајући радове у којима се филм промишља у широком дијапазону од глобалних до локалних оквира, са свим његовим специфичностима условљеним тим „географским“ границама. Есеји и прикази, и некролог, као омаж преминулом професору Жарку Ружићу, заокружују ауторски део часописа који прате Преглед најважнијих догађаја, Биографије аутора и Упутство за ауторе.

Парафразирајући речи професора Драшковића, можемо рећи да је Зборник „рођен из незаустављивог порива“ за Уметношћу и њеном вербализацијом, и из дубоког пијетета према тој идеји, као и уз наклон нашим читаоцима, настојимо да, чувајући документ садашњег тренутка, увек будемо бољи.

др Наташа Црњански, уредница

Весна Крчмар
Универзитет у Новом Саду
Академија уметности
Департман драмских уметности

UDC 791.63:929 Đuričić J.(047.52)

Освајање врхова унутар глумачког бића је најважније

/ разговор са глумицом Јасном Ђуричић /

Позив младе уреднице *Зборника радова* да разговарам са професорком Јасном Ђуричић, доживела сам као велику радост повратка у неко моје лепо позоришно време. Врло узбуђено упутила сам поруку Јасни Ђуричић да разговарамо поводом најзначајније глумачке награде „Добричин прстен“. После њеног пристанка, уследила су враћања у давне године позоришног живота у Српском народном позоришту, када сам пре двадесет шест година, разговарала са (тада) младом глумицом на њеном првом професионалном задатку. Нестрпљиво сам очекивала сусрет, јер Јасна ми је и врло драго, блиско биће из позоришта, али опет тајновито, недокучиво, затворено у свету глуме... Имала сам трему.

Сусрет се збио у поподневним сатима у великој учионици Академије уметности у петак 1. априла 2016. у поподневним сатима. Прилази ми млада, интересантно осмехнутог, загонетног погледа, особа која има највећи број освојених глумачких награда и бивам збуњена, јер се по њеном стасу, лицу, ставу не доводе у везу број остварених глумачких признања и једноставност и природност у држању. Неспојиво је уз тај лик везати двадесет шест година глумачког живота.

• *Причу почињем напоменом да разговарамо после двадесет шест година. Први пут је било у мају 1990. пре премијере представе „Луд од љубави“. Изговорила сам*: „*Драго ми је што разговарамо на почетку Вашег рада у Српском народном позоришту. Постоји неко моје уверење да сте нова глумачка нада, ново глумачко име које ће остати забележено*.“ *Из садашње позиције, не умем себи да објасним шта сам то наслутила...*

– Сећам се тог првог интервјуа. Мислим да је то био мој први интервју и памтим те позоришне новине које су биле врло лепо дизајниране.

• *Биле су то дневне новине у време када је Љубиша Ристић био управник. То је био редизајн првих позоришних новина из времена Антонија Хаџића.*

– Не знам да ли је било нешто пророчанско у тој вашој првој реченици. Сваки млад човек, када уђе у колектив, би требало да буде нада. Младост јесте

нада. Снага и нада да ће тај неко да ствари погура унапред у сваком смислу. Тада сам то очекивање имала од себе као што сада имам од других младих. Баш тако, сада могу да кажем – младост јесте нада.

• *Када смо први пут разговарали, Ви сте припремали улогу у Шепардовом комаду „Луди од љубави“. Редитељ Егон Савин је у почетку много радио с Вама.*

– Егон је радио са мном четири-пет представа. То су моје мастер студије. После је дошао Дејан Мијач, јер убрзо се радило *Сумњиво лице*. Врло је важно што су ме они дочекали.

• *Сада могу да кажем да сте били у Српском народном позоришту у неком срећнијем тренутку. Чини ми се да смо сви живели као велика породица. То говорим и са свог аспекта. Била је лепша атмосфера, како је Егон говорио: „Једино се СНП у потпуности посвећује припреми представе“.*

– Да, говорио. Данас Егон говори нешто сасвим друго наспрам Српског народног позоришта. У праву сте. Заиста се догодио свеопшти пад – морални, духовни... Било је неких драстичних ствари у нашој скорашњој историји, али било је и неких, које нису тако драстичне, па је пад ишао неко време врло поступно. Али, чини ми се, да последњих десетак година долази до стравичног убрзања.

• *Акцелерација.*

– Управо. Да не понављамо познату причу. Знамо због чега се то догодило. Могу да разумем све те спољње околности, али не могу да разумем да су до те мере попустиле све установе културе, доводећи до моралног и духовног пада. Учена сам још од свог професора Бранка Плеше да су то храмови. Био је то мој, у младости, основни доживљај. И данас је позориште духовни простор, за добробит људима, али и сваком човеку. Позориште би требало бити сусрет два човека. Чини ми се да то сада изостаје. Не постоје више ни добре, ни лоше представе, него се све што није исто, проглашава успехом, све што је успех, спушта се на ниво неуспеха. Готово уравниловка. Нешто што је потребно задовољити, оправдати потрошене паре, задовољити статистику. Проклети новац, кога нема, а онда и када га има, опет не значи ништа.

Не видим никакве колективе, нигде. Није само Српско народно позориште у питању. Имам срећу да радим свуда, па сам имала увида и у позоришне колективе у другим местима. Нико у овој земљи није остао поштеђен.

• *Дозволили смо да то дуго непријатно трајање, нас потпуно разори, али изнутра, што је најгоре.*

– То је факат. Људи су се уморили, а и када нису уморни, довољан је само мали напор да се брзо заморе. Сви унутрашњи ресурси су потрошени и остало је јако мало снаге. Примећујем – потребна је јако велика снага да би нешто истерали, да бисмо дошли на чистац, да бисмо спровели нешто онако како смо замислили. Помањкање снаге видљиво је и код младих, а то значи да је то свеопшта духовна

клима. Тешко је живети у безнађу, јер одакле да црпиш снагу, одакле полет, елан ... Било је неопходно имати екстремно много снаге, жеље, убеђења да је то то, и раније, у свим временима, увек. Али сада примећујем да се и најбољи умарају. И најбољи посустају.

• *Приметила сам одређену занимљивост у Вашим интервјуима. Ви говорите о тој крајњој посвећености, говорите да је прво потребно да се човек пронађе унутар себе, да би успостављао равнотежу око себе. Постоји и одређени лајтмотив, који се провлачи, а то је Ваш однос према наградама. Када смо разговарале после „Мурлин Мурло", освојили сте многе међународне и наше глумачке награде, али рекли сте ми да је то „нешто што се догађа изван мене". Ту реченицу сте ми поновили и пре неколико година после награде у Сарајеву. Вероватно сте сами себи највиши судија и мера ствари.*

– Можда. Понекад и претерујем. Могу и сада да поновим да су награде „мимо мене". Што се тиче посвећености, знам да се то провлачи кроз интервјуе, али нисам ја то себи наметнула. То тако изгледа. Могу да кажем да и нисам баш неки посвећеник, у смислу што све посвећеност подразумева. Чини ми се да је то извучено из онога што радимо на сцени, а толико мало се ради на сценама. У глумачком послу то је минимум делања, па сам ја испала некакав посвећеник. То је минимум делања и мислим да сам због тога проглашена за посвећеника.

• *Али имате ту глумачку самодисциплину и самоконтролу. То је, вероватно, у генетском коду*.

– То постоји. Развијано је. Радила сам на томе. Свако има разне технике. Исто су нас учили наши професори да је ствар у трајању, да је то маратон који траје. Није кратка стаза. У том смислу развијаш себе. Знаш како би требало да буде лепо. Глумац би требало да буде присутан на сцени док је жив. Глумац мора сам развијати своје механизме глумачког делања.

• *После дугог гледалачког искуства, а и после, за потребе студената, (сада) одгледане култне представе „Мурлин Мурло" (1996), могу с пуним осећањем да кажем да је Олга глумачка прекретница у Вашој каријери. Враћала сам се на изјаве, пре премијере, на конференцији за новинаре сте рекли да „Мурлин Мурло" даје шансу за другачији глумачки израз.*

– Да. У том тренутку је то био свеж, савремени руски комад великог писца Николаја Кољаде. Била је и праизведба. Драмско штиво, писмо, какво се није до тада појавило код нас. Постоје писци, а постоје и улоге у којима апсолутно нисте свесни шта ће у вама испровоцирати, шта ће покренути и о чему ћете размишљати. Свакако да се с Кољадом и његовом *Мурлин Мурло* за мене отворио читав један свет, потпуно нов за мене, покренуо се глумачки дијапазон, стваралачки, који је у мени негде чучао, али ово је била ерупција. Појавио се неки реализам, готово натурализам, нови транзицијски комад. Вероватно је тада било у

складу с временом, али и у складу са мном. Чини ми се да је на том таласу било још доста улога.

• *Изненадила ме једна Ваша опаска. Рекли сте да је (Стеван) Шалајић волео ту улогу, да је гледао представу и упорно Вас упозоравао да нећете издржати ако тако наставите „да идете до краја". Рекли сте му да је то једини могући пут.*

– То је, ваљда, некаква моја особеност. Шалајић је био преливан глумац. Није достојно о њему да говорим. И данас моји савременици заступају ту тезу и постижу резултате, али свако има свој пут и своје механизме...

• *До глумачког хабитуса се никада не допре. Сваки глумац је један потпуно затворен свет. Један поглед одавде, један оданде, али се никада не допре до суштине... Имали сте срећу, јер на почетку су били велики редитељи: Егон Савин, Дејан Мијач, касније Томи Јанежич. који су утицали на Ваш развој.*

– Да, али и Александар Поповски је такође утицао на мене. Радила сам три-четири представе. Кажем да је то била срећа.

• *Ви сте добра глумица, па сваки редитељ бива добар. У филму који је емитован поводом уручења Добричиног прстена, најстудиозније је оно што је Егон говорио. Дао је Ваш суштински глумачки развој.*

– То је Егон. Ништа није случајно, ни ко ће имати највећи простор у том филму. Он на такав начин говори о стварима. У овом случају о мени. Нисте могли да га сечете нигде. То је тих првих десет година мога рада.

• *Обожавала сам Вашу Симку у представи „Путујуће позориште Шопаловић" Љубомира Симовића. Волела сам ту представу, била ми је нешто потпуно ново, у сваком погледу.*

– Такође. Сјајна представа.

• *Онда се догоди да кренете да радите са младима. Шта је значио тај нови колосек којим сте се упутили? Како сте се осећали у тој новој улози. Сада већ сигурно имате свој изграђен педагошки метод.*

– Да, да... можда би требало то ставити на папир, систематизовати, назвати правим именом, али се још чувам тога. То је вероватно микс разних метода. Оне које сам учила као студент, затим као глумица, личног искуства, онога шта сам гледала, и где сам бивала... Сада имам трећу генерацију студената глуме.

Сећам се, почетак је био 2005. године. Страшно ми је тешко било да оставим Српско народно позориште. Имала сам велики страх, нисам веровала у себе као педагога, а тада сам већ веровала у себе као глумицу. Плашила сам се да, ако постанем професор глуме, више нећу бити на сцени и још много тога. Борис је одиграо пресудну улогу, и хвала му на томе. Хвала људима са Академије уметности који су чекали неких пет година да се смилујем, да пређем. Оног часа када сам преломила, било је лакше. Прешла сам на позицију професора и почела

да бринем о десет младих људи и догодило се нешто јако добро. Нисам могла ни да претпоставим шта ће се тим преласком догодити, јер само сам размишљала шта ћу ја њима пружити, а нисам размишљала шта ћу добити од њих. Само сам размишљала шта ја њима морам да дам, које су ту моје обавезе у односу на њих, али сам заборавила ту малу чињеницу да су то људи који пружају разне ствари. Не учим само ја њих, него и они уче мене.

• *Итеракција*.

– Интеракција, исто као у позоришту. То је једна од лепих ствари која ми се догодила.

• *Студенти толико обогате човеков живот...*

– И онда је то кренуло. Сада све иде лагодније. Сећам се прве класе. У почетку сам бринула о гомили беспотребних ствари. Када седнеш пред те младе људе, то је врло неконформна позиција, такође. Зависи како човек схвата ствари. То је позиција излагања, попут брисаног простора сцене. Ово је исто. То значи мораш да се коригујеш, провераваш своје ставове, мишљења, мораш да учиш даље, покушаваш да у сваком тренутку даш одговор на неко питање и то те чини будним. Добро је и за њих, али и за мене као предавача, и за мене као глумицу, али и за њих као будуће глумце. Добро је са више страна. То је прилика, јер и да имате срећне да играте непрестано у позоришту, опет не можете одиграти све улоге. Овде сте у школи, а то је простор који је изванредна основа за све што ми падне на памет, мислим да могу да урадим све у односу на тренутни састав класе. Све три класе су занимљиве. Тако да школа постаје прилика за још многа „отварања“, „отварања“... Педагошки рад ми је, у основи, много појаснио режију. Моја позиција педагога ми је појаснила режију, јер та позиција подразумева, не само учитеља, већ и редитеља.

• *Први редитељи су били глумци*.

– Наравно! Али у раду са студентима, када се нешто ради, ја сам први гледалац, такође. Ту сам уопште врло много размишљала о позицији редитеља. Сада то схватам и разумевам на много бољи начин него раније. Као глумица могу сада да размишљам на редитељски начин. То је за мене сјајно.

• *У ових десет година педагошког рада имали сте изузетно богат глумачки живот. Догодио се сусрет са Миленом Марковић, у позоришту, али и на филму. За филм „Бели, бели свет“ сте добили награду у Швајцарској за најбољу женску улогу. Препознала Вас је публика на неким другим просторима. Био је и сусрет с Миром Фурлан – „Док нас смрт не раздвоји“. Може се рећи да је упоредо с одређеним отварањем као педагога, имате и изузетно интензиван глумачки рад. Вероватно је то било на обострану корист, мислим и на корист студената*.

– Апсолутно да. Припадам професорима, (чини ми се да понекад и претерујем), који све што ново науче, одмах примењују и деле са студентима. У

последњих десет година имала сам срећу да сусретнем све те људе од којих сам много научила, и на филму, и у позоришту. Мислим и на Томија (Јанежича), Милену (Марковић), Олега (Новкова), Бориса Ковача, Дарка Рундека, да не помињем. Биле су то толико снажне уметничке индивидуе да само бити у њиховом присуству, већ нешто значи. Потребно је бити отворен да би могао да примиш, имати способност да чујеш. Отворили су се разно-разни светови и они се умножавају. Не зна се где ће се зауставити. Све је повезано и све је у вези.

• *Јесте ли размишљали о систематизовању својих предавања у смислу „Мој педагошки метод", како је професор Влада Јевтовић насловио своју књигу. Да ли сте склони писању, бележењу*?

– Малопре сам напоменула да би требало почети са бележењем, али не могу да кажем да сам посебно склона томе.

• *Можда је потребно наћи начин, да причате, па да скидате са траке. Студенти професора Радета Марковића Срђан Тимаров и Милица Зарић су ми причали о свесци у којој су помно бележили све што им је Професор говорио, и не само о глуми, већ и о шминки, и о дикцији... Имају један азбучник професије. Професор Марковић је тако језгровито говорио.*

– И ја имам своје свеске у којима су похрањене и сачуване мисли мог професора Бранка Плеше.

• *Он је био јединствен, један од највећих позоришних људи које смо имали. Недавно сам говорила како је грехота што ни петнаест година после његовог одласка нико му није направио ни једну једину књигу.*

– То је, као што моја Уна каже – сви имамо краткорочно памћење. Имам утисак да никога више није брига ни за шта. Битан је само овај тренутак, а шта ће то произвести у будућности, ни шта је било пре нас, то никога не интересује, само се брише гумицом.

• *Ипак, верујем у вашу истрајност, упорност и верујем да ће се у скорије време појавити неки, само Ваш „Педагошки метод". Биће то драгоцено штиво за све младе који закораче на позоришну сцену. Код професора Јевтовића ми је било најзанимљивије писмо које је написао својим бившим студентима глуме, сада колегама. То писмо је тако глумачки искрено, с дубоким познавањем позоришта и онога са чиме се млади суочавају.*

– Да, само сада је толико мали број људи који имају шансе да кроче у позориште. Ситуација је врло обесхрабрујућа.

• *Неки озбиљан рез ће морати да се направи да би се из амбиса изашло.*

– Мислила сам да је тај рез већ морао да се догоди. Без озбиљног реза ништа не може да се догоди, али не дешава се, још увек.

• *Мора само изнутра да се догоди. Када посматрате историју позоришта и када посматрате историју глумачких школа, на челу институције је увек била*

јака индивидуа која мора да покрене. Мора бити здрав импулс који се шири у концентричним круговима. Сада тога уопште нема. Имате утисак као да неко убризгава отров.

- Отров који се шири. Сва позоришта су нападнута вирусом и то се шири.

• Ваљда ће и за то да се пронађе решење када садашњи студенти освоје животну, али и позоришну сцену.

– Нама је наш професор Бранко Плеша стално говорио, (нисам га дуго спомињала), да смо ми класа XXI века. Ми смо се смејали, као блесави, на те његове речи. Нисмо схватали шта уопште говори. Класа XXI века – потребно је да се у односу на то и понашамо, да градимо себе, да бисмо постали водећи глумци XXI века, јер ће се на нас тако гледати и морамо да пазимо шта радимо.

Сећам се: ту је била тераса која је гледала на двориште и онда смо ми на тој нашој тераси кредом исписали – Класа XXI века. Ми смо се смејали томе, а човек је био јако озбиљан.

• Он је био диван. Милица Зарић ми је причала да је њих „Професор водио кроз огроман процес", а она је то тек касније схватила. Не схвата се то лако на студентском узрасту.

– На академији се добијају некаква знања, сазнања, али студенту апсолутно пола од тога није јасно о чему се, заправо, говори. А онда је потребно пет година после школе да проведеш у послу и тек тада почињеш да размишљаш о стварима, почињеш да схваташ на свој начин. Сећам се, прошло је десет година од завршетка Академије, када сам први пут упала у некакав професионални проблем у коме ми, једноставно, то како сам до тада радила, није помагало. Вратила сам се књигама, значи својој литератури коју сам читала, задацима које смо добијали на школи.

• Али сами сте осетили потребу.

– Знала сам где се помоћ налази и то је било лековито. И онда сам имала два-три сусрета са професором Бранком Плешом. Два-три сусрета, баш тако се наместило, али тек тада почињеш да схваташ шта је све било на тој школи, о чему су ти људи причали, о чему се заправо ради.

Сећам се да смо једва чекали да се поједини теоријски часови заврше и да идемо да пушимо, да пијемо кафу...

• Када будемо следећи интервју радили, нећемо чекати двадесет шест година, Ви ћете још неки од врхова досегнути, мислим на награде, мада не знам који врх још постоји у глумачком свету.

– Не знам. Право да вам кажем, волела бих да те врхове унутар себе доживим и освајам, шта год да доживим. То је нешто што бих највише волела. То ми је потребно. Желим да имам време за себе, а не желим да остатак живота проводим на сцени. Није ми већ дуго циљ да сам на сцени непрестано. Волим да

сам на сцени само, ако имам заиста потребу за тим, ако то богати мој глумачки израз. Освајање врхова унутар себе је најважније.

• *Год по год*.

– То иде споро, али ми се крећемо.

• *Најважније је веровати, важно је доћи до степена минималног самопоуздања*.

– Претешко је.

• *Човек се на сваком кораку преиспитује*.

– Ради се на томе да си стално збуњен, несигуран.

• *Кад си несигуран, онда нешто и урадиш. Самозадовољство је најгоре, онда се не уради ништа*. *Појавиће се и Ваша књига глуме, ваш „педагошки метод". Све ће то бити на добробит нових генерација*.

–Ја бих волела...

Разговор се ближи крају. У пријатном тону и нади да ће се књига, ипак, појавити, али и да се још нека награда везује за име Јасне Ђуричић. И заиста, прошло је само неколико дана када смо Јаснино име угледали уз Награду „Жанка Стокић". И ту је, чини ми се, међу најмлађим добитницима. Не слутимо која награда још постоји на нашем глумачком простору, а да није повезана са Јасниним именом.

Мали подсетник о Јасни Ђуричић

Јасна Ђуричић, глумица (Рума, 16. IV 1966). Завршила Глуму у класи професора Бранка Плеше на Академији уметности у Новом Саду 1989. Била је члан Драме СНП, као једна од најзначајнијих првакиња од 1999. до 2005, када прелази на Акадамију уметности и води класе Глуме. Сарадњу је почела 2000. године с професором Михаилом Јанкетићем у својству глумца-сарадника.

Запажење улоге у позоришту: Силвија Карвер (М. Гавран, *Љубави Џорџа Вашингтона*); Олга (Н. Кољада *Мурлин Мурло*); Маргарет (Т. Вилијамс, *Мачка на усијаном лименом крову*); Марица (Б. Нушић, *Сумњиво лице*); Изабела (В. Шекспир *Мера за меру*); Баруница Кастели (М. Крлежа *Господа Глембајеви*); Глумица (Л. Хибнер *Грета страница 89*); Фема (Ј. С. Поповић *Покондирена тиква*); Морин Фолан (М. Мекдона, *Лепотица Линејна*); Цмиља (Љ. Симовић, *Чудо у Шаргану*); Симка (Љ. Симовић, *Путујуће позориште Шопаловић*); Мица (А. Поповић, *Мрешћење шарана*); Мајка (М. Пелевић, *Ја или неко други*); Маца (М. Марковић, *Шума блиста*); више улога (М. Марковић, *Брод за лутке*); Ирина Н. Аркадина (А. П. Чехов, *Галеб*); више улога (Г. Стефановски, *Одисеј*); Силвија Пичам (Б. Брехт, *Опера за три гроша*); Галина (И. Штивичић, *Шекспир у Кремљу*) и остале...

Филмске улоге: *Мемо* 2004, *Јесен у мојој улици* 2009, *Бели, бели свет* 2010, *Кругови* 2012, *Варвари* 2013, *Добра жена* 2015.

Телевизијске улоге: *Ајмо сви у ново* (серија), *Дремано око*, *Мјешовити брак* (серија), *Љубав, навика, паника* (серија), *Наша мала клиника*, *На терапији* (серија).
Важи за глумицу са највећим бројем глумачких награда на нашим просторима:
Добитник бројних награда: Пет Стеријиних награда за глуму (1993-2013), три Годишње награде СНП, Медаља „Јован Ђорђевић“, Награда „Пера Добриновић“, Награда „Милош Жутић“, Награда „Предраг Пеђа Томановић“, Награда „Зоран Радмиловић“, Медаљон „Љубиша Јовановић“, Награда „Жанка Стокић“, Златни „Ћуран“ у Јагодини, неколико награда на Сусрету војвођанских позоришта, награда на Гардош фесту, награду на Јоаким фесту, Награда Радио-телевизије Републике Српске, Театар фест „Петар Кочић”, „Златни ловоров вијенац” за најбоље глумачко остварење (*Галеб*) – 53. МЕСС, Сарајево, „Добричин прстен“ и још многе друге...
Филмска награда за епизоду у филму *Мемо* у Нишу на Филмском фестивалу, Сребрни Леопард на филмском фестивалу у Локарну (Швајцарска) награда за најбољу улогу у филму *Бели, бели свет* Олега Новковића 2010...

Студенти из класе Јасне Ђуричић:
Јован Белобрковић, Ивана Вуковић, Драгана Дабовић, Димитрије Динић, Јован Живановић, Милица Јаневска, Тијана Марковић, Филип Ђурић, Младен Совиљ, Милица Трифуновић. Јована Беловић, Марко Васиљевић, Стефан Вукић, Тања Гавриловић, Иван Марковић, Бојана Милановић, Сунчица Милановић, Јана Милосављевић, Нина Рукавина, Кристина Савков, Стефан Беронја, Сташа Блечић, Исидора Влчек, Аљоша Ђидић, Никола Кнежевић, Вања Ковачевић, Ксенија Митровић, Ана Рудакијевић, Тамара Шустић

***

Боро Драшковић
професор емеритус

UDC 792(497.113 Novi Sad)

Промена Промене

Позориште „Промена“ израсло је из чежње за *гледаоцем*.

Гротовски има потребу да гледаоце бира испред улаза у свој театар, врата „Промене“, увек отворена, позив су за *свакога*. И кад се игра *Псовање публике*.

У последњој ме́ни истраживања, Гротовском представа више није циљ, *Уметност као представљање* (вроцлавски Лабораториј за истраживање глумачке игре – истражена је прошлост); у Радном центру Гротовски-Ричардс (Парденона) од Позоришне трупе, стигао је, непрестано се мењајући, до *Уметности као средства преноса* које, у кругу малтене *езотеричног братства*, готово без гледаоца[1], подразумева интензивно образовање *делатника* (није више *свети глумац*), кроз софистициране вежбе[2], физичке радње по узору на Станиславског, етичко усавршавање уз ближњег, *другог* ... Акценат није на естетици, висока професионална техника и умеће служе поглавито етичком усавршавању...

Рад на класи из којег је потекла идеја о „Промени“ подразумева приказивачко образовање, али и тежњу према *представи*: обука на свој начин обједињује оба пола, у пуној мери обухвата и етику и естетику, напаја се у античком праузору... Занат, *форма*, откриће *себе* и *другога*...

Испитна представа, обликована пред очима наставника („професионалног гледаоца“), па један пут одиграна пред испитном комисијом стручњака која оцењује постигнуће глумца у развоју, не задовољава у потпуности испитаника, не испуњава ни све жеље, намере и могућности школе[3].

Уколико је постигла одговарајући ниво, *испитна представа* природно постаје *јавна*, испит се преобликује у јавни наступ, излазак пред *гледаоца*.

1 Наравно, Радни центар није сасвим занемарио гледаоца, чија је функција, ипак, измењена.

2 За краковски Театар стари Анджеј Вајда последње странице *Идиота* (Достојевски) режира у назочности гледалаца који су за *отворене пробе* купили улазнице!

3 Кроз радни процес у учионици, у потрази за *занатом* и умећем, узимају се у обзир сва претходна знања и праксе. Ритуални облици, паратеатар, *Натја Шастра*, *Фушикаден* (Zeami Motokiyo), Мај Ла Фанг, од Аристотела до Станиславског, Брехта, Артоа, Мајкла Чехова...

„Промена“ је производ рада у учионицама и ван њих, рад на двострукој „перформативној структури“ (учење и излазак пред гледаоца) није само могућ него и пожељан.

Позориште „Промена“ рођено је из незаустављивог порива за *Игром*. И *представом*. Ни један пример не личи на неки други, јер се, у низу представа „Промена“ свака претходна неизбежно разликује од управо одигране, а ова од наредне. (Ко учествује у Промени – мења се, напредује.)

Неколико наслова:

Галеб у фрушкогорском амфитеатру језера и дрвећа – у пролећном пљуску гледаоци не отварају кишобране, хоће да кисну као и млади извођачи Чехова; потом у праскозорје, сред празног простора приморског градића, представа за сањиве рибаре, скитнице и ноћобдије; па поново, у меланхолији сутона међу гледаоцима свесним да им још један дан измиче у неповрат.

Чекајући Годоа, дуговечна београдска представа није могла да буде благовремено обновљена, па је за свечаност отварања Атељеа 212 (након треће реконструкције) позвана истоимена представа „Промене“, управо успешно одиграна у Ујвидеки синхазу, пред гледаоцима Стеријиног позорја. Шешир испод кога је десетлећима играо Естрагона, Бата Паскаљевић на отвореној позорници пружа Ани Радивојевић, Естрагону новог поколења. Препознавши симболичну радњу, публика срдачно, на ногама, поздравља чин *примопредаје глумачког наслеђа*. У Граду театру, представа се потом поново мења, на нов начин одиграна – *женска верзија* у мору, а *мушка* на будванској Цитадели.

Шекспир : љубав и смрт. У будимпештанској Позоришној и филмској академији, као и у Новом Саду, позорница је сва у цртежима какви се, након откривеног злочина, полицијском кредом повлаче око укочене жртве. Игра се за шекспирологе (и студенте) из десетак европских земаља: не знају ни речи нашег језика, али добро познају, па без оклевања прихватају савремени сценски идиом и Шекспира *пронађеног у преводу*.

Дон Жуан – глумци и гледаоци, једни уз друге, седе на будванском песку као Навахо Индијанци у мандали.

Антигони из позоришта „Промена“ убијен је отац у политичкој одмазди. Славни хеленски глумац из времена Демостена, Полус, да би у гледалишту појачао емпатију, извадио је из колумбаријума урну са пепелом свога сина, обгрливши је у представи, досегао је Електрин трагични патос у патњи за братом Орестом.

Како душевни потрес, трауму, очевог погреба одвојити од узвишеног чина сахране брата Полиника?! Ни гледаоци „Инфанта“, потресени, нису могли сасвим да раздвоје стварност од „естетске емоције“: Антигонин силазак у шахт Врта Академије уметности поистоветио се са силаском у Хад.

Представа *Промена* имала је част да учествује у иницијацији тек отвореног Аудиовизуелног студија на Академији уметности; прва је представа изведена на његовој позорници, додуше нешто друкчијој од прижељкиване. Претходно је одиграна у прекрасном парку у Кањижи[4], између споменика девојчици и дивље вишње од чијих плодова су извођачима током представе постали црвени зуби и усне.

Представа је компонована од основних жанрова песама, требало их је певати, на начин који Гротовски подразумева за *песме традиције* : важна је мелодија и темпо-ритам, али је енигма у „вибрационим квалитетима“; посвећено певане, постају *песме-тело*, *мантра*[5]... Извођење *Промене* достигло је необичну напетост : за време реконструкције, приликом уклањања бетона и земље из Дворишта[6], присутне гледаоце запањили су откривени посмртни остаци *гледалаца* из претходног века – гробље се, наиме, од цркве ширило до прве новосадске болнице чије је темеље Академија уметности наследила заједно са покојницима и песмама које су певали. Али певање на позорници изграђеној изнад сахранилишта увериће присутне да је *вертикалност песама* са биографијом заправо *духовна матрица*, основа, прапочетак (сваке) Академије[7].

Промена произлази из основне супстанце живота, најбоље означава позориште рођено у чежњи за гледаоцем, игром и непрестаним протејским преображајем.

---

4 У свести је Нађова „радна премијера“ *Међучин*, изведена из *Књиге промена* (*Ји Цинг*) која предсказује будућност, али рачуна и на случај.

5 Песме које певамо, наше, афро-карипске или с било које друге стране света, певале су генерације предака, свака од њих има богат *брују*; певање увек у себи садржи одређену тајну и обредно дејство.

6 Кровови различитих висина, многобројни прозори и врата – Двориште је било омиљена позорница „Промена“.

7 Отварајући Недељу позоришта „Промена“ у препуном гледалишту Аудиовизуелног студија, на позорници испуњеној младим светом у мајицама исписаним словима „Промена“, пролазио сам кроз сложен процес сећања на готово четвородеценијску историју позоришта „Промена“, и на представу *Промена* која је отворила ту позорницу. А програм Недеље је заиста богат : Округли столови – Бивши и садашњи чланови Промене, *Куда, како и зашто*, па *Позоришни систем у Србији*, Радионице поводом извођења *Похвале лудости*, *Лизистрата или поразговарајмо мало о рату и миру*, *Чеховљеве приповетке* или *Сакати Били са Иншимана*, *Бура* (Шекспир) у извођењу садашњих и бивших класа професора Никите Миливојевића, Јасне Ђуричић и Бориса Исаковића...

Свака представа, у стотинама, било ког рода и стила, *друкчија* пред новим гледалиштем, у новом простору, *ново* је, незамењиво, све дубље животно и професионално искуство представљача[8].

УЧИНИМО НЕШТО ЗА ПРОМЕНУ!

8 Гротовски сматра да, након десетак година, свежина одређеног позоришта копни. Сваке четири године из Академије уметности једна класа одлази, сваке године нова генерација будућих уметника заузима учионице : изванредна, *органска* могућност да „Промена“, уз свесрдну подршку професора, обнови свој састав и свежину. Непрестано се мењајући да остане иста у суштинском остваривању својих циљева.

Marijan Richter
Sveučilište u Zadru

UDC 7.01

Prozodija započinjanja

Apstrakt: U ovom tekstu razmatraju se problemi modernizma u kontekstu suvremenosti na relaciji: autor – njegovo djelo. Lajtmotiv je *izgled* naslikane slike u situaciji slikarevog aktualnog *pogleda*. Pitanje započinjanja i realizacije postavljeno je kao međuodnos subjekta-autora opremljenog *pogledom* i objekta – djela opremljenog *izgledom.* Tema započinjanja razvija se na primjerima Aristotelovog „praznog uma" i Dekartove (Descartes) metodičke sumnje koja prethodi *cogitu*, da bi prerasla u temu opažanja na primjerima Huserlove (Husserl) fenomenologije i Bergsonovog tumačenja svijesti. Povratak „započinjanju" je u zadnjem poglavlju posvećenom Žunecovom obrazlaganju izvornog značenja *mimesis*. Do potonjeg se došlo preko razlaganja Barklijeve (Berkeley) „esse…", te Lakanovog (Lacan) i Žižekovog tumačenja subjekta kao „praznog mjesta". Ovim promišljanjima nastojalo se ukazati na specifični problem slike iz pozicije samog autora i obratno. Budući da adekvatni (znanstveni) jezik za ovaj sadržaj nije u opticaju, poseže se za metaforičkim, te za filozofijskim metajezikom. U tom smislu ovaj tekst je i pokušaj inauguracije jednog diskursa koji proizlazi iz umjetničke prakse i njoj je poglavito namijenjen.
Ključne riječi: subjekt, izgled, pogled, stvari, mimesis

Slava ripada Bogu koji je učinio stvari ni iz čega i time uništio Ništa.

Ibn Arabi

Moći htjeti

Bezazleni pisar Bartlebi (Bartleby)[1] uspio je, a da to nije htio, „moći ne“. Njegova formula „radije ne bih“ (I would prefer not to) onemogućuje bilo kakvo uspostavljanje odnosa između *potentia absoluta* i *potentia ordinata* – između „moći“ i „htjeti“. Esteta par excelence Žan Dezesant (Jean des Esseintes)[2], dekadentan usred obilja „mogućnosti“, nakon obimnih priprema za putovanje, odustaje pred sam polazak; on radije odabire potenciju za *ne*.

Potencija je, prema Aristotelu, stanje uma „prije mišljenja“. Prije čina, djelovanja, svaka je potencija uvijek i impotencija ili potencija za „ne“. U svojoj čistoj potenciji, *nous* (um) je zapravo Ništa (Agamben, 2009). Potenciju kao „prazni“ um Agamben uspoređuje s pločicom premazanom voskom na kojoj se pisalo u vrijeme Aristotela, a zvala se *grammateion*. Kasniji latinski naziv bio je *tabula rasa.* Već je Aleksandar iz Afrodizije[3] zapazio da bi bilo prikladnije reći *rasura tabulae,* jer se prethodni tekst „brisao“ poravnavanjem tankog sloja voska u kojem je bio ugreben.

Problem prelaska iz potencije u energiju, iz „ništa“ u „nešto“ u umjetničkom (i ne samo umjetničkom) stvaralaštvu, paradoksalno, zapravo je problem prethodnog „viška“– prepunjenosti, preobilja. *Ništa* kao i *Sve* Janusova su lica onog istog *Jednog* koje ili još nije započelo svoju diobu (dijakroniju) ili ju je već iscrpilo do kraja.

Pred praznim platnom, u fazi započinjanja, slikar je izložen nametljivoj sugestivnosti, njemu „poznatih“ *dovršenja*, ali isto tako, i svojih prethodnih *započinjanja*. Premnogo slika je u praznom platnu, premnogo slika u glavi. Započinjanje se odvija pred velikim auditorijem, kao na pozornici – budući „auctor“ s iščekivanjem je promatran od Stvari. Započeti znači popustiti pred zahtjevom Stvari, prepustiti se, pristati na njihovu igru (pri)kazivanja.

Dekartov primjer

U trećem poglavlju *Rasprave o metodi,* Dekart (Descartes) nam daje primjer započinjanja. On kreće u „veliko spremanje“, dovodeći u sumnju prethodno „znanje“, u kojem ne nalazi uporišta za vlastitu spoznajnu aktivnost, ali:

1 Pisar Bartlebi (Bartleby) je junak istoimene pripovijesti Hermana Melvila (Hermann Melville). O fenomenu Bartleby vidi u: Đorđo (Giorgio) Agamben: „Bartleby ili o kontingenciji“, te u: Enrike (Enrique) Vila Matas: „Bartleby i družba“

2 Dezesant je dekadentni esteta iz romana Jorisa Karla Hujsmansa (Huysmans) „Naopako“. Njegovo odustajanje od Novog svrstava ga u društvo poricatelja – Bartlebija.

3 Aleksanar Afrodizijski, zvan Egzegeta (interpretator) početkom 3. st. uvodi pojam djelatnog uma koji se razvija na pretpostavci prethodnog prirodnog uma.

"...kao što god nije dovoljno, prije nego čovjek počne nanovo graditi kuću, u kojoj prebiva, da je samo sruši, da se pobrine za građu i graditelje ili da se sam vježba u graditeljstvu i da je osim toga brižljivo napravio i njezin nacrt, nego je sebi morao također potražiti i neki drugi stan, gdje će se za vrijeme gradnje udobno moći smjestiti, tako sam i ja, da ne bih ostao neodlučan u svojoj praktičnoj djelatnosti, dok me um bude prisiljavao da takav ostanem u svojim sudovima, a da bih ipak i tada što sretnije živio, stvorio sebi **privremeni** moral, koji se sastojao samo od tri ili četiri maksime ..." (Descartes, 1951).

Ta „privremena" Dekartova pozicija, kao što se u nastavku pokazalo, bila je ona prava: *cogito ergo sum* je, takoreći, nastao kroz čin neophodnog pražnjenja – kao *rasura tabulae* prepunjenosti prethodnog „znanja". Dekartu je *cogito* bilo tek početno, privremeno stanište za pripremu predstojeće „gradnje" – *potencija* za *aktivnost*.

Subjekt i Umwelt

Lakanovskim rječnikom kazano, *cogito* je simbolički uspostavljen subjekt koji svoj užitak (*jouissance*) nalazi u tome što sebe-uspostavljanjem *zakriljuje užasni učinak prisutnosti stvari. Jouissance* u slučaju spoznajućeg subjekta postaje *jouis-sense* – „užitak u smislu" (Žižek, 2002). *Jouisssance* nastaje kad proizvedeni smisao poput alikvote „zazvuči" kao da pripada nekom prethodnom, već postojećim, „temeljnim" smislu. Znanosti o zvuku kao i glazbenicima poznat je fenomen alikvota (harmonika) koji osnovnom tonu daju karakterističnu boju. Mjerni instrument razvidno pokazuje osnovni ton i njegove alikvote. Međutim, postoje tonovi kojih, takoreći „nema", a mi ih čujemo! Naime, uređaj u nekim slučajevima registrira alikvote, ali ne i osnovni ton koji ih u sebi sadrži, od kojih se on u stvari sastoji. Preslikano na kognitivnost, bazični „smisao" ne mora uopće postojati.(!) Možemo ga smatrati virtualnim, ili lakanovski, odrediti ga kao *prazni subjekt-označitelj*. Poslije Lakana, logocentrični subjekt je ono mjesto, kojeg „nema", a „čuje se" kao „osnovni ton"!

Prisutnost i *pripadnost* određuju gravitaciono polje subjekta[4]. Radi se zapravo o dinamici premještanja, približavanja i udaljavanja raznorodnih iskustava koja u međusobnom splitaju čine mrežu odnosa na relaciji osjetilno – spoznajno. To polje događanja naš je Umwelt[5]. Prema tome, „subjekt" nije i ne može biti središtem ni u kojem pogledu. On se ostvaruje upravo na rubu, u graničnom području koje je uvijek „između" bliskog i dalekog, unutarnjeg i vanjskog, osjetilnog i spoznajnog, centra i

4 Morat ćemo prihvatiti da se „subjekt" ponaša nepouzdano: ne da se smjestiti u jednoznačan pojam; npr. u engleskom jeziku *subject* po značenju je bliže onom što je nama *objekt*.

5 Svijet koji „okružuje" subjekt, njegov *environment.*

periferije. Užitak (*jouissance*) postojanja je u svježini otvorenih mogućnosti: biti izvan, a ne unutar *centra.*

Područje „otvorenosti" je i područje slobode. Ono se ne da ustanoviti kao neko obitavalište upravo iz nemogućnosti da se odredi kao „mjesto". Zato sve što smo spoznavanjem približili i pridodali našem Umweltu – obitavalištu ubrzo prestaje za subjekt proizvoditi *jouissance*, pa čak počinje i vršiti stanovit pritisak na njega. Iz „ustanovljenosti" Umwelta, našeg zavičajnog, prostornog „ovdje" otvara se mogućnost da negdje „drugdje" postoji neki, nama nedokučivi *smisao,* neko bitno „neznanje". *Blisko* i *poznato* ima tendenciju da se intimizira s nama, da nas indiskretno „podrazumijeva". Uslijed toga nastalu egzistencijalnu tjeskobu ublažavamo poricanjem prethodnih, zatečenih „vrijednosti". Izlaz tražimo u prodoru u „drugdje", koje za nas ima čar Novoga, ali eto: čim Novo privučemo sebi, njegova svježina nestane – otopi se u toplini Umwelta. Određeni osjećaj da možemo *izgubiti sam naš bitak ako previše toga saznamo* (Žižek, 2002) vraća nas našem „ovdje". „Drugdje", ostaje ono što je oduvijek i bilo, naime *ou-topia* (ne-mjesto). Naposljetku, upravo po svojoj „drugosti", utopija povratno određuje naše „ovdje" kao *eu-topiu* (dobro mjesto) – naš Umwelt.

Pogled vs. izgled

Svako stvaranje implicite pristaje na kompromis vidljivosti, jer *ono što ostaje virtualnim i skrivenim nikad se ne kompromitira*; pristajanjem da bude „vidljiva", svaka umjetnost u sebi nosi neku verističku crtu (Žižek, 2002). Vidljivo je ono što je vanjsko, „neskriveno". Pristajemo na istinitost onoga što je ne-skriveno (*aletheia*), premda znamo da se radi samo o vanjskoj pojavnosti, „vidljivoj" strani – *aspektu* ispoljavanja Stvari. Znamo i to da nijedan *izgled* ne pokazuje svoje „skriveno", svoju „stražnju" stranu. Oči su uvijek uperene prema nečemu, a to *nešto* presreće naš pogled. To što je predmetnuto pogledu nisu stvari, ni prostor, niti svjetlost, to je samo i jedino *izgled.* Stvari se legitimiraju svojim izgledom – one *izgledaju* kao stvari. Tako nas stvari primoravaju da ih vidimo (akceptiramo) na određeni način, reklo bi se: na „njihov" način. *Vidljivo* je mimikrija stvari, a to zavođenje izgledom zovemo „stvarnost". Pitanje je dopire li *pogled* uopće do stvari, ili, možda, tek do slojeva njihove pojavnosti? Nije li ono što zovemo stvarnošću tek vidljiva površina stvari*,* ono što sačinjava njihov *izgled?*

U stvaralačkom procesu svaka pojavnost, svaki *izgled* potkupljuje *pogled*; svaki *izgled* je zavodnički, zavjerenički, konspirativni pokušaj korupcije pogleda. No, samo putem izgleda, izgledom provociran, *pogled*[6] iz potencije prelazi u aktualnost, ali,

6 *Pogled* je mogućnost subjekta, a *izgled* objekta. U tumačenju tih pojmova i njihovih veza i odnosa

ne zadugo; pogled se teško može održati u svom „čistom“ stanju, prepušten samom sebi ubrzo će potražiti neku udobnost i sklonište na već provjerenom mjestu, u simboličkom Drugom, u *izgledu*.

Telos

U dovršenosti ima neke bezizlazne neophodnosti i važnosti. Unatoč toga (ili baš zbog toga) umjetničko djelo završava uvijek mimo cilja – tamo gdje je cilj prestao djelovati kao pokretač aktivnosti. Djelo je uvijek na neki način promašaj, jer ono ne pogađa smisao njegovog pravljenja. Sav smisao pravljenja djela na kraju je preuzeo, sebi prisvojio onaj konačni izgled. Od dinamičnih povoda, uzroka, i razloga ostalo je vidljivo samo statično posljedično stanje. Dovršenje djela simboličko je dovršenje Ja-subjekta[7]. S obzirom da je djelo na neki način *mimesis*[8] subjekta, suočavanjem autora i njegovog vlastitog djela dolazi do „kopernikanskog obrata“. Naime, upravo spoznaja da je u dovršenosti, jedinstvenosti samog *djela* ja-subjekt cjelovit, da je ostvaren, njemu samome ne može biti prihvatljiva[9]. Iz tog razloga *djelo* u dovršenosti, u definitivnosti njegovog *izgleda* djeluje „strano“ njegovom autoru. Što je djelo „vrijednije“, moguće je da vrši veći „pritisak“ na autora. Još je gotovo prije jednog stoljeća Žorž Brak (Georges Braque) upozorio: *Ako slikar već ne prezire slikarstvo, neka barem pazi da ne napravi sliku bolju od sebe samog*! Slikaru se nameću vječita (i uvijek nova) pitanja dovršenosti, obligatnog „smisla“, apriorne likovnosti i ikoničnosti, te simboličke fundiranosti Djela. Slikarsko djelo svojom dovršenošću implicitno *premašuje* subjekta – stvaratelja i to tako da ga u stvari *promašuje*, jer pada negdje pored, mimo cilja, ili čak s onu stranu temeljnog slikarskog cilja. Taj problem, ipak je problem samog slikanja, i teško da njega mogu riješiti discipline kao *teorija umjetnosti, estetika, gestalt psihologija, ikonologija, hermeneutka* koje, po definiciji, uvijek dolaze „poslije slike“, bilo da slici prilaze kao ispostavljenom „objektu“ – ili pak, polaze od „ideje“ o slici.

Cilj, to ne treba smetnuti s uma, je ono što je pokrenulo, usmjerilo potenciju, ono što je iniciralo događanje[10]. U srednjem vijeku cilj je bio pronaći sveti gral, no, tamo se

iluzorno je pokušavati dati definitivno određenje. Pravo značenje uvijek je negdje “između“, u deridaovskoj *differnace*, u *hiatus*-u.

7 U ovoj i njoj sličnim rečenicama svaku bi riječ trebalo staviti pod navodnike. Ta poteškoća fenomenologijskog kazivanja srodna je problemu „trećeg čovjeka“ (tritos anthropos) – npr. *kako spojiti ideju čovjeka sa samim čovjekom? – za to je potreban treći čovjek.*

8 U srednjem vijeku, i kasnije, kod Spinoze mimesis se tumači na način: *natura naturata* – imitacija kao oponašanje stvari u prirodi nasuprot *natura naturans* – stvaralaštvo prema uzoru na stvaralaštvo prirode.

9 O aspektima autora-subjekta vidi u: Mihail Bahtin „Autor i junak u estetskoj aktivnosti“ (1991).

10 Polovicom osamnaestog stoljeća u Engleskoj je objavljen neobičan roman. Glavni lik, ujedno i pripovjedač, započinje pripovijedati „svoj život“, ali zbog uzastopnih digresija, priča nikako da

nikada ne stiže, jer to i nije neko *mjesto* kao što nije niti neka *stvar*. Slično je i s alkemijskom transmutacijom – zlato je cilj od kojeg se započinje, a ne na koji se stiže. U stvari, cilj je zadobiti vrijeme, ono bergsonovsko vrijeme memorije koje „junak" tek treba steći, osvojiti, zaslužiti. Ili, još točnije, cilj je bio otisnuti se od svojeg „cilja", od sublimnog objekta žudnje, *idealne ljubavi;* srednjovjekovna „udvorna ljubav" ostaje u potenciji „traženja", u „udaljavanju" od cilja /dovršenja kao konačne realizacije i svojeg „završetka".

Poetika moderniteta

Modernost se često definira humanizmom. Ateizam modernih vjeruje u *odsutnost* Boga što njegov položaj čini „idealnim". Smještajući Boga u „imanenciju", modernima je moguće provesti izuzeće od „ne-ljudskog" i ustoličuje sebe, kao ono „slobodno" ljudsko. "Mobiliziranjem prirode putem znanosti i umjetnosti, moderni su ustoličili paradoksalnu metafiziku koja ih je prisiljavala da vjeruju u vjerovanje" (Latour, 2005).
Suzan Zontag u modernitetu vidi paradigmu koja je ishodišna za svako umjetničko djelovanje:

"...moderni period umjetnosti nastupa u trenutku postanka 'umjetnosti'... od tog trenutka svako od uključenih djelovanja postaje duboko problematsko djelovanje, kojeg postupci, i, konačno, svako pravo na postojanje mogu biti dovedeni u pitanje. (...) Promoviranjem umjetnosti u umjetnost nastaje vodeći mit o umjetnosti kao apsolutnosti umjetnikova djelovanja" .

Nastavljajući u apofatičkom[11] tonu, Zontag zaključuje:

"Kao što djelovanje mistika mora završiti kao via negativa, u žudnji za oblikom nesaznajnosti izvan saznanja, za šutnjom izvan govora, tako i umjetnost mora težiti antiumjetnosti, eliminiranju subjekta, zamjeni prilike za intenciju, traganju za šutnjom ... s pomoću šutnje, umjetnik se izbavlja od robovanja svijetu koji se javlja kao patron, stranka, potrošač, suparnik, arbiter i nagrdilac njegovog djela" (Sontag, 1971).

---

započne. Nakon nekoliko stotina stranica glavni lik, odnosno sam autor-pripovjedač zapravo se još nije niti rodio! Djelo Lorensa Sterna (Lawrence Sterne) „Tristam Shandy" napisano je tako da uopće nije započeto! Pisanje, stvaranje teksta kao *entelehija* koja je uspjela izbjeći obligatni *telos* vlastite priče.

11 *Apophemi* – poricati; apofatička teologija (*via negativa*) nastoji opisati Boga putem ukazivanja na ono što on nije. U modernizmu poricanje ipak nikad nije radikalno, jer, kazat će Niče (Nietzche): „... moderni boluju od povijesti; žele sve datirati jer misle da su konačno raskinuli s prošlošću. Što više gomilaju obrate, više čuvaju; što više kapitaliziraju, više stavljaju u muzej. Manijačka dekonstrukcija simetrično je plaćena isto tako manijačkim čuvanjem."

Ova dijagnoza Suzan Zontag intonirana je, ponešto, „šezdesetosmaški“. Ona ovdje zagovara „eliminaciju subjekta“, no za takav pothvat, potreban je još uvijek onaj *logocentrični subjekt* koji bi trebao provesti tu eliminaciju. Takva kritika moderniteta upravo potvrđuje paradigmu moderniteta, što se očituje u nužnosti, a istovremeno i nemogućnosti da se ispuni misija koju je *umjetnik* kao mandatar modernog subjekta preuzeo na sebe. Radi se, očito, o nekom obliku samoprijegora, čak i samoegzorcizma kojim se istovremeno dokida i uspostavlja taj isti „slobodni“, „stvaralački“ subjekt. Iz te aporije u samom modernom subjektu, iz njegovog *hiatusa* izvire Prufrokov karakteristični refren: *To nije ono što sam htio reći, uopće, to nije ono uopće*[12].Uostalom, kako nam pokazuje Žižek, referirajući se na Lakana, subjekta uopće niti nema, ili da kažemo drugačije, ono središte koje je nekoć, kako smo držali, ispunjavao subjekt, sada nalazimo praznim. Neki će takvo stanje nazvati postmodernim, a za druge će to značiti da bitna pitanja moderne nikad nisu riješena. Treći će, poput Bruna Latura (Latour),pak zaključiti, da nikad nismo ni bili moderni![13]

Osuđen na percepciju

Literarna i kazališna promišljanja Samjuela Beketa (Samuel Beckett) bila su usko vezana za ideje ruskih filmaša, posebice Sergeja Ejzenštajna. Njegov biograf Deirdre Baira navodi da je Beket 1936. uputio pismo Ejzenštajnu u kojem izražava svoju želju za studiranjem na Moskovskoj državnoj školi za kinematografiju (Institut Gerasimov). Navodno pismo nikad nije stiglo adresatu. Tek 1965. Beket je napravio autorski film pod jednostavnim naslovom – “Film”. Snimatelj je bio Boris Kaufman, brat Dzige Vertova[14], a glavni glumac Baster Kiton (Buster Keaton). Beketova fascinacija

12 T. S. Eliot: „Ljubavna pjesma J. Alfreda Prufrocka“. Na pjesmi je Eliot počeo raditi 1910, a objavljena je 1915.

13 U knjizi „Nikad nismo bili moderni“ autor Bruno Latur (Latour) dekonstruira pojam moderniteta i dezavuira neka uvriježena mišljenja o tom fenomenu.

14 Filmski medij na način kako ga je tretirao Dziga Vertov (pravim imenom – Denis Kaufman) predmet je filozofsko – teoretskih promišljanja Žila Delaza (Gilles Deleuze). Kao što je Sezan (Cézanne) tražio slikarsku optiku, kojom bi dokučio čisto viđenje, “zoru nas samih”, “djevičanstvo svijeta” tako Vertov kamerom i montažom nastoji doprijeti do “nadljudskog oka” – oka koje je u stvarima. Takav svijet treba stvoriti, jer je dan samo “oku kojeg nemamo”. Taj zahtjev je baš po mjeri Dzige Vertova. Svojim filmovima pokazao je kako skopičko polje prestaje biti isključiva domena percipirajućeg subjekta, nego postaje autonomno područje oka kamere. Vertov je taj diskurs nazvao “kino-oko”. *Kinok* je pridjevak koji je nadjenuo sebi i svojim istomišljenicima.

Delez poetiku Dzige Vertova privodi Bergsonovoj filozofiji. Po Deleuzu, Vertov je ostvario program prvog poglavlja Bergsonove knjige “Materija i sjećanje” aktivirajući kamerom *ono u sebi slike.*

Za Vertova, *tekuća slika*, koju preferiraju francuzi (npr. Renoar), ne dopire do *zrna* materije. U slučaju Vertova, trebalo bi govoriti o *plinovitoj*, a ne o tekućoj percepciji. U tom smislu, filmska slika

rudimentarnošću nijemog filma odredila je način i postupak: njegov film je bez boje i bez tona, s elementima burleske. Koliko je pisac bio pod utjecajem filmaša s kojim, eto, ima priliku surađivati na dugo očekivanom vlastitom filmskom projektu, govori podatak da u jednom kratkom Kitonovom filmu (*The Loveable Cheat*), lik kojeg igra sam Kiton uzaludno čeka svojeg partnera ... koji se zove Godo (Godot) (!) (Deleuze, 2010). Tema Beketovog filma jest percepcija. Glavni lik kreće se praćen kamerom s leđa, kao da ne želi biti viđen. Kamera ne prelazi kut od 45 stupnjeva tako da nikad ne vidimo njegovo lice. Postupno shvaćamo da smo involvirani u sam čin gledanja, jer naš pogled je *oko* kamere. Kamera – oko želi vidjeti lice, no lice izbjegava biti viđeno. Tek na kraju filma kamera uspije iskoristi trenutak nepažnje „objekta" i "pogledati" ga „licem u lice", odnosno oko kamere nađe se sučelice njegovom jednom oku (na drugom je povez). U tom trenutku, nama gledateljima, biva omogućeno vidjeti i samu kameru – „oko" onoga koji je do sada promatrao, a kad je napokon „vidio" i sam je postao viđen. Kamera-snimatelj-gledatelj bili su jedno oko dok je „objekt" izbjegavao biti viđen, a kad je napokon „viđen", taj „objekt" viđenja u paradoksalnom obratu izdaje se kao „subjekt"; „ja" sam taj koji sada vidim kameru koja gleda u mene; ja „sebe" vidim kako sam viđen od sebe samog! – Ali, mene tu gdje se vidim uopće nema; na mjestu gdje bih trebao biti „ja" samo je oko – oko kamere – simbolički Drugi. Film je izveo demonstraciju onoga što će pola stoljeća kasnije Slavoj Žižek, povezujući Lakana s njegovim prethodnikom u „stvarima pogleda" Merlo-Pontijem (Merleau-Ponty) razraditi u temi subjekta kao praznog mjesta[15] – subjekta kao radikalne *nemogućnosti* da postigne pun identitet sa samim sobom.

Beket dramu egzistencije vidi upravo u podnašanju percepcije. Parafrazirajući Sartra (Sartre), mogli bismo reći da je umjetnik osuđen na vječitu percepciju. To barem vrijedi za Beketa umornog od percipiranja i bivanja percipiranim. Iz toga izvire njegova „poetika nemoći", poetika prestajanja proizvođenja smisla. Na neki način, Beket započinje s obrnute strane – od tamo gdje je sve već gotovo, gdje je smisao uspostavljen.

nema za znak *remu* (tekuće stanje percepcije, "razlijevanje preko kadra"), nego gram, engram ili fotogram, termin koji Delez koristi da bi ukazao na genetski element slike-percepcije, na njezine dinamičke parametre: imobilizaciju, vibraciju, treptanje, brišuće kretanje, ubrzavanje, usporavanje itd. Ta svojstva slike omogućava *oko* kamere, a još u većoj mjeri montaža. Princip intervala u montaži nije više odnos posljedičnih slika, nego postaje izražajni element kroz suprotstavljanje slika nesumjerljivih s gledišta naše, *ljudske* percepcije.

Korelacija slika čini tkanje cjeline koja se neprestano proizvodi, gotovo strojnom pravilnošću. Kamera je u punom smislu riječi stroj za proizvodnju slika. Vizualni *pisaći stroj*. Strukturna ćelija tih slika-proizvoda je *fotogram* koji za Vertova nije samo povratak fotografiji. Fotogram je bitno filmski, jer kao genetski element slike, ujedno je i diferencirani element pokreta.

15 Žižek, isto.

Prema stvarima

Johan Hajnirih Lambert (Johann Heinrich Lambert), Kantov suvremenik, prvi je upotrijebio naziv „fenomenologija“ za znanost koja se bavi „izgledom“. Čini se da njemačka riječ *Schein* (izgled, privid, lice, ali i sjaj, svjetlost) nije bila najpodesnija da označi ono što se događa u procesu opažanja, a što po Lambertu nije ni „istinito“ niti „lažno“; *Erscheinung* (pojava) ne može se odrediti ni kao „subjektivno“, niti kao „objektivno“, pa je grčka riječ *phainomenon* (od *phaino*: pojaviti se, prikazati) nekako najbolje odgovarala predmetu Lambertovog istraživanja.

Kantova podjela na *phainomenon* i *noumenon* u smislu razlikovanja čulnog svijeta (*mundus sensibilis*) i umnog svijeta (*mundus intelligibilis*) ponešto odstupa od izvornog grčkog značenja po kojem je *phainomenon* (ono što se ispoljava kao „površina vidljivog“) protuznačnica od *lathomenon* (ono što leži ispod te „površine vidljivog“). To „nevidljivo“ u vidljivom pojavljuje se (*phainesthai*) jedino kao *izgled.* Dakle, *izgled* je ono kako se Stvari (ili „bića“) upliću u naš *pogled*.

Huserlova (Husserl) fenomenologija pod geslom: *prema samim stvarima* predstavlja napor da se prevlada *filozofijska potreba za svijetonazorom*. Poput Dekarta (Descartes), i Huserl započinje „velikim spremanjem“: „Da bih dobio svijet, moram ga najprije izgubiti“ zvuči gotovo kao uvod u „Raspravu o metodi“. *Fenomenološka redukcija*[16]*,* koju pritom provodi, odnosi se na suspendiranje svakog nekritički prihvaćenog bića (Damnjanović, 1975).

Nasuprot naivnog „prirodnog“ kao i znanstvenog (objektivirajućeg) pogleda na Stvari, Huserl uvodi metodu *autorefleksije* putem koje se subjekt *konstituira* kao djelatna, transcedentalna subjektivnost. No, Huserlov put *prema stvarima*, ipak je, više ostajanje na mjestu, jer, metoda *transcedentalne redukcije*[17] koju provodi nije ništa drugo nego prerušena logocentričnost[18]. Huserlov subjekt je sada „slobodan“ na *egološkom* putu *konstituirati* svijet kroz proces suprutan od *redukcije* – kroz proces *intencionalnosti*[19]*,* koja i jest ono prvotno smjeranje *prema stvarima* – ali, radi se zapravo o tome da su stvari još uvijek tamo gdje su i bile: u gravitacionom polju kartezijanskog subjekta. U

16 Svođenje na izvor nečega što se otuđilo od svog izvora.

17 Vraćanje izvornoj transcedentalnoj subjektivnosti.

18 Iskorak „jakog“ subjekta na pozornicu svijeta dogodio se u renesansi uspostavljanjem perspektive. Alberti je u 15.st. uspostavio očište kao čvrstu točku koja definira poziciju subjekta u svijetu, da bi Dekart dva stoljeća kasnije tu poziciju redundantno učvrstio svojim *cogitom.* Kantov „kopernikanski obrat“ još je ojačao instituciju subjekta, da bi Đani Vatimo (Gianni Vattimo) naposljetku, poslije strukturalista i poststrukturalista krajem 20. stoljeća iznio tezu o nužnosti „slabog subjekta“.

19 Intencionalnost je pojam koji je H. preuzeo od Brentana (Franz Brentano)

tom pogledu, Huserlovo mišljenje ostaje uvijek nedovršeno, štoviše, ono je neprestano u započinjanju, u uspostavljanju jedne metode koja je ujedno protiv metode[20].

Ono što u fenomenologiji ostaje otvoreno jest *epohé* – neopredijeljenost „između" *izgleda* i *pogleda* u „dohvaćanju" stvari[21]. Iz Huserlove postavke *„svaka svijest je svijest o nekoj stvari"* čini se da je u poslovima *pogleda* i *izgleda* već sve obavljeno: *stvari* su već tamo gdje smo za njih predvidjeli mjesto – u našem „razumijevanju".

Svijest

Mi smo „svjesni" da opažamo, a način *kako* vidimo (ili razumijemo, što zapravo znači – kako nam stvari *izgledaju*), zovemo svojom sviješću[22]. Ako je svijest *svjetlost* uma, onda mi „našim" viđenjem projiciramo svjetlost na stvari, osvjetljujemo pojave, jer *svaka svijest je svijest „o" nekoj stvari.* Može se reći i ovako: svako viđenje je i neko razumijevanje, jer svaki *izgled* korespondira s nekom predodžbom, slikom (*eidos*) koju već od prije nosimo u sebi – bila ona istinita ili lažna. U tom smislu, „novo" i „drugačije" moguće je jedino na podlozi prethodno ustanovljenog.

Bergson je učinio otklon od Huserlove eidetike i „priznao" Stvarima veću autonomnost. Za njega svaka svijest **jest** neka stvar. Za Bergsona *stvari su svjetleće po sebi, bez ičega što bi ih osvjetljavalo; svaka je svijest neka stvar, miješa se sa stvari, tj. sa slikom svjetlosti*[23]. Ovdje stvari prestaju biti objekti jer njima nasuprot nije postavljen neki subjekt-očište kao njihov mjernik. Zbog toga, znanstvena spoznaja ne dopire do Stvari, nego tek do njihovog prostornog, kvantitativnog aspekta:

---

20 O dezavuiranju znanstvene „metode" kao inačice logocentrizma vidi u: Paul Feyerabend: „Protiv metode" (1977).

21 Franz Kafka to „između" stvari i nas vidi na osobit način: „Pravo je idolopoklonstvo zacijelo počivalo na strahu od stvari, pa stoga i na strahu od nužnosti stvari, pa i odgovornosti za njih. Reklo bi se da je ta odgovornost bila tako velika da se ljudi nisu osuđivali opteretiti njome ni jedno božansko biće, jer intervencija takva bića ne bi dovoljno olakšala teret ljudske odgovornosti; posredovanje samo jednog bića bilo bi previše okaljano odgovornošću, pa je svakoj stvari povjerena odgovornost za sebe, pa i više od toga, stvarima je povjerena i stanovita odgovornost za ljude" (Kafka, 2009).

22 svijest – od starosl. věděti = znati. Svijest, svijet i svjetlost imaju zajednički korijen: *ved* (vid)

23 Ovdje je zamjetljiva reminiscencija na pseudo Dionzija Areopagita i njegovu krilaticu „Bog je svjetlost" koja je u interpretaciji opata Sižea (Suger) (12. st.) bila presudna za rađanje gotike, a svoju je sekularizaciju našla u impresionizmu u 19. st. Cijelo francucko slikarstvo, od anonimnih majstora vitraja preko impresionizma do Matisa (Matisse) intonirano je tom idejom, i svakako nije neobično da je Bergson kao Francuz njome baždaren.

„Što su naše znanstvene spoznaje dublje, to više nam se u pozadini neprostornog priviđa prostorno, u pozadini kvalitete kvantiteta, to odlučnije prevodimo prvu u drugu i tumačimo svoje osjete kao veličine“ (Bergson, 2000).

Iz navike sve što zamjećujemo prevodimo u svijet izmjerljivih veličina, pa čak i vrijeme prevodimo u prostor, u dijakronijski *razmak*. Bergson uočava da proživljeno vrijeme, vrijeme memorije i naših iskustava ne može biti isto što i ono vrijeme koje iz operativno – komunikacijskih razloga tumačimo kao udaljavanje od jedne točke i približavanje drugoj, dakle, u prostornoj kategorizaciji. Subjekt (koji se kao takav kod Bergsona izričito ne spominje) u tom smislu je nemjerljiv, jer ga se ne može odrediti kao prostornu, kvantitativnu kategoriju; on je *kvalitet* sazdan od samog vremena – *vremena memorije*.

Biti opažen

Percepcija je kamatar našeg pogleda: moj *pogled* ima slobodu trošenja ako poštujem klauzulu ugovora koji sam bez mogućnosti izbora morao sklopiti sa Stvarima. One imaju neotuđivo pravo uvijek biti tamo gdje im je mjesto – u njihovom *izgledu.* Svijest da smo i mi sami izbačeni na površinu vidljivog, da smo obavezni biti na dispoziciji Stvari, jer svijet Vidljivog jest svijet Stvari – rađa u nama osjećaj dužnosti. Dužnost počinje baš onda kad smo spremi da ju preuzmemo: u onom prijelaznom razdoblju kada dijete poprima obilježja odrasle osobe. U djetinjstvu Stvari nas obasjavaju i neprestano nas obogaćuju svojim darovima (kasnije ćemo te darove zvati našim osjetima i našom spoznajom): tada „svijet“ još nije Svijet, jer još ne znamo što su *stvari*, a nije niti „naš svijet“, jer još nismo u stanju preuzeti odgovornost za njega.

Svijet nastupa istodobno kada i Svijest. Tada se stvari povlače u svoj *izgled* – i tek onda postaju ono što su za nas, kako mislimo, uvijek bile: Stvari. Dok smo bili djeca, *stvari* su skrbile o nama; odrastanjem, *mi* smo dužni preuzeti skrb o njima. Percepcija počinje tamo gdje počinje odrastanje. Percipiranje je prvi znak „zrelosti“.

Percepcija je domašaj, ali nije Stvar ono što je dohvaćeno, nego je upravo *ja-subjekt* ono što je uspostavljeno od Stvari, odnosno, po njima. Percipirati znači biti „uhvaćen“ od Stvari: ono što se u percepciji čini kao da je moje, zapravo je pozicija *očišta* – praznog mjesta do kojeg sam navođen i u njemu zaustavljen. Percipirati, pak, možemo jedino dok stojimo na jednom mjestu, sučelice predmetu našeg opažanja. Percepcija izdvaja stvari i fiksira ih u njihovim položajima – kao na zemljopisnoj karti.

Unutra i blizu

Po svojem iskušavanju *blizine* i *daljine*, umjetnost ima nešto od „primitivnog" rituala. U ritualu se može sudjelovati kao „izvođač" ili kao promatrač. U antičkoj Grčkoj promatrača, kojeg su slali na mjesta gdje su se održavale vjerske svečanosti, zvali su *theoros* (lat.- *spectator*). Čini se da nije utvrđeno da li je porijeklo riječi *teorija* u theos (bog) ili thea+horos što znači vidjeti+pogled. U svakom slučaju taj povjerenik društva ujedno je neka vrsta preteče novinara, turista i znanstvenika (etnologa ili antropologa). Pravo pitanje samog čina, zbivanja vjerskog obreda je: koliko je moguće prići, vidjeti, doživjeti, shvatiti ono što se događa? Sudionik rituala je preblizu da bi *vidio*, odnosno *shvatio* što (ili kako) se zapravo događa. U tom smislu theoros je u povlaštenom položaju, jer sa distance s koje promatra, lakše mu je „sagledati" a i shvatiti samo zbivanje. Osim toga, *theoros* – teoretičar je prisustvovao mnogim sličnim i različitim događanjima, pa već iz same mogućnosti usporedbe u prilici je zamijetiti ono što bi običnom promatraču, a i samom sudioniku, vjerojatno promaklo: on svoje viđenje u svakoj novoj situaciji može dovesti u vezu s nekim prethodnim opažanjem i naravno, iz toga donositi određene zaključke.

Umjetnik stvaratelj je, reklo bi se, *unutar* samog rituala (često ga i uspoređuju sa šamanom), no i on, iskušavajući blizinu, pazi da ostane na kontroliranoj distanci. Razlika je u tome što teoretičar prilazi sa svjetiljkom pogleda, a umjetnik tamu svojeg tijela izlaže rasvjetljujućem pogledu samih stvari. Umjetnik "sluša" stvari, a stvari mu kažu: "Vidiš nas tamo gdje te mi gledamo".

Mjesto pogleda

Bruno Latur (Lutour) u promišljanju svojevrsne „obrnute antropologije" ukazuje da „...imamo stotine mitova koji pričaju kako subjekt (ili zajednica, ili intersubjektivnost, ili sve spoznaje) stvara objekt – Kantov kopernikanski obrat samo je jedan od niza primjera. Međutim, nemamo ništa što bi nam ispričalo i drugu stranu povijesti: kako objekt stvara subjekt" (Latour, 2005). Problem, kako ga je naznačio Latur ponešto zaglušuje buka diskursa; naime, okoštala paradigma *subjekt – objekt* formula je povijesne predestiniranosti samog mišljenja. Kartezijanska pozicija logocentičnog subjekta, unatoč različitim filozofskim pokušajima njene detronizacije, čini se, još je uvijek na snazi. Naše mišljenje (stav, stajalište) zapravo je znanje; uvijek je „povijesno", jer funkcionira po principu potrošnje: što *prije* nisam znao, *sada* znam, međutim, kao i prije, ja još ne znam ono što ću tek (sa)znati. Nasuprot toga, stvari nemaju povijest, jer „nemaju mišljenje". Da je to činjenica, na to nas upućuje naše vlastito mišljenje, no valjalo bi vidjeti nije li još biskup Barkli (Berkeley) naslutio da distinkcija *subjekt* –

objekt (koja podrazumijeva da sam „ja“ ovdje, a „stvar“ tamo), ne isključuje i obrnutu mogućnost?

Nije li Barkli u svojoj zamjedbi *Esse est percipi* (Berkeley, 1999) (biti je biti opažen) dopustio dvosmislenost funkcije *pogleda*, pa čak i dao izvjesnu prednost „stvarima“ u zbivanju pogleda? Njegova formula otvara svijet pogleda kao svijet bivanja, *bića*, ostavljajući, kao što je to činio i Heraklit, apstrakni *bitak*[24] po strani. U *esse est percipi* nije odlučeno o pozicijama subjekta i objekta. *Tko* koga (ili što), odnosno: *što* koga (ili što) tretira u *pogledu*? Da li je pogled čin ili zbivanje? Nadovezujući se na Merlo-Pontija, Lakan zapaža: „U skopičkom polju pogled je izvana, ja sam gledan, tj. ja sam slika“ (Lacan,1986).

Muzička i slikarska mimesis

Naš svijet, svijet čovjeka kao „konačnog“ bića odvija se u okviru naših osjetilnih i pojmovnih mogućnosti, u području koje zovemo *dijapazon* ili *spektar.* Oba izraza znače *raspon*: dijapazon *slušnog,* a spektar *vidljivog* prostora. Slušno pripada unutarnjem, a vidljivo vanjskom, no moglo bi se tumačiti i obratno. Započeti znači početi od „nečega“. To „nešto“ zapravo je „negdje“ – latentno prisutno u samom rasponu. Ono ili je već tu, ali tek u potenciji, ili je tamo do kuda tek trebamo doprijeti.

Približavanje i udaljavanje (*nečemu* ili od *nečega*) kao da pretpostavljaju neki „cilj“, no prije svega, radi se o onom prvotnom prelasku iz potencije u aktualnost, iz mirovanja u pokret. U tom smislu, moglo bi se reći: „U početku bijaše pokret“. Svaka aktivnost očituje se kao *rithmos* – kretanje, i *arithmos* – broj. Iskustvo odmjerenosti prostora i vremena upisano je u tijelu, u njegovoj pokretljivosti. Tijelo funkcionira u *sinkroniji*, u jedinstvenosti kretanja. Tijelu broj nije poznat, ali zato jest umu. Kad um mjeri, tijelo „miruje“; kad je tijelo u pokretu, um je u „mirovanju“. Sinkronizirano vrijeme i prostor svoj izraz nalaze u tijelu; dijakronizirano vrijeme i prostor svoj poredak nalaze u mišljenju.

Iz postojanosti broja Pitagorejci su izvodili zaključak o svijetu kao smislu i uređenosti. Pitagora drži da je broj *mimesis* stvari, od kojih je sačinjena stvarnost (npr. Svijet je jedan). Prema tome mimesis funkcionira kao apriori samog svijeta i uopće ne stavlja subjekt u bilo kakvu relaciju; mimesis gotovo nije moguće odrediti kao pojam ili

24 Relacija *izgled – pogled* mogla bi se razmatrati u okviru metafizike kao razlika *ontološko* (bitak) i *ontičko* (biće). Težište može biti čas na jednom, čas na drugom, ovisno o „subjektivnosti“ ili „objektivnosti“ samog viđenja.

ideju i na taj način staviti ga u odnos spram subjekta. Reklo bi se da je da je mimesis prije Pitagore, čak prije same percepcije. Broj, *a-rithmos* valjda je i prije samog vremena, ako je vrijeme pokret, *rhitmos.*

Smisao pojma mimesis promijenjen je od kad se počela koristiti latinska „istoznačnica" *imitatio.* Prvotno značenje pojma mimesis bilo je upravo u iskušavanju *blizine* putem tijela (dionizijskog principa) i *udaljenosti* putem uma (apolonskog principa). Za antičke Grke mimesis je prije svega bila igra odmjeravanja bitka i bića naspram nebitka i nije imala veze s našim poimanjem realizma kao odslikavanjem stvarnosti. Isto tako nije bila nekakva suprotnost kreativnosti i slobodi umjetničkog izraza. „Realizam je podjednako pripijenost uz stvari i zaborav daljine kao i gubitak onog bliskog: u gubitku blizine i daljine zbiva se zapravo gubitak svijeta koji će antropologija kao dovršenje metafizičkog znanja 'realiteta' nastojati nadoknaditi etabliranjem 'ljudskog svijeta', nečeg čovjeku pripadnog, a suprotnog onome naprosto opstojećem" (Žunec, 1988). Povijesno, mimesis je početno očitovala u plesu kao jeziku praiskona i bila je vezana za kult Dioniza. Muzika koja pokreće tijelo, pokreće i dušu, a metričnost muzike nije neki posebni način izražavanja, već je *ono u čemu progovara i ritmom se pokazuje ono ritmičko samo.* Dionizijskom, tjelesnom rithmosu pridružuje se apolonski red arithmosa. Za rane Grke upravo je muzika bila mimesis „na djelu".

Novovjeka estetika „genija" i „stvaralaštva" potpuno gubi izvorno (i bitno) značenje mimesis, shvaćajući muziku kao „najmanje imitativnu" umjetnost. Hajdegerov „zaborav bitka" dogodio se prije u umjetnosti nego u filozofiji i to upravo svođenjem muzike na „osjećaje", na „izraz". Time se *ontološki* temelj rithmosa zamjenjuje *ontičkim*, subjektivnim: namjesto bitka nastupa biće. ..."za ontologijsku, 'muzičku' mimesis karakeristično je da ne imitira, ne prikazuje niti izražava ništa „izvanjsko" – objektivno, ništa 'unutarnje' – subjektivno, dok je ontička, 'slikarska' mimesis, budući da je slika bića u biću, već u tom svom ontičkom karakteru orijentirana samo spram bića i njihovih odnosa, predforma razlikovanja subjektivnog i objektivnog, jer čovjeka, njegov 'subjektivitet' pretpostavlja kao biće među bićima, kojemu se bit iskazuje 'sviješću', 'imaginacijom', 'stvaralaštvom' i drugim psihologijskim, socijologijskim i sl., dakle ontičkim i esencijalnim kvalitetama. Sva umjetnost koja oscilira između realizma i njegove prividne suprotnosti, impresio-ekspresionizma, između 'odraza' i 'izraza duševnosti', bila to muzika, pjesništvo, slikarstvo, arhitektura (inače, originalno kao umjetnost gradnje prostora prisutnosti bogova bitno muzička) ili ples, nalazi se u okružju 'slikarske' mimesis" (Žunec, 1988). Prema Žunecu, slikarska mimesis uporište je „estetskog stava" koji umjetnost utemeljuje u *izrazu subjektivnosti i duševnosti.* Muzička, izvorna mimesis nije u prikazivanju „osjećaja" niti „stvari" kroz riječ, pokret, boju i sl. nego je prikazivanje onog najbitnijeg u biću, koje je mimesis samoga bitka.

Platonov „perfomans“

Kao što je pojam mimesis u doba moderniteta, odnosno, kako bi Suzan Zontag rekla – u doba Umjetnosti, dobio pejorativni predznak, tako je i često citiran Platonov stav da umjetnike treba prognati iz države uglavnom bio tumačen na manje-više jednostran način, naime da Platon nije mislio „doslovno“. Kao i naše, kao i svako, i Platonovo vrijeme je bilo vrijeme krize. On svedoči o „odsutnosti“ bogova[25] koje je zadesilo njegove suvremenike: „Kao što su Grci narod iskustva bitka, tj. njegove prisutnosti, zato jer je narav njihovih bogova pojavljivanje, tako će, zahvaljujući njihovom odlasku, skrivanju i odsutnosti Grci iskusiti ono što je nužno iskustvo u svakom iskustvu bitka: obrat bitka, skrivanje i zaborav. Posljedica toga je samozaborav konačnosti: Zemaljsko i ljudsko u nemogućnosti da se i sa čime mjere, prepušteni tek mjerenju sa sobom samima, postaju neizmjerni, neograničeni i beskonačni“ (Žunec,1988).

Ontički shvaćeno, nebesko i zemaljsko odrazit će se i na umjetnost. Svi realizmi, impresionizmi i ekspresionizmi izviru iz ontičke[26] „neizmjernosti“. *Samozaboravom konačnosti i pretumačenjem bitka u biće, mimesis postaje nemoguća (...) od orfika nadalje razdvaja se čovjek na tijelo i besmrtnu individualnu dušu; time postaje mogućim ne samo bijeg u duhovno kao apsolut, nego, u obratu, i apsolutizacija tjelesnosti* (Ibid.). Samoustoličeni um omogućava objektivaciju svijeta: *Anaksagorin će nous (um), pošto je sve stavio u kretanje[27], prepustiti svijet njegovu mehaničkom trajnom življenju, razdvojivši tako duh i materiju* (Ibid.) Tako svijet kao „objektivitet“ postaje podložan sagledavanju: *Motrenje (theoria) postaje ideal života: dok je arhajski čovjek gledao nebo jer je sam prvenstveno bio od njega motren[28], „teorijski čovjek“, poput Anaksagore, rođen je radi teorije neba* (Ibid.).

U takvom okruženju mladi Platon piše pjesme i tragedije. Diogen Laertije (Laertius, 2008.) prepričava zgodu u kojoj Platon sudjeluje na natjecanju u tragediji: „Kažu da se i slikarstvom bavio i pjesme pisao i to prvo ditirambe, a potom, i liriku i tragedije. (...) Zatim pak, hoteći se natjecati u tragediji, čuvši pred Dionisovim teatrom Sokrata, spali pjesme govoreći ‘Hefeste, izađi ovamo, Platon nešto od tebe želi’“.

25 Treba uzeti u obzir da Bogovi za Grke nisu stvar religije, nego pokazivači bitka.

26 Ontičko se odnosi na biće, egzistenciju, ono eks-sistirajuće, a ontološko na bitak, ono in-sistirajuće.

27 Za Anaksagoru (5. st. pr. n. e.) sve proizlazi iz vrloga, vira.

28 Merlo-Ponti i nakon njega Lakan razvijaju temu percepcije na način da nisam „ja“ taj koji vidim, nego sam viđen od stvari, ja sam poprište vlastitog pogleda, jer viđenje je ono što se događa „u meni“ kad sam izložen vidljivom svijetu. Ovdje valja napomenuti da je još kod antičkih Grka postojala predodžba o vidljivom kao česticama (eidola) koje izvana, od stvari ulaze u oko.

U komentaru koji slijedi, Žunec smatra da u ovoj anegdoti *ne valja vidjeti kultiviranog i duhovitog mladića koji u vatru kao tehničko sredstvo baca svoje pjesme i za potvrdu svoje obrazovnosti citira stih iz Ilijade, ali ni simbolički čin oslobođenja od tradicije i prometejsko posezanje za vatrom kao početak epohe filozofije i samouspostavljenog čovjeka.* U ovom se slučaju radi o činu zrelosti i odgovornosti: „U susretu sa Sokratovom filozofijom (...) morao je Platon pred samim mjestom dionizijskih svetkovina, teatrom, razabrati što tragediji zapravo nedostaje i što je izgubila: vatru kao svoj stvaralački princip, a time i odnos spram svijeta kao plamsajuće vatre, tj. spram bitka. Tragedija je naime izgubila značaj iskustva bitka i zapala u ono naprosto ontičko, ugodu i nasladu ili bilo koji drugi psihološki, socijalni ili estetski odredbeni razlog. (...) Spalivši svoje tragedije koje su, budući pisane za natjecanje, morale biti u skladu s epohom, dakle, bez odnosa s bitkom, prešao je Platon na filozofiranje kao na jedino što još nekako pamti vatreni bitak stare tragedije i stare filozofije“ (Žunec, 1988).

Žunec nam nudi interpretaciju koja zahvaća u *conditio humana* naše „suvremenosti“, a na nama je da procijenimo nije li već Platon bio „moderan“ (?) ili pak naša moderna (koja kontinuira i u sadašnjoj postmoderni) postoji „od kad postoji umjetnost“ (Zontag). Mogli bismo epohu zaborava bitka u našem estetiziranom svijetu shvatiti i kao mogućnost nekog novog započinjanja. Možda bitak za nas zasvijetli baš na onom mjestu gdje ga Platon i drugi Grci nikad nisu ni tražili – u samom subjektu. Tim više što sada znamo da takvo nešto kao „subjekt“ zapravo ne postoji. Ispražnjeno mjesto subjekta time je stalno otvoreno za započinjanje.

Literatura:

1. Agamben, G. (2009). *Bartleby ili o kontingenciji*. Zagreb: Meandarmedija.
2. Bahtin, M. (1991). *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
3. Bergson, H. (2000). *Ogled o neposrednim datostima svijesti*. Zagreb: Demetra.
4. Berkeley, G. (1999). *Odabrane filozofske rasprave*. Zagreb: Kruzak.
5. Damnjanović, M. (ur.). (1975). *Fenomenologija*. Beograd: Nolit.
6. Deleuze, G. (2010). *Film 1: slika - pokret*. Zagreb: Udruga Bijeli val.
7. Descartes, R. (1951). *Rasprava o metodi*. Zagreb: MH.
8. Feyerabend, P. (1987). *Protiv metode*. Sarajevo: „Veselin Masleša“
9. Huysmans, J. K. (2005). *Naopako*. Zagreb: Litteris.
10. Kafka, F. (2009). *Crne misli*. Koprivnica: Šareni dućan.
11. Lacan, J. (1986). *IX seminar: Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Zagreb: Naprijed.

12. Laertius, D. (2008). *Životi i djela istaknutih filozofa*. Zagreb: Nova Akropola.
13. Latour, B. (2005). *Nikada nismo bili moderni.* Zagreb: Arkzin.
14. Melville, H. (1988). *Bartleby*. Zagreb: GZH.
15. Sloterdijk, P. (1992). *Doći na svijet, dospijeti u jezik*. Zagreb: Naklada MD.
16. Sterne, L. (2004). *Život i nazori gospodina Tristrama Shandyja*. Zagreb: Naklada Ljevak.
17. Sontag, S. (1971). *Stilovi radikalne volje*. Zagreb: Ognjen Prica.
18. Žižek, S. (2002). *Sublimni objekt ideologije*. Zagreb: Arkzin.
19. Žunec, O. (1988). *Mimesis*. Zagreb: Latina & Graeca.

The prosody of commencing

Abstract: The paper considers the issues of modernism in the context of contemporariness in the author-work relation. The leitmotif is the *appearance* of the painted image in the situation of the painter's current *viewpoint*. The issue of commencing and realization is set as a correlation between the subject-author equipped with the *viewpoint* and the object-work equipped with *the appearance.* The theme of commencing is developed through the examples of Aristotle's "empty mind" and Descartes' methodic doubt that precedes *cogito*, to grow into the theme of observation exemplified by Husserl's phenomenology and Bergson's interpretation of consciousness. The return to "commencing" is dealt with in the last chapter devoted to Žunec's explanation of the original meaning of *mimesis*. The latter was reached through the analysis of Berkeley's "esse…", as well as Lacan's and Žižek's interpretations of the subject as an "empty space". These reflections were aimed at pointing out specific problems of the painting from the author's position and vice verse. Since an appropriate (scholarly) language for this content is nonexistent, it is the metaphorical, as well as philosophical metalanguage that is reached for. In that sense the text is also an attempt of inauguration of a discourse that is an outcome of art practice, to which it is primarily dedicated.
Keywords: subject, appearance, viewpoint, objects, mimesis

Una Popović
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Odsek za filozofiju

UDC 7.01
111

Umetnost i problem teorijskog: mogućnost verbalizacije umetnosti

Apstrakt: Ovaj rad posvećen je razmatranju mogućnosti jednog umetnosti primerenog verbalnog i teorijskog razumevanja umetnosti. Problem u radu se razmatra s obzirom na perspektive savremene filozofije umetnosti, sa jedne, odnosno same umetnosti, sa druge strane. Tezom rada se tvrdi mogućnost da umetnost, polazeći od sebe same, zadobije adekvatnu teorijsku artikulaciju sopstvenog domena, čime se efektivno otvara perspektiva novog pojma teorije. U radu se istovremeno zastupa i teza da savremena filozofija umetnosti svoju legitimnost može izgraditi jedino uvažavanjem autonomije umetnosti i mogućnosti autonomije umetnički izgrađenog teorijskog govora o umetnosti.
Ključne reči: umetnost, filozofija umetnosti, artikulacija, teorija, jezik.

Savremena filozofija umetnosti i estetika, ukoliko ih razlikujemo, filozofska razmatranja umetnosti postavlja na način sasvim stran svojoj tradiciji i u bitnom otklonu spram nje. Ukoliko je tradicionalno filozofsko razmatranje umetnosti bilo određeno stavom da filozofija treba da sudi o suštini i smislu umetnosti, savremena filozofska razmatranja teže ravnopravnom dijalogu filozofije i umetnosti, kao dijalogu dvoje nesamerljivih, ali ipak međusobno srodnih sagovornika. Umesto da u ovom dijalogu figurira kao podređena strana, upućena na domen iracionalnog, doživljajnog ili emotivnog, kako je figurirala pre svega u filozofskim razmatranjima novovekovlja, umetnost se sada pojavljuje kao autonomna delatnost, koja jedina ispravno i može da svedoči o sopstvenom karakteru i načinu postojanja.

Ovako postavljen odnos filozofije i umetnosti u savremenosti prate mnogobrojne posledice, pre svega značajne za samu filozofiju. Jedna od mogućnosti, koja je time otvorena mogućnost, je da se filozofija, koja u savremeno doba istrajno pokušava da samu sebe oslobodi balasta sopstvene prošlosti, te da se otvori za primerenije i svojstvenije delovanje, u takvom poduhvatu ispomogne umetnošću i svojim dijalogom s njom; takve pozicije, recimo, zastupa pozni Hajdeger (Matin Heidegger) (Grubor, 2005: 83-86). Druga takva mogućnost bila bi oličena u novim perspektivama razumevanja same racionalnosti i pojmovnosti, protiv njihovog tradicionalnog i dominantno logičkog vida,

a u korist novih mogućnosti izražavanja, artikulacije i argumentacije unutar filozofije; kao primer takvog poduhvata možemo izdvojiti misao Teodora V. Adorna (Theodor W. Adorno), takođe, neposredno upućene na umetnost, pre svega muziku (Novaković, 2013: 85-88).

Ipak, posledice koje ovakav novi položaj umetnosti u savremenoj filozofskoj misli otvaraju za samu umetnost, čini se, u najmanju ruku jednako su dalekosežne kao i one koje se tiču filozofije, ako ne i više od toga. Adornovim rečima: „Umjetnost ne reaguje na gubitak svog karaktera samorazumljivosti jedino konkretnim promjenama svog ponašanja i postupaka, već i raskidajući jaram svog vlastitog pojma: to da je ona umjetnost" (Adorno, 1979: 49).

Oslanjajući se na Adornove reči, možemo zaključiti da je za našu savremenost i samo određenje umetnosti postalo problematično i u svom značenju otvoreno: ukoliko je tradicija i baratala s jednoznačnim i samorazumljivim pojmom umetnosti, to izgleda više nije slučaj. Mesto te promene, čini se, može se vezati za već pomenutu autonomiju umetnosti, kao onaj, za naše vreme karakterističan, način odnošenja prema umetnosti, koji, rečima Valtera Benjamina (Walter Benjamin), više nije vezan za njenu kultnu funkciju (Benjamin, 2011: 245-255). Tu autonomiju umetnosti možemo, primera radi, objašnjavati novim umetničkim pokretima kraja XIX i početka XX veka, ili benjaminovski, pozivanjem na nove oblike reproduktivnosti, nastale razvojem tehnike, no ona je u osnovnom određena problematičnim i tumačenjem potrebitim odnosom umetnosti i društvene stvarnosti, koji, između ostalog, otvara i mogućnost da umetnost samostalno nastupa u određenju sopstvenog smisla i svrhe.

Kako onda odrediti šta umetnost jeste i kako je treba razumeti, kako odrediti njen pojam? Podjednako važno pitanje je i kako je moguće odrediti šta su uslovi mogućnosti takvog razumevanja i određivanja, na šta se cilja i sa autonomijom umetnosti? Savremena filozofija umetnosti, čini se, daje naznake da ove kompleksne probleme možemo rešiti samo slušajući govor same umetnosti, polazeći od jednog otvorenog stava prema načinu na koji ona o sebi svedoči.

Naime, onog momenta kada se umetnosti prizna *sui generis* domen, o kome pravo suđenja ima najpre sama umetnost – a ne bilo kakva teorijska delatnost, pa samim tim ni filozofija, onog momenta kada umetnost na sebe preuzme prerogativ svekolike, pa onda i *teorijske* artikulacije onog umetničkog, ona istovremeno na sebe preuzima i obavezu *govora* o sebi samoj. Takav govor, međutim, ne mora biti jednoznačno reduktivan na ono što je njegov predmet, na ono o čemu se njim govori, već se on, čini se bitno, može razviti i u govor o kompleksnom horizontu pojavljivanja umetnosti, koje je problematizovano već postojećom i samorazumljivo prihvaćenom njenom izdvojenošću od ostalih područja mišljenja i delanja.

Time se pred savremenu umetnost i same umetnike postavlja izvanredno težak zadatak: kako razrešiti dvostrukost artikulacije umetnosti, ukoliko je ona, sa jedne

strane, ostvarena unutar domena samog umetničkog delovanja – na način slike, muzike, teatra, a sa druge, kao teorijski i verbalni govor o istom tom delovanju, koji bi morao biti njemu primeren i na njemu zasnovan. Drugim rečima, ukoliko je umetnost sama sada pozvana da o sebi sudi i govori, umesto da takav zadatak prepusti filozofiji ili nauci, na koji način ona to može ispravno učiniti, uzme li se u obzir da primarni domen umetničkog delovanja ne mora po svom karakteru biti verbalni?

Pitanja ove vrste u velikoj meri određuju i pozicije savremene filozofije umetnosti, iako često u nešto drugačije naglašenom obliku – pre svega s obzirom na potrebe same filozofije umetnosti. Ukoliko savremena filozofija umetnosti u većini slučajeva priznaje autonomni status umetnosti same, te samim tim i pomenuti prerogativ umetnosti da o sebi svedoči, govori i sudi, onda filozofski zahvat takve umetnosti mora izmeniti manir sopstvenog odnošenja prema njoj i uvažiti novi govor umetničkog. Drugim rečima, problemi o kojima govorimo za filozofiju umetnosti se, pre svega, pojavljuju na fonu pitanja o načelnoj mogućnosti jedne filozofije koja bi se bavila umetnošću (kao svojim primarnim predmetom), odnosno o mogućnosti da filozofija zadrži pravo na proučavanje estetičke problematike, iako u jednom novom i tradicionalnoj estetici suprotstavljenom smislu (Gadamer, 2002: 138). S obzirom na pozicije same umetnosti, pitanje u kojoj je meri takav govor o umetnosti njoj samoj moguć filozofija, uglavnom, razmatra samo posredno, uzdržavajući se od ponovnog preuzimanja pozicije sudije i nadređenog.

Ipak, čini se da dijalog umetnosti i filozofije u ovom pogledu, ipak, može biti produktivan. S jedne strane, mnogobrojne teorije o umetnosti i umetničkom delu, čak i one date u vidu umetničkih programa i manifesta (kao proto-teorije), često se bilo implicitno, bilo eksplicitno pozivaju na pozicije savremene filozofije, koristeći se njihovim pojmovnikom ili načelnim idejama. To svedoči da je dijalog filozofije i umetnosti, povodom mogućnosti govora umetnosti o njoj samoj, ne samo moguć, nego i već na delu.

Sa druge strane, čini se da nešto slično važi i za filozofiju umetnosti, budući da ona, ukoliko želi da adekvatno pristupi obradi svog predmeta, mora isti da zahvati u celini njegove datosti. To, međutim, ne podrazumeva puko tradicionalno usmerenje na umetničko delo, njegovu produkciju ili recepciju, već i njihov zahvat s obzirom na svedočanstvo koje umetnost pruža u pogledu njihovog određenja i smisla. Istovremeno, to podrazumeva uvažavanje poteškoće da se umetnost u savremenosti pojavi u svojoj autonomnosti i supstancijalnosti, budući da je prostor njenog pojavljivanja već zakrčen, njoj nesvojstvenim i unapred postavljenim okvirima, unutar kojih se očekuje njena pojava. Drugim rečima, predmet savremene filozofije umetnosti je kompleksniji nego ikad pre, i upravo uvažavanjem ovakve njegove i prethodno date, ali mahom zanemarene kompleksnosti, sama filozofija umetnosti može danas da polaže pravo na sopstvenu legitimnost.

Savremena filozofija umetnosti, dakle, kako bi uopšte imala pravo na važenje, mora uzeti u obzir pravo umetnosti da o sebi svedoči i govori; ovakvo usmerenje na govor umetnosti o njoj samoj, stoga, se ispostavlja kao nužno za savremenu filozofsku misao. Da li, međutim, isto važi i za samu umetnost? Da li je obaveza svedočenja o sebi samoj istovremeno i obaveza njegovog verbalno-teorijskog artikulisanja? Drugim rečima, da li je za samu umetnost nužno da o sebi progovori na način nesrazmeran onoj artikulaciji koja se na delu i samim umetničkim delom dovodi u postojanje? Ili je takav govor ipak vanumetnički, te prepušten bitno teorijskim delatnostima, poput filozofije? Napokon, da li je takav govor uopšte i moguć?

Umetnost i njena verbalizacija

Razmatrajući problem okvira adekvatnog teorijskog zahvatanja umetnosti u savremeno doba prethodno smo utvrdili da je ispitivanje takvog karaktera za filozofiju umetnosti nužno, te da, bar u određenoj meri, obezbeđuje njen legitimitet. Isto pitanje je, međutim, ako se postavi pred umetnost samu, ostalo nerazrešeno; čini se da se ono jednoznačno i ne može rešiti, odnosno da je njegov karakter takav da nužno ostavlja otvorenim bar dva smera svog mogućeg rešavanja.

Sa jedne strane, ukoliko se uzme da je umetnost iscrpljena u tročlanom događanju umetničke produkcije, samog dela i njegove recepcije, odnosno da se ona jedino na tako postavljene načine i može zateći, kako god da su oni razumljeni, ostaje otvorenom mogućnost da se umetnik ograniči na ovako ocrtan prostor i da legitimno smatra da je ono umetničko time dovoljno potvrđeno. Drugim rečima, jezik umetnosti, kakav je dat slikom, skulpturom ili muzikom, jezik odnosa likovnih ili muzičkih elemenata dela, nesumnjivo je primarni jezik kojim se umetnost artikuliše (Kivy, 2007: 218-219). Međutim, ukoliko je tako, jednako je legitimno tvrditi da umetnost za svedočanstvo i govor o sebi ne potrebuje neki drugi jezik, verbalno-teorijski, makar on i bio zavisan od tog, uže umetničkog, i na njemu zasnovan.

Drugim rečima, zahtev za dodatnom, sekundarnom artikulacijom umetnosti u vidu verbalno-teorijskog medijuma mogao bi se i sam razumeti kao svojevrstan anahronizam, odnosno kao nov način da potmulo odjekne tradicionalni primat racionalnosti i pojma kao onoga što jedino može da posreduje jasno i razgovetno razumevanje. U tom smislu, na primer, možemo čitati Sartrove (Jean-Paul Sartre) stavove o nemogućnosti da se bilo koji vid umetnosti, osim proze, dovede do angažovanosti: slika je nema, a čak i poezija je slika, tvrdi Sartr (Sartr, 1983: 20-22). Tako shvaćen zahtev za sekundarnom, verbalno-teorijskom artikulacijom umetnosti onda bi morao biti odbačen, jer bi zapravo pod zastavom autonomije umetnosti propagirao njeno ponovno porobljavanje.

Sa druge strane, isti zahtev bi se, u drugačijem čitanju, mogao prihvatiti kao legitiman, ali ne i kao imanentan samoj umetnosti, odnosno njenoj samouspostavljenoj autonomiji. Naime, i bez kritičkog osvrta na tradicionalni odnos umetnosti i filozofije, umetnik bi, iznova legitimno, mogao da smatra da je sekundarna verbalno-teorijska artikulacija onoga što je već sredstvima same umetnosti primarno umetnički artikulisano opravdana, ali ne i nužna. Drugim rečima, umetnik bi mogao da zastupa stav da je ono što se ima reći o umetnosti uvek već rečeno samom primarnom umetničkom artikulacijom, datom izvođenjem i oblikovanjem umetničkog dela.

U tom smislu ova sekundarna, verbalno-teorijska artikulacija, koja bi jednako polazila od samog umetika i umetničkog dela, bila bi i od sekundarnog značaja; ona ne bi zalazila u samo tkivo umetnosti, već u njene odnose spram onog ne-umetničkog. Tako bismo mogli uzeti da je verbalno-teorijsko artikulisanje umetnosti poželjno i potrebno, na primer, u svrhe izgradnje kulture u širem smislu, u svrhe obrazovanja publike, u svrhe komunikacije umetnosti sa filozofijom, naukom, religijom, politikom i slično, ali da takva sekundarna artikulacija sama po sebi ništa ne doprinosi, niti išta oduzima umetnosti kao takvoj.

Kakav god stav da se zauzme povodom tih mogućnosti i problema, ostaje činjenica da savremena umetnost već komunicira s domenima koji nisu umetnički, odnosno da je ona u takvu vrstu komunikacije unapred uključena samim svojim postojanjem. Iznova, kakav god da se stav zauzme povodom neposrednog uključivanja umetnika u takvu vrstu komunikacije – bilo da se on odluči za direktni dijalog putem verbalno-teorijske artikulacije sopstvenog delovanja, ili da odabere posredni dijalog, računajući na recepciju svog dela – sam domen dijaloga i komunikacije otvoren je i višestruko problematičan i zanimljiv. Dodatno, neke od njegovih pretpostavki mogu povratno usloviti i način na koji umetnost, unutar sebe same, reflektuje svoj smisao i važenje.

Umetnost i jezik: perspektive tumačenja

Naša prethodna razmatranja iznela su na videlo bar dva domena na kojima komunikacija umetnosti i ne-umetničkog već figurira i postoji, odnosno s obzirom na koje se ona i može dalje analizirati i tumačiti. Naime, bilo je reči o direktnom upuštanju umetnosti u verbalno-teorijsko izlaganje sebe same, uprkos mogućnosti da primarni domen njene artikulacije nije verbalnog (a sigurno ni teorijskog) karaktera. Sa druge strane, govorili smo o posrednoj komunikaciji umetnosti povodom sebe same, komunikaciji koja je uvek unapred obezbeđena prostorom recepcije umetničkog dela. Oba ta domena samoizlaganja umetnosti nude plodne mogućnosti svoje dalje teorijske razrade, na dva međusobno nesvodiva načina.

Najpre, ukoliko se oslonimo na problem recepcije, kao uvek uključene u događaj umetničkog dela i umetnosti, čak i ako samo delo nije stvoreno s namerom da bude izloženo publici ili da za nju bilo kako figurira, možemo zaključiti da time posredno podržavamo prethodno navedenu tezu o tome da umetnost ne iziskuje sekundarni, verbalno-teorijski manir svoje artikulacije, odnosno da je samo stvaranje umetnosti dovoljno za potrebe njene dalje komunikacije (Difren, 1989: 149-153). Recepcija umetnosti bitno zaobilazi bilo kakvu verbalnost i bilo kakvu diskurzivnost, iako ona, naravno, naknadno može biti predstavljena i u takvom okviru. Recepcija umetnosti, drugim rečima, bitno je orijentisana na susret s umetničkim delom i na sudar koji takav susret proizvodi (Shusterman, 2006: 219-220); objašnjenja tog sudara u tradiciji estetike variraju od pokušaja da se on objasni, polazeći od saznajnih ili duševnih moći čoveka, do pozicija koje u celosti zaobilaze taj diskurs „moći" i insistiraju na sa-prisutnosti dela/umetnosti i recipijenta u istoj fenomenskoj datosti.

Estetsko iskustvo, u ovom slučaju estetsko iskustvo umetnosti, može se takođe uzeti i kao pozadinski horizont koji uvek unapred rukovodi izgradnjom bilo kakvog teorijski ekspliciranog zahvatanja i razumevanja umetnosti, koji je, makar i van vidokruga pojedinih autora, zapravo uvek na delu u njihovom razračunavanju s predmetom sopstvene teorijske obrade (Gethmann–Siefert, 1995: 36–37)[1]. U tom smislu može se tvrditi da je recepcija ključno mesto događanja umetnosti ukoliko je reč o njenom razumevanju, te da stoga i nema potrebe za daljim, sekundarnim artikulacijama umetnosti od strane umetnosti u verbalno-teorijskom domenu, budući da je bilo kakva, umetnička ili neumetnička verbalno-teorijska artikulacija umetnosti unapred već određena onim kako umetnost samu sebe pokazuje za recepciju. Polazeći od takvog stava, svaka teorija o umetnosti, a posebno jedna filozofija umetnosti, bila bi obavezna da najpre razmotri i osvetli sopstveno poreklo u iskustvu onog umetničkog i da na taj način sa svoje strane načini iskorak ka umetnosti (Wood, 1999: 2).

Drugi pomenuti domen komunikacije i dijaloga u koji umetnost može da stupi je domen verbalnog i teorijskog. Kao što je već prethodno rečeno, taj domen za samoizlaganje umetnosti je problematičan, i to u velikoj meri usled raskoraka koji se po pravilu javlja u razmaku između primarne, uže umetničke artikulacije u samom stvaranju dela i sekundarne, verbalno-teorijske artikulacije o kojoj je ovde dominantno reč. Taj razmak i raskorak figuriraju, čak, i u slučajevima kada je primarna artikulacija izvedena u domenu verbalnog, kao što je to slučaj s poezijom ili prozom, budući da i tada važi da umetnost s jezikom ovde postupa na sasvim drugačiji način nego što je

1 O takvoj mogućnosti interpretacije estetičkih teorija svedoči i činjenica da je zasnivanje estetike kao discipline s A. G. Baumgartenom (Alexander Gottlob Baumgarten) ostvareno upravo s obzirom na primat estetskog iskustva kao onog polazišta koje obezbeđuje primereno sagledavanje svih drugih centralnih estetičkih problema, poput lepote i umetnosti (Baumgarten, 2007: 11, 13).

to uobičajeno u svakodnevnom govoru, ili u nauci i filozofiji. Usled toga, savremena filozofija umetnosti često se i poziva na primere poezije (Hajdeger) ili proze (Sartr) kao na odlikovana mesta artikulacije umetnosti, koja svedoče o dve njene mogućnosti i perspektive.

Dodatno, još jedna prepreka u ovakvoj vrsti izgradnje komunikacije onog umetničkog nalazi se u već pomenutom tradicionalnom principu prema kom ono teorijsko pripada razumu, racionalnosti i pojmu, dok ono umetničko ne samo da do takvog nivoa ne može da dobaci, već mu možda nije ni primereno (Difren, 1989: 196-198). U tom smislu izgradnja verbalno-teorijske artikulacije umetnosti od strane nje same mogla bi se, kako smo i videli, razumeti kao pogrešno izlaženje u susret takvim tradicionalnim predrasudama, kao neprimeren pokušaj da umetnost na sebe preuzme izlaganje u duhu pojmovnog i racionalno-teorijskog, kao da njeno primarno izlaganje sebe ne govori dovoljno i nije dovoljno dobro (Žunić, 2014: 50).

Ipak, ovakve prepreke, čini se, nisu dovoljno značajne da bi se ta vrsta komunikacije umetničkog i zalaženja umetnosti u domen verbalno-teorijskog u celosti zatvorila i odbacila. Ukoliko se pojam i ono teorijsko razumeju jednoznačno, a veza verbalnog i pojmovnog reduktivno, tako da se dopušta samo jedan manir pojmovnosti i teorijskog – u savremeno doba naučni, kao dominantan – onda umetnost zaista i ne može da se u tom horizontu pojavi svojstveno. Međutim, verbalizacija i teoretizacija umetnosti može zaobići tu reduktivnost i jednoznačnost, te ostvariti sebi adekvatan njihov vid; takva verbalizacija bi iznova naglasila ono pojmovno kao mesto odnosa jedinstva i razlike – a ne pukog formalnog identiteta, gde bi obe strane tog odnosa bile jednako otvorene.

Naime, prethodno izloženi problemi u bitnom počivaju na (iznova tradicionalnom) razumevanju onog teorijskog kao u svom obliku, sistematici i medijumu jednoznačno ustrojenog i nepromenljivog, te kao takvog nepropusnog za osoben karakter umetničke istine, prebogate za pojam sveden na identitetsku matricu. Pa iako takva slika teorijskog i danas važi za ideju nauke, ma kako ona bila problematizovana nesrazmerom osobenog naučnog karaktera, zakonitosti i objašnjenja između društveno-humanističkih i prirodnih nauka, sam pojam teorijskog ne mora nužno da se na takvoj slici i zadrži. Naprotiv, celina savremene filozofije, kao delom razvijene i s obzirom na razvoj posebnih empirijskih i pozitivnih nauka i njihovo preuzimanje primata u domenu teorijskog, svedoči o alternativnim mogućnostima razvijanja ideje teorije.

Takve ideje teorijskog, kao alternativne, naučnom pojmu teorije i racionalnosti, u slučaju savremene filozofije u bitnom počivaju na takozvanom *jezičkom okretu*, koji obeležava paradigmu savremene filozofske misli. Jezički okret predstavlja nov manir filozofskog mišljenja i delovanja, pre nego fokusiranje jezika kao jednog od filozofskih problema od značaja, i u bitnom se odnosi na radikalno preispitivanje uslova pod kojim se filozofija – ali i bilo koja delatnost mišljenja i istraživanja – uopšte unapred odvija i dešava (Lafont 2002: X, XII-XIII). Za našu raspravu jezički obrt značajan je pre

svega zbog novih koncepcija samog jezika i onog jezičkog/verbalnog, koje zaobilaze tradicionalne instrumentalističke predstave o odnosu pojma (mentalnog) i reči (čulno opažljivog), kao i tradicionalno shvaćen odnos između reči kao znaka/označitelja i materijalno postojeće stvari kao rečju označenog.

Nova razumevanja jezika, kakva nudi savremena filozofija, odlikuju se naglašavanjem jeziku imanentnih mogućnosti artikulisanja, pa i verbalizacije, koja mogu biti međusobno veoma različita. Tek u tom smislu i moguće je govoriti i o umetničkoj *artikulaciji* putem slike ili zvuka, kao što smo to činili u ovom radu: u suprotnom, pojam artikulacije bi ovde pretpostavljao da se na ravni umetničkog delovanja odvija nešto što je proto-verbalno, ali rečima (i pojmu) nedoraslo, odnosno u suprotnom bismo prikriveno zastupali primat pojma i racionalnosti nad umetnošću (Arnhajm, 1985: 9-10).

U tom smislu za savremenu filozofiju moguće je govoriti o jeziku filozofije i jeziku umetnosti, kao o dva jezika koja stupaju u neku vrstu konverzacije unutar koje ni jedan od njih ne gubi svoje osobenosti. Njihov odnos, međutim, ovde ne treba posmatrati kao odnos više prirodnih jezika, na primer engleskog i francuskog jezika, jer se takav odnos iscrpljuje u uspostavljanju mogućnosti prevođenja. Naprotiv, kada je reč o odnosu filozofije i umetnosti kao dva različita jezika, pojam jezika shvata se značajno šire nego uobičajeno, i sa njim se, zapravo, cilja na uobličavanje osobenog načina zahvatanja i poimanja, osobenog načina mišljenja i iskušavanja karakterističnog za filozofiju, odnosno umetnost. Paralela koju smo povukli s obzirom na prirodne jezike ovde bi se jedino mogla iskoristiti u smislu da eventualno istraživanje tih različitih jezika i njihovo poređenje, analogno uporednoj gramatici, u konačnom može da rezultuje i nekim opštijim i načelnim stavovima o prirodi takvih mogućnosti artikulacije onog mišljenog i iskušenog, pripadne čoveku.

Polazeći od takve perspektive, pitanje o mogućnostima i karakteru verbalno-teorijske artikulacije umetnosti koju bi sama umetnost sprovodila pokazuje se u drugačijem svetlu. Ono, dakle, ne bi više moglo da se shvati kao zalaženje u jedan, umetnosti stran domen, već kao pitanje o mogućnosti izgradnje jednog rečnika, artikulacije, verbalizacije i teoretizacije u duhu i maniru same umetnosti, jedne istinske *umetničke teorije*, nasuprot *teoriji umetnosti*. Takva verbalizacija i artikulacija umetnosti onda bi, polazeći od one date primarno umetničkim delovanjem i stvaranjem umetničkog dela, mogla da rezultuje i novom, umetnosti primerenom idejom teorijskog, koja po svom karakteru ne bi bila manje ozbiljna i stroga u odnosu na bilo koju drugu ideju teorijskog.

Drugim rečima, odnos prve i druge artikulacije umetnosti, kako smo ih prethodno označili, ne bi bio odnos nečeg izvorno umetničkog i nečeg umetnosti stranog. Naprotiv. To ipak, ne znači da takav odnos ne bi bio bremenit problemima, budući da se već pomenuti problem raskoraka i razmaka između te dve artikulacije održava i s obzirom na tu novu perspektivu, iako, naravno, u izmenjenom vidu. Ukoliko

smo već rekli da se ova verbalizacija i teoretizacija umetničkog nužno *u svom načinu* ne poklapa sa onom koja izvorno i dovodi do nastanka umetičkog dela, čak ni u slučaju poezije i proze kao umetnosti koje postoje u domenu verbalnog i reči, to znači da bi ključni i primarni zadatak izgradnje takve jedne umetničke teorije (o umetnosti) bio polaganje računa o mimoilaženju i uklapanju različitih govora i jezika umetnosti. Prema našem sudu, ključni napor unutar takvog zadatka trebalo bi da bude nastojanje da se taj raskorak i razmak održe otvorenim, odnosno da se jedno ne potčini drugom, već da sam njihov odnos uvek bude prisutan i vidljiv.

Zaključna razmatranja: perspektive filozofije umetnosti i umetničke teorije

Na samom kraju naših razmatranja, rezultate zadobijene analizom mogućnosti verbalizacije i teorijske artikulacije umetnosti unutar njenog sopstvenog domena možemo sada povratno primeniti i na odnos filozofije i umetnosti, od koga smo i započeli naša istraživanja. Naime, ukoliko ovako shvatimo mogućnosti teorijskog razvoja razumevanja umetnosti, onda se još jednom otvara ili potencira pomenuti novopostavljeni odnos savremene filozofije i umetnosti kao takve.

Iako bitno različite prema svom karakteru, filozofija i umetnost upravo u tom pogledu mogu, čini se, blisko sarađivati na polju filozofije umetnosti, budući da ona, kako smo prethodno videli, i sama mora da položi računa o legitimnosti svojih pretenzija s obzirom na autonomiju umetnosti. Preciznije rečeno, savremena filozofija umetnosti nema više pravo na spontano i nereflektovano iskivanje pojmova kojima se označavaju umetnost i njeni fenomeni, jednako kao ni na nepromišljenu upotrebu već postojećih filozofsko-estetičkih pojmova tradicije, poput lepote ili, napokon, samog pojma umetnosti. Problemi ove vrste za savremenu estetiku i filozofiju umetnosti odavno su gorući, usled samog faktičkog razvoja savremene umetnosti, koja umnogome dovodi u pitanje tradicionalne estetičke kategorije i vrednosti.

Primera radi, odavno je već dovedeno u pitanje naglašavanje lepote kao primarne estetičke vrednosti, a s obzirom na probleme tzv. estetike ružnog ili kategorije uzvišenog. Kategorija lepog je još u estetici novovekovlja zadobila izmenjeno značenje i smisao, u napetosti između bitnog određenja umetnosti kao proizvođenja lepog kod Batea (Charles Batteux) i na mentalističkoj paradigmi zasnovanog razlikovanja estetskog iskustva umetnosti i estetskog zahvata prirode, o čemu svedoči Kantova (Immanuel Kant) misao. Jednako je ta kategorija bila izmenjena na senzualizmu i empirizmu zasnovanim suprotstavljenjima racionalističkim njenim određenjima kod Didroa (Denis Diderot) ili Šaftsberija (Antony Ashley-Cooper Shaftesburry).

U savremenosti, slično tome, mogućnost da se u nekim vidovima performansa ne može govoriti o postojanju umetničkog dela, već samo o postojanju umetnika – ili njegovog delovanja spram publike, dovodi u pitanje tradicionalne estetičke pojmovne

shemate, te onemogućava da pojam umetnosti u starom značenju važi za sve ono što u savremenosti *de facto* figurira kao umetnost (Petrović, 2014: 20-21; Žunić, 2014: 45).

Primera te vrste ima izvanredno mnogo; ipak, svi oni zapravo svedoče o potrebi da se filozofska misao o umetnosti primeri onoj stvarnosti koju umetnost danas ima. Takvo sameravanje, međutim, ne može biti puka deskripcija, „naknadna pamet" s obzirom na ono što se dešava s novim umetničkim praksama ili uticajem tehnike i masmedija na produkciju i recepciju umetnosti, budući da bi u tom smislu bilo kakva nova pojmovnost i strategija mišljenja filozofije umetnosti nužno i uvek promašivala, jer bi uvek bila korak iza onoga što želi da promisli (Petrović, 2014: 33; Petrović, 2015: 16-17). Nasuprot tome, čini se da nov impuls savremenu filozofiju umetnosti vodi ka samoj umetnosti na drugačiji način – na način blizak načinu na koji smo u ovom radu govorili o potrebi ili zahtevu da umetnost sama povodom sebe „dođe do reči".

„Nove prakse" filozofije umetnosti, tako, trebalo bi da, kako smo prethodno u radu i sugerisali, uvaže autonomiju umetnosti, ali ne samo u pogledu toga da se umetnost ne razmatra prosto kao jedan od predmeta proučavanja filozofije, već kao njen ravnopravni sagovornik; takođe, ne samo u pogledu toga da se umetnost u takvom zahvatu ne tumači kao određena bilo čim do njom samom – ne više „u službi". Ključna novina uvažavanja autonomije umetnosti ovde bi se ogledala u uvažavanju mogućnosti da umetnost, polazeći od same sebe, dođe do sebi primerene teorijske artikulacije i, eventualno, nove ideje teorijskog. U tom smislu filozofija umetnosti morala bi fokusirati i sam ovaj prostor umetničke verbalizacije umetnosti, kao i njemu pripadna metodska i pojmovna određenja.

S obzirom na takve mogućnosti razvoja umetničkog govora o umetnosti, perspektive daljeg razvoja filozofije umetnosti i umetnosti kao takve pokazuju veoma bliskima (Popović, 2015: 82-83, 85). Utoliko iznova, ali u izmenjenom smislu, možemo govoriti o urgentnoj potrebi dijaloga filozofije i umetnosti, kao i o potrebi reflektovanja ovog dijaloga, polazeći od svake od njegovih strana pojedinačno.

Kada je reč o pomenutoj mogućnosti da umetnost, polazeći od sebe same, izrodi jednu *umetničku teoriju*, koja bi se bitno razlikovala od dosadašnjih teorija o umetnosti, radi se o razlici koja se bitno orijentiše oko dve tačke. Najpre, razlika mora biti očita na nivou polazišta takvih teorija, a takvo polazište bi u slučaju umetničke teorije moralo biti samo umetničko delovanje – ne neki već utvrđeni teorijski okvir. Sa druge strane, razlika mora biti vidljiva i u pogledu načina verbalne artikulacije umetničke teorije, koja bi u svojoj pojmovnosti morala iznedriti sasvim nov pojmovni karakter svojih centralnih kategorija, a samim tim i njihovog povezivanja u sudove i argumente.

Perspektive izgradnje umetničke teorije bi, stoga, pre svega podrazumevale primat svedočenja samih umetnika kako o sopstvenom delovanju, tako i o najšire shvaćenom prostoru umetnosti, odnosno o načinu na koji se već ostvareno umetničko delo povratno pokazuje s obzirom na svoj odnos spram vanumetničke stvarnosti. Ovo

svedočenje, svakako, moralo bi biti verbalizovano, te bi, prema našem sudu, projekat umetničke teorije mogao započeti detaljnom analizom već postojećih slučajeva *govora* umetnika o umetnosti.

Primera radi, Maljevič (Казимир Северинович Малевич) u eseju *Suprematizam* izdvaja pojam *osećaja*, koji suprotstavlja pojmovnim odrednicama tradicionalne estetike – ideji, pojmu i predstavi – te putem verbalizacije upućuje čitaoca u srž nove, nepredmetne umetnosti (Maljevič, 1981: 65, 66). Odabir pojma osećaja karakterističan je, budući da se njim ne cilja ni na puku emotivnost, jer se i ona ispostavlja kao predmetna. Analiza smisla i funkcije pojma osećaja kod Maljeviča, kao i razlike tog pojma, spram njemu sličnih pojmova teorije umetnosti, mogla bi ponuditi značajne uvide u način na koji funkcioniše odnos između prve i druge umetničke artikulacije, prema našim prethodnim analizama. Dodatno, analiza više takvih specifično umetničkih verbalizacija same umetnosti ponudila bi šire polje za istraživanje karakteristika umetničke verbalizacije same umetnosti.

Slično tome, moguće je analizirati i one slučajeve gde je na delu vidljiv lom između tradicionalne estetičke i osobeno umetničke pojmovnosti, odnosno gde se umetnik načelno vodi filozofskim uticajima, iako na samom delu menja svoj govor. Za primer možemo uzeti Šilerova (Friedrich Schiller) *Pisma o estetskom vaspitanju čoveka*, odnosno pojmove *nagona* i *žive forme*. Šiler se oslanja na Kanta, o čemu neposredno i svedoči, ali njegovo izlaganje vođeno je i sudom da je Kantov *stil govora* neadekvatan svom cilju, odnosno da je reč o *hladnom srcu* (Šiler, 2007: 112). Šilera ovde uzimamo za primer kako bismo dodatno naglasili da zadatak izgradnje jedne umetničke teorije, iako možda pripada savremenosti, nije na nju i ograničen, te da može naći podsticaje i u tradiciji umetnosti.

Pomenuti primeri predstavljaju smernice za otvaranje područja umetničke teorije; njena puna izgradnja, kao i njena naknadna (teorijska) analiza, predstavljale bi specifičan kolektivni poduhvat, koji bi, po našem sudu, morao biti i izrazito interdisciplinarnog karaktera. U tom smislu vidimo i mogućnost produktivnog dijaloga umetnosti i filozofije, no u takvom dijalogu umetnost bi morala imati vodeću poziciju. Doprinos filozofije u takvom dijalogu mogli bismo, bar za početak, ograničiti na zadatak preispitivanja postojećih diskursa o umetnosti i unutar umetnosti, kao i na istraživanje mogućih modela teorije koji bi u pogledu svoje adekvatnosti bili odmeravani na građi koju nudi umetnost.

Ipak, takav novi model teorije, primeren umetnosti, ne bi smeo biti izgrađen *a priori*, s obzirom na neku unapred usvojenu ideju teorijskog, već izveden iz svedočenja umetnosti o sebi samoj. U tom smislu filozofija umetnosti zaista zavisi od umetnosti same; no i sama umetnost bi u ovom pogledu mogla da stupi u dijalog s filozofijom, intenziviranjem verbalizacije onog umetničkog i njenim kritičkim preispitivanjem.

Smatramo da je tematizacija *oblika* od posebnog značaja za ovaj aspekt projekta umetničke teorije: oblik se, po našem sudu, može uzeti kao odrednica zajednička, kako

za prvu i drugu artikulaciju umetnosti, tako i za umetnost i filozofiju. Dodatno, oblik i oblikotvornost mogu se uzeti i kao *predpojam* kojim bi se mogao zahvatiti osobeni pojmovni karakter takve umetničke teorije, budući da se njim izbegava tradicionalno reduktivno razumevanje pojmovnosti, a samim tim i teorije. Predpojam oblika, po našem sudu, sa jedne strane upućuje na neverbalne izražajne aspekte umetničkog delovanja i otvara ovu novu teoriju za široko polje estetskog iskustva – kako produktivnog, tako i receptivnog, dok sa druge strane, kao jedan od najuvreženijih pojmova koji se vezuju za umetnost, omogućava dijalog sa tradicionalnim filozofskim i drugim teorijama umetnosti upravo u pogledu načina verbalne artikulacije umetnosti. Napokon, oblik podrazumeva dinamičku napetost ujedinjavanja mnoštvenog, te u tom smislu odgovara i opštem smislu pojma, ali jednako ostavlja otvorenom mogućnost novog načina njegovog razumevanja.

Sve prethodno naznačene mogućnosti, vezane za izgradnju jedne umetničke teorije, navedene su ovde u cilju ocrtavanja tla takvog projekta i njegovog delimičnog preciziranja. Puno izvođenje takvog projekta, kako smo već naznačili, po našem sudu bi zahtevalo studije većeg obima, kao i interdisciplinarnu saradnju filozofa, umetnika, ali i naučnika. Takva istraživanja, napokon, za rezultat bi mogla imati i preispitivanje odnosa teorija umetnosti i same umetničke delatnosti, karakterističnog za savremenu umetnost.

Literatura:

1. Adorno, Teodor V. (1979). *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.
2. Arnhajm, Rudolf. (1985). *Vizuelno mišjenje. Jedinstvo slike i pojma.* Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
3. Baumgarten, Alexander G. (2007). *Ästhetik, leteinisch – deutsch I*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
4. Benjamin, Valter (2011). „Umetničko delo u doba njegove tehničke reproduktivnosti", u *Izabrana dela I*. Beograd: Službeni glasnik.
5. Gadamer, Hans-Georg. (1978). *Istina i metoda: osnovi filozofske hermeneutike*. Sarajevo: „Veselin Masleša".
6. Gadamer, Hans-Georg (2002). „Estetika i hermeneutika", u Jean Grodnin (prir.), *Hans-Georg Gadamer. Čitanka*. Zagreb: Matica Hrvatska.
7. Gethmann-Siefert, Annemarie. (1995). *Einführung in die Äesthetik*. München: Vilhelm Fink Verlag.
8. Grubor, Nebojša. (2005). *Hajdegerova filozofija umetnosti. Problem zasnivanja.* Pančevo: Mali Nemo.
9. Kivy, Peter. (2007). *Music, Language and Cognition, and Other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.
10. Lafont, Christina. (2002). *The Linguistic Turn in Hermeneutic Philosophy*. Massachusetts: MIT Press.

11. Novaković, Marko (2013). „Preobražaj umetnosti i uloga tehničke reproduktivnosti", u *Arhe: časopis za filozofiju*, 20 (10), 78-94.
12. Maljevič, Kazimir (1981). „Suprematizam", u *Nepredmetni svijet*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, Galerija Nova.
13. Petrović, Sreten (2014). „Delo kao uslov postojanja umetnosti. Analiza: 'ne-umetničkih vizuelnih prezentacija", u I. Draškić Vićanović, N. Grubor, U. Popović i M. Novaković (ur.): *Kriza umetnosti i nove umetničke prakse*. Beograd: Estetičko duštvo Srbije.
14. Petrović, Sreten (2015). „Estetika u doba kraja umetnosti. Meta-estetička pozicija", u I. Draškić Vićanović, N. Grubor, U. Popović i M. Novaković (ur.): *Aktuelnost i budućnost estetike*. Beograd: Estetičko duštvo Srbije.
15. Popović, Una (2015). „Filozofija kao estetika: problem zasnivanja", u I. Draškić Vićanović, N. Grubor, U. Popović i M. Novaković (ur.): *Aktuelnost i budućnost estetike*. Beograd: Estetičko duštvo Srbije.
16. Sartr, Žan-Pol (1983). „Šta je književnost", u *Šta je književnost*. Beograd: Nolit.
17. Shusterman, Robert. (2006). „Aesthetic Experience: From Analysis to Eros", u *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2 (64), 217-229.
18. Šiler, Fridrih (2007). „Pisma o estetskom vaspitanju čoveka", u *O lepom*. Beograd: Book&Marso.
19. Žunić, Dragan (2014). „Nove umetničke prakse: analiza diskursa", u I. Draškić Vićanović, N. Grubor, U. Popović i M. Novaković (ur.): *Kriza umetnosti i nove umetničke prakse*. Beograd: Estetičko duštvo Srbije.
20. Wood, Robert E. (1999). *Placing Aesthetics. Reflections on the Philosophic Tradition*. Ohio: Ohio University Press.

Art and the problem of theory: Perspectives for verbalization of arts

Abstract: The paper is focused on the analysis of the possibilities of a verbal and theoretical understanding of art, adequate to art itself. On the one hand, this problem is considered with regard to the perspectives of contemporary philosophy of art, and on the other, with regard to art itself. The thesis argues that, starting from itself, art has the possibility to acquire an adequate theoretical articulation of its own domain, which opens effectively the perspective of a new concept of theory. At the same time, the paper presents the thesis that modern philosophy of art can claim its legitimacy only by respecting the autonomy of art and the autonomy of the art's own possibility to develop a theoretical discourse concerning art.
Keywords: art, philosophy of art, articulation, theory, language

Jagor Bučan
Sveučilište u Zagrebu
Akademija likovnih umjetnosti

UDC 75.01

Metajezik slikarstva: Semiotika i geometrija kao *lingua franca* tumačenja slikarskih djela

Apstrakt: U okviru teksta autor razmatra pitanje može li se semiotika rabiti kao potencijalni metajezik kojim je moguće utemeljeno govoriti o slikarstvu, odnosno, kojim je moguće pružiti jezični nadomjestak likovnim tvorbama. Za razliku od ikonografije i ikonologije koje su prvenstveno dijakronijske discipline usmjerene na povijesni aspekt umjetnine, semiotika slikarstva se zasniva na sinkroniji; ona se bavi artikulacijom i transformacijom slikovnih kôdova sa stanovišta 'tekstualnosti' slike. Tekst nastoji sažeto prikazati temeljnu problematiku discipline, prikazujući je kroz stajališta referentnih autora. Nastoji, ujedno, ukazati na ograničenja slikarske semiotike, ali i ukazati na njene ideološke aspekte. Konačno, autor navodi moguću alternativu semiotici kao metajeziku slikarstva u vidu geometrije (odnosno geometrijske analize), koju uspoređuje s modelom generativne gramatike Čomskog.

Ključne riječi: Semiotika, metajezik, slika, geometrija, generativna gramatika

Bilo je raznih i mnogih pokušaja da se iznađe cjelovita teorijska paradigma koja bi učinkovito proučila značenjsku i strukturalnu narav slikarstva. Standardu metodološke *lingua franca* najviše se približila semiotika u pokušaju formiranja svojevrsnog metajezika – metateorije, prema Hjelmslevu (Louis Hjelmslev) – slikovnog izričaja. Rasprostranjena i utjecajna tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, teorijska moda primjene semiotike na uže vizualne discipline, poput slikarstva, bila je omogućena univerzalnim pretpostavkama opće teorije znakova, kakvu je razvio Moris (Charles Williams Morris) na zasadama Pirsove (Charles Sanders Peirce) monumentalne znakovne teorije. Sustavna nastojanja, poput Morisovih (Moris, 1975), nastojali su semiotiku predstaviti kao svojevrsni novi *organon*. Bilo bi to treće misaono oruđe, nakon Aristotelova i Bejkonova (Francis Bacon) – zanemarimo li

Tertium organum P. D. Uspenskog (Петр Демьянович Успенский) – koje bi ostvarilo ulogu univerzalnog jezika, kakvog logika (prema Morisovu stajalištu) nije bila kadra ostvariti. Taj organon objedinjuje u sebi znanstvenu disciplinu i znanstveni instrument, te se tako nadaje kao metaznanost. Semiotika bi, prema njemu, kao autentični metajezik trebala doseći ideal logičke čistoće u odnosu spram svakidašnjeg i prirodnog jezika. Kao takva, od njih traži pojednostavljenje i sistematizaciju, nastojeći odstraniti naplavine višeznačja.

U Morisa je dakle riječ o općoj teoriji znakova koja je zasnovana na pragmatičkim osnovama, na interaktivnim svezama čovjeka i njegove okoline, na komunikaciji. Kao takva, pragmatička teorija sačinjavala je teorijsku trijadu, uz sintaktičku i semantičku teoriju. Scijentistički okvir njegova poimanja jezika ostaje podozriv spram istine posredovane jezikom, kao što to Damnjanović ističe (Damnjanović, 1975: 12), čime se potvrđuje pragmatična, operativna narav Morisove teorije. Kao sredstvo koje nije opterećeno spoznajnim imperativom, semiotika se nadaje kao neutralno oruđe koje jest kadro rasvijetliti odnosne sveze mnogih pojava, pa tako i onih estetičkih. Štoviše, u ruhu zasebne discipline kakva slikarska semiotika jest, njena ambicija jest u tomu da nas dovode do uvida u bit estetskih predmeta i suštine našeg odnosa spram njih. Budući da Morisove semiotičke zasade u sebi pretpostavljaju pragmatičke osnove proizašle iz naravi komunikacije, perpsektiva slikarske semiotike i njena tumačenja suštine estetskog predmeta u određenoj se mjeri poklapaju sa naravi našeg odnosa spram njega. Drugim riječima, bit umjetnine kao estetskog predmeta neće se nalaziti toliko u njenoj estetetskoj autonomiji, koliko u njenoj komunikacijskoj funkciji.

Semioza kao proces u kojem nešto igra ulogu znaka počiva na elementarnoj pretpostavci da nešto može biti znakom samo onda kada to nešto stanoviti tumač tumači kao znak nečeg. To je dakle arbitrarni proces zavisan od voljne raspoloživosti pojedinca i kao takav on može u orbitu svojeg propitivanja uvesti najrazličitije pojave, ukoliko ih je sposoban sagledati kao sastavnice potencijalnog strukturalnog sistema. Ukoliko se semioza razmatra u okviru jezika, tada ona razmatra sistem uzajamno povezanih znakova koji posjeduju više ili manje složenu strukturu. Prirodni jezici (koje Moris naziva i univerzalnim) u svojem predstavljačkom bogatstvu zastiru prozirnost znakovnih funkcija i relacija; svojom dvosmislenošću, pače proturječnošću, otežavaju autoreferentnost unutar danog jezika. Odatle potreba za metajezikom koji bi nedvosmisleno ocrtao odnosne sveze unutar jezičnih znakova. Odatle i potreba da se u specifičnim slučajevima poput vizualnih, odnosno likovnih umjetnosti, zacrta metajezik koji bi omogućio raspoznavanje komunikacijskih kodova kao jasnih i nedvosmislenih znakova razmjene značenja unutar umjetničkog djela poimanog kao izraz. Budući da je slikarskoj tvorevini svojstvena maksimalna gustoća odnosno minimalna razlučivost

(naspram jezika kojem je svojstvena maksimalna razlučivost a minimalna gustoća), ona u sebi nije odveć primjerena analizi procesa semioze. Interpret koji poseže za semiotikom kao metajezikom slikarstva mora prilagoditi sliku svojem sredstvu analize; mora omogućiti da u procesu semioze dođe do preklapanja metode i predmeta analize. Mora, drugim riječima, sam objekt – slikarsko djelo – tijekom interpretativna/analitička postupka podvrći 'čišćenju', odnosno procesu interpretativnog pojednostavljivanja i sistematiziranja.

Ukoliko su udovoljeni navedeni preduvjeti, semiotika može biti učinkovitim interpretativnim i spoznajnim sredstvom. Semiotika u tom slučaju nosi primat discipline koja prokušanom metodologijom kalibrirane analitičke aparature pruža konkretne uvide u značenjske funkcije sistema koji promatra. Iskušana na širokom polju kulturalnih fenomena (djelomice i pod vidom semiologije[1]), ona posjeduje terminologiju i sistematičnost mjerodavnu tamo gdje se rečeni fenomeni poimaju kao fenomeni komunikacije. Kao takvi, oni nose poruku, a semiotička analiza nastoji ispitati koji su specifični slikovni nosioci te poruke. Za razliku od ikonografije i ikonologije koje su prvenstveno dijakronijske discipline usmjerene na povijesni aspekt umjetnine, semiotika se zasniva na sinkroniji; ona se bavi artikulacijom i transformacijom slikovnih kôdova sa stanovišta 'tekstualnosti' slike. Ona nastoji dokučiti:

- je li slika sistem;
- postoji li unutar toga sistema koherentan međuodnos znakovnih funkcija;
- jesu li likovni znaci konstituirani formom i sadržajem;
- u kojoj mjeri oni posjeduju stabilne zakone odčitavanja;
- postoji li moguća znakovna kodifikacija i je li ona dostupna svim subjektima u razmjeni komunikacije poruke;
- je li preoblikovanje kôdova od slike do slike objašnjivo unutar samog sistema;

U ranijem razdoblju razvitka discipline, semiotičari slikarstva svoj su interes i snage usmjerili ka istraživanju tzv. minimalnih jedinica vizualnog izraza, po uzoru na srodna istraživanja u području lingvističkih disciplina, osobito fonetike. Različiti

1 Iako se ta dva pojma ponekad koriste kao sinonimi (npr. u romanskim zemljama), uvriježena tumačenja semiotiku drže općenitijim pojmom od semiologije. Pojam semiotike uglavnom se odnosi na Pirsovu opću teoriju znakova, dok se pojam semiologije odnosi na Sosirovu tradiciju (isprva ograničenu na arbitrarne i intencionalne znakovne procese u vidu semiologije komunikacije, koja je tek kasnije bila nadopunjena semiologijom signifikacije). Ponegdje se semiotiku smatra teorijom nejezičnih sustava znakova, dok se semiologiju poima znanošću koja istražuje strukture tekstova. U odnosu na navedene distinkcije postoje i drugačija tumačenja. Tako se semiologija u određenih autora drži znanošću o ljudskim znakovnim sustavima, a semiotika znanošću o neljudskim i prirodnim znacima. Hjelmslev pak semiologiju razumijeva kao svojevrsnu meta-semiotiku. Za detaljniji prikaz tumačenja vidi: Net, 2004: 3.

autori iznašli su raznolike pojmove kojim su nastojali imenovati rečene sastavnice: ikonemi, figure, morfemi, grafemi, elementi, piktogemi (parnjaci fonemima), geoni (tzv. volumetrijske sastavnice), perceptemi (koji se luče na krometne i formeme), koloremi (boja, tekstura, veličina, usmjerenost, obris). To taksativno nijansiranje nastojalo je dospjeti do onog najmanjeg, nedjeljivog čimbenika likovne strukture, nebili na taj način bilo moguće uspostaviti materijalnu, odnosno, perceptivnu podlogu likovnim tvorbama. U tom nastojanju kao da se smetnula s uma jednostavna činjenica nedjeljivosti slikovne predodžbe, kao uostalom i činjenica nedjeljivosti našeg cjelovitog doživljaja slike. Stoga su mnogi autori opovrgavali mogućnost lučenja slike na minimalne jedinice. Tako je Eko (Umberto Eco) smatrao da se "raščlambene jedinice slike mogu odrediti samo u slikovnom kontekstu, pa slike nisu artikulirane nekim kôdom, nego je svaki ikonični tekst nekakav čin *proizvodnje kôda*" (citirano u Net, 2004: 480).

Zrelo i pozno razdoblje procvata slikarske semiotike dovelo je do interesa koji je u većoj mjeri bio usmjeren spram odnosnih sklopova većih formativnih cjelina unutar formalne strukture slikarskog djela. Odnosno, drugim riječima, bio je usmjeren ka tekstualnoj paradigmi kao nositelju značenja. Upućenost spram tekstualne paradigme predmnijeva prije svega "otvorenost" pristupa, poimanje značenjskog sistema u stalnom pokretu i transformaciji, čega je karakteristična predodžba enciklopedija. Nakon što je prelaskom na proučavanje teksta semiotika napustila proučavanje minimalnih elemenata, suvremena semiotika učinila je još jedan korak: naglasak interesa prebacila je sa same tekstualnosti na praksu 'čitanja' teksta. To znači da "predmet istraživanja nisu empirijska zbivanja vezana za čitanje (to je prvenstveno predmet sociologije recepcije), nego funkcija konstrukcije ili dekonstrukcije teksta u činu čitanja, što je i neposredni te nužni uvjet njegovog ostvarivanja" (Briski Uzelac, 2008: 23). Tekst je, tako, postupno zamijenjen kontekstom, odnosno širokim kulturalnim obzorom unutar kojega dolazi do beskonačnog znakovnog ulančavanja, međusobnog značenjskog zrcaljenja i razlikovnog fasetiranja, koje se značajno odražava i na teoriju interpretacije. Interpretacija, naime, više nije tek posrednička spona između djela i publike; ona postaje proizvodna, generička aktivnost. Aktivnost unutar koje se kontekst proizvodi istodobno s tumačenjem. Time dolazi do preklapanja interpretativnog kruženja novim ciklusom referencije: "I sam kontekst je tekst te se stoga sastoji od znakova koji zahtijevaju interpretaciju. Ono što uzimamo za pozitivističko znanje, proizvod je interpretativnih izbora" (Briski Uzelac, 2008: 23). Kružna preklapanja potencijalno se mogu nizati u beskonačnost, što dovodi do toga da se spoznajna nastojanja zateknu u slijepoj ulici. Ta interpretativna kruženja naposljetku dovode do zaključka koji je svojedobno formulirao Hauzer (Arnold Hauser): "sve se može objasniti svime i ništa se ne može objasniti ničime" (citirano u Briski Uzelac, 2008b: 32).

Ograničenja semiotike i njeni ideološki aspekti

Semiotika najmjerodavnije postavlja pitanje "je li umjetnost jezik", ne pružajući pri tome jednoznačne odgovore. Problem je jasno i lapidarno izložio Omar Kalabreze (Omar Calabrese, 2002). Semiotika je nastojala utemeljiti rasprostranjenu metaforičku uporabu sintagmi kao što su 'likovni jezik' ili 'filmski jezik'. Ta je uporaba bila poduprta Kročeovim (Benedetto Croce) konceptom 'izraza' i idiomima strukturalističke analize. Temeljila se na znanstvenom pristupu analize umjetničkih činjenica sa stanovišta njihove znakovnosti. Pri tome se suočila s nizom problema koji su semiotički korpus raslojili na čitav niz škola i inačica, grupiranih oko dva načelna stava – potvrdna i niječna. Oponenti tezi o jezičnosti likovnih umjetnosti[2], između ostalog zastupaju stajalište da umjetnine nisu strukturirane kao komunikacijske tvorbe te stoga nisu znaci, odnosno kôdovi. U likovnome izričaju – za razliku od govorne, ali i ne-govorne komunikacije – teško je izolirati bilo izravne bilo neizravne kôdove. Izravni kôdovi, naime, povezuju zamjedbene činjenice izravno s činjenicama svijesti, dok neizravni određene zamjedbene činjenice na pravilan način zamjenjuju drugim zamjedbenim činjenicama. Prema Difrenu (Mikel Dufrenne) „slikarstvo se – nasuprot jeziku – ne iskazuju nikakvom gramatikom niti ičim što bi odgovaralo fonologiji" (citirano u Net, 2004: 441). Prema Damišu (Hubert Damisch), pak, različiti slikarski elementi „se ne daju ni u kom slučaju proglasiti ni znakom niti samom jedinicom" (citirano u Dorfles, 1991: 141).

Drugim riječima, likovna djela ne podliježu egzaktno utvrđenim pravilima koji bi ih učinili analogonima jezičnih struktura. Za razliku od riječi – kao što drže oponenti – stvari reprezentiraju sebe same (slikarsko djelo je osobita stvar), njihovo je značenje autoreferentno, nasuprot jezičnim znakovima koji redovito imaju zastupničku funkciju. Slika tako, kao specifična stvar, nema osnovnu ulogu komunicirati, već izražavati sebe samu. Za slikarstvo se, nadalje, ne može kazati da posjeduje uspostavljenu likovnu gramatiku. To će potvrditi Difren: "Umjetnost ne piše vlastitu gramatiku. Ona je iznalazi i izdaje već pri iznašašću" (citirano u Net, 2004: 441). Ujedno, unutar slikarskih tvorevina nije moguće utvrditi postojanje slikovne ekvivalencije fonologiji. Naposljetku, najmjerodavniji među prigovorima estetičke je naravi i odnosi se na pitanje vrijednosne dimenzije slikarstva: značenjska funkcija slikarstva "nije kriterij njegove estetičke kakvoće" (Difren, citirano u Net, 2004: 441).

Grosso modo, semiotika se djelomice može prokazati kao totalitarna i

2 Npr. Difren (Mikel Dufrenne), Morpurgo-Taljabue (Guido Morpurgo-Tagliabue), Munen (Georges Mounin), Paseron (René Passeron), Garoni (Emilio Garroni), Benveniste (Émile Benveniste), Šefer (Jean-Louise Schefer), djelomično Brandi (Cesare Brandi), Barili (Renato Barilli) i Damiš (Hubert Damisch).

'imperijalistička' disciplina, obzirom na njeno nastojanje da sve pojave obuhvati, klasificira i 'svede' na komunikacijske fenomene. Umjereniji analitičari nastoje preispitati temeljne semiotičke pojmove kao što su 'sistem' i 'znak' spram njihove uporabe u slučaju slikarstva, odnosno uputiti na potrebu jedne "metaoperativne" semiotike, sposobne sistematiziranim jezikom 'pokriti' spoznajne procese, uključujući i one estetičke. Zagovornici slikarstva kao znakovnog sistema[3] oslanjaju se ne samo na pozitivističke karakteristike svoje discipline, već i na teorijske radove samih slikara, ali i primjere poput konceptualne umjetnosti koja izravno tematizira komunikacijske kôdove – Art&Language, Vajner (Lawrence Weiner), Baldezari (John Baldessari), Burgin (Victor Burgin) – odnosno proučavaju sve inačice vizualnih djela koje impliciraju jezički pristup. Oni nastoje primjeniti pojedine koncepte kurentnih teorija literarnih tekstova na područje slikarstva, teže dohvaćanju svojevrsne "teorije ne-literarnih tekstova", što će kasnije, u okviru vizualnih studija, postati prevladavajuća paradigma značajnih dosega[4].

Slikarstvo se, dakle, tumači kao tekst i kao interpretativni diskurs. Vidljivo slike je ispunjeno značenjem samo ukoliko je prevedeno u slog riječi, te se semantička dimenzija slikarstva otkriva tek njegovim strukturiranjem kao verbalnog diskursa (Marin). Šefer, iako protivnik analogije slikarstva i jezika, sliku 'odmjerava' jezičnim strukturama': slika kao takva ne posjeduje strukturu, već tek odražava strukturu tekstova kojih je i sama pripadajući sustav. Struktura teksta jest upravo način čitanja slike, čitanja koje se zasniva na kruženju različitih tekstualnih obrazaca. Raznoliko čitanje sliku čini pokretljivom strukturom, te se tako može reći da struktura slike nije "invarijantna, nego dijagram kakve varijabilnosti" (Šefer, citirano u Net, 2004: 441). Proširujući analogiju jezika i slike na područje stila, Zems nalazi da su slike strukturirane obrascima stilskih konvencija. Stil je sustav pravila koji omogućuje da se slikom prikazano uslovi kao značenje. Budući svaka slika implicira vlastiti stilski kôd, ona ujedno zaprema sažeti prikaz sustava kontrasta karakterističnih za njoj pripadajući stil. Na taj način slika "i bez posredništva jezika sadrži vlastiti komentar" (Zems, citirano u Net, 2004: 440).

Navedenu studiju Kalabreze započinje s pitanjem koje na neki način razrješuje dilemu oko valjanosti semiotičkog pristupa u domeni likovnih umjetnosti. Znači li prihvaćanje teze (da umjetnost jest vid komunikacije kodirane značenjskim praksama)

3 Npr. Uspenski (Борис Александрович Успенский), Eko, Zems (Abraham Zemsz), Šulc (Barbara Schultz), Maren (Louis Marin), Valese (Gloria Valese), Minone (Aurelio Minonne), Manetti (Giovanni Manetti), Springer (George P. Springer), Valier (Dora Vallier), Pari (Jean Paris), Kalabreze, Sen-Marten (Fernande Saint-Martin), Floh (Jean-Marie Floch), Soneson (Göran Sonesson).

4 Vidi: *Vizualni studiji*, (uredio Krešimir Purgar), Centar za vizualne studije, Zagreb, 2009. Riječ je o zborniku tekstova prominentnih autora, kao što su Bem (Gottfried Boehm), Mičel (W. J. T. Mitchell), Maječak (Stefan Majetschak), Kruze (Christiane Kruse), Haris (Jonathan Harris), Alpers (Svetlana Alpers), Bal (Mieke Bal) i drugi.

ujedno i to da paradigma komunikacije može uz pomoć te teze "objasniti umjetnost"? Da i ne, zaključuje autor. Odgovor ovisi o tome što podrazumijevamo pod objašnjenjem. Ukoliko podrazumijevamo da je umjetninama moguće pridružiti vrijednosne sudove rekonstruiranjem umjetnikovih nakana, njegove psihologije, odnosa spram društva i povijesnog konteksta – kako autora tako i samog djela – tada je odgovor 'ne'. Ukoliko, međutim, držimo da "objasniti umjetnost" znači voditi računa o tome na koji su način umjetnine konstruirane da bi proizvele smisao, da bi pobudile estetske učinke, tada je odgovor 'da'. Semiotičke kompetencije nisu u mogućnosti postaviti pitanje "je li umjetnost lijepa", već ukazati 'kako' i 'zašto' umjetnina prozivodi učinak lijepoga. Napose, dodaje Kalabreze, semiotika ne nalaže objasniti 'što je umjetnik htio reći', već 'na koji način djelo govori to što govori'. U tome smislu, semiotika je sinkrona a ne dijakrona disciplina; ona se dragovoljno ograničava na područje samog likovnog 'teksta' naspram izvanjskih, povijesnih uvjeta. Konačno, i napose važno, ona odbacuje idealističku kategoriju 'neizrecivosti' umjetnine, odbacuje pretpostavku da je 'ono njome označeno' dostupno tek duhovnim posredovanjem u odnosu spram objekta.

Semiotika, dodajmo, pokazuje da se uistinu sve može interpretirati kao znak, da svaka pojava ima semiotičku narav, što je inverznom izrijekom potvrdio i sam Pirs – "Ništa nije znak što se kao znak ne interpretira" (Pers, citirano u Net, 2004: 62). Sve može, ali i ne mora biti znakom, a sud ovisi o intenciji tumača. Stoga, semiotika na neki način stvara metajezični ekvivalent pojava, meta-strukturu koja tvori pojmovnu supstituciju izvornika. Budući da sve može biti supstituirano, gubi se specifičnost izvornika; u prijevodu ostaje zagubljena redundantnost koja pripada zamjetljivome. Ujedno, semiotika, unatoč neutralnosti svoje episteme, posjeduje latentnu narav ideologije. Naime, premisa znakovnosti, koja se poput mrežice polaže na sliku, zasniva se na binarnoj – kod Sosira, trinarnoj kod Pirsa – razlučivosti semiotičkog pojma/znaka. Ta semiotička shizma ima ideološku pozadinu, jer afirmira dualistički prijepor između onoga *što* je prikazano i onoga *kako* je prikazano; ona operira s pretpostavljenim idejama koje pripadaju nekom svjetonazornom obzoru, u ovome slučaju obzoru nazora koji počiva na razdvajanju – kako je to precizno zamijetio Bem – "ikoničkog označitelja i transcendentnoga označenoga oblikovanoga jezikom" (Bem, 1997: 75). Taj uvid implicira drugorazrednost ikoničkog spram prvorazrednosti jezičnog, pretpostavlja da se predmet nekog prikaza situira u idealnoj sferi transcendentnog. Tako je slika tek kodificirani vid slici nekog izvanjštenog sadržaja, koji valja dozvati, dekodirajući znakovnu šifru ispravnim interpretacijskim/semiotičkim ključem.

Semiotika, čini se, ima slična ograničenja kao i ikonografija i ikonologija: iscrpno razlaže i elaborira vlastito disciplinarno područje, no ne uspijeva 'pokriti' sve aspekte pojavnosti slike, ne uspijeva steći uvid u njenu pojavnu cjelinu, konstitutivnu

cjelovitost. Iako je područje njenog interesa značenjski i smisaoni doseg, ona propušta obuhvatiti cjelinu djela, koju čini se ne uspijeva dosegnuti niti jedna interpretacija. Uz to, pojedine studije pokazuju da niti semiotika, odnosno semiologija nije imuna na redundantne pojave. Pozna Bartova (Roland Barthes) istraživanja svojom fragmentarnošću, lucidnošću pronicljivih, bljeskovitih uvida, a nadasve čulnošću spisateljskog diskursa ("užitak u tekstu"), napuštaju pouzdana instrumentalna pomagala, i od vlastita teorijskog diskursa tvore neobičnu, hibridnu sortu pisma koje poprima neočekivani književni tonus. Kao da je dobro podmazanu analitičku aparaturu postupno nagrizla korozija osjetilnih manifestacija: boja, mirisa, okusa, dodira, stvarajući tako u sređenome tekstualnom diskursu sinestezijske slike obilja. Potisnuta senzualnost tako je preplavila rascjep između imanentnog označitelja i transcedentnog označenoga, između ikoničkog i jezičnog, između slike i riječi, afirmirajući rudimentarnu snagu imaginacije, koja se napaja na osjetilnim ponornicama slikovitoga.

Geometrija i generativna gramatika

Postoji, međutim, još jedan pristup koji možemo pridružiti semiotici kao metajeziku slike, pristup sužena dosega no osebujne komparativne kakvoće. On proizlazi iz sasvim drugačijeg iskustva slike, upravo onog ikoničkog. Geometrija kao potencijalni metajezik likovnog djela, kao analitička metoda koja proučava likovnu sintaksu i gramatiku, ima svoju bogatu povijest, iako niti izbliza tako sistematiziranu i sveobuhvatnu poput semiotike. Od Vitruvija (Vitruvius; Vitruvije, 1999), preko Vijara de Onekura (Villard de Honnecourt; Vijar de Onekur, 1991), renesansnih majstora – Alberti (Leon Battista Alberti, 2008), Frančeska (Piero della Francesca; Frančeska, 1474-1482; Daly Davis, 1977), da Vinči (Leonardo da Vinci), Direr (Albrecht Dürer; Direr, 1972), sve do Hambiđa (Jay Hambidge; Hambiđ, 1967), Gike (Matila Ghyka; Gika, 1959, 1977), Švaler de Lubiča (R. A. Shwaller de Lubitsch, Švaler de Lubič, 1977-1981), Le Korbizjea (Le Corbusier; Le Korbizje, 1985), Zlokovića (Milan Zloković, 1965), Kurenta (Tine Kurent, 1960, 2005) i Pejakovića (Mladen Pejaković, 1978, 1988, 1995, 1996a, b, 2000, 2006, 2008), geometrija je ponudila koristan analitički instrument u pristupu arhitektonskim i likovnim djelima, pa tako i slici. Geometrija, naime, posjeduje odlike koje joj daju povlašteno mjesto kao posrednika u činu tumačenja likovnog djela. S jedne strane, ona je uređena vlastitim generativnim zakonitostima, posjeduje vlastitu metodologiju, te je zato prikladna za obnašanje sistemske funkcije jezika. S druge strane, geometrija je zorna disciplina te kao takva pripada redu ikoničkih pojava, jednako kao i likovne discipline. Geometrija je pokaznog karaktera, ona je instrument očitovanja; rječita je, iako bezglasna. Poput gramatike i sintakse u prirodnim jezicima, geometrija u likovnom izričaju regulira 'pravila' i 'propozicije' kojih je u pravilu ograničen broj, naspram neograničenim mogućnostima generiranja oblika, njihovih odnosa i pripadajućeg sadržaja.

Važan motiv za našu temu jest moguća veza između Pejakovićeve[5] teorije formata i transformacijske, generativne gramatike Čomskog (Noam Chomsky) (Čomski, 1972). Obje pretpostavljaju univerzalnu, urođenu razinu znanja ("tiho znanje" lingvističkih univerzalija u Čomskog, "posteljični sloj slike" kao 'predtekst' likovnih tvorbi u Pejakovića) koja pretpostavlja urođena generativna gramatička pravila ograničena broja, što omogućuju obrađivanje prezentiranih podataka, odnosno predstavljaju karakter sposobnosti za usvajanje znanja ("urođene ideje i principi"). Riječ je o ograničenom broju pravila temeljem kojih je moguće stvarati/oblikovati nove rečenice/poretke oblika. Analogan je odnos između dubinske i površinske strukture u ta dva poredbena modela. Podudarni su načini na koji misao dobiva govorni oblik, u jeziku odnosno u slici, a podudarno je i uspostavljanje semantičke funkcije kao posljedice toga procesa. Čomskijev "nativizam" kao hipoteza, u Pejakovića bi imao pandan u hipotezi o antropološkoj konstanti čovjekove sposobnosti likovnog izražavanja (koja je prikazana geometrijskim analizama artefakata najrazličitijih prostornih i vremenskih koordinata, od etnografskih umjetnina tzv. ''primitivne umjetnosti'', do djela visoke moderne). Teza nativizma temelji se na pretpostavci imanentne nasljedne sposobnosti – tzv. LAD (Language Aquisition Device) – svojevrsnog urođenog 'uređaja za usvajanje jezika'[6]. Čomski LAD tumači kao svojevrsnu rešetku kojom dijete filtrira govor kojim je okruženo. I u tome vidokrugu javlja se jasna analogija s istoimenim pojmom u likovnim umjetnostima. Pojam rešetke ima svoju poznatu ikonografsku i strukturalnu uporabu, i to upravo u onih autora koji su se afirmirali u vrijeme nastajanja Čomskijevih teza – poetika i stilistika *grid*-a kod LeVita (Sol LeWitt), Morelea (François Morrellet), itd.

Više je nego razvidna analogija između principa generativne gramatike i LeVitovih sistemskih geometrijskih kompozicija. No, za razliku od Pejakovićevih analiza što leže u 'predtekstu' likovih tvorbi (koje oslikanom površinom prikrivaju

5 Mladen Pejaković (1928-2005.); likovni teoretičar, slikar, skulptor, keramičar, povjesničar umjetnosti, pedagog, postavljač izložbi, scenograf, autor animiranog filma, scenarist, esejist. Svojim je studijama, počev od *Broja iz svjetlosti* (Pejaković, 1978), sve do *Dioklecijanove palače sunca* (Pejaković, 2006), interpretirao hrvatsku antičku, predromaničku, romaničku, renesansnu i baroknu arhitektonsku baštinu (crkvice, palače, urbane strukture) sa stanovišta arheoastronomije (tzv. "antropologija astronomije"), proučavajući u građevinama i urbanim strukturama njihovu oblikovnu strukturu i orijentaciju u prostoru, određenu kozmičkim funkcijama, proporcijskim i metričkim shemama, teološko-liturgijskim programom, odnosno društveno-političkim razlozima. Svojim analitičkim pristupom njegovi radovi predstavljaju prvorazredni primjer primjene strukturalističke metode u proučavanju arhitektonskih i likovnih djela, metode koju je inaugurirao u našoj sredini. Nekoliko studija posvetio je proučavanju slikarskih, skupltorskih i djela primjenjene umjetnosti sa stanovišta geometrijske analize, u kojima se posvetio razvijanju teorije formata.

6 LAD (Language Aquisition Device) sadrži tri elementa: postupak sa stvaranje hipoteza, jezične univerzalije, postupak za testiranje hipoteza. Vidi: Stanišić, Vladimir; Ljubešić, Marta: *Jezik, govor, spoznaja*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1994., str. 133

generičke geometrijske strukture), kod LeVita one su tautološka tvorevina, izvanjštena formativna struktura konstruktivističkog tipa, ogoljela armatura koja se razvija mehaničkom repetitivnom shemom. Pejakovićeve geometrijske rešetke analitičko su pomagalo kojim se ukazuju na strukturalni ustroj koji regulira raspored oblika i njihove međuodnose. Kod minimalista serijalnog profila (poput LeVita) geometrijske rešetke su generički prototip koji 'ilustrira' lingvističke teze. One su ujedno i svojevrsna stileme koje imaju ikonografsku potenciju. Kod Pejakovića one su apovijesne, sveprisutne matrice koje čine vidljivom površinom slike skrivenu, no ipak jasno naznačenu generičku potku kompozicije. "Ontogeneza govora" se može na srodan način izlučiti iz Pejakovićeve teorijske misli koja likovni govor drži utemeljenim u urođenim aspektima, u sposobnosti oblikovanja rukovođenog osjećajem za metar, omjer, razmjere, i sl. Ovdje ćemo tek naznačiti četiri generička načela koja se mogu izlučiti iz Pejakovićeva teorijska djela:

- **načelo formata**

(format slike ima temeljno generičko svojstvo, iz njega proizlaze sva ostala načela; format formatira, dakle kao kadar kadrira, izdvaja iz vidnog polja tek određene pojave koje po njemu zadobivaju odnosne relacije; format je normativan i odnosom svojih stranica, kojih se odnos iskazuje unutar tzv. kanonskih formata kao *racionalan* – npr. kvadrat 1:1, dubl 1:2, itd. – i *iracionalan* – npr. diagon 1:√2, auron 1:1,416, itd.)

- **načelo proporcijskih intervala**

(proporcijski intervali jednodimenzionalne su veličine izvedene iz proporcijskih odnosa dulje i kraće stranice formata, kako i njihovih parnih, neparnih i zlatnih podjela; dobivene veličine reguliraju jednodimenzionalne veličine unutar pripadajućeg formata)

- **načelo konstrukcije prostornih planova**

(za razliku od geometrijske perspektivne kao principa konstrukcije prostora kao prikaza, to načelo nastoji ukazati na činjenicu da su prostorni planovi u slici svojim položajnim funkcijama izvedeni iz proporcijske diobe formata)

- **načelo planimetrijske euritmije**[7]

(uređuje harmonijske odnose dvodimenzionalnih veličina unutar formata)

7 Pejaković svoje teorijske uvide nije sistematizirao u formi samostalne i istoimene teorije formata. Rečena načela moguće je izvesti kao formativna načela temeljem konzultiranja njegovih mnogih studija – npr. *Zlatni rez* (Pejaković, 2000), *Omjeri i znakovi* (Pejaković, 1996), *Broj iz svjetlosti* (Pejaković, 1978), *Branko Ružić* (Pejaković, 1996), esej o Ivu Dulčiću (Pejaković, 1995) – te ih je moguće teorijski elaborirati i predočiti geometrijskim analizama konkretnih slikarskih djela; ovdje ih nažalost nismo u prilici detaljnije prikazati i ovjeroviti slikovnim primjerima.

Prigovor tezi o generičkim aspektima slikovne sintakse i gramatike sastojao bi se u ukazivanju na nemogućnost analitičke provjere učinkovitosti tvorbenih pravila, što je pak u jeziku moguće. Njih je moguće deducirati unutar već sačinjene slike, no nije moguće rekonstruirati inverznu mogućnost tvorbe: rekonstruirati datu sliku na temelju indukcijskog principa. Osnovna zamjedba svodila bi se na tumačenje likovnih generičkih načela kao proširene metafore, koja ima značajnu spoznajnu vrijednost, no nepotpunu primjenu u formi generičke norme, uporabnog pravila.

Analogija koju smo izložili podudarna je s prijedlogom Žana Paria (Pari, citirano u Kalabreze, 2002: 170-171). On nastoji afirmirati pristup 'čitljivosti' slika, utemeljen upravo na gramatici Čomskog, pristup koji je – na što upućuju i mogući prigovori Pejakoviću – i sam metaforičan prije no doslovan. Slika kao "vidljivi objekt" ima površinsku strukturu, budući i nije drugo doli površina, na kojoj se formiraju oblici više ili manje neočekivani. No, 'slikovito' slike se, ujedno, 'skriva' u 'dubljoj' strukturi, na neki način nevidljivoj, i upravo tu strukturu možemo usporediti sa dubinskom strukturom Čomskog. Kalabreze upućuje i na srodnu metodološku hipotezu u Gombriha (Ernst Gombrich). I on govori o "transformacijskoj gramatici oblika: o cjelini pravila što nam omogućuje razne ekvivalentne strukture svesti na jednu zajedničku duboku strukturu, kako je to iznijeto u analizi jezika" (Gombrih, citirano u Kalabreze, 2002: 171). Pridodajmo još i mišljenje Porempskog (Mieczyslaw Porębski), koji tvrdi da je geometrija za likovne umjetnosti ono što je gramatika za književnost (Porempski 1978: 172). Pejakovićeve geometrijske analize nastoje zorno oprimjeriti tu tvrdnju.

Naposljetku, potraga za relevantnim metajezikom slikarstva komplementarna je nastojanju oko poimanja slikovnog kao usporednice teksta koji uprizoruje. Ovdje nećemo otvarati tu temu, budući da njen domašaj pripada kompetenciji ikonologije i ikonografije. Naznačimo samo da odnos slike spram postojećeg teksta otvara pitanje verbalnosti slikarstva, njegove sposobnosti da – s više ili manje uspjeha – uspostavi slikovni analogon tekstualnom uzoru. Uprizorenja biblijskih ili drugih tekstova ukazuju na retoričke vještine likovnog komponiranja, na likovnu *mise-en-scène*, koja linearnome narativu nastoji pronaći ekvivalenciju u karakterističnome kadru bremenitom referencijama spram sadržaja teksta[8]. Puka deskripcija unapređuje se dispozicijom, vještinom raspoređivanja unutar kadra, vještinom koja predstavlja likovni supstitut pripovijedanju i uvodi kategoriju vremena u statičnu narav slike. Pismena svjedočanstva slikara – Pusen (Nicolas Poussin) – zabilježene polemike i predavanja, osobito u razdoblju baroka – Lebrun (Charles Le Brun) – ukazuju na važnost koja se

8 Vizualnu, odnosno likovnu retoriku, nećemo zasebno razmatrati. Za podrobniju informaciju vidi: Knape, Joachim, *Retorika*, cit. u zborniku *Znanost o slici*, str. 103-113. Autor izlaže šest stadija "slikovnog oratora" (intelekcija, invencija, dispozicija, elokucija, memorija, akcija) kao semiotički univerzalne retoričke zadaće.

pridavala komunikacijskoj dimenziji slikarstva. Lebrunova zamisao bila je, štoviše, kodificirati i utvrditi svojevrstan jezik slikarstva, utemeljen na karakterizaciji fizionomija s ciljem uprizorenja osjećaja i duševnih stanja (Bečman, 1994: 54-56). Izvan domašaja našeg prikaza ostat će i još jedan aspekt odnosa slike spram teksta: aspekt izravnog slikovnog uprizorenja teksta. Riječ je o slovnom (ili numeričkom) tekstu koji se tretira kao samostalni likovni element – sintetički kubizam, Kle (Paul Klee), Đons (Jasper Jones), Baskjat (Jean-Michel Basquiat), Opalka (Roman Opalka), Rašei (Edward Ruscha). Taj aspekt u direktnom sučeljenju tekstualnog i slikovnog ukazuje upravo na specifične karakteristike zornog, 'likovnog teksta'. No, budući da on zadire u područje mimetičkog, prikazbenog, odnosno u područje značenjskog obzora utemeljenog na kategoriji sličnosti (dakle u područje slike kao motiviranog znaka), odlučili smo ga izuzeti iz našeg prikaza iz sadržajnih razloga.

Literatura:

1. Alberti, Leon Battista. (2008). *O slikarstvu*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
2. Bätschmann, Oskar. (1994). *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*: *Interpretacija slika*, Zagreb: Scarabeus.
3. Boehm, Gottfried (1997). „O hermeneutici slike"; u *Slika i riječ*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
4. Briski Uzelac, Sonja (2008a). „Susret semiotike i povijesti umjetnosti"; u *Vizualni tekst*. Zagreb: Centar za vizualne studije.
5. Briski Uzelac, Sonja (2008b). „Od umjetničkog artefakta prema vizualnom tekstu"; u *Vizualni tekst*. Zagreb: Centar za vizualne studije.
6. Calabrese, Omar. (2002). *Il linguaggio dell'arte*. Milano: Bompiani.
7. Chomsky, Noam. (1972). *Gramatika i um*. Beograd: Nolit.
8. Daly Davis, Margaret. (1977). *Pierro della Francesca's Mathematical Treatise*. Ravenna: Longo Editore.
9. Damisch, H. (1974). *Sur la sémiologie de la peinture*. Milano: Atti di Congresso di semiotica, Milano. Citirano u Dorfles, Đilo. (1991). *Pohvala disharmoniji – umetnost i život između logičkog i mitskog*. Novi Sad: IP Svetovi.
10. Damnjanović, Milan (1975). „Značaj Morisovog zasnivanja semjotike"; u Moris, Čarls. *Osnove teorije o znacima*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
11. Dufrenne, Mikel. (1966). *L 'art est-il langage*? Citirano u Nöth, Winfried (2004). *Priručnik semiotike*. Zagreb: Ceres.
12. Dürer, Albrecht. (1972). *The Human Figure by Albrecht Dürer*. The Complete 'Dresden Sketchbook'. New York: Dover Publication.

13. Eco, Umberto. (1976). *A theory of semiotics*. Bloomington: Indiana Univ. Press. Citirano u Nöth, Winfried (2004). *Priručnik semiotike*. Zgreb: Ceres.
14. Francesca, Pierro della (1474-1482). De prospectiva pingendi. (http://www.codicesillustres.com/catalogue/de_prospectiva_pingendi/)
15. Ghyka, Matila C. (1959). *Le nombre d'or*. Paris: Gallimard.
16. Ghyka, Matila C. (1977). *The Geometry of Art and Life*. New York: Dover Art Instruction.
17. Gombrich, Ernst (1969). „The Evidence of Image"; u Singleton C.S. (prir.), *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore: John Hopkins. Citirano u Calabrese, Omar (2002). Il linguaggio dell'arte. Milano: Bompiani.
18. Hambidge, Jay. (1967). *The Elements of Dynamic Symmetry*. Dover Art Instruction.
19. Honnecourt, Villard de (1991). *Cuaderno*. Madrid: Akal.
20. Kurent, Tine. (1960). *Izbor preferencialnih modularnih mer*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani.
21. Kurent, Tine. (2005). *Arhitektov zvezek* I-III. Ljubljana: Nuit.
22. Le Corbusier. (1985). *Der modulor*. Stuttgart: Deutsche Verlages-Anstalt
23. Moris, Čarls. (1975). *Osnove teorije o znacima*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod
24. Nöth, Winfried. (2004). *Priručnik semiotike*. Zagreb: Ceres.
25. Paris, Jean (1973). *Miroirs, sommeil, soleil, espace*. Paris: Galilée. Citirano u Calabrese, Omar. (2002). *Il linguaggio dell'arte*. Milano: Bompiani.
26. Pejaković, Mladen. (1978). *Broj iz svjetlosti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.
27. Pejaković, Mladen. (1988). *Starohrvatska sakralna arhitektura*. Zagreb: NZMH.
28. Pejaković, Mladen (1995). „Disciplina mašte u slikarstvu Iva Dulčića", Dubrovnik, VI/1995; br. 1. Dubrovnik: Matica Hrvatska – Ogranak Dubrovnik.
29. Pejaković, Mladen. (1996a). Branko Ružić, Zagreb: ALU.
30. Pejaković, Mladen. (1996b). *Omjeri i znakovi*. Dubrovnik: Matica Hrvatska.
31. Pejaković, Mladen. (2000). *Zlatni rez*. Zagreb: Art studio Azinović.
32. Pejaković, Mladen. (2006). *Dioklecijanova palača sunca*. Zagreb: Litteris.
33. Pejaković, Mladen. (2008). *Zlatko Šulentić*. Zagreb: Art studio Azinović.
34. Porębski, Mieczyslaw. (1978). *Ikonosfera*, Beograd: Prosveta.
35. Schefer, Jean Louis. (1969). *Scénographie d'un tableau*. Paris: Seuil. Citirano u Nöth, Winfried (2004). *Priručnik semiotike*. Zagreb: Ceres.
36. Schwaller de Lubich, R. A. (1977-1981). *Le temple de l'Homme* (I-III). Paris: Dervy-livres.
37. Vitruvije (1999). *Deset knjiga o arhitekturi*. Zagreb: Golden marketing, Institut građevinarstva Hrvatske.

38. Zloković, Milan (1949). *Uticaj proporciskog sistema Blondelove Kapije sv. Deni-a u Parizu na nedovoljno rasvetljeni problem proporcija u arhitekturi*, Godišnjak tehničkog fakulteta, 1946/1947., Beograd.
39. Zloković, Milan (1954/1955). *Uloga neprekidne podele ili „zlatnog preseka" u arhitektonskoj kompoziciji*; I, II, III, Pregled arhitekture, 1-2/1954, 3/1955., Beograd.
40. Zloković, Milan (1955/1956). *Divina proportione ≠ sectio aurea*, Pregled arhitekture, 4-5/1955/1956, Beograd.
41. Zloković, Milan (1956). *Geometrijska analiza proporciskog sklopa arhitektonskih redova po Vinjoli*, Zbornik arhitektonskog fakulteta, sv. II/1956., Beograd.
42. Zloković, Milan (1960). *Integrisanje Modular-a u internacionalni modularni sistem*, Arhitektura i urbanizam, br. 16, Beograd.
43. Zloković, Milan (1965). „*Coordinazione modulare*"; u Industrializzazione dell'edilizia. Bari: Dedalo Libri.

Metalanguage of painting:

Semiotics and geometry as *lingua franca* of interpreting painting works

Abstract: The author of this paper considers the question whether semiotics can be used as a potential metalanguage that enables reasonable discussion on painting, or that provides a linguistic substitute for visual artworks. In contrast to iconography and iconology which are primarily diachronic disciplines directed to historical aspect of works of art, the semiotics of painting is based on synchronism; it deals with articulation and transformation of visual codes from the point of view of the 'textuality' of the painting. The aim of the text is to sum up the basic problems of the discipline, representing them through the viewpoints of acknowledged authors. Its aim is also to point to the limitations of semiotics of painting, and to its ideological aspects. Finally, the author offers a possible alternative to the semiotics as a metalanguage of painting in the form of geometry (i.e. geometrical analysis), which he compares with Chomsky's model of generative grammar.

Keywords: semiotics, metalanguage, painting, geometry, generative grammar

Lidija Marinkov Pavlović
Departman likovnih umetnosti
Akademija umetnosti
Univerzitet u Novom Sadu

UDC 75.01

Strukturalistička čitanja – *painting* vs. *picture*

Apstrakt: Cilj ovog rada je ukazivanje na dve temeljno različite strategije slikarske prakse, odnosno dva podsistema slikarstva: *picture* i *painting*. Ovo razlikovanje se može sprovesti u okvirima semiotičkih i semioloških analiza koje su se u teoriji razvijale pod uticajem strukturalizma. U prvom delu rada dat je osnovni uvid u lingvističku osnovu strukturalističkog koncepta, da bi se zatim, kroz semiotiku Julije Kristeve i semiologiju Rolana Barta, postavila teza o mogućnosti analogne rekonceptualizacije semiotike/semiologije slikarstva. U nastavku, ukazuje se na konkretne koncepte strukturalne analize koji su na primerima umetničke prakse, koja je vremenski koincidirala s razvojem strukturalizma, akcentovali opoziciju *picture-painting*. Pokazuje se, međutim, da su različita strukturalistička čitanja bitno uslovljena nestabilnim odnosom osnovnih elemenata u pikturalnom objektu, odnosno delu slikarstva.
Ključne reči: strukturalizam, slikarstvo, semiologija, semiotika

Uvod

Strukturalizam, kao izuzetno uticajan interdisciplinarni pokret u teoriji, nastajao je u Francuskoj pedesetih godina 20. veka i vrlo brzo se raširio po evropskom kontinentu i Sovjetskom Savezu, najpre kroz lingvistiku i antropologiju, a zatim i kroz druge discipline, kao što su psihoanaliza i teorija književnosti. Pod strukturalizmom se može podrazumevati široko shvaćen postupak analiziranja i istraživanja tvorevina kulture uz primenu različitih strukturalnih modela. Budući da se pojam strukture ne odnosi na empirijsku stvarnost, već na konstruisane modele koji zastupaju stvarnost, za strukturalizam se može reći da je relativistička teorija koja je, međutim, po metodološkoj strogosti bliska formalnim naukama. Predmet strukturalizma su sinhroni, aistorijski poredak i njegove binarne opozicije kao najednostavniji modeli (na primer označitelj i označeno) i njihovi međusobni odnosi. S druge strane, uprkos kritikama koje su došle od nekih poststrukturalističkih pokreta, antiesencijalizam strukturalizma se određuje kao "izraz logike modelovanja oblika i njihovih predstava" (Šuvaković, 2011: 679).

Nastanak strukturalizma se vezuje za dva izvora: savremenu lingvistiku izvedenu iz lingvističke teorije Ferdinanda de Sosira (Ferdinand de Saussure) i strukturalnu antropologiju Kloda Levi-Strosa (Claude Lévi-Strauss). Danski lingvista Luj Hjemslev (Louis Hjelmslev) je 1944. godine oblast strukturalne lingvistike definisao kao "skup istraživanja zasnovanih na hipotezi da je naučno opravdano opisati jezik kao nešto što prevashodno predstavlja autonomni entitet unutrašnjih zavisnosti, ili jednom rečju, strukturu" (Pleynet, 1985: 19). Hjemslev dalje naglašava da se kroz analizu jezika, kao tako shvaćenog entiteta, stalno izdvajaju delovi koji se recipročno uslovljavaju i koji se mogu definisati samo preko odnosa sa drugim delovima. Ovakva definicija jezika, koja je ujedno bila reakcija na isključivo istorijske interpretacije, za Kloda Levi-Strosa postala je vodeće načelo u težnji da zasnuje "potpuno objektivnu" antropologiju kao semiotičku nauku. Međutim, francuski kritičar, Marselin Plejne (Marcelin Pleynet), skreće pažnju na to da stalna lingvistička referenca, koja se provlači kroz svaki teorijski strukturalizam u humanističkim naukama, unosi promene, ne samo u okviru naučne discipline, već i u sam referencijalni pojam, ali čini se, i u sam objekt proučavanja. Drugim rečima, kada se lingvističke metode prenesu u teoriju i kritiku umetnosti, onda se umetničke paradigme i njihovi izrazi sagledavaju kao sistemi kompleksnih odnosa strukturalnih elemenata, koji se dalje mogu raščlanjivati u podsisteme.

Semiotičke i semiološke analogije

U novijim teorijskim razmatranjima semiotika se određuje kao nauka o znacima i značenju koje može biti i lingvističkog i vanlingvističkog porekla. Semiologija se definiše kao nauka o nastajanju, prenošenju, funkcionisanju i transformisanju znakova i značenja u društvenom životu. U tom smislu, semiologija se može odrediti i kao semiotika kulture (Šuvaković, 2011). Drugim rečima, semiotika i semiologija se u naučnoj literaturi često upotrebljavaju kao analogni termini, naročito kada predmet analize ne pripada lingvističkom polju. Tako, na primer, semiologija slikarstva, koju su krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina XX veka razvijali švajcarski semiolog Luj Maren (Louis Marin), francuski teoretičar Žan-Luj Šefer (Jean-Louis Schefer) i francuski istoričar umetnosti Marselin Plejne, predstavlja složeni sistem koji uključuje konceptualizacije proistekle iz istorije umetnosti, ikonoloških studija, lingvistike, semiotike, strukturalističke i psihoanalitičke metode analize. Temeljni problem semiologije slikarstava leži u činjenici da ne postoji utvrđeni, kodifikovani, tehnički metajezik slikarstva, tako da se ona najčešće određuje kao intertekstualna teorijska praksa koja uspostavlja veze između slike i kulture. Zato pikturalni objekt može postati predmet semiološke analize samo u okviru nekog sistema, odnosno problemskog okvira u kome bi se istraživao.

Iz ugla formalnih i strukturalnih proučavanja prirodnih lingvističkih jezika, semiotičari su razvili i metode koje su primenjive i na druge prakse označavanja, između ostalog i na slikarstvo. Međutim, već se sama zamisao znaka razlikuje od zavisnosti da li je reč o modernističkom slikarstvu, avangardnim istraživanjima u likovnoj umetnosti ili konceptualnoj umetnosti koja takođe može da uključuje i slikarske prakse. Za takozvanu semiotičku umetnost, na primer, koja se razvija ranih sedamdesetih godina XX veka, karakterističan je stav da umetnička dela nastaju "iz otkrivanja, saznavanja, kritike, narušavanja i ponovnog stvaranja kulturalnih i umetničkih kodova" kao i da "prirodu umetnosti treba teorijski objasniti kontekstom umetnosti semiotičkim modelima i semiološkim deskripcijama" (Šuvaković, 2011: 640).

U tom ključu treba razumeti i kada Julija Kristeva (Юлия Кръстева) u svom eseju "Ekspanzija semiotike" (1967) ukazuje na potrebu da semiotika svoje polje delovanja proširi i na *sekundarne uobličavajuće sisteme.* Ti sistemi su shvaćeni, pre svega, kao semiotičke prakse označavanja organizovane na jezičkim osnovama, ali unutar komplementarne, specifične strukture, koje do sada nisu bile predmet istraživanja. Osim toga, Kristeva problematizuje pojam znaka[1] i zapaža da označavajuće prakse teško mogu da izbegnu simbolizam, te da u krajnjem ishodu dolazi do izjednačavanja simbola i prakse. Tradicionalna evropska književnost još od vremena renesanse predstavlja primer ambivalentnosti takvog procesa. Po Kristevoj, do ukidanja osnovnog postulata S=P može doći jedino kada se označavajuće prakse koje nisu normativne, odnosno simboličke, svesno počnu obavljati kao takve. U tom smislu, pasivni, marginalni govori, koji su do sada predstavljali izraz ili odraz, u modernizmu počinju da izlažu svoju strukturu, intencionalno gradeći jednu novu semantiku, koja onda, povratno, semiotici kao eksplikativnom sistemu, pruža mogućnost za drugačija "raščlanjivanja" (Hristeva, 1974). Analogno primerima iz oblasti književnosti, ova rekonceptualizacija semiotičkih kompleksa može se jasno sagledati i iz ugla slikarske prakse kroz uvođenje dva podsistema – *picture* i *painting*[2]. *Painting* se u tom smislu pojavljuje kao praksa označavanja koja kroz utvrđenu proceduru jasno izvodi i prikazuje svoju specifičnu jezičku strukturu. S druge strane, ako se struktura jezika posmatra kao potencijalna beskonačnost[3], *picture* može postati objekt semiotičke analize.

1 Julija Kristeva naglašava da se pojam znaka ne može primenjivati na sve prakse označavanja. Posledica takve nekritičke primene je, sa jedne strane, eliminisanje onih dimenzija praksi koje nisu simboličke, u vidu dijade znak ≠ praksa, i, sa druge strane, modifikovanje označavajućih praksi koje nisu normativne u normativni, simbolički okvir. Opširnije o ovoj temi videti u: Hristeva Julija, Ekspanzija semiotike, u: *Treći program RB*, br. 4, Beograd, 1974: 329-345

2 U engleskom jeziku glagol je primaran u odnosu na imenicu i to kako etimološki, tako i semantički. Imenica je nastala od glagola, tj. glagol je istorijski stariji. Semantički gledano, imenica je pojmovno zavisna o glagolu, tj. da bi se definisao pojam *slika*, potreban je pojam *slikati*, ali ne i obrnuto. U slučaju reči *painting,* samo kontekst rečenice definiše njenu gramatičku, odnosno glagolsku ili imeničku funkciju i precizira joj značenje.

3 Kristeva tu strukturu jezika otkriva u pesništvu i marginalnim označavajućim praksama.

Osim toga, važno je naglasiti da strukturalna analiza nije usmerena ka obradi umetničkog dela kao sredstva saznanja, za razliku od hermeneutičkih i fenomenoloških istraživanja gde je "temelj vidljive činjenice slike" uslov za saznanje umetničkog dela (Boehm, 1980: 66), strukturalna analiza deluje u okvirima interpretacije pojedinačnog dela u kome istražuje odnos sadržaja, forme i smisla[4].

Opozicija između *picture – painting*, shvaćena kroz razliku semiotičkih i semioloških elementa u sistemu slikarstva kao umetničke discipline, aktuelizovala se još u četrdesetim godinama 20. veka, u spisima Barneta Njumana (Barnett Newman), a kasnije je bila podupirana kroz visoki modernizam grinbergovskog tipa s ambicijom da se ojača pozicija autonomnog umetničkog dela. U Njumanovom slučaju ta razlika treba da se razume kao razlika između reprezentacije i prezentacije. Po rečima Artura Dantoa (Arthur Coleman Danto), *picture* stvara iluzivni prostor u kome su reprezentovani različiti objekti. *Picture* se gleda kroz transparentnu površinu koja je nalik prozoru; posmatra se virtuelni prostor u kome su raspoređeni i komponovani razni objekti (Danto, 2002). Takav koncept potiče iz renesanse, iz doba nastanka štafelajnog slikarstva, kada se *picture* može shvatiti kao pozorišna scena u kojoj vidimo predmete i ljude uhvaćene u akcijama za koje znamo da se ne događaju u prostoru u kome se sami nalazimo. *Picture*, u tom smislu, posreduje između gledaoca i objekta u slikovnom prostoru. S druge strane, *painting* ima neprozirnu površinu poput zida, s kojom se uspostavlja direktan, neposredan odnos. Dok *picture* reprezentuje uvek nešto drugo, *painting* predstavlja sebe.

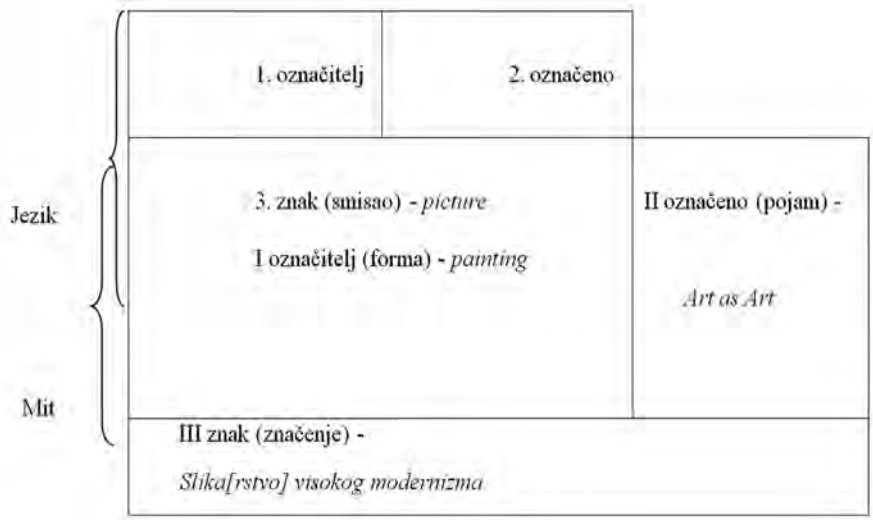
Ukidanjem iluzivnog prostora i odnosa na reprezentacionom nivou, *painting* se prezentuje u istom prostoru u kome se nalazi i posmatrač. Tako, na primer, Barnet Njuman zahteva gledanje svojih dela iz neposredne blizine, bez distance, dok se Ed Rajnhard **(**Ad Reinhardt**),** dosledno svom radikalnom redukcionizmu, zalaže za izolaciju svojih radova od okruženja. Rajnhard nije želeo da napravi prelaz od slikarske prakse do konceptualnih jezičkih istraživanja, mada je svoja načela najčešće temeljio na principu isključivanja: "Jedini način da se kaže šta apstraktna umetnost ili *art-as-art* jeste, je da se kaže šta ona nije" (Reinhardt, 1982: 31). Iako će teorija i kritika ubrzo pokazati drugačije viđenje stvari, pozni radovi Njumana i, naročito Rajnharda, trebalo je da budu shvaćeni kao jedinstveni, autoreferencijalni, često strukturalno nedeljivi objekti bliski minimalnim lingvističkim jedinicama[5].

Kada Rajnhard 1957. godine dogmatski postavlja svojih dvanaest pravila za novu akademiju, koja će ubrzo rezultirati tautološkom formulom *art-as-art*, Rolan Bart (Roland Barthes) u svom eseju "Mit danas" daje primer prizora koji se posmatra

4 Opširnije o ovoj temi videti u: Heinridh, 1988: 8-38

5 Grupa Art & Language, na primer, smatra da takva vrsta slikarstva ne može da isključi mogućnost različitih asocijacija, pa čak ni figuraciju. Ono jedino može da se odupire pokušajima da bude navođeno u prilog neke pretpostavljene specifične identifikacije (Harrison, 2001: 143-144).

kroz prozor automobila i naglašava naizmeničnost podešavanja prema prozoru i prema predelu. Prozor će istovremeno biti prisutan i prazan, dok će predeo biti nestvaran i pun. Na isti način, po Bartu, funkcioniše mitski označitelj, poslednji član prvog semiološkog lanca (smisao) i prvi član mitološkog sistema (forma), u kome je forma prazna, ali prisutna, dok je smisao odsutan, ali pun. Između smisla i forme nikad nema protivrečnosti iz jednostavnog razloga što se oni nikad ne nalaze u istoj tački: „smisao je uvek tu da predoči formu; forma je uvek tu da udalji smisao" (Bart, 2013: 196). Primenjujući ovu šemu na pozne radove Njumana i Rajnharda, mogli bismo da ispratimo podešavanje ili prelaz od *picture* do *painting*:



U bartovskom ključu, mitološki znak može postati novi označitelj u sledećem lancu transformisanja znakova i značenja. Poststrukturalistička kritika visokog modernizma će ubrzo izvršiti nova (pre)označavanja i to u više pravaca. Tako se zamisao znaka i procesa označavanja u postmoderni određuje kao okruženje i element veštačke prirode savremenog doba koje je determinisano kulturom (Šuvaković, 2011: 795). Znak je u tom kontekstu nepostojan i određen kroz potrošnju značenja.

Strukturalna analiza – slika - čitanje - tekst

Sa učvršćivanjem strukturalizma kao dominantnog interdisciplinarnog teorijskog pravca do početka sedamdesetih godina XX veka, pored Barta, strukturalnom analizom likovnih umetnosti i, uže, slikarstva, bavili su se i Žan-Luj Šefer i Marselin Plejne u Francuskoj, ali i drugi teoretičari koji su povremeno preuzimali strukturalističke metode, kao na primer, Filiberto Mena **(**Filiberto Menna**)** u Italiji.

Marselin Plejne će se u eseju "Slikarstvo i 'strukturalizam'" (1968) najpre kritički postaviti prema neadekvatnim terminološkim analogijama koje su preuzimane iz lingvističkog strukturalizma i primenjivane u istoriji i kritici umetnosti, a zatim će, po uzoru na koncepte teksta i intertekstualnosti Julije Kristeve, načiniti distinkciju između *sistema slike* i *sistema slikarstva*. Pri tome, Plejne sistem shvata kao složeni semiološki odnos strukturalnih elemenata, a lingvističkoj redukciji suprotstavlja pojam leksije Žan-Luj Šefera kao "makroskopske jedinice čiji je cilj da determiniše sve referirane nivoe teksta" (Pleynet, 1985: 22). Naime, u pokušaju da precizno sprovede strukturalnu analizu slike i prevede je u lingvističke kodove, Šefer najpre uspostavlja složeni odnos slika-čitanje-tekst u kome nije moguće izdvojiti ekvivalent maloj lingvističko-fonetskoj jedinici. Da bi uvažio svu kompleksnost unutrašnjih zavisnosti strukture slike, od mreže privida do mreže prikazivanja tog privida, Šefer kroz pojam leksije zapravo izlaže način na koji se jezik i njegova logika umnožavaju u nedogled i to unutar čvrstog strukturalističkog okvira. S druge strane, pojam leksije takođe otvara mogućnost i za šire interpretacije.

Sistem slike, koji je prethodno izložio Šefer u ogledu "Čitanje i sistem slike" (1967) i koji se pre svega odnosi na "klasičnu" sliku, podrazumeva odslikavanje i umnožavanje sistema jezika, monokularnu redukciju znaka na nivo aktivnosti čula vida koja, po mišljenju Plejnea, ukida svaku mogućnost transformacije[6]. *Slika* se pokazuje kao reprezentacija sistema jezika, govora i njegovih metafizičkih pretpostavki i u tom smislu je suprotna svakoj produktivnoj praksi. *Sistem slikarstva* se odnosi na modernističke slikarske prakse i ništa ne reprezentuje, on je produkcija i transformacija. "Ako *slika* dejstvuje kroz predstavljačke i dodatne jedinice (objekt), *slikarstvo* dejstvuje putem umnožavajućeg odnosa, razlike, pulzije, brisanja (boje). Ako *slika* uspostavlja jedno simbolično apstraktno viđenje, *slikarstvo* ponovo uspostavlja višedimenzionalnu stvarnost aktivnosti označavajuće oblasti" (Pleynet, 1985: 25). Pod uticajem francuskog postrukturalizma, Marselin Plejne poziva na promišljanje produktivnih transformacija,

6 Kao odličan primer semiološke analize, treba pomenuti jedan od ranih tekstova Žan-Luj Šefera "Scenografija jedne slike", čiji je uvodni deo "Nizovi, uloge, figure" prvi put objavljen u časopisu *Tel Quel* 1966. godine, a kod nas, u prevodu Lj. Gligorijevića, u časopisu *Umetnost*, već 1968. Kroz opsežnu analizu slike italijanskog renesansnog slikara Parisa Bordonea "Igrači šaha", Šefer pokazuje kako složena igra binarnih elemenata zapravo stvara izvesno zamućenje značenja u slici. Naime, logika označitelja u ovoj slici funkcioniše kroz stalno odlaganje, pri čemu se binarni elementi uvek, takoreći, međusobno promašuju i stalno prenose u druge organizacijske strukture i kodove. Karakterističan rezultat semiološke analize jeste formula koja u ovom konkretnom slučaju sažima sva metonimijska ulančavanja i vezuje sve elemente slike:
"Čovek je taj (B2) koji (A2)
raspolažući simbolima (A1) ulazi u igru (A2)
jer su simbolički i njegovo telo (B) i njegove radnje (A)."
Ovaj sistem međusobnih zavisnosti i stalnog odlaganja značenja za Šefera predstavlja važno ishodište svake semiološke analize. Opširnije o ovoj temi videti u: Schefer, Smith, 1995.

odnosno transformatornih razlika u odnosu prema istoriji do kojih dolazi na ideološkoj, tekstualnoj i teorijskoj ravni u sistemu slikarstva pri prelasku iz monokularne perspektive na mnogostrukost decentriranog, rasredištenog viđenja.

Dajući jedan od prvih prikaza radova američkih minimalističkih umetnika iz ugla evropske kritike, Plejne kritički primećuje nedoslednost u njihovim programskim načelima i staru ideološku uslovljenost njihovih radova, te u izvesnom smislu anticipira neke prakse postminimalizma. Povodom radova Roberta Morisa (Robert Morris), Plejne kaže: "Učiniti da forma ogledalne slike (metaforička reprodukcija figure) pređe u sliku 'stvarnosti', staviti formu u jednu sliku ili je staviti u prostoriju, to na kraju znači preći sa metafore na metonimiju – ostajemo u istoj retorici" (Pleynet, 1985: 31).

Metonimija vs. metafora

Početkom sedamdesetih godina, pod već izmenjenim okolnostima kasnog modernizma, Filiberto Mena će, povodom pitanja odnosa lingvističkog strukturalizma i konceptualne umetnosti i analitičkog slikarstva, u svom tekstu za katalog izložbe "Razmišljanje o slikarstvu" (1973), ukazati na zajedničku težnju definisanja komunikativnih sistema koji su izgrađeni na strogo uslovljenim relacijama između pojedinih elemenata tih sistema. U tom smislu, Mena će nešto kasnije istaći distinkciju između *picture* i *painting* i tvrditi, slično prethodnicima, da *picture* postoji pre svega na narativnom planu kao prikazivanje i kao emocionalni izraz. *Painting*, nasuprot tome, deluje na pretežno strukturalističkom nivou, odnosno prvenstveno kroz sistematsku analizu vlastitih sastavnih delova. Međutim, Mena dalje tvrdi: "Ako umjetničko djelo, ili točnije, umjetničku komunikaciju promatramo kao djelovanje dvojne polarnosti metafora-metonimija, možemo reći da prijelaz od 'picture' do 'painting' ukazuje na premještanje karaktera komunikacije na drugu od tih retoričkih figura" (Denegri, 1974: 58). Kako ističe Ješa Denegri, gledalac je uključen u "postupak ispitivanja komunikacije", srazmerno prenosu njegove pažnje, sa momenta uživanja u završnom efektu na analiziranje procesa formiranja dela. Može se reći da sama procedura tog procesa ima metonimijski karakter, jer određene operacije refleksivnog karaktera poprimaju osobine novonastalog umetničkog dela, na sličan način kao što je to evidentno u konceptualnoj umetnosti. Takođe, treba naglasiti da teorija komunikacije, u opštem smislu, upravo zavisi od usmeravanja pažnje istraživanja na područje označitelja (Hristeva, 1977).

Mena će ubrzo svoja gledišta izložiti u knjizi "Analitička linija moderne umetnosti" (1975) u kojoj će se čvrsto založiti za strogu objektivizaciju umetničkog jezika i njegovih formalnih struktura koje se očitavaju kroz umetničku praksu. Povodom radova Roberta Rajmana (Robert Ryman), on eksplicitno kaže: "Reč je o svođenju na *slikarstvo-slikarstvo*, ili bolje reći na *čin slikarstva* vođen izrazito samorefleksivnom

analitičkom pažnjom" (Mena, 2001: 15). Drugim rečima, prelaz sa *picture* na *painting* je u radovima analitičkog slikarstva izvršen do krajnjih konsekvenci. Smeštajući *painting* u semiotički poredak, kroz prethodno utvrđenu konceptualnu proceduru samog slikarskog akta, moguće je izdvajati i analizirati veze između bazičnih strukturalnih jedinica pikturalnog znaka. Mena vidi oštru razliku i diskontinuitet između "primarnog teksta" i "beskonačnih tumačenja", a konceptualna istraživanja mu pružaju potvrdu da se čak i tautologija odriče ontološke potvrde istovetnosti stvari sa samom sobom: "Znak više ne pripada svetu, već u potpunosti – jeziku" (Mena, 2001: 15).

Zaključak

Filiberto Mena je u svom nastojanju da iskustva strukturalizma primeni u likovnoj teoriji i kritici ostao čvrsto vezan za umetničke prakse koje slede "analitičku liniju" modernizma. Međutim, pluralitet umetničkih praksi i slikarstva kao posebnog, složenog podsistema, ukazivaće na mnoge pukotine u pokušajima da se strukturalizam, a naročito lingvistički strukturalizam, nekritički primeni na proučavanje dela slikarstva. Poseban problem je nedostatak utvrđenog, tehničkog metajezika slikarstva, tako da se različiti modeli strukturalne analize, kao što su semiologija ili semiotika, primenjuju u širim intertekstualnim, odnosno kontekstualnim okvirima. Poststrukturalistička kritika će, zahvaljujući autorima, kao što je na primer Rozalind Kraus (Rosalind Krauss), između ostalog, pokazati ideološku, odnosno diskurzivnu osnovu modernizma i izvesti "optičko nesvesno" kao prodor fikcionalizacije i telesnog u vizuelno polje. Rozalind Kraus smatra da se dela slikarstva geometrijske apstrakcije, sistemskog i analitičkog slikarstva, od kojih su mnoga nastala upravo u duhu i vremenu dominacije strukturalističke teorije (od Eda Rajnharda do Agnes Martin), temelje se na rasteru koji ima šizofrenu strukturu (Šuvaković, 2009).

Kao što je to pokazala Šeferova studija, različiti modeli strukturalne analize, čija sprovođenja podrazumevaju uvažavanje specifičnosti procedure i konteksta, do određene tačke se mogu primeniti na pojedinačna dela slikarstva, unutar aistorijskog strukturalističkog poretka. Čini se, međutim, da čvrsta logika dijagrama ipak mora da računa na nestabilnost odnosa osnovnih elemenata u sistemu. U pokušaju da se različita strukturalistička čitanja prate u odnosu na konceptualnu opoziciju *painting* – *picture* (koja se istorijski može sagledati i uporedo s prelaskom strukturalizma u postrukturalizam[7]), uočava se stalno uspostavljanje vrednosne hijerarhije, isključivanje kroz razliku, intencionalnost, uticaj narativa, istoričnost i slično. *Painting,* u izvesnom

7 Tako, na primer, Dejvid Karijer (David Carrier) u kritici strukturalističkih radova Rozalind Kraus, između ostalog, tvrdi da istorijski proces može da se prikaže atemporalno, ali je taj način pogrešan ukoliko je cilj da se prikaže promena (Carrier, 2002).

smislu, počinje da se rasteže u odnosu na druge tekstove, a *picture* može da se raščlani, zahvaljujući interdisciplinarnoj aparaturi. Iz strukturalističkog ugla, danas se ne može isključiti polisemičnost označitelja pikturalnog ili ikonografskog znaka. Dihotomija *picture – painting* može još jedino da predstavlja izraz modelovanja spektra unutar kojeg se izvode različita mapiranja i čitanja pojedinačnih praksi savremenog slikarstva.

Literatura:

1. Bart, Rolan. (2013). *Mitologije*. Loznica: Karpos.
2. Bulatović, Dragan (1988). "Tema broja: Ka načelima tumačenja slikarstva", u: *Gledišta – časopis za društvenu kritiku i teoriju*, 3-4, mart-april, Beograd, 3-114
3. Carrier, David. (2002). *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism, From Formalism to Beyond Postmodernism,* Westport: Preager.
4. Danto, Arthur C. (2012). "Barnett Newman and the Heroic Sublime," *The Nation.* Retrieved December 10, 2014 from the World Wide Web http://www.thenation.com/article/barnett-newman-and-heroic-sublime
5. Denegri, Ješa (1974). "Pred jednom novom pojavom: primarno slikarstvo", u: *Život umjetnosti,* br. 21, Zagreb, 52-62.
6. Harrison, Charles. (2001). *Conceptual Art and Painting: Further Essays on Art & Language.* Cambridge: The MIT Press.
7. Hristeva, Julija. "Ekspanzija semiotike", u: *Treći program RB*, br. 4, Beograd, 1974, 329-345.
8. Lützer, Heinridh (1988). "O položaju nauke u umetnosti, Lorens Ditman: stil/simbol/struktura", u: *Gledišta – časopis za društvenu kritiku i teoriju*, 3-4, mart-april, Beograd, 8-38
9. Mena, Filiberto. (2001). *Analitička linija moderne umetnosti.* Beograd: Clio.
10. Pleynet, Marcelin. (1985). *Ogledi o savremenoj umetnosti*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
11. Reinhardt, Ad. (1982). "Art-as-art"; u: Johnson H, Ellen (prir.): *American Artist on Art from 1940-1980*. Boulder: Westview Press, 31-36
12. Schefer, Jean Louis, Smith, Paul. (1995). *The Enigmatic Body: Essays on the Arts*. New York: Cambridge University Press.
13. Šefer, Žan-Luj (1968). "Nizovi, uloge, figure", u: *Umetnost: časopis za likovne umetnosti i kritiku*, br. 15, Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 45-49
14. Šuvaković, Miško (2009). "Nova istorija umetnosti"; u: M. Šuvaković i A. Erjavec (prir.): *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča, 815-837
15. Šuvaković, Miško. (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.

Structuralist readings – *painting* vs. *picture*

Abstract: The aim of the paper is to point to two fundamentally different strategies of painting practice, that is, to two subsystems of painting: *picture* and *painting*. This differentiation can be made within the framework of semiotic and semiological analyses which have developed in theory under the influence of structuralism. The first part of the paper offers a basic insight into the linguistic foundation of structuralistic concept, and then sets a thesis about the possibility of analogue reconceptualisation of semiotics/semiology of painting through Julia Kristeva's semiotics and Roland Barthes' semiology. In addition, it points to the concrete concepts of structural analysis which have accentuated the opposition *picture-painting* with the examples of art practice concurrent to the development of structuralism. However, what is revealed is that various structuralist readings are significantly subjective to unstable relationship between the basic elements in the pictorial object, that is, in the work of painting.
Keywords: structuralism, painting, semiology, semiotics

Jasmina Pekić
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Odsek za psihologiju

Ilija Milovanović
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
Odsek za psihologiju

UDC 791.43:159.923.3

Relacije osobina ličnosti i motivacije za gledanje filmova

Apstrakt: Istraživanje prikazano u radu imalo je za cilj da ispita prirodu relacija između osobina ličnosti gledaoca i njegovih različitih psiholoških motiva koji nalaze zadovoljenje u određenim vrstama filmskih sadržaja. Na uzorku od 511 studenata Novosadskog univerziteta primenjena su tri instrumenta: Upitnik motivacije za gledanje filmova – UFI, Upitnik osetljivosti na potkrepljenje – UOP i Skala traženja senzacija – SSS-V. Dobijeni rezultati ukazuju na mogućnost predviđanja motivacije za gledanje filmova na osnovu osobina ličnosti. Negativna emocionalnost, Impulsivnost i Reaktivnost na nagrade pokazuju povezanost s dve komponente motivacije za gledanje filmova, koje su imenovane kao Emocionalna stimulacija i Stimulacija agresivnim sadržajima. Intelektualnu stimulaciju tokom gledanja filmova moguće je predvideti samo na osnovu Negativne emocionalnosti, dok se prediktivni model nije pokazao značajnim u odnosu na Socijalnu stimulaciju u kontekstu gledanja filmova.
Ključne reči: psihologija stvaralaštva, osobine ličnosti, motivacija za gledanje filmova, Grejova teorija osetljivosti na potkrepljenje, Zakermanov model ličnosti

Uvod

Psihologija stvaralaštva predstavlja relativno mladu oblast psihologije, koja tek polovinom XX stoleća u repertoar psiholoških problema uvodi i fenomen umetničkog stvaralaštva, pristupajući mu iz tri različite perspektive: ličnost stvaraoca, umetničko delo i publika. No, za razliku od drugih disciplina, čiji naučni aparat u središte spekulacije, stavlja problematiku stvaralaštva, psihologija izučava psihološke činioce u procesu produkcije i recepcije umetničkog dela, kao i psihološke zakonitosti po kojima umetničko delo utiče na autora i primaoca (Panić, 1997)[1]. Iako su umetnik, njegovo delo i publika neodvojivi delovi istog bića (Tarkovski, 2014), psihologija stvaralaštva im neretko pristupa zasebno. Po mišljenju poznatog teoretičara filma i respektabilnog autora u oblasti psihologije percepcije, Rudolfa Arnhajma (Arnhajm, 1998), psiholozi pokazuju interes za umetničku delatnost, uglavnom, radi izučavanja ljudske ličnosti, „kao da se umetnost malo razlikuje od Roršahovih mastiljavih mrlja ili odgovora na njihov upitnik" (Arnhajm, 1998: 11). Međutim, ukoliko znamo da publika ili receptivni subjekt predstavlja faktor koji svojim estetskim doživljajem umetničkog dela učestvuje u dijalogu s umetnikom, udahnjujući život njegovim predstavama stvarnosti, čini se da stavljanje težišta na prostor ličnosti više deluje kao *conditio sine qua non* temeljnog razumevanja umetničkog stvaralaštva, pre nego li prepuštanje inerciji psihološkog naučnog metoda.

Iako je psihološke aspekte produkcije i recepcije umetničkog dela najviše ispitivala u oblasti literarnog i likovnog stvaralaštva, psihologija sve više upotpunjuje svoj korpus naučnih saznanja studijama koje za referentni okvir imaju filmsku umetnost. Sasvim je moguće da takva stremljenja proizlaze iz zapažanja teoretičara filma o sveprisutnosti jezika pokretnih slika u svakodnevnom životu koji neprestano redefiniše naš odnos prema materijalnoj stvarnosti (Kuk, 2005), kao i obilja divergentnih formi filma koje se seku negde u psihologiji gledalaca (Novaković, 1962). Njeno, ponekad, osporavano isticanje ličnosti nalazi utemeljenost u (auto)biografijama mnogih eminentnih reditelja, prepoznatljivih po osobenom stilu koji u svojoj originalnosti prevazilazi nivo metodične primene akademskih znanja (Gavrić, 1995). Tako, primera radi, kod Tarkovskog nailazimo na iscrpnu analizu odnosa stvaraoca i publike. U zaključku ističemo da je istinski razgovor između reditelja i gledaoca moguć jedino ukoliko obe strane poseduju istu dubinu u razumevanju problema, ili se, pak, prema

1 Ovde je važno napomenuti da kod Panića (Panić, 1997) termin "recepcija" ne znači pasivno primanje poruke nekog umetničkog dela, već ukazivanje na to da u uzajamnom opštenju između stvaraoca i publike, prvi produkuje ideje, dok ovi drugi te iste ideje opažaju, doživljavaju i tumače (recepcija). Dakle, recepcija je aktivan odgovor na produkciju, i premda su neki autori skloni zameni termina "recepcija" terminima "posmatranje" ili "doživljaj" (Ognjenović, 1997), autori ovog rada su mišljenja da je ovako shvaćen pojam recepcije višeg stepena opštosti u odnosu na pomenute alternativne termine, te da ih, sasvim izvesno, obuhvata.

rediteljevom zadatku odnose na istom nivou. Publika će se prema rediteljevoj ideji odnositi u svetlu vlastitog iskustva jedino ukoliko je ideja filma data sa usredsređenošću na njenu emotivnu ulogu, pre nego na intelektualne obrasce „poetskog snimka" (Tarkovski, 2014). Slično Tarkovskom, koji ističe važnost zasnivanja spoljašnjeg osećajnog sklopa filma na ličnim utiscima i sećanjima autora, nasuprot kreiranju scene na čisto intelektualnom planu, koji prati načela literature, tako i Felini svoj odnos prema publici definiše kao spontanu težnju ka pripovedanju priča koje su mu bliske, a koje reflektuju želju umetnika da se ispovedi, zapanji, zainteresuje, pouči (Felini, 1991). Kod Formana nailazimo na uvažanje šireg, kulturološkog konteksta u komunikaciji s publikom. Naime, tokom „češkog" perioda stvaranja pod okriljem Novog talasa, Forman svoj odnos prema publici zasniva na njihovoj proceni visokih kapaciteta traganja za alegorijama i metaforama koje ismevaju skamenjeni akademizam staljinističke estetike. S druge strane, Formanov „američki" period stvaranja odražava asimilaciju principa američke kulture i filozofije življenja, zbog čega američkoj publici pristupa kroz "formanovske varijacije na američke teme", nudeći im mnogo više nade i optimizma (Lim, 1987: 150).

Recepcija umetničkog dela i njena relacija sa osobinama ličnosti receptivnog subjekta

Moglo bi se reći da se zapažanja filmskih stvaralaca o vlastitoj komunikaciji s publikom prepoznavaju u psihološkim pojašnjenjima različitih nivoa recepcije umetničkog dela, od potpune indiferentnosti ili, pak, hostilnosti prema umetnosti, do recepcije koja ima formu ekspertskog poznavanja umetnosti, zbog čega se preferencije takvih receptivnih subjekata vezuju za visoku umetnost (Panić, 1997). Između ta dva ekstrema prepoznaje se još nekoliko nivoa: nivo recepcije koji odlikuje tzv. ljubitelje umetnosti koji spontano ocenjuju kvalitet i smisao umetničkog dela, premda ne poznaju tehnička sredstva kojima se postižu željeni efekti; nivo obrazovanih primalaca koji visoko cene umetnost, ali im manjkaju kapaciteti za neposredno primanje i razumevanje umetničkog dela; nivo primalaca sa emocionalnim tendencijama, koji u umetnosti traže podsticaje za fantaziju i strasti koje ne mogu realizovati u realnom životu; nivo recepcije koji odražava negativan stav prema svemu što je novo u umetnosti i što podrazumeva iskorak u odnosu na određeni stil stvaranja prema kome konzument gaji posebnu naklonost; i naposletku, najvećem segmentu publike je inherentna recepcija s predznakom nalaženja zabave i bekstva od dosade i ispraznosti svakodnevnog života, što za sobom povlači davanje prednosti nečemu što je površno i neosnovano proglašeno lepim, a u osnovi je „nepristojno, bez ukusa i niže je vrednosti" (Tarkovski, 2014: 229).

Recepcija umetničkog dela je sasvim izvesno determinisana višeVrsnim faktorima, među kojima se pre svega pominje sposobnost estetskog opažanja ili

osetljivost za umetnost, na koju se gleda kao na urođeno svojstvo čiji krajnji dometi zavise od duhovnog rasta pojedinca (Tarkovski, 2014). No, ukoliko se vratimo na težište psihološkog pristupa stvaralaštvu, moramo se zapitati u kojoj meri osobine ličnosti receptivnog subjekta zasićuju njegov odnos prema umetnosti. Linija istraživanja, koja traga za odgovorom na ovo pitanje, u najvećoj meri deluje iz okvira Petofaktorskog modela ličnosti. Prema tom modelu prostor ličnosti sadrži preko pet dimenzija: *Otvorenost* (originalnost i stremljenje ka novim iskustvima), *Savesnost* (disciplinovanost i visoko postignuće), *Ekstraverzija* (socijabilnost i potraga za uzbuđenjem), *Prijatnost* (blaga narav i altruizam) i *Neuroticizam* (anksioznost i impulsivnost). Nalazi ove vrste studija ukazuju da pojedinci koji su u visokoj meri otvoreni za nova iskustva preferiraju originalna filmska ostvarenja visokih umetničkih aspiracija, dok je naglašenost savesnosti skopčano s jasno strukturisanim i predvidivim sadržajima (Kraaykamp, 2001; Kraaykamp & Eijck, 2005), odnosno s reprezentativnim, nasuprot apstraktnim umetničkim izrazom (Furnham & Walker, 2001). Ekstraverti su prijemčivi za sadržaje koji nude visok nivo senzorne stimulacije, poput akcionih filmova i drama (Cantador, Fernandez-Tobias & Bellogin, 2013; Costa & McCrae, 1988), horor filmova (Hamden, Basilio & Andriotis, 2012), kao i komedija sa elementima erotike (Weaver, Brosius & Mundorf, 1993). Osobe, visoko rangirane na dimenziji Prijatnost, izbegavaju uznemirujuće i nekonvencionalne sadržaje, odnosno filmove koji obiluju eksplicitnim scenama nasilja i elementima skarednosti (Hamden, Basilio & Andriotis, 2012). Naposletku, povišen neuroticizam se smatra ishodištem težnji da se u filmskim sadržajima pronađe privremeni beg od stvarnosti (Conway & Rubin, 1991), što korespondira s njihovim preferencijama komedije i akcionih/avanturističkih filmova (Weawer, 1991).

Upravo zbog činjenice da su se osobine ličnosti, kao činioci preferencija različitih filmskih sadržaja, najčešće vezivale za jedan isti teorijski model, u ovom radu one su konceptualizovane u svetlu drugačije teorijske paradigme, poznate kao psihobiološke teorije ličnosti. Ta grupa teorija bazira se na pretpostavkama o fiziološkim korelatima osobina ličnosti, odnosno na otkrivanju bioloških determinanti ljudskog ponašanja. Zbog neophodnosti poznavanja osnovnih postavki ovog pristupa, ukratko ćemo pojasniti Grejovu i Zakermanovu teoriju ličnosti, koje su odabrane kao referentni okvir za definisanje osobina ličnosti kao varijabli istraživanja prikazanog u radu.

Grejova teorija osetjivosti na potkrepljenje

U okviru Grejove Teorije osetljivosti na potkrepljenje, predložena su tri osnovna emocionalna sistema. Sistem bihejvioralne aktivacije (BAS) predstavlja sistem koji je zadužen za kontrolu aktivnog pristupa i za ponašanje koje predstavlja

reakciju na signale nagrade, što uključuje i „olakšanje" usled izbegavanja kazne. Sistem bihejvioralne inhibicije (BIS) reguliše pasivno izbegavanje reakcija na signale kazne pri čemu uključuje i frustraciju usled izostajanja nagrade. Borba/bežanje sistem (BBS) predstavlja sistem koji posreduje u izbegavanju i odbrani od agresivnog ponašanja u reakciji na bezuslovne signale kazne. Svaki emocionalni sistem korespondira s određenim osobinama ličnosti, pa tako BAS odgovara osobini impulsivnosti, BIS osobini anksioznosti, BBS osobini agresivnosti, a za aktivaciju svakog od navedenih emocionalnih sistema odgovorna je određena moždana struktura (Gray & McNaughton, 2003). Reformulisana Teorija osetljivosti na potkrepljenje razvijena je na osnovu farmakoloških istraživanja na životinjama i postulira jasnu biološku predisponiranost organizama na draži iz okruženja koje mogu biti procenjene kao potencijalno ugrožavajuće ili potencijalno apetitivne (Mitrović, Smederevac i Čolović, 2008). Pri tome, BAS funkcioniše kao sistem reagovanja na nagradu, i to na sve vrste apetitivnih draži, dok Borba/Bežanje sistem postaje sistem koji razlikuje tri osnovna obrasca reagovanja na stvarnu ili procenjenu opasnost. Tom subsistemu se u preformulisanoj teoriji dodaje dimenzija Blokiranja. Tako Borba/Bežanje postaje Borba/Bežanje/Blokiranje sistem (BBB). BIS u revidiranoj verziji teorije ne predstavlja samo sistem reagovanja na signale kazne, nego više sistem za detekciju i razrešavanje konflikata. Aktivacija BIS-a inhibira aktivno ponašanje indukovano aktivacijom BAS i BBB sistema i za to vreme intenzitet pažnje se usmerava na izvore konfliktne stimulacije (Smillie, Pickering & Jackson, 2006).

Zakermanov model ličnosti i traženje senzacija

Kao rezultat rada brojnih istraživanja Zakermana i saradnika osamdestih godina 20. veka koncipiran je model osnovnih dimenzija ličnosti poznat kao Alternativni petofaktorski model ličnosti (AFFM). Alternativni petofaktorski model ličnosti je zasnovan na temeljnoj analizi faktorskih modela ličnosti, teorija temperamenta i psihobioloških istraživanja koje povezuju crte ličnosti sa biološkim osnovama (Angleitner, Riemann, & Spinath, 2004). Faktorskim analizama skala korišćenih u psihobihejvioralnim istraživanjima, u više ponovljenih merenja, utvrđeno je da je rešenje sa 5 dimenzija najoptimalnija. Prva dimenzija jeste Aktivitet koji se odnosi na potrebu za opštom aktivnošću, kao i na netolerisanje situacija u kojima ne postoji mogućnost da se potreba manifestuje, pa dolazi do nestrpljivosti i uznemirenosti. Agresivnost/Hostilnost podrazumeva uvredljivo, neobazrivo ili antisocijalno ponašanje, kao i zluradost i netrpeljivost prema drugima, što se često manifestuje kroz verbalnu agresivnost. Impulsivno traženje senzacija predstavlja potrebu za novinama i stalnim promenama, sklonost ka uzbuđenu i nepredvidivim situacijama, kao i tendenciju ka impulsivnom ponašanju uz umanjenu sposobnost planiranja akcija. Neuroticizam/Anksioznost se

odnosi na emocionalnu uznemirenost, a Socijabilnost se odnosi na uživanje u zabavama i potrebi za velikim brojem prijatelja, ali i netoleranciju prema drugima (Zuckerman, 2002).

U ovom istraživanju akcenat je na dimenziji traženja senzacija, za koju se vezuje ponašanje koje podrazumeva ,,istraživanje" kod ljudi i životinja (npr. pacova) (Zuckerman, 2002). Traženje senzacija je osobina koja se zasniva na nivou pobuđenosti nervnog sistema. Naime, izraženost te osobine vezuje se za visok prag pobuđenosti, što za ishod ima ponašanja koja su usmerena na traganje za senzacijama i različitim izvorima stimulacije. Ponašanje osoba, koje imaju visoko izraženu osobinu impulsivnog traženja senzacija, bliže bi se mogla objasniti kao češće doživljavanje dosade i naglašenija motorna aktivnost, u odnosu na osobe koje imaju nizak nivo pobuđenosti, odnosno slabije izraženu crtu traženja uzbuđenja. Zakerman smatra da osobe s jako izraženom crtom traženja uzbuđenja, u uslovima relaksacije, imaju nešto nižu aktivnost nervnog sistema, te da im je potrebna intenzivna stimulacija ili aktivnost kako bi podigli aktivnost nervnog sistema na optimalan nivo.

Osim odabira drugačijeg teorijskog okvira u konceptualizovanju osobina ličnosti, istraživanje prikazano u ovom radu pravi iskorak u odnosu na većinu istraživanja u toj oblasti i u pogledu perspektive sagledavanja recepcije filmskih sadržaja. Naime, umesto najčešće istraživanih filmskih preferencija, rad se bavi motivacijom za gledanje filmova. Stoga bismo, konačno, mogli reći da je predmet istraživanja, prikazanog u radu, ispitivanje uloge osobina ličnosti iz Grejevog i Zakermanovog modela u objašnjenju brojnih varijeteta psiholoških motiva koji nalaze zadovoljenje u određenim vrstama filmskih sadržaja[2].

Metod

Uzorak i opis postupka

U istraživanju je učestvovalo ukupno 511 studenata (62% devojaka, 38% mladića) Univerziteta u Novom Sadu, prosečne starosti od 22 godine. Uzorak ispitanika prikupljen metodom „snežne grudve", što znači da su studenti psihologije, koji su prvi popunjavali upitnik, kasnije pronalazili nove ispitanike. Popunjavanje upitnika tipa papir-olovka odvijalo se u periodu mart-april 2016. godine.

2 Kao što se može videti iz stavki upitnika koji meri motivaciju za gledanje filmova (Tabela 1 u Prilozima), različite vrste filmskih sadržaja nisu definisane svojim stilskim ili žanrovskim odrednicama, već se njihova varijabilnost više tiče razlika u kvalitetu psihološke stimulacije koju pružajaju gledaocu (emocionalna stimulacija, stimulacija agresivnim sadržajima, intelektualna stimulacija i socijalna stimulacija).

Instrumenti

Instrumenti koji su korišćeni u istraživanju bili su:

1. *Upitnik za ispitivanje motivacije za gledanje filmova* (UFI; Chamorro-Premuzic, 2009). Upitnik je dizajniran da identifikuje glavne psihološke motive koje pojedinci nastoje da zadovolje gledanjem filmova. Upitnik sadrži 50 „ajtema", sa petostepenim Likertovim skalama za odgovaranje.

2. *Upitnik osetljivosti na potkrepljenje* (UOP; Smederevac, Čolović i Mitrović, 2010) koji sadrži 29 stavki, namenjenih proceni Sistema bihejvioralne inhibicije (BIS), Sistema bihejvioralne aktivacije (BAS) i Borba, Bežanje i Blokiranje sistema. Upitnik predstavlja operacionalizaciju Grejove teorije na srpskom uzorku. Sve skale upitnika su četvorostepenog Likertovog tipa. Koeficijenti pouzdanosti izraženi u terminima Kronbahove alfe kreću se od .66 za Bežanje pa sve do .81 za Blokiranje.

3. *Skala traženja senzacija* (SSS-V; Zuckerman, 1994). Skala se sastoji od 40 dihotomnih „ajtema" prisilnog izbora, raspoređenih tako da po 10 „ajtema" meri jednu od 4 osnovne subdimenzije:

   a. Traženje uzbuđenja i avantura operacionalizovano je stavkama koje se odnose na želju za bavljenjem fizičkim aktivnostima koje podrazumevaju brzinu i opasnost (α=.80).

   b. Traganje za iskustvom obuhvata stavke koje se odnose na želju za doživljavanjem novih senzacija i traganje za iskustvima kroz različite aktivnosti, kao što su: putovanja, umetnost, nekonformistički stil života, ali i upotreba ilegalnih supstanci (α=.64).

   c. Dezinhibicija obuhvata indikatore želje za socijalnim i seksualnim slobodama, pa se ajtemi odnose na tendencije zloupotrebe psihoaktivnih supstanci, uživanje u zabavama i upuštanje u raznovrsna seksualna iskustva (α=.67).

   d. Osetljivost na dosadu predstavlja averziju prema rutini ili predvidljivosti, kao i uznemirenosti kada ne dolazi do promena u okruženju (α=.64).

Analiza podataka

Odgovori ispitanika na „ajteme“ upitnika UFI, UOP i SSS-V činili su početni skup podataka na kom su sprovedene statističke analize. Struktura upitnika UFI proverena je komponentnom analizom i komponentnom analizom višeg reda. Zajednički prostor psihobioloških dimenzija ličnosti analiziran je zajedničkom komponentnom analizom, a relacije između psihobioloških osobina ličnosti i preferencija ka gledanju filmova proverene su kroz četiri regresione analize.

Rezultati

Preliminarne analize

Ispitivanje faktorske strukture motivacije za gledanje filmova

Shodno konceptualizovanju motivacije za gledanje filmova kao brojnih varijeteta psiholoških motiva koji nalaze zadovoljenje u određenim vrstama filmskih sadržaja, ispitivanju relacija između osobina ličnosti i motivacije za gledanje filmova prethodilo je ispitivanje latentnog prostora upitnika motivacije za gledanje filmova – UFI. Primenom eksplorativne faktorske analize, a na osnovu rezultata Hornove paralelne analize, izolovano je devet faktora motivacije za gledanje filmova imenovanih kao: *doživljajno-intelektualna stimulacija, traženje senzacija, pronalaženje zabave, izbegavanje jednom odgledanih filmova, zadovoljenje socijalnih motiva, traganje za stimulacijom sa elementima nasilja, emocionalno angažovanje tokom gledanja filma, suzbijanje dosade i beg od stvarnosti*. Rezultati faktorske analize sprovedene na „ajtemima“ upitnika UFI, zbog robustnosti tabelarnih prikaza, nalaze se u Tabeli 1 u Prilozima.

Zbog velikog broja ekstrahovanih primarnih faktora, sprovedeno je ispitivanje strukture drugog reda kojom je dobijeno četvorofaktorsko rešenje kojim se objašnjava oko 65% varijanse primarnih faktora. Na osnovu korelacija primarnih faktora sa izolovanim faktorima višeg reda, potonji su imenovani kao: *emocionalna stimulacija, stimulacija agresivnim sadržajima, intelektualna stimulacija i socijalna stimulacija*. Rezultati faktorske analize višeg reda prikazani su u Tabeli 1.

Tabela 1

*Faktorska struktura višeg reda upitnika UFI: Matrica faktorskog sklopa**

Skala/faktor	1	2	3	4
Izbegavanje jednom odgledanih filmova	.87			
Emocionalno angažovanje	.78		.33	
Traženje senzacija		.81		
Traganje za stimulacijom sa elementima nasilja		.81		
Beg od stvarnosti			.78	
Suzbijanje dosade		-.33	.58	-.34
Doživljajno-intelektualna stimulacija			.58	.35
Zadovoljenje socijalnih motiva				.77
Pronalaženje zabave				.68

*iz tabele su izostavljeni koeficijenti ispod 0.3

Komponentna analiza zajedničkog prostora osobina ličnosti

Osobine ličnosti u zajedničkom prostoru upitnika UOP i SSS-V ispitane su zajedničkom komponentnom analizom. Dobijeni rezultati ukazuju na postojanje 3 faktora, koji zajedno objašnjavaju oko 65% varijanse skupa manifestnih varijabli. Rezultati zajedničke faktorske analize prikazani su u Tabeli 2.

Tabela 2

*Sklop Promax komponenti zajedničkog prostora supskala SSS-V i UOP**

Skala/faktor	1	2	3
Blokiranje	.88		
BIS	.83		
Bežanje	.72		
Traganje za iskustvom		.89	
Traženje uzbuđenja i avantura		.69	
Dezinhibicija		.60	.38
Borba		-.33	.92
Osetljivost na dosadu			.66
BAS			.56

*iz tabele su izostavljeni koeficijenti ispod 0.3

Prva komponenta ekstrahovana zajedničkom faktorskom analizom zasićena je dimenzijama Blokiranje (UOP), BIS (UOP) i Bežanje (UOP). Ta komponenta je nazvana *Negativna emocionalnost*. Druga komponenta je primarno određena skalama Traganje za iskustvom (SSS-V), Traženje uzbuđenja i avantura (SSS-V) i Dezinhibicija (SSS-V), i u skladu s prirodom tih dimenzija nazvana je *Impulsivnost*. Poslednja komponenta određena je skalama Borba (UOP), Osetljivost na dosadu (SSS-V) i BAS (UOP), te je ta dimenzija nazvana *Reaktivnost na nagradu*.

Relacije osobina ličnosti i motivacije za gledanje filmova

U cilju ispitivanja relacija psihobioloških dimenzija ličnosti i motivacije za gledanje filmskih sadržaja sprovedene su četiri multiple regresione analize. Drugim rečima, tri ekstrahovane komponente zajedničkog prostora upitnika ličnosti sačinjavale su prediktivni model, čija je eksplikativna moć vrednovana u odnosu na četiri kriterijumske varijable, odnosno četiri faktora višeg reda, koji se odnose na motivaciju za gledanje filmova.

Tabela 3

Relacije osobina ličnosti i dimenzije Emocionalna stimulacija

	R=.42, R^2=.18, F=36.29, p<.01		
	B	t	p
Negativna emocionalnost	.29	6.65	**.00**
Impulsivnost	-.24	-5.36	**.00**
Reaktivnost na nagradu	.35	7.70	**.00**

Uvidom u Tabelu 3 može se zaključiti da sve tri ekstrahovane dimenzije ličnosti značajno doprinose Emocionalnoj stimulaciji kao kriterijumskoj varijabli, pri čemu jedino Impulsivnost ostvaruje negativnu korelaciju sa kriterijumom.

Tabela 4

Relacije osobina ličnosti i dimenzije Stimulacija agresivnim sadržajima

	R=.39, R2=.15, F=30.11, p<.01		
	B	t	p
Negativna emocionalnost	-.17	-3.90	**.00**
Impulsivnost	.13	2.96	**.00**
Reaktivnost na nagradu	.21	4.60	**.00**

Sticanjem uvida u Tabelu 4 može se zaključiti da sve tri ekstrahovane dimenzije ličnosti značajno doprinose Stimulaciji agresivnim sadržajima kao kriterijumskoj varijabli, pri čemu Negativna emocionalnost ostvaruje negativnu korelaciju sa kriterijumom.

Tabela 5

Relacije osobina ličnosti i dimenzije Intelektualna stimulacija

	R=.34, R2=.12, F=22.04, p < .01		
	β	t	p
Negativna emocionalnost	.35	7.66	**.00**
Impulsivnost	.03	.58	.56
Reaktivnost na nagradu	.00	-.05	.96

Rezultati u Tabeli 5 upućuju na zaključak da jedina osobina ličnosti koja značajno doprinosi Intelektualnoj stimulaciji kao kriterijumskoj varijabli jeste Negativna emocionalnost. Impulsivnost i Reaktivnost na nagradu ne doprinose značajno predikciji ove kriterijumske varijable.

Kada je u pitanju dimenzija Socijalna stimulacija, rezultati regresione analize ukazuju na to da nijedna osobina ličnosti ne ostvaruje značajnu relaciju sa ovom komponentom (p=.60).

Diskusija

Nakon obavljenih provera faktorske strukture primenjivanih instrumenta, te svođenju početnog skupa istraživačkih varijabli na manji broj latentnih dimenzija, pristupilo se realizaciji glavnog cilja istraživanja koji je podrazumevao utvrđivanje prirode odnosa između osobina ličnosti gledalaca i njihove motivacije za gledanje filmova. S obzirom na dobijena četiri faktora višeg reda na koje je moguće svesti motivaciju za gledanje filmova, sprovedene su četiri multiple regresione analize. Rezultati prve regresione analize sugerišu da sve tri izolovane dimenzije u zajedničkom prostoru osobina ličnosti značajno predviđaju aspekt motivacije za gledanje filmova koji je nazvan Emocionalna stimulacija. Pri tome je visoka izraženost negativne emocionalnosti i reaktivnosti na nagradu, u kombinaciji s dobrom kontrolom impulsa ostvaruje relaciju sa tendencijama da se u filmskim sadržajima traga za emocionalnom stimulacijom. Drugim rečima, osobe koje pri detektovanju potencijalne opasnosti doživljavaju emocije koje rezultiraju blokiranjem ili bežanjem, što implicira visoko razvijenu osobinu anksioznosti, koje aktivno tragaju za apetitivnim stimulusima, ali izbegavaju onu vrstu podražaja koji imaju predznak nekonformističkih, rizičnih i nepredvidivih situacija, gledanjem određenih filmskih sadržaja zadovoljavaju potrebu za emocionalnom stimulacijom, koja se pribavlja odabirom filmova koji emocionalno angažuju gledaoce u terminima katarze ili rasterećenja od neprijatnih emocija i doživljaja. Dakle, osobe koje su po prirodi plašljive, sklone strepnji, konformistički nastrojene i sklone rutini, odabiraju filmske sadržaje kroz koje se „pročišćavaju“ od neprijatnih emocija i nakon kojih se osećaju bolje, što se može dovesti u vezu sa njihovom visokom

reaktivnošću na nagradu. Dobijeni nalazi korespondiraju s nalazima ranijih istraživanja u kojima je ustanovljena veza između dimenzije Neuroticizma i tendencije odabiranja filmskih sadržaja koji imaju nostalgičnu i katarzičnu notu (Chamorro-Premuzic, 2009), kao i nalaza koji upućuju na zaključak da emocionalno labilne ličnosti biraju sadržaje kojima redukuju osećaj tenzije i napetosti (Conway & Rubin, 1991). Čini se osnovanim zaključiti da se u ovom slučaju radi o ranije pominjanom nivou recepcije kojeg odlikuju naglašene tendencije gledaoca ka bavljenju vlastitim emocijama, na način da se usmeravaju na filmske sadržaje kroz koje snižavaju nivo strepnje i straha, što istovremeno deluje kao nagrada (Panić, 1997).

Druga regresiona analiza, takođe, ukazuje na značajan prediktivni doprinos svih osobina ličnosti iz prediktivnog modela u objašnjenju dimenzije motivacije za gledanje filmova koja se manifestuje kao traganje za stimulacijom agresivnim sadržajima. No, ukoliko obratimo pažnju na predznak korelacija prediktora i kriterijumske varijable, uočićemo da se u ovom slučaju radi o gotovo potpuno suprotnoj konstelaciji osobina ličnosti u odnosu na onu koja predviđa prvu kriterijumsku varijablu. Naime, rezultati u tom segmentu ukazuju da osobe, koje pri detekciji potencijalne opasnosti, ne ispoljavaju tendenciju ka bežanju i blokiranju, što implicira nizak nivo plašljivosti i strepnje, i istovremeno visoku reaktivnost na nagrade manifestuju u sferi nekonformističkih, rizičnih i nepredvidivih situacija, odabiraju filmove koji obiluju scenama agresije i nasilja. Takvi nalazi usklađeni su s rezultatima studija koji pokazuju postojanje povezanosti između dimenzije Psihoticizam i preferencije horor filmova (Weaver, Brosius & Mundorf, 1993), kao i s nalazima o postojanju negativne povezanosti između dimenzije Prijatnost i preferencije filmova koji obiluju nasiljem i agresijom (Chamorro-Premuzic, 2009). S obzirom na priličnu isključivost u odabiru filmskih sadržaja, mogli bismo reći da se u ovom slučaju radi o nivou recepcije koji odražava negativan stav prema svemu što predstavlja iskorak u odnosu na određenu vrstu sadržaja prema kojima konzument gaji posebnu naklonost (Panić, 1997).

Trećom regresionom analizom, koja za kriterijumsku varijablu ima dimenziju motivacije za gledanje filmova u kojoj se prepoznaje prijemčivost za filmske sadržaje koji nude neku vrstu intelektualne stimulacije, utvrđen je značajan parcijalni doprinos samo jedne dimenzije ličnosti. Naime, u ovom segmentu nalaza uočava se povezanost između bioloških determinanti ponašanja sa predznakom nesuočavanja sa potencijalnim izvorima opasnosti i preferencije filmskih sadržaja visokih umetničkih i edukativnih dometa. Takvi nalazi bi se mogli objasniti mogućnošću da se u osnovi nesuočavanja sa izvorima potencijalnih konflikata i opasnosti nalazi i naglašena sklonost ka promišljanju, a ne samo crta anksioznosti. Takvo objašnjenje deluje još uverljivije ukoliko se pozovemo na nalaze istraživanja u kojem je konstatovana visoka prijemčivost osoba sa naglašenim neuroticizmom za apstraktnu umetnost (Furnham & Walker, 2001), koja, za razliku od reprezentativne umetnosti, podstiče receptivne subjekte na intenzivna

promišljanja u potrazi za skrivenim značenjima. Otuda se čini smislenim zaključiti da se u ovom slučaju radi o nivou recepcije koji odlikuje tzv. ljubitelje umetnosti koji spontano ocenjuju kvalitet i smisao umetničkog dela, premda ne poznaju tehnička sredstva kojima se postižu željeni efekti (Panić, 1997).

I naposletku, rezultati poslednje regresione analize sugerišu da prediktorski složaj razmatranih osobina ličnosti ne dostiže značajnost u objašnjenju dimenzije motivacije za gledanje filmova, koja je imenovana kao Socijalna stimulacija. Ovakav nalaz bi se mogao dovesti u relaciju sa prosečnom starošću ispitanika. Naime, kako je istraživanje sprovedeno na studentskoj populaciji čija je prosečna starosna dob iznosila 22 godine, sasvim je moguće da izostaju značajne relacije osobina ličnosti i gledanja filmova zarad zadovoljenja socijalnih potreba otuda što se sa starošću ispitanika smanjuje njihova tendencija da gledanje filmova doživljavaju kao socijalnu aktivnost, obraćajući sve veću pažnju na sadržaj filmova.

Zaključak

Sprovedeno istraživanje je pribavilo empirijska svedočanstva o važnoj ulozi osobina ličnosti u recepciji filmskih sadržaja. Preciznije rečeno, glavni istraživački nalazi nam sugerišu da se filmska publika rukovodi različitim motivima pri odabiru filmova, te da se ti motivi, u priličnoj meri, mogu predvideti na osnovu određenih personoloških svojstava. Međutim, nipošto ne smemo ispustiti iz vida ograničenja u pogledu mogućnosti uopštavanja dobijenih nalaza, koja proizlaze iz činjenice da je istraživanje sprovedeno na studentskoj populaciji, čija je prosečna dob iznosila 22 godine, što ukazuje na uzak raspon varijable starost ispitanika. Imajući u vidu pomenute karakteristike uzorka, mogli bismo, uslovno reći, da se dobijeni rezultati najvećim delom uklapaju u postojeći korpus istraživačkih nalaza o tom problemu. No, ono što bi se moglo smatrati izvesnim iskorakom, u odnosu na razrađenu liniju istraživanja u toj oblasti, su psihobiološki modeli ličnosti koji su retko uzimani kao referentni okvir za konceptualizovanje osobina ličnosti. Od opštih zaključaka sprovedenog istraživanja izvesnu dobit bi mogli imati i sami filmski stvaraoci, koji se neizostavno bave recepcijom vlastitih ostvarenja od strane publike. Naime, osim urođene sposobnosti estetskog opažanja (Tarkovski, 2014), stepen uspešnosti s kojom gledalac komunicira s filmskim rediteljem, determinisan je u priličnoj meri i njegovim osobinama ličnosti, koje doprinose tome da senzibilitet jednog istog gledaoca bude nejednako istančan u odnosu na različite filmske sadržaje.

Literatura:

1. Angleitner, Alois, Riemann, Rainer, & Spinath, Frank (2004). "Investigating the ZKPQ-III-R: Psychometric Properties, Relations to the Five-Factor Model, and Genetic and Environmental Influences on its Scales and Facets"; u R. Stelmack (Ed): *On the psychobiology of personality: Essays in honor of Marvin Zuckerman* (str. 89). Ottawa: University of Ottawa.
2. Arnhajm, Rudolf . (1998). *Umetnost i vizuelno opažanje*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu i Studentski kulturni centar.
3. Cantador, Ivan, Fernandez-Tobias, Ignacio & Bellogin, Alejandro (2013). "Relating personality types with user preferences in multiple entertainment domains". Retrieved April 10, 2016 from: http://ceur-ws.org/Vol-997/empire2013_paper_2.pdf
4. Chamorro-Premuzic, Tomas (2009). „What type of Movie person are you? Find out what film preferences say about you". Retrieved June 24, 2014 from: http://www.psychologytoday.com/blog/mr-personality/200909/what-type-movie-person-are-you-find-out-what-film-preferences-say-about-you
5. Conway, Joseph & Rubin, Alan (1991). "Psychological predictors of television viewing motivation", u: *Communication Research,* 18*,* 443-463.
6. Costa, Paul & McCrae, Robert (1988). "From catalog to classification", u: *Journal of Personality and Social Psychology*, 55, 258-265.
7. Felini, Federiko. (1991). *Napraviti film*. Beograd: Institut za film.
8. Furnham, Adrian & Walker, John (2001). "Personality and judgment of abstract, pop art, and Representational paintings" u: *European Journal of Personality,* 15, 57–72.
9. Gavrić, Tomislav. (1995). *Enciklopedija filmskih reditelja*: *A-Đ*. Beograd: Nea
10. Gray, Jeffrey, & McNaughton, Neil. (2003). *The Neuropsychology of Anxiety*. Oxford: Oxford University Press.
11. Hamden, Raymond, Basilio, Christine & Andriotis, Elena (2012). *Movie Genre Preference Personality Inventory.* 1st ed. Dubai: Leo Burnett. Retrieved September 12, 2014 from:https://www.citethisforme.com/topicideas/psychology/Personality%20and%20movie%20preferences-6177655.
12. Kraaykamp, Gerbert (2001). "Parents, personality and media preferences", u: *Communications,* 26, 15-37.
13. Kraaykamp, G., & Van Eijck, Koen (2005). "Personality, media preferences and cultural participation", u: *Personality and Individual Differences, 38,* 1675-1688.
14. Kuk, Dejvid. (2004). *Istorija filma*, *I deo*. Beograd: Clio.
15. Lim, Antonjin. (1987). *Miloš Forman: događaji*. Beograd: Institut za film.
16. Mitrović, Dušanka, Smederevac, Snežana & Čolović, Petar (2008). "Evaluacija

Reformulisane teorije osetljivosti na potkrepljenje", u: *Psihologija*, 41, 555-575
17. Novaković, Radoš. (1962). *Istorija filma*. Beograd: Prosveta.
18. Ognjenović, Predrag. (1997). *Psihološka teorija umetnosti*. Beograd: Institut za psihologiju.
19. Panić, Vladislav. (1997). *Psihologija i umetnost*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
20. Pickering, Alan & Gray, Jeffrey (1999). „The neuroscience of personality"; u L. A. Pervin, & O. P. John (Eds.): *Handbook of personality: theory and research* (str. 277–299). New York: Guilford Press.
21. Smederevac, Snežana, Čolović, Petar & Mitrović, Dušanka (2010). „Procena osetljivosti na potkrepljenje", u: Biro, M., Smederevac, S. I Novović, Z. (Ur.) *Procena psiholoških i psihopatoloških fenomena* (str. 89-100). Beograd: Centar za primenjenu psihologiju.
22. Smillie, Luke, Pickering, Alan & Jackson, Chris (2006). The new Reinforcement Sensitivity Theory: implications for psychometric measurement. *Personality and Social Psychology Review, 10*, 320-335.
23. Takrovski. Andrej. (2014). *Vajanje u vremenu*. Beograd: Knjžare Obradović.
24. Weaver, James (1991). "Exploring the links between personality and media preferences", u: *Personality and Individual Differences,* 12(12), 1293-1299.
25. Weaver, J. B., Brosius, Hans-Bernd & Mundorf, Norbert (1993). "Personality and movie preferences:a comparison of American and German audiences", u: *Personality and Individual Differences,* 14*,* 307–315.
26. Zuckerman, Marvin. (1994). *Behavioral Expressions and Biosocial Bases of Sensation Seeking*. NY: Cambridge University Press.
27. Zuckerman, Marvin (2002). „Zuckerman-Kuhlman Personality Questionnaire (ZKPQ): An alternative five factorial model"; u B. DeRaad, & M. Perusini (Eds.): *Big Five Assessment* (str. 377 - 396). Seattle: Hogrefe and Huber Publishers.

Prilog:

Tabela 1

*Rezultati faktorske analize upitnika UFI: Matrica faktorskog sklopa**

Ajtem/faktor	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Kod filmova je najbitinija njihova estetika i umetnička vrednost.	.69								
Meni je pri izboru filma najbitnije znanje koje mogu dobiti.	.69								
Filmovi bi trebalo da budu umetnički ili intelektualni, inače su besmisleni.	.65								
Najbolji filmovi se zasnivaju na činjenicama i naučno proverenim podacima.	.65								
Gledanje filmova je sjajan nacin učenja činjenica o svetu.	.54								
Retko biram filmove na osnovu toga koliko znanje mi moze pružiti.	-.52								
Tzv. umetničkim filmovima se pridaje neopravdan značaj kao i onima koji se pretvaraju da u njima uživaju.	-.39								
Retko sam zainteresovan za filmove sa edukativnim sadržajem.	-.38						.31		
Kod filmova je mnogo bitniji stil nego sadržaj.	.38								
Najbolji filmovi su oni gde se potpuno saživis sa likovima.	.32								
Volim uzbuđenje koje se javlja pri gledanju horor filmova.		.85							
Volim adrenalin koji osetim tokom gledanja horor filmova.		.85							
Mrzim horor filmove.		-.83							
Najbolji su filmovi koji te na smrt preplaše.		.60							
Ako gledam horor filmove imam noćne more ili ne mogu da zaspim.		-.48							
Dobar film treba da te oraspoloži, ne deprimira.			.71						
Najbolji su filmovi koji utiču na to da se osecam dobro.			.65						
Nemam vremena za tužne i negativne filmove.			.62						
Ne volim da trošim vreme na filmove posle kojih se osećam nesrećno.			.61						

Većina filmova, u kojima uživam, pripada mejnstrim filmovima.	.46			.32	
Pri izboru filma najvažnije mi je da je film zabavan za gledanje.	.42				
Volim da gledam jedan isti film više puta.		-.93		.41	
Ne mogu da podnesem gledanje filma koji sam već jednom odgledao.		.82			
Ljudi koji stalno gledaju iste filmove su dosadni.		.63			
Teško mi je da se setim nekog opuštenog i zabavnog filma u kojem sam baš uživao.		.35			
Radije gledam flimove u društvu nego sam.			.83		
Najviše uživam u filmu kada ga gledam sam.			-.82		
Gledanje filmova sa drugima mi skreće pažnju sa filma.			-.67		
Ništa nije bolje od filmske večeri sa prijateljima.			.63		
Gledanje filmova je odličan način druženja sa drugima.			.59		
Za mene u filmu ne može biti previse nasilja.				.83	
Oni koji kritikuju nasilje u filmovima su slabići.				.66	
Moji omiljeni filmski likovi su veoma agresivni.				.62	
Ne podnosim filmove sa nasiljem.				-.59	.32
Ako film nije jedan od onih koji vredi gledati više puta onda ga uopšte ne treba gledati.		-.32		.75	
Gledanje nekog filma iznova i iznova čini me nostalgičnim.		-.43		.58	
Malo je filmova koji mi pomažu da se isključim iz svakodnevnih briga.				.56	
Što više plačem ili sam tužan tokom filma, bolje se osećam na kraju.	-.30			.47	
Nasilje u filmovima se ničim ne može opravdati.				-.37	.43
Volim depresivne filmove jer zbog njih mi se moji problemi čine manji.	-.38			.38	.32
Nikada mi se nisu dopadali srećni filmovi.				.30	
Retko kad ću gledati film samo zato što mi je dosadno.					-.73

Kada mi je dosadno mogu da gledam bilo koju vrstu filma.	.72	
Kada mi je dosadno jedan od prvih izbora mi je da pogledam film.	.70	
Nije bitno koji film gledam sve dok mi pomaže da ubijam vreme.	.58	
Život je suviše kratak za gledanje loših filmova, tako da pažljivo biram film koji ću gledati.	-.38	
Filmovi su dobar način za izbegavanje realnosti makar na kratko.		.80
Gledam filmove da bih zaboravio na svakodnevne probleme.		.76
Najbolji su oni filmovi koji nam skreću pažnju sa realnosti.		.65
Retko kada prestanem da mislim na svoje realne probleme kada gledam neki film.	.45	-.46

*iz tabele su izostavljeni koeficijenti niži od 0.3

Correlations between personality traits and motivation for watching films

Abstract: The study presented in this paper aims to investigate the nature of correlations between personality traits of the viewer and his various psychological motives which derive satisfaction from certain kinds of film content. The sample comprised 511 students at the University of Novi Sad and three instruments were used: Uses of Film Inventory (UFI), Reinforcement Sensitivity Questionnaire (RSQ) and ~~the~~ Sensation Seeking Scale (SSS-V). The acquired results indicate the possibility of predicting the motivation for watching films based on personality traits. Negative Emotionalism, Impulsiveness and Reaction to Awards indicate a correlation with two components of motivation for watching films called Emotional Stimulation and Stimulation by Violent Contents. It is possible to predict Intellectual Stimulation during film viewing only in relation to Negative Emotionalism, while the predictive model was not proven to be significant regarding Social Stimulation in the context of film viewing.

Miloš Zatkalik
Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti

UDC 78.017.1:929 Lutoslawski W.

I kod Lutoslavskog postoji priča

– narativni arhetipovi u prvom stavu Druge simfonije Vitolda Lutoslavskog

Apstrakt: Narativnost u muzici retko se vezuje za kompozicije zasnovane na aleatoričkim procedurama i radu sa zvučnim masama. Ipak, može se pokazati da prvi stav Druge simfonije Vitolda Lutoslavskog projektuje jedan smisleni skup odnosa koji se potom dovodi u pitanje i rekonfiguriše, čime su ispunjeni bar neki uslovi za naratološki pristup. Interesovanje će biti usmereno na parametar tonske visine i u tom smislu uočavamo da se stav temelji na alternaciji dvanaesttonskog agregata i simetričnog, sve-kombinatorijalnog heksakorda 012678. Ovakav opis nagoveštava statičnost, odsustvo usmerenog kretanja, pošto obe tonske kolekcije karakteriše visoki stepen entropije. Uprkos tome, postoji jasan napor da se ostvari usmereno kretanje, zahvaljujući procedurama kojima se organizuju tonske visine i naročito tretmanu heksakorda. U radu će se ispitati način da se tok događaja u ovom stavu dovede u vezu sa sistemom *mythosa* – arhetipskih narativnih kategorija – kako ih je prvobitno definisao kanadski književni kritičar Nortrop Fraj, a za muzičku naratologiju prilagodio Bajron Almen. Sistem je zasnovan na ukrštanju dve temeljne opozicije: poraz/pobeda i poredak/narušavanje poretka, čime se dobijaju četiri kategorije: komedija, romansa, ironija/satira i tragedija. Upravo se – koliko god paradoksalno zvučalo – pomenuta entropija može smatrati inicijalnim poretkom, a njegovo narušavanje ostvaruje se kroz pokušaje uspostavljanja usmerenog kretanja. Ambivalencija arhetipskih kategorija i njihovo prožimanje nije retkost u narativnom procesu, pa će se stoga razmotriti mogućnost različitih interpretacija narativne trajektorije.
Ključne reči: Lutoslavski, narativ, arhetip, model kompletiranja, Almen

Ne tako davno, postojao je običaj da se naratološke studije o muzici započinju navođenjem razloga za i protiv naratološkog pristupa muzici. Danas nam to pitanje nije više osobito zanimljivo, ali u sadašnjem slučaju ono jeste umesno s obzirom na činjenicu da aleatoričke procedure i rad sa zvučnim masama nisu često stavljane u žižu naratoloških proučavanja. Doduše, muzika Vitolda Lutoslavskog (Witold Lutosławski) izazvala je određeno naratološko interesovanje: tu pre svega mislim

na engleskog muzikologa Nikolasa Rejlanda (Reyland, 2005, 2008a i b, 2015) [1]. Posmatrati kompozicije Lutoslavskog kao psihološki narativ ima, zapravo, podršku i u shvatanjima samog Lutoslavskog: pojam *akcja* koji on koristi komentarišući vlastita ostvarenja svakako pogoduje takvom pristupu. Kad sam naslov ovog rada počeo sa „i", imao sam u vidu i činjenicu da u kvantitativnom smislu sve to nije mnogo spram napora uloženih u naratološku analizu jednog Šopena (Frédéric Chopin), Šumana (Robert Schumann); o Maleru (Gustav Mahler) da i ne govorimo. Očigledno je da neka dela smatramo „narativnijim" od drugih, ili barem pogodnijim za takvu vrstu analize. Uz dužno poštovanje prema naratološkom doprinosu onih studija koje se bave netonalitetnom muzikom[2], daleko je uobičajenije tražiti narativ u tonalnom repertoaru. Tako, recimo, Ero (Eero) Tarasti tvrdi da se „možda možemo zapitati nije li muzička narativnost rođena zajedno s tonalnošću" (Tarasti, 1994: 74), dakle tada kad su akordi dobili izvesno usmerenje ili program. Shvatanja Bajrona Almena (Byron Almén) svakako će nam biti od velike koristi, ali i on se u svojoj teoriji muzičke narativnosti usmerava na tonalnu muziku (Almén, 2009). Od atonalne muzike postoji samo veoma skučen prostor dodeljen diskusiji o narativnosti u dva od šeset komada za klavir op. 19 Arnolda Šenberga (Arnold Schönberg), pa i tu autor oseća potrebu da istakne asocijacije na funkcionalni tonalitet i gestove koji podsećaju na prenaglašeni romantizam, kako bi potcrtao narativne aspekte ovih komada. Možda se najjasnije očituje povezanost tonalne muzike i narativnosti ako uporedimo shvatanja dva klasika pomenutih oblasti, Cvetana Todorova i Hajnriha Šenkera (Heinrich Schenker). Todorovljeva narativna šema ekvilibrijum – disekvilibrijum – ekvilibrijum (Todorov, 1981: 50-53), lako se prevodi u Šenkerovu fundamentalnu strukturu I – V – I. U narativu, početni i završni ekvilibrijum razlikuju se, kao što se razlikuju početna i završna tonika kod Šenkera.

Vratićemo se na kratko zapažanju o postojanju više i manje narativnih dela. Kao i u mnogim drugim segmentima života, ne postoji binarna opozicija narativnost/ne-narativnost, već jedan kontinuum u kome se fenomeni graduiraju i gde govorimo ne o „ili-ili", već o „više" i „manje". U muzičkoj sferi, pojam stepenovanja narativnosti nije nepoznat fenomen. Vera Mičnik (Micznik) je o tome diskutovala u odnosu na kompozicije Betovena (Ludwig van Beethoven) i Malera, nudeći jedan skup kriterijuma na osnovu kojih datu kompoziciju možemo pozicionirati na skali narativnosti. U nemogućnosti da ovom prilikom detaljno diskutujem o ovoj temi, pomenuću samo da je to pozicioniranje uslovljeno stepenom u kome „događaji i diskurs datog komada protivreče očekivanom poretku i primoravaju slušaoca da se neprestano pita koja će neočekivana situacija uslediti" (Micznik, 2001: 246). Naglasak na neuobičajenim,

1 Njegov pristup se, međutim, bitno razlikuje od mog.

2 Kao uzorne primere takve vrste mogli bismo uzeti članke Marte Graboč (Grabocz, 1991 i 2013) posvećene elektroakustičkoj muzici, odnosno Đerđu Kurtagu (György Kurtág), kao i već pomenutog Rejlanda.

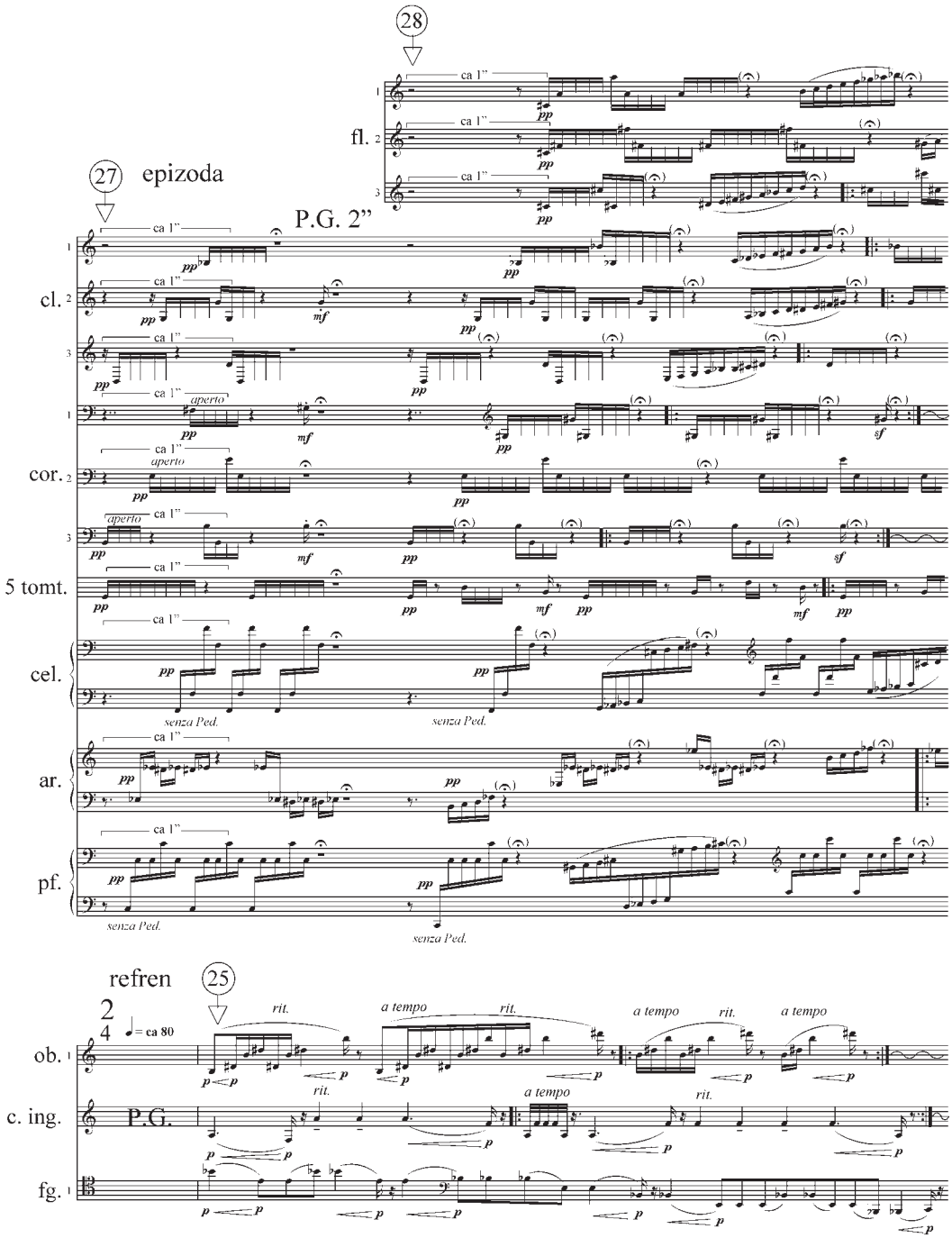
remetilačkim umesto na normativnim procesima pogoduje narativnom efektu: oko toga se slaže većina proučavalaca; pomenimo samo znamenita imena kao što je Lorens Krejmer (Lawrence Kramer, 1991), pa i Karolin Abate (Carolyn Abbate, 1989), koja je inače skeptična prema sposobnosti muzike da bude narativna.

Gde je onda mesto Druge simfonije Vitolda Lutoslavskog u odnosu na dosad izrečena shvatanja i kriterijume? U odsustvu funkcionalne tonalnosti, veoma je teško utvrditi šta bi tačno predstavljalo stabilno stanje, a šta disekvilibrijum iz Todorovljeve jednačine; šta je očekivani poredak, a šta doživljavamo kao neočekivano. Prvi stav simfonije sadrži dve radikalno različite situacije, ali njihovo relativno predvidivo smenjivanje – koje, da se još jednom pozovemo na Todorova, pre ukazuje na ritualnu no na narativnu logiku – umanjuje efekt koji smo u početku mogli doživeti kao disruptivan. U kojim to karakteristikama ove kompozicije možemo naći narativnost; kakvim se sredstvima ona realizuje?

Podvucimo još jednom da narativni tok nužno izaziva očekivanja (makar samo zato da ih izneveri), projektuje ciljeve, globalne i lokalne (koji se ne moraju ostvariti), i ima određeno usmerenje (od koga će se povremeno odstupati). Umesno bi zato bilo kao osnovu za dalji rad postaviti pitanje na koji način ova muzika može izazvati očekivanja i projektovati ciljeve. Kako odgovor na to pitanje nije nimalo očigledan, biće potreban čitav niz analitičkih zapažanja pre no što se nekakve teleološke strategije počnu pomaljati.

Dve pomenute kontrastne i alternirajuće situacije nazvaćemo, slêdeći samog Lutoslavskog, epizoda i refren (Skowron, 2007: 140-41).

Epizode izvodi veća promenljiva grupa instrumenata, refren tri drvena duvačka instrumenta s trščanim jezičkom (oboe, fagoti, engleski rog u raznim kombinacijama), a samo na kraju stava limeni duvački instrumenti. Epizode uvek sadrže hromatski total, refreni heksakord 012678, skup 6-7 po listi Alena Forta (Allen Forte). Pored površinskog efekta koji se postiže promenama u instrumentaciji i fakturi, razlike između epizoda su prevashodno u načinu na koji vrše particiju dvanaesttonskog agregata. Taj „princip kontrastiranja dvanaesttonskih sazvuka korišćenjem ograničene palete intervala – koji su i melodijski važni“ (Stucky, 2001: 151-52) za Lutoslavskog je bilo bitno kompoziciono pitanje. Sveintervalski akordi za njega su bezbojni, ali je izražajna snaga jednog intervala ogromna. Ovo je posebno važno u Drugoj simfoniji, što je, uostalom dobro dokumentovano u literaturi (među brojnim tekstovima koji se bave organizacijom tonskih visina kod Lutoslavskog v. posebno Stucky, 1981: 114-22; Rae, 1994: 102-109).



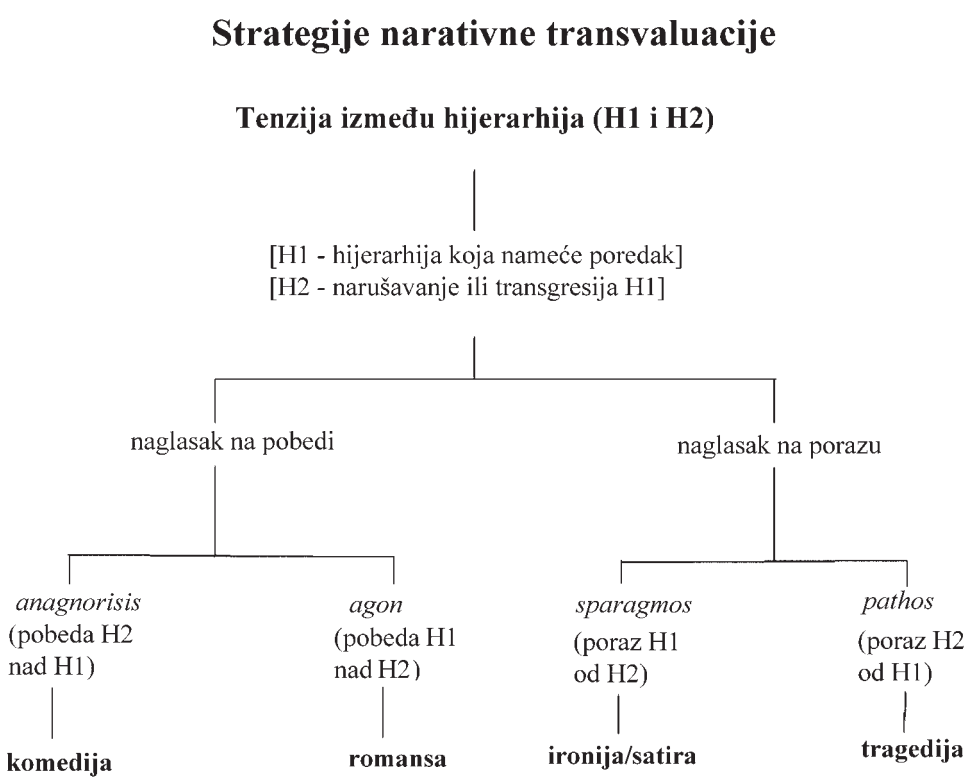
Primer 1: Epizoda i refren

Izvan te konstatacije, ovo pitanje neće biti presudno za našu dalju analizu: njegovi efekti su više koloristički nego narativni. Refren se, pak, pri svakoj sledećoj pojavi transponuje na drugu tonsku visinu. Kao što se vidi, moja analiza u prvi plan stavlja parametar tonske visine. Po svemu sudeći, horizontalna i vertikalna organizacija tog parametra zaista je „odgovorna" za najbitnije procese, ovde kao i drugde u delima Lutoslavskog. Takvo viđenje i on sam podržava u svojim člancima, intervjuima, predavanjima iz Tenglvuda i sl. Ne zaboravljam, naravno, ni činjenicu da je ovo kompozicija u dva stava. Priča biva sasvim drukčija u drugom stavu, pa tako i na globalnom nivou cele simfonije. Ipak, u okviru ukupnog narativa kompozicije, prvi stav priča svoju sopstvenu priču. Uklapanje (*embedding*), ili hipodijegetski narativ, poznat je fenomen i čest predmet analitičarskog zanimanja, kako u muzici, tako i u narativnoj teoriji. U ovom drugom slučaju, dovoljno je samo da se podsetimo *Priča iz 1001 noći* gde srećemo priču u priči u priči... pa tako barem do sedmog nivoa. I u našem slučaju uklapanje ne moramo posmatrati samo na tom prvom nivou (prvi stav unutar dvostavačnog ciklusa). Epizode (u sasvim maloj meri) i refreni, posmatrani za sebe, paralelno razvijaju svaki svoje zaplete unutar stava, a još jedan narativni nivo postoji i unutar prve epizode.

„Naracija se fokusira na skup pravila iz određenog ili određenih domena kulturnog života koji definiše izvesnu kosmičku, socijalnu, političku ili ekonomsku hijerarhiju, i ta pravila dovodi u stanje krize. Dolazi do narušavanja normativne funkcije pravila, ona se krše, postoji nekakav prestup. Narativ se onda odvija u pravcu izvesnog, ali ponešto ambivalentnog razrešenja krize" (Liszka, 1989: 15). Takođe, narativ „uzima izvestan skup kulturno značajnih razlika da bi ih prevrednovao putem određenog sleda događaja" (Ibid.: 117). Među bezbrojnim definicijama ili objašnjenjima narativa, naročito nam je važno upravo ovo što nudi Džejms Džejkob Liška u svojoj studiji o mitu, jer omogućava široku i fleksibilnu primenu ovog pojma, orijentaciju za neusiljeno kretanje kroz razne domene (mit, književnost, muzika...) i ističe kulturnu uslovljenost posmatranih fenomena. Pored toga, daje polaznu osnovu za teoriju muzičke narativnosti Bajrona Almena. Almen nam je, pak, važan zato što primenom njegove teorije dobijamo ne samo jedno elegantno objašnjenje zbivanja u kompoziciji koju ovde razmatramo, već ta teorija generalno odgovara na neke bitne nedoumice koje su pratile muzičku naratologiju. Detaljnija diskusija o tim nedoumicama i putevima njihovog razrešavanja izlazi izvan okvira ovog rada. Za sadašnje potrebe važno je uočiti sledeće: iako se narativnost izvorno vezuje za verbalni domen, insistiranje na hijerarhiji, poretku koji biva ugrožen, uspostavljanju novog ili restauraciji starog poretka, vrlo pogoduje muzičkoj analizi (mada priznajem da nas intuicija mnogo više usmerava ka tonalnosti). Nema opasnosti od „kontaminirajućeg" upliva vanmuzičkih sadržaja, jer se fenomeni hijerarhije, poretka, transgresije, transvaluacije sasvim intuitivno mogu pojmiti

kao inherentni muzici. Nema opasnosti ni da ćemo u tom pogledu izneveriti samog Lutoslavskog. Pojam *akcja*, kako ga je on razumeo, znači „čisto muzički 'zaplet' – ne ono što bi se opisalo kao programska muzika... lanac međuzavisnih muzičkih događaja" (navedeno u Harley 2001: 167).

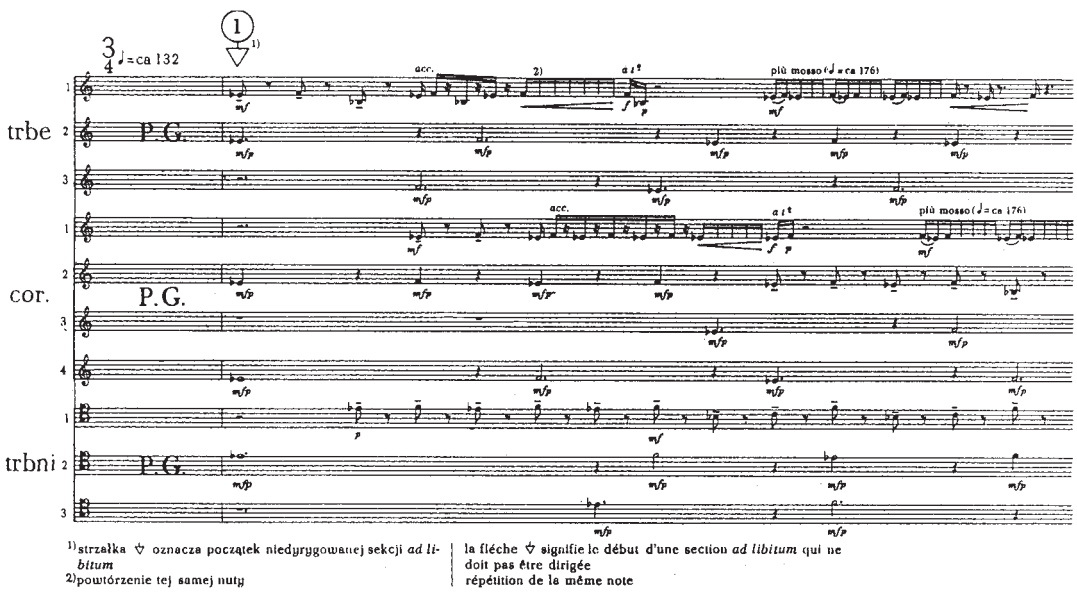
Bitan segment Almenove (i Liškine) narativne teorije vodi poreklo od teorije arhetipskih narativnih obrazaca kanadskog književnog kritičara Nortropa Fraja (Northrop Frye). Fraj polazi od opozitnih parova pobeda-poraz i poredak-transgresija; njihove kombinacije daju četiri arhetipske narativne kategorije – on ih naziva mitosima (*mythoi*) – romansu, tragediju, komediju, ironiju/satiru (Fraj, 1979: 151-72), što je pregledno prikazano sledećom šemom (preuzeto iz Liszka, 1989: 133):



Primer 2: Narativna transvaluacija

Kako je poreklo ove ideje u nauci o književnosti, književni primeri će najjasnije i ilustrovati prikazane mitose. Tako je, recimo, srednjovekovni ciklus o kralju Arturu mitos romanse; *Antigona* ili *Otelo* su tragedije; Volterov *Kandid* ili Hakslijev *Vrli novi svet* pripadaju ironijskom mitosu. Mitosi se mogu i kombinovati; naročito se u muzici, u odsustvu verbalnih pokazatelja, ta mogućnost mora imati na umu.

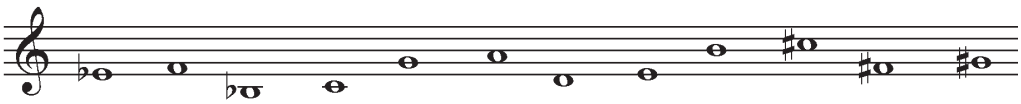
Opremljeni ovim saznanjima, analizu možemo nastaviti na lokalnom nivou, razmatranjem događaja koji se odvijaju u prvoj epizodi.



Primer 3: Početak Simfonije

Mada neće svako izvođenje to naglasiti, jednom slušaocu s makar rudimentarnim iskustvom zapadnoevropske umetničke muzike, teško da će u prva tri tona promaći asocijacija na harmonsku progresiju IV – V – I (ono o „zapadnoevropskoj umetničkoj muzici“ uključio sam u skladu s „kulturno značajnim“ segmentom Liškine definicije narativa). To je svakako „mala grupa tonova“, mada nije izvesno da li bi to zaista predstavljalo i „ključnu ideju“ – obe sintagme u navodnicima su termini samog Lutoslavskog (prema Reyland 2007, naročito 615). Ima nečeg odlučnog, herojskog, u karakteru tog inicijalnog pokreta, naročito u sadejstvu s orkestracijom (limeni duvački instrumenti). Dolazimo u iskušenje da u njemu čujemo nešto poput vojničkog topika, mada topikalna analiza ne izgleda primenjivom bilo gde u daljem toku stava. U svakom slučaju, radi se o muzičkom događaju s prilično jasnim izražajnim i stilskim asocijacijama. On nameće izvesnu inicijalnu hijerarhiju, posle koje će kao izazov toj hijerarhiji uslediti postupci koji su joj istorijski i stilski potpuno strani: element, odnosno

događaj, koji bi se u malo slobodnijoj interpretaciji mogao nazvati dvanaesttonskom serijom. Međutim, ideja serijalnosti je – ako tako možemo reći – osuđena na propast od samog početka. Mada se ta serija može zamisliti kao neka vrsta podležne organizujuće sile ove epizode, ona je, prvo, daleko od ideje dodekafonskog komponovanja kako je izvorno zamišljeno, a potom, inicijalni poredak je zapravo nametnut toj seriji.



Primer 4: Dvanaesttonska serija

Serija, naime, biva potčinjena inicijalnom trotonskom događaju (u ovom slučaju ni izraz „motiv“ ne bi bio pogrešan), jer se ona pokorava njegovom intervalskom sadržaju. Tako, istorijsko, stilsko ili tehničko značenje muzičkog entiteta poznatog kao dvanaesttonski niz, preobraženo je i potčinjeno drukčijoj stilskoj paradigmi. Pa ipak, kako se taj proces odvija, tako dolazi i do destrukcije samog inicijalnog poretka. Kada smo na samom početku čuli trotonski motiv, nisu nam mogle izmaći tonalne asocijacije i gotovo osamnaestovekovni tip izražajnosti, ali kad je potom taj motiv postao nešto poput algoritma[3] kojim se generišu potonji procesi, razotkrile su se i njegove unutrašnje protivrečnosti. Potpuno odsustvo terci isključuje dalje tonalne asocijacije, pri čemu tonski sadržaj ostaje dijatonski. Motiv je sadržavao klicu samouništenja.

Iako zbog aleatorike ne možemo pouzdano znati tačnu zvučnost svakog trenutka, možemo bezbedno tvrditi da kada se kompletira dvanaesttonska serija, hromatski total ostaje sve vreme približno simultano prisutan. I tonalno-topikalni i serijalni poredak rastvaraju se u prezasićenom, slabo diferenciranom, entropičnom svetu hromatskog totala. Da li je to trijumf haosa nad redom? Prihvatimo li da je tako, onda se taj trijumf potvrđuje još jednom agregatnom epizodom koja sledi pre no što nastupi refren. Trijumf deluje i kao konačan, pošto se postojećem stanju više neće upućivati izazovi, niti će biti pokušaja da se unutar epizoda nametne drukčiji poredak, jednom kad je agregat kompletiran. Tako, pošto su ambicije oba prvobitno najavljena poretka (tonalno-topikalnog i serijalnog) osujećene, šta preostaje epizodama? Postoji, naravno, visok nivo unutrašnjeg dinamizma usled užurbane, grozničave ritmičke aktivnosti, ali organizacija tonskih visina sa svojim različitim participama agregata ne dozvoljava opažanje bilo kakvog usmerenog kretanja i osećaja dostizanja cilja. Kao da se ono bitno u epizodama svodi na pitanje „kome će šta pripasti“, ili brutalnije, ko će šta „dograbiti“: drugim

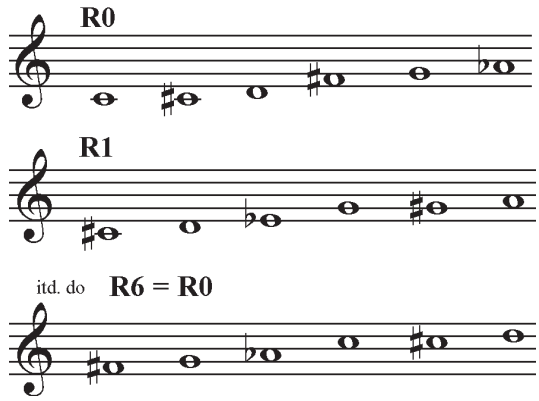
3 Organizacija dvanaesttonske serije mogla bi se posmatrati i drukčije, kao tetrakord 0257 koji se transponuje po tonovima prekomernog trozvuka, ili kao celostepena dijada transponovana naizmenično po kvartama i tercama. Trotonski početni motiv mi se čini zvučno najupadljivijim.

rečima, kako će se rasporediti tonski sadržaj. Možemo to zamisliti i kao nekakav kulturni metanarativ koji oblikuje distribuciju moći u društvu koje ne prepoznaje ništa nalik „prirodnoj hijerarhiji“, i u biti svega je preraspodela moći, s malo mesta za humana i humanizujuća značenja (ovo kažem uz naklon Mišelu Fukou).

Ako epizode nude samo iluziju promene, privid kretanja, ima li nade u refrenima?

Kako je već rečeno, tonski sadržaj refrena je heksakord, simetričan, samo-komplementirajući, sve-kombinatorijalan[4], sastavljen od dva hromatska trikorda (v. Primer 5). S takvim heksakordom na jednoj strani i prethodno opisanim hromatskim totalom na drugoj, usmereno kretanje čini se da je dvostruko onemogućeno. Teško je videti kako bi se bilo koji događaj mogao zamisliti kao usmeren ka nekakvom objektu ili od njega (da upotrebim Gremasovu /Algirdas Greimas/ i Tarastijevu terminologiju). Ne prepoznajemo prekid, disjunkciju; ne prepoznajemo neočekivano jer ne znamo ni šta možemo očekivati. Na prvi pogled, pošto smo pomenuli sve-kombinatorijalnost, mogli bismo očekivati i realizaciju tog potencijala: nastup inverzije koja dopunjuje heksakord do dvanaesttonskog agregata, nastup retrogradacije, nastup retrogradne inverzije, u skladu s modelom kompletiranja (objašnjen dalje u tekstu). No, takve mogućnosti postoje samo kod uređenih skupova, skupova gde je redosled tonova fiksiran. U ovde vladajućoj aleatorici, nisu relevantni pojmovi osnovnog, inverznog itd. oblika. Ostaje, dakle, samo smenjivanje epizode i refrena, ali ono se odvija, kako smo videli, s de-narativizujućom predvidivošću. Pa ipak, u tome može ležati prilika za konstrukciju zapleta osobene vrste. Posle kratke neizvesnosti, ono što je uspostavljeno kao normativni poredak jeste zatvoreno, neusmereno stanje, koje sam nazvao i stanjem redistribucije. Probiti se iz tog zatvorenog kola, dati orijentaciju događajima koji se odvijaju tokom stava: to bi upravo mogao biti taj prestup, transgresija poretka. Potraga, kako bismo to nazvali u drukčijem terminološkom sistemu; traženje objekta opet u jednom drukčijem. Transpozicije refrena služe toj svrsi. Ne samo da one daju osećaj usmerenosti, pošto je svaki sledeći nastup za polustepen viši od prethodnog, već nude i određeni cilj. Uistinu dva moguća cilja; naime, ako se sa svakom novom transpozicijom uvode dve nove klase tonskih visina kojih u prethodnoj transpoziciji nije bilo, onda je pri četvrtoj pojavi refrena iskorišćeno svih dvanaest klasa (u okviru refrenskog toka). Drugi cilj proističe iz sledeće činjenice: transponujući heksakord svaki put za polustepen, s petom transpozicijom (za tritonus) iskoristili smo sve transpozicije sa ne-identičnim tonskim sastavom, tako da se sa sledećom proces počinje ponavljati.

4 Kombinovan s određenim transpozicijama samog sebe, svoje inverzije, svog retrogradnog vida ili retrogradne inverzije, rezultira hromatskim totalom. Za svaki od ova četiri vida moguće su dve takve transpozicije.



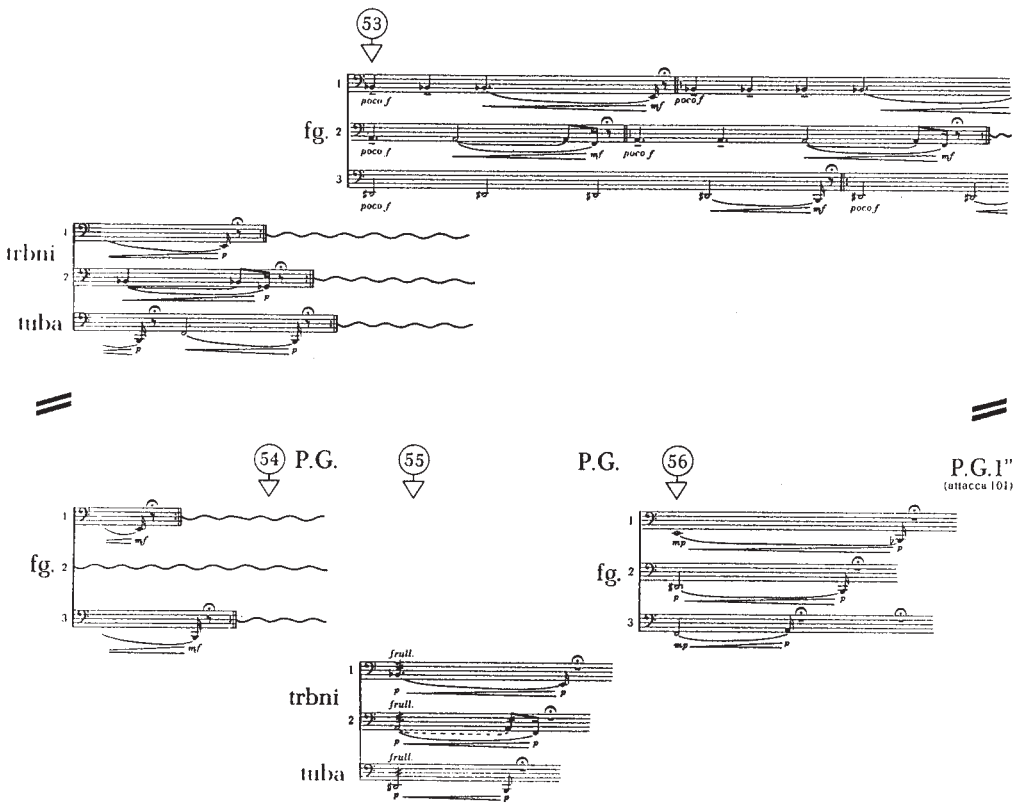
Primer 5: Heksakord i transpozicije

Verovatno nije ni potrebno podsećati na to da je u posttonalnim uslovima, u odsustvu kadencirajućih procesa kao događaja ka kojima se usmerava muzički tok, proces kompletiranja agregata služio kao sredstvo projektovanja i ostvarenja cilja čitavom nizu kompozitora (Vebern /Anton Webern/, Varez /Edgard Varèse/, Mesjan / Olivier Messiaen/, Bartok /Béla Bártok/, Ligeti /György Ligeti/...). Ispostavlja se takođe da se do efikasnog oruđa posttonalne teleologije dolazi i uopštavanjem ovog postupka: ne samo iscrpljivanje (iskorišćavanje) svih klasa tonskih visina, već i iscrpljivanje svih elemenata bilo kog drugog skupa muzičkih događaja ili entiteta takođe se javlja kao način definisanja cilja: svi intervali, svi tipovi fakture, sve (kao u ovom slučaju) transpozicije...[5] Imajući to na umu, uočavamo da se proces transponovanja uredno odvija tako da je do pojave R_6 popunjena bilo kakva moguća pukotina u sistemu tonskih visina. Izvorna hijerarhija je preokrenuta, shvatamo da ideja agregata i neusmerene redistribucije uspostavljena tokom prve epizode nije dominantna sila, ona je svedena na neku vrstu pozadine nad kojom se odvija jedan proces s više smisla i svrhe. Ili, bolje rečeno, bilo bi tako, da se stav zaustavio na toj tački. Stav se, međutim, nastavlja i trajaće još približno tri minuta.

Od partiturnog broja 47 nema više epizoda, ostaje samo sukcesija refrena; ipak, ja ne čujem ove refrene kao nešto što će zapečatiti pobedu novog poretka, a njihov mogući efekt narušavanja predvidive smene epizoda i refrena kao da je beznadežno zakasneo. Preostalu etapu ovog stava ja razumem tako da je ona upravo destruktivna po postignute ciljeve. Sama ideja da se proces nastavi na toj tački sugeriše petlju, „jurenje vlastitog repa“, pre no kretanje ka cilju. Štaviše, iako svaki sledeći partiturni broj donosi novu

5 U nemogućnosti da ovde detaljnije razmatram pitanja posttonalne teleologije, upućujem čitaoce na moje radove iz tog domena (Zatkalik, 2008, 2013 i 2015), gde naročito razvijam „model kompletiranja“.

transpoziciju heksakorda, jasno je da se radi samo o ponavljanju prethodnih. Pritom, to ponavljanje više ne sledi raniji redosled, već je izvedeno tako da je $R_7 = R_3$, $R_8 = R_6$, $R_9 = R_5$… Poredak je očevidno ukinut; tok postaje prilično nepredvidiv, pošto smo prekinuli lanac mehaničkog tansponovanja uvek za polustepen i time izgubili osećaj usmerenosti. Projektovanje bilo kakvog cilja sada postaje veoma problematično. Teško je oteti se utisku da se na taj način demonstrira uzaludnost težnje ka cilju. Na ovom mestu bilo bi korisno obratiti pažnju na jedan parametar koji smo dosad zanemarili: upravo kod sedme pojave (odnosno šeste transpozicije) refrena (partiturni broj 48) gde je lanac transpozicija prekinut, trščane drvene duvačke instrumente zamenjuju limeni: limeni koji su, podsetimo se, izneli prvu epizodu, pa time definisali početni poredak. Korpus limenih duvačkih instrumenata sada je u prilici da kaže nešto poput „lepo smo vam rekli“. Groteksni zvuk na kraju stava – u vrlo dubokom registru klaster fagota, frulato trombona i tuba – kao da sugerira da se herojski pokušaj ostvarivanja zamaha ka cilju degenerisao u farsu.



Primer 6: Kraj stava

Za znatan deo ove analize koristio sam prilično tehnički vokabular, predstavljajući lanac događaja prevashodno kroz odnose među određenim elementima muzičkog jezika i kompozicione tehnike. To svakako ne bi bilo dovoljno za jednu istinski narativnu perspektivu, perspektivu koja bi dodala nov kvalitet tumačenju koje dobijamo na osnovu „ortodoksne" muzičke analize. Mi ne tražimo samo obrasce ponašanja: nas takođe zanimaju i obrasci značenja. U tu svrhu ćemo prizvati koncept izomorfizma, koji igra znatnu ulogu u Almenovoj teoriji. Izomorfizam se može definisati kao „odnos između različitih sistema čija pravila vrše slične ili simetrične funkcije" (Almén, 2009: 44). Pravila jednog muzičkog sistema mogu biti kao lik u ogledalu pravila koja važe u ljudskoj psihologiji ili društvu (što nije isto što i mapiranje elemenata jednog sistema na drugi po principu „jedan prema jedan"). Muzički narativ ne moramo izvoditi iz literarnog, ali između njih postoji *izomorfizam*. To je dragocena lekcija kojoj nas uči definicija narativa navedena ranije u radu. Zahvaljujući takvim izomorfizmima, konstrukciju stava možemo mapirati na različite domene. Uzmimo psihoanalizu kao jednu mogućnost. Neprestano napuštanje jedne situacije i povratak njoj možemo psihoanalitičkim terminima objasniti kao narativ o ovladavanju traumom separacije; drugim rečima: višekratno stvaranje tenzije napuštanjem objekta (u našem slučaju auditornog, ali ovaj mehanizam funkcioniše i izvan auditorne sfere) i razrešavanje tenzije njegovim ponovnim pronalaženjem predstavlja veliki izvor zadovoljstva i uslov postojanja principa realnosti. Na to se odnosi ona čuvena Frojdova maksima: „pronaći objekt znači pronaći ga ponovo"[6].

Ili, na tragu moje ranije, Fukoom inspirisane opservacije, ovde se možda radi o igri vezanoj za politiku moći. Još jedno čitanje moguće je na stilsko-istorijskom nivou. Dalje, ako insistiramo na tome da je neka vrsta zamaha koji nas pokreće napred uslov postojanja narativa, onda bi se ovaj stav mogao interpretirati kao metanarativ o tome kako muziku pisanu ovakvim jezikom učiniti narativnom.

Najviši stupanj uopštavanja sastojao bi se u tome da dovedemo u vezu događaje koje smo uočili (iskusili) s arhetipskim ljudskim situacijama ili ljudskim pričama i to nas još jednom vraća na Fraja-Lišku-Almena, na njihove „četiri osnovne strategije koje narativna imaginacija koristi u odigravanju tenzija između sila hijerarhije koja nameće poredak i sila koje taj poredak narušavaju" (Liszka, 1989: 133). Romansa, komedija, tragedija, ironija, ali ne ispuštajmo iz vida ni njihove kombinacije. Ta mogućnost da ne tražimo po svaku cenu arhetip u čistom vidu – mogućnost možda nedovoljno rasvetljena kod naša tri autora – ključna je ako ne želimo da analitička spoznaja sklizne u lepljenje etiketa i razvrstavanje po fiokama. Kao četiri temperamenta, kao, uostalom, većina kategorija koje koristimo da bismo sistematizovali životne činjenice, ni narativni arhetipovi ne mogu dosledno i bez ostatka parcelisati naše kompletno iskustvo. Ako

6 Detaljnije o psihoanalitičkim osnovama pojedinih muzičkih struktura i procesa v. Zatkalik i Kontić, 2015.

je izomorfizam, taj dragoceni pojam, zahvaljujući kome domen narativnosti možemo mapirati na književnost, muziku, psihologiju, sociologiju... onda i od naših mitosa očekujemo prožimanje, fleksbilnost granica, ambivalenciju (to je ono „ponešto ambivalentno razrešenje“ iz Liškine definicije), unutrašnje protivrečnosti za koje se ne nalazi zajednički imenilac. Naravno, određene tendencije mogu dominirati. Tako, u našem primeru, kad posle partiturnog broja 47 iščeznu epizode, a redosled transpozicija refrena biva deregulisan, moglo bi se reći da je došlo do trijumfa prestupa, transgresije nad poretkom. To bi nas eventualno vodilo ka komičnom mitosu, no tu se javljaju dva problema. Prvo, situaciju na kraju teško da mogu doživeti kao uspostavljanje novog poretka; drugo, nije verovatno ni to da je pobeda u prvom planu, kako bi bilo primereno romansi i komediji. Možda nije moguće jednoznačno definisati poredak na početku; možda je u suštini samog poretka ugrađen pluralizam načina organizacije tonskih visina; možda početne tonalno-topikalne i dodekafonske asocijacije treba shvatiti tek kao „hvatanje zaleta“ za agregatni princip koje će se afirmisati: nešto kao narativni ekvivalent šenkerijanskog inicijalnog uspona (*Anstiega*-a), pri čemu sâmo to hvatanje zaleta čini jedan uklopljeni (mikro-)narativ; ili je poenta u alternaciji epizoda i refrena. Ali kako god je definisali, teško se možemo oteti utisku da će hijerarhija biti demontirana i da prednost ipak ima doživljaj poraza poretka od strane transgresije, dakle mitos ironije odnosno satire.

Pitam se da li je poslednji pasus uneo izvesnu protivrečnost u ovaj tekst. Da li nas interesuju stabilne, samodovoljne strukture ili znanje koje se konstruiše od strane društva i unutar njega, koje se neprestano menja i obnavlja kroz društvene interakcije? Da li tražimo arhetip ili kontekstualno polje mogućnosti? Postoji li uopšte nešto što bismo nazvali stabilnom, definisanom hijerarhijom, kad znamo da se svaka takva konstrukcija može i dekonstruisati, i da li je od te „dekonstruktivističke pretnje“ dovoljna zaštita naša fleksibilnost u tretiraju arhetipa? To bi nas vodilo pitanjima odnosa klasične i postklasične naratologije, čime se ovom prilikom ne možemo baviti. Ali možda je naročita vrednost muzike u tome da je u stanju da prevaziđe takve dihotomije?

Literatura:

1. Abbate, Carolyn (1989). "What the Sorcerer Said", u: *19th-Century Music,* No. 12, 221-30.
2. Almén, Byron. (2009). *A Theory of Musical Narrative.* Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press.
3. Fraj, Nortrop. (1979). *Anatomija kritike* [Anatomy of Criticism]. Zagreb: Naprijed.
4. Grabocz, Marta (1991). „Narrativité et musique électroacoustique", u: *Musicworks*, No. 51, 47-52.
5. Grabocz, Marta (2013). "Some Aspects of Musical Narratology: The Topic of Walking and its Evolution in the Music of György Kurtág"; u: Miloš Zatkalik, Denis Collins i Milena Medić (ur.): *Histories and Narratives of Music Analysis* (207-36). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
6. Harley, James (2001). "Considerations of Symphonic Form in the Music of Lutoslawski"; u: Zbigniew Skowron (ur.): *Lutoslawski Studies* (163-93). Oxford: Oxford University Press.
7. Kramer, Lawrence (1991). "Musical Narratology: A Theoretical Outline", u: *Indiana Theory Review*, Vol. 12, 141-62.
8. Liszka, James Jacob. (1989). *The Semiotics of Myth*. Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press.
9. Micznik, Vera (2001). "Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler", u: *Journal of the Royal Musical Association*, 126.2, 193-249.
10. Rae, Charles Bodman. (1994). *The Music of Lutoslawski*. London: Faber & Faber.
11. Reyland, Nicholas (2007). "Lutoslawski, 'Akcja', and the Poetics of Musical Plot", u: *Music & Letters*, Vol. 88/4, 604-631.
12. Reyland, Nicholas (2008a). "Notes on the Construction of Lutoslawski's Conception of Musical Plot", u: *Witold Lutoslawski Studies,* Vol. 2, 9-25.
13. Reyland, Nicholas (2008b). "'Livre' or Symphony? Lutosławski's *Livre Pour Orchestre* and the Enigma of Musical Narrativity", u: *Music Analysis,* Vol. 27(2-3), 253-294. link> doi>
14. Reyland, Nicholas (2015). "The Spaces of Dream: Lutosławski's Modernist Heterotopias", u: *Twentieth-Century Music,* Vol. 12(1), 37-70. doi> link>
15. Skowron, Zbigniew, ed. & transl. (2007). *Lutoslawski on Music*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
16. Stucky, Steven. (1981). *Lutoslawski and His Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

17. Stucky, Steven (2001). "Change and Constancy: The Essential Lutoslawski"; u: Zbigniew Skowron (ur.): *Lutoslawski Studies* (127-62). Oxford: Oxford University Press.
18. Todorov, Tzvetan. (1981). *Introduction to Poetics.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
19. Tarasti, Eero. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: University of Indiana Press.
20. Zatkalik, Miloš (2008). "The Aggregate or Have the Notes Lost Orientation?", u: *Muzikološki zbornik/Musicological Annual* XLIV/2, 69-86.
21. Zatkalik, Miloš (2013). "Reconsidering Teleological Aspects of Non-Tonal Music", u: Denis Collins (ur.): *Music Theory and its Methods: Structures, Challenges, Directions* (265-300). Frankfurt am Main: Peter Lang Publishers.
22. Zatkalik, Miloš (2015). „Teleološke strategije posttonalne muzike: model kompletiranja", u: Sanja Pajić, Valerija Kanački (ur.): *Srpski jezik – književnost – umetnost*. *Zbornik sa devetog međunarodnog naučnog skupa*. Kragujevac: Filum.
23. Zatkalik, Miloš i Aleksandar Kontić (2015). "Psychoanalysis and Music: Discourse about the Ineffable", u: *Muzikologija* No. 19, 127-146.

There is also a story in Lutosławski

- Narrative archetypes in the first movement of Witold Lutosławski's Second Symphony

Abstract: Narrativity in music is seldom connected to the compositions based on aleatoric procedures and the use of sound masses. Yet, it can be demonstrated that the first movement of Witold Lutosławski's Second Symphony projects a meaningful set of relations which is later called into question and reconfigured, thus meeting at least some of the conditions for narratological approach. The attention is focused on the tone pitch parameter and in that sense it can be noticed that the movement is founded on the alternation of twelve-note aggregate and symmetrical, all-combinatorial hexachord 012678. This description suggests invariance, the lack of directed movement, since both tonal arrays are characterised by a high level of entropy. In spite of this, there is a clear effort to achieve a directed movement, as a result of the procedures used to organise tonal pitches, and, especially, as a result of the treatment of hexachords. The paper will investigate how the flow of events in this movement can be related to the system of *mythos* – the archetypal narrative categories – as were first defined by the Canadian

literary critic Northrop Frye, and adjusted for musical narrative by Byron Almén. The system is based on the intersection of the two fundamental opposites: defeat/victory and order/disorder, resulting in four categories: comedy, romance, irony/satire and tragedy. No matter how paradoxical it may seem, it is the abovementioned entropy that can be considered as the initial order, and its disorder is achieved by attempts to establish directed movement. The ambivalence of archetypal categories and their interweaving is not uncommon in the narrative process. Therefore, the possibility of various interpretations of narrative trajectory will be discussed.
Keywords: Lutosławski, narrative, archetype, model of completing, Almén

Мина Божанић
Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности

UDC 78.071.1:929 Webern A.

Организација музичког простора на примеру *Варијација за клавир op. 27* Антона Веберна

Апстракт: Музички простор, као једна од централних композиторских преокупација у 20. веку (нарочито у другој половини), присутан је и у делима композитора Антона Веберна (Anton Webern, 1883–1945). Специфичности организације музичког простора у његовим делима могу се представити у виду широких регистарских распона, наглих промена регистара, осцилирања музичког тока између интонационих и тоналних центара и немогућност „укотвљења" у једном стабилном тоналном/интонационом/модалном подручју. Ове карактеристике биће приказане кроз анализу његових *Варијација за клавир op. 27* (1936). У анализи ће бити примењена методологија произашла из Тарастијеве (Eero Tarasti) семиотике музичког простора. Према тој методологији, музички простор појављује се као „унутрашњи" (који се односи на организацију тонских висина) и „спољашњи" (организација регистара, односно фактурна организација). Праћењем кључних структурних момената разоткрива се и начин организовања музичког простора у том делу.

Кључне речи: организација музичког простора, семиотика музичког простора, унутрашњи музички простор, спољашњи музички простор, Антон Веберн.

У серији предавања одржаних 1932. и 1933. године – а објављених неколико деценија касније под називом *Пут ка новој музици* (Webern, 1963) – Антон Веберн (Anton Webern, 1883–1945) заступа идеју о јединству хоризонталног и вертикалног аспекта музичког дела, представљајући је као *стваралачки и поетички императив*. Веберново непрестано враћање на ову констатацију – које је условљено његовом крајње дифузном разрадом и несистематичним вођењем поменуте идеје – можда не побуђује пажњу на „први поглед"; уосталом, зашто би се ова идеја имало разликовала од, на пример, његовог темељног описа развоја полифоног начина мишљења од једногласја 11. века преко барока и стваралаштва

Ј. С. Баха и Г. Ф. Хендла до В. А. Моцарта и Л. ван Бетовена? Међутим, ако се мало дубље проникне у језгро Вебернове замисли, тачније у значење онога што идеја о јединству хоризонталног и вертикалног у музичком делу подразумева, доћи ће се до закључка да се ради не само о идеји тотално организоване музичке форме или о синхронизацији свих параметара музичког мишљења у делу, већ ова идеја осветљава, заправо, „дубинске слојеве“ организовања једног музичког дела и то у димензијама музичког простор–времена. Иако се не може са сигурношћу тврдити са коликом освешћеношћу је Веберн приступио овом појму, у његовим делима (нарочито од оп. 21) проналазимо и више него убедљиве аргументе за изношење тезе о специфичној организацији музичког простора и времена, својственој не само Веберну, већ и једној широј скупини композитора предратног модернизма.[1]

Поред организације музичког простора дела, што ће бити предмет аналитичког сегмента овог рада, неопходно је истаћи оне сегменте Вебернових предавања, у којима је он – прилично неконзистентно али аргументовано и луцидно – говорио о музичком простору. У том смислу, предочићу шта је Веберн сматрао под појмом „музички простор“ и на који начин је овај појам употребљавао у оквиру сопствене поетике, али и у оквиру историјског развоја музике западне Европе. Касније ћу Веберново тумачење просторности у музици повезати са семиотиком музичког простора Ера Тарастија (Eero Tarasti), која има кључну улогу у методолошкој поставци анализе организације музичког простора.

У својој примарној намени, музички простор, према Вебернову мишљењу, „уоквирује“ музичко дело – музички простор представља „рам“ унутар којег се излаже и развија музичка идеја (Webern, 1963: 23). Учешћем било којих средстава – а превасходно композиционо–техничких – параметри који учествују у изградњи музичког дела бивају обликовани према принципу *јасноће*. Иако је јасноћа поетички принцип који важи са све историјске епохе, Веберн увиђа да су током историје европске музике постојале неколике тенденције и аспирације у начину манифестовања и организовања музичког простора. У појединим тренуцима било је потребно *проширити* музички простор, јер је то захтевала музичка идеја; у другима, пак, било је неопходно *сузити* музички простор, поново зарад већег степена јасноће музичке идеје. На пример, у средњовековној музици постојала је тенденција за униформним простором који је постигнут захваљујући једногласју. Тиме се музичка идеја могла исказати у целости само путем једног гласа (Webern, 1963: 20). У том смислу, идеја се могла лако разумети и перципирати, јер је била истоветна са мелодијом.[2] Са друге стране, са развојем вишегласја јавила се потреба

1 Ова теза представљена је у прелиминарном обличју и свакако захтева шире и дубље бављење контекстом и тенденцијама карактеристичним за музику до Другог светског рата. Но, због обима и теме рада, нећу се бавити њеном детаљнијом разрадом.

2 Као пример оваквог третмана музичког простора Веберн наводи грегоријански корал, уз опаску да је у грегоријанском коралу једино овај начин био довољан за исказивање музичке идеје.

за проширењем музичког простора, јер претходно наслеђени, униформни простор грегоријанике није више могао да пружи изражајност и јасноћу у презентовању музичке идеје. Стога се, према Веберну, јавила помисао да се музичка идеја може разделити кроз неколико сегмената, што имплицира чињеницу да се не мора презентовати само хоризонтално/линеарно. Полифонија је омогућила дубину музичког простора, захваљујући истовремености звучања неколико деоница. Сегментација музичке идеје и њена дистрибуција у различитим деоницама нису нужно означавале и некохерентност музичког дела. Напротив, из Веберновог исказа би се могло закључити да је управо полифона (у неком смислу вертикална) презентација музичке идеје омогућила већи степен кохерентности неголи што је то био случај са хоризонталном презентацијом идеје у грегоријанском коралу. Међутим, није било довољно да музичка идеја буде спроведена кроз више гласова/полифоно, већ је знатну улогу у њеној кохерентности имала и композициона техника, посебно имитациона, са својим варијантама (инверзија, рачје кретање, промена ритма...) (Webern, 1963: 32).

Дистрибуција музичке идеје кроз ниво мелодије и ниво пратње јесте још један вид просторности у музици (Webern, 1963: 34). Резултат овакве просторне организације јесу музичке форме, и то оне – закључује Веберн – које у себи садрже клицу полифоније. Реафирмација полифоног начина организовања музичког простора заслуга је композитора епохе класицизма, нарочито Бетовена. У овој организацији музичког простора кључну улогу имао је тематизам, који је настао као последица ширења мотива у музичком простору (додавањем тонова, различитим техникама рада са мотивом...), да би се касније пренео на целокупност музичког дела и тиме постао превалентни метод композиције. Осим тога, тема (као својеврстан дериват тематизма) се могла јавити и хоризонтално и вертикално, што је јасан показатељ реафирмације полифоног начина организовања музичког простора.

Међутим, на који начин Веберн види реализацију музичког простора у музици XX века? Кроз јединство хоризонталног и вертикалног, односно кроз прожимање музичког материјала у хоризонтали и у вертикали (Webern, 1963: 35). С обзиром на то да је музичка идеја *једна,* треба постићи максимално јединство приликом њене презентације, а то је могуће једино путем интерсекције хоризонталног и вертикалног аспекта дела: све произлази из једног, чиме се обезбеђује највиши степен јединства у музичком делу.[3] Јединство, заједно са кохерентношћу музичких параметара и њиховом узрочно–последичном организацијом, обезбеђује јасноћу музичком делу.

3 Ова идеја имплицира Веберов органицистички приступ музичком делу, који је у великој мери подстакнут Гетеовим (Johan Wolfgang von Goethe) идејама и свакако заслужује детаљнију разраду.

Ако бисмо покушали да прецизније дефинишемо шта се под организацијом музичког простора у Веберновој поетици подразумева, могли бисмо рећи да је организација музичког простора дела – остварена било којим средствима, јер се методе презентовања идеје мењају с временом и стилом (Webern, 1963: 21) – подређена искључиво јасноћи, што доводи и до ултимативног јединства музичког дела. Дакле, музички простор у којем обитава Вебернова музика пружа „оквир" за јасније презентовање музичке идеје, док су остали параметри организације музичког простора – попут организације тонских висина, артикулације ритма, динамике, тембра, регистара и фактуре – у служби јасноће музичке идеје.

Манифестацијом и организовањем музичког простора на један други начин бавио се и Еро Тарасти. У оквиру своје теорије музичке семиотике (Tarasti, 1994) Тарасти посвећује пажњу и питању музичке просторности. За њега је музички простор, поред музичког времена и музичке акторијалности, једна од основних компоненти музичке семиозе. Стога у анализи и интерпретацији музичког простора Тарасти полази од чињенице да је просторност крајње метафорична категорија, која се тако мора и схватити (Tarasti, 1994: 77). Међутим, и поред метафоричне природе простора у музици, Тарасти успева да конкретизује музички простор путем идеје „реалног музичког простора". Одредница „реалан" имплицира на чињеницу да се ради о укупном тонском простору музичког дела, што – без обзира на феноменолошке примесе простора у музици – чини музички простор реалним у оној мери уколико се тај простор може визуелно проверити. То се може захваљујући партитури музичког дела, која конзервирајући музичко дело у запису омогућава његову проверљивост као објекта музичке анализе.

У Тарастијевој интерпретацији, реалан музички простор манифестује се на два нивоа – унутрашњем и спољашњем. Унутрашњи музички простор подразумева организацију тонских висина што се, у традицији класичарско–романтичарске музике која је у фокусу Тарастијеве анализе, манифестује као тоналност. Према Тарастијевој поставци организације унутрашњег музичког простора, тонални односи су кључни за разумевање и анализу организације унутрашњег музичког простора. Са друге стране, тонални односи нису једина преференца унутрашњег музичког простора. Нужно је обратити пажњу и на ритмичку компоненту, затим на динамички и тембровски аспект, а коначно и на енергетски потенцијал тона. Дакле, унутрашњи музички простор може се схватити и као организација музичке материје *per se*, односно као организација оних параметара који су од виталне важности за идентитет музике као такве.

Спољашњи музички простор означава топографију музичке материје, односно регистарски опсег који та материја заузима у музичком делу. С обзиром на то, пише Тарасти, да је сваки акустички заснован материјал могуће повезати са одређеним звучним регистром, спољашњи музички простор би се могао

разумети као рам у којем се одвијају дешавања у унутрашњем музичком простору. Осим регистарских распона и начина на који се музички материјал дистрибуира кроз различите регистре, спољашњи музички простор подразумева и фактурну организацију музичког материјала. Од посебног значаја за фактурну организацију јесу односи мелодија/пратња (који реферирају на постојање предњег и задњег плана у музичком простору, односно на димензију дубине) и односи који указују на истакнутност једног сегмента музичког простора у односу на неки други сегмент (односно, на наглашене/ненаглашене делове музичког тока).[4]

Музички простор, било спољашњи или унутрашњи, може се артикулисати кроз следеће димензије:

1. хоризонтална (односи пре/после),
2. вертикална (горе/доле),
3. димензија дубине (испред/иза) и
4. разликовање центра и периферије, што се може објаснити чињеницом да музички материјал може бити *окружен* (surrounded by) или *окруживати* (surrounding) неки други материјал.

Центар музичког простора појављује се као значајна категорија Тарастијеве семиотике музичког простора и означава тачку уз помоћ које је могуће пратити две врсте музичког кретања: покрет ка центру (engagement) и одлажење од центра (disengagement). Смер и врста кретања у простору условљавају још један аспект организације музичког простора. Тај аспект је предуслов Тарастијеве прелиминарне класификације музичких простора на тачкасте просторе, транзиционе просторе и музичка поља (Tarasti, 1994: 84). Тачкасти простори подразумевају појединачне тонове и њихове међусобне релације, при чему постоји једна централна тачка/тачка са најснажнијим гравитационим пољем, док су јој остале хијерархијски подређене. Транзициони простори рефлектују идеју циљаног кретања, из тачке А у тачку Б, док музичка поља представљају мање–више хомогене целине у којима се могу уочити три врсте покрета: према, насупрот и од центра, или од другог сегмента музичког простора.

Методолошки посматрано, Тарастијев модел музичког простора, проистекао из његове теорије музичке семиотике, базиран је на организацији тонских висина и регистара, као и на динамици њиховог организовања како на нивоу целокупног дела (или појединачног става), тако и на нивоу одређених сегмената дела.

Аналитички сегмент овог рада обухватиће анализу првог става *Варијација оп. 27*. У макроформалном смислу, реч је о троделној форми АБА1 (т. 1–18, 19–36 и 37–54). Даља сегментација условљена је појавом серије и њених варијанти (о чему ће бити више речи приликом анализе организације унутрашњег

4 Овде се реферира на теорију означавања Роберта Хатена (Robert Hatten).

простора става). У погледу анализе организације спољашњег музичког простора, интересантно је приметити да музички материјал истовремено окупира сва три регистра – ниски, средњи и високи. Оваква дистрибуција постигнута је регистарским преламањем материјала кроз ова три (доминирајућа) регистра, што је у партитури означено путем честе промене кључа. Опсег у који су смештене тонске висине простире се од тона Д, што уједно представља најнижу, до тона ес3, као највише регистарске тачке става. Дакле, у питању је распон од велике до треће октаве. Спољашњи музички простор овог става широко је постављен, а интересантно је да се дистрибуција тонских висина у почетном сегменту става (т. 1–18) врши подједнако у великој, малој, првој и другој октави. То значи да се тонске висине које се појављују у овом сегменту могу лоцирати у неком од ових „микропростора", што је заправо показатељ регистарске хомогености, без обзира на регистарске преломе и распоред тонских висина унутар појединачних „микропростора".

У наредном сегменту става (т. 19–36) доња граница спољашњег музичког простора се помера ка великој октави, док горња граница остаје претежно у домену друге октаве (у т. 28–29 додирује се доња граница треће октаве, али то не утиче битно на организацију спољашњег музичког простора у овом сегменту). У финалном сегменту става (т. 37–54) спољашњи музички простор се поново „шири", али сада у правцу треће октаве. То је праћено и напуштањем дубоког регистра (велике октаве), што представља извесно „сужење" простора у овој равни. Ипак, укупан звучни утисак у последњим тактовима дела (т. 51–54) указује на отворен спољашњи музички простор.

Организација спољашњег музичког простора првог става остварена је захваљујући истовременом присуству музичког материјала у сва три регистра клавира, са јасно профилисаним, појединачним „микропросторима" (октавама) унутар којих се материјал креће. Распон спољашњег музичког простора протеже се од велике до треће октаве, са ширењем простора у доњем сегменту у т. 19–36 и истовременим ширењем простора у горњем сегменту и сужењем истог у т. 37–54.

Оно што се може приписати утицају композиционе технике у обликовању спољашњег музичког простора огледа се у чињеници да се не може говорити о „регистарској празнини" између деоница, јер – парадоксално! – празнина не постоји. Наиме, постоје „пукотине" унутар одређених сегмената музичког простора (т. 20–21, 24–25 и 28–29) које настају када се једна деоница налази у домену треће октаве, а друга у домену мале октаве. Иако ови случајеви, који су ипак спорадични у односу на макроплан става, могу навести на закључак да су разлике у регистрима толике да проузрокују својеврстан јаз у простору (јер се музички материјал „сели" из једне октаве у другу, уз нужно преплитање и укрштање деоница), спољашњи музички простор је заправо врло хомогене

структуре. Управо због серијализације тонских висина и одсуства тематизма у традиционалном смислу речи (тачније, одсуства теме која је имала својеврсну контуру и „шару“) нестаје могућност појаве празнине између деоница. Празнина се попуњава оног тренутка када се мотиви или појединачни тонови премештају из једне октаве у другу на такав начин да се добија утисак да се све време ради о једном једином регистру.

Организација унутрашњег музичког простора директно је условљена композиционом техником. Да бисмо уопште говорили о унутрашњем музичком простору морамо представити серију и све њене варијанте, а потом и начин њиховог дистрибуирања у конкретним микросегментима овог става (Табеле 1 и 2).

Табела 1: Серија и њене варијанте у првом ставу *Варијације оп. 27* за клавир А. Веберна

Серија (основни низ)	е-еф-цис-ес-це-де-гис-а-бе-фис-ге-ха
Инверзија	е-ес-ге-еф-ас-фис-це-ха-бе-де-цис-а
Ретроградни низ	ха-ге-фис-бе-а-гис-де-це-ес-цис-еф-е
Ретроградна инверзија	а-цис-де-бе-ха-це-фис-ас-еф-ге-ес-е

Табела 2: Организација унутрашњег музичког простора у првом ставу *Варијације оп. 27* за клавир А. Веберна

Макроформа првог става	*Микроформа првог става*	*Структура унутрашњег музичког простора по микросегментима*
А (т. 1–18)	а (т. 1–7)	основни низ ретроградни облик инверзни облик транспозиције основног низа ретроградна инверзија транспозиције основног низа
	б (т. 8–10)	ретроградни облик основни низ инверзни облик транспозиције основног низа ретроградна инверзија транспозиције основног низа
	а1 (т. 11–15)	
	б1 (т. 15–18)	

Б (т. 19–36)	а (т. 19–22)	инверзни облик транспозиције основног низа (фис) ретроградна инверзија транспозиције основног низа
	б (т. 22–26)	транспозиција основног низа (бе) ретроградни облик ове транспоноване серије
	ц (т. 27–30)	инверзија основног низа ретроградна инверзија основног низа
	д (т. 30–32)	транспозиција основног низа (ес) ретроградни облик ове серије
	ф (т. 32–34)	инверзија транспозиције основног низа (а) ретроградни облик ове серије
	г (т. 34–36)	транспозиција основног низа (гис) ретроградни облик ове серије
А1 (т. 37–54)	а (т. 37–43)	транспозиција основног низа (гис) ретроградни облик транспозиције
	б (т. 43–47)	ретроградна инверзија транспозиције основног низа (бе) инверзија истог низа
	а1 (т. 47–51)	ретроградна инверзија транспозиције основног низа (ес) инверзија истог низа
	б1 (т. 51–54)	транспозиција основног низа (цис) ретроградни облик транспонованог низа

Организација унутрашњег музичког простора, дакле, састојала би се у проналажењу сегмената који су у погледу дистрибуције дванаесттонске серије константни, односно променљиви. Другим речима, анализа унутрашњег музичког простора састоји се у праћењу композиторског рада са основним низом, који се мора схватити као „тема“ и полазиште овог става. Основни низ је почетна тачка унутрашњег музичког простора, тачније његов центар. Организација унутрашњег музичког простора састоји се у сагледавању степена удаљености од основног низа употребом различитих ретроградних, инверзних и ретроградно–инверзних облика низа, као и његовим транспоновањем. Може се рећи да је унутрашњи

музички простор стабилан у оним микросегментима у којима се појављује основни низ (јер је то упоришни звучни објекат става), док је у микросегментима у којима се сусреће нека од варијанти основног низа унутрашњи музички простор нестабилан.

Почетни микросегмент унутрашњег музичког простора става уједно је и његов нулти простор (Божанић, 2012: 35–36). Основни низ праћен је његовим ретроградним обликом. У овој тачки унутрашњи музички простор је центриран (има своје интонативно упориште у основном низу) и интонационо заокружен. Прва промена у организацији унутрашњег музичког простора долази са појавом нових микросегмената, тачније са променама у третману основног низа. Реч је о транспозицијама основног низа које су праћене инверзним, ретроградним или ретроградно–инверзним облицима основног низа. Тако се од седмог такта може пратити ширење унутрашњег музичког простора: музички ток се креће према звучном простору првог става без назнака смера кретања (јер се исти не може предвидети, с обзиром на одсуство циљаног кретања које је омогућавао тоналитет). Све док се музички ток не врати у нулту тачку (основни низ), унутрашњи музички простор остаје децентриран и високо нестабилан.

Повратак на нулту тачку одвија се у микросегменту а1, у којем се појављује основни низ. Међутим, овај повратак је кратког даха, јер се већ у наредном микросегменту музички ток преусмерава од поменутог центра ка новим звучним просторима. Одлажење од нулте тачке унутрашњег музичког простора трајаће све до т. 27–30, када се поново сусрећемо са основним низом. У том смислу, ови тактови представљају место поновног сужења унутрашњег музичког простора и место успостављања почетног стања „равнотеже“, након чега се простор непрекидно шири, све до краја става (јер се основни низ не појављује од т. 27–30.

Примећујемо да је унутрашњи музички простор центриран само у три микросегмента, између којих се уочава децентрираност унутрашњег музичког простора. То је осмишљено на један поступан начин: први талас децентрираности обухвата микросегмент б (т. 8–11), други талас је мало снажнији и обухвата простор од 15. до 27. такта, да би последњи талас у потпуности „савладао“ центрираност унутрашњег музичког простора, остављајући за собом крупан сегмент децентрираног простора (т. 30–54). У суштини, може се говорити о тенденцији унутрашњег простора ка децентрализацији и одвајању од нулте тачке која се градуално спродови током првог става. Укупан утисак може се описати као отварање унутрашњег музичког простора ка укупном звучном простору композиције.

Међутим, на који начин серијализација тонских висина утиче на организацију унутрашњег музичког простора? За разлику од тоналне музике која тоновима хроматске лествице додељује сасвим друга значења и функције, јер у

суштини третира ове тонове као „вантоналне“, додекафонска музика оперише са чињеницом да је слушалац спреман да се суочи увек и „само“ са дванаест тонова хроматске лествице. Међутим, слушалац не може предвидети распоред који ће ових дванаест тонова заузети у музичком току. У томе је, заправо, и суштина додекафонске технике: начин на који су тонови хроматске лествице организовани увек је нов и неочекиван, без могућности да се та организација предвиди или наслути. Она се открива у самом процесу слушања и након њега, у процесу анализе. У том смислу, организација музичког простора у, конкретном случају, првом ставу *Варијација op. 27* за клавир подразумева идентификовање основног низа, који функционише као централно звучно упориште става и установљење других облика основног низа (инверзије, ретроградног облика и ретроградне инверзије) и његових транспозиција. Након тога, потребно је посматрати на који начин се врши дистрибуција серије и њених варијанти кроз став, што води ка исцртавању мапе организације унутрашњег музичког простора става.

Ако се за тренутак вратимо на почетак овог рада, тачније на Вебернову идеју музичког простора као јединства хоризонталног и вертикалног принципа, можемо закључити да је организација музичког простора у првом ставу *Варијација op. 27* у знатној мери вођена овом идејом. Са једне стране, линеарна презентација основног низа и његових варијанти (и то искључиво као модел звучања основног низа и његове ретроградне варијанте и као модел звучања инверзног и ретроградно–инверзног облика основног низа) омогућава јединство на хоризонталном плану. У сваком тренутку звучи неки од дванаест тонова хроматске лествице, чиме се имплицитно постиже јединство у структури музичког материјала. Једино је облик у којем ће се поменутих дванаест тонова појавити увек нов, што обезбеђује минимум различитости у структури музичког материјала. Интересантно је приметити да и ритмичка компонента има значајну улогу у структурисању музичког материјала. Применом симетричног принципа, најчешће ритмичких палиндрома, осигурана је кохерентност музичког тока – испоставља се да је сваки мотив одслик већ присутног мотива, односно да целокупна ритмичка (као, уосталом, и тонска) структура почива на једном ритмичком језгру које се транспонује, преноси и варира из деонице у деоницу.

Са друге стране, вертикално јединство у овом ставу остварено је захваљујући јасно одређеном регистарском простору у којем се позиционира музички материјал. Дакле, тонови дванаесттонске скале јављају се у сва три регистра истовремено, у распону од велике октаве до треће октаве. На тај начин се исцртава „звучна мапа“ читавог става која слушаоцу омогућава јасну оријентацију у спољашњем музичком простору става. Јединство хоризонталног и вертикалног аспекта даје тонално децентриран, али регистарски хомоген музички простор, који није заокружен већ је отворен према звучном простору

целокупне композиције. Начин на који Веберн постиже ово јединство реализован је захваљујући додекафонској техници, коју композитор користи на строго уређен и крајње униформан начин.

Могло би се, такође, закључити да је формални исход става последица примене додекафонске технике. Односно, да начин организације тонске материје захтева традиционалну форму каква је троделна форма АБА.

Још један аспект организације музичког простора доприноси јединству хоризонталног и вертикалног. У питању је однос између тона и тишине, односно у њиховој равномерној дистрибуцији током става. Тишина (у музици материјализована као пауза) има подједнако важну улогу у Веберновој музици као и било који од тонова хроматске лествице. Распоред пауза у оквиру појединачних деоница, па и става у целини (дакле, и у хоризонталној и у вертикалној димензији) осмишљен је тако да се слушалац несметано креће по музичком простору овог става. То значи да паузе имају улогу не само регулатора музичког тока, тачније регулатора збивања и кретања у музичком току, већ омогућавају и просторни доживљај музике као такве, кроз равномерну пулсацију и структурисано време овог става. А то јединство временског и просторног омогућава постојање музичког дела у свести слушаоца.

Литература:

1. Bailey, Kathryn. (1991). *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language*. New York: Cambridge University Press.
2. Божанић, Мина. (2012). *Организација музичког простора у камерним делима Јосипа Славенског и Љубице Марић.* Београд: необјављени мастер рад.
3. Veselinović, Mirjana. (1983). *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas.* Beograd: Univerzitet umetnosti.
4. Popović, Berislav. (1998). *Music form or meaning in music*, translated by Miloš Zatkalik. Belgrade: Clio.
5. Tarasti, Eero. (1994). *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
6. Webern, Anton von. (1963). *The Path to the New Music,* edited by Willi Reich. Theodore Presser Co.

Musical space organisation exemplified by
Variations for piano Op. 27 by Anton Webern

Abstract: Musical space, as one of the focal preoccupations of composers in the 20th century (especially in its second half), is also present in the works of the composer Anton Webern (1883-1945). Specificities of musical space organisation in his works can be presented as broad register ranges, sudden changes in register, oscillations of the musical flow between intonational and tonal centres and inability to 'anchor' to one stable tonal/intonational/modal area. These characteristics will be viewed through the analysis of his *Variations for piano, Op. 27* (1936). The analysis will apply the methodology adapted from Eero Tarasti's semiotics of musical space. According to this methodology, musical space can be "inner" (refers to the organisation of tonal pitches) and "outer" (organisation of registers, i.e. textural organisation). Following the key structural moments, the manner of musical space organisation is revealed in the piece.
Keywords: musical space organisation, semiotics of musical space, inner musical space, outer musical space, Anton Webern

Svetlana Stojanović Kutlača
Muzička škola "Josip Slavenski" Beograd
Odsek za ranu muziku

UDC 78.03

Principi barokne muzike: improvizacija, ornamentacija, polifonija

Apstrakt: Analiza uzajamne zavisnosti između istorijskih kompozicionih postupaka, istorijske izvođačke prakse i svojstava istorijskih instrumenata je suštinska za savremenu revitalizaciju baroknog stila. Epohom muzičkog baroka dominira neoplatonistička zamisao o moći muzike da demonstrira sklad u kosmosu, ljudskom društvu i prirodi. Sva tri osnovna principa barokne muzike: improvizacija, ornamentacija i polifonija imaju zajednički koren u opštoj ideji muzičke harmonije, čiji se "ključ" krije u šifriranom basu. Preispitivanje italijanske, francuske i nemačke muzike barokne epohe, razotkriva različite koncepcije univerzalne harmonije i načine njenog odražavanja u muzici. Obnova barokne muzike doprinosi ponovnom otvaranju antičkog pitanja o ulozi muzike u društvu i moći interpretatora. Centralna vrednost obnove istorijske izvođačke prakse je u revitalizaciji ideje slobode, kreativnosti i inspiracije kroz praksu improvizacije.
Ključne reči: barok, harmonija, istorijska izvođačka praksa

Uvod

Pokret poznat pod nazivom "rana muzika" (engl. *early music*), ustanovljen 1973. godine, sa početkom izdavanja časopisa "Early Music" u Londonu, posvećen revitalizaciji izvođačkih praksi pretklasičnih umetničkih epoha, sa uspehom osvaja savremenu umetničku muzičku scenu. Predstavnici tog pokreta: muzikolozi, izvođači i dirigenti, koriste širi i korektniji termin "istorijski informisano izvođenje" (engl. *historically informed performance*), "istorijska izvođačka praksa" (engl. *historically*

perfomance practice) ili "autentično izvođenje" (eng. *authentic performance*)[1]. Osnovni zahtev istorijske izvođačke prakse je primena istorijskih instrumenata koji obezbeđuju adekvatnu zvučnu boju i diktiraju određene izvođačke postupke. Rekonstrukcija i primena istorijskih instrumenata predstavlja samo potreban, ali ne i dovoljan uslov za revitalizaciju istorijskog repertoara i postizanje efekta autentičnosti. Neophodna je i rekonstrukcija društvenog i duhovnog prostora, kao i specifičnih estetskih i stilskih kriterijuma. Predmet ovog rada je analiza veze između istorijskih kompozicionih postupaka i istorijske izvođačke prakse s jedne, i filozofskog i muzičkog pojma harmonije s druge strane, koja je neophodna za savremenu revitalizaciju baroknog stila.

Svojstva istorijskih instrumenata određuju mogućnosti artikulacije, fraziranja, ornamenatacije, i u sprezi su s manirima barokne interpretacije. Na primer: kratak ton muzičkog instrumenta diktira potrebu za dodatnom improvizacijom i ornamentacijom, a nedinamičnost ili ograničeni zvučni dijapazon, ograničenu primenu dinamike u muzičkoj ekspresiji. U skladu s mogućnostima instrumenata, koje su imali na raspolaganju, kompozitori barokne epohe razvili su adekvatne kompozicione postupke, pa je bespredmetno govoriti o nesavršenostima istorijskih instrumenata u poređenju sa odgovarajućim instrumentima kasnijih epoha. Takođe, oni su se oslanjali na mogućnosti tradicionalne nasleđene izvođačke prakse, na primer, razvijenu izvođačku praksu neposredne interpretacije (improvizacije, ornamentacije, kontrapunktskog variranja), koju Dart (Thurston) identifikuje terminom ekstemporizacija (eng. *extemporisation*) (Dart, 1969: 59), pa je bespredmetno govoriti i o ograničenostima njihovog notnog zapisa. Finalni muzički kvalitet njihovih dela diktirala su i akustička svojstva prostora, njihova reverberacija i dimenzije auditorijuma. Zvučni dijapazon istorijskih instrumenata, ostvarivao je potpuni efekat u sprezi s povišenom akustikom crkava, njihovim oblikom i materijalom ili naprotiv, svedenim dimenzijama muzičke sobe (Didier, 1985: 129-152). Svrha i primena muzike, uslovljavala je kompleksnost dela i stepen elaboracije. Sakralnost ili profanost, religijska namena ili uloga u negovanju aristokratskih vrednosti, određivale su, istovremeno, graditeljske kvalitete instrumenata i interpretativne postupke. Uslovljena prirodom instrumenata i vokala, ali i opštom duhovnom klimom, dinamika je bila samo beznačajno ekspresivno sredstvo u poređenju s improvizacijom, ornamentacijom, tonalnim bojama (koje nastaju kao posledica istorijske nejednake temperacije muzičkih instrumenata) ili postupkom usložnjavanja muzičkog sloga dodavanjem polifonih slojeva.

Stilski zahtevi barokne epohe počivaju na aktuelnoj viziji sveta i čovekovog položaja u njemu. U osnovi barokne umetnosti bile su nove ideje o potrebi za slobodnim izražavanjem afekata i individualnim doživljajem muzike, pokrenute u pokretu

1 Ove termine koriste Dart (Dart, 1969: 11-17) i Donigton (Donigton, 1989: 27-43). U traganju za autentičnom interpretacijom muzike barokne epohe Haskel kao njenog utemeljitelja identifikuje Dolmeča (Arnold Dolmetsch), pokretača antiromantične tendencije u interpretaciji (Haskell, 1988: 32).

kontrareformacije. Stil barokne epohe nije jedinstven, razlikuje se od nacije do nacije, iako je u periodu od XVII do polovine XVIII veka, više nego ikada ranije, došlo do intenzivnog kretanja umetnika. Svaki od nacionalnih stilova može se posmatrati kao jedinstvena kombinacija novih ideala, nasleđenih estetskih kriterijuma i muzičke prakse. Barokna umetnost razvija se uporedo s jednom od najvećih promena zapadne civilizacije, početkom Novog veka, doba nauke. Saznanja u domenu kosmologije, fizike, filozofije i teorije društva odrazila su se i na umetnost, pogotovo muziku. Kao posledica obnove neoplatonističkih ideja (Dart, 1969: 111; Didier, 1985: 41-59), u baroku dolazi do ponovnog oživljavanja antičkih ideja o moći muzike i njenom dejstvu na čoveka[2]. Muzika baroka je, kao i druge umetnosti tog doba, podređena religijskim i širim društvenim ciljevima[3]. Na temelju neoplatonističke ideje da muzika može istovremeno da demonstrira sklad u prirodi, kosmosu i da ga inicira u čoveku, epohom muzičkog baroka dominira pojam harmonije. Sva tri osnovna principa barokne muzike: improvizacija, ornamentacija i polifonija imaju zajednički koren u opštoj filozofskoj ideji - ideji harmonije, kao i u muzičkoj ideji akorda, vertikale (koja se od perioda renesanse ispoljava u šifriranom basu), a koju pod pojmom harmonije identifikuje 1722. godine Ramo (Jean Philippe Rameau), u delu *Traktat o harmoniji* (*Traite de l'harmonie*, 1722).

Poimanje harmonije različito je u različitim periodima, ranom, srednjem i zrelom baroku, kao i u različitim nacionalnim, religijskim i društvenim segmentima zapadne kulture. Kako je poreklo muzičkog pojma harmonije u osnovi filozofsko, rad ima za cilj da ukaže na potrebu za diferenciranjem stilskih i kulturoloških elemenata ukusa i imaginacije tri osnovna evidentno različita nacionalna stila: italijanskog, francuskog i nemačkog (različite nacionalne stilove identifikuje Donington, 1989: 101). Razmatranja u radu usmerena su više na stanje i sklonosti uma u okviru individualnih nacionalnih stilova barokne epohe, nego na skup primenjenih tehnika.

Barok i ideja "harmonije"

U svetu socijalnih i religijskih konflikata XVII i XVIII veka, uloga umetnosti je bila da da ostvari izvesnu stabilnost (Toman, 2010: 7). Prema Tomanu, duh baroka je najsnažnije evociran naslovom dela španskog pesnika Kalderona de la Barke (Pedro Calderón de la Barca) *Veliki teatar sveta* (Toman, 2010: 7). Kalderonov koncept „života kao teatra" sugeriše da se individue ponašaju kao glumci pred Bogom, njihova

2 Muzika je od antičkog vremena bila simbolički jezik univerzalne harmonije, odraz, zamisao i potvrda univerzalnog sklada. Za Pitagoru ona je bila nauka, jedna o četiri discipline u kvadrivijumu, pored matematike, geometrije i astronomije.

3 Univerzalnost i apstrakcija muzičkog jezika pretvaraju muziku u sredstvo alegorije, metafore, simbolike.

pozornica je svet. Sveštenstvo i plemstvo rukovodili su svetskim teatrom kao ogledalom višeg, božanskog poretka. Osnovni zahtevi koje su postavili baroknoj umetnosti bili su retorika i ideja koncepta (”končetizam”, od italijanskog *concetti*): retorika bi trebalo da, zaseni, doprinese utisku moći, raskoši i bujnosti, vodio je princip „očarati i pokrenuti“ (*delectare et movere*); osnovni barokni koncept bila je ideja jedinstva, otelotvorena u ideji ”univerzalne harmonije” (Toman, 2010: 11). U temelju umetničkog koncepta svakog baroknog dela, pa i likovnog, literarnog ili muzičkog nalazi se ideja harmonije[4]. Ona je zasnovana na obnovi antičkih ideja o muzici i njenoj vaspitnoj moći[5], kao i mogućnosti čulne percepcije[6]. Ideja vaspitanja, plemenitosti čvrsto je povezana sa muzikom. Uverenje baroknih umetnika da muzika odražava čovekov karakter, društveno uređenje i duhovni pogled na svet, počiva na temelju antičke civilizacije.

Italijanski ukus

Za rađanje umetnosti Novog veka bila je od presudne važnosti filozofska misao firentinca Marsilija Fičina (Marsilio Ficino), autora komentara na Platonove dijaloge *Fileb* i *Simpozijum*, u kojima se govori o poetskoj ekstazi (Heninger, 1974: XIV). Fičino te ideje poistovećuje s verskim zanosom, tvrdeći da lepota i umetnost vode dušu od prizemnih svetskih stvari ka jedinstvu u Bogu (Tomlinson, 1988: 115-136). Fičinov misticizam podstakao je seriju orfičkih teza mladog filozofa Pika dela Mirandole (Pico della Mirandola) (Heninger, 1974: 11), koje su postale baza elitističkog firentinskog kruga muzičara, utemeljitelja broknog stila.

Đirolamo Frakastoro (1478–1553) u delu *Pitanja simpatije i antipatije među stvarima* (*De simpathia et antipathia rerum*) objašnjava kako umetnik deluje na publiku, projektujući sopstveno iskustvo (Koenigsberger, 1979: 257). U njegovoj teoriji ističe se snaga imaginacije i pojam *ekstaze,* koji proističe iz Platonove ideje transa, (Dart, 1969: 103). U skladu sa njegovim idejama ekspresija, platonističko božansko ludilo, čiji je glavni mitološki predstavnik bog Apolon, izbiće u prvi plan u baroknoj umetnosti[7]. Iz

4 Ideju harmonije prvi povezuje sa muzikom Platon, koji se time može smatrati osnivačem filozofije umetnosti (Strunk, 1969). U svom centralnom filozofskom delu *Država*, Platon muzici postavlja zahtev da služi kao instrument izgradnje harmonične ličnosti slobodnog čoveka i tako doprinese formiranju idealne državne zajednice.

5 Aristotel produbljuje svest o vaspitnoj moći muzike, ističući da ona pročišćava osećanja, budi entuzijazam i pomaže razvoju ne servilnog, već slobodnog i plemenitog duha.

6 Aristoksen ide korak dalje u otkrivanju dejstva muzike, ističući čovekovu sposobnost čulne percepcije nasuprot racionalnoj i sposobnost formiranja impresija i njihovog memorisanja. on postavlja temelj filozofiji ukusa.

7 U delu *Rođenje tragedije ili helenstvo i pesimizam* Niče predočava koren zapadnoevropske civilizacije kroz dva helenistička umetnička božanstva Apolona i Dionisa. Ta dva boga, nekada sjedinjeni u jednom, simbolišu razumnu i čulnu prirodu čoveka. Nekada zajedno slavljeni, njihovi se kultovi odvajaju, Apolon nastavlja da živi kao uzor mudrosti, saznanja, lepote i harmonije u Pitijskim

manirizma pozne renesanse rađa se barok, stil koji se odlikuje fascinacijom nepravilnim, ali interesantnim i jedinstvenim oblicima prirode (špan. *barocco* – biser nepravilnog oblika).

Venecijanac Carlino (Gioseffe Zarlino), u delu *Instituzioni armoniche* (1558) izlaže prvu teoriju akorada i sugeriše razvoj muzičke kompozicije na temelju šifriranog basa postupkom ekstemporizacije, slobodnog kretanja u okvirima unapred postavljenih zakonitosti sklada. U delima *Dimostrazioni armoniche* (1571) i *Sopplimneti musicali* (1588) on ustanovljava principe komponovanja, primarnu ulogu dodeljuje harmoniji, a sekundarnu disharmoniji. Ističući neophodnu ulogu disonance, kako bi se potencirala okrutnost ili tuga u poetskom tekstu, Carlino daje primat harmoniji u izražavanju afekata nad svim ostalim muzičkim sredstvima. Najjednostavniji postupci ekstemporizacije, korišćeni su jos u ranoj renesansi i poznati su bili pod nazivom diminucija ili deljenje (*division)*. Ekstemporizacija koja se razvija u italijanskom baroku u obliku improvizacije utemeljene na basu, nastaje kao efekat trenutne inspiracije u izražavanju afekata i želje za proizvođenjem efekata. Improvizacija predstavlja najmoćnije sredstvo retoričkog isticanja – emfaze (lat. *emphanain,* sijati). Ekstemporizacija je, u najrazličitijim oblicima, bila sastavni element izvođačke veštine svih muzičkih kultura, ali u obliku improvizacije na temelju akorda izgrađenog na basu dostiže vrhunac razvoja u italijanskom baroku. Tokate italijanskih orguljaša, među kojima su najpoznatiji Freskobaldi (Girolamo Frescobaldi) i Rosi (Michelangelo Rossi), bile su slobodne prokomponovane kompozicije , zasnovane na smeni homofonih i polifonih odseka, utemeljenih na nevidljivom, ali prisutnom i čujnom strukturalnom basu. Može se reći da je jedan od najvećih gubitaka u istoriji zapadne umetničke muzike gubitak barokne improvizacije. Kreativnost izvođača u primeni improvizacije gasila se paralelno sa razdvajanjem uloge izvođača i kompozitora, usložnjavanjem kompozitorskog zapisa i nestankom šifriranog basa. Improvizacija se razvila najpre na harmonskim instrumentima, orguljama, čembalu, lauti, a potom na melodijskim instrumentima i u vokalnoj muzici. Italijansko umeće improvizacije sa oduševljenjem su prihvatili francuski i nemački umetnici. Prema Kuprenovim rečima (1716) bas je temelj muzičke građevine koji čak i kada se čini neupadljiv i nečujan podupire celu strukturu muzičke arhitektonike (Dart, 1969: 64). K.F.E. Bah (Carl Philipp Emanuel Bach) kaže da je praznina kamernog dela bez dobro improvizovane pratnje na harmonskom instrumentu (čembalu, orguljama, lauti, harfi, violi da gamba) očigledna, ali čak i u velikim vokalno instrumentalnim ansamblima, kao što su operski, u kojima se čini da se čembalo ne može čuti, njegovo odsustvo se oseća. (Dart, 1969: 64). Tokom XVIII veka umeće improvizacije je počelo da se gubi i zamenili su ga brojni štampani

svečanostima, a Dionis u razuzdanim, ali plodonosnim i životvornim dionizijskim obredima. Želeći da razume prirodu muzike koja potiče iz oba kulta, a koja odražava duh zapadnoevropske civilizacije, Niče istražuje bit grčke tragedije u kome se objavljuje helenski genije (Nietzsche, 1983).

primeri npr. Korelijevih ili Đeminijanijevih violinskih improvizacija. Primena tih zapisa ima edukativnu ulogu, ali teško da poseduje spontanost i *brio* originalnog izvođenja. Ubedljiviji efekat postiže skroman izvođač, koji je ovladao tehnikom ekstemporizacije i aktivirao sopstvenu maštu, od virtuoza koji reprodukuje tuđe postupke. U XIX veku usledile su ispisane realizacije šifriranog basa, prateće kamerne deonice baso kontinua, koje su još udaljenije od autentičnog izvođenja, jer su bile namenjene i prilagođene instrumentu potpuno drugačijih karakteristika – klaviru, a ne čembalu. Nasuprot savremenoj praksi čestog odsustva improvizacije svojstvene baroknom stilu, istorijski zapisi iz barokne epohe puni su primera prekomerne, ekstravagantne i neprimerene ekstemporizacije. Primena ekstemporizacije s merom i ukusom je umetnost koja zahteva najviši stepen ne samo tehničkog znanja, već i osećajnog i misaonog poniranja, estetske perfekcije i stvaralačkog pristupa interpretatora muzičkom delu.

Francuski ukus

U periodu kad pojam stila još nije bio definisan, ukus je bio filozofski pojam koji se definiše kao individualni ili nacionalni umetnički afinitet. U evropskoj muzici baroknog perioda od samog početka XVII veka distanciraju se ”italijanski” i ”francuski” ukus. Italijanski ukus, u skladu sa idejama kontrareformacije, usvaja u muzici neoplatonistički misticizam, dok francuski, ograničen strogošću Dekartovog racionalizma, ima drugačiji put razvoja – bazira se na Platonovoj ideji formiranja idealne države i vaspitanja aristokratskih vrlina. Tokom XVII veka francuski stil je u velikoj meri zadržao renesansnu praksu (muzika je pretežno bila modalna, vokalna muzika bila je podređena metrici govora, a instrumentalna plesnoj metrici). Delo posvećeno ideji univerzalne harmonije Marena Mersena (Marin Mersenne)[8] u kome on razmatra različite probleme muzičke teorije i interpretacije, predstavlja temelj francuske muzičke kulture „zlatnog doba“. Mersen govori o utilitarnoj moći harmonije (*utilite de l'harmonie*) (Magnard, 2011: 34); u tetrahordu vidi muzičku metaforu četiri „karaktera“ (*humeurs*); sugeriše da muzika treba što vernije da odražava prirodni ritam reči, da bi reči verno odrazile strasti, u čemu je saglasan sa Platonom. Isti stav o odnosu reči i muzike imao je i Kačini (Giulio Caccini) (Dart, 1969: 104). Uspostavljanje konsonance Mersen poredi sa načinom na koji se različite boje integrišu u svetlost, simbol perfekcije i jedinstva. On uspostavlja koncept zadovoljstva (fr. *plaisir*), kao senzibiliteta za uočavanje finih razlika. Mersen nam otkriva na koji je način značenje skriveno u ekspresiji, ono je uvek samo eho (Magnard, 2011).

8 *Harmonie universelle, contenant la Theorie et la Pratiqve de la Mvsiqve, Ou il est traite de la Nature des Sons,&des Mouuemens, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la Voix, des Chants, &de toutes sortes d'Instrumes Harmoniques* (Paris, Sebastien Cramoisy, Imprimeur ordinaire du Roy, MDCXXXVI).

Teorija afekata nalazi se u korenu i italijanskog i francuskog baroknog ukusa, ali se drugačije manifestuje: dok Italijani insistiraju na slobodi interpretatora, ekstazi, Francuzi radije koriste stereotipe, idealizovana emocionalna stanja kao što su radost, ljubav, bol, sumnja, strah. Ispoljavanje afekata u francuskom ukusu koncentrisano je u uskom prostoru ornamenta, koji je po definiciji "umetnička upotreba disonance" (skretnice, prolaznice ili zadržice). Bogata ornamentacija koja može da ispunjava gotovo svaku jedinicu pulsa za Francuze predstavlja najsnažnije sredstvo retoričke emfaze. Žan Ruso (Jean Rousseau) čuveni gambista iz XVIII veka, rekao je da je muzika bez ornamenata kao „nezrelo voće" (Tunley, 2004: 15), a Mišel Koret (Michel Corrette) opisuje takvu muziku kao „nebrušeni dijamant" (Tunley, 2004: 15). Ornamentacija dostiže vrhunac rafinmana u delima za klavsen (čembalo). Francuski umetnici do maksimuma su iskoristili potencijal njegovog kratkog, svetlucavog tona i veoma fleksibilnog mehanizma. Za francuske muzičare primarna uloga ornamenata nije proširenje dinamičkih mogućnosti, kao što se uobičajeno pogrešno tvrdi, već je ekspresivna, u dobrom izvođenju ornamentacija ne zvuči kao „dodatak" muzici, već „izvire" iz nje. Posebnu draž francuskim ornamentima daje nejednaka temperacija, nejednakost dvanaest polutonova u oktavi, stvarajući efekat različitih zvučnih boja tonaliteta koji je Šarpantje (Marc Antoine Charpentier) nazvao "energija modusa", koja se može kvalifikovati kao "muzička boja" (Didier, 1985: 92). Ornamentacija, pored dekorativne i retoričke, ima u francuskom stilu, pre svega, ulogu boje. Suptilnost francuskih boja kao i prefinjenost njihovih ritmova, služe karakternom profilisanju. Kuprenov (François Couperin) obiman opus od 27 svita karakternih komada za čembalo (fr. *clavecin*), koje je Kupren nazivao redovi (fr. *ordre*), može se shvatiti kao priručnik na putu ka dostizanju savršenstva aristokratskih vrlina i simbolistički univerzum francuskog duha (Stojanović-Kutlača, 2012: 117-120). Kuprenov bogat i precizan zapis ornamentacije predstavlja najbolji primer, koji može poslužiti za revitalizaciju dela drugih kompozitora i francuskog ukusa u celini, pogotovu dela vokalne muzike u kojima ornamentacija najčešće nedostaje u notnom zapisu.

Francuska vokalna muzika počiva na pesničkoj tradiciji i razlikuje se od italijanske, tehnički i estetski. Platonistički ideal povezanosti reči i muzike zadržao se u francuskoj muzici duže nego u italijanskoj. Baif (Jean Antoine de Baïf) je osnovao *Academie de Poésie et de Musique,* u kojoj se negovao kult jedinstva poetske metrike (*vers mesurés*) s muzičkom metrikom (*musique mesurée*). Francuski kompozitori i pesnici bili su veoma posvećeni korektnom izgovoru i punktuaciji. Mnoge dvorske arije očaravaju neuhvatljivim ritmom i suptilnom figuracijom, postižući lepotu, ne toliko iskrenošću i pasijom koliko delikatnošću izraza i ritmičkom gipkošću (*suppleness*). Dvorske arije dostižu vrhunac u delu Lambera (Michael Lambert, 1610–1696). U njima nisu upisani ornamenti, ali je u muzici zahtevano njihovo stilsko izvođenje (npr. "Ombre de mon amant", "Charmante nuit", "Vos mespris chaque jour", itd.). Francuske

melodije savremenici su karakterisali pojmom ljupkosti (*douceur*) koji sugeriše ne samo njihovu slatku, nežnu stranu, već i njihovu šarmantnu elokvenciju, koja je bila proizvod bogate ornamentacije.

Francuska umetnost na prelazu XVII u XVIII vek ide korak dalje od pitagorejske i platonističke racionalne vizije harmonije, ona se transformiše u doživljaj, atmosferu. Atmosferska perspektiva u delima francuskih umetnika kraja XVII, na primer Lorena (Claude Lorrain) i početka XVIII veka, recimo Vatoa (Jean-Antoine Wateau), u čijoj toplini se mešaju svetlost i tama, nestaju obrisi, simbol je neizvesnosti i nestabilnosti prelaznog perioda, perioda zalaska "Kralja Sunca". I u francuskoj muzici se gubi jasnoća, harmonija sažima obrise, melodija je zamagljena ornamentima, instrumenti se profinjuju, ton se "stanjuje", zvuk tone u šapat, forme se rasipaju u minijature. Čak se i u muzičkoj partituri vidi prozračnost, kratak dah, svetlucanje: note su povezane nervoznim nitima ornamenata, aspiracija (uzdah) i suspenzija (kašnjenja), pa nije slučajno što će čarolija francuskog duha vaskrsnuti u treptajima impresionizma.

Povratak racionalizma biće i povratak ideje o postojanju realne fizičke zakonitosti harmonije. Ideja „univerzalne harmonije" prenosi se od Mersena do Ramoa kao najznačajnijeg predstavnika francuskog racionalizma XVIII veka. Ramo definiše savremeni muzički pojam harmonije u delu *Traktat o harmoniji*. Muzički pojam harmonije je za Ramoa naučno zasnovan, počiva na zakonitostima akustike, takođe on vidi prisustvo harmonije u celoj prirodi: "Sve je već jednom rečeno (priroda) je to izgovorila "[9] (Lescat,1987:7);" Harmonija koja uzrokuje taj dojam nije slučajno nabačena; ona je razložno zasnovana, i odobrila ju je sama Priroda."(Lescat, 1987:7)"[10].

Nemačka muzika barokne epohe, nemački ukus

Široki uvid u postupak revitalizacije barokne muzike postavlja temelje za tumačenje baroknog stila u daleku 1829. godinu i Mendelsonovu postavku Bahove *Pasije po Mateju.* Brojni koncerti "istorijskog" izvođenja, koji su sledili Mendelsonov poduhvat i dalje pokreću isto pitanje: da li savremeni interpretator muzike treba da sledi sopstvenu ličnu inspiraciju ili da traga za autentičnošću i šta autentučnost znači? Muzika nemačkog baroka, može se diferencirati od nemačkog ukusa (*German geschmack*), stila koji je Kvanc (Johann Joachim Quantz) identifikovao kao proizvod ujedinjenja italijanskog i francuskog ukusa 1952. godine. Ovaj stil danas identifikujemo kao galantni stil (Dart, 1969: str. 96). Muzika nemačkog baroka je prva obnovljena (Haskell, 1988: str. 10), ali danas ponovo zahteva preispitivanje. Ono se ne odnosi samo

9 „ Tout est dit quand (la nature) a une fois prononce " (prevod autora rada), citirano prema *Lettre aux philosophes, Memoires de Trevoux*, about 1762, p. 2049.

10 " *L'harmonie qui cause cet effet n'est point jettee au hazard; elle est fonndee en raisons, et autorisee par la nature meme*" (prevod autora rada).

na otkrivanje dela brojnih manje poznatih nemačkih kompozitora, već i na stil i delo velikog Baha. Italijanski i francuski ukus imaju zajednički koren u zamisli univerzalne harmonije. Načini njenog odraza u muzici se razlikuju: dok je za Italijane to korišćenje mistične spoznaje Boga putem umetnosti, za racionalne Francuze to je metod vaspitanja za aristokrate. Nemačka kultura barokne epohe pod snažnim je uticajem i francuskog i italijanskog ukusa, ali sadrži i vitalni sopstveni element – razvijenu tradicionalnu praksu improvizovanja polifonije. Improvizacija fuge, veština koju su razvili nemački orguljaši, zasnovana je na šifriranom basu, isto kao i italijanska improvizacija i francuska ornamentika. Nemački ukus ne napušta polifoniju kao francuski, niti je koristi kao prolazno ekspresivno sredstvo kao italijanski, već u kontrapunktskom tkanju vidi pre svega konstruktivni element. Jasnost, balans, objektivnost su osnovni kvaliteti nemačkog baroknog stila sve do polovine XVIII veka. Najveći predstavnici novog nemačkog ukusa bili su Bahovi sinovi Vilhelm Frideman (Wilhelm Friedemann Bach) i Karl Filip Emanuel. Sa novim stilom međutim, nestaje sa nemačke scene konstruktivna moć polifonije kojoj je njihov otac posvetio svoj grandiozni opus.

Zaključak

Demistifikacija složenosti baroknog stila može se ostvariti pronalaženjem zajedničkog korena improvizacije, ornamentacije i polifonije u rađanju opšte filozofske i muzičke zamisli harmonije. Harmonija, kao sklad konstrukcije i koegzistencija suprotstavljenih elemenata u baroknoj muzici, uspostavlja se u domenu: analize zvuka, tona i uspostavljanja tonaliteta; karaktera i zvučnih boja-energija modusa; tematskog razvoja, kombinatorike i konstrukcije forme. Svaki od tri bazična principa barokne muzike doživeo je vrhunac razvoja u nekom od baroknih nacionalnih stilova: italijanskom, francuskom i nemačkom. U italijanskom baroku dominira improvizacija, polifonija nije dosledna, imitacioni motivi su kratki, a ornamentacija je deo melodijskog toka, emanacija italijanskog ukusa je forma tokate za harmonske instrumente. U francuskom stilu dominira ornamentacija, improvizacija se kreće u uskom dijapazonu i ima funkciju linearizacije melodijskog toka, polifonija je vidljiva u fakturi, ali nezavisnost deonica ima samo funkciju preplitanja boja tesitura (po analogiji sa vokalnom muzikom u kojoj svaki glas ima specifičnu akustičku boju, instrumenti u različitim tesiturama ispoljavaju različitu boju usled nejednake temperacije), francuski ukus najjasnije se ispoljava u solističkim svitama karakternih komada. Nemački barokni stil, pre pojave galantnog stila, odlikuje se razvijenom polifonijom, a par preludijum-fuga demonstrira balans homofonije i polifonije, odnosno, novog i tradicionalnog u nemačkoj kulturi.

Obnova barokne muzike doprinosi ponovnom otvaranju antičkog pitanja uloge muzike i moći interpretatora. Barok je stil koji iscrpljuje krajnje granice suprotnosti: s jedne strane stoji hermetički, apolonski stil, uzvišena suptilnost i misaoni intenzitet,

aristokratska superiornost, s druge dionizijski uzbuđen, ekstrovertan stil, trans, ekstaza, virtuoznost. Predstavnici suprotstavljenih strana (npr. Gustav Leonhardt i Nicolaus Harnoncourt) prihvataju ili Adornov apstraktni platonistički koncept idealne muzike ili Hindemitovo traganje za "duhom muzike" (Haskel, 1988: 164-165). Dok se svi slažu da je autentičnost cilj istorijske kao i svake druge izvođačke prakse, ne postoji konsezus oko toga šta taj pojam znači. U najnovijim razmatranjima potrebe za autentičnom interpretacijom, akcenat se postavlja u domenu ukusa i obnovi zaboravljenih tehnika ekstemporizacije. Značaj revitalizacije barokne muzike i istorijske izvođačke prakse leži pre svega u revitalizaciji ideja slobode i kreativnosti interpretatora kroz obnovu postupka improvizacije, kao i u rafinmanu zvučnih boja i obnovi prakse ornamentacije i razvoju ideja umetničke intuicije, inspiracije i poetske ekstaze.

Literatura:

1. Dart, Thurston. (1969). (First published 1954). *The interpretation of music.* London: Hutchinson University Library.
2. Didier, Beatrice. (1985). *La musique des lumieres, Diderot-L'encyclopedie-Russeau.* Paris: Presses Univerisitaires de France
3. Dolmetsch, Arnold. (1972). (Original edition published 1915). *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries Revealed by Contemporary Evidence.* Seattle and London. University of Washington Press
4. Donington, Robert. (1989). *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber (First published in 1963)
5. Haskell, Harry. (1988). *The Early Music Revival, A History.* London: Thames and Hudson Ltd
6. Heninger, S. K. Jr. (1974). *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics.* San Marino. California: The Huntinton Library.
7. Koenigsberger, Dorothy. (1979). *Renaissance Man and Creative Thinking. A History of Concepts of Harmony 1400–1700*. Hassocks. Sussex. Great Britain. The Harvester Press Limited
8. Lescat, Philippe (1987). "*Jean-Philippe Rameau, Nouvelles suites de Pièces de Clavecin, avec des remarques sur les différents types de musique."* Notice bibliographique. Editions J. M. Fuzeau S. A. Courlay. France.6-8
9.Magnard, Pierre (2011). "*L'harmonie universelle de Georges de Venise à Marin Mersenne*". http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-magnard.pdf, 33–51. download: 26.06.2011.

10. Nietzsche, Friedrich. (1983). *Rođenje tragedije ili Helenstvo i pesimizam*. Prijevod Vera Čičin-Šain. Zagreb: GZH
11. Stojanović-Kutlača, Svetlana. (2012). *Pristup interpretaciji karakternih komada za čembalo francuskog baroknog kompozitora Fransoa Kuprena baziran na platonističkom konceptu univerzalne harmonije*. Doktorski umetnički projekt. Fakultet muzičke umetnosti. Beograd
12. Strunk, Oliver. (1969). *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era.* New York: W.W. Norton&Company.INC
13. Toman, Rolf. Edit. (2010). *Baroque*. Tandem Verlag GmbH.
14. Tomlinson, Gary. (1988). *The historian, the performer, and authentic meaning in music, Authenticity and Early Music, a symposium.* edited by Nicholas Kenyon. Oxford New York. Oxford university press. 115–136.
15. Tunley, David. (2004). *Fracois Couperin and the perfection of music*. Ashgate Publishing Limited. England.

Principles of Baroque music:
Improvisation, Ornamentation, Polyphony

Abstract: The analysis of mutual dependence of historical compositional, historical interpretative practice and the properties of historical instruments is essential for baroque style revival. The Baroque music epoch is dominated by the neo-Platonic idea of the ability of music to demonstrate harmony in cosmos, human society and nature. The three basic principles of baroque music, improvisation, ornamentation and polyphony, are all rooted in the idea of music harmony, whose "key" has been hidden in figured (thorough) bass. Reconsideration of the Italian, French and German baroque music reveals various concepts of universal harmony, and different ways of its reflections in music. Baroque music revival reconsiders the ancient question of the role of music in society and the interpreter's power. The true value of historical interpretative practice revival is seen as revitalization of the musician's freedom, creativity and inspiration in the improvisation practice.
Keywords: baroque, harmony, historical interpretation practice

Miloš Rašić
Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet
Odeljenje za etnologiju i antropologiju

UDC 78.01

Antropologija muzike: paradigme i perspektive

Apstrakt: Muzika predstavlja relacionu kategoriju, u smislu da ljudi upisuju u nju značenja, a kasnije, istom tom muzikom, upisuju značenja u druge ljude. Stoga muziku posmatram kao kulturni konstrukt. Muzika ne poseduje univerzalna značenja, već formira svoja brojna značenja u različitim kulturnim sredinama, ali i u različitim individualnim poimanjima. U antropologiji, muzika se ne proučava u smislu njenih muzičkih odlika ili estetskih vrednosti. Antropolozi sagledavaju njenu ulogu u širem društvenom sistemu, te teže da kroz analizu uloge muzike u društvu razumeju društveni i kulturni sistem kojem pripada, te je muzička struktura ovde manje bitna. U ovom radu, cilj mi ja da predstavim dosadašnje paradigme u etnologiji i antropologiji, koje su korišćene pri proučavanju muzike. Osim toga, postavljam hipotetički teorijski okvir za proučavanje muzike u institucionalnim okvirima. Iako *teoriju čvorišta*, koju predstavljam kao potencijalni okvir za proučavanje muzike u okviru institucija, prikazujem na primeru tradicionalne muzike, nju je moguće primeniti na bilo koji muzički žanr. Osnovni teorijski okvir ponuđen od strane autorki – Nađe Kivan (Nadia Kiwan) i Hane Majnhof (Hanna Mainhof), dopunio sam određenim delovima koji su mi se učinili pogodnim za istraživanje muzike u okviru institucija, u etnološkom i antropološkom diskursu.
Ključne reči: muzika, paradigme, teorija čvorišta, etnologija i antropologija, tradicionalna muzika

Uvod

U ovom radu muziku predstavljam kao kulturni konstrukt. Muzika proizlazi iz kulture, ali je i određuje. Možemo je posmatrati kao relacionu kategoriju budući da su ljudi ti koji proizvode muziku, zatim u nju upisuju različita značenja i postavljaju je u odgovarajuće kategorije, u skladu sa vremenom i prostorom u kojem se nalaze. Kasnije se tom muzikom određuju ljudi i u njih se upisuju značenja, te se postavljaju u iste one kategorije u koje su isti ti ljudi neposredno pre toga muziku klasifikovali. Muziku ne treba posmatrati samo kao deo popularne kulture ili je izjednačavati s umetnošću[1], pre toga treba je razumeti kao identitetsku kategoriju – muzikom se kreiraju različiti identiteti, od etničkog, rodnog, grupnog, i tome slično. Antropološkim proučavanjem muzike mogu da se rasvetle širi društveni tokovi i da se razumeju promene u sistemu, samim tim što bi istraživač muziku povezao sa značenjima koja se u nju upisuju, ali i sa značenjima koja se pomoću muzike upisuju u druge. Kulturna sredina je ključna u percepciji muzike u određenom kontekstu, kulturna sredina postavlja okvire u kojima pojedinac uči šta je muzika, kako da muziku u svetu oko sebe prepozna, te sa kojim praksama da je kasnije poveže (Wachsmann, 1971). Takvo tumačenje ne daje tvrdnju u prilog tome da svi članovi date zajednice na isti način poimaju muziku, te da se na istovetan način odnose prema njoj, već da usvajanje kulturno uobličenih i prepoznatljivih pojmova daje okvire u kojima osoba spoznaje i konstruiše značenja muzike koju potom može da deli s određenim brojem ljudi (Ristivojević, 2012: 472). Stoga je neophodno, pri proučavanju muzike, usmeriti se ka određenoj, *maloj grupi*[2] koja deli ista značenja i mišljenja prema proučavanoj muzici, zbog toga što je gotovo nemoguće sagledati sve percepcije o određenoj muzičkoj praksi, te načinima na koje se data muzika razumeva i koristi sa određenim ciljevima. Ono što je još važno napomenuti, ovom prilikom, jeste to da antropolozi ne proučavaju muziku u smislu njenih estetskih vrednosti. Oni sagledavaju njenu ulogu u širem društvenom sistemu i teže da kroz analizu uloge muzike u društvu razumeju društveni i kulturni sistem kojem pripada, te je muzička struktura ovde manje bitna.

1 U prilog tvrdnji da muzika nije isključivo deo popularne kulture, niti da je treba isključivo izjednačavati s umetnošću pisano je u mnogim antropološkim radovima, videti na primer: Banić-Grubišić, 2010; Bloch, 1974; Boas, 1927; Davis, 2005; Gerstin, 1998; Merriam 1964.

2 Kada govorim o malim grupama, pre svega mislim na definisanje tog pojma prema Fajnu (Fine) i Haringtonovoj (Harrington). Ti autori, vodeći se definicijom, koju je početkom XX veka ponudio Robert Bejls (Robert Bales), male grupe određuju kao grupe koje zavise od komunikacije i to najčešće lične, licem-u-lice njenih članova, pri čemu se ti članovi prepoznaju kao činioci i učesnici smislene društvene jedinice (Fine and Harrington, 2004: 343). Takve male grupe stvaraju svoju sopstvenu idiokulturu, pod kojom Fajn podrazumeva: „sistem znanja, verovanja, ponašanja, običaja karakterističnih interaktivnoj grupi čiji članovi mogu da se oslone i koriste je kao osnovu za naredne interakcije“ (Fine, 1982: 47). Drugim rečima, takve grupe definišu sebe kao smislenu jedinicu, razlikuju se od ostalih grupa i imaju specifičnu kulturu i način percepcije delova dominantne kulture.

U ovom radu, s jedne strane, pokušaću da predstavim dosadašnja proučavanja muzike u okviru etnologije i antropologije. Od početnih, evolucionističkih, pa do savremenih pristupa u kojima se razmatraju svi muzički žanrovi, osim što je prošao dugi vremenski period, došlo je i do velikih promena u teorijsko-metodološkim pristupima proučavanja i analize. S druge strane, cilj mi je da predstavim teorijski okvir kojim je moguće, u etnološkoj i antropološkoj perspektivi, proučavati muziku. To je model koji su razvile Kivanova i Majnhofova radi analize muzike transmigranta u zemljama u kojima žive (Kiwan i Meinhof, 2011: 6-7). Teorijski okvir, ponuđen od strane ovih autorki, obuhvata analizu četiri različita čvorišta, stoga ću ga i imenovati kao *teoriju čvorišta*. U ovom radu *teoriju čvorišta* prikazujem kao potencijalni okvir za analizu muzike, kulturno određenu kao „tradicionalna muzika", koja se uči i upotrebljava u okviru kulturno-umetničkih društava. Međutim, pomenuti teorijski okvir moguće je primeniti na bilo koju vrstu muzike primenjenu u okviru neke institucije.

Antropologija muzike

Proučavanje muzike iz antropološke perspektive usko je povezano sa dominantnim paradigmama u okviru same discipline, stoga mi se važnim čini da se ukratko sagledaju dosadašnji pristupi u ovakvim proučavanjima. Prvi pristupi vezuju se za evolucionističku paradigmu gde je muzika posmatrana kao sastavni deo kulture, te je njeno proučavanje bilo neophodno ne bi li se kultura sveobuhvatnije sagledala. Evolucionistička proučavanja muzike težila su da ustanove karakteristične stilove, koje bi kasnije komparirala, radi uspostavljanja hronoloških diferencijacija sa ciljem da se postave u odgovarajući evolutivni niz (Ristivojević, 2012: 473). Evolucionistički naučnici smatrali su da je veoma jednostavno ustanoviti starije muzičke oblike – što je muzika starija, to je njena struktura jednostavnija, odnosno što je struktura složenija, oblik je noviji[3]. Pojava difuzionizma[4] u antropologiji uticala je i na proučavaoce muzike koji, vodeći se osnovama te paradigme, teže da ustanove centar iz kojeg se muzika dalje širila. U difuzionističkom proučavanju važno je bilo ustanoviti geografsko rasprostiranje muzičkih oblika, te trasirati muzičke kulturne uticaje, a jedna od takvih teorija bila je upravo teorija kulturnih krugova koju su ponudili Frik Grebner (Fritz Graebner) i Vilhelm Šmit (Wilhelm Schmidt) (McLeod, 1974: 101; Frisbie, 1971: 265). Dominantna difuzionistička paradigma nalagala je da se ustanove centri iz kojih se širila muzika po svetu, u muzici je takva proučavanja sprovodio Erih fon

3 Zanimljivo je ovom prilikom istaći da su ovakva evolucionistička stanovišta i dalje prisutna u tumačenjima domaćih etnomuzikologa, pri čemu oni vrlo često, na primeru pesama, pesme sa jednostavnom strukturom svrstavaju u starije oblike pevanja određujući ih tako kao „najstariji ostatak slovenske muzičke kulture kod nas" (Golemović, 2005: 139).

4 Difuzionizmom je istraživano poreklo i rasprostiranje kulturnih crta, sagledavajući geografsku distribuciju i seobu kulturnih oblika (Eriksen and Nielsen, 2001: 22-24).

Hornbostel (Erich Moritz von Hornbostel) (McLeod, 1974: 101), osim toga pojedini autori su težili da ustanove karakteristične „muzičke oblasti“ širom sveta, a jedno od najpoznatijih proučavanja tog tipa je ono koje je ponudio Alan Lomaks (Alann Lomax) (Lomax, 1986). U tadašnjim etnografijama muzika se razmatrala i prikazivala u vidu analize instrumenata, načina sviranja, opisivanjem prilika u kojima se određena muzika koristila, i tome slično.

Kasnija proučavanja muzike, koja se vremenski mogu pozicionirati u kraj XIX veka, usmeravaju istraživače, prevashodno antropologe i delimično etnomuzikologe, u potpuno novi pravac – pravac u kome se muzika posmatra kao kulturna kategorija, čiji je utemeljivač bio Franc Boas (Franz Boas). Iako se u svojim radovima nije bavio konkretno muzikom, već proučavanjem „primitivne“ umetnosti, njegovo insistiranje na tome da se umetnost posmatra kao refleksija društva uticalo je takođe na stavove i mišljenja o muzici kao sastavnom delu kulture (Boas, 1927: 1-7). Boas u svojim radovima „primitivnu“ umetnost nije postavljao u opoziciju za zapadnom, niti ju je komparirao sa njom; on ih je posmatrao kao odvojene kategorije čime je jasno odbacio evolucionistička, pa i difuzionistička mišljenja da je „primitivna“ umetnost raniji stadijum današnje, moderne, zapadne umetnosti (Ibid: 7). Taj novi, boasovski poredak imao je jak uticaj u onovremenoj nauci, a mnogi njegovi delovi i danas su validni u proučavanjima i mišljenjima. U težnji da se prikupi „čista“ građa pre nego što nestane, ili dođe do njene promene u naletima vesternizacije, uputila je Boasa i njegove učenike da prikupljaju „čistu“ građu o muzici, što je kasnije iznedrilo mnoštvo građe, koja i danas postoji, te se još uvek koristi u različitim etnomuzikološkim proučavanjima (McLeod, 1974: 102). Boasov metod je kasnije označen kao kulturni partikularizam, gde je isticao da svaka kultura ima svoje osobenosti, koje su se ispoljavale u svim vidovima delovanja date kulture, pri čemu je težio da se određeni fenomeni proučavaju iz perspektive date kulture, a ne kroz neke univerzalne jezike ili zapadne koncepte. Kao što je napomenuto, takva stanovišta su prisutna i u proučavanjima muzike, postavio je temelje za proučavanje muzike i termine, saglasne kulturi kojoj pripada. Svojim insistiranjem na prikupljanju „čiste“ građe, bez pokušaja da je uklopimo u generalizovane teorije, s jedne strane, ili da, s druge strane, imamo neke *a priori* pretpostavke o njoj, značajno je uticala i na rad njegovih studenata i naslednika.

Kako je antropološko proučavanje muzike bilo u skladu sa dominantnim paradigmama u nauci, do pedesetih godina XX veka antropolozi su se mahom bavili društvima i kulturama čiji oni nisu deo, tzv. „drugima“. Nakon toga pažnja se usmerila ka proučavanju sopstvene kulture iz koje naučnici dolaze, a takav diskurs važi i kada je muzika u pitanju (Ristivojević, 2012: 474). Da su pedesete godine XX veka druga prekretnica u antropološkim razmatranjima muzike ukazuje i činjenica da se do 1954. godine gotovo ni u jednoj studiji nije posmatrala muzika kao zaseban strukturalni sistem, autori su bili fokusirani na samu muziku, zanemarujući tako kulturne uticaje

značajne za kreaciju bilo koje umetnosti (McLeod, 1974: 100). Od tada muzika počinje da se proučava kao zaseban strukturalni sistem, a posmatra se kao fenomen sačinjen od međusobno isprepletanih elemenata (Ristivojević, 2012: 474). U tom periodu značajnu ulogu u usmeravanju proučavanja muzike ima Alan Merijam (Merriam), zbog toga što insistira na posmatranju muzike u odnosu na kulturu, pri čemu ističe da bi se muzika razumela, mora se sagledati u odnosu sa kulturološkim procesima u čijim okvirima nastaje, prilikama u kojima se koristi, kao i u odnosu koji pripadnici date kulture gaje prema njoj, budući da je muzika produkt procesa ljudskog ponašanja koje oblikuje vrednosti, stavove i verovanja pripadnika partikularne kulture (Merriam, 1964: 6). Merijam smatra da bi antropološko proučavanje muzike trebalo da poveže muziku i kulturu, odnosno da sagleda sve aspekte muzike u datoj kulturi: njen položaj u datoj kulturi, položaj muzičara u datoj kulturi, dinamiku širenja određene muzike u kulturi, i tome slično (Ibid: 15). Osim tih, funkcionalistički pristup je, takođe, bio prisutan u razmatranju odnosa muzike i kulture u okviru kojeg se analizirala uloga i funkcija koju muzika poseduje u proučavanom društvu, ispitivala se situacija u kojoj se muzika izvodi, te njena uloga koju ostvaruje, a najčešći primeri ovakvog proučavanja odnosili su se na muziku u okviru određenih rituala (Ristivojević, 2012: 474; videti takođe Bloch, 1974). Kasnije, sedamdesetih godina XX veka, muzika se sagledava kao fenomen koji ima značajan uticaj u formiranju određenih diskursa zbog čega se više ne posmatra samo kao deo kulture, kao njen produkt ili refleksija, već „zadobija dimenziju aktivnog činioca koji istovremeno predstavlja i kulturni 'produkt' i 'proizvođača'" (Gerstin, 1998: 385).

Ponovo, s promenama u antropologiji generalno, dolazi i do novih tendencija u proučavanju muzike, tako se antropolozi okreću proučavanju muzike 'drugih', ali ne onih „dalekih drugih" već „'drugih' iz neposrednog okruženja", te razmatraju muziku supkultura, muziku mladih, muziku žena, itd. (Ristivojević, 2012: 476). Već od sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka sve intenzivnije počinje da se proučava popularna muzika, prevashodno kroz analizu tekstova pesama iz kojih se tumačila kultura. Popularna muzika polako zauzima važno mesto u naučnim promišljanjima, načini razmatranja muzike se umnožavaju, a „teme kojima se ti autori bave, kreću se od uspostavljanja teorijske platforme za istraživanje popularne muzike, istraživanja važnosti mesta za određenu muziku, pa sežu sve do razmatranja načina na koji su globalni muzički žanrovi, poput rokenrola, uticali na formiranje lokalnih identiteta" (Ristivojević, 2012: 476). Danas se antropolozi usredsređuju na proučavanje muzike u kontekstu svakodnevnog života, posmatraju ljude i njihove aktivnosti koji su povezani sa muzikom čime se potvrđuje teza da je svaki muzički oblik podjednako relevantan ukoliko poseduje kulturno deljena značenja i da je fokus antropološkog proučavanja usmeren ka svim muzičkim oblicima podjednako (videti npr. Banić-Grubišić, 2010; Cohen, 2007; Ober, 2007; Ristivojević, 2009; Žikić, 2010).

U kontekstu domaće, srpske nauke rad naučnika izgledao je drugačije i išao je u korak sa romantičarskim težnjama da se sačuvaju najstariji oblici, te da se zabeleže seoski oblici pevanja, kako bi se što više takvog materijala sakupilo radi prikaza „narodnog duha“[5], a sama muzika poimana je kao „narodna“ ili „tradicionalna“. Proučavanje muzike svodilo se na detaljne opise i uspostavljanja idealtipskih deskripcija kojima su se popunjavali podaci o određenom kraju i etničkoj grupi, pri čemu je tradicionalna muzika posmatrana kao dati, zatvoreni i nepromenljivi fenomen koji se prenosi generacijskim putem. Vodeći se takvim težnjama, srpska etnologija je muziku posmatrala kao bitan element za uspostavljanje srpskog nacionalnog identiteta, te se takva stanovišta zadržavaju u nauci sve dok se nije dogodila metodsko-tematska revolucija, dok nije započet proces antropologizacije nauke, čime pomenuta tendencija opada (Ristivojević, 2012: 479). Tek od osamdesetih godina XX veka dolazi do zaokreta u antropološkom sagledavanju muzike, tada počinju da se proučavaju „nove narodne pesme“, odnosno muzike okrenute komercijalnim uspesima, čime u antropologiju polako ulazi proučavanje popularne kulture, a stoga i popularne muzike. Danas se antropolozi sve više bave proučavanjem muzike iz različitih aspekata (npr. Ristivojević, 2014; Ristivojević, 2013; Ribć, Mladenović-Ribić, 2012), a još jedan ključni momenat u razmatranju tog fenomena jeste uvođenje predmeta Antropologija muzike na Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, čime je i zvanično postalo legitimno antropološko bavljenje muzikom kao bitnim činiocem društvene stvarnosti.

Perspektive antropološkog proučavanja muzike

Kulturna sredina i okruženje su ključni u percepciji muzike, s obzirom na to da postavljaju okvire u kojima pojedinac uči šta je muzika, kako da prepozna muziku u svetu oko sebe i sa kojim praksama kasnije da je poveže (Wachsmann, 1971: 384). To ne znači da svi članovi određene zajednice na isti način poimaju muziku, niti da se na istovetan način odnose prema njoj, već da usvajanje kulturno uobličenih i prepoznatljivih pojmova daje okvire u kojima osoba spoznaje i konstruiše značenja muzike koju potom može da deli s određenim brojem ljudi (Ristivojević, 2012: 472). Iz pomenutih razloga, važno je usmeriti se ka određenoj, *maloj grupi* koja deli ista značenja i mišljenja o muzici koja se proučava, zbog toga što je gotovo nemoguće sagledati sve percepcije o

5 Traganje za tom esencijalnom tvorevinom zvanom „narodni duh“ bilo je prisutno u kontekstu domaće etnologije, pri čemu se pod „duhom naroda“ najčešće smatrao njegov folklor. Folklor je posmatran kao statična kategorija, zamrznuta u vremenu. Iz tog razloga najveća briga naučnika iz tog vremena bilo je prodiranje modernosti u taj *survival* koja ga doslovno menja, te tako briše sve ono što narod čini narodom kakav jeste. Mnogi su, stoga, pozivali na borbu protiv pomenutih tekovina, koja je u svetu već započela ustanovljenjem folklorne discipline, čiji je cilj u tom periodu i bilo, pre svega, sakupljanje, a zatim i proučavanje starina koje su „duh naroda“ (videti na primer: Đorđević, 1902).

određenoj muzičkoj praksi, niti načinima na koji se data muzika razumeva i koristi sa određenim ciljevima.

S obzirom na to da sredina i okruženje predstavljaju ključne stavke u percepciji muzike, sa jedne strane, a da *male grupe* imaju jasne okvire u kojima njihovi članovi dele idiokulture, sa druge strane, smatram da bi antropološko proučavanje muzike moglo da krene u tom pravcu. *Mala grupa*, kao jasno omeđena skupina sa specifično izgrađenom idiokulturom koja može, a i ne mora da se poklapa u potpunosti sa dominantnom kulturom, može biti dobro mesto za razumevanje načina na koje se određena muzika uči, prezentuje, percipira, itd. u datim okvirima. S tim u vezi, ovde predlažem teorijski okvir razvijen od strane Kivanove i Majnhofove koje predlažu metaforu *čvorišta* sastavljenu od ljudskih, prostornih, institucionalnih i slučajnih čvorišta (Kiwan and Meinhof, 2011: 6-7). Primenom pomenutih okvira, koje su autorke koristile u analizi muzike transmigranata, mogu se rasvetlili načini na koje određena *mala grupa* percipira i uči određeni žanr muzike. Kao primer za analizu muzike ovom teorijom, poslužiće kulturno-umetnička društva, u okviru kojih se uči, prezentuje i na svojstven način doživljava muzika određena kao „tradicionalna“[6].

Institucionalna čvorišta su kulturno-umetnička društva u kojima njihovi članovi uče tradicionalnu muziku. Institucionalna struktura ima važnu ulogu u tome kako i na koji način se tradicionalna muzika uči i reprezentuje, te kako funkcioniše saradnja između institucija u istom prostornom čvorištu. One su veoma važne zbog toga što propisuju i sankcionišu ciljeve i ponašanja članova kulturno-umetničkih društava, što direktno utiče na postojeće norme i vrednosti, one imaju veliki uticaj na članove pri čemu deluju kroz različite međusobno umrežene organizacije, kao i kroz procese socijalizacije i društvene kontrole (Fine, 1992: 11).

Ljudska čvorišta odnose se na značajne pojedince koji uče članove kulturno-umetničkih društava da izvode tradicionalnu muziku[7]. Oni su glavni fokus u mrežama

6 Pojam tradicionalna muzika teško se može definisati na jedinstven način, budući da se kroz različite discipline različito i tumači. S jedne strane, etnomuzikolozi tu muziku određuju kao *survival* iz prošlosti, do danas očuvan isključivo usmenom predajom, te ga vide izolovanim od procesa akulturacije (npr. Ranković, 2008: 10; Golemović, 2005: 23-57). S druge strane, antropolozi tu muziku danas sve više određuju terminom *etno.* Ovakva muzika eksplicitno ukazuje na vezu između određene etničke grupe i „njene“ muzike, dok se takve muzike postavljaju u različite kategorije, zavisno od toga kojoj kulturi pripadaju (Ristivojević, 2009: 118), a „samim tim što ispred sebe ima odrednicu *etno*, muzika postaje više od muzike, ona postaje simbol kulture, identiteta i upravo stoga ne bi trebalo potceniti moć koju ima“ (Ristivojević, 2009: 129). Muzika, posmatrana na ovaj način, može služiti kao moćno ideološko oruđe, može se koristiti u različitim manjinskim politikama marginalnih grupa, te insistiranje na tome da je muzika „naša“, može proizvesti etnocentrične barijere (Davis, 2005: 52-53).

7 Budući da članovi kulturno-umetničkih društava teže tome da budu bolji od drugih sličnih institucija, može se analizirati, u okviru ovog čvorišta, i razlog zbog kojeg biraju baš te saradnike koje biraju. To se može povezati sa teorijom racionalnih izbora preuzetom iz neoklasične ekonomije, gde je reč o

odnosa, njih svi poznaju u datoj mreži, iako se svi članovi međusobno ne poznaju. Ljudska čvorišta se ne povezuju samo horizontalno – prostorno, u okviru zemlje u kojoj žive – oni se povezuju i vertikalno – kroz institucionalne i profesionalne kontekste. Fokusiranjem na te pojedince, njihove narative, kao ključne individue, otvara se mogućnost ka razumevanju poimanja tradicionalne muzike kod izvođača (Isto: 7). Prethodno prikazana institucionalna struktura, pokazala je kako se uopšte dolazi do ovih pojedinaca koji čine *ljudska čvorišta*. Njih čine isključivo rukovodioci grupa i unajmljeni saradnici koji su, kada je pevanje u pitanju, mahom etnomuzikolozi ili osobe koje se dugo bave tradicionalnim pevanjem. Dakle, saradnici koji su ključni u ljudskim čvorištima, koji su školovani ili se dugo bave njome, prihvataju se kao osobe koje znaju sve o toj muzici, te čiji se stav i mišljenje *a priori* doživljavaju kao legitimni i jedini ispravni. Na taj način, direktno se formira njihovo mišljenje i doživljaj datog fenomena, te razlog zbog kojeg bi trebalo time da se bave.

Prostorna čvorišta su ključna mesta kulturnih aktivnosti, to su gradovi u kojima oni žive, ali i drugi gradovi u kojima nastupaju. U okviru te varijable, razmatra se kako su izvođači pozicionirani u gradu, te kako se njihova muzika, i da li se uopšte, percipira od strane lokalnog stanovništva i vlasti. U okviru *prostornih čvorišta*, veoma je važno razmotriti i mrežu društvenih odnosa koja se stvara u datim prostornim okvirima, a pod mrežom društvenih odnosa podrazumevam sinkretizam interpersonalnih relacija koje proizilaze iz ličnih izbora, slučajnih poznanstava i struktura sistema (Antonijević, 2012: 45). Ovde se mogu razmatrati mreže odnosa koje imaju uticaj na širenje i razvijanje veza između različitih kulturno-umetničkih društava, budući da je svaki društveni sistem karakterisan međusobnim vezama (Fine, 1992: 12). Uticaj te mreže odnosa je velik, a čine ga popularnost, grupna pripadnost, poznanstva, itd. (Ibid: 13).

konceptu racionalne akcije. Taj koncept podrazumeva da se ljudsko ponašanje može razumeti ukoliko razmotrimo želju aktera ili grupe aktera da se skoro otkloni mogućnost gubitka, a poveća mogućnost dobitka (Fine, 1992: 19). Ovde je reč o pristupu koji asocira na one iz neoklasične ekonomije, samo što je u pitanju društveno sofisticiraniji model. Posmatraju se, dakle, različite društvene akcije, te se njihovo izvođenje objašnjava kroz svesnu analizu aktera koliko im data akcija obezbeđuje prednosti i postavlja ograničenja. Drugim rečima, svaka socijalna akcija ima svoju cenu i korist (Ibid: 19). Fajn tu teoriju određuje kao *cost-benefit* teoriju ili *analizu isplativosti*, gde bi se razmatralo kako izvođač vaga dobitak ili gubitak ukoliko izvede određeni narativ (Ibid: 19). Antonijevićeva smatra da je sve to u vezi sa našom društvenom pozicijom i statusom, jer baš oni utiču na našu procenu situacije i analizu isplativosti (Antonijević, 2010: 49). Sam racionalni izbor odnosi se na to da svaki participant u određenom fenomenu ima mogućnosti i izbore koji sustrukturirani procesima društvene kontrole i nadzora grupe (Fine, 1992: 19). Ukoliko izvođač unapred zna da će njegov performans publika prihvatiti, on će ga rado izvesti, za razliku od onog za koji je nesiguran. Analiza tog tipa omogućava rasvetljavanje načina na koji se uspostavlja povezanost između struktura u koje je individua uključena i načina na koji je njihov performans uobličen (Ibid: 19). Takođe, tom analizom ukazuje se na to koji će sadržaji biti upotrebljiviji.

Slučajna čvorišta su mesta gde mi kao istraživači postajemo ključni u mrežama koje proučavamo. Skoro je neizbežno da istraživači postanu umešani u muzičke mreže koje proučavaju, oni imaju privilegovanu vezu sa muzičarima koje istražuju, stoga je veoma značajno sve vreme prihvatati samorefleksivni pristup kolekciji i analizi građe. Određena praksa postoji, zahvaljujući institucijama i mestima u kojima se ona održava, ali i zahvaljujući ljudima bez kojih nje ne bi ni bilo, dok slučajna čvorišta mogu i ne moraju biti prisutna; ona nastaju onda kada se istraživač uključi u datu praksu. Ovde se može govoriti o perspektivi istraživača, o onim mestima koja istraživač prepoznaje kao važna. Kada je reč o upotrebi muzike u okviru kulturno-umetničkih društava, istraživačka perspektiva odnosi se na one delove koji su latentni, koje istraživani pokušava da prećuti ili da ih prikaže na drugačiji način, kako bi istraživač dobio lepšu sliku o proučavanom.

Završna razmatranja

Etnološka i antropološka proučavanja muzike, kako je pokazano, imaju dugu tradiciju, uprkos tome što u kontekstu Srbije bavljenje muzikom u domenima ove nauke postaje relevantno tek od nedavno. Od devetnaestovekovnih, evolucionističkih razmatranja muzike kao sastavnog dela kulture i težnjom da se ustanove njeni osnovni obrasci, preko praćenja njene difuzije i funkcije u društvu, došlo se do posmatranja muzike kao zasebne strukture i, na kraju, veoma važnog i moćnog sredstva koje može služiti u različite svrhe – političke, etničke, itd. S obzirom na prikazana svojstva i činjenice da muzika proističe iz kulture, da je određuje, ali i da je ona relaciona kategorija gde su ljudi ti koji proizvode muziku, a kasnije ona proizvodi njih, zaključuje se da je muzika kulturni konstrukt. Iz tog razloga, važno je pristupiti etnološkom i antropološkom proučavanju muzike, čime se mogu rasvetliti širi društveni tokovi i razumeti promene u društvenom sistemu. U razmatranjima kulture, muzika je jedan od bitnih činilaca budući da muzika ne poseduje univerzalna značenja, već formira svoja brojna značenja u različitim kulturnim sredinama, ali i različitim individualnim poimanjima. Muzika se poima kao deo kulture, ona je njen neodvojivi deo, nastaje iz nje, ali je kasnije i proizvodi, te je zbog toga važno da se muzika proučava u određenom vremenu (Ristivojević, 2012: 9). Ona je uvek „izraz dinamičnog kulturnog konteksta i individualne kreativnosti izvođača“ (Ribić i Mladenović, 2014: 952).

Cilj u drugom delu rada bio mi je da postavim hipotetički okvir za proučavanje muzike u institucionalnim okvirima. Ukoliko bi se ta teorijska postavka primenila kao osnova u analizi bilo koje institucije u kojoj se članovi bave muzikom, došlo bi se do sveobuhvatnih informacija o tome kako se uči, na koji se način prezentuje i sa kojim ciljevima izvodi muzika. Osim toga, prikazale bi se i međuinstitucionalne mreže odnosa koje, takođe, imaju važnu ulogu u životu ovakvih institucija. Sam teorijski okvir bio

bi pogodan za primenu u okviru studije slučaja, gde bi se jedna odabrana institucija analizirala na svim ponuđenim čvorištima ove teorije. Osnovni teorijski okvir ponuđen od strane Kivanove i Majnhofove, dopunio sam određenim delovima koji su mi se učinili pogodnim za istraživanje muzike u okviru institucija, u etnološkom i antropološkom diskursu. U primeni nije neophodno iskoristiti sva četiri čvorišta, ponuđena u ovom radu, teorijski okvir je pogodan za primenu na različitu građu dobijenu terenskim radom. Pojedina istraživanja mogu razmatrati samo ljudska, ili na primer, institucijalna čvorišta, zanemarujući tako, preostala dva, a da istraživanje, ipak, bude plodotvorno. Ipak, primenom sva četiri čvorišta u radu, analiza fenomena bila bi sveobuhvatnija, a zaključci relevantniji i postavljeni u širi kontekst.

Literatura:

1. Antonijević, Dragana. (2010). *Ogledi iz atropologije i semiotike folklora.* Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Etnološka biblioteka knj. 51.
2. Антонијевић, Драгана (2012). "Лажни фолклористи српског народног стваралаштва", u: *Етнолошко-антрополошке свеске*, 19 (8), 9-24.
3. Banić-Grubišić (2010)."Romski hip hop kao multikulturalistički saundtrek. R-point: Pedagogija jedne politike", u: *Etnoantropološki problemi*, 1 (5), 85-108.
4. Bloch, Maurice (1974). "Symbols, Song, Dance and Features of Articulation. Is religion an extreme form of traditional authority?", u:*European Journal of Sociology*, 15(1), 54-81.
5. Boas, Franz. (1927). *Primitive Art*. Harvard University Press.
6. Cohen, Sara. (2007). *Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beats.* Ashgate Publishing Ltd.
7. Davis, Robert (2005). "Music Education and Cultural Identity", u: *Educational Philosophy and Theory*, 37(1), 47-36.
8. Ђорђевић, Тихомир. (1900). *Српски фолклор.* Алексинац: „Караџић".
9. Eriksen, Thomas Hylland and Finn Sivert Nielsen. (2001). *A History of Anthropology.* London: Pluto Press.
10. Fine, Gary Alan (1982). "The Manson Family: The Folklore Traditions of a Small Group", u: *Journal of the Folklore Institute*,19 (1), 47-60.
11. Fine, Gary Alan. (1992). *Manufacturing Tales: Sex and Mony in Contemporary Legends.* Knoxville: University of Tennessee Press.

12. Fine, G. A. and Brooke Harrington (2004). "Tiny Publics: Small Groups and Civil Society", u: *Sociological Theory*, 22 (3), 341-356.
13. Frisbie, Charllote. (1971). "Anthropological and Ethnomusicological Implications of a Comparative Analysis of Bushmen and African Pygmy Music", u: *Ethnology*,10 (3), 265-290.
14. Gerstin, Julian (1998). "Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics", u: *Ethnomusicology*, 42 (3), 385-414.
15. Golemović, Dimitrije. (2005). *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX vek.
16. Kiwan, Nadia and U. Hanna Meinhof (2011). „Music and Migration: A Transnational Approach", u: *Music and Arts in Action*, 3 (3), 3-20.
17. Lomax, Alan. (1986). *Folk song style and culture*. Transaction Publishers.
18. McLeod, Norma (1974). "Ethnomusicological Research and Anthropology", u: *Annual Review of Anthropology*, 3, 99-115.
19. Merriam, Alan (1964). *The Anthropology of Music*. Open University Press.
20. Ober, Loran. (2007). *Muzika drugih. Novi izazovi etnomuzikologije*. Beograd: Biblioteka XX vek.
21. Ranković, Sanja. (2008). *Osnovni principi učenja narodnog pevanja*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenike.
22. Ribić, Vladimir i N. Mladenović (2014). "Srpsko tradicionalno pevanje između nematerijalnog kulturnog nasleđa i muzike sveta", u: *Etnoantropološki problemi 8(4)*, 941-954.
23. Ristivojević, Marija (2009). "Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta", u: *Etnološko-antropološke sveske*, 13 (2), 117-130.
24. Ristivojević, Marija (2012). "Proučavanje muzike u antropologiji", u: *Etnoantropološki problemi*, 7 (2), 471-486.
25. Ristivojević, Marija (2013). "Muzika kao kulturni fenomen", u: *Etnoantropološki problemi*, 8 (2), 441-451.
26. Wachsmann, Klaus (1971). "Universal Perspectives in Music", u: *Ethnomusicology*, 15 (3), 381-384.
27. Žikić, Bojan (2010). "Antropološko proučavanje popularne kulture", u: *Etnoantropološki problemi*, 2 (5), 17-39.

Miloš Rašić

Anthropology of music: paradigms and perspectives

Abstract: Music represents a relational category, in the sense that people write meaning into it, and later by the means of the same music they write the meaning into other people. Therefore, I regard music as a cultural construct. Music does not possess universal meanings, but it forms its numerous meanings in different cultural environments, as well as in different individual perceptions. In anthropology, music is not studied in relation to its musical characteristics or aesthetical values. Anthropologists study its role in a wider social system, and strive to understand, by analysing the role of music in a society, the social and cultural system it belongs to – musical structure is less important here. The goal of the paper is to give an overview of the paradigms in ethnology and anthropology which have been used in studying music. In addition, a hypothetical-theoretical framework for studying music in institutions is set. Although the *theory of hubs,* which is presented here as a potential framework for studying music in institutions, is exemplified by traditional music, it can be applied to any genre of music. The basic theoretical framework offered by the authors Nadia Kiwan and Hanna Mainhof has been supplemented by certain parts which the author thought appropriate for studying music in institutions, both in ethnological and anthropological discourse.
Keywords: music, paradigms, theory of hubs, ethnology and anthropology, traditional music

Весна Карин
Универзитет у Новом Саду
Академија уметности
Катедра за музикологију и етномузикологију

UDC 78(=161.41)(497.113)(091)

Цртица из историје традиционалне музике Срба у Војводини – поводом двеста година од првог записа сватовца

Апстракт: Познати сватовац, ”Одби се грана од јоргована”, датира још из 1815. године, када га је Франћишек Мирецки забележио по певању једне жене, која је била казивач Вуку С. Караџићу (Девић, 1991: 129). Карактеристичан по карактеру и мелодијском обрасцу, сватовац је имао своје значајно место у оквиру свадбеног церемонијала Срба староседелаца на простору данашње Војводине. Од првог нотног бележења поменутог напева навршено је 2015. године тачно двеста година.
Кључне речи: сватовац, Срби староседеоци, јубилеј, Војводина

Вокална традиција војвођанских Срба староседелаца веома је разноврсна, било да је посматрана са музичко-поетског или извођачког аспекта. Етномузиколог Димитрије О. Големовић, у свом информативном чланку о музичкој традицији банатских Срба, истиче да је музика одвајкада саставни део живота Банаћана и да се у њој могу сагледати многе најархаичније црте овог становништва (Големовић, 1999: 141). Поменуто може да се односи и на све Србе староседеоце у данашњој Војводини, па и шире.

Певање више текстова на исти мелодијски образац – *глас*, *кајда*, *арија* у Србији (Golemović, 1997: 10; Големовић, 2006: 62), односно како се у Црногорском приморју он назива *понат*, а у Хрватском приморју *пунат* и *вела* (Марјановић, 2013: 227), као „композициони“ принцип[1] представља значајно обележје музичко-поетске структуре народних песама и у Војводини.[2] Срби староседеоци у

1 Термин Димитрија О. Големовића (Golemović, 1997: 8).

2 Ово обележје се примећује широм Војводине и Србије (више видети: Големовић, 1983: 40), али је овај принцип присутан и у вокалној традицији других народа света. Наиме, коришћење

данашњој Војводини за такве мелодијске обрасце имају своје називе: „асталска арија“, „сватовски глас“, односно „сватовац“, „бећарац“ и др. Примена гласова, како примећује Миодраг Васиљевић, „јако је развијена тамо где је текст важнији од мелодије, а то је текст у обредним церемонијама и у наративним песмама народне поезије.“ Оно што Васиљевић посебно истиче јесте да се „*глас увек односи на вокалну мелодију с утврђеним обликом стиха* (истакао Васиљевић, прим. В. К.). Промена стиха или његове акценатске слике повлачи за собом и промену гласа (Васиљевић, 1964: 375). Најчешћи тип версификације је десетерац, са структуром 4+6, али и 5+5, мада у мањем броју, а завршна каденца на другом ступњу је једна од заједничких морфолошких елемената када је музичка структура песама у питању. [3]

Песма која има карактеристичан мелодијски образац, а на који се пева више различитих текстова јесте и *сватовац* који има своје значајно место у оквиру свадбеног церемонијала Срба староседелаца у Војводини.[4] Припрема девојке за удају, или како у Банату кажу „убрађивање нове младе“ (облачење венчанице и стављање посебног оглавља)[5], одвија се тако што младу убрађују другарице у девојачкој соби, међутим, ако оне нису вичне томе, онда невесту убрађује млада жена.[6] Овај догађај прате песме под називом сватовци: „Долети бели цветак из ведра неба“, „Свака је луда која се уда“ (пр. 1), „Кад пођеш, Смиљо, у свету цркву“, „Одби се грана од јоргована“ (пр. 4) уз пратњу „свирца“.[7] Млађа жена, удата сестра или рођака невести даје последње савете како да поступа и да се влада приликом венчања, за време сватова у њеној кући и све друго што треба да зна нова млада (Попов, 1983: 58).

мелодијског обрасца у музичкој пракси многих исламских народа познат је под сличним називима: макам (Персијанци), раге (Индуси), номоси (Грци) и др. (Васиљевић, 1964: 377).

3 Каденца на другом ступњу јесте заједничка одлика традиционалне музике Срба и Румуна у Војводини (Fracile, 1987: 73), али и Срба у осталим деловима Србије и шире.

4 Осим за Србе, сватовац је карактеристичан делимично за Хрвате у Војводини, али и у Славонији (Милутиновић, 1978: 64). О сватовцу, као специфичној форми, и његовој историјско-географској перспективи више се може наћи у: Милутиновић, 1978, Fracile, 1987, Девић, 1991, Ракочевић, 2002, Karin, 2008 и Карин, 2012.

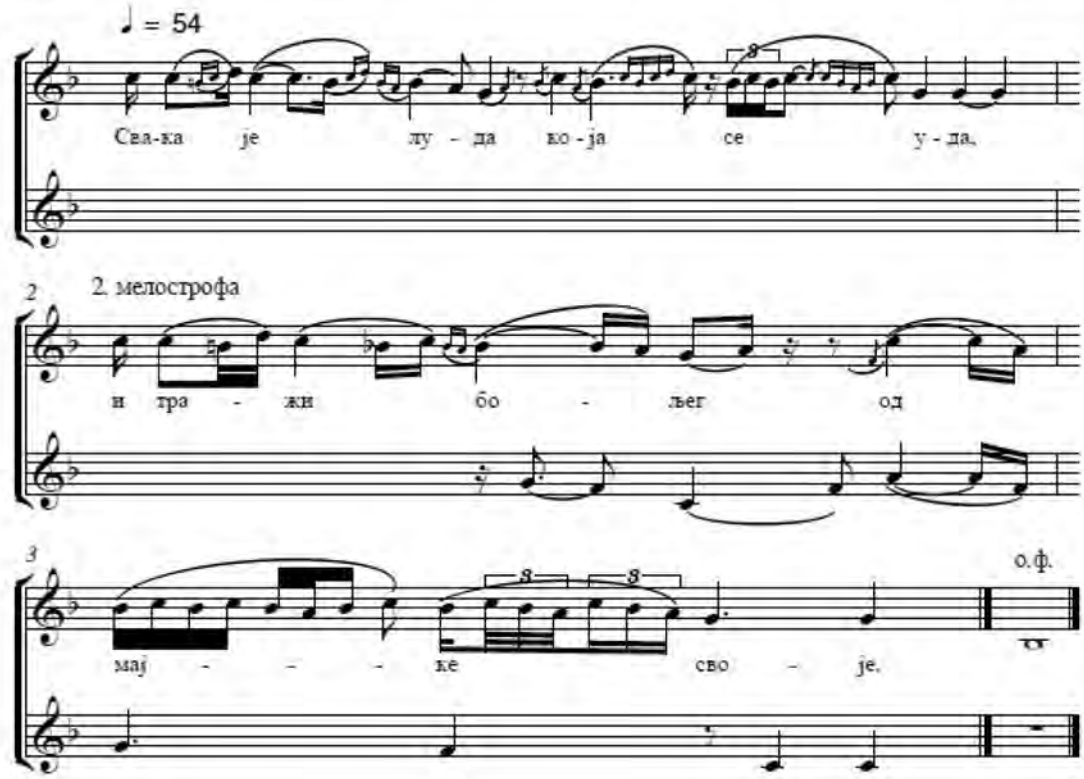
5 Више о томе: Карин, 2012: 27-29.

6 Објашњење је дала саговорница из Башаида, Стеванка Матић (рођена 1930.) – Башаид, 6. VIII 2003. године.

7 Приложене транскрипције песама записане су на основу аудио снимака начињених током теренских етномузиколошких и етнокореолошких истраживања у Кикинди и околним селима 2002. и 2003. године у оквиру Етно-кампа Кикинда 2002 и Етно-кампа Кикинда 2003. и сопствених теренских истраживања вршена за потребе писања семинарских радова и мастер рада, током студирања на Академији уметности Нови Сад, Универзитет у Новом Саду (2000-2005. године). Оне се могу наћи и у књизи *Свадбене песме и обичаји Срба у Кикинди и околини* (Карин, 2012); „Свака је луда која се уда“, пр. 1 (Карин, 2012: 91), „Опроштај иште Смиља од своје мајке“, пр. 2 (Карин, 2012: 95), „Изведи, брате, сеју за руку“, пр. 3 и „Одби се грана од јоргована“, пр. 4 (Карин, 2012: 92).

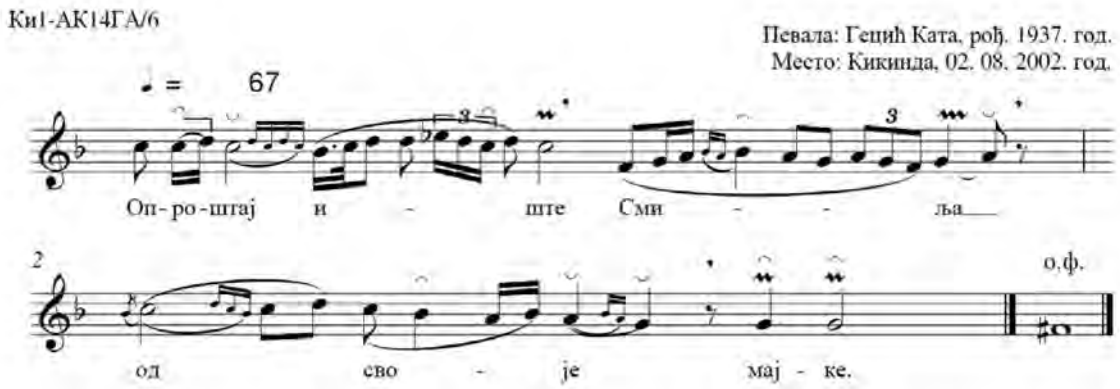
Певали: Матић Стеванка, рођ. 1930. год.
Мишков Риста, рођ. 1924. год.
Пратио (хармоника): Мишков Сава,
рођ. 1939. год.
Место: Башанд, 30. 07. 2002. год.

ЦД-2/2

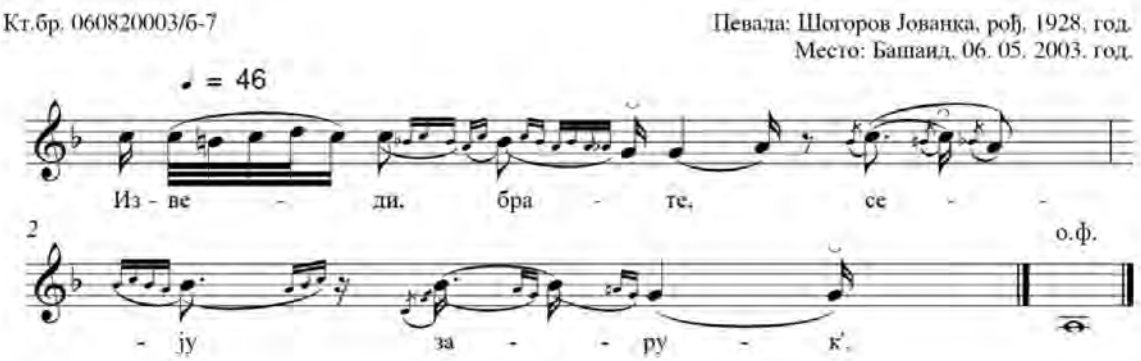


напомена: пратња хармонике није
транскрибована, јер је анализирана
искључиво вокална традиција.
- транскрибована је и друга мелострофа,
како би се приказало и двогласно певање.

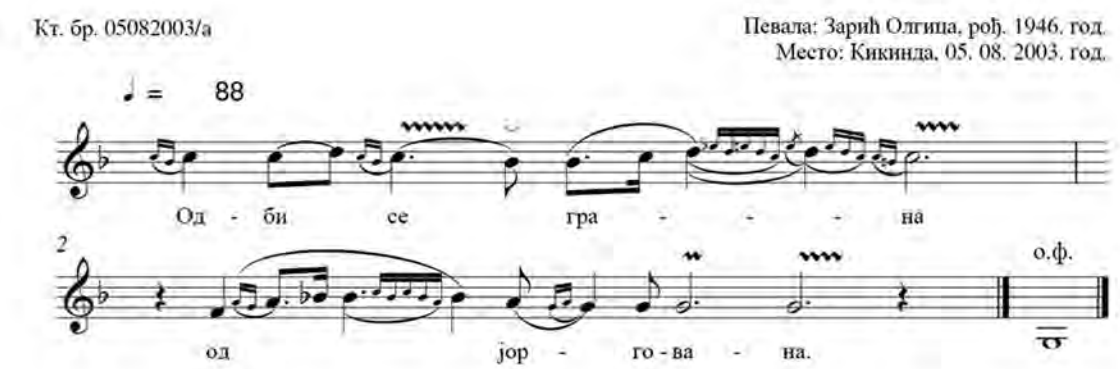
Пример 1: „Свака је луда која се уда“



Пример 2: Опроштај иште Смиља од своје мајке“



Пример 3: „Изведи брате, сеју за руку“



Пример 4: „Одби се грана од јоргована“

Најстарији до сада забележен сватовац јесте „Одби се грана од јоргована“ налази се у другој књизи народних песама, под називом *Народна сербска песнарица*, Вука Стефановића Караџића из 1815. године (Стефановић Караџић, 1815: 45). Мелодију поменутог сватовца забележио је пољски музичар Франћишек Мирецки (Franciszek Mirecki) (Стефановић Караџић, 1815: ненумерисана 2. страна предговора), а транскрипција је приложена на крају књиге Вука Стефановића Караџића.[8]

Етномузиколог Драгослав Девић, у раду „Сватовска песма ‘Одби се грана од јоргована’ и особеност њеног напева“, између осталог, пише да се у оквиру свадбених обичаја у многим нашим крајевима, на исти напев – глас, попут овог, изводе разни текстови сватовца, али да је овај везан само за церемонију приликом извођења невесте из родитељског дома и њеног опраштања од најрођенијих (Девић, 1991: 126). Чланак Драгослава Девића представља једну од првих значајних студија о сватовцу, у којој је аутор ову тему обрадио са стручног етномузиколошког становишта и указао на важност проучавања мелодијског обрасца (гласа) у својој историјско-географској перспективи.

У сватовцу владају одређене музичке законитости, које га чине специфичном формом. Под тим се подразумева устаљени мелодијски образац, који је у народној музичкој терминологији познат под називом „сватовски глас“ и текст, чија је важност већа кад је у питању ова музичка форма. Сватовац је песма која се изводи лагано, без шале и подврискивања и наводи на плач.[9] Мелодија сватовца је мелизматична и одвија се у ритмичком систему *parlando-rubato*, што јој даје посебан печат.[10] Сватовац је песма у којој се стихови ређају један за другим, за разлику од бећарца који је саздан од двостиха. Извођен је једногласно или двогласно, у зависности од тога ко од присутних уме да га пева. Претпоставља се да се сватовац раније певао индивидуално, у извођењу једне жене, а да се тек касније прихватило двогласно певање, тј. певање новије сеоске традиције, у

8 Франћишек Мирецки (1791-1862) је био родом из Кракова. Од 1814-1817. био је у Бечу код грофа Осолињског као секретар, а истовремено је учио теорију музике и клавир. Кад је завршио у Бечу музичке науке, отишао је у Италију. Године 1838. позвао га је краковски сенат за директора новоствореног музичке школе где је остао после до краја живота. Оставио је читав низ опера и оперета с талијанским и пољским текстом, као и низ балета. Као музичар данас је скоро сасвим заборављен, али је некад његов рад праћен с великом пажњом. Премијера његове опере *Ноћ у Апенинима* по речима Александра Фредра, забележена је 1845. године (Живановић, 1941: 32).

9 У оквиру теренских истраживања, приликом разговора са казивачима о сватовцу, Стеванка Матић, (рођена 1930. године) једна од казивача из Башаида, пре него што је требала да отпева сватовац, рекла је: „Ето, сад би` ја плакала, а не да певам“ – Башаид, 28. II 2004.

10 Претпоставља се да је, управо због таквог ритмичког система и свих осталих наведених карактеристика, без техничких уређаја, сакупљачима народних песама у прошлости било тешко да направе нотни запис песме попут сватовца или сличних напева.

народу познато под називом певање „на бас“.

Драгослав Девић у наведеном раду напомиње и то да је један од важних услова за афирмацију мелодијског обрасца, као сватовског гласа, стих који се јавља у симетричном десетерцу, (5+5) (Девић, 1991: 128). Анализирајући сватовце у Војводини, Нице Фраџиле констатује да преовладавају десетерачки стихови са структуром 4+6, а ређе 5+5 (Fracile, 1987: 50). Сватовци забележени у околини Кикинде имају симетрични десетерац и цезуру после петог слога, а стихови углавном имају парну риму. Издваја се песма „Опроштај иште Смиља од своје мајке“ (пр. 2) у којој је први стих дванаестерац (7+5), а потом следи стих у десетерцу.[11] Понекад се дешава гутање слова на крају стиха, чиме се нарушава основна версификациона структура, па се на моменат добија деветерац са структуром 5+4 (пр. 3). Оно представља архаичан манир при певању неких обредних и обичајних песама у Србији уопште, а и шире у нас, у бившој Југославији (Девић, 1991: 129). У песми „Одби се грана од јоргована“ (пр. 4) наилазимо на још једну архаичну црту, а то је појава тзв. ректотоног певања које се изводи на крају мелостиха, где се последњи тон (финалис) понавља више пута. [12]

Мелопоетска анализа сватоваца указује на једноделност, тј. заокружену музичко-поетску целину, која се понавља увек са новим стихом, што је иначе карактеристично за сваку обредну односно ритуалну песму у Срба.

Сватовац су истраживали, као што се из до сада реченог може закључити, Драгослав Девић, Нице Фраџиле, потом Младен Марковић и Александар Миљуш који следе пример Ницеа Фрацилеа, и у оквиру својих чланака, такође, издвајају сватовац, као посебну музичку форму, уз нотне примере и мелопоетску анализу. Александар Миљуш у свом чланку описује карактеристичне детаље свадбеног обичаја у селу Моровићу, у Срему, и анализира песме, које се певају том приликом (Миљуш, 1988: 136-142), док Младен Марковић проучава вокалну традицију српског живља у Сивцу издвајајући четири најчешћа типа («гласа»): сватовски, бећарац, асталски и логовац (Марковић, 1988: 23-59).

У оквиру грађе *Народне игре Србије*, чланак Димитрија О. Големовића «Народна музика Бачке», садржи два нотна записа сватоваца (Големовић, 2000: 137-163).

Помене сватовца налазимо и у књизи Селене Ракочевић *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*, у којој се такође може наћи двадесетак нотних примера овог музичког жанра и детаљна мелопоетска анализа датих напева.

---

11 Може се претпоставити да је у питању и симетрични десетерац, са уметнутом речи „Смиља“ у виду рефрена. Ипак, да бисмо то са сигурношћу рекли, за то нам је потребан цео текст песме којег казивач, нажалост, није могао да се сети.

12 Ректотоно певање значи певање уз понављање тонова исте висине. Термин преузет из књиге Ницеа Фрацилеа (Fracile, 1987: 114).

Сватовац као специфична музичка форма Срба у данашњој Војводини, постоји већ два века, а сигурно и дуже. Овај занимљив облик музичког изражавања представља карактеристичан вид комуникације која се њиме остварује и која је контекстуално одређена. Такав музичко-фолкорни феномен би требало и даље пратити у оквиру етномузиколошких теренских истраживања и указати на даљи континуитет и/или могуће промене ове лагане песме без које ниједан свадбени церемонијал није могао да се одржи, како из поузданих извора може бити закључено, од 1815. године (а вероватно и раније) до данас, иако се данас све ређе и ређе може чути.

Литература:

1. Девић, Драгослав (1991). «Сватовска песма, *Одби се грана од јоргована* и особеност њеног напева», у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику.* Ур. др Божидар Ковачек. Нови Сад: Матица српска, 8-9, 125-131.
2. Fracile, Nice. (1987). *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini – komparativna proučavanja*. Novi Sad: Matica srpska.
3. Големовић, Димитрије О. (1983). „Певачице из Рибашевине“, у: *Народно стваралаштво – folklor*. Ур. др Душан Недељковић. Београд: СУФЈ, 33-45.
4. Големовић, Димитрије О. (1997). “Народна песма као мелопоетска заједница», у: *Етномузиколошки огледи*. Београд: Библиотека XX век, 6–22.
5. Големовић, Димитрије О. (1999). «Музичка традиција банатских Срба», у: *Народне игре Србије (грађа)*. Ур. Оливера Васић и Димитрије О. Големовић. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 141-150.
6. Големовић, Димитрије О. (2000). «Народна музика Бачке», у: *Народне игре Србије (грађа)*. Ур. др Оливера Васић и др Димитрије О. Големовић. Београд: Центар за проучавање народних игара Србије, Факултет музичке уметности, 137-163.
7. Големовић, Димитрије О. (2006). «Однос функције и форме у народном певању», у: *Човек као музичко биће*. Београд: Библиотека XX век, 61–81.
8. Karin, Vesna (2008). “Svatovac u Bašaidu kod Kikinde”, u: *Etnoumlje, srpski world music magazin*. World music asocijacija Srbije, gl. ur. Oliver Đorđević. Godina II – leto 2008, 5, 41-46.
9. Карин, Весна (2012). *Свадбене песме и обичаји Срба у Кикинди и околини*.

Нови Сад: Академија уметности и Темпус пројекат InMusWB.
10. Марјановић, Злата (2013). ”Трагом једног мелодијског обрасца”, у: *Гласник Етнографског музеја*, бр. 77. ур. Весна Марјановић. Београд: Етнографски музеј у Београду, 227-250.
11. Марковић, Младен (1988). «Вокална традиција српског живља у Сивцу», у: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. Ур. Божидар Ковачек. Нови Сад: Матица српска, 3, 23-59.
12. Милутиновић, Вера (1978). «Сватовац у Војводини», у: *Рад XX конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије – у Новом Саду, 1973. године.* Ур. др Д. Недељковић. Београд: СУФЈ, 63-75.
13. Miljuš, Aleksandar (1988). “Neki specifični detalji u svadbenom običaju sremskog sela Morovića i analiza pesama koje se pevaju tom prilikom”, u: *Folklor u Vojvodini*. Ur. Magdalena Veselinović Šulc. Novi Sad: Udruženje folklorista Vojvodine, 2, 136-142.
14. Попов, Миливој. (1983). *Свадба у Северном Банату*. Београд: ИРО ‘’Народна књига’’.
15. Ракочевић, Селена. (2002). *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
16. Стефановић Караџић, Вук. (1815). *Народна србска пѣснарица.* ЧастЪ 2. Беч: У ПечатнЬи Іоанна Шнирера (Штампарија Јована Ширера).
17. Васиљевић, Миодраг (1964). “Функције и врсте гласова у српском народном певању», у: *Зборник радова VII Конгреса фолклориста Југославије*. Охрид: СУФЈ, 375–380.
18. Живановић, Ђорђе (1941). *Срби и пољска књижевност (1800-1871)*. Београд: «Млада Србија».

A short note from the history of traditional music of the Serbs in Vojvodina – to mark two hundred years of the first recorded wedding song

Abstract: The well-known wedding song “Odbi se grana od jorgovana” dates back to 1815 when it was recorded by Franciszek Mirecki. It was sung to him by a woman who was Vuk Stefanović Karadžić’s informant (Dević, 1991: 129). Specific in its character and melodic pattern, the wedding song held an important position in the wedding ceremony of native Serbs in the region of present-day Vojvodina. In the year of 2015 it had been exactly two hundred years since it was first notated.
Keywords: wedding song, native Serbs, jubilee, Vojvodina

Kristina Planjanin Simić
Visoka škola strukovnih studija
Kikinda

UDC 398-053.2(=135.1)(497.113)

Pesme-obrasci vojvođanskih Rumuna kao potkategorija dečjeg folklora u svetlu komparativnih istraživanja

Apstrakt: Pesme-obrasci predstavljaju dečije stvaralaštvo, posvećeno pticama ili nekim drugim životinjama, koje su drage i zanimljive detetu, a u kojima se ogleda dečije reagovanje u odnosu na prirodu. U prošlosti su bile izvođene u tačno određenim satima i danima, na određenom mestu. Opstale su do danas u repertoaru dečijeg folklora uprkos jakim uticajima mas-medija i modernog tempa života, gubeći svoju inicijalnu funkciju, i postale samo „povod za igru i razonodu dece". Zabeleženi primeri još uvek nalaze svoje značajno mesto u tradicionalnoj vokalnoj muzičkoj praksi mnogih naroda Balkana, bez obzira na isčezavanje pojedinih obrednih i običajnih radnji. Upotrebljena leksička sredstva i postupci u pesmama-obrascima susreću se u svakodnevnom narodnom govoru u različitim epohama od rimskog doba, u misterijama srednjeg veka, do današnjih dana u dečjem folkloru. Opstanak tih dečjih kreacija govori u prilog postojanja postepenog etnobiološkog zbližavanja među narodima kroz muziku, a koje se nazire kao budućnost.

Ključne reči: dečji folklor, pesme-obrasci, tradicionalna vokalna praksa, životinje, obredne radnje

Proučavanje dečijeg folklore, uopšte u Vojvodini, je ostalo na margini naučnih istraživanja. Jedna sveobuhvatna etnomuzikološka studija koja bi prikazala tu folklornu kategoriju, tako značajnu i esencijalnu za razvoj deteta, nije nikada do sada ugledala svetlost dana, kako u Vojvodini, tako i šire, u Srbiji. Mnogi istraživači su ukazivali na taj propust i na značaj proučavanja dečijeg folklora u Vojvodini, upozoravajući da je „poslednji trenutak da se pokuša, makar fragmentarno 'spasavanje' dečijeg folklora [...] Dečiji folklor je svedok istorijskog detinjstva i duhovnog razvoja čovečanstva. Ako makar sada, pozno, čak i fragmentarno upoznamo naš dečiji folklor, na putu smo da razumemo folkor uopšte. Kako možemo ozbiljno govoriti o razvoju narodnih običaja, verovanja, narodne psihe u celini, ako se ne zna ništa o čitavoj jednoj etapi u razvoju, i to o ključnoj" (Ljubinković, 1976: 57-58).

Saznanja koja su proistekla iz najnovijih terenskih istraživanja i rezultata iz oblasti dečijeg folklora, ukazuju na specifične poetsko-muzičke elemente rumunskog dečijeg folklora u srpskom delu Banata. Terenska istraživanja obavljena su u više navrata u periodu od 25. maja 1999. do 16. januara 2012. godine u 12 naseljenih mesta na teritoriji srpskog Banata. Tom prilikom je sakupljeno 192 primera dečijeg folklora, od kojih su 33 muzička primera pesme-obrazci[1]. U dosadašnjim etnomuzikološkim publikacijama muzička građa, koja se odnosi na dečji folklor, kao i na folklor za decu u Vojvodini, veoma je oskudna. Prema rečima Nicea Fracilea, u današnje vreme u Srbiji, ne postoji jedinstven sistem klasifikacije vokalne muzičke tradicije, a zanimljivo je istaći i činjenicu da se klasifikacija folklorne građe objektivno razlikuje čak i kod istog autora, od monografije do monografije (Fracile, 1995: 127). Na osnovu 192 zabeležena primera dečijeg folklora na teritoriji srpskog Banata (Planjanin-Simić, 2014), kao i po uzoru na istraživače, koji su se bavili istraživanjem dečijeg folklora u Vojvodini, poput Nicea Fracilea (Fracile: 1987) i Trandafira Žurjovana (Jurjovan, 1983) sakupljena muzičko-folklorna građa pomenute studije podeljena je u sledeće folklorne podkategorije:

1) Brojalice
2) Pesme-obrasci
3) Pesme uz određene dečije igre

    a. Pesme uz igru u vidu kola

    b. Pesme uz „igre rukama”

    c. Pesme uz neke druge igre (pesme uz igre loptom, pesme uz igru u vidu mosta, pesme uz igru u vidu dve naspramne lese)

4) Pesme s različitom tematikom.

Ovaj rad ukazuje na saznanja, proistekla iz najnovijih terenskih istraživanja iz oblasti dečijeg folklora, s posebnim osvrtom na podkategoriju pesama-obrazaca, specifične poetsko-muzičke elemente rumunskog dečijeg folklora u srpskom delu Banata, upoređujući njihove tematske i morfološke osobine sa sličnim primerima iz susednih država.

Pesme-obrasci predstavljaju dečije stvaralaštvo koje govori o večitoj i neminovnoj povezanosti čovek-zemlja-životinja, njihovoj upućenosti jednih na druge, u

1 Navedeni primeri čine deo istraživane građe čiji su kompletni rezultati izneti u doktorskoj disertaciji: *Tipologija rumunskog dečijeg folklora u srpskom Banatu*. *Brojalice*. Nacionalni muzički univerzitet u Bukureštu, R.Rumunija “Tipologia folclorului Românesc al copiilor din Banatul Sârbesc.Numărătorile”, Universitatea națională de muzică din București, 2014.

saživotu. One su u prošlosti bile izvođene u tačno određeno vreme, mesto sa određenim brojem njihovog ponavljanja. Tako su one opstale u repertoaru dečijeg folklora uprkos jakim uticajima mas-medija i modernog tempa života, iako gubeći svoju inicijalnu funkciju i postajući samo „povod za igru i razonodu dece". (Comișel, 1982: 22). U prilog njihovoj rasprostranjenosti na balkanskom poluostrvu govore mnogobrojni primeri iz literature zabeleženi na teritoriji bivše Jugoslavije (u Bosni i Hercegovini, Makedoniji), u delu srpskog Banata, na Kosovu i Metohiji, kao i na teritoriji susedne Rumunije. Te pesme još uvek nalaze svoje značajno mesto u tradicionalnoj vokalnoj muzičkoj praksi mnogih naroda Balkana, bez obzira na isčezavanje pojedinih obrednih i običajnih radnji. Velike promene, koje dolaze zajedno sa tehnološkim inovacijama, menjaju korenito i samog čoveka koji preispituje svrhu svog postojanja, sopstvena ubeđenja i verovanja.

Ta folklorna podkategorija obuhvata one primere u kojima se ogleda dečije reagovanje u odnosu na prirodu. Reč je o pesmama posvećenim pticama ili nekim drugim životinjama koje su drage i zanimljive detetu:

Životinja	Prvi stih
Puž	„ Melci, melci“
Zec	„Iepuraș, coconaș”
Bubamara	„Păpărugă, rugă”
Jare	„Iedzi, iedzi, cucuiedzi”
Roda	„Stârcu, bobârcu”
Kuče	„Cățăluș cu păru creț“
petao	„Cocoșăl cu bâtu gol”
Ptičica	„Păsărică mica-n cioc”

Pesme-obrasci nas transportuju u nezaboravne epohe, u doba detinjstva čovečanstva kada se smatralo da zvuk (u izgovorenoj ili pevanoj formi), ima magične moći, i kada se upotrebljavao u borbi sa prirodom, sa nepoznatim prirodnim silama, u cilju dobijanja za život potrebnih stvari (kada su se saznanja prenosila samo usmenim putem, u etapama i u određenim uslovima) (Comișel, 1982: 22). Tokom proteklih vekova, kada čovek nije bio u stanju da racinalno objasni mnoge prirodne pojave, primetio je da su upravo životinje indikatori koji predosećaju i nagoveštavaju tu atmosfersku promenu sa svojim izoštrenim čulima mnogo ranije od čoveka, npr. uznemirenost kod životinja pred zemljotres, poplavu ili neku drugu prirodnu nepogodu, izlazak glisti iz zemlje pred kišu, odlazak lasta na jug pred zimu itd. Nekadašnji čovek je uviđao te svakodnevne promene, ne samo gledajući u nebo, već najčešće, posmatrajući životinje koje su ga okruživale. Uvideo je da ako ih svakodnevno posmatra i tumači njihova ponašanja može

te „informacije“ prevesti na svoj, ljudski jezik i iskoristiti ih u svoje egzistencijalne potrebe. U tim posmatranjima, on se i životinjama obraćao i molio za pomoć verujući da možda životinje imaju uticaj na „višu silu”, ili su joj možda bliskiji. Uočljivo je bilo da upravo životinje „saznaju”, tj. predosećaju mnoge atmosferske promene u prirodi pre samog čoveka, i samim tim, jesu u prednosti u odnosu na čoveka. Veliki broj tih pesama govori upravo o tome. Nekada davno, važilo je nepisano pravilo da, u osnovi [...] seoska muzika [...] služi nekom određenom cilju i upravlja se po nepisanim seoskim zakonima (obredna, običajna-prim. prevod). U davnim vremenima na selu se nije pevalo i sviralo iz zadovoljstva, već zato što je to zahtevao običaj, odnosno tradicija, moćan zakon koji reguliše život u selu i njime upravlja […] Seoski narod se instinktivno, iz neodoljive potrebe, pokorava zapovestima tradicije (Bartók,1957/1996: 132), a tradicija se pokorava prirodi i njihovoj vekovnoj povezanosti.

Ipak, tokom proteklih vekova, desile su se velike promene, jer je čovek mnoge prirodne pojave naučno objasnio, neke je uspeo sam da izazove i ovlada njihovim prednostima, poput npr. sistema navodnjavanja „kap po kap”, ili postavljanja protivgradnih mreža na površine ispod voća i povrća itd. Tako su i ove pesme vremenom, zahvaljujući tehnološkim inovacijama, izgubile inicijalnu funkciju. Čovek više ne zavisi u potpunosti od „više sile”, ne priziva kišu već je sam izaziva, ne moli se i ne peva joj više, i više ne veruje u postojanje „sile“, jer je on sam postao „sila”. Tako su i te pesme postale manje značajne u odnosu na realna dešavanja-prirodne fenomene, kao i njihovog tumačenja. Postale su samo povod za igru i razonodu dece (Comișel, 1982: 22). Današnja deca su takođe fascinirana životinjskim svetom, i on će uvek iznova biti otkrivan od strane dece i kroz njihovu igru. U novije vreme, preko pesama-obrazaca, dete upoznaje okolinu i izražava sebe: svoje želje, radosti i reakcije na živi svet koji ga okružuje.

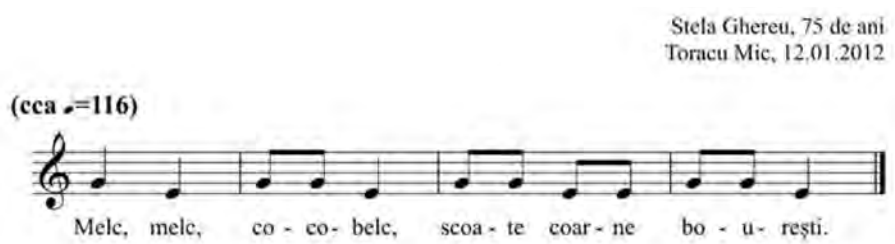
Na leksičkom planu, pored pojedinih arhaičnih reči, srećemo izvedene reči bez određenog značenja, odnosno njihove derivate poput: „Melci, cucumelci“, „Cucumielc, mielc“, ili „Melc, melc,cucumelc“, ili „Melc, melc, cotofelc“, „Melc, melc, cotobelc“, „Păpărugă, rugă“, „Stârcu, bobârcu“, „Iepurași, coconași“, „Iedzi,iedzi, cucuiedzi“ ili „Trei iedzi, cucuiedzi“. One se od strane nekih istraživača, poput Ovidija Brle nazvane „jocuri de cuvinte“/„igre reči“ (Bîrlea, 1979: 78). Postoje i druga objašnjenja po kojima invokacija puža, kroz trostruko ponavljanje imena, iz kojeg ne izostaje ni eufemistični epitet, predstavlja, u stvari, tipičan način obraćanja ljudi nadprirodnim bićima. “Kodobelk”, smatra G. Dem. Teodoresku, proizlazi iz reči “kodoberk” što znači „nema rep“, odnosno bez repa. Kao što je poznato, rep je svojstven bićima iz pakla (Evseev, 1994: 160).

Ipak, postoji i jedna skrivena strana tih dečjih pesama, u formi simbola, koga pojedine životinje nose u sebi, a koga etnolozi tumače na jedan veoma zanimljiv način. “Melk, melk, kodobelk / Pužu, pužu, bezrepiću”, može se smatrati Mioricom (remek-

delo rumunske narodne književnosti, prim. aut.) dečjeg folklora. Veliki broj rumunskih tekstova ukazuje na činjenicu da je dečji folklor preuzeo jedan veliki broj arhaičnih elemenata iz mitologije i značenja simbola tog stvorenja. M. Koman smatra da puž predstavlja jedan kompleksan simbol u kodu narodne mitologije, artikulisan serijom paradoksa, koji se vrti oko sopstvene dovoljnosti, kvazi-totalne autonomnosti, specifične božanskim bićima: ima kuću, koju nosi na leđima, poništavajući time mnoštvo opozicija, kao što su unutra/spolja, ranjiv/zaštićen; hrani se iz sopstvenih rezervi, pojavljuje se i nestaje, mali je i postaje veliki, kreće se po horizontali, ali i po vertikali itd. U stvari, njegova sposobnost da se penje na drvo protumačena je kao prevazilaženje granice koja razdvaja polarnost gore/dole, imajući jednu specifičnu aksiološku funkciju, zato što suprostavlja nebo i zemlju, bogove i ljude, svet ideja i materijalni svet. Na isti način, to je jedna druga činjenica koja utiče na integrisanje puža u kulturnu sferu i daje mu status „mudraca“, dobrog poznavaoca tajni nevidljivog sveta (Evseev, 1994: 157-159).

Reči poput „Melc, melc, cotobelc“, „Păpărugă, rugă“, „Stârcu, bobârcu“, “„Iepurași, coconași“ i druge, upotrebljene su zbog zvučne igre slogova ili veoma često zbog određene rime. Prema rečima Emilije Komišel ista leksička sredstva i postupci susreću se u svakodnevnom narodnom govoru u različitim epohama: u rimsko doba (Katon Stari 234-139 p.n.e.) u V veku u misterijama srednjeg veka i kasnije, do današnjih dana, u bajalicama i dečjem folkloru (Comișel, 1982: 26). Slične podatke navode i autori radova koji su se bavili tom problematikom na Kosovu. Čari tih pesama, kako umesno primećuje Šefćet Plana u jednoj svojoj studiji, leže u dobroj meri i samom prostodušnom izrazu, uglavnoj na auditivnoj slikovitosti koju stvaraju onomatopeje, udvajanja reči sa varijabilnim kombinacijama, aliteracije, asonance, parne rime i različite interjekcije. Naročitu živost im daju dijaloški oblici, apostrofe različiti stilski obrti (Plana, 1970: 437).

Takođe, prema navodima iz literature, koja nam je bila na raspolaganju, te pesme još uvek nalaze svoje značajno mesto u u tradicionalnoj vokalnoj muzičkoj praksi mnogih naroda Balkana, bez obzira na isčezavanje pojedinih obrednih i običajnih radnji.



Primer 1. „Melc, melc, cocobelc“Stela Ghereu, 75 godina, Torak , Srbija[2]

2 Izvor: Autorsko terensko istraživanje, 12. januar 2012.

Navedeni i zabeleženi Primer 1 skoro je identičan s primerom, zabeleženim u selu Vadastrica u Rumuniji (Vădăștriță, R România), odnosno primerom zabeleženim u selu Amarašti de žos, R- Rumunija (Amărăștii de jos , R. România) kako, takođe, primećuje Đorđe Oprea (Oprea, 2000: 55).

Na leksičkom planu, ako uporedimo Primer 1, kao i njegove varijante snimljene na terenu, s primerom iz bivše republike Makedonije (Micov, 1987: 592) shvatićemo da je reč o istoj pesničkoj slici, gde se deca obraćaju pužu da pusti rogove i vezuju puža za motiv vode:

Tekst pesme	**Prevod na srpski**	**Informator, mesto**
„Пушти Бојчо рогове, На зелена трева, На студена вода.“	„Pusti Bojčo rogove, Na zelenu travu Na studenu vodu“	Nepoznat,Viničko, Makedonija
„Melc, melc, cocobelc Scoate coarne bourești. Și te du la Dunare, Și bea apă tulbure...“	“Pužu, pužu, bezrepiću, Pusti volovske rogove, I idi do Dunava, I pij vode mutne.”	Stela Ghereu, 75 godina, Torak , Srbija (Primer 1)

Ako analiziramo tekstove većine zabeleženih varijanti, možemo uvideti da najpoznatija varijanta pesme o pužu, zapravo, sadrži izazov da puž popije dve, ili čak tri vrste vode: mutna voda (Și te du la Dunăre, Să bei apă tulbure/ I idi do Dunava, i pij vode mutne), topla (stajaća) voda (Și te du la baltă , Să bei apă caldă/ I idi do bare, i pij toplu vodu), bistra voda (Și te du la munte, Și bea apă limpede/ I idi do planine, i pij bistru vodu). Prisustvo dve ili tri vrste „voda“ kojima se puž poji, asocira na motiv putovanja duša na onaj svet i vraćanje na zemlju, koji srećemo u bajkama ili tužbalicama. Opozicija mutna voda/topla voda/bistra voda iz puževe pesme svodi se, u stvari, na binarnu dijadu: tekuće vode/stajaće vode. Prvi termin opozicije, tekuća voda (voda Dunava, planinska voda) odgovara mitemu živa voda, dok topla voda (barska) ima kao mitsko-folklorni ekvivalent mrtvu vodu. Za uskrsnuće glavnog lika u bajkama potrebno je da se razjedinjeni delovi tela prskaju prvo mrtvom vodom, koja ima moć „sjedinjenja“ raskomadanog tela, a posle živom vodom koja ima ulogu oživljavanja i prečišćavanja tela, brisanja tragova podzemnog života i smrti (Evseev, 1994: 160).

Pesme, koje deca pevaju o bubamari, su takođe veoma rasprostranjene, mogli bismo slobodno reći, na celoj teritoriji bivše Jugoslavije, odnosno njenih bivših republika: od Bosne i Hercegovine (Srebrenica, Duvno-Crvenice), Makedonije (Viničko) i Kosova, tako i Vojvodine odnosno srpskog Banata (Kuštilj, Jablanka), a takođe i na teritoriji Rumunije, što je kroz naredne primere, iz nama dostupne literature i prikazano. Tekstualna sličnost pesme iz Makedonije (Viničko) gde se od bubamare traži da nađe muža/ženu onome ko joj peva, u zavisnosti od pravca u kom će odleteti, i njena rasprostranjenost, s pesmama sakupljenim na drugim geografskim meridijanima, uključujući i manjinsko rumunsko stanovništvo na teritoriji srpskog Banata, kao što je već pomenuto, veoma iznenađuje:

„Лит, лит Буба Маро,
Прикажи ми женичката“, ili „кажи ми момата.“ (Micov, 1987: 592).

Autor pomenutog rada navodi: „Ovu pesmu sam ja pevao kada sam bio momak i bio zaljubljen, pa u pravcu u kom poleti Buba Mara, tako se veruje, iz tog sela ili grada momak će uzeti nevestu“ (Micov, 1987: 592).

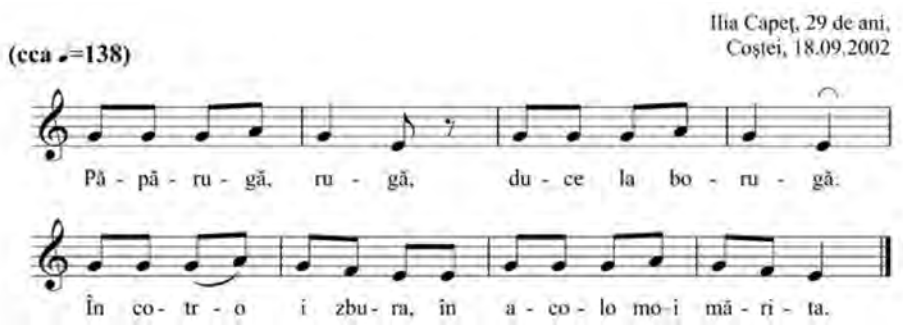
Sličan primer praznoverja srećemo u literaturi iz Bosne i Hercegovine, gde devojčice, a ponekad i dečaci „gataju“ da im buba-mara pokaže gde će se udati ili oženiti. Stavljajući bubamaru na šaku, u Srebrenici govore:

„Let, let, buba-maro,
Donesi mi pismo i pokaži put
Gde ću se ja udati. (Obradović, 1972: 145).

U zavisnosti na koju stranu Buba-mara odleti, „vjeruju“ da će se tamo udati. A na području Duvna (Crvenice) govore:

„ Frni baja, u ono selo đe ću se udati.“ (Obradović, 1972: 145)

U pesmi o bubamari deca o insektu, lepo obojenog tela, kojega hvataju u ruku pevaju i sve vreme dok taj insekt hoda njihovom šakom, izgovarajući reči, rimujući ih, nastoje da kao u magičnoj radnji pogode pravac u kome će bubamara poleteti (jer se, navodno tamo gde će ona odleteti nalazi njihova buduća nevesta). Karakteristično je da tu pesmu pevaju i devojčice (Škodra, 1987 : 651). Nažalost, autor tog rada nije dao ni tekstualni, ni muzički prikaz pesme. Ipak, on zaključuje da te pesme o rodi, svraki, patki, kokoški, kokotu, lastavici, kukavici itd...deca Kosovskog Pomoravlja pevaju, kako albanska, tako i srpska (Škodra, 1987: 549).



Primer 2, „Păpărugă, rugă" Ilia Kapec, 29 godina, Kuštilj, Srbija[3]

Varijante pesama pod nazivom „Păpărugă, rugă" poput Primera 2, snimljene u selima srpskog Banata Jablanka i Kuštilj, veoma su slične pomenutim primerima, zabeleženim na teritoriji bivših jugoslavenskih republika.

Ukoliko obratimo posebnu pažnju na tekstove navedenih primera, pesama-obrazaca, zaključujemo da deca na jednom veoma širokom folklornom području Balkana, u dodiru s prirodom i životinjama, stvaraju skoro identične pesničke slike i asocijacije. Kroz prikazane tekstove pesama-obrazaca deca iskazuju ista praznoverja, verujući da će im bubamara na njihovom dlanu i njen let, odrediti „sudbinu" gde će se oženiti /udati.

Tekst pesme	Prevod na srpski	Informator
„Păpărugă, rugă, Ia șuba , ș dai fuga Încotro tu ve-i zbura, Acolo mo-i mărita."	Buba-maro, maro, uzmi kofu i brzo otrči, kuda ćeš odleteti, tamo ću se udati.	Lazăr Novac, 47 godina, Jablanca
„ Păpărugă, rugă, Duce la borugă. Încotro-i zbura, În acolo mo-i mărita."	„Buba-maro, maro, Idi do reke, kuda ćeš odleteti, tamo ću se udati"	Ilia Kapec, 29 godina, Kuštilj

3 Izvor: Autorsko terensko istraživanje, 18. septembar 2002.

Sličnog mišljenja je i Simeon Florja Marijan, veliki folklorista iz Bukovine, koji insekta naziva „vešticom“ (Marian, 1903 : 109 i Evseev, 1994: 128), ukazujući na analogiju između rumunskih imena bubamare (popina Marija, Mariuca, popina Mariuca) i njenog nemačkog imena “Marienkafer”, otvara jednu veoma interesantnu mitološku liniju koja povezuje insekta sa kultom Svete Marije, i u našem i u evropskom folkloru. Sasvim je moguće da je rumunsko ime tog insekta južno-slovenska pozajmica, jedna složenica: Buba-Mara, odnosno buba „insekt“ + ruža „crveno“. Njeno ime u Bukovini je gainuša (kokoškica) i to, zahvaljući analogiji sa Gainuša (Kvočka sa pilićima): sedam tačaka na telu bubamare porede se sa sedam zvezda u konstelaciji plejade. Na isti način, po mišljenju S. F. Marijana, „analiza uloge bubamare u dečjem folkloru i u verovanjima Rumuna dozvoljava nam da je integrišemo u indo-evropsku mitološku liniju, koja, uostalom, vodi do prvobitnog mita borbe između boga neba i nekog podzemnog božanstva, koji je rekonstruisan pomoću baltičko-slovenskog materijala (Evseev, 1994: 128).

Kao što smo uvideli, bubamarin let dovodi se u vezu s putanjom sunca na nebu, sa simboličkim vrednovanjem istoka i zapada (Evseev, 1994: 128).
Metro-ritmički obrasci kreću se u opsegu od 4 do 8 odeljaka.

Ritmička struktura je izrazito binarna, dok su ternarni obrasci u vidu triole retkost. Stihovi slede jedan za drugim. Sadrže od 4 sloga, što predstavlja ređu pojavu, a najveći broj primera sastavljen je od stihova, koji sadrže od 6 i 8 slogova. Pored stihova sa parnim brojem slogova, takođe se javljaju stihovi sa neparnim brojem slogova, od 5, odnosno 7 slogova. Versifikacija stihova nije konstantna, već mogu da se pojave najrazličitije kombinacije od dva i više tipova versifikacije, bez unapred utvrđenog pravila. Najčešće su prisutna tri tipa versifikacije, sedmerac (4+3), simetrični osmerac (4+4) i simetrični šesterac (3+3). Najčešće je prisutna parna rima, a nešto ređe i sukcesivna rima. Zajednička karakteristika za sva 33 analizirana primera pesama-obrazaca je svakako povezanost dečijeg ritma s tekstom, kao i heterometrija u skoro svim zabeleženim primerima, sa svega nekoliko zabeleženih primera gde je prisutna izometrija.

Stihovi pesama-obrazaca koji se skandiraju takođe podležu ritmičkim shemama već poznatog ritmičkog sistema, a koji se retko približava recitatorskom stilu odraslih (Comișel, 1982: 22) kojem, prilikom izvođenja, podležu i pevani primeri iz ove folklorne podkategorije.

Način njihovog izvođenja je:

a) pevanje (21 primer)
b) skandiranje (10 primera)
c) kombinacija pevanja i skandiranja (2 primera).

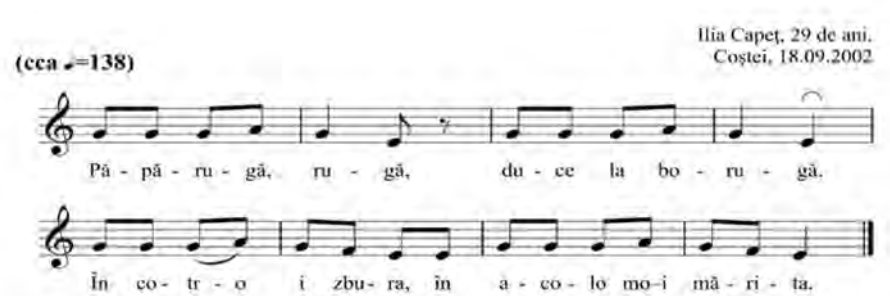
Kada se sakupljena građa bolje sagleda, reč je zapravo o nekoliko primera i njihovim varijantama čiji način izvođenja varira, od skandiranja, pevanja kao i kombinacije ovih dvaju načina izvođenja.

Melodijska linija je, u većini pevanih analiziranih primera ove folklorne podkategorije, krajnje jednostavna i silabična. Ona se uglavnom odvija na susednim tonovima s pojedinim skokovima. Najčešće su to male terce silaznog smera, ređe velike terce silaznog smera, dok su velike terce uzlaznog smera predstavljaju pravi izuzetak . Mogu se primetiti i veći skokovi kao što su: interval čiste kvinte i čiste kvatrte. Melodijska krivulja obuhvaćena je najčešće u okviru čiste kvarte. Tonski odnosi ovih napeva gotovo se uvek oblikuju na arhaičnim dijatonskim infrapentatonskim nizovima:

- biton (2 primera)
- triton (3 primera), odnosno triton težeći ka tetrakordiji (1 primer)
- trikord (1 primer), trikord težeći ka tetrakordiji (1 primer)
- tetraton (1 primer)
- tetrakord (6 primera).

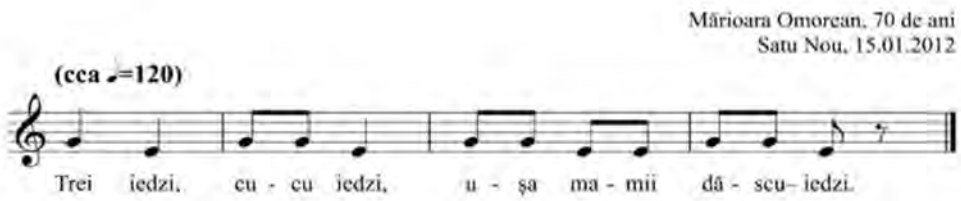
Reč je o jednom prepentatonskom sistemu i pentatonskom, kako je primetio Đorđe Breazul (George Breazul), što potvrđuje i George Oprea (Oprea, 2000:55). On nije karakterističan samo za Olteniju u Rumuniji, već on postoji i na mnogo širem folklornom arealu, što svakako potvrđuju i primeri sakupljeni za gore navedenu studiju (Planjanin-Simić, 2014), a čija su istraživanja obavljena na teritoriji Srbije kod rumunskog življa. Slične osobenosti dečijih pesama primećene su i kod albanske dece na Kosovu (Plana, 1972: 437).

Početni melodijsko-ritmički motivi narednih navedenih primera karakteristični su i za druge analizirane pesme-obrasce :



Primer 3, „Iepuraș, coconaș", Ilia Kapec, 29 godina, Kuštilj[4]

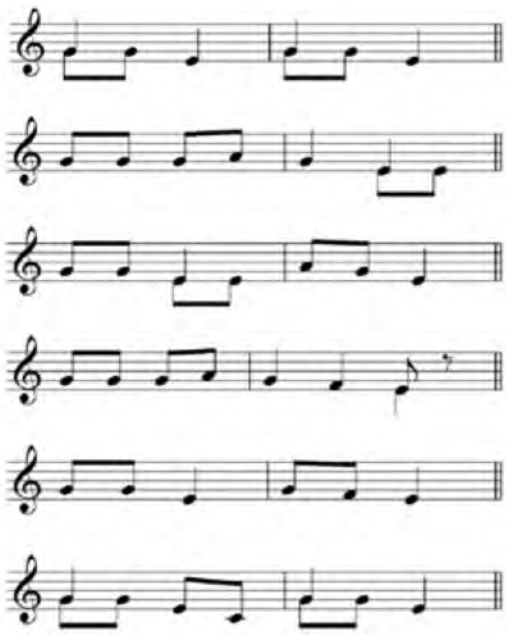
4 Izvor: Autorsko terensko istraživanje, 18. septembar 2002.



Primer 4, Marioara Omorean, 70 godina, Banatsko Novo Selo[5]

Primeri koji su sakupljeni za ovaj rad, zapravo, predstavljaju samo varijante jednog te istog melodijskog tipa čija je struktura podržana u okviru čiste kvinte (Oprea, 2000: 88). Pentatonika u okviru dečijeg folklora ne predstavlja ništa drugo do određen stepen u okviru procesa, koji bi se mogao smatrati za jedan od završnih stadijuma pomenutog repertoara (Oprea, 1980: 22).

Može se zapaziti i izdvojiti nekoliko osnovnih melodijsko–ritmičkih motiva, koji su karakteristični, kako za dečiji folklor na širem folklornom arealu, tako ujedno i za pesme-obrasce u užem smislu. Oni ujedno predstavljaju i fiziološko-vokalna ograničenja, posebno mlađe dece.



a) Primer 1 (zabeleženo 5 primera)

b) Primer 2 (zabeleženo 7 primera)

c) Primer 3 (zabeleženo 3 primera)

d) Primer 2 (zabeleženo 6 primera)

e) (zabeleženo 2 primera)

f) (zabeleženo 2 primera)

5 Izvor: Autorsko terensko istraživanje, 15. januar 2012.

Navedene melodijsko-ritmičke formule prisutne su u najvećem broju primera, sakupljenim za ovaj rad, bez obzira na starosnu dob kazivača. Pa, ipak, treba voditi računa da melodijske sličnosti ne znače neminovno da je reč o pozajmicama, ili o uticaju, već da je reč o primarnim muzičkim elementima koje „vode poreklo iz psihofizičke konstitucije čoveka" (Alexandru, 1978: 75) kao što nas podseća Tiberie Alexandru, a što je u svojoj studiji o dečjem ritmu dokazao Konstantin Brailoju (Brăiloiu, 1954-1955: 121-171).

Kombinovanjem tih melodijsko-ritmičkih motiva, kao i njihovim variranjem, nastaje više varijanti pesama. Postojanje melodijsko-ritmičkih motiva, kao karakteristična pojava u narodnoj muzici, primećena je i od strane srpskih etnomuzikologa. Neki istraživači, poput Dragoslava Devića, nazivaju je melodijski obrasci (Dević, 1991: 295) – pojava u narodnoj muzici, o glasovima, ustaljenim napevima ili melodijskim obrascima, koji predstavljaju kalup za pevanje raznih tekstova i sadržaja, uglavnom iste metričke strukture (Dević, 1986).

Posmatrajući odnos muzike i teksta, i u ovoj folklornoj podkategoriji, takođe se zapaža da se na određenom ritmičko-melodijskom obrascu izvodi više pesama, što je takođe jedna šira, rekli bismo, geografsko-muzička pojava.

Muzička forma za 33 sakupljena i analizirana primera pesama-obrazaca (Planjanin-Simić : 2014) sastoji se od:

a) Pesama sastavljenih od jednog melodijskog odeljka, odnosno melostiha koji se ponavlja više puta AAA…(Primer 3, ukupno 5 analiziranih primera), sa neznatnim izmenama AA, A (Primer 1 i Primer 3, ukupno 5 analiziranih primera)
b) Pesama sastavljenih od dva melodijska odeljka koji mogu biti ponovljeni više puta od koji je drugi variran A Av (Primer 2, ukupno 5 analiziranih primera) jednom ili više puta A Av1 Av2 Av2 (1 analizirani primer)
c) Pesama sastavljenih od dva međusobno različita melodijska odeljka, koji se mogu ponavljati, a drugi može biti neznatno izmenjen ili variran:

A B/A B/A	(1 primer)
A B A, Bv _5	(1 primer)
A B Bv B, B,	(1 primer)
A A B B Bv Bv	(1 primer)
A A, A B A Bv A B	(1 primer).

Završne kadence melodijskih odeljaka, u najvećem broju primera, su na 1. stupnju. Izuzetak predstavlja kadenciranje na 2. stupnju (2 zabeležena primera), 3. stupnju (2 zabeležena primera) odnosno 5. stupnju (3 zabeležena primera), odnosno na 3. i 5. stupnju (1 zabeležen primer), te ih, u smislu izuzetaka, treba i posmatrati.

Deo novih zabeleženih pesama poseduju slične, ili čak identične karakteristike

u odnosu na objavljenu folklornu građu ranijih autora. Tako, na primer, u pomenutoj studiji Nicea Fracilea (Fracile, 1987: 282-283) nailazimo na identične primere o pužu „Melc, melc, cucumelc“ koji su zabeleženi 1981. godine u selu Kuštilj, kao i na veoma slične primere pesama-obrazaca zabeležene 1982. godine takođe o pužu „Melc, codobelc“, kao i o bubamari: „Păpărugă, rugă” zabeležene u knizi Tranadfira Žurjovana (Jurjovan, 1983: 85) u selu Ovča.

Deca, baš kao i odrasli, i danas vrlo rado izvode pomenute pesme-obrasce. Uprkos jakim uticajima mas-medija i modernog načina života, one opstaju u današnjem folklornom repertoaru i svakodnevnom životu, prenoseći se usmenim putem, s kolena na koleno. Uprkos opštem tehničkom i kulturnom razvitku koji donosi neminovne promene u svakodnevnom životu čoveka, u istraživanju narodne muzike toliko mnogo pitanja čeka odgovore! Iako ni najbolji opis onoga što je mrtvo ne može učiniti da oživi, ali će bar malo osetiti miris i ukus života u jednoj zbirci (Bartók,1957/1996: 126-132).

Postepeno etnobiološko zbližavanje među narodima je uvek bilo prisutno otkada je istorije i ljudi, i ono je sve snažnije u pravcu izjednačavanja etničkog identiteta, što će se odraziti, svakako i u muzici, a što se nazire kao budućnost (Dević, 1991: 297). Ono se možda već odvija pred našim očima, ili su tradicije mnogih naroda Evrope mnogo sličnije nego što je do sada poznato, što ostaje idućim generacijama da odgonetnu.

Literatura:

1. Alexandru,Tiberiu. (1978). *Folcloristică, organologie, muzicologie*. București: Editura muzicală.
2. Bartok, Bela (1996).“Kako i zašto treba da skupljamo narodnu muziku“ u: Novi zvuk, internacionalni časopis za muziku, br. 6, 123-136, Beograd: Savez kompozitora, prevod Dević, Dragoslav (Bartók, Béla). (1957). „Warum und wie sollen wir Volksmusik sammeln”, în: Bartók, Béla, Weg und Werk, Schriften und Briefe, Budapest : Corvina).
3. Bîrlea, Ovidiu. (1979). Poetică, folcloristică, București: Editura Univers.
4. Brăiloiu, Constantin. (1954-1955). “LE RITHMIQUE ENFNTINE“, Paris-Bruxelles: Les Colloques de Wegimont, 121-171.
5. Comișel, Emilia. (1982). *Folclorul copiilor, studiu şi antologie*. Bucureşti: Editura muzicală.
6. Ljubinković, Nenad (1976). „Usmeno dečje stvaralaštvo“ u Zbornik radova: Negovanje izvornog folklora u radu sa decom. Beograd: Savet za vaspitanje i brigu o deci SR Srbije, 53-58.
7. Dević, Dragoslav. (1986). *Narodna muzika Dragačeva, oblici i razvoj*. Beograd: GRO „Kultura”, OOUR „Radiša Timotić”.

8. Dević, Dragoslav (1991). *Osobenosti srpskog i vlaškog pevanja u severoistočnoj Srbiji*, u Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku, P. I. 3 Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 289-307.
9. Evseev, Ivan. (1994). *Jocurile tradiţionale de copii* (*Rădăcini mitico-rituale*), Timişoara: Editura EXCELSIOR.
10. Fracile, Nice. (1987). *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini, komparativna proučavanja*, Novi Sad: Matica srpska, Udruženje folklorista Vojvodine.
11. Fracile, Nice (1995). *Neka zapažanja o klasifikaciji vokalne muzičke tradicije*, U: Folklor u Vojvodini, Novi Sad: Udruženje folklorista Vojvodine, sveska 9, 125-130.
12. Jurjovan, Trandafir. (1983). *Folclor muzical Românesc din Ovcea*, Ovcea : Editura Societatea cultural-artistică „Steaua".
13. Marian, Simeon Florea. (1903). *Insectele în limba, credinţele şi obiceiurile românilor*, studiu folcloristic. Bucureşti: Ediţiunea Academiei Române.
14. Micov, Totor (1987): „За некои карактеристични детски песни од Виничко", Zbornik radova XXXIV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Tuzla: Udruženje folklorista Bosne i Hercegovine, glavni i odgovorni urednik Miroslava Fulanović-Šošić, 589-595.
15. Obradović, Milica (1972/1973): *Praznoverja u dečjim igrama Bosne i Hercegovine*, (143-147), Narodno stvaralaštvo- FOLKLOR, god. XI-XII, sveska 44-45, oktobar-mart.
16. Oprea, Gheorghe. (2000). *Studii de etnomuzicologie*. Râmnicu Vâlcea: Editura ALMAROM.
17. Oprea, Gheorghe (1980). *Aspecte ale tezaurului folcloric*. *Valori perene ale culturii muzicale în comuna Bogdan Vodă*. U: Muzica, 30, br. 9, septembrie, Bucureşti: Editura Litografia Academiei de muzică din Bucureşti , 20-22.
18. Planjanin-Simić, Kristina (2014). „Tipologija rumunskog dečijeg folklora u srpskom Banatu. Brojalice", doktorska disertacija, Nacionalni muzički univerzitetu u Bukureštu, R.Rumunija (u rukopisu), "Tipologia folclorului Românesc al copiilor din Banatul Sârbesc.Numărătorile". Universitatea națională de muzică din București, 2014.
19. Plana, Šefćet (1970-1972)."Tipovi kosovskih albanskih dečjih pesama". Zbornik radova XXXVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, glavni urednik Vinko Žganec, Poreč – Zagreb: Savez udruženja folklorista Jugoslavije: Društvo folklorista Hrvatske, 431-438.
20. Škodra, Faik. (1987). „Dečje igre u Kosovskom pomoravlju". Zbornik radova XXXIV kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, gl. i odgovorni urednik Miroslava Fulanović-Šošić. Tuzla: Udruženje folklorista Bosne i Hercegovine, 647-651.

Songs-patterns of the Romanians in Vojvodina as a subcategory of children's folklore in the light of comparative studies

Abstract: Songs-patterns are children's creations dedicated to birds or other animals dear and interesting to the child which reflect children's reaction to nature. In the past they were performed at certain hour, day or place. They have survived in the repertoire of children's folklore to present day despite a strong influence of mass media and modern life tempo, although losing their initial function, and they have become simply a "cause for children's games and entertainment". The recorded samples still hold a significant place in traditional vocal musical practice of a number of the Balkan peoples, regardless the fact that some rituals and customs are disappearing. The lexical means and procedures used in songs-patterns have been found in children's folklore in everyday vernacular speech throughout various epochs: since the Roman period, through medieval mysteries, till today. The survival of these creations by children speaks in favour of gradual ethnobiological rapprochement between peoples through music, which can be seen as the future.
Keywords: children's folklore, songs-patterns, traditional vocal practice, animals, ritual services

Ivana Buljan Legati
Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti
Odsjek glume

UDC 81'271.1:792.071

Izazovi u interpretaciji lirskih tekstova

Oni su sretni tako; ja sam sretna ovako.
Život se u cijelosti izmijenio.
Po tome, cijelo njezino biće, čak njezina ljepota,
postade na trenutak, nešto prašno i zastarjelo.
Virdžinija Vulf „Svjetionik"

Apstrakt: Izabrati pravi put do odgovora na pitanje kako se poezija kroz stoljeća gubila i izgubila svoju svrhu u sve većoj praznini svemira i kako se od neizbježne i dobrodošle društvene rabote pretvorila u pojavu koja će zbog prevelike sumnjičavosti prema jeziku zajednice, svjetonazoru većine, prema protežnoj stvarnosti morati napustiti svoje sugrađane, moguće je, možda, obavi li se prethodno (barem) grublja rekonstrukcija smisla i prirode stalnih mijena u poetskom mehanizmu (detaljnija prikazba enormno bi proširila obim ovoga rada), te stilskoga i recepcijskog puta koji je prevalila lirika do današnjih dana, budući da je svaki izbor mogućnosti jezičnoga sustava u određenom povijesnom periodu ubrzo navještavao i svoju granicu. Lirika će od popularnoga, zabavnog i poučnog roda kao transparentnog sredstva društvene komunikacije koje je, generirajući postojane izvjesnosti, pojedinca uvelo u zajednicu i davalo mu osjećaj kontrole nad vlastitom sudbinom i smislom, proporcionalno prevlasti **estetske** dimenzije njezinih tekstova (koja će s vremenom zamijeniti predznak pismenosti), postajati sve teže prispodobiv i savladiv, u određenim periodima gotovo neprenosiv umjetnički zor. Publika će u takvim okolnostima imati sve manje razumijevanja i širokogrudnosti prema njezinim „slabostima".
Ključne reči: lirika, zajednica, spoznaja, Katedra za scenski govor, sloboda.

Uvod

U drevnim se vremenima, kako znamo, pod pojmom književnosti podrazumijevala samo kazivana poezija, odnosno unutar kolektiva pjevani, karakteristično metrički određeni stihovi, jer stari su narodi vjerovali jedinstvu zvuka i smisla, kao i bitnoj povezanosti riječi i stvari. Pjesme koje su se „izvlačile" u jednom govornom potezu predstavljale su mehanički proces nastajanja. Razina smisla (do kraja realna) bila je određena strukturom raspoloživog jezika (do kraja realnom) i doživljavala se gotovo psihosomatski pružajući mogućnost čistoga (danas potpuno nezamislivog) slušanja, nezagušenog nekim posebnim namjerama slušalaca ili njihovim odnosom prema znanju. Slušna percepcija usmjerena tako prvenstveno na jezik sakupljala je ljude, stvari i prostore držeći ih na okupu, afirmirala život, stvarajući početne utiske univerzalne mogućnosti postojanja i pripadanja široj slici svijeta i vremena. Manifestna, dakle, funkcija pjesme koja je kao odlučni element orijentacije slavila situacije i određeni način života, dominirala je nad estetskom funkcijom, a govorni ili izvedbeni čin koji je zgušnjavao važne neke, čudne, nesvakidašnje događaje, slaveći k tome, i elementarnu životnu snagu, sjekao je vremenski tijek i doživljavao se kao slasna, trajna međuigra koja podliježe rekreaciji u svakoj novoj izvedbi. Čovjek počinje pamtiti percipirajući sve ozbiljnije **neprestanost** vlastitog postojanja u vremenu i prostoru; održavati kult vječite sadašnjosti, ali i prenositi putem traga koje proživljena iskustva ostavljaju u njemu. Osjećajući duboku potrebu da dokaže svoju izvornost, da uspostavi odnos s drugima oko sebe kao i s minulim vremenom, dolazi do prvih pokušaja očuvanja prošlosti za potomke i prilagodbe sfere osobnoga čina sjećanja društvenoj dimenziji ljudske memorije.

Razdoblja koja će uslijediti nakon *tisućljetne noći* natopljene teretom nužde koja je svoje pjesme nosila na religijskim i moralnim vrijednostima, vidljivoj ulozi poezije daju drugačiji smisao. Već disciplinirane rečenice renesanse, koje se pišu samo za određenu publiku (auditivna percepcija pjesama migrirat će u vizualnu percepciju i mnogo širu kulturnu sliku), mijenjaju narav poezije. Slijedom nastanjivanja i upoznavanja svijeta, evoluiranjem i razdvajanjem književnih rodova, žanrova, vrsta, škola, praksi i teorija stih prestaje biti prirodnim oblikom percepcije (kakvim biva za vremena antike i većeg dijela srednjega vijeka) i sve se više čuje kao nesvakodnevno govorno iskustvo. Uvođenje novih poetskih struktura koje napuštaju dizajn kontemplativne mistike, važećih kodeksa časti, aktualnih poimanja ljepote, dobra ili čestitosti, ideologijske zatočenosti, kao i dolazak nove osjećajnosti (svojstvene duhu kriznoga razdoblja nakon pozitivizma) koja će glorificirati poraze, asimetrije i čovjekove sumnje, stat će na put uspostavljenim društvenim obrascima i hijerarhijama (ozbiljnije narušavanje dogodit će se pojavom romantičarskog pravca koji će zazirati od utilitarne funkcije književnosti) i time ishoditi i mijenu navikā

čitateljske publike. Ljudska svijest u romantizmu nastojat će oštetiti površinu smisla, a zatim i njegov dublji sloj, pa se pjesnici, promičući se, zbog takve inicijative polako u strance u vlastitome društvu, više neće baviti samo vrstom spoznaje o tome što je dobro, a što loše u svijetu koji nas okružuje. Ta će spoznaja na mnogo dublji način značiti i impuls slobodnoga određenja prema svakome novom iskustvu; znak samoodređenja. Povlastica i osjećaj nesmetanijega ljudskog postojanja otvorit će široke mogućnosti pjesničkog djelovanja, ali i trajno uznemiriti svijest opažanjem destrukcije odnosa. Čežnja da se nepregledni i tamni prostori svijesti oslobode svoga sužanjstva neće težiti ka tome da pjesme osiguraju od strane publike očekivani umirujući učinak, nego će se vremenom put pjesnikā vidovnjaka koji su se odvažno, u ime pečata umjetničke osobnosti, oslobađali balasta komunikativne jasnoće pretvoriti u put prema otpadništvu i izgnanstvu.

Produbljivanje isprva vrlo simplificiranih čitateljevih predodžbi i perspektiva, širenje svjetonazora, stjecanje recepcijskog iskustva, jačanje svijesti o samome jeziku koji prekoračuje početnu funkciju imenovanja stvari i omogućuje intenzivniji doživljaj riječi, također smatramo čimbenicima književne evolucije tijekom koje će se oblikovati sve gušća i „neprotočnija“ djela. Upravo ta tektonika ploča legitimirala je uzmicanje i stišavanje dobrohotnoga, prometejskog pjesničkog glasa, njegovo potpuno odvajanje od stvarnosti epohe u kojoj je nastajao i zagovarao interes zajednice, te u krajnosti otvorila put slabokrvnom zanimanju za finu mehaniku pjesničkih iznimnosti. Markantno je možda pitanje kada su se točno pjesnici, nemirni i nestalni pod zvijezdama, iz milosti božje prognali.

Postoji, naime, u živahnoj diskurzivnoj vrevi jedna točka koja predstavlja najdelikatniji stupanj meteža i nesporazuma (iako će baš tada pjesnici pisati slobodno, kreativno, uzvišeno, neobuzdano) nakon čega niti jedno pismo neće više moći nadići problem privremenog tumačenja svijeta ili stvaranje individualnih konstrukcija stvarnosti. U jasnijem nekom poimanju okolnosti govorimo o dolasku novoga doba i urbanoga čovjeka XX. stoljeća koji će slobodu izbora ubrzo početi doživljavati i kao svojevrsno prokletstvo. U vremenu u kojemu **društvena** djelotvornost književnosti uglavnom gubi svoj naboj, umjetnički će se značaj pridavati i onim djelima koja nemaju onu pojavnost na koju je društvo naviklo, te će umjetničku kvalitetu jamčiti ime autora ili izdavača, naslov djela ili žanr. Čitatelj tada više neće moći biti samo pasivni uživatelj (ganut, sućutan ili uzbuđen). On zauzima višu razinu u receptivnom mehanizmu i postaje suodgovornim za funkcioniranje novoga estetičkog znaka koji se izdvaja predodžbe o umjetnosti i traži svoje individualno mjesto. Pravo će pitanje biti hoće li čitatelj znati/htjeti popunjavati, nadopisivati praznine sve odsutnijega lirskog subjekta i baviti se estetičkom djelatnošću pjesnika (budući da život, ipak, živimo anticipirajući) ili će, zaziruć od takova zadatka, odabirati djelatnost proznih junaka (budući da priče/sjećanja pričamo unatrag).

Književnici modernizma s nelagodom prate kako se raspada iluzija o jedinstvu svijeta i u svojim djelima neprekidno preispituju čovjekovo mjesto u neharmoničnome društvenom ustroju, kontraste u vrijednostima civiliziranog društva, daljnji razvoj tehnologije i komercijalizacije modernog života. U antagoniziranome društvu odnos autora i čitatelja stubokom se mijenja, sve više se asimetrizirajući. Negdašnji osjećaj obveze suradnje s čitateljima i dobro poetsko sporazumijevanje preko vjerodostojnog prikazivanja, uvažavanja zbilje koje jamči djelotvornost govornog čina sada do kraja prestaje. Tematsku „nedužnost" u lirskim djelima i njihovu organsku povezanost sa svijetom pjesnici rastaču u čarobnu snagu simbola kao znak tihog prezira prema svemu podrazumljivom u njemu. To će se slabljenje kohezivne snage događati recipročno čovjekovoj zagubljenosti u stvarnosti koja postaje dvosmislena i paradoksalna. Aktualni društveni kontekst anestezirao je osjećajnost i malo toga može pružiti prosječnom čitatelju, jer društvo sito krikova ranjenih ljudskih duša, punih straha i nevjerice, osjećaja osamljenosti i ugroženosti, pesimističnih gravura, tuge i prolaznosti. Publika zahtijeva odušak, zahtijeva zabavu, razonodu, nadu.

Pjesnički otklon postat će tako najdrastičniji u razdoblju simbolizma i nadići, mimoići znatiželju čitateljā, odnosno šire publike koja očekuje točno utvrđene kanone po kojima se kreće, tvoreći veliku brešu između „njihovog" i „našeg" jezika. Novi diskurzivni identitet predstavlja sada užitak umijeća konstruiranja, jer se svijet može opravdati još jedino kao estetski fenomen. Preferirajući, dakle, sam proces pisanja u kojem riječ više nije sredstvo izražavanja, nego način oblikovanja, rezultat žive izražajne moći ljudskog duha, grade živim jezičnim materijalom, a ne principima kao što to čine razdoblja do tada. Suprotstavljeni uobičajenom značenju i razgovornom smislu riječi, kršeći sve komunikacijske standarde, konvencije i norme, riskirajući time i sam prekid komunikacije, prodirući u neistražena područja vlastite psihe, osobite osjećaje, osebujne metafizičke i oniričke motive i sumorne urbane situacije, pjesnici se stoglasno zalažu za tajnost i nagovještaj smisla, (ali ne i za njegovo ukidanje!), za moć sugestije namjesto monotonog dociranja. Crno se je pero simbolizma bijesnom jezičnom silom savijalo na najdelikatniji i najuzvišeniji mogući način i u tom se strastvenom sudaru teksta i čitatelja (mene *realnog* i mene *implicitnog*) dogodila najintenzivnija i najuzbudljivija promjena značenja ikada.

Poprilično će vode protjeći dok čitatelji na novom planu nekomunikativnosti prihvate druge, drugačije govorne mogućnosti i prispodobe ih neizmjernosti jezičnoga sustava. Ta gotovo mitski utemeljena usklađenost svakodnevnoga govora s govornim trenucima jednoga lirskog djela, njegova jasna značenjska funkcija krajnost je koje se ne uspijeva riješiti ni recepcija posljednjih generacija. Susretljivost prema značenjskoj polifoniji događala se je i događa se povremeno, no nikada više nije označena kao želja.

Vizije

Specifičnost ovoga izlaganja o trenucima književne kibernetike obilježena je zapravo radom sa studentima glume na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Na toj ravnini kolo poetske sudbine, čini se, najviše pogađa one koji u poeziji ne vide ništa osobito i na putu učenja poraz vide kao prvi mogući korak. Da bi razvili svoju umjetničku snagu i odškolovali se do profesionalnih glumaca, moraju proći kroz proces unutarnjeg oblikovanja vrhunskih poetskih materijala kakve predlaže Katedra za scenski govor. Dramska akademija (za razliku od Muzičke akademije) regrutira ljude iz školskih klupa, gdje je još uvijek, najčešće prisutan tradicionalni, metodički pristup nastavi poezije koji lirsko djelo obrađuje prema udžbeničkom receptu ili ga vidi kao predložak za učenje o tropima, figurama, epitetima, metaforama, prispodobama ili, pak, u najgorem slučaju, poetski stilski registar koristi za deklamatorske sposobnosti, razvijanje pamćenja ...

Govoriti neki tekst, znači boriti se (za taj tekst), znači razviti moć nad porukama koje prepoznajemo, ali ne znači, kao u šahu, nužno i pobijediti. Barem ne onako kako nas to škole vole učiti. Neki se potezi vuku iz osjećaja zadovoljstva i radosti, iz osjećaja u kojem sudjeluje čitavo tijelo. Često, nažalost, svjedočim činjenici da je pozornost studenata prilikom izvođenja neke pjesme ili proznog teksta, (sasvim svejedno), toliko snažno usmjerena na pobjedu nad zadatkom koja je, pak, sva usmjerena na ocjenu postignuća i isključuje svaki osjećaj vlastita tijela koji bi pomogao da se sadržaj mnogo prirodnije podijeli s onim tko sluša. U tom zatvorenome, neprotočnom krugu znaju se pojaviti nemale patnje. Proces povezivanja s našim unutarnjim zbivanjem, tako netipičan za naš obrazovni i društveni sustav, mogao bi započeti već prvim ulaskom djeteta u sustav institucija. Naravno da o tome malo tko vodi računa, pa moram, eto, posegnuti i za vlastititim sjećanjem na osnovnu školu i na jednoga mog školskog kolegu koji je spoj s vlastitim tijelom, tu protočnost u organizmu prilikom govorenja pjesama znao posve prirodno postići na satovima hrvatskoga jezika. Bio je često izabiran na satu da „izrecitira“ kakvu pjesmu, uglavnom zbog dobrog pamćenja stihova, a ne zbog onoga što je zbilja bilo slušanja vrijedno. Tako je jednom, prepuštajući se veselju i užitku govorenja, kao da jede i pije, lepršao zaneseno kroz stihove *Lenke*, Koče Racina (takva su vremena bila!) koji su po mome sjećanju išli ovako:

„Otkako Lenka ostavi
kosula tenka lenena
nedovezena na razboj
i na nalomi otide
tutun da redi v monopol
liceto i se izmeni;

vegi padnaja nadolu
i usti svija koravo.

Ne beše Lenka rođena
Za tija pusti tutuni!
Tutuni – žolti otrovi
Za gradi – kitki rozovi...“

„Stani, stani, stop!“ – nakon nepune minute. Njegova je radost bila uništena oštrim prijekorom nastavnice da izvoli ne recitirati s toliko drskosti, tako „iz sebe“, „kako mu dođe“ kao muhi bez glave, jer daleko smo od toga da znamo baš sve, nego da se točno *imade* znati gdje ton smije pasti, ruka lupiti o zrak, a glava uzletjeti... „Pa, ponovili smo to stotinu puta, zar ne?!“ jaukala je razrogačenih očiju. Obuzet sumnjom, gucnuo je moj schulkolega malo, sasvim malo zraka i potom, kao kroz rešetkom zatvoren otvor, pun neke iznenadne i neprirodne napetosti, ponovno „ispravno“ izgovorio pjesmu. Ovoga puta učinio je to „jasno i glasno“, pogleda prikovanog u zid, gušeći svoju pobunu u stisnutim šakama, uskraćen za jednu čistu i neposrednu radost.

Eto, tako je to bilo nekada, u represivnim osamdesetima. Po iskustvu vlastitog djeteta, s grozom konstatiram da ni danas nismo odmakli mnogo dalje s pjesmama i pjesmicama. Valovi uglavnom uzlaze glavom, a sunca izlaze s osmjesima koja se za tu svrhu odabiru. Ovakve će pedagoške pouke, koje naravno uvijek izđiknu iz neke najbolje namjere, preživjeti samo mali broj „najtvrdoglavijih“ ljubitelja poezije kojima nikakva poetska preuzetnost neće omesti užitak čitanja ili govorenja. Učeći o klasifikaciji vrstā lirike, o razvrstavanju pjesama u antologijski red đaci stječu, svakako, veliko znanje koje danas, nažalost, ne podrazumijeva nužno mnogo i sadržajniju obrazovanost i rafiniranost duha. Baštineći u najranijoj dobi oblik jezičnog ukalupljivanja, a potiskujući pri tom jezik vlastite pojedinačnosti koji počesto trpi od autoriteta kodificirane gramatike i pravopisa, izgovornih pravila, postoji sasvim izvjesna mogućnost *soul-destroyinga* koja će kroz godine razviti pojmovni, neživ, prazan i na sceni počesto preglasan govor. Slušajući mlade studente kako mi pri prvim upoznavanjima predstavljaju svoj život, rad, iskustva (a to uvijek budu neke male, neprirodne izvedbene situacije u kojima više pokazuju, a manje doista kazuju o sebi), bolno je svjedočiti njihovom olakom uključivanju u stereotipizirane jezične sheme koje ih zaštitnički obgrljuju od malih nogu, u duga i bespotrebno opširna izlaganja koja raspoznaju uglavnom priliku u kojoj se govori, ali ne i čovjeka koji želi nešto čuti. Bolno je, naime, stoga što su prave kapsule njihova govora u kojoj drže čitavo svoje biće u tim trenucima zapravo negdje drugdje i uvijek jasno vidim kako osjećaju da bi, kad bi u jeziku bili neposredni i iskreni, riskirali na svakom koraku kao s kakvim riječnim dinamitom. I uvijek isto pitanje sebi

postavljam – zar smisleno, jasno, pa čak i stilski prikladno izlaganje misli ne može biti dijelom slobodne jezične igre prikazivanja vlastitoga unutarnjeg živog života, koja bi održavala direktnu i intenzivnu vezu s onim tko sluša? A tijelo? Što je tada s tijelom koje je konstitutivna pretpostavka jednoga normalnog govornog čina? Pomaže li ono išta? Nažalost, ni ono ne nudi mnogo živome kontaktu (jer se ne zbiva nikakav čin oslobađanja), prepuštajući se potpuno na brigu jezičnoj računici koja uvijek pretjerano očekuje da bude nezaprljana i točna. Zapadna kultura, koja prednjači u pridavanju velike pozornosti kultu tijela, glavinja kada je u pitanju smisleno bivanje u njemu i primat uvijek daje jednom unutarnjem zbivanju, potiskujući druga.

Ne zagovaram nipošto minimalne zahtjeve u pogledu jezične pravilnosti, niti jezičnu nekompetenciju, nekorektnost, neartikuliranost, nepoznavanje hrvatskoga jezičnog standarda; ne pozivam na nepismenost. Samo se pitam gdje i kada zataji s jezičnom slobodom promišljanja vlastita bića i svijeta u ljudi koji su, očito je, sasvim pristojno školovani. Gdje je ona središnja jezična linija (koju čujemo kod sasvim prosječno obrazovanog Engleza, Amerikanca ili Francuza u čiji jezik kao da stane sve ono što je potrebno da se čovjek održi na ovome svijetu i, što je još važnije, sve se to čuje kao baršunasto, potpuno prirodno i potrebito) koja se njeguje kroz život, na koju se ne sliježu samo zakonitosti i principi i koja znade pomiriti pravila i prohodane jezične predjele sa sviješću o slobodnom, spontanom jezičnom djelovanju i premašivanju granica? Ona središnja jezična linija koja spaja dvije polovice jezične djelatnosti (onu koja čeka s onom koja neprekidno uzmiče, staru s mladom) koje upravo uzdišu jedna za drugom. Kada i koliko i gdje u **svakodnevnome životu** čujemo spretnoga sveobuhvatnog jezičnog umijeća? Naše je školstvo silno zabrinuto oko toga koliko su nam djeca pismena odnosno nepismena, jezično neugledna, ali ne i time koliko su vidljiva i istinita, fantastična, tajanstvena, ushićena, mudra. Događa se tako najveća moguća ironija – da se ono što je u jeziku ispravno i uglađeno i kao takvo dobro, neophodno i hvalevrijedno, ali, nažalost, ne i dovoljno, u govoru doživljava kao ekstremni slučaj koji umjesto jednostavna kazivanja započinje s izvođenjem, dociranjem i prenemaganjem. S takvim pristupom koji okuplja oko sebe more lažnih tonova, potisnutih udaha, neostvarenih izdaha, ukočenih pogleda, nerazgranatih misli, ušutkanih tijela, scenarij, koji ne podržava organski životni proces na raznorodnim poljima čovjekova djelovanja, ima dobre šanse da prevagne.

U radu sa studentima viših godina na Katedri za scenski govor (mislim na studente koji su se prvenstveno upoznali s ustaljenošću svojih loših navika, pojačali svijest o optimalnom disanju, slobodnom tijelu, oslobođenu glasu, hodu usklađenom s mislima, koji su ispitivali i istraživali subjektivna strujanja i osjećanje tijela u trenutku spajanja sa sadržajem nekoga vrijednog teksta i tako omogućili da u njihovu svijest prodru i drugi sadržaji osim emocije koja u početnim trenucima može biti toliko snažna da preplavi čitavu osobu i postane ometajuća pojava; studente čije su reakcije rezultat

brižljivo izabranih odluka) problemi mogu nastati već pri odabiru lirskog materijala, a osobito kada, govoreći neku pjesmu, žele zvučati osobno i osebujno. Neki od njih, rasli u spektru odanosti i milosti prema literaturi, znaju u šumi fantazije prepoznati stablo smisla, pa s radošću prihvaćaju poetski izraz, a drugi baš i ne. Zbog donekle legitimne pobune i osporavanja potonjih, ali i veselja ovih prvih često smo vodili razgovore na temu osvještavanja funkcije prirodnoga tjelesnog tijeka koja može postati izvorom kreativne snage, o njezinu spoju s vitalnim u jeziku, o širenju komunikacijskih putova između naše svijesti i nekog umjetničkog materijala, umjetničkom doživljaju svijeta, o lirici kao mogućnosti šire čovjekove svijesti i boljeg razumijevanja sebe i svijeta, intenzivnijeg doživljavanja svega što nam naš organski sustav nudi, kao i o razlozima zbog kojega neko lirsko obraćanje čujemo kao neprirodno ili apostatično. Prisjećam se pretresanja mnogih svojih odgovora o poeziji koja su me znala prenijeti u velike visine, ali i nerazrješive dubine. Činili su mi se prilično jasni, no trebalo ih je pronaći i za druge, ako ni zbog čega, a ono stoga što nisam htjela podržavati načelo po kojem je nešto umjetnički vrijedno i neupitno samo zato jer se zove lirika. Činilo mi se da tu nema mjesta isključivosti.

Evo nekih: kako, dakle, „zagovornicima“ proze i njezine naizgledne lapidarnosti, studentima koji nisu uspjeli pronaći „svoju“ pjesmu (iako svatko od nas ima *background* da ju čak i napiše) i koji su nekomunikativnost prihvatili kao jedini atribut pjesništva, umanjiti koeficijent otpora kada je osobitost lirike u pitanju? Što ako čovjek spoznaje neku misao bolje, snažnije kada ju izrazi svakodnevnim, razgovornim jezikom (premda taj misaoni sadržaj počesto znade biti monoton, mrtav, pretanak da bi ispunio mogući duhovni prostor) nego pjesničkom slikom koja razarajući tvrdu određenost riječi može proizvesti mnogo jače asocijativno vrtloženje u organizmu? Jesmo li se, uopće, ikada zapitali na čemu počiva naša spoznaja – na slici ili pojmu? Jesmo li? Što nas od tog dvoje više uzbuđuje? Znamo li uopće da postoje dva izlaza? Je li na nastavnicima da suzbijaju čitaočevu samovolju koja znade ići toliko daleko da osporava estetičku kvalitetu jedne pjesme? Jer, za neimanje jezičnoga nadahnuća, kako smo vidjeli, studenti i jesu i nisu baš posve krivi. Osobito ako onome što smo na tu temu već rekli dodamo činjenicu da dio odgovornosti leži i na prevelikoj vidljivosti loše poezije ili, još gore, na uopćenim tumačenjima pjesama. Možemo li i strahotnu inflaciju riječi, halabuku novog doba koja je zavladala današnjim čovjekom okriviti za odumiranje značenja, osipanje smisla, sveopće pomanjkanje pozornosti i lijenost duha? Podudara li se rad na lirskom tekstu s razvojnim potrebama mladog glumca? Bi li poezija kao nositelj jednoga sasvim specifičnog potencijalnog zbivanja mogla biti jedan od glavnih orijentira duha, poput gradske vijećnice u nekom udaljenom, neznanom nam gradu; izvorom dubljeg znanja o nama i o svemu izvan nas, neka vrsta utjehe ili način pobune, prkos protiv čitavoga niza letimičnih pogleda kojima međusobno okolišamo po periferijama paralelnih svjetova, jer, kako kaže Marina Cvetajeva (Марина Ивановна

Цветаева), *ušima još nitko nikada ništa nije čuo*? Zar, pjesme, glasnici poruka, male semantičke meditacije, ne bi mogle biti zbog svoje kratkoće, čini se, idealna forma za moderna, hiperaktivna društva s kroničnim pomanjkanjem slobodnog vremena? A ipak to nisu. Poezija predstavlja uglavnom trpko svjedočanstvo raznih nesnalaženja, a zbog svoje neprekidne odgode u vremenu takve informacije uglavnom ne prate, naravno, dinamiku moderniteta i ne mogu, čini se, biti od praktične koristi. Umjetničku reakciju koja slavi kompleksnost, posvećenost, produhovljenost, nekonvencionalnost, minimalizam današnje zastrašujuće ubrzano, sve egoističnije, pohlepnije i sve bjesnije društvo vidi kao umarajuće cupkanje, s noge na nogu, i nesuvislo mrmljanje.

Da sam ovdje redom i detaljno odgovarala na sva postavljena pitanja bilo bi kao da pišem uvod priručniku za samopomoć onima koji osjećaju nelagodu i frustraciju u dodiru s poezijom, pa to nisam učinila. Iscrpna anamneza, kao preduvjet bilo kakvog umjetničkog angažmana, potreban je čin. No, tek uključivanjem umne akcije (prečesto istrgnute iz svoje prirodnosti) u harmonijski tijek našega tijela do kojega se dolazi strpljivim pokušajima, promatranjima i razgovorima možemo dobiti pravu govornu akciju. Nezadovoljstva se najviše i najčešće projiciraju na tradicionalnoj, metrički određenijoj i suspregnutijoj, napetijoj lirici s kojom je, tobože, često čujem, ne moguće djelovati u stvaralačkom području. Međutim znamo da nije pjesma ono što izvedbu čini izvještačenom. Svaka se sumnja u tom smjeru najlakše otklanja provjerom, pa mnoga mišljenja i protumišljenja padaju u vodu kada, govoreći neku pjesmu, svjedočimo da neprirodna može biti samo nepripremljena, isuviše pripremljena ili neprimjerena manifestacija njezinoga smisla i da je zapravo, i prije svega, potrebno prionuti poslu stvaranja nove kvalitete postojanja na sceni. Novoj realizaciji samoga sebe, istinitijeg sebe. Stoga su pitanja na načetu temu samo tihi apologetski šlagvorti koji se daju studentima, koji dolaze k nama na „školu“, i čiji odgovori nisu nikakvi znanstveni postulati, nego jedna od faza na putu stvaranja glumčeve osobnosti.

Važno je možda znati da nam čulni jezik poezije ne može dati više od onog što postoji duboko u nama samima. Tek povezanost njezinih riječi s našim unutrašnjim životom čini jednu pjesmu mogućom. No, isto tako postoje u nama neistražena područja svijesti, poput svjetala, koja žmirkaju iz daljine, u koja se isplati navrijeme investirati. Utješno i mudro govori o tomu veliki Nikola Tesla kada objašnjava kako u ovom prostorno i vremenski beskonačnom svijetu, koji nas okružuje, ne postoji *Ništa*. Ono što podrazumijevamo pod tom prazninom samo je manifestacija neprobuđene materije. Nema praznine na zemlji ni u svemiru ni u svijetu. U crnim rupama najmoćnije su energije i izvori života. Posao bi poezije bio da, ako to poželimo, razbudi ne-biće, jer njezine su riječi dovoljno moćni resursi da započnu i prodube proces konstituiranja bića koje će jednom kada sazrije moći razumijeti jezik patosa koji u sebi nosi zapravo snagu zajedništva i, poput iskrenog zagrljaja, donosi na trenutak ekstatičnu vrijednost života. Čitanje, proučavanje poezije razvija bogatiji individualitet što je za studente glume,

buduće glumce, od neizmjerne važnosti, jer će tako lakše i daleko više puta moći, kako to mudro zaključuje Branko Gavela (Gavella), prijeći iz oblasti vlastite ličnosti u vlast ličnosti autoritarne, koju nude dobri pjesnici i pisci. U „bonus track" života, u onaj sadržaj umjetničkog doživljavanja, kojega bi se moralo moći i znati što prirodnije potražiti izvan samoga sebe, a koji daje **objektivni** dojam uvjerenja o vlastitoj važnosti i vrijednosti kojim se postaje umjetnički razvedeniji i vrijedniji. Marljivim se i pedantnim radom događaju tankoćutni i dirljivi susreti sa samim sobom; s prvim ljepotama, ali i mnogim apsurdnostima, pozitivnom i negativnom prirodom postojanja, s vlastitim meandrima i ogradama koje je nametnuo život. Potrebno je ustrajno osluškivanje naše tihe unutrašnjosti i očuvanje integriteta. Čitanje i govorenje lirike koje razvija, između ostalog, i prave kriterije o književnosti, probudit će osjećaj za riječi, za njihova značenja i zvučanja (ne podrazumijevam ovdje pod zvucima nemisleće nametanje melodičnosti), za asocijativni kaos i, konačno, stvoriti potrebu za redom. Konzekvenca tako istančanoga načina rada s mladim ljudima osvjetljuje muku pjesnikova posla (kada ta sintagma opravdava dobru rabotu govori mnogo o uzajamnom odnosu glumca i pjesnika/pisca) u trenutku kada stvara. On, naime, mora nadići ograničeni učinak riječi i iz jednoga, tako praktičnog instrumenta, kao što je jezik, stvoriti nepraktičan poredak stvari, zbilju drugačijih mogućnosti koja ozdravljuje. Kroz tako ostakljeni, pogledu otvoreni strop, moguće je vidjeti i muku hrvatske i svjetske kulture koje su imale pjesnike gotovo svetačkoga reda (Polić Kamov, Jesenjin, Matoš, Rilke, Ujević, Plathova, Šimić, Rembo, Pupačić, Sever, Majakovski, Vulfova, Cvetajeva, Pasternak, Rakić, Nastasijević, Vinaver, Crnjanski, Miljković, Maksimovićeva i mnogi drugi). Sanjare koji su živjeli svoju poeziju, imperativno zagovorali pjesničku istinu i skupo plaćali cijenu autorstva.

Temeljitim i strpljivim podnošenjem subjektivnih i objektivnih poteškoća, svjesnim vođenjem kroz poetski materijal studenti mogu pojačati osjećaj za unutarnje zbivanje svojega govora, stvoriti novi, gotovo familijarni oblik promatranja i prihvaćanja svih novosti koje će doskora nastupiti u njihovu tijelu i postići naročitu neku koncentraciju pri uvođenju reda unutar scenskoga djelovanja. Svaka bi ispraznost, kada bi iskreno slijedila ovakav ili sličan hodogram, ubrzo došla svome kraju i postala prava mala svečanost prezenta one neobične okolnosti koja spaja mene koji gledam s onim koji se zbiva u trenutku na pozornici.

Govorenje koje može lako (iz vlastita se iskustva opominjem) smanjiti učinak nekog teksta (ali i obratno!), prijeći u spekulativnu neprestanost izgovaranja riječi, ready-made kadencu, dužno je poeziji, kao fenomenu u jeziku, sublimiranome životnom impulsu, vratiti prirodnost koja se zbog naglašene estetske kategorije ili reduktivnosti ili fragmentarnosti (da bi uopće vibrirala kao život s nama i u nama rođen, prije nas rođen) doima ponekad isuviše napetom. Ne poduzeti nikakve taktičke mjere opreza, jedna je od strašnijih stvari, koje se pjesmi mogu dogoditi. Ako to učine glumci, čini se, još je strašnije.

Literatura:

1. Auerbah, Erih (2005). *Mimeza. Prikaz zbilje u zapadnoeuropskoj književnosti*. Zagreb: Hena com
2. Bogišić, Rafo (1971). *Antologija starije hrvatske poezije*. Zagreb: Školska knjiga
3. Česmički, Ivan (1951). *Pjesme i epigrami*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti
4. Gongora, Luis de (1979). *Zvjezdani sat*. Banja Luka: Glas
5. Košutić – Brozović, Nevenka (1987). *Čitanka iz stranih književnosti II dio*. Zagreb: Školska knjiga
6. Mrkonjić, Zvonimir, Mirko Tomasović (1998). *Antologija francuskog pjesništva*. Zagreb: Artresor Naklada
7. Pavletić, Vlatko (1970). *Zlatna knjiga hrvatskog pjesništva od početaka do danas*. Zagreb: NZ Matice Hrvatske
8. Pilja, Milivoj (1995). *O lijepom*. Zagreb: Empyros
9. Preradović, Petar (1998). *Oluja*. Vinkovci: Riječi
10. Puškin, Aleksandar (2012). *Izabrane pjesme*. Zagreb: Matica Hrvatska
11. Sosir, Ferdinand (2000). *Tečaj opće lingvistike*. Zagreb: Artresor naklada. Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje
12. Žmegač, Viktor (2014). *Europa x10*. Zagreb: Profil

Challenges in the interpretation of lyric texts

Abstract: It is possible, perhaps, to choose the right path to the answer to the questions how poetry has been disappearing over the centuries and has lost its purpose in the ever greater void of outer space and how it has turned from a common and welcome social activity into a phenomenon that will have to leave its fellow-townspeople due to enormous suspicion about the communal language, the world view of the majority and the material world, if first, (at least) a rough reconstruction of the sense and nature of continual changes in the poetic mechanism has been done (a more detailed overview would extend the paper enormously), as well as of the changes in style and the reception of poetry, since each choice of a possible linguistic system in a particular historical period soon heralded its own boundary line. From a popular, entertaining and educational genre as a transparent means of social communication, which has brought the individual into a community by generating stable certainty, and gave him the sense of control over his own destiny and meaning, lyrics will outgrow proportionally the **aesthetic** dimensions of its texts (which will subsequently substitute the foretoken of literacy), becoming less comparable and surmountable, in certain periods almost a nontransferable artistic view. In such circumstances, the public will start to have less understanding and tolerance for its "weaknesses".

Keywords: lyrics, community, understanding, Stage Speech Department, freedom

Наташа Глишић
Универзитет у Бањој Луци
Академија умјетности
Одсјек драмских умјетности

UDC 792.2.09

Позоришно приказивање историје: *Четрнаеста*– трагање за одговорима

Апстракт: Обележавање стогодишњице од почетка Великог рата на позоришним сценама означила је појава приказивања историје и трагање за драмским одговорима на тумачење узрока и повода Првог светског рата. У овом раду дат је преглед драмске традиције комада писаних и изведених на тему Првог светског рата у позориштима у Србији и Босни и Херцеговини, и преглед драма постављених у поводу обележавања једног века од почетка Великог рата. Акценат је стављен на ауторски пројекат београдске режисерке Ане Ђорђевић *Четрнаеста* у продукцији Народног позоришта Републике Српске из Бање Луке, који је отворио у Босни и Херцеговини и на Западном Балкану позоришну сезону приказа преломних догађаја двадесетог века. Драматизацијом књиге Владимира Дедијера *Сарајево 1914* (Београд, 1966) ауторка полази од сложеног изворишта материјала богатог фактографским чињеницама, датумима, местима, лицима, догађајима, појавама, цитатима и сведочењима и језиком сцене сагледава догађаје из различитих углова. *Кључне речи*: Први светски рат, историјска драма, документарна драма, драматизација, монтажни поступак.

Поводом стогодишњице од почетка Великог рата, многе позоришне куће обележиле су јубилеј. На сценама позоришта нашла су се уметничка остварења театарског преиспитивања историје и драмски одговори на тумачење узрока и повода Првог светског рата, те улоге Србије, Гаврила Принципа и Младе Босне у токовима светске историје. Ауторски пројекат београдске режисерке Ане Ђорђевић *Четрнаеста* у продукцији Народног позоришта Републике Српске из Бање Луке (премијера 18. октобра 2013), отворио је у Босни и Херцеговини и на Западном Балкану позоришну сезону приказа преломних догађаја двадесетог века.

Од почетка двадесетог века Европа стреми ка општем рату, а 1914. је година у којој ауторка у позоришном дискурсу трага за одговорима на питања која су означила преокрет у читавом свету. То је време краја једне епохе – bell époque и почетак друге (модерног доба) – епохе ратова. Та година је затекла Европу у стању пометње и дубоке кризе. Од почетка двадестог века велике силе су неколико пута биле на ивици рата. Сарајевски атентат је био само повод за његово избијање, а рулет историје се игром судбине зауставио на Гаврилу Принципу. Оно што се тог дана догодило у Сарајеву, промениће свет. Ниједно политичко убиство у новијој историји није имало тако далекосежне последице као погибија надвојводе Франца Фердинанда на Видовдан 28. јуна 1914 [1]. Принцип је испалио метак, не само на једног надвојводу, него на читав један, само наизглед, стабилан свет. Уследила су велика друштвена померања. Скончале су четири царевине, а с њима и хабсбуршка, романовска, хоенцолерска и отоманска империја, које су претходно, стотинама година владале. Тај рат је потпуно изменио карту Европе. На рушевинама бивших царевина настале су нове државе.

Будући да свака нација има право на свој комадић сећања, Велики рат има интернационалну димензију и део је опште европске приче, те не би требало да има много разлике између балканских и европских сећања и третирања ове теме у литератури, позоришту и на филму.

Након једног века, у поводу овог јубилеја, неколико савремених српских аутора узимају ту тему за своја уметничка сценска остварења (Ана Ђорђевић *Четрнаеста*, Биљана Србљановић *Мали ми је овај гроб*, Милена Марковић *Змајеубице*, Емир Кустурица *Побуњени анђели*, Срђан Коњевић *Бранио сам Младу Босну*). Аутори своју уметничку провокацију проналазе управо у чињеници шта преиспитивање историје значи за српски народ и укључују се активно у решавање једне друштвене кризе изазване наговештајем ревизије историје у време обележавања стогодишњице од почетка Великог рата. Ови ствараоци нуде

1 Месец дана након Принциповог пуцња, дошло је до избијања Првог светског рата. Велике ратове почињу велике силе. Мала Србија, која је у то време, тек изашла из Балканских ратова, осиромашена, без војника, десет пута мања од Аустроугарске није била спремна за рат, нити јој је рат био потребан. Србија је у то време била демократска држава. Након аустријског ултиматума 23. јула, Србија је прихватила све понуђене услове. Тим поводом енглески дипломата Едвард Греј (Edward Grey) је изјавио: "Па какво је то чудо, Србија је прихватила све захтеве, шта ми још од ње тражимо". Ова изјава се може видети и у Би Би Си-јевој мини-серији *37 дана* (*37 Days*, BBC2, 2014), која се бави периодом од Гавриловог пуцња до избијања Великог рата. Енглески историчар Џон Рел (John C.G. Röhl), који је један од највећих ауторитета за тај период и писац биографије Вилхелма II, потврдио је да је и немачки кајзер, видевши одговор српске владе, приметио да нема разлога за рат (Рел, 2015: 219). Након много непромишљених потеза, мислећи да ће тај рат с малом Србијом трајати месец дана, почела је највећа кланица у дотадашњој историји света. Рат је опустошио огромна пространства Европе, и око 12 милиона људи је изгубило животе.

своје уметничке одговоре, поједини осветљавају факта у која често нисмо били упућени и боре се против систематског заборава коме смо склони.

Позоришна традиција: Драме на тему Великог рата

Наша драмска и театарска традиција бележи мали број драма писаних о овом историјском догађају – Сарајевском атентату и Првом светском рату. По завршетку Великог рата, српски народ се нашао у новој вишенационалној држави Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, потом Краљевини Југославији, и није имао прилику да јавно проговори о проживљеној ратној трауми. Новонастале друштвене и политичке прилике оставиле су ту осетљиву тему на маргинама, а аутори који су се и одлучили да пишу, третирајући тему рата, остајали су више на личним сећањима без преиспитивања историјских узрока. Марта Фрајнд се у једном поглављу књиге *Историја у драми, драма у историји* бави Првим светским ратом у српској драми и позоришту од 1919. до1989. године. У тим огледима о српској историјској драми издвојено је двадесетак драма написаних и извођених на тему Великог рата, али и исто толики број текстова осталих у рукопису или објављених, али не и приказаних на позорници. Фрајнд је своје истраживање највише засновала на репертоару престоничких − београдских позоришта: Народно позориште, Југословенско драмско, Савремено позориште, Атеље 212. Будући да се у овом тексту бавимо простором Западног Балкана, нарочито земљама – Босном и Херцеговином и Републиком Србијом, које су у драмском наративу обележиле стогодишњицу почетка Великог рата, осим историјског прегледа текстова написаних и извођених на сценама београдских позоришта, биће дат преглед и репертоара који третира тему Великог рата у Народном позоришту у Сарајеву и Народном позоришту Републике Српске у Бањој Луци. Али и осврт на филмска остварења инспирисана истом темом.

Од драма написаних у току Великог рата, Марта Фрајнд издваја следеће: *За сунцем* Стевана П. Бешовића написана 1915, а постављена 1919, *Васкрсење* Владимира Велмара-Јанковића написана 1917/18, постављена 1920. под измењеним насловом *У вртлогу*. Обе представе је режирао Стева Тодоровић у Народном позоришту у Београду. Владимир Станимировић написао је две драме у стиху, обе на тему рата: *Пољска болница* премијерно је изведена 1920. у режији Витомира Богића на сцени Народног позоришта у Београду, а *Изгнаници* нису постављани на сцени (драма је објављена 1924). Уследиле су: комедија *У затишју* Уроша Дојчиновића, у режији Димитрија Гинића 1925, а наредне године на сцени Народног позоришта у Београду дело Ристе Ј. Одавића *Дух наших дедова* (*Хеј, Словени*, *Под крстом* и *После ослобођења*)(Фрајнд 1996: 212−226). Овом прегледу додајемо податак да су Одавићева епизода из српско-аустријског рата *Хеј, Словени*,

уз Нушићевог *Хаџи Лоју* и Швабићев *Повратак* били премијерно изведени на отварању Народног позоришта Врбаске бановине 18. октобра 1930. године (данас Народно позориште Републике Српске). Режију Одавићеве једночинке потписао је Душан Раденковић, а у глумачкој подели је био Вјекослав Афрић.

Свој допринос драмским темама о обради ратних тема на београдским сценама дао је и Бранислав Нушић драмом *Велика Недеља*. У режији Димитрија Гинића постављена је на сцену 1929. године. Гинић већ наредне године поставља драму Милице Јаковљевић *Тамо далеко*. Ова драма Мир-Јам је у сезони 1930/31. постављена у Бањој Луци у Народном позоришту Врбаске бановине. Редитељ представе је Добривоје Раденковић, а премијерно је изведена 13. септембра 1930. Вјекослав Афрић играо је Рајка.

Прва драма која се бави историјским и политичким приликама у односима Аустроугарске монархије и Србије је драма Боривоја Јевтића *Обећана земља* (*Принцип*), драмски триптихон са прологом и једанаест слика, премијерно изведена у Народном позоришту Краља Петра II у Сарајеву 5. децембра 1936. године у режији Августа В. Бека. У Бановинском народном позоришту Краља Петра I Великог Ослободиоца у Бањој Луци премијерно је изведена 14. априла 1937. у режији Васе Косића. И сам учесник покрета Млада Босна, Јевтић је већ тада „запазио да Први светски рат није нашао прави одјек у нашој драматици“ (Фрајнд 1996:213). Драматизацијом романа Стевана Јаковљевића *Српска трилогија,* Миодраг и Светолик Никачевић заслужни су за настанак драме *На леђима јежа* (1938). Ова драма у три чина премијерно је изведена 28. октобра 1938. године у режији Драгољуба Гошића. *На леђима јежа* премијерно је изведена и у Бањој Луци 21. септембра 1938. године у режији Милоша Рајчевића.

По завршетку Другог светског рата, стварањем нове Југославије (Социјалистичке Федеративне Републике Југославије) наметнуле су се актуелније теме и свежија сећања на протекли рат и страдања у Народноослободилачкој борби, а сећања на Први светски рат постала су непримерена тема. Тек крајем шездесетих и почетком седамдесетих година двадесетог века на сцену су се вратиле драме о вићењу Првог светског рата.

У години обележавања пола века од почетка Првог светског рата, Живорад Жика Митровић снима играни филм *Марш на Дрину* (1964), најпознатије остварење на тему Првог светског рата. У извесном смислу овај филм ће бити визуелна „претходница“ стваралачког поступка Добрице Ћосића у роману *Време смрти* (1972–1979) на основу чега ће осамдесетих година настати и позоришне представе у Михизовој драматизацији.

У Савременом позоришту у Београду 1969. постављена је драма *На леђима јежа*, Јаковљевића и Никачевића у режији Александра Огњановића, а на сцени Атељеа 212 текст Боре Ћосића *Радо Србин иде у војник*е у режији

Љубомира Драшкића. Трећа поставка драме Миодрага и Светолика Никачевића у Београду, настала према роману Стевана Јаковљевића, у адаптацији драматурга Славка Милановића под називом *Српска трилогија* премијерно је изведена 22. новембра 2013. године у Народном позоришту у Београду. То је други пут да је на сцени Народног позоришта постављено дело Јаковљевић/Никачевића, а трећи пут на сценама у престоници.

На фону Јевтићеве *Обећане земље*, на основу оригиналних стенограма са суђења Гаврилу Принципу и докумената, Радослав Дорић написао је *Сарајевски атентат*. Драму је за сцену адаптирао и режирао Арсеније Јовановић 1971. године у Народном позоришту у Београду на сцени Круг 101. Наредне године Радио-телевизија Београд снимиће истоимени филм, с истим ауторским двојцем на челу. У режији и адаптацији Радослава Дорића у сарајевском Камерном театру 55 играна је драма под називом *Велеиздајнички процес* (1975), сачињена од записника са суђења Принципу и другим члановима Младе Босне.

Након деценије тишине на истој сцени Круг 101, нове прилике у друштвеном и политичком животу, Први светски рат се вратио на сцену и пред крај двадесетог века отворио простор српској историјској драми. Текст Антонија Ђурића *Солунци говоре*, који су за сценско извођење адаптирали Миленко Мисаиловић и Жарко Команин, а режирала Цисана Мурусидзе (1989) отворио је приказ драматуршки обрађене документарне грађе аутентичних сведочења учесника тих збивања. Након четврт века, Мурусидзе се вратила том тексту и у сопственој драматизацији Ђурићевог романа, поводом обележавања стотину година од Првог светског рата, режирала представу *Солунци говоре*. Представа је рађена у продукцији Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци и Академије уметности из Београда под покровитељством председника Републике Србије и председника Републике Српске. Премијере су одржане у два Народна позоришта: 6. априла 2014. године у Народном позоришту Републике Српске у Бањој Луци, а 26. априла 2014. године у Народном позоришту у Београду.

Две драматизације, настале на основу романа *Време смрти* Добрице Ћосића, потписао је Борислав Михајловић-Михиз. *Колубарска битка* је постављена на сцени Југословенског драмског позоришта 1983. године у режији Арсенија Јовановића, а *Ваљевска болница* 1989. године у режији Дејана Мијача. Драматизација *ненаписаног романа* Душана Ковачевића *Свети Георгије убива аждаху*, премијерно изведена у Атељеу 212 у Београду у режији Љубомира Драшкића 7. септембра 1986, а у Српском народном позоришту у Новом Саду 16. септембра исте године у режији Егона Савина. Ова култна представа у Драшкићевој режији обновљена је уочи обележавања стогодишњице Првог светског рата, премијерно изведена 26. септембра у Бору, а 5. октобра 2013. године у Београду. У Народном позоришту Републике Српске, Ковачевићев комад

премијерно је изведен тек 2005. године у режији Душана Петровића, а недуго, потом, снимљен је и филм, српски кандидат за Оскара за 2009. годину, у режији Срђана Драгојевића.

У режији Дејана Мијача, у Народном позоришту у Београду 6. марта 1988. године, премијерно је изведена представа *Апис* Миодрага Илића.

Осамдесете године су и у сарајевском Народном позоришту донеле заокрет у позоришном третирању теме Сарајевског атентата. Након 46 година од праизведбе Јевтићеве *Обећане земље*, Душко Анђић потписује текст и режију представе *Принцип Г*, премијерно изведене 11. децембра 1982.

Књижевник и публициста из Бање Луке Јован Бабић, аутор је романа *Успеније Гаврилово* (1994), који је драматизовао под називом *Гаврилова одбрана и смрт*. Та драма остала је у рукопису и до сада није извођена.

Четрнаеста – век после

Ауторски пројекат Ане Ђорђевић, настао је највећим делом драматизацијом књиге Владимира Дедијера *Сарајево 1914* (Београд, 1966). Та обимна и свеобухватна научна студија о Сарајевском атентату, у чијем прилогу су бројне фотографије и документа, с текстом на више од 1000 страна, плод је дугогодишњег истраживања на светским универзитетима. Написана је на енглеском језику у Оксфорду, Харварду и Корнелу. Рукопис је завршен 1964. године, а у попису литературе и извора, су бројни светски архиви, библиотеке, институти, документа, литература, преписка и разговори са сведоцима и умним људима. До данас, Дедијерова књига се сматра најсвеобухватнијом и изразито компетентном у истраживању те теме.

Полазећи од овог сложеног изворишта материјала, богатог фактографским чињеницама, датумима, местима, лицима, догађајима, појавама, цитатима и сведочењима, ауторка пројекта „драматизује књигу“. У процесу рада на овој представи није се пошло од задатог драмског текста и форме, него се од докумената монтирао текст који је настајао у процесу рада на пројекту с глумцима Народног позоришта Републике Српске. Ансамбл и техничко особље овог позоришта, ангажовано на пројекту, чине сународници Гаврила Принципа, неки од њих су управо из краја у коме је рођен. Стотину година након атентата, ти млади људи на позоришним даскама расветљавају историјску причу, служећи се средствима уметничке истине. Девет глумаца (шест мушкараца и три жене) играју све историјске и неисторијске ликове и приповедача/наратора: Бранко Јанковић, Горан Јокић, Жељко Еркић, Златан Видовић, Сандра Љубојевић, Миљка Брђанин Бабић, Драгана Марић, и студенти глуме Академије умјетности Данило Керкез и Иван Перковић. Такав редитељски приступ од глумаца захтева брехтовски

израз, пун парола, и документарни приступ грађи и ликовима, али и максималну концентрацију и брзо мењање ликова готово у секунди. Сваки глумац глуми више ликова, а један лик тумачи више глумаца. Улога наратора од глумаца захтева другачији приступ и технику.

Глумци су понудили своја лична читања, однос према теми, емоцију и запитаност, те су се упустили у чин позоришне игре с озбиљним историјским чињеницама. Редитељским поступцима монтаже и демонтаже на фрагментарној подлози, сагледавањем догађаја из различитих углова, текст и представа – језиком сцене, ископавају неке дубоко затомљене слојеве. Позоришна представа поставља питања, трага за одговорима, указује на потребу и (не)могућност сагледавања целокупне истине. На местима на којима историјска наука и (дневна) политика посустају, уметност проналази свој простор. Уметност увек приказује оно што није видљиво, човека и његову трагедију (не)могућности избора.

Представа почиње прологом у који поентира речима Едварда Греја, британског министра иностраних послаова 1914.

Едвард Греј: „Свету, вероватно никад неће бити све речено о позадини убиства надвојводе Фрање Фердинанда. По свој прилици, нити има, нити је икада било појединца који зна све што би се о томе могло знати“ (Дедијер, 1966: 37; *Четрнаеста*, 2014:4).

У овим Грејовим речима је садржана суштина тог преломног догађаја, од које Ђорђевићева полази.

Из перспективе *четрнаесте* године 21. века, ауторка све доводи у питање – у све сумња, осим у право на живот, како појединаца, тако и целих народа. Системом знакова поиграва се с великим и моћним, невидљивим из ракурса обичних смртника, онима који вуку конце и обликују свет како њима одговара. Управо тај марионетски однос приказан је сјајним сценографским решењима Драгане Пурковић Мацан у облику лутикца (пијуна). На сцени су бројне техничке могућности, захваљујући којима се актери крећу између различитих нивоа реалности, у расцепканим фрагментима радње, који су у директној вези с постдрамским театром. За камеру и видео дизајн заслужан је Петар Билбија, уз техничку подршку Драгана Мајкића. Ђорђевићева поставља питања ко су они који вуку конце, ко игра коју игру, ко су играчи на терену и слободом спознаје покушава да обликује универзалну уметничку истину.

Представа је озбиљан час историје, а опет динамична и забавна. У брехтовском концепту приказана је једна прошла радња, за публику са већ познатим исходом. Приказивање материјала и његово довођење у контекстуални однос с историјским чињеницама, документима, и исечцима приказа из живота ликова, с мноштвом цитата – монтажним апоступком уклопљеним у структуру моћи једног универзума, осветљава специфичан карактер међународних односа те године.

Изузетно је важна улога наратора који је видљив гледаоцу. Исто, као и ликове, и улогу наратора тумачи више глумаца. Наратор тумачи фабулу и коментарише чињенице како би гледаоцима отворио поглед на друштво и прилике тог доба. И гледалац прати ток и чињенице које представа нуди, слажући сопствени мозаик истине.

Драмску структуру ауторка гради на петнаест прича које говоре о истом догађају из угла актера и његових судионика. Они су историјске личности, национално, социјално, полно, статусно, класно, идеолошки, образовно, религијски – припадници/це потпуно различитих структура. Из њихових прича слажемо мозаик истине. Приче подједнако осликавају живот и погледе Франје Фердинанда[2] од детињства до смрти, прилике у Аустроугарском царству, дају преглед атентата и атентатора као средства политичке борбе у Хабсбуршкој монархији, Гаврила Принципа и припаднике покрета Млада Босна, те положај Словена у Аустроугарској империји и Србију која је, измучена Балканским ратовима, била потпуно незаинтересована за рат.

Представа почиње прологом у коме се постављају могуће тезе ко је крив за атентат, а завршава причом Гаврила Принципа у којој младобосанци дају одговоре. Сви атентатори су припадници тајног удружења Млада Босна.

Младу Босну су чинили махом средњошколци и студенти, пореклом са села. Младобосанци су били мултиетнички спонтани револуционарни покрет међу јужнословенском омладином у границама Аустроугарске (Хрватској, Далмацији, Славонији, Црној Гори) и њихов циљ је било револуционарно уништење Хабсбуршке монархије. Залагали су се за деколонизацију, за једнакост и еманципацију жена, посвећивали су велику пажњу етици и другим областима интелектуалног и духовног живота. Уочи Првог светског рата истицали су се као најактивнија литерарна група која се залагала за модерну књижевност. Један од младобосанаца, касније је био и добитник Нобелове награде за књижевост 1961. године Иво Андрић.

Из прве приче атентатора, коме је намењено да изврши атентат, сазнајемо распоред младобосанаца и кретање престолонаследника и његове пратње. Бомба Недељка Чабриновића није остварила циљ. Судбина је ту улогу наменила Гаврилу Принципу.

Следи прича, морганатске супруге Франје Фердинанда грофице Софије Хоенберг, која почиње 1913. припремама за посету Сарајеву. Из њене приче јасни су знакови упозорења и недаће које су се збивале око планирања пута и одласка (Фердинандове стомачне тегобе, прегрејавање салон-вагона, раздвајање супружника, нестанак струје у другом вагону припремљеном за престолонаследника, исказ о несигурности и високој предострожности).

2 Франца Фердинанда у наредним редовима наводићемо као Франју Фердинанда, будући да је у тексту представе тако.

Следи прича једне случајне пролазнице која се тог, 28. јуна 1914. затекла на Апеловом кеју.

Потом Трифкова прича. Трифко Грабеж, син свештеника са Пала изнад Сарајева, младић сличан Принципу, чврст, тих и постојан. Од њега сазнајемо да је замисао о атентату поникла у Босни и Херцеговини, међу присталицама Младе Босне. Прича Фрање Фердинанда и његова одлука да посети Сарајево на Видовдан доживљена је као својеврсна провокација – као када би члан енглеског краљевског дома, како је то упоредио историчар Алан Џ. П. Тејлор (Alan J. P. Taylor), парадирао Даблином на Дан Светог Патрика. После првог покушаја атентата, тог 28. јуна у Сарајеву, у коме генерал Оскар Поћорек изјављује да, упркос свим могућим предострожностима, не искључује могућност још једног атентата, Фрањо Фердинад ипак одлучује да настави пут.

Затим следи прича из угла још једног од атентатора, Данила Илића, који је раније промишљао о одлагању атентата. У причи приватног секретара Фрање Фердинанда, редитељка истиче говор др Луенгера у парламенту о решењу јеврејског проблема и одушевљење једног младог акварелисте таквом политиком. Био је то Адолф Хитлер.

Изабелина прича открива природу односа Монархије према могранатском браку Софије и Фердинанда, и његовом презиру према песницима (Принцип и младобосанци су били песници!) па чак и Гетеу и Шилеру.

Прича Макса Хоенберга, надвојводиног сина, открива детаље о Фердинанду као пасионираном ловцу, који је поубијао око четвртину милиона животиња, као и његов однос према Словенима, сматрајући их најопаснијима за Аустроугарску. Фердинандов однос према Мађарима заснован је се на уверењу да су они (Мађари) инспиратори немира Словена, „и да Словени имитирају недостојно понашање Мађара“. У разговору са сином Максом, Фердинанд надаље открива свој однос према Русима, изјављујући да са њима (Русима) никада неће почети рат „јер би се рат против Русије завршио или обарањем Романова или обарањем Хабсбурга, или можда, обарањем обе династије“ (*Четрнаеста*, 2014: 62).

Прича принца Рудолфа је приказ његових либералних идеја и наклоњености либералним уметничким круговима, чији је лик грађен у контрасту са Фрањиним начелима.

Персина прича нас просторно води у село Обљај у Босни и Херцеговини. Перса, Гаврилова сестра, се виђа с Јоханом, аустроугарским војником. Јохан представља расположење Монархије за предстојећи рат. Персину љубав породица не одобрава, истичући да за Хрвата може поћи, али за Швабу никако.

Наредна прича је прича мајке Гаврила Принципа Марије, у Грахову дан након Сарајевског атентата.

Представљен је развој револуционарне мисли српскохрватске народне организације, протести студената у Загребу, улога песника Аугуста Цесареца у револуцији, хапшења ђака.

У жанру гротеске постављена је прича Јована Јовановића Пижона – српског министра у Бечу.

Леова прича је у судници. Лео Пфефер је судија окружног суда, и та прича сублимира све остале приче и углове посматрања младобосанаца и њихових родитеља и пријатеља.

На самом крају је Гаврилова прича. Она доноси објашњење: Сами смо смислили и сами организовали. Представа завршава стиховима младобосанца Марка Перина, саучесника у атентату, осуђеног на робију, који је у затвору скончао још 1914:

> „И гробови наши с Бечом ће се борит/ По дворовима шетат и плашит господу/ А гробови наши Европом ће зборит/ Југословен мора добити слободу.„

Принципови стихови гласе нешто мало другачије и били су урезани крвљу из рана на зиду самице:

> „Наше ће сјене ходати по Бечу/ Лутати по двору, плашећи господу.“

Умножавање фокуса, одговара умножавању тачака посматрања и ауторка покушава из свих углова да осветли чињенице и својеврсним таблоима, одвојеним сјајном музиком Петра Топаловића, укаже на немогућност сагледавања приче из свих углова, свих актера из 1914. Друштвена тематика демаскира и приказује да је дијалог могућ само међу једнакима. Друштвене и класне баријере спречавају ликове да уђу у сукоб са својим тлачитељима који припадају вишем слоју. Централни део представе заузима однос унутар Аустроугарске и презрив однос Аустроугара према Словенима. Те односе сјајно осликавају цитати из дела црногорског владике и песника Петра Петровића Његоша, Ђузепеа Манцинија, Фридриха Шилера и Шандора Петефија. Те хорске партије које представљају заједнички став у узвику свих поробљених народа Империје: „Убиј тиранина!“.

Гаврило Принцип је гласник слободе за Јужне Словене, икона ослобођења Јужних Словена који су међу последњим Европљанима успели да створе своје националне државе. Један мали народ морао је да плати велику цену за своју слободу. Гаврило Принцип је ухапшен одмах након атентата и суђено му је за најтежи злочин. Умро је у затвору у Трезинштату 1918. године, не дочекавши крај Великог рата.

Савремени сценски израз на тему Великог рата

Премијером *Четрнаесте*[3] у Народном позоришту Републике Српске, на Западном Балкану почела је сезона приказа преломних догађаја. Два дана раније у Аустрији, у бечком театру Шаушпилхаус (Schauspielhaus, Wien), окренутом савременом драмском изразу као критичком огледалу друштва, одиграна је премијера комада Биљане Србљановић *Принцип − Мали ми је овај гроб* у режији Михала Задаре (Michal Zadara). Задара је овенчан Стеријином наградом за режију, а Србљановићева наградом за савремени драмски текст. Након бечке премијере тај комад доживео је и своју београдску премијеру у режији Дине Мустафића 12. марта 2014. године. Представа је настала у копродукцији Хартефакта, Битеф театра, Камерног театра 55 из Сарајева и казалишта Ulysses са Бриона. У Југословенском драмском позоришту у сарадњи с Унијом театара Европе 7. јуна 2014. године премијерно је изведен текст Милене Марковић *Змајеубице*, у режији Иве Милошевић. Сценско истраживање преломног тренутка приказао је Емир Кустурица реконструкцијом Сарајевског атентата у сценском приказу у три чина под називом *Пали анђели*, изведеном на Видовдан 2014. у Андрићграду. Након *Палих анђела*, у биоскопу „Доли Бел" приказан је филм Андреаса Прохаске (Andreas Prochasca) *Атентат, Сарајево 1914 (Das Attentat: Sarajevo 1914*) (2014). Уз Кољевићев филм *Бранио сам Младу Босну* (2014), Прохаска се придружује ауторима који су се на филмском платну бавили темом Сарајевског атентата. *Сарајевски атентат* (1968) Фадила Хаџића, *Атентат у Сарајеву* (1975) Вељка

3 О *Четрнаестој* Ане Ђорђевић позоришне критике и осврте на представу писали су: Горан Цветковић, Војислав Вујановић, Младен Бићанић, Срђан Вукадиновић, Ђорђе Крајишник, Новак Танасић, Сувад Алагић и др. Критичари износе опречне ставове. Од позитивних, издвојићемо Војислава Вујановића у чијем тексту доминира придев *фасцинантан* када је реч о представи, раду на материјалу и режији, и Горана Цветковића који говори о „врло сложеном и врло успешном" уметничком и продукцијском пројеку, а осврт на представу завршава реченицом: "Врло савесна и потребна представа. Браво!" (Цветковић 2013: 5). Срђан Вукадиновић пише: "У представи *Четрнаеста*, бањолучког театра управо је показано како се нема потребна мјера у третирању историјских факата и грађе као позоришног чина. Плашљивост или идолопоклонство су разлог(зи) због кога(јих) позоришни аутор нема мјеру у одабиру текстуалне структуре у драми" (Вукадиновић 2013: 6). Важно је истаћи да и, упркос опречним ставовима, изнесеним у критикама и освртима та представа је победник јубиларних, *30. сусрета позоришта/казалишта Босне и Херцеговине* у Брчко Дистрикту 2013. године. Жири у саставу: Бранка Цвитковић, Небојша Брадић и Алмир Башовић представи *Четрнаеста* доделио је награду за најбољу представу у Босни и Херцеговини. Проглашени су најбоља глумица: Миљка Брђанин Бабић, најбољи глумац: Жељко Еркић, а награда за сценографију додељена је Драгани Пурковић Мацан. Миљка Брђанин Бабић овенчала се и наградом жирија публике фестивала у Брчком. Представа је свој фестивалски живот наставила у Ужицу − награда за сценографију Драгани Пурковић Мацан и МЕСС-у у Сарајеву.

Булајића, *Посљедњи валцер у Сарајеву* (снимљен 1990, монтиран 2007) Николе Стојановића.

Прегледом драма, постављених у позориштима поводом обележавања стотину година од почетка Првог светског рата, намеће се неколико закључака:

- У токове обележавања активно су укључене институције и стваоци из Босне и Херцеговине и Републике Србије, те бечко позориште.
- На сцени Народног позоришта Републике Српске одигране су две документарне драме (*Четрнаеста* и *Солунци говоре*), обе добијене поступком драматизације документарне грађе и историјских података, записа и сведочења и драматизацијом романа, те сценски приказ модернизоване реконструкције атентата, који укључује и сцене са суђења Гаврилу Принципу (*Побуњени анђели*) у Андрићграду.
- Позоришта у Београду постављају *Српску трилогију*, обнављају представу *Свети Георгије убива аждаху*, и угошћују пројекат *Солунци говоре*, али се могу похвалити и новим драмским текстовима. Оба нова драмска текста потписују жене: Биљана Србљановић *Мали ми је овај гроб* и Милена Марковић *Змајеубице*. Осим што су изведене на позоришним даскама, обе драме су и објављене. Обе ауторке осветљавају лик Гаврила Принципа у сензибилитету сопствене ауторске поетике и схватањима времена. Уколико драмским ауторкама додамо имена редитељки: Ане Ђорђевић, Иве Милошевић и Цисане Мурусизде о теми Првог светског рата у позоришном дискурсу, век након почетка Првог светског рата, о овој болној и осетљивој теми, проговарају жене. Занимљиво је приметити да су сви редитељи: Емир Кустурица, Срђан Коњевић, Дино Мустафић рођени у Сарајеву.

О драми као уметничком остварењу непогрешиво суди време. Нове позоришне поставке и филмска остварења у, времену сагласним, естетским димензијама дају преломне догађаје у историји Европе и света.

Значај теме, која утиче на политичке, историјске и националне прилике, чини је увек актуелном и врло привлачном за нова сценска тумачења, о чему уверљиво говоре периодична интересовања за ту тему.

Литература:

1. Dedijer, Vladimir (1966). *Sarajevo 1914*. Beograd: Prosveta.
2. Đorđević, Ana (2013). *Četrnaesta*. (rukopis) Beograd − Banja Luka: Arhiv Narodnog pozorišta Republike Srpske.
3. Lešić, Josip (1985). *Istorija pozorišta Bosne i Hercegovine*. Sarajevo: Svjetlost.
4. Marković, Milena (2014). *Zmajeubice*. Beograd: Lom.
5. Martin, Carol ed. (2010). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. New York: Palgrave MacMillan
6. Миочиновић, Мирјана (2014).“...Извесна је само смрт“, у: *Змајеубице*, Београд: Југословенско драмско позориште, 12-20.
7. Фрајнд, Марта (1996). *Историја у драми − драма у историји*. Нови Сад − Београд: Прометеј. Стеријино позорје. Институт за књижевност и уметност.
8. Rel, Džon (2015). *Kajzer Vilhelm II*. Beograd: Filip Višnjić.
9. Srbljanović, Biljana (2013). *Mali mi je ovaj grob*. Samizdat B92. Beograd.
10. Wonisch, Arno (2015). “Franz/Franc/Franjo Ferdinand Carl Ludwig Joseph Maria von Őesterreich-Este−činjenice i nagađanja“, u Branko Tošović (Hg./ur.): *Andrićeva avlija/Andrićs Hof*. Graz − Banja Luka – Beograd: Institut für Slawistik der Karl-Franzes Universität Graz. Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske. Svet knjige. nmlibris.

Остали извори:

1. Alagić, Suvad (2013): „14.−godina iza koje su ostali milioni mrtvih“, u: Theatre Active, Brčko Distrikt, XXX Susreti pozorišta/kazališta, bilten br.7, 16.
2. Bićanić, Mladen (2013): „Pozorišne slike iz historijske čitanke“, u: Theatre Active, Brčko Distrikt, XXX Susreti pozorišta/ kazališta, bilten br.7, 1.
3. Цветковић, Горан (2013). „Преиспитивање докумената“, u: Theatre Active, Brčko Distrikt, XXX Susreti pozorišta/ kazališta, bilten br.7, 4−5.
4. Којовић-Тепић, Јелена (ур.) (2013). „Арт машина“, интервју са Аном Ђорђевић, РТРС емисија емитована 19.10.2013.
5. Krajišnik, Đorđe (2014). „Lakrdijanje o jednom ratu.“ Oslobođenje, Sarajevo, 8. X, 26−27.
6. Мајкић, Марина (2013). „Арт машина“, приказ представе *Четрнаеста*, РТРС, емисија емитована 19. X 2013.
7. Vujanović, Vojislav (2013). „Odgonetnuti: Gdje je istina“, u: Theatre Active, Brčko Distrikt, XXX Susreti pozorišta/kazališta, bilten br.7, 8−9.

8. Vukadinović, Srđan (2013). „Sumnja u sve i Četrnaesta“, u: Theatre Active, Brčko Distrikt, XXX Susreti pozorišta/kazališta, bilten br.7, 6.
9. Танасић, Новак (2013). „Живимо ли стварност која се зачела прије сто година?“, u: Theatre Active, Brčko, XXX Susreti pozorišta/kazališta, bilten br.7, 10−11.
10. Todorović, Natalija (2013). „Trenutak za kulturni kutak − predstava *Četrnaesta* NPRS, 24. X 2013. Elta TV. https://www.youtube.com/watch?v=AN9bFzK67OQ

Theatrical presentation of history:

***Fourteen* – searching for the answers**

Abstract: In theatre, the commemoration of the centenary of the beginning of the Great War was marked by the appearance of theatrical presentations of history and the search for dramatistic answers to interpreting the reason and cause of the First World War. The paper offers an overview of dramatic tradition of the plays written and performed on the topic of the First World War in the theatres in Serbia and Bosnia and Herzegovina, and an overview of the plays staged to commemorate a century of the beginning of the Great War. The focus is on the authorial project by a Belgrade director Ana Đorđević, *Fourteen* in the production of the National Theatre of the Republika Srpska in Banja Luka, which opened the theatrical season of performances about crucial events of the twentieth century. Dramatizing Vladimir Dedijer's book *Sarajevo 1914* (Belgrade, 1966), the author starts from a complex source of materials rich in factual data, dates, places, individuals, events, phenomena, citations and testimonies and using the language of the scene, she analyzes the events from various points of view.

Keywords: the First World War, historical drama, documentary drama, dramatization, editing process

Dušica Dragin
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti Novi Sad
Departman dramskih umetnosti

UDC 7.01

Interesovanja – preduslov razvoja umetničke publike[1]

Apstrakt: Pod pojmom umetnička publika podrazumevamo onaj, veoma mali, deo populacije koji ima razvijene kulturne potrebe i razvijenu i učestalu kulturnu praksu. Koristeći se rečima Gi Debora (Guy Debord), postavljamo pitanje: kakvu šansu ima umetnost u odnosu na svetlucavu spoljašnjost spektakla u ovom modernom društvu u kojem dominira težnja ka opštoj banalizaciji? Smatramo to pitanje suštinskim za kulturne aktere. Sledeći Nemanjićevu teoriju o kulturnim potrebama, ističemo da se kulturna potreba formira kao kulturni interes, što znači da interesovanja imaju presudnu ulogu u razvoju kulturnih potreba, pa samim tim i kulturne potrošnje. U tom smislu, smatramo da razumevanje značaja interesovanja kao preduslova razvoja umetničke publike, predstavlja jedno od najznačajnijih pitanja teorije i prakse menadžmenta u kulturi. Ciljevi rada su: da ukratko predoči pojam i mnogobrojne činioce u formiranju i razvoju interesovanja i da ukaže na neophodnost i mogućnosti za razvoj umetničkih interesovanja, što je posebno namenjeno menadžementu/menadžerima kulturnih ustanova.

Ključne reči: Kulturni interes, umetnička interesovanja, umetnička publika, kulturna proizvodnja, razvoj publike

1 Ovaj rad je deo teorijskog i empirijskog istraživanja u okviru izrade doktorske disertacije pod nazivom: *Planski agensi socijalizacije: škola, pozorište i mediji i njihov uticaj na razvoj interesovanja učenika srednje škole za pozorište,* pri Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu.

Razvijanje umetničkih interesovanja stanovništva, je od presudnog značaja za menadžment u kulturi i umetnosti. Umetnost opstaje i razvija se samo ako postoji publika. Naravno da jedan slikar može stvarati svoja likovna dela i bez publike (ukoliko ima obezbeđena sredstva za život i slikanje), ali u slučaju pozorišta, na primer, to nije tako, bez publike pozorište ne postoji. Smatramo da bez rada na razvoju publike, umetničko stvaralaštvo, obrazovanje u oblasti umetnosti, zapravo čitav kulturni sistem[2] gubi smisao. Po istraživanju Predraga Cvetičanina i Marijane Milankov građani Srbije veoma retko posećuju programe kulturnih institucija: procenat povremenih posetilaca kulturnim događajima u javnoj sferi kreće se oko 20%, dok pasioniranih učesnika u kulturnom životu ima 1 do 2% za većinu posmatranih kulturnih aktivnosti (2011: 91). Dva istraživanja Slobodana Mrđe o kulturnim praksama učenika srednjih škola i studenata u Srbiji takođe donose poražavajuće rezultate: čak 85,8%, srednjoškolaca retko ili nikada ne posećuje muzeje, zatim 84,5% književne večeri, a 79,0% nikada ili retko posećuje galerije, dok čak 77,8% učenika retko ili nikada ne posećuje pozorišne predstave. Takođe 74% retko ili nikada ne posećuje kulturno-istorijske spomenike i arheološka nalazišta, dok 71,3% nikada ili retko odlazi u bioskop (2011: 73). U slučaju studentske populacije situacija je ista: čak 83,5% studenata retko ili nikada ne posećuje muzeje, a 75,4% nikada ili retko posećuje galerije, dok 72,5% retko ili nikada ne posećuje kulturno-istorijske spomenike i arheološka nalazišta. Takođe, 69% studenata retko ili nikada ne posećuje pozorišne predstave, a 69,2% književne večeri, dok 67% nikada ili retko odlazi u bioskop (2011: 66).

I pored razumevanja da je ovakva situacija, ipak, i globalni trend i da je umetnička publika (oduvek) sve malobrojnija, veoma je teško odupreti se sledećem zaključku: sveobuhvatno kulturno-umetničko stvaralaštvo, čitava mreža kulturnih ustanova – pozorišta, galerije, kulturni centri po gradovima i selima, biblioteke, koncertne dvorane, muzeji, zavodi, i drugo, ministarstvo kulture, gradski sekreterijati za kulturu, budžetska sredstva, umetničke škole i umetnički univerziteti, izdavaštvo u oblasti kulture i mnoge druge aktivnosti i delatnosti koje se obavljaju u okviru kulturno-umetničkog sistema, sve to, namenjeno je društvenoj grupi u srpskom društvu koje čini 1–2% stanovništva. Cvetičanin i Milankov ih nazivaju pasioniranim učesnicima u kulturnom životu, a autor ovog rada umetničkom publikom, odnosno samo *publikom*. Ostalih 98–99% stanovništva čini 20% povremenih posetilaca kulturnih događaja (Cvetičanin i Milankov, 2011: 91) koje ćemo nazvati *mogućom publikom* i 78–79% stanovništva koje nema razvijen kulturni interes, i to je *nepublika*[3].

2 Kulturni sistem (Molar, 2000) je međuodnos koji se uspostavlja između različitih partnera koji igraju određenu ulogu i ispoljavaju neku moć (političku, finansijsku, simboličku) na polju kulture. Prema Klodu Molaru „porodice“ koje čine jedan kulturni sistem su stvaraoci sa jedne, i publika sa druge strane. Oni čine horizontalnu liniju sistema, koja je presečena vertikalnom linijom, odnosno „porodicom donosioca odluka“ i „porodicom posrednika“.

3 Prema Fransis Žansonovoj (Francis Jeanson, 1973) klasifikaciji publike: publika – moguća publika – nepublika.

Jedino logično pitanje, koje se nameće iz ugla menadžmenta u kulturi, čiji je "osnovni cilj pronalaženje odgovarajućih organizacionih rešenja (modela), koji u najvećoj meri doprinose razvoju, društvenoj i tržišnoj efikasnosti kulturnih delatnosti" (Dragićević Šešić i Stojković, 2007: 11) je: Zašto razvoj publike nije u fokusu kulturno-umetničkih aktera?

Stručnjaci Evropske unije iz oblasti kulture, analizirali su više od 80 političkih programa i praksi, obuhvaćenih priručnikom o dobroj praksi objavljenom 2014. godine[4], i zaključili da je problem nedostatka interesa javnosti jednak problemu dostupnosti, da zbog toga treba podsticati razvoj publike. Na temelju tih zaključaka stručna grupa OMK-a[5], iznela je stavove da bi kulturne ustanove trebale prilagoditi svoje programe (npr. pozorišne predstave, izložbe itd) kako bi ih učinile značajnim za različitu publiku. U Srbiji je razvoj publike sporadična tema i među naučnom populacijom, a tako i u praksi u vidu povremenih predavanja ili radionica za zaposlene u kulturnim ustanovama. Zaključujemo da u srpskom društvu ne postoji dovoljno razvijena svest o težini problema nedostatka interesa stanovništa za kulturno-umetničko stvaralaštvo.

Šta je razvoj publike? Kao i za mnoge pojmove, ne postoji opšte prihvaćena definicija razvoja publike, već postoji mnogo definicija i modela putem kojih svaki autor predstavlja sopstveno viđenje te teme. Naravno, te interpretacije i viđenja razvoja publike su donekle slične, te se autori slaži da razvoj publike uključuje tri osnovna aspekta: edukativni, marketinški i umetnički. Sva tri aspekta imaju važan zadatak u razvoju odnosa publike i umetnosti. Heder Majtlend (Heather Maitland), savetnica za marketing u umetnosti Umetničkog veća Engleske, smatra da razvoj publike obuhvata razbijanje fizičkih, psiholoških i socijalnih barijera koje sprečavaju ljude da učestvuju u, ili prisustvuju umetničkom događaju (Maitland, 1997: 5–6). Ona naglašava da su – obrazovanje, marketing, umetnost, u tom smislu, ravnopravni. Debi Hajes (Debi Hayes), profesorka menadžmenta u umetnosti na Univerzitetu Grinič, smatra da se razvoj publike, u suštini, bavi promenom strukture i kompozicije publike kako bi doveo do demokratskog učešća u umetnosti, kao i da bi izazvao više nivoe poverenja i predanosti (odanosti) među, već postojećim, kao i novoformiranim grupama publike (Hayes, 2003: 1). Nobuko Kavašima (Nobuko Kawashima), istraživač Centra za proučavenje kulturne politike (Centre for Cultural Policy Studies) u Ujedinjenom Kraljevstvu, ističe da bi se pod pojmom *razvoja publike* može posmatrati proširenje osnove iz koje potiče publika, u kvantitativnom i kvalitativnom smislu, kao i obogaćivanjem iskustva potrošača (Kawashima, 2000: 3–4). Rik Rodžers (Rick Rogers) razvoj publike vidi kao

4 http://ec.europa.eu/culture/library/reports/201405-omc-diversity-dialogue_en.pdf

5 Otvorena metoda koordinacije. OMK je fleksibilan i neobavezujući okvir za strukturiranje saradnje između država članica Evropske unije. Grupe su u proseku bile sastavljene od 25 stručnjaka koji su predstavljali jednak broj država članica. Stručnjaci su dolazili iz različitih područja i predstavljali su nacionalna ministarstva, akademski sektor i civilno društvo.

holističku i integrativnu aktivnost koja zahteva posedovanje marketinških, edukativnih i programerskih veština. Razvoj publike teži ka ostvarivanju serije kratkoročnih, srednjoročnih i dugoročnih ciljeva, koji povećavaju, proširuju i obogaćuju ciljne grupe. On, takođe ističe, da je za umetničke organizacije ključno da odgoje postojeću, kao i novu publiku, birajući nove oblasti, takođe, novim načinima, da bi se osnova iz koje dolazi umetnička publika, proširila (Rogers,1998: 14). Viđenje razvoja publike M. Dragićević Šešić i Dragojević (2007) pretpostavlja dugoročni sistemski angažman, bilo da je u pitanju animacija ne-publike, razvoj mlade publike ili programsko-metodološke inovacije koje otvaraju put ka specifičnim socijalnim grupama.

Izložene definicije, modeli i stanovišta pomenutih autora, u osnovi, definišu pristup problemu razvoja publike i određuju model ili plan za odvijanje „širokog opsega aktivnosti" (Hayes: 2003, 1), što je resor menadžmenta u kulturi. Međutim, da bi se uspešno razbile psihološke i socijalne barijere, o kojima govori Majtlend, ispoljene u nedostatku interesa, menadžment u kulturi mora potražiti pomoć u teorijama drugih naučnih oblasti. Nedostatak interesovanja obuhvata oblast opšte i socijalne psihologije, sociologije. Da bi se identifikovala i primenila sva legitimna sredstva u razvoju kulturnog interesa, neophodno je, da menadžment/menadžer u potpunosti upozna svoju potencijalnu publiku – elemente njihovih različitih života, zajedno sa njihovim različitim verovanjima, standardima, sistemima vrednosti, tabuima i predrasudama. Menadžer umetnosti mora postati upravo ono što Džon Pik (John Pick) naziva društveni istražitelj, koji je uronjen u socijalnu i kulturno-političku zamršenost zajednica, iz koje nastoji da razvije aktivnu publiku. Baš kao što menadžer dobre umetnosti treba da bude upoznat sa umetničkim formama, tako mora podjednako da bude upoznat sa lavirintom zamršenosti lokalnog života (2011: 38).

Kulturni interes o kome govorimo objasnićemo teorijom Miloša Nemanjića, koji je dao najveći doprinos u razumevanju prirode kulturne potrebe, ne samo kod nas nego i u svetu. Nakon dugogodišnjih istraživanja Nemanjić (1970, 1971, 1974, 1991) kulturnu potrebu definiše na sledeći način: „podstaknuta kulturnom proizvodnjom, kulturna potreba se formira kao *kulturni interes* povezan s kulturnom vrednošću" (1991: 23). Nemanjić kaže da, ukoliko je taj interes, dovoljno snažan, kulturna potreba se ispoljava kao određena aktivnost usmerena na neki kulturni objekat. U svom ostvarenju kulturna potreba se javlja kao "oblik simboličke komunikacije" (Ibid, 23), a da bi došlo do takve kominikacije pojedinac se mora "jednostavno" zainteresovati za umetnički sadržaj.

Kao i mnoge druge i pojam interesa prati problem terminološke prirode, tako da na samom početku razlikujemo pojmove „interes" i „interesovanja", koji se koriste u više različitih značenja i imaju brojne sinonime. Termin interesovanje jeste izveden iz latinskog termina „interes" („interesum" i „interese"), tako da tokom vremena autori paralelno koriste oba pojma, *interes* i *interesovanja* u istom kontekstu. Međutim, kako

se u Srbiji pojam interes, najčešće dovodi u vezu sa materijalnom ili nematerijalnom koristi tj. dobiti, postoji potreba da se jasno istakne razlika dva značenja termina u kvalitativno-vrednosnom smislu – „interes“ u smislu interesovanja i „interes“ u smislu koristoljublja, dobiti (Đermanov, 2005: 15). Predmet tog rada jeste „interes“ u smislu interesovanja. Među autorima, koji su prvi dali određeniju definiciju pojma interesovanja, navodimo Frajera (Fryer, 1931: 15) koji kaže da su interesovanja „predmet ili aktivnosti koji izazivaju prijatno osećanje u jedinki“. Strong, koji ima najviše uticaja u oblasti profesionalnih interesovanja, interesovanja definiše kao „stanje (duha) dopadanja/nedopadanja povezano sa vršenjem neke aktivnosti ili zamisli o izvođenju aktivnosti“ (Strong, 1955. u Pantić, 1980: 27). U kontekstu umetničkih interesovanja koja su u fokusu ovog istraživanja, zanimljivo je viđenje Dejmonda koji povezuje interesovanja sa kulturnim aktivnostima i kaže da su interesovanja „dispozicija da se čovek angažuje u nekoj kulturno razrađenoj aktivnosti bez obzira na bilo kakvu nagradu sem zadovoljstva koje ima od toga što primenjuje tu dispoziciju“ (Diamond, 1957: 294). Od domaćih autora koji su izučavali tu pojavu posebno je značajan Rot koji interesovanja definiše kao „težnju pojedinca da redovno obraća pažnju na određene subjekte i sadržaj i da se njima bilo mentalno (u mislima), bilo aktivno bavi“ (2010: 124). Prema Zvonareviću pojava interesovanja se odnosi na „manje ili više trajnu usmerenost čovekove svesti i aktivnosti na određene sadržaje, a samo bavljenje tim sadržajima povezano je subjektivno sa zadovoljavanjem nekih unutrašnjih potreba dotičnog pojedinca“ (1973: 111). Baveći se kulturnim životom i potrebama mladih, Mrđa takođe u fokus stavlja upravo interesovanja i za potrebe svog istraživanja definiše ih na sledeći način: “interesovanja su jedan oblik vrednosti koje karakteriše zaokupljenost svesti omiljenim sadržajima (osećanje obuzetosti) i/ili bavljenje nekom delatnošcu kojoj jedinka pridaje izvesnu vrednost” (2011: 19). Nakon uvida u brojna viđenja te pojave, smatramo da je Dragomir Pantić najdublje pronikao u prirodu interesovanja i po njemu ona su “jedan oblik (uglavnom terminalnih) vrednosti za koji je karakteristična zaokupljenost svesti omiljenim sadržajima i/ili bavljenje izabranim aktivnostima (1980: 29). Interesovanja se svrstavaju u red onih pojava čiji značaj je gotovo očigledan, jer interesovanja u manjoj ili većoj meri učestvuju u svim ljudskim aktivnostima. Helvecije (C. A. Helvetius) je pisao da se interes „javlja kao načelo svih misli i svih naših postupaka“ (u Đermanov, 2005: 9). Pojam interesovanja pripada onim fenomenima kada se određeni pojam ubraja u najfrekventnije, jer je široko ušao u svakodnevnu govornu komunikaciju, da čak i u stručnoj javnosti vlada prošireno uverenje da su interesovanja *opštepoznate pojave*.

Autori koji su istraživali pojavu interesovanja ističu presudan značaj uticaja socijalnih činilaca na formiranje i razvoj interesovanja. Pantić kaže da su interesovanja rezultat istorijskog razvoja i društvenog uticaja; da su rezultat učenja u socijalnim okvirima; da promene interesovanja zavise od uslova sredine, da je za razvoj velikog broja interesovanja, preduslov postojanje drugih ljudi i grupa. U procesu sticanja i

učenja interesovanja takođe, dolazi do izražaja društveni karakter interesovanja, jer pojedinac usvaja interesne sadržaje od drugih ljudi putem raznih mehanizama. Svi drugi pojedinci, grupe ili organizacije su agensi socijalizacije koji prenose sadržaje koje definišu izvori socijalizacije. U kontekstu toga, Pantić slikovito objašnjava spregu interesovanja i izvora socijalizacije, i kaže da „interesovanja nisu *slobodnolebdeći* fenomen, ona su povezana, između ostalog, i sa objektivnim potrebama i klasno-slojnim interesima čija je politička relevantnost samoevidentna“ (1980: 18). Mnogi autori smatraju da interesovanja jesu rezultat interakcije između pojedinca i određenog sadržaja ili objekta interesovanja; da potencijal za interesovanja leži u pojedincu, ali da sadržaj i okolina definišu pravce interesovanja i doprinose njihovom razvoju (Hidi & Baird, 1986; Krapp, 2000; Renninger & Wozniak, 1985; Renninger, 2000; Renninger & Hidi, 2002; Renninger et al., 2004; Sansone & Smith, 2000; Sansone, Weir, Harpster, & Morgan, 1992; Schiefele, Krapp, Prenzel, Heiland, & Kasten, 1983; Schraw & Dennison, 1994, u Hidi i Renninger, 2006: 112). Drugim rečima, drugi pojedinci i sredina, tačnije agensi socijalizacije, ali i sopstveni trud pojedinca, doprinose formiranju i razvoju interesovanja. U kontekstu uticaja sredine, tačnije agensa socijalizacije, Pantić ističe da su roditelji najvažniji prenosioci interesovanja, ali samo do ulaska deteta u pubertet, kada uticaj roditelja značajno opada i da u periodu adolescencije vršnjaci, škola, društvene organizacije i mediji masovnih komunikacija postaju najznačajniji agensi interesne socijalizacije.

Kategorija umetničkih interesovanja je još manje istražena nego li što su to interesovanja generalno. Dosadašnja istraživanja, koja su terminološki i metodološki prilično neujednačena, ukazuju na činjenicu da su se autori, do sada, najviše bavili proučavanjem razvoja, strukture i organizacije interesovanja, pa i umetničkih interesovanja, agensima interesne socijalizacije i slično, a znatno manje utvrđivanjem determinanti umetničkih interesovanja. Dobar pregled istraživanja ove oblast nalazimo u radu O. Gajić (1999) koja se bavi upravo determinatama umetničkih interesovanja. Složićemo se s njom da su u pravu oni autori koji smatraju da u naučnim istraživanjima umetničkih interesovanja nisu stvorene metodološke pretpostavke za njihov celovit pristup. To najčešće rezultira jednostranom metodološkom orijentacijom, sa empirijskim naglaskom. Proučavanje oblasti umetničkih interesovanja opterećeno je dodatno neslaganjem istraživača o shvatanju osnovnog pojma interesovanja, njegove odredbe, preciziranja suštine, klasifikacije i sl. Kada su determinante umetničkih interesovanja u pitanju, njihovo proučavanje otežano je samom složenošću pojave i raznovrsnošću veza i odnosa.

Neki autori su istraživali posebne činioce i uslove kulturnog života radničke omladine (D. Mojsin, N. Popov, T. Inđić, 1969), dok je, na primer Galić (1984) istraživao obrazovno-kulturna interesovanja odraslih. Njegovo istraživanje je ukazalo na bitan uticaj činilaca kao što su pol, bračno stanje, socijalno poreklo, (hronološka)

starost, stepen formalnog obrazovanja, zanimanje, radni status, dužina radnog staža, način rada, religioznost i način (stil) života na zastupljenost i strukturu obrazovno-kulturnih interesovanja. Interesantno je istraživanje S. Joksimović (1968), koja je ispitivala učenike beogradskih srednjih škola radi utvrđivanja nivoa i sadržaja njihovog interesovanja za kulturu i umetnost, kao i nekih bitnih determinanti toga interesovanja. Rezultati su daleko povoljniji nego što je to slučaj danas, ali autorka i tada nalazi i zaključuje da je intenzitet interesovanja za kulturu i umetnost osrednji kod većine ispitanika. Na nivo i sadržaj interesovanja značajniji uticaj imaju determinante kao što su pol i prostorna lociranost škole, nego što su to socio-ekonomski uslovi i školski uspeh. Istraživanje je pokazalo takođe, da umetnička interesovanja pripadaju manje popularnoj kategoriji interesovanja, i pokazuje kao i mnoga druga istraživanja u ovoj oblasti da su umetnička interesovanja više svojstvena obrazovanim slojevima društva, a da su najmanje izražena kod nekvalifikovanih radnika, domaćica i poljoprivrednika.

Brojni i raznovrsni sadržaji formiraju glavne komponente interesovanja – kognitivnu, afektivnu i konativnu. Samim tim i u pojmu umetnička interesovanja implicirane su sve tri navedene komponente. Svaka od njih jeste nužan, ali ne i dovoljan uslov za postojanje interesovanja. Kognitivna ili saznajna komponenta interesovanja obuhvata pažnju, mentalnu usmerenost, predstave, znanja, mišljenje. Interesovanja su, dakle, svesne pojave. Naša interesovanja su, po pravilu, slobodni izbori, opredeljenja, izraz naše volje koja podrazumeva i predstavu o cilju i sredstvima za njihovu realizaciju i izvesnu anticipaciju efekata. Emocionalna komponenta interesovanja je, takođe, veoma važna. Interesnu aktivnost prate pozitivna osećanja, ponekad kao blagi emocionalni ton, a nekad kao duboko proživljavanje. Govoreći o emocijama Goleman (1997) slikovito objašnjava da je pogled na ljudsku prirodu koji zanemaruje moć emocija kratkovid. Konativna komponenta interesovanja je, po mišljenju mnogih autora, najvažnija, jer su samo snažna interesovanja u stanju da podstaknu ponašanje. „Bavljenje" podrazumeva (pasionirano) vršenje određenih radnji koje konkretno interesovanje zahteva, kao na primer odlazak u pozorište. Aktivnost koja proizlazi iz interesovanja ima svoje distinktivne karakteristike. Ona nije bilo koja aktivnost, već samo ona koja se odvija sa namerom, neprinudno ili slobodno, te na taj način sama sebe potkrepljuje (Gajić, 1999: 62-63). Autori koji ističu taj motivacioni aspekt interesovanja su E. Herlok (N. Hurlock), 1956; S. L. Rubinštajn (S. L. Rubinštein), 1989; M. Zvonarević, 1976; I. Toličić, 1964; D. Pantić, 1980; LJ. Kocić, 1984; N. Havelka, 1985. Kao i motivima, interesovanjima je aktivnost imanentna karakteristika, pa se može reći da bez aktivnosti nema ni interesovanja.

Polazeći od pretpostavke da na umetnička interesovanja deluju brojni činioci, O. Gajić (1999), na početku svog rada usmerava pažnju na određene činioce (determinante) umetničkih interesovnja. Pod pojmom determinanta ona podrazumeva odrednicu, prema klasičnom shvatanju uzročnosti, pojave – uzroci određuju (determinišu) posledice.

U pokušajima da izdvoji najznačajnije činioce umetničkih interesovanja, u svom istraživanju, autorka Gajić usmerava pažnju na sledeće determinante:

- *Lične (individualne, konstitucionalne) determinante* – ovim determinantama pripadaju *pol, sposobnosti, znanje i uzrast*. Autorka pretpostavlja da je pol stabilna determinanta umetničkih interesovanja, ali je svakako posmatra sa dva aspekta: prvo s gledišta realnih psihofizičkih razlika između muškaraca i žena i drugo, sa gledišta različitih društvenih stavova o povezanosti pola sa određenim (umetničkim) interesovanjem. Mnoga istraživanja pokazuju da ženski pol pokazuje značajno više interesovanje za umetnost i kulturu (Joksimović, 1968, Ivanović, 1983, Pantić, 1981, i dr.), pa tako i istraživanje ove autorke. Istraživanjem je potvrdila svoju hipoteza da: sposobnosti (inteligencija) utiču na pojavu značajnih razlika u orijentaciji mladih prema umetničkom interesu, jer se kod učenika sa boljim postignućem na testu inteligencije javlja izraženije interesovanje za umetnički interesni pravac (1999: 158). I drugi autori su ukazivali na povezanost IQ i interesovanja mladih, a među njima su Ajzenberg (Eisenberg, 1936), Leman i Viti (Lehman and Witty, 1927), Pantić, 1980, Torndajk i Henri (Thorndike and Henry, 1940). Znanje kao determinantu razlučuje u dve komponente: školsko znanje (uspeh) i opšte obrazovanje. Mnogi autori su ispitivali vezu između školskog uspeha i razvijenosti pojedinih interesovanja (Bokan, 1985, Đurić, 1980, Ivanović, 1983, Joksimović 1968, Pantić, 1980, i dr) i u većini istraživanja utvrđena je njihova pozitivna povezanost, što znači da učenici sa boljim školskim uspehom imaju i razvijenija interesovanja. Kada je uzrast u pitanju, istraživanje Gajićeve (1999: 178) pokazuje da umetnička interesovanja jesu podložna uzrasnim varijacijama u tom smislu da su kod starijih adolescenata interesovanja intenzivnija i stabilnija nego kod mlađe uzrasne grupe, međutim, po većini analiziranih parametara upravo su ispitanici mlađe uzrasne grupe pokazali mnogo veće interesovanje za umetničke sadržaje i aktivnosti.

- *Socijalne (situacione) determinante* – među mnoštvom socijalnih faktora, autorka smatra da na formiranje umetničkih interesovanja najveći uticaj imaju socijalno poreklo, obrazovni status roditelja i tip škole koju učenici pohađaju. Determinanta socijalnog porekla se operacionalizuje kroz zanimanje roditelja. Uslovi koje roditelji imaju u socio-ekonomskom sistemu jesu faktori koji značajno deluju na pojedinca preko porodice. Porodica kao socijalni, psihološki i ekonomski entitet, ima, možda, najvažniji uticaj na formiranje umetničkih interesovanja, pri čemu od obrazovnog statusa roditelja u velikoj meri zavisi stepen zastupljenosti opštih kultunih akcija. U kući i porodici se, prema Burdijeu, stiče osnova kulturnog kapitala koji zavisi od kulturnog nivoa roditelja (Burdije, 1978). Tip škole, zapravo školski sistem u celini, smatra autorka Gajić, je takođe izuzetno uticajna determinanta u formiranju i razvoju umetničkih interesovanja, jer u zavisnosti od tipa škole učenici bivaju izloženi određenim vaspitno-obrazovnim sadržajima u nastavi.

Такође, у истраживањима Гајићеве, налазимо интересантан податак, мада ауторка не улази дубље у разматрање, где на питање о уticају чинилаца на уметничка интересовања испитаника, млади (испитаници) одговарају да најзначајниji уticај на њихова уметничка интересовања имају културно-уметничке институције (1999: 223–224). Деценију касније, према истраживању Мрђе, средњошколци нису задовољни понудом културно-уметничких садржаја (културно-уметничких институција), посебно у мањим местима, па се може закључити да културна понуда није у корелацији с потребама, укусима и навикама средњошколаца у Србији (Мрђа, 2011: 65-68). Такви подаци указују, опет, на Немањићеву дефиницију културне потребе, за коју каже, да се она формира као *културни интерес*, али подстакнут *културном производњом*. Он једноставно објашњава: „не можемо очекивати појављивање културне потребе уколико не постоји оно што је изазива, оно што је подржава, што је оријентише и даје јој смисао" (1991: 23). Значи, нема културног интереса без адекватне културне понуде. Иако, само постојање објекта или предмета интересовања није довољно, постојање тог објекта односно онога што изазива интересовање, је основни услов за потенцијално формирање и развој одређеног интересовања. Уколико узмемо за пример професионалну позоришну сцену Новог Сада, и само летимичан поглед на репертоар, можемо закључити да је понуда драмских позоришних представа намењена млађој деци (представе се означавају са највише 6+) и одраслима. Међу понудом, која је намењена одраслима, налазимо веома мали број остварења која су темом прилагођења ученицима средњих школа, а за узраст старије деце (8–12 година) новосадска позоришта немају ниједну позоришну представу. Наслањајући се на теорије о развоју интересовања и културне потребе, слободно можемо закључити да огромна већина младих у Новом Саду нема теоријску шансу да развије интересовање, а самим тим, ни културну потребу за драмским позоришним представама.

Интересовања имају значајну улогу у свим периодима нашег живота, али у појединим животним добима њихова функција је специфична, тј. неке њихове карактеристике су израженије него у осталим узрасним периодима. Поласком у средњу школу, на пример, започиње „стадијум верификације интересовања", када се млади људи одриче неспецифичног интересовања за све (Tyler, 1955, према: Пантић, 1981: 54) и тада почињу да експериментишу и трагају за новим областима које би побудиле и одржале њихову пажњу. Кључну улогу чини слободно време и оно се користи управо за развој специфичних интересовања у односу на способности и захтеве реалности, што су важни сегменти изградње личног идентитета (Ристић и Шкорц, 2013: 186). Адолесценција је узраст нарушене равнотеже дечјег организма и још ненађене равнотеже зрелог организма (Vigotski, 2005: 42), па интересовања у том периоду добијају krucijalnu улогу у траганју за сопственим идентитетом, што је основна карактеристика овог развојно прелазног периода (период транзиције) из детињства у зрелост. Интелектуална елита се слаже да уметност може помоћи младима да успоставе ту равнотежу. Савремено естетско васпитање подразумева увођење младих у савремени свет симболичке културе, уметности и високих хуманистичких

vrednosti, stimulaciju i obogaćivanje kulturnih aktivnosti u fukciji sveukupnog razvoja ličnosti. Ali, ono se ne može odvijati nikakvim prisiljavanjem već se mora zasnovati na zainteresovanosti adolescenata, na ideji da umetnost postane njihova potreba i način života.

Mnoga istraživanja, pa i ovo naše, nalaze da među rukovodiocima kulturnih ustanova nema dovoljno razvijene svesti o značaju razvoja publike, niti o značaju umetničkih interesovanja, koja imaju „suštinsku ulogu u razvoju kulturnih potreba, kreativnog ponašanja i samoaktuelizacije" (Dragićević Šešić, Stojković, 2007: 20) što direktno utiče na sam rad ustanove. A tamo gde je ima, nema sistematičnih i strategijskih inicijativa. Sve ustanove kulture jesu društvene organizacije, a one temelje svoje postojanje upravo na interesovanjima. Interesovanja su ugrađena u grupne ciljeve i na taj način pomažu stvaranje i funkcionisanje društvenih organizacija. Pantić kaže da one organizacije koje su inertne i svojim aktivnostima ne zadovoljavaju interesovanja svojih članova u dovoljnoj meri, ne osvežavaju sadržaje i metode rada, i koje se ne temelje na stvarnim interesovanjima brzo dožive slabljenje grupne kohezije, demoralizaciju, neefikasnost i osipanje članstva koje se (pre)orijentiše ka drugim organizacijama (1980: 16). Na žalost, kako su M. Dragićević Šešić i Stojković odavno primetili, rad sa publikom gotovo da ne postoji u tradicionalnim institucijama kulture čiji je cilj zadovoljavanje postojećih, izraženih kulturnih potreba kod već formirane publike (2007: 223), tačnije kod onih 1 do 2% stanovništva. U istraživanju stanja srpskih pozorišta, na primer, Đuričić zaključuje da:

> „zaposleni u njima (...) budućnost uopšte ne vide, bar ne kao mogući produkt ličnog zalaganja, naravno uz pomoć države i realnog budžeta za kulturu koji neće večito biti neki oblik milostinje. Kolektivno pozivanje na Zakon o pozorištu samo je još jedan vid odlaganja inicijative i operativnosti što sve zajedno rezultira pasivnim stanjem koji je na granici mogućeg" (2010: 12–13).

Istražujuću tranzicione probleme repertoarskog pozorišta u Srbiji, Đukić takođe zaključuje da je način razmišljanja zaposlenih i njihov odnos prema radu "formiran u atmosferi malih očekivanja, malih zalaganja i niskog stepena ličnih odgovornosti za rezultate rada", te da su to značajni razlozi koji inhibiraju tradicionalno repertoarsko pozorište (2004–2005: 415).

Kulturne ustanove u Srbiji ne ulažu organizovane i sistematske napore u cilju razvoja interesovanja stanovništva, a posebno dece i mladih za svoje programe. Teorija i praksa menadžmenta i marketinga u kulturi nudi mnoga praktična rešenja, ali ona najčešće ostaju "mrtva slova na papiru" u raznim zbornicima naučnih radova ili kao usamljeni slučajevi razvoja ustanove uz preduzimljivu upravu, koja najčešće počinje da stagnira odlaskom lidera[6]. Animacioni kulturni projekti o kojima govore M.

6 Najbolji primer je Beogradska filharmonija pod upravom Ivana Tasovca.

Dragićević Šešić i Stojković su, na primer, jedan od najpogodnijih oblika za rad sa nepublikom u cilju razvijanja kulturnog interesa (2007: 221–236). Kada je marketing u pitanju navešćemo samo Kit Digla (Keith Diggle), jednog od prvih autora koji razlikuje tradicionalni marketing od marketinga u kulturi i umetnosti, i njegovu teoriju (dokazanu u praksi) o obrazovnim odnosima sa javnošću. Obrazovni odnosi sa javnošću imaju zadatak da otkriju kakve prepreke stoje između umetnosti i tih ljudi i onda da nađu načine da ih umanje ili uklone. Digl naglašava da, ako za obrazovne odnose sa javnošću uopšte postoji laka ciljna grupacija, onda je to školska omladina. Opšti cilj obrazovnih odnosa sa javnošću je da kod mladih ljudi pobudi interesovanje i da im se pokaže da im jedan oblik umetnosti sasvim sigurno može pružiti doživljaje kakve ne mogu iskusiti nigde drugde (1988: 230–237).

Trend da ljudi, a posebno mladi, u Srbiji nemaju razvijena umetnička interesovanja, što rezultira neučestvovanjem u kulturnom, javnom životu, zatim „sveprisutni spektakl" u vidu rijaliti programa, ima veoma teške posledice za budućnost celog društva. Zanemarivanje humanističkog aspekta ovog problema predstavlja prepuštanje „klasno-slojnim interesima čija je politička relevantnost samoevidentna", da oblikuju kulturne potrebe stanovništva.

Literatura:

1. Burdije, Pjer (1978). „Umetnička dela i razvijanje ukusa", u: *Kultura*, br. 41, 9−28.
2. Cvetičanin, Predrag, Milankov, Marijana (2011). *Kulturne prakse građana Srbije,* preliminarni rezultati*,* Zavod *za proučavanje kulturnog razvitka, http:// zaprokul.org.rs/wp-content/uploads/2015/01/kulturne_prakse.pdf*
3. Debor, Gi (1967) *Društvo spektakla,* Porodična biblioteka br. 4, Anarhija/ blok 45. http://www.geocities.ws/diy_bl/GuyDebord-DrustvoSpektakla.pdf
4. Diamond, Solomon (1957). *Personality and Temperament,* New York: Harper
5. Digl, Kit (1998). *Marketing umetnosti*, Beograd: Clio.
6. Dragićević Šešić, Milena i Stojković, Branimir (2007). *Kultura – menadžment, animacija, marketing*. Beograd: Clio.
7. Đermanov, Jelena (2005). *Vaspitanje interesovanja*, Novi Sad: Savez pedagoških društava Vojvodine
8. Đukić-Dojčinović, Vesna (2005). „Menadžment i kulturna politika: Pogled na tranzicione probleme repertoarskog pozorišta", u: Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti, br. 8-9/2004-2005, 413-443.
9. Đuričić, Aleksandra (2010). S*rpsko pozorište u aktuelnim uslovima društvene tranzicije,* Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.
10. *European Audiences: 2020 and beyond,* Luxembourg: Publications Office of

the European Union. http://www.kulturradet.se/Documents/Kulturkontakt/EU/2014/European%20Audiences%202020%20and%20beyond.pdf
11. Fryer, Douglas (1931). *The Measurement of Interest*, New York, Holt.
12. Gajić, Olivera (1999). *Umetnost – moja izabrana stvarnost. Determinante umetničkih interesovanja mladih,* Novi Sad: Savez pedagoških društava Vojvodine
13. Galić, Mlađen (1984). *Obrazovno-kulturna interesovanja odraslih*. Beograd: Filozofski fakultet, Odeljenje za pedagogiju, Magistarski rad
14. Goleman, Danijel (1997). *Emocionalna inteligencija*, Beograd: Geopoetika.
15. Hayes, Debi (2003). *Audience Development: towards a strategic mindset.* School of Business & Management, University of Greenwic, London. Retrieved January 15, 2016 from the WWW http://ernest.hec.ca/video/pedagogie/gestion_des_arts/AIMAC/2003/resources/pdf/A/A07_Hayes.pdf
16. Hidi, Suzanne & Renninger, K. Ann (2006). *The Four-Phase Model of Interest Development,* EDUCATIONAL PSYCHOLOGIST, 41(2), 111–127. Retrieved January 15, 2016 from the WW W http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1207/s15326985ep4102_4?journalCode=hedp20
17. Joksimović, Snežana (1968). "Interesovanja za kulturu i umetnost beogradskih srednjoškolaca", u *Sociologija*, 1, 255-268.
18. Kawashima, Nobuko (2000) *Beyond the Division of Attenders vs Non-Attenders, A Study into Audience Development in Policy and Practice,* Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick. Retrieved January 15, 2016 from the WWW http://wrap.warwick.ac.uk/35926/
19. Molar, Klod (2000). *Kulturni inženjering*, Beograd, Clio.
20. Kolber, F. (2010) *Marketing u kulturi i umetnosti*, Beograd, Clio.
21. Maitland, Heather (1997). *A Guide to Audience Development,* London Arts Council of England, Touring Department.
22. Mrđa, Slobodan (2011) *Kulturni život i potrebe studenata u Srbiji,* Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka. http://zaprokul.org.rs/wp-content/uploads/2015/01/studenti.pdf
23. Mrđa, Slobodan (2011) *Kulturni život i potrebe učenika srednjih škola*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka. Retrieved January 15, 2016 from the WWW http://zaprokul.org.rs/wp-content/uploads/2015/01/srednjoskolci.pdf
24. Nemanjić, Miloš (1970). „*Funkcije umetnosti i estetička potreba"*, u: Kultura, br. 11, 61-80.
25. Nemanjić, Miloš (1971). „*Kulturne potreba i kulturne vrednosti"*, u: Kultura, br. 15, 152-162.
26. Nemanjić, Miloš (1974). *Kulturne potrebe*, Beograd: Vuk Karadžić.

27. Nemanjić, Miloš (1991). *Filmska i pozorišna publika Beograda: Socio-kulturni uslovi formiranja u periodu 1961-1984,* Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka
28. Pantić, Dragomir (1980). *Priroda interesovanja*, I deo, Beograd: BIGZ.
29. Pantić, Dragomir i ost. (1981). *Interesovanja mladih: rezultati istraživanja*, Beograd: IIC Srbije.
30. Pick, John (2009). *The Aesthetic Contract: The Heart of Arts management*, New York: Merrill Press.
31. Ristić, I. i Škorc, B. (2013). *Struktura interesovanja za različite umetničke discipline kod srednjoškolaca*, Beograd, Zbornik Instituta za pedagoška istraživanja, Broj 1, Jun, 185-202. Retrieved January 15, 2016 from the http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0579-6431/2013/0579-64311301185R.pdf
32. Rogers, Rick (1998). *Audience Development, collaborations between education and marketing,* London, Arts Council of England.
33. Rot, N. (2010). *Psihologija ličnosti*, Beograd: Zavod za udžbenike.
34. Vigotski, Lav. (2005). *Dečja mašta i stvaralaštvo*, *Psihologija stvaralaštva kod dece: nekad i sad*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. Zvonarević, Mladen (1978). *Socijalna psihologija,* Zagreb: Školska knjiga.

Interests – a prerequisite for the development of the art audience

Abstract: The concept of *art audience* is understood as that, very small, part of population which possesses developed cultural needs and developed and regular cultural practice. Using Guy Debord's words we set a question: What are the chances for the arts compared with the glittering appearances of a spectacle in the modern world in which the tendency towards general banalization dominates? This question is considered as essential for cultural protagonists. Following Nemanjić's theory about cultural needs, we emphasize that the cultural need is formed as a cultural interest, which means that interests have a crucial role in the development of cultural needs, and consequently in cultural consumption. Accordingly, we think that the understanding of the importance of interests as a prerequisite for the development of the art audience is one of the most significant issues in the theory and practice of management in culture. The aim of the paper is to present the concept and its numerous factors in the process of forming and developing interests, as well as to point to the necessity and possibilities of the development of artistic interests, the latter being especially relevant to the management/managers of cultural institutions.
Keywords: cultural interest, artistic interests, art audience, cultural production, audience development

Dejan Nikolaj Kraljačić
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Departman dramskih umetnosti

UDC 791.43

Tradicija rimejkovanja i serijalizacije u svetskom filmu

Apstrakt: Iako često isticani za karakteristike aktuelne (naročito holivudske) produkcije koja po mnogim mišljenjima predominantno nudi pastišnost u službi eksploatatorskih tendencija kasnog kapitalizma, rimejkovanje i serijalizacija, postupci koji direktno korenspondiraju sa navedenim, zapravo uživaju dugu i bogatu tradiciju u svetskom filmu. Datirajući još od neme ere i prisutni u kinematografijama širom sveta i pre sedamdesetih godina, kada se i za film počinje vezivati termin postmodernizam, koji obično pretpostavlja krizu idejnosti i naglašeni komercijalizam, danas prilično opravdano ozloglašeni postupci, nekada su bili bliski i respektibilnim autorima, naročito tzv. klasičnog razdoblja filma, ali i onog modernističkog, te su i neka od najznačajnih ostvarenja rimejci. Ovaj tekst sugeriše da problem kvaliteta recentne produkcije rimejkova i nastavaka ne leži u samoj osnovi potonjih koncepata, nego u autorskom pristupu, tj. tretmanu adaptiranja *originala*.
Ključne reči: rimejk, serija, serijal, istorija filma, postmodernizam

> *Film sebe plagira, sebe kopira, obnavlja svoje mitove, ponovo pravi nemi film*, *savršeniji od onog izvornog*, *itd*: *sve je to logično*, *film je fasciniran sobom kao izgubljenim objektom isto kao što je* (*kao i mi*) *fasciniran stvarnim kao ugroženim referencijalom.*
>
> (Bodrijar, 1991: 48).

Kada bi se pravila lista zamerki holivudskoj filmskoj produkciji novog milenijuma od strane *zahtevnije* publike i, svakako, kritike, naročito sa naših evropskih prostora, vodeća mesta bi, gotovo izvesno, zauzimale dve pojave – rimejkovanje i serijalizacija. Čini se kako negodovanja o tom pitanju samo rastu od osamdesetih godina, a evidentna prisutnost navedenih postupaka u američkom filmu (ne samo holivudskom, već i nezavisnom, kao i vanameričkom) obično služi kao dokaz, više svima onima, koji su prihvatili *novu* tekovinu aktuelizovanu sedamdesetih – *postmodernizam* (ili, *kulturnu logiku kasnog kapitalizma*, kako je već uticajni američki teoretik neomarksističke provinijencije Fredrik Džejmson (Fredrick Jameson / popularno sročio)[1], posledicu postindustrijskog razvoja koju, prema brojnim mišljenjima, karakteriše nekreativna repetitivnost u službi komercijalne eksploatacije prema diktatu tržišta. Bodrijar i Džejmson, za postmodernu teoriju mislioci od najvećeg značaja (uz Žan-Fransoa Liotara / Jean-Francois Lyotard), ovde su istaknuti, jer se savremene studije filma često referišu upravo na njihova tumačenja aktuelnih sociokulturoloških pojava u kojima su se i oni sami doticali filma.

Istini za volju, jesmo svedoci nastanka velikog broja rimejkova i filmskih nastavaka, ali šta ako se dublje zagrebe u filmsku (zaboravljenu) prošlost? Dolazi se do saznanja da rimejkovanje i serijalizacija uživa veoma dugu i bogatu tradiciju kroz celokupnu istoriju svetskog filma, dok pojedina ostvarenja nude čvrste dokaze kako potonji postupci nisu po pravilu rađali isključivo inferiorne kopije. Naprotiv. Eventualna neinformisanost o postojanju praverzije/a, od strane mnogih kritičara i teoretičara, koji često zanemaruju dijahronijski pristup filmu što sveobuhvatnijih razmera, tj. neretko nepridavanje dovoljnog značaja *pradavnoj* prošlosti, kakva je recimo nema era ili klasični Holivudski film (prema umnogome prihvaćenoj sistematizaciji Dejvid Bordvela

1 Džejmson se često navodi u kontekstu savremenog filma kroz uvođenje popularnog termina *film nostalgije* 1977. godine, najpre u vezi sa *Letom iznad kukavičijeg gnezda* Miloša Formana (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975), koji je, kako je pisao tada, (jer ga više ne ističe u kasnijim spisima), film tipične nostalgije za pedesetim kroz "oživljavanje svih stereotipa protesta te individualističke dekade" (Jameson, 2013: 47). Film nostalgije će vremenom prerasti i u oblik sinonima za tzv. postmodernistički film, ostvarenja pastišnog karaktera, aistorična, jer se umesto istorijskog utemeljenja referišu na nostalgične utiske i raspoloženja kroz blistav kvalitet slike i atribute mode prošlosti (Jameson, 1991: 19).

/ David Bordwell do 1960. godine), odnosno svetskim produkcijama istih razdoblja koje nisu bile toliko dostupne širem auditorijumu kao holivudske (naročito ostvarenja čija je popularnost bila vezana za lokalni plasman u okviru naciona), svakako ne umanjuje itekakvu prisutnost procesa rimejkovanja i pogotovo serijalizacije tokom istorije. Tako se može zaključiti da nizak kvalitet recentne ponude filmova tog karaktera treba, pre svega, dovoditi u vezu sa lošim pristupom *originalu – praverziji* ili prvencu u seriji, tj. odsustvu adaptacije istih, a ne po automatizmu osuđivati suštinu samih postupaka, koji, kao po pravilu, pogrešno pripisuju samo aktuelnom trendu, karakterističnom za *postmoderno* nam doba.

Rimejkovanje

> *Ja vidim jedan beskrajni film sa sekvencama potpisanim od strane različitih autora u složenoj igri citata*, *uticaja*, *rimejkova*, *varijacija i referenci.*
> (Bernardo Bertoluči / Bertolucci, u Ungari, 1987: 177)

Zbog svoje *neoriginalnosti,* danas se po ustaljenoj praksi osporava već praktično sama najava *nove verzije – rimejka* (eng. remake). Čak i ukoliko ispadne *savršeniji od onog izvornog*, kako Bodrijar piše, rimejk je nužno vrsta kopije, da se izrazimo modernistički, prizivajući Benjamina (Walter Benjamin) – mehanička reprodukcija originala bez aure (pod šta bi se svrstali i nastavci i prednastavci, *sequel* i *prequel*). S druge strane, recimo, u takođe dramskoj, prostorno-vremenskoj umetnosti, kao što je pozorište (distinkcija izvođačka – predstavljačka ne igra značajnu ulogu u odnosu na sam izvor, pretekst), postavka istog dramskog predloška nikada se ne tretira *pežorativno* rimejkom (možda podrazumevajući da ni pozorišni reditelj, niti publika, nisu mogli da vide i eventualno neku drugu postavku), a kad je u pitanju opšteslavljen tekst, postoji čak i praksa da se svaka *nova* izvedba iščekuje s nestrpljenjem. Na filmu, situacija je prilično opozitna. Ako krenemo od samog scenarija kao osnovnog polazišta filma koji, iako nije literarna forma već namenski pretekst za snimanje, zašto bismo apriori osudili da je loše pokušati neke od najkvalitetnijih, barem dva puta, ekranizovati? I da li bi zaista svaku novu verziju trebalo nazivati rimejkom, (kako se to uobičava), ili makar, pojedine novom adaptacijom, posebno ukoliko film počiva na literarnom izvoru?[2]

2 Primetno je da o tom pitanju vlada selektivnost u odnosu na značaj pisca predloška, odnosno ugled filmskog autora koji je radio najuspešniju ekranizaciju. Tako se recimo recentna verzija *Ane Karenjine* (*Anna Karenina,* 2012, adaptirani scenario potpisuje prestižni dramski pisac Tom Stopard / Stoppard) diskutovala u domenu adaptacije Tolstojevog klasika, a ne rimejka, iako postoje mnogobrojne filmske i televizijske adaptacije (uključujući serije) – smatra se čak 9 nemih verzija, proizvedenih u različitim zemljama sveta, te najčuvenija MGM-ova (zvučna) iz 1935. s Gretom Garbom u naslovnoj ulozi, koju je ona tumačila i 8 godina ranije u MGM-ovoj (nemoj) *Ljubavi* (*Love*, 1927). S druge strane,

Holivud jeste *ponovo pravio nemi film* već u svojoj klasičnoj eri *rimejkujući* mnogobrojne uspešne uratke u zvučne verzije poput: MGM-ovih *Ben Hura* (*Ben Hur: Priča o Hristu* / *Ben-Hur: A Tale of the Christ* iz 1925, najuspešnija produkcija neme ere studija, a potom stiže i Vajlerova / William Wyler čuvenija verzija iz 1959, neprikosnoveni rekorder po broju Oskara sve do *Titanika* / *Titanic,* 1997), ili *Ane Karenjine*, u više navrata *Robin Huda* (*Robin Hood*) od 1912[3], ili *Tri musketara* (*The Three Musketeers*, od francuske verzije iz 1903)...

Najslavniji holivudski režiseri praktikovali su da (samo)rimejkuju sopstvene neme ili crno-bele verzije u zvučne i kolor, poput: Paramauntovih *10. Božijih zapovesti* (*The Ten Commandments*, 1923/1956) koje potpisuje Sesil B. DeMil (Cecil B. DeMille)[4]; ili Džon Forda (John Ford), čiji je jedan od najkvalitetnijih filmova *Tri kuma* (*Three Goodfathers*, 1948) takođe rimejk sopstvenih mu *Označenih ljudi* (*Marked Men*, 1919, a kojem su opet prethodile i kratkometražna i dugometražna verzija, dok je između dva Fordova viđenja Kajnove priče / Peter B. Kyne napravljeno još 2 zapažena filma); odnosno Hičkoka (Alfred Hitchcock) sa svojim parnjakom *Čoveka koji je previše znao* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934/1956)[5].

No, valja biti oprezan i u vezi sa (ne)preciznošću polazne Bodrijarove tvrdnje, u vezi sa rimejkovanjem nemog filma, jer on, zasigurno, nije ciljao na oskarovsku slavu *Artiste* (*The Artist,* 2011) koju nije doživeo. Naime, Bodrijar smatra da je: "iluzija napretka došla sa pojavom govora, a zatim i boje na ekranu: u svakoj fazi tog napretka udaljavali smo se od imaginarnog intenziteta slike" (Baudrillard, 1995: 49), te nas je tako degradacija filmske slike pojavom novih tehnologija u službi prikazivanja realnog i istine samo još više udaljila od istog, odvela u iluziju virtuelnog. Prilikom mnogobrojnih napada na ovovremenski tehnicizam koji stvara platformu našoj uljuljkanosti virtuelnim, a u kontekstu čega se i najčešće citira Bodrijarova misao (njegov konstrukt simulakruma, hiperrealno, itd.), obično se zanemaruje istaknuto – da su po njegovom mišljenju već zvuk i boja degradirali film[6]. Znači li to da se Bodrijarovo

recimo Lurmanova (Baz Luhrmann) radikalna adaptacija *Romeo i Julija* (1996) umnogome je bila poređena s uzornom verzijom iz 1968. Franka Zafirelija (Franco Zeffirelli).

3 Daglas Feirbanksova (Douglas Fairbanks) verzija *Robin Huda* iz 1922. već je naredne godine izrodila film *Ričard Lavlje Srce* (*Richard the Lion-Hearted*) što danas nazivamo *spin-off* – gde uspešno uvedena (nus)pojava u jednom produktu uzrokuje nastanak sopstvenog.

4 Druga verzija nudi i najekstremniji oblik samorefleksivnosti (karakteristika toliko pripisivana savremenom filmu) – sam De Mil nam se obraća u *prologu* pre početka filma.

5 Ukupno gledano, metod *samorimejkovanja* (što bi predstavljalo i najviši oblik samorefleksije) napušten je u postklasičnoj eri. Prilično usamljeni slučaj bio bi rad upravo prestižnog austro-nemačkog, ultimativnog *art-house* režisera – koncept majstora Mihael Hanekea (Michael Haneke), koji, istina, odlazi i najdalje, doslovno kopirajući svoje *Zabavne igre* (*Funny Games*) iz Austrije, u iste takve, u Americi na desetogodišnjicu mu originala (1997 & 2007), a razliku čini samo glumačka podela i jezik.

6 Bodrijar smatra i da je film već oblik degradacije u odnosu na fotografiju: "fotografska slika

nezadovoljstvo filmom zapravo referiše na ostvarenja još od rađanja zvučne ere (ili nešto kasnije *kolorne*), pa se *rimejkovanje*, koje osuđuje, dobrano tiče i onog iz klasičnog razdoblja?

Džejmson, s druge strane, krajnje neprihvatljivo, praktično deli filmsku istoriju na dve – nemu i zvučnu epohu (što se takođe obično preskače prilikom podržavanja njegovih prigovora savremenoj umetnosti kojom vlada *aistoričnost*), nudeći tako, i dva modernizma: "razvoj nemog filma od inaugurišućeg realizma Grifita (D.W. Griffith) do izvrsnih modernizama Ejzenštejna (Sergei Eisenstein) i Štrohajma (Erich von Stroheim)" (Jameson, 2013: 205). Time je već u samom startu kontinuiranost sistema referenci filmskog medija kroz svoju prirodnu istorijsku genezu narušena, otvarajući prostor relativizaciji samih temelja.

Džejmson ističe pastišnost kao dominantnu odliku savremene umetničke prakse: "pastiš je prazna parodija, statua slepih očiju" (Jameson 1991: 17), a isto je, prirodno, i najviše sadržano u rimejku. No, kako Džejmson piše, pojava *neontoloških impulsa* (ukoliko bi se Bazenov realizam postavio kao ontološki), koji se javljaju u onom što *slobodno nazivamo postmodernism*, mogu se pronaći i *ponekad svrsishodno dramatizovani,* kao u: "dva interesantna postmoderna pastiša ili nastavka [Antonionijevog *Uvećanja* / *Blow-Up*, 1966]: Kopolino *Prisluškivanje* [*Conversation*, Francis Ford Coppola, 1974] i De Palmin čak još eksplicitniji *Pucanj nije brisan* [*Blow Out*, Brian De Palma, 1981], gde je u obadva ontološki medij vida strateški zamenjen 'tekstualnošću' zvuka" (Jameson, 2013: 255). Ako zanemarimo slobodu korišćenja termina *nastavak* (pored tolikih filmskih primera kroz istoriju, onih zvaničnih nastavaka), oba naslova koja jesu inspirisana ostvarenjem Antonionija (jednog od svetski najslavljenijih, autohtonih modernističkih autora, a posebno favorizovanim od strane Džejmsona zbog prikazivanja tzv. *klasne tenzije*, demistifikacije buržoaske klase), osim što predstavljaju i najkvalitetnije, najkoherentnije uratke svojih autora (Kopoli i sasvim opravdano najomiljeniji sopstveni uradak), za razliku od *Uvećanja* primenjuju i klasičnu narativnu strukturu čime bivaju i jasno ideološki usmereni, u oba slučaja kritički nastrojeni spram američkog društva.

Po analogiji slobode kvalifikovanja ovih filmova u kategorije rimejka ili nastavaka, mogla bi se dovesti u pitanje i sva dela tokom istorije koja variraju nemoguću / neostvarivu / ukletu ljubav između ljubavnika u odnosu na Šekspirove, *Romea i Juliju* (koji su i sami imali dug put od drevne italijanske legende, preko pisanih italijanskih novela i britanske narativne poeme, do Barda)[7]. Najzad, da li bi se *delovi* čuvene trilogije (ili tetralogije) otuđenja, ili *neorealizma duše* Antonionija – *Avantura* (*L'Avventura*,

je najčistija, jer ne simulira ni vreme niti pokret i ograničava se najrigoroznijom nerealnošću" (Baudrillard, 2005: 97).

7 Šekspirovi *Romeo i Julija*, inače, broje čak preko 50 zvaničnih ekranizacija od 1900. godine, uključujući animirane i porno verzije.

1960), *Noć* (*La Notte*, 1961), *Pomračenje* (*L'Eclisse*, 1962) ± *Crvena pustinja* (*Il deserto rosso*, 1964) trebali tretirati *ontološkim* rimejcima ili samo nastavcima?

Pojedini filmovi,koji slove i za najveće domete svojih žanrova, zapravo su rimejci (čak i *treća ruka*), manje ili više, dosledni prvoj verziji obično oslovljavanoj sa *original*. Hjustonov čuveni debi, prelomni noar *Malteški soko* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), nastao je na (samo) desetogodišnjicu od istoimenog Del Rutovog (Roy Del Ruth) *originala*, dok je u međuvremenu realizovana i Deterleova (William Dieterle) prilično slobodna adaptacija *Sotona je sreo damu* (*Satan Met a Lady*, 1936) Dešiel Hemetovog (Dashiell Hammett) romana, a mi danas negodujemo kako se prebrzo pristupa pravljenju novih verzija.

Prema nekim istraživanjim i najvoljeniji film na svetu, Vajzov mjuzikl *Moje pesme moji snovi* (*The Sound of Music*, Robert Wise, 1965, omiljeni film i pojedinih plemena ruralnih krajeva), praktično je rimejk – baziran na istim (istinitim) memoarima, kao i nemački film *Familija Trap* (*Die Trapp-Familie*, 1956) koji ima čak i nastavak *Familija Trap u Americi* (*Die Trapp-Familie in Amerika*, 1959), a obadva su bili najgledaniji u zemlji im nastanka poratnih godina. Verovatno i najslavljenija (zvučna) komedija ikad – Vajlderov *Neki to vole vruće* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959), rimejk je nemačkih *Fanfara ljubavi* (*Fanfaren der liebe*, 1951, opet sa nastavkom u *Fanfaren der Ehe*, 1953) koji je takođe rimejk istoimenog francuskog filma – *Fanfare d'amour* iz 1935. godine (poznato je da je Vajlder pomno pratio posleratnu nemačku produkciju). Blejk Edvardsova *Viktor Viktorija* (*Victor Victoria*, Blake Edwards, 1982) prethodno je ekranizovana u Nemačkoj u dva navrata, najpre kao izuzetno uspešan mjuzikl *Viktor und Viktoria*, 1933. godine, a potom i 1957. godine (1933. snimljena je i francuska verzija *Georges et Georgette*), u Britaniji kao *Prvo devojka* (*First a Girl*, 1935), a postoji i argentinska verzija *Moj verenik, transvestit* (*Mi nova el…* 1975). Sirkova čuvena melodrama *Imitacija života* (*Imitation of Life*, Douglas Sirk, 1959) rimejk je istoimenog Stalovog (John M. Stahl) ostvarenja iz 1934. svojevremeno nominovanog i za Oskara[8].

Žanrovske intervencije (obično onih srodnih) na istom narativu, takođe nije bila retka pojava, pa je recimo uspešni Voltersov mjuzikl *Visoko društvo* (*High Society*, Charles Walters, 1956) zapravo *prepev* još uspešnije Kukorove romantične komedije *Filadelfijska priča* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940). Tako se i kultni Leoneov *Za šaku dolara* (*A Fistful of Dollars*, Sergio Leone, 1964), ostvarenje koje pozicionira italijanske *špageti vesterne* u svetske okvire, tretira verzijom Kurosavine *samurajske Telesne straže* (*Yojimbo*, Akira Kurosawa, 1961); opet, oba naslova

8 Sirk je 1954. rimejkovao takođe Stalovu *Veličanstvenu opsesiju* (*Magnificent Obsession*, 1935), kao i *Uvek postoji sutra* (*There's Always Tomorrow*, Edward Sloman, 1934, u svoju 1956). Sva tri filma su nastala prema literarnim predlošcima.

inspirisana su poznatim američkim *tvrdim krimićem* iz 1927. Godine – Hemetovom *Crvenom žetvom*, čija je praverzija *Noći u gostioni pokraj puta* (*Roadhouse Nights,* 1930)[9].

Veliki Fric (Fritz) Lang je dva puta *rimejkovao* velikog Renoara (Jean Renoir). Tako prema romanu La Fušardiera (Georges de La Fouchardiere) nastaje Renoarova *Kučka* (*La chiene*, 1931) i Langova *Skarletna ulica* (*Scarlet Street*, 1945), dok prema romanu Emila Zole nastaju *Čovek zver* (*La Bete Humaine*, Renoar, 1938) i *Ljudska želja* (*Human Desire*, Lang, 1954). Roman Mirboa (Octave Mirbeau) *Dnevnik seoske sobarice* (*Le journal d'une femme de chambre*) adaptirala su u filmove istog naslova dva evropska velikana na potpuno različite načine, Žan Renoar u svoje subverzivno američko ostvarenje iz 1946, i don Luis Bunjuel (Bunuel) u onu poznatiju, francusku verziju iz 1964. Popularna komedija De Sike *Razvod na italijanski način* (*Matrimonio all'italiana*, Vittorio de Sicca, 1964) rimejk je *Filumene Marturano* (Luis Mottura, 1950) prema istoimenoj komediji Eduarda de Filipa (Eduardo de Filippo), koju je i on sam ekranizovao nakon godinu dana u sopstvenoj režiji (1951). Dok je Venders (Wim Wenders) realizovao 1973. godine u Nemačkoj svoju adaptaciju američkog klasičnog romana nastalog sredinom XIX veka – *Skarletno slovo* Natanijel Hotorna (*The Scarlet Letter,* Nathaniel Hawthorne), u Americi je proizvedeno niz nemih verzija (uključujući i MGM-ovu Šestremovu iz 1926. sa Lilien Giš / Victor Sjostrom, Lillian Gish) i barem jedna zvučna.

Najzad, Lukino Viskonti (Luchino Visconti) je snimio svoju debitantsku *Opsesiju* (*Ossessione*, 1943, koja slovi i za temeljac nadolazećeg italijanskog *neorealizma*) inspirisan (iako nepotpisanim) bestseler romanom iz 1934. godine *Poštar uvek zvoni dva puta* čuvenog američkog pisca *tvrdih* krimića Džejms M. Kejna (James M. Cain, holivudska ekranizacija nastaje tek 1946. godine), a isti roman je već doživeo svoju *praekranizaciju* u Francuskoj kao *Poslednje skretanje* (*Le dernier tournant,* Pierre Chenal, 1939). Antonionijeva *Tajna dvorca Obervald* (*Il mistero di Oberwald*, Michelangelo Antonioni, 1980) nastala je prema drami Žan Koktoa (Jean Cocteau), te je ujedno i rimejk Koktoovog *Orla sa dve glave* (*L'aigle a deux tetes*, 1948).

Kada smo već kod Evrope, više kurioziteta radi, vredi pomenuti zapravo i najortodoksniji primer *rimejksploatacije* popularnih filmova – turski industrijski, mikrobudžetski model od šezdesetih do osamdesetih razvijen u okrilju studija Jesilcam (gde svoju karijeru započinje i najprestižniji turski autor Jilmaz Ginej / Yilmaz Guney), jednog od najproduktivnijih u istoriji filma sa više od 7000 proizvedenih dugometražnih

9 Kurosava, pod uticajem Fordovih vesterna, snima *Sedam samuraja* (*Seven Samurai*, 1954), da bi ih onda Stardžis rimejkovao kao *Sedam veličanstvenih* (*The Magnificent Seven*, John Sturges, 1960), dok mu je *Rašomon* (*Rashomon*, 1950) takođe pretočen u vestern *Bes* (*The Outrage*, Martin Ritt, 1964).

filmova. Nakon preteče poput *Tarzana u Istambulu* (1952), kako već nije bilo nikakve zaštite autorskih prava (iako je cenzura bila rigidna), trojica scenarista je prepisivalo holivudske hitove pa tako postoje turske verzije: *Čarobnjaka iz Oza, Stanlija i Olija, Neki to vole vruće, Lesi, Boni i Klajd, Prljavog Harija, Isterivača đavola, Ajkule, Supermena, Betmena, E. T. vanzemaljca, Ratova zvezda*, *Rokija, Ramba…* kao i anadolijski vesterni[10]. Taj fenomen prilično nepoznat široj javnosti temeljito obrađuje Đem Kaja (Cem Kaya) u svom izvrsnom dokumentarnom filmu *Rimejk, remiks, krađa: O kulturi kopiranja i turskoj popularnoj kinematografiji* (*Remake, Remix, Rip-Off: About Copy Culture & Turkish Pop Cinema, 2014*).

Serijalizacija

> *Kako se stvari odvijaju, neće još mnogo proteći pre nego što gotovo svaki novi film bude nastavak nekog starog filma.*
> (Džudi / Judy Klemesrud, The New York Times, 1975, u Jess-Cooke, 2009: 10)

Epizodičnost, sama po sebi fragmentarna, može se smatrati i najstarijim oblikom pripovedanja od pojave epa i Homera, *Ramajane i Mahabharate*, *Biblije*, *1001 noći*... preko Bokačovog *Dekamerona,* Čoserovih *Kenterberijskih priča*, digresivnog Servantesovog *Don Kihota*, do recimo Šopenhauera ili Ničea. Još je Aristotel pisao: "episodijskom zovem onakvu priču u kojoj pojedini delovi (episodije) ne dolaze jedan za drugim ni po verovatnosti ni po nužnosti. Takve priče daju loši pesnici zato što nemaju talenta, a dobri zato što se obaziru na sudije [glumačku igru zarad publike]" (Aristotel, 1955: 22). Jedan od začetnika zapadne marksističke misli Đerđ Lukač (Gyorgy Lukacs) isticao je da su problemi u narativu uslovljeni ograničenjima u društvenom iskustvu, na šta se referiše i Džejmson u vezi sa pojavom savremene *razbijene* dramaturgije (Irr and Buchanan, 2005: 37). Da li bi to trebalo da znači kako tokom tzv. *zlatnog doba Holivuda* (od 1930. godine pa do kraja pedesetih), za koji se i vezuje prepoznatljiva klasična filmska naracija, nije bilo nikakvih ograničenja u američkom društvenom iskustvu, neovisno od *Velike depresije,* ili ratnog perioda?

Serije, koje po televizijskim standardima pretpostavljaju niz zaokruženih epizoda (pojedinačnih priča sa istim glavnim akterom/ima), uslovno rečeno, zatvorenog

10 Najstariji i najautentičniji američki žanr vestern, inače direktno inspirisan kulturnim nasleđem SAD-a, pored najpopularnijih italijanskih *špageti vesterna* nalazi svoje mesto i u drugim B produkcijama pogotovo evropskih *kuhinja:* paelja ili korizo (španski), *sauerkraut* – kiseli kupus (nemački, neki su realizovani i u koprodukciji sa našom bivšom zemljom poput popularne serije ekranizacija romana Karl Maja / May sa *Vinetuom* / *Winnetou* šezdesetih), kamamber (francuski), boršć (sovjetski), *easterni* (istočna evropa), kari (indijski), *chop suey* (kineski).

kraja (što bi bilo karakteristično za filmove koji dožive nastavke, bez obzira na česte završnice recimo horora s otvorenom mogućnošću nastavljanja) i serijali, koji su deo većeg narativa gde se epizoda okončava na klimaksu (sa popularnim *nastaviće se*), datiraju još od najranijeg doba filma, njegove neme ere; serijali sve do pedesetih, obično sa po 12 – 15 epizoda – poglavlja prikazivanih isto toliko nedelja pred glavni program – celovečernji film, najčešće praćeni bogatom marketinškom mašinerijom, shodno svom vremenu, te ranih godina i obaveznim pojašnjenjima epizoda u štampanim materijalima tzv. *tie-in* – om (nusproduktima *u vezi sa* filmom) koji se opet smatraju izrazito ovovremenskom kategorijom (Singer, 2001: 279 – 281). Pored bogate tradicije serijala na filmu, naročito melodramskih prepunih akcije i spektakla, a sa prilično uspelom težnjom zadovoljavanja ukusa svih klasa (najpopularniji od svih *serijal - kraljica melodrama***,** od 1912. godine do dvadesete brojao je preko 60 naslova, ili oko 800 pojedinačnih epizoda (Singer, 2001: 163); izdvajaju se i serije filmova poput *Tarzana* (od 1918), kratkometražni vesterni s kaubojem Tomom kojeg je tumačio Tom Miks (Mix, od 1916), itd.

Na planu komedije ih je izlišno i pokušati pobrajati, od Čaplinovih (Charlie Chaplin) "slepstik" burleski sa slavnim mu likom *Skitnice*, tandema kao što su *Stanlio i Olio* (Stan Laurel & Oliver Hardy), ili *Abota i Kastela* (Bud Abbott & Lou Castello) u svojim metageneričkim ukrštanjima komedije sa hororom, SF-om, kriminalističkim... još od četrdesetih. Studio Universal napravio je zavidnu reputaciju u horor žanru s najpopularnijim čudovištem Frankenštajnom (od 1931. iako postoje i ranije neme verzije), kao i Drakulom, Nevidljivim čovekom... koji su se nizali uključujući i *susrete* im sa pomenutim Abotom i Kastelom. Tandem Krozbi / Houp (Bing Crosby / Bob Hope) proizvešće sedam popularnih romantičnih avantura sa obiljem samorefleksivnosti na *Putu za...* (*Singapur, Zanzibar, Maroko, Rio, Bali, Hong Kong*) od 1940. godine.

Avanture Šerlok Holmsa (Sherlock Holmes), ili kineskog detektiva Čarli Čena (Charlie Chan) takođe je teško pobrojati još od neme ere kada ih uvodi francuski *Pathé*, inače naročito zaslužan za razvijanje serijala, (među kojima je i najuspešnija *kraljica melodrame Polin u opasnosti* / *The Perils of Pauline,* 1914). Kasnije se samo nižu brojni popularni detektivi: *Marlo*, *Poaro,* inspektori *Megre, Kluzo* (Philip Marlowe, Hercule Poirot, Jules Maigret, Jacques Clouseau)... Posebno impresivan je i Roj Rodžers (Roy Rogers) u ulozi istoimenog kauboja sa svojih preko 70 vesterna u periodu od 1938. do 1951. godine na filmu, a potom i televiziji.

Danas veoma aktuelne ekranizacije stripa, svojevremeno su bile adaptacije poput *Dik Trejsija* (*Dick Tracy*, od 1937. do 1941. godine ukupno 4 serijala, da bi od 1945. godine započela i serija od 4 filma RKO-a), dok je najpopularnijeg superheroja na filmu našeg vremena – Betmena, predstavila još 1943. godine sa 15 epizoda *Gotham City* serijala za bioskope Columbia, samo 4 godine od pojavljivanja junaka u stripu (serijal Supermena isti studio započinje 1948), da i ne govorimo o kultnoj TV seriji

Betmen (1966-68), ultimativni kemp konstrukt, s animiranim intervencijama, značajno eklektičniji, od recimo, Kristofer (Christopher) Nolanove trilogije o *Mračnom vitezu* (2005 – 2012). Svoja prva pojavljivanja doživeli su u serijalima i SF junaci Flaš Gordon (*Flash Gordon,* 1936, prvi od tri serijala do 1940. godine), Bak Rodžers (Buck *Rogers*, 1939, strip generisan iz literature), i u filmskoj A produkciji *Princ Valijant* (*Prince Valiant*, 1954).

Činjenica je da su serijali nekada pretežno pripadali tzv. B produkciji (ono što će se u postklasičnom dobu praktično obrnuti, kao i kod popularnih žanrova), tako da treba istaći i šest krimi-komedija *A-serije Mršavka* (*Thin Man*) tridesetih i četrdsetih. Što se samih holivudskih autora tiče, filmski nastavak pravio je i Vinsent Mineli (Vincente Minnelli) – *Očev mali dobitak* (*Father's Little Dividend,* 1951), koji sledi takođe njegovom *Ocu nevestinom* (*Father of the Bride*, 1950).

U Evropi, naročito Francuskoj, krimi-avanture *Fantomas* (od 1913.) ili *Žideks* (*Judex*, od 1916.) proslavile su Luj Fejada (Louis Feuillade), a Leblanov (Maurice Leblanc) lopov gospodskih manira *Arsen Lupen* (Luppin) služio je kao inspiracija brojnim adaptacijama takođe neme ere od 1909. godine, dosežući do Meksika i Japana, te čuvenog Kendži Mizogučija (Kenji Mizoguchi). U Nemačkoj, Fric Lang je iste godine *nastupio* sa čak 2 nastavka svom *Doktoru Mabuzeu (Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922), od kojih je *Testament doktora Mabuzea* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933) ujedno i najcenjeniji *spin-off* ikad (od čuvenog mu *M*-a, 1931); treći nastavak Lang snima 1960. godine – *1000 očiju doktora Mabuzea* (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*), u dekadi kada se u Nemačkoj realizovalo još nekoliko *Mabuzea* i to više njih na godišnjem planu. Žak Tati (Jacques Tati) je pravio četiri filma sa gospodinom Iloom od 1953. godine, dok je Trifo (Francois Truffaut) nastavljao avanture Antoan Doanela (Antoine Doinel) čak u 6 navrata, (uključujući kratkometražnu), počevši od sopstvenog debija, inaugurirajućeg filma novog talasa *400 udaraca* (*Les quatre cents coups*, 1959). Francuski detektiv Lemi Coushen (Lemmy Caution), protagonista Godarove čuvene parodije *Alfavil* (*Alphaville*, Jean-Luc Godard, 1965), broji niz popularnih filmova od ranih pedesetih. U evropskoj B produkciji, posebno Italijanskoj od kasnih pedesetih, nailazimo na brojne primere bilo u okvirima, recimo tzv. *peplum* podžanra (tunike iz drevne Grčke i Rima), tj. *mač i sandale* (*sward and sandal* epika, poput npr. popularnog Herkulesa), ili špageti vesterna kroz Leoneovu *Dolar* trilogiju, odnosno serije sa antijunakom Đangom (*Django*).

Ejzenštajnov (Sergei Eisenstein) istorijski epik *Ivan Grozni* bio je predviđen kao trilogija da bi okončao sa dva dela, a indijski umetnički (tj. *paralelni*) film je na mape sveta ucrtala Satjadžit Rajova *Apuova trilogija* (Satyajit Ray, 1955-1959). Japan je, takođe, sklon serijalizaciji (naročito u *jidaigeki* žanru); dovoljno je pomenuti: kultnu trilogiju o životu stvarnog samuraja iz XVII veka Mijamoto Musašija (Miyamoto Musashi) – Inagakijevog *Samuraja* (1954-56, Hiroshi Inagaki), Kurosavu

koji je nastavljao svoju *Telesnu stražu* već naredne godine *Sandžurom* (*Sanjuro*, 1962), ili seriju filmova koja prati avanture slepog masera, mačevaoca Zatoičija (Zatoichi, kreiran prema junaku iz literature Ken Šimozave / Kan Shimozawa) od 1962. Godine do danas (uključujući i "epizodu" *Zatoiči sreće Jodžimba / Zatoichi Meets Yojimbo*, 1970.)… I, naravno, hiperproduktivna *Godzila* koja obuhvata i neke prednastavke, a započeta Hondinim originalom iz 1954. godine (*Godzilla*, Ishiro Honda).

Epizodičnost je prirodno bit televizije od svog začetka u četrdesetim, međutim, primetno je i da niz TV serija i serijala, nastalih u okviru eksplozije američkog igranog programa ovog milenijuma, dobija brojne pohvale od strane kritike, dok na polju bioskopskog filma kao da je takva mogućnost eliminisana počevši od same ideje nastavljanja[11], iako postoje i kvalitetni nastavci i to ne samo oni ređi, očigledno superiorniji od svojih *originala* (kako prvi deo serije filmova, reklo bi se i prilično sporno, oslovljavaju anglofoni). Tako su i brojna mišljenja da su kvalitetniji (ili barem ne inferiorniji) nastavci: *Kuma* (*The Godfather II*, 1974, koji je ujedno i prednastavak)*, 8. putnika* (*Aliens*, 1986)*, Terminatora* (*Terminator 2: Judgment Day,* 1991), *Pobesnelog Maksa* (*The Road Warrior,* 1981), *Zvezdanih staza* (*Star Trek II: The Wrath of Khan,* 1982), *Kad jaganjci utihnu* (*The Silence of the Lambs*, 1991, ekranizacija nastavka Harisovog / Thomas Harris romana čiji je prvi deo Man / Michael Mann pretočio u *Lovca na ljude* / *Manhunter,* 1986), poveći broj Džejms Bond filmova u odnosu na *Dr No-a* (1962, bilo da je u pitanju *Goldfinger,* 1964, ili niz veoma cenjenih recentnih Bondova sa Denijelom Krejgom / Daniel Craig), itd.

Konačno, čini se kako bi se zapravo i jedinom novom aktuelnom tendencijom mogla smatrati pojava prednastavaka, iako se čak i ona može detektovati u prošlosti, istina u prilično zanemarljivom broju; recimo: *Sa one strane šume* (*Another Part of the Forest*, Michael Gordon, 1948), čija priča, odnosno dramski predložak Lilien Helman (Lillian Hellman) prethodi čuvenim Vajlerovim *Malim lisicama* (*The Little Foxes*, 1941); svakako najuspešniji prednastavak ikad – *Dobar, loš, zao* (*The Good, the Bad, and the Ugly,* 1966), Leoneova prethodnica prva mu dva naslova Trilogije; nekoliko *Planeta majmuna* (*Planet of the Apes*) ranih sedamdesetih; *Buč i Sandens* (*Butch and Sundence: The Early Days,* Richard Lester, 1979)... Ipak, predepizode poput *Ratova zvezda* (*Star Wars*, 1999-2005), na polju horora *Teksaškog masakra motornom testerom: Početak* (*The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning,* 2006.), ili prilično usamljeni primer Rob Zombija (Zombie) koji nakon što je rimejkovao Karpenterovu

11 No, publika svakako ne misli isto. Naprotiv, filmske epizode obaraju sve rekorde gledanosti u bioskopima širom sveta kao nikada pre. Na listi najgledanijih filmova u svetu svih vremena, od prvih 20 čak su neverovatnih 16 nastavci (u SAD-u ih je 12). Iako konsultovana lista ne sadrži zarade ranijih filmova uz korekciju inflacije, izvesno je da bi i u tom slučaju nastavci opet dominirali; www.boxofficemojo.com/ poslednji pristup: 8. juli 2016.

Noć veštica (*Halloween*, John Carpenter, 1976) u svoju verziju 2007. godine, pravi i nastavak sopstvenog rimejka *Noć veštica II* (2009) koji nije izveden iz *originalne Noći veštica II* (1981), značajno više zaokupljuju našu pažnju, negoli su to činili ekvivalenti prošlosti.

Kontinuitet tradicije

> *Ne postoji književno delo koje ne pobuđuju (u izvesnoj meri, i ovisno o tome kako se čita) neka druga književna dela, te u tom smislu sva dela su hipertekstualna.*
>
> (Genette, 1997: 9)

Kako se već studije filma značajno oslanjaju na teoriju književnosti, potonja Ženetova misao veoma je svrsishodna i u vezi pokretnih slika. U tekstu je naveden samo jedan broj *zvaničnih*, značajnijih rimejkova i serija, dok bi isticanje primera onih *udaljenih*, vešto *zamaskiranih* koji variraju samo zamajac jedne poznate priče, tj. zaplet ili glavni motiv (pigmalionstvo, rašomonijadu, pomenute *uklete* ljubavnike poput *Romea i Julie*...) moglo ići u nedogled. Hibridizacija i metageneričke konstrukcije su preduslov nastanka žanrova (žanrifikacija i režanrifikacija prema Rik / Rick Altmanu), čime isto datira od samih začetaka filma, a promena ikonografskih elemenata jednog žanra u one drugog može lako da urodi i direktnim i *indirektnim* rimejkom (poput recimo Volšovog prevoda čuvenog mu noara *Visoka Sijera* u svoj vestern *Teritorija Kolorado* / Raoul Walsh *High Sierra*, 1941 – *Colorado Territory*, 1949). Takođe, fokus tog istraživanja činile su svetski najuticajnije kinematografije, a šta reći za recimo hiperproduktivni indijski studio Bolivud, koji tradicionalno vrvi od rimejkova i serija svih vrsta?

Cilj ovog teksta je da demistifikuje uvrežena mišljenja da su serijalizacija i rimejkovanje ekskluzivne postindustrijske tvorevine našeg *postmodernog* doba (koje karakteriše bezidejnost), kao i njihovu identifikaciju samo s holivudskom (aktuelnom) produkcijom, naročito iz Evropskog ugla posmatranja. I jedno i drugo ima bogatu tradiciju još od nastanka filma i to širom globusa, a primenjivano je i od strane nekih od najzvučnijih imena istorije filma i to sa zavidnim rezultatima. Zato je i akcenat na ostvarenjima sa različitih prostora, nastalih pre sedamdesetih godina, uključujući i naše evropsko nasleđe. S tim u vezi, interesantno bi bilo istražiti i *neserijalizovanu* inventivnost, recimo francuskog *novotalasovskog* autorstva kroz pregled većeg uzorka filmova iz perioda nastanka pokreta, kada je od 1959. do 1963. godine, kako Suzan Hejvord (Susan Hayward) ističe, debitovalo oko 170 autora (Hayward, 2005: 232). Podložno komparaciji mogao bi biti i niz produktivnih *zanatlija* klasičnog Holivuda sa više desetina potpisanih naslova u karijeri u odnosu, na recimo, Godarov *umetnički*

opus koji u ovom trenutku zvanično broji impresivnih stotridesetak režija. Naravno, budžetski okviri bi se morali zanemariti kao parametar, već samo originalnost, netrendovski i nerepetitivni maniristički karakter, tj. autentičnost.

Literatura:

1. Altman, Rick. (1999). *Film/Genre*. London: British Film Institute.
1. Aristotel. (1955). *O Pesničkoj Umetnosti*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika.
2. Bodrijar, Žan. (1991). *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi
3. Baudrillard, Jean. (1995). *The Gulf War Did Not Take Place*. Bloomington: University of Indiana Press.
4. —. (2005). *The Intelligence of Evil Or The Lucidity Pact*. Oxford and New York: Berg.
5. Bordwell, David, Janet Staiger, i Kristin Thompson. (1985). *The Classical Hollywood*
   Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960. London: Routledge.
6. Frayling, Christopher. (2006). *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl*
   May to Sergio Leone. London, New York: I. B. Tauris
7. Genette, Gerard. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree,* Lincoln and London: University of Nebraska Press.
8. Hayward, Susan. (2005). *French National Cinema.* 2nd edition. New York: Routledge.
9. Irr, Caren, and Ian Buchanan (Prired.) (2005). *On Jameson: From Postmodernism to Globalization*. Albany, New York: State University of New York Press.
10. Jameson, Fredric. (1991). *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
11. —. (2013). *Signatures of the Visible*. Kindle. New York: Routledge.
12. Jess-Cooke, Carolyn. (2009). *Film Sequels: Theory and Practice from Hollywood to*
    Bollywood. Edinburgh University Press Ltd.
13. Jess-Cooke, Carolyn i Constantine Verevis. (Prired.) (2010). *Second Takes: Critical*
    Approaches to the Film Sequel. Albany: State University of New York Press.

14. Singer, Ben. (2001). *Melodrama and Modernity*. New York: Columbia University Press.
15. Ungari, Enzo. (1987). *Bertolucci by Bertolucci*. London: Plexus.

Tradition of remaking and serialisation in world film

Abstract: Although they are often emphasised as characteristic of contemporary (especially Hollywood) production, which according to many predominantly offers pastiche in service of exploitative tendencies of late capitalism, remaking and serialisation, the stylistic tools that directly correspond to the aforementioned, have in fact a long and rich tradition in world film. Dating back to the silent era, being present in cinematography worldwide even before the 1970s, when the term postmodernism, which usually suggests a crisis in ideology and strongly manifested commercialism became attached to film, today justifyingly notorious, these tools were close to respectable authors, particularly the ones in the so called classical period of film, but in the period of modernism too – remakes being some of the most significant accomplishments. The paper suggests that the problem of quality of the recent production of remakes and sequels is not merely in the roots of these concepts, but in the author's approach, i.e. in the treatment of adaptation of the *original*.
Keywords: remake, series, serial, film history, postmodernism

Ivana Keser Battista
Sveučilište u Zarebu
Akademija likovnih umjetnosti

UDC 791.01

Moderni i postmoderni europski film

Apstrakt: Cilj je studije pružiti uvid u značajke europskog modernog i postmodernog filma od 1950. do danas. Modernistički su filmovi naglašeno konstruirani, prepuni prekida, vidljivih šavova u pripovjednom procesu, sastoje se od poetskog naboja, individualne poetike, skokovitih rezova, usmjereni na istraživanje osjećaja prije negoli na prezentaciju priče, mogu biti realističkog, teatarskog, minimalističkog obličja. Postmodernistički film, nastao sedamdesetih, razvio se iz modernističkih strategija, pažnju polaže na generiranje diskursa, s tendencijom *mainstreama* (komercijalni), te manje zamjetni (u pravilu nekomercijalni), koji se nastavljaju na tradiciju umjetničkog filma, s jakim uporištem u dokumentarnom filmu, esejizmu, bremenitošću pitanjima identiteta, Drugosti, roda, rase, klase, te u sebi uvijek nose neku rekapitulaciju ili raskid s prošlošću, s ideologijom.
Ključne riječi: europski film, moderni, postmoderni, diskurs, identitet.

Uvod

Svakoj raspravi o razlikama između modernog i postmodenog filma prethodno je potrebna rasprava o jednoj drugoj dihotomiji: razumijevanju modernog filma i njegove suprotnosti – (ne)modernog filma, odnosno filma klasične naracije. No, razlikovnim ćemo se značajkama modernog i klasičnog igranog filma baviti tek u naznakama u prvom dijelu ove studije. Namjera je ove studije, prije svega, ukazati na karakteristike modernog, nasuprot postmodernog filma, u primjerima gdje je to jasno vidljivo. Postoje, naime, velika europska filmska djela kojima su se autori opirali bilo kakvoj klasifikaciji, čiji je rad sušta potreba za distinkcijom: kako unutar vlastitog opusa, tako i unutar postojećih stilskih tendencija u filmovima europskog korpusa. Postoje, također, autori čiji se rad može pripojiti različitim trendovima sukladno njihovim različitim razdobljima života. Postoje, kao što to redatelj Fransoa Trifo (François Truffaut) kaže "redatelji koji cijeli život rade jedan te isti film i redatelji koji uvijek iznova počinju raditi novi film". Svaki se europski redatelj zapravo zatiče na već okupiranom teritoriju, svjestan tradicije nastoji iznaći vlastiti izražaj[1].

Moglo bi se reći kako se na europskom tlu u razdoblju, od pedesetih do danas, prepoznaje kontinuitet i dijalog redatelja modernih i postmodernih stremljenja kroz tri generacije; redatelji prve generacije novog vala, redatelji međugeneracije koji su počeli djelovati sedamdesetih i redatelji koji danas predstavljaju najmlađu genraciju, onu koja se afirmirala devedesetih. Redatelji međugeneracije imali su najveći otpor prema generaciji novog vala, jer su se u sjeni velikana autorskoga filma teško mogli razvijati. Generacija redatelja afirmirana devedestih, pak, najmanje je opterećena naslijeđem autorskog filma.

Moderni se i postmoderni film teško može razumijeti bez šireg okvira: pojašnjenja pojmova modernosti i postmodernosti unutar recentnije povijesti culture, uz pomoć teoretičara postmoderne, između ostalih: Žana-Fransoa Liotara (Jean-François Lyotard), Čarlsa Dženksa (Charles Jencks), Fredrika Džejmsona (Fredric Jameson). Džejmson, primjerice, u knjizi *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma* (1991) stvara podjelu na tri kulturalne logike: realizam, modernizam, postmodernizam. Modernizam se u filmu odlikuje naglaskom autora (redatelja) kao ključne stvaralačke

1 Redatelji okupljeni oko časopisa *Filmske sveske (Cahiers du cinema)*, osamdesetih, pod uredništvom redatelja Olivjea Asajaza (Oliviera Assayaza), smatraju kako je u filmovima novog vala bila uvijek prisutna želja da se film radi jedan za drugim (ideja filma kao ideje progresa). No u filmovima redatelja, koji su počeli stvarati nakon novog vala, nastojeći iznaći vlastiti filmski izračaj, primjerice u filmovima redatelja Morisa Pijalaa (Mauricea Pialata) svaki je film rađen kao da je posljednji. (iz razgovora trojice redatelja: "Nekoliko valova nešto kasnije", 2001: 231).

osobe u filmu. Filmovi su naglašeno konstruirani, sastoje se od: prekida, vidljivih šavova u pripovjednom procesu, poetskog naboja prizora, naglašenih osjećaja, skokovitih rezova, upada i prestanaka glazbe, te panorama koje šetaju između sugovornika.

Postmodernizam se razvio iz modernističkih strategija, pa su u postmodernističkim filmovima naglašeni elementi autorefleksivnosti, ironičnih ambigviteta, odbojnosti prema klasičnoj realističnoj reprezentaciji, dok je, ovdje uvijek prisutna teorija angažirana umjesto da je neutralna i 'objektivna'. Postmodernistički filmovi, nadalje, imaju snažni naglasak na fragmentiranju, autoreferencijalnosti, ironiji, pastišu, parodiji, žanrovskoj hibridnosti, aluziji i prepuni su intertekstualnih informacija.

Teško je odrediti točno gdje modernizam završava, a postmodernizam počinje, te je možda bolje razmišljati o preklapanju tih dvaju pojmova iz razloga što su svi aspekti umjetnosti stilski nesimultani, k tome još neusuglašeni u kategoriziranju najznačajnijih filmova i određivanja njihova mijesta u povijesti, jer se razlikuju po značaju od kritičara do kritičara. Modernizam je pokret koji ima snažnu socio-političku dimenziju. Njegova počela su, naime, u 18. stoljeću, u dobu prosvjetiteljstva, označenom kao razdoblje vjere u superiornost ljudskog uma. No, to je i razdoblje koje označava pad zapadnog društva i teokratske interpretacije svijeta. Modernizam na neki način vjeruje u progres, vjeruje da samo umjetnost može ustrajati u ulozi društvene i estetske kritike. Iz tog je razloga modernistička umjetnost podvrgnuta trajnoj mijeni, ulozi umjetnosti da kritizira i mijenja percepciju svijeta.

Kristijan Mec (Christian Metz, 1990: 185-228) u tekstu *Moderni film i narativnost*, ističe četiri karakteristike modernističkog filma: Važnost redatelja kao autora, antiteatralnost u filmu, filmovi koji su idejno provokativni, te imaju izraženi naglasak na strukturi pojedinačnih snimaka[2]. Kad se govori o modernističkom filmu, najčešće se za primjer uzimaju filmovi iz samih početaka afirmacije francuskog novog vala. Naime, četiri je najznačajnijih filmova koji su inaugurirali francuski novi val: Anjes Varda: *La Pointe-Courte* (1955), zatim filmovi koji su prikazani iste godine na Kanskom festivalu te podijelili publiku; Klod Šabrol (Claude Chabrol): *Lepi Serž* (*Le Beau Serge*, 1958), Fransoa Trifo: *Četiri stotine udaraca* (*Quatre cents coup*, 1959) te *Do poslednjeg daha* (*À bout de suffle*, 1959) Žana-Lika Godara (Jean-Luc Godard). No, važno je napomenuti da su tri zadnje spomenuta redatelja pripadala krugu filmaša, okupljenih oko časopisa *Kaje de sinema (Cahiers du Cinéma)*, i da su tamo sticali prva iskustva, pišući o filmu, revalorizirajući i citirajući naslijeđe američkoga filma.

2 Politiku autora inaugurirao je Fransoa Trifo u časopisu *Kaje de sinema,* kasnije ju je u SAD-u popularizirao američki kritičar Endru Saris (Andrew Sarris).

Autorski film, kao proizvod novog vala, nasuprot tome, stavljao je naglasak na stvaralačku individualnost. Ideal je redatelja novog vala bio proizvesti film za jednu petinu ili jednu desetinu cijene svjetske produkcije. Rad izvan studija, jeftinija filmska oprema i manja ekipa ishodila je hiperprodukcijom filmova u prvom naletu novog vala. Samo između 1959. i 1960. godine, u Francuskoj je čak 67 redatelja snimilo svoj prvi igrani film, dok se nisu nagomilali promašaji (Kuk / Cook: 179).

Istodobno s Kajeovcima u Parizu je djelovala grupa filmaša pod nazivom "filmaši lijeve obale", s politički, estetski i intelektualno zahtjevnim filmovima: Anjes Varda, Kris Marker (Chris Marker), Alan Rene (Alain Resnais), Žak Demi (Jacques Demy), proizašlih iz literarne preokupacije, tradicije kratkog filma, dokumentarnog eksperimenta. Najradikalnije naslijeđe Novog vala i "filmaša lijeve obale" jest raskid s narativnom bešavnošću i vizualnim kontinuitetom, uvođenje dokumentarnih aspekata snimanja, invencija čistog filma, skokovita montaža, te eksperimenti s narativnim diskursima.

No, osim igranih filmova u modernističku estetiku spada i film istine (*Cinema verité*), Film je to čija je namjera predstaviti istinu bilježenjem događaja iz stvarnog života na objektivan i izravan način. Porijeklo je filma istine u *kinu pravdi*, ruskog teoretičara i filmaša Dzige Vertova. *Film istine* sa sličnim načelima prakticira se i u SAD-u kasnih pedesetih, no tamošnji, *direktni film*, ni na koji način ne želi utjecati, provocirati događaje koje kamera snima, dok europski *film istine* počiva na interakciji, provokaciji sugovornika pred kamerom, kao što je to vidljivo, primjerice u filmu *Kronika jednog ljeta* (*Chronique d'un été*, 1960) Žana Ruša (Jeana Rouchea) i Edgara Morena (Edgar Morin). U filmu su građani, pogotovo radnička klasa, jednostavna pitanja, poput "Jeste li sretni?", doživljavali kao provokaciju.

Moderni film

No, da se vratimo karakteristikama modernističkoga filma. Iako je sam film proizvod modernosti, smatra se da je prava modernost u filmu započela, zapravo, nakon dvadesetih, kad su se definirali filmski rodovi: igrani, dokumentrani i eksperimentalni. Razdoblje je to kad film ulazi u fazu pune zrelosti, kad se javljaju počeci otpora klasičnom fabularnom filmu. Ante Peterlić (2008: 22) u knjizi *Povijest filma* sažima tako načine otpora prema klasičnom narativnom filmu; u okviru francuske avangarde impresionisti smatraju da se film mora usredotočiti na ugođaje i stanja likova, a ne na radnju; dadaisti se izruguju konvencijama klasičnoga filma; nadrealisti prikazuju 'alternativnu' zbilju, drže se logike sna i posve zaziru od klasičnog pripovijedanja. Apstraktisti i predstavnici čistog filma se okreću nefigurativnom filmu (nema prepoznatljivih likova, pa ni priče).

Neorealistički aktivni čimbenici u filmu, uvijek su bili opisivani kao poetika odbijanja upotrebe: stereotipnih heroja, scena, upotrebe profesionalnih glumaca, sistema zvijezda, te naglašenog dijaloga i muzičke pratnje. Atrakcija se realizma kao alternative spektakularnoj zabavi holivudskog filma zasnivala na dokumentarnoj estetici te snimanju na licu mjesta. Znači, karakteristike neorealističog filma su zapravo karakteristike modernističkoga filma. U njemu dominiraju dugi snimci prije negoli montaža, snima se na lokacijama, prisutan je nesinhronizirani zvuk, te se koriste različite vrste filmske trake, te nekonvencionalni montažni ritmovi kao direkne manifestacije materijalnih uvjeta u zemlji koju su upravo napustili okupatori.

Za procvat modernizma zaslužni su autori kao što su Ingmar Bergman, Mikelanđelo Antonioni (Michelangelo) ili Stenli Kjubrik (Stanley Kubrick). Dva su filma Alana Renea znakovita za modernizam: *Hirošima, ljubavi moja* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) i *Prošle godine u Marijenbadu*. Oba su nastala u suradnji s predstavnicima novog romana. *Hirošima, ljubavi moja,* prema scenariju Margerit Diras (Marguerite Duras), je film o francuskoj glumici koja 1957. godine snima film o miru u Hirošimi, koja pokušava kroz ljubavnu vezu s japanskim arhitektom uspostaviti odnos s traumatičnim iskustvima kolektivne i vlastite prošlosti. Film se sastoji od izmjene sekvenci sjećanja i stvarnosti glavne junakinje. Njezina su sjećanja asocijativno povezana vizualizacijom prošlosti, te s mentalnim stanjem protagonistice u sadašnjosti. Sjećanja nisu predstavljena kauzalno i kronološki, nego su fragmentarna, eliptična, gradirana od manje do više bolnih sjećanja. U modernističkom se stilu pojavilo naglašeno ocrtavanje stanja lika a ne perspektive zbivanja, što znači da je filmsko djelo manje usmjereno na zbivanje, a više na izlaganje nazora (Turković, 1998: 234).

Film *Prošle godine u Marijenbadu*, iz 1961. godine, predstavlja pak, vrhunac tranzicije iz klasičnog u moderni film. Film je nastao prema književnom djelu Alana Roba Grijea (Alain Robbe-Grillet). Ideja je novog romana bila istovjetna modernističkoj ideji filma: razbijanje temelja tradicionalnog pripovjedanja. Filmom dominira fikcionalni status likova, prostora i zbivanja, ukratko izvanvremenski svijet. Taj je Reneov film, zapravo, antinarativan gdje on po prvi puta eliminira razliku između priče i zapleta. U tom je filmu onemogućena uspostava kronoloških, uzročno-posljedičnih odnosa. Filmom dominiraju razrađeno kadriranje, minuciozne dubinske kompozicije, montažni ritam. Sam Rene, sažeo je taj film slijedećim riječima: "Marijenbad je dokumentarac … ako gledatelj ignorira pitanje 'o čemu".[3]

3 U knjizi *Vive le cinema français!* (2001: 77, uredila grupa autora, Pariz: Filmske sveske).

Avantura (1960) Mikelanđela Antonionija primjer je modernističkog filma koji se zasniva na strukturi potrage. U filmu glavna junakinja nestaje, te je njezin nestanak, ujedno, jedino što i likove i gledatelje u filmu drži na okupu. Filmsko je vrijeme ovdje gotovo potpuno izjednačeno sa stvarnim vremenom, što znači da trajanje prizora odgovara realnom trajanju bez obzira na montažne rezove.

Realistička, teatarska, minimalistička, esejistička obličja modernoga filma

Moglo bi se reći da poslijeratni europski film načelno karakteriziraju četiri tendencije: realistička, teatarska, minimalistička, esejistička. Realistička, se najreprezentativnije ogleda kroz neorealizam, koji je nastao na naslijeđu talijanskog realizma i koji, zapravo, predstavlja paradigmu umjetničkog filma. Utjelovljuje ga ukratko: inzistiranje na realizmu, humanizmu i nasuprot tome nedostataku spektakla ili preobilja stila i demonstracije filmske tehnike. Kontinuitet se realizma najbolje očituje u britanskom direktnom filmu. Televizijska dokudrama *Keti*, *dođi kući* (*Cathy come home,* 1966) redatelja Kena Loača (Ken Loach), primjerice, prikazuje propadanje jedne četvoročlane obitelji zbog nezaposlenosti. Film je primjer tkzv. *Kitchen sink* realizma, a potaknuo je tadašnju javnu debatu o beskućništvu, jer ga je na večer premijere gledalo dvanaest milijuna gledatelja, te su se u Velikoj Britaniji nakon toga počela otvarati skloništa za beskućnike. Film je kasnije načinio utjecaj i na francuski novi film (*Le Jeune Cinema*). Sličnu je debatu potaknuo i film *Rozeta* (*Rosetta*, 1995) Žana-Pijera i Lika Dardena (Jean-Pierre i Luc Dardenne), film o sedamnaestogodišnjakinji u potrazi za poslom. Film je potaknuo promjene u zakonu protiv eksploatacije maloljetnika.

Tendencija teatarskog stila u europskom filmu ima dugu tradiciju. Nju bi mogli zastupati Ingmar Bergman, Frederiko Felini (Frederico), Rajner Verner Fasbinder (Rainer Werner Fassbinder), Žan-Mari Štraub (Jean-Marie Straub) i Danijel Ije (Danièlle Huillet), te drugi. Ta tendencija ima naglasak prije na osobnim, psihološkim, duhovnim konfliktima negoli na društvenim i ekonomski uvjetima čiji naglasak nose filmovi realističke tendencije. Minimalistički bi se stil djelomično mogao nazvati i transcedentalnim stilom. Nisu naravno svi minimalistički filmovi transcedentalni. I realistički film može biti zasnovan na minimalizmu izričaja. Rober Breson je bio prvi koji je razvio radikalni minimalistički stil. Bresonov film *Džepar* (*Pickpocket*, 1959) demonstrira filmske inovacije koje će redatelji novog vala nazvati stilskim vježbama, pa tako pored minimalističke metonimije uvodi prostor koji postoji u dijegezi, ali nije vidljiv u kadru, narativnu informaciju priskrbljenu zvukovima, pa time proširuje vidno polje, zatim razvija eliptični narativni stil (prakticira prekinutu naraciju), bestrasnu glumu, a glumce u filmu zove modelima. Esejističku tendenciju čine raspravljački

filmovi s naglaskom distinkcije između akcije i refleksije. Njegovi su predstavnici: Žan-Lik Godar (Jean-Luc Godard), Anjes Varda (Agnès Varda), Harun Faroki (Harun Farocki), Nani Moreti (Nanni Moretti), Kris Marker (Chris) i drugi.

Uz ta četri oblika proizašla iz modernističke estetike treba pridodati i film zazornosti kao jedan tip filma margine (uz filmove dijaspore, francuski ber /*beur*/ film)[4], za koji bi se moglo ustvrditi da temom zadiru u pitanja kojima se bavi postmoderna kritika društva. Značajka je filma zazornosti, odnosno margine da je vremenski nastao nakon osamdesete, te da je samim trenutkom bio određen snažnim progovarenjem diskursa postmodernog odricanja od velikih priča u korist malih fragmenata, odnosno pitanja Drugog, pitanja roda, feminizma, rasnih pitanja, pitanja postkolonijalnog. Reprezentativni su tako filmovi: *Bez krova i zakona* (*Sans toi ni loi*, 1985) Anjes Varde o zazornosti prema jednoj ženi, beskućnici, koja na početku filma biva nađena mrtva, a čiji portret dobivamo naknadno rekonstruiran isključivo kroz viđenje drugih ljudi koje je srela u toj kvazi dokumentarnoj filmskoj maniri. Film *Goli* (*Naked*, 1993) Majka Lia (Mike Leigh), možda je tematski najbliži preispitivanju naslijeđa moderne kroz logorejičan ispad glavnog lika i razračun s vremenom u kojem živi, pa cijeli film nalikuje slikovno-tekstualnom eseju otuđenja.

Sumirajući razdoblje modernizma od 1950. do 1980. godine, teoretičar Andraš Balint Kovač (András Bálint-Kovács), piše kako postoji četiri tipa modernističkog filma: minimalistički, teatarski, ornamentalni, te naturalistički stil. Minimalistički stil počiva na sistematskoj redukciji ekspresivnih elemenata u zadanoj formi, a njegovi predstavnici su Rober Breson, Mikelangelo Antonioni, Ingmar Bergman. Teatarski stil zastupaju Rajner Verner Fasbinder, Hans Jirgen Siberberg (Hans Jürgen Syberberg), Piter Grinevej (Peter Greenaway). Ornamentalni: Frederiko Felini, Sergej Paradžanov, Pjer Paolo Pazolini, a naturalistički se stil prepoznaje kroz filmove: post-neorealizama, filma istine i novog vala. Umjetnički film u Europi je i dalje snažna opreka spram komercijalnog, populističkog filma s naglaskom na autorovu osobnost, na njegovu osobnu viziju svijeta.

Značajke europskog umjetničkog filma

Umjetnički film se, dakle, definira eksplicitno protiv klasičnog narativnog oblika s naglaskom na uzročno-poslijedičnim vezama događaja kakve primjerice nalazimo u holivudskim fimovima. Veze su u umjetničkom filmu labavije, u spomenutoj

4 *Ber film* – film redatelja bikulturalnog identiteta u Francuskoj (najčešće arapskog porijekla) koji se bavi preokupacijama zajednica migranata.

Antonionijevoj *Avanturi* imali smo primjer junakinje filma koja se gubi i ne pronalaze je do kraja filma, u neorealističkom filmu *Kradljivci bicikla* (*Ladri di biciclette*, 1948) Vitorija de Sike (Vittorio de Sica) nije jasna budućnost protagonista. Redatelj Erik Romer sažeo je dobro okupacije modernističkog redatelja, izjavivši kako se u svojim filmovima "bavi manje onim što ljudi rade a više onim što se dešava u njihovim umovim dok rade to što rade"[5].

Umjetnički se film, nadalje, nije previše promijenio ni u postmoderno doba. Definira se i dalje kao realistički film, što znači da nam pokazuje stvarne lokacije, kao što je to naglašeno u filmovima neorealizama ili novog vala. Bavi se suvremenim problemima kao što su otuđenje ili nedostatak komunikacije. Karakteri i djelovanja jednih likova na druge ostaju i dalje centralni, te je u tom smislu klasičan i dalje u svom oslanjanju na psihološke uzročnosti. Unutrašnje stanje lika ne stavlja naglasak na akciju nego na karakter lika. Izbori su u takvim filmovima nejasni ili nepostojeći: odatle plutajuće želje i ciljevi te epizodičke kvalitete umjetničke filmske naracije, što možemo vidjeti u filmu *Sedmi pečat* (*Det sjunde inseglet*, 1957) Ingmara Bergmana kad vitez preispituje svoje ciljeve, ili u filmu *Divlje jagode* (*Smultronstället*, 1957) kad vremešni protagonist perispituje svoj život. Već je spomenuto kako likovi u filmu mogu izaći i nikada se više ne vratiti, no i događaji u filmu mogu voditi 'nigdje'.

U umjetničkom filmu likovi često nemaju cilj, pa pasivno idu od jedne do druge situacije. No, njihov *itiniraire* nije potpuno proizvoljan. Obično ima oblike: putovanja, u Bergmanovim filmovima *Divlje jagode* i *Tišina* (*Tystnaden*, 1963), zatim idile *Ludi Pjero* (*Pierrot le fou*, 1965) Godara *i Žil i Džim* (*Jules et Jim*, 1962) Trifoa, te potrage: *Avantura* i *Povećanje* (*Blow-Up*, 1966) Antonionija. Česta je tema i stvaranje filma: *8 i pol (Otto e mezzo*, 1963) i *Rim* (*Roma,* 1972) Felinija, te *Prezir* (*Le Mépris*, 1963) Godara. Posebno podatna za izlomljenu teleologiju umjetničkog filma je biografija individualca u kojima se događaji sažimlju prema pikaresknoj sukcesivnostu: *Slatki život (La dolce Vita*, 1960) Felinija. Poneka zanimanja imaju također istraživački oblik narativa; prostitucija, ili pak novinarstvo, potonje u primjeru postmodernističkog filma *Profesija reporter* (*Professione: reporter*, 1975) Antonionija. Isto tako, umjetnički je film manje zaokupljen akcijom nego reakcijom: u Bergmanovom filmu *Persona* (1962) disekcija osjećaja prikazana je kao terapija i lijek. Specijalna reprezentacija u tim je filmovima motivirana dokumentarnim realizmom. Snima se na lokacijama s raspoloživim svjetlom, kao što to čini, primjerice, Mihael Haneke (Michael) u filmu *Vučje doba* (*Le Temps du Loup*, 2003*)*, kad koristi isključivo prirodne izvore svijetla. Ukratko, umjetnički film se bavi ljudskim sudbinama, odnosno pokušajem izricanja suda o modernom životu.

5 Pogledati: http://www.guardian.co.uk/film/2010/jan/11/eric-rohmer-obituary, URL pregledan 15. V 2010.

Postmoderni film

U knjizi *Film i modernost*, Džon Or (John Orr)[6], tvrdi kako je moderna poetika filma ostala neosporna od šezdesetih godina, te kako je postmoderni film nastavio koristiti formalna sredstva otkrivena u ranom i kasnom modernizmu. Iz te perspektive, modernizam bi se mogao promatrati kao "nezavršeni projekt"[7]. Dejvid Bordvel (David Bordwell) smatra kako je modernizam intrenacionalni stilski pokret rođen kao reakcija protiv mejnstrim Holivuda[8], a ta reakcija, kao što je vidljivo iz umjetnički najvrijednije, europske produkcije, još uvijek traje. Modernizam je, tim više, za Europu nezavršeni projekt.

Postmodernizam je u umjetnosti, nasupret modernizma, sukladno postmodernističkoj filozofiji, u znaku odvajanja od svakog oblika vjerovanja u progres. Kritika postmodernizma usmjerena je na rasulo autoriteta i velikih pripovjesti: ideologija, racionalnih sistema na zalasku 20. stoljeća, u korist manjih fragmenata smisla. Budući da ne postoji unificirana teorija postmodernosti, zagovornici postmoderne smatraju kako posmodernost simbolički započinje pariškim nemirima u svibnju 1968. godine, inicirani od strane studenata s potporom prominentne opozicije, tadašnjih dominantnim autoritetima humanističkih znanosti, s ciljem dovođenja do radikalnih promjena u tadašnjem elitističkom sveučilišnom sustavu.

Pobornici postmoderne općenito smatraju kako nova otkrića nisu potrebna, jer je sve već otkriveno, pa se u postmoderni brišu granice između masovne kulture i umjetnosti, uzimaju se teme i postupci iz prošlosti, kombiniraju se različiti stilovi, gdje se redatelji često vraćaju narativnosti i alegoriji i pritom se koriste svim raspoloživim jezicima, kao i postupkom dekonstrukcije – razgrađivanja poznatih oblika i stavljanja u novi odnos i značenje. Za postmodernistički se film često govori kako njemu nije bitan 'ni sadržaj, a ni filmski jezik', no bitne su mu značajke da u njemu uvijek imamo uvijek prisutan 'film o filmu', mnoštvo referenci, citata, izokretanja žanrova, te korištenja iskustva prijašnjih filmova. Postmodernizam se u književnosti, kroz pripovjedačku prozu očituje kroz protuslovlje, permutaciju, prekinuti slijed, slučajnost, prekomjernost. Slično se može uočiti i u filmu.

Postmodernizam ne slijedi samo kronološki modernizam, njegova je suština zapravo pobuna protiv modernizma. Mnogi teoretičari ne nalaze dovoljno argumenata za distinkciju filmskog modernizma od postmodernizma, štoviše, smatraju kako je zapravo

6 John Orr: *Cinema and Modernity* (1993), Cambridge Polity Press. Orr prema Bálintu-Kovácsu (2007: 44).

7 Više u tekstu Jirgena Habermasa (Jürgen Habermas) "Modernost: nezavršeni projekt" (1980).

8 Bordvel prema Balintu-Kovaču (2007: 35).

sve što se dešavalo nakon visokog modernizma produžena varijanta modernizma. Tipičnim se postmodernističkim filmovima u SAD-u smatraju filmovi koji cirkuliraju multipleksima, koje zapravo zovemo globalnim filmovima, nastali na naslijeđima uspješnica poput: *Istrebljivača* (*Blade Runner,* 1982), *Plavi baršun* (*Blue Velvet*, 1986), *Pulp Fiction* (1994), *Matrix* trilogija (*The Matrix Trilogy*, 1999-2003).

Europski ekvivalenti, koji bi se mogli analizirati na sličan način, bili bi najbliži filmovima: *Luna Park (*1992) Pavela Lungina, *Trči Lola, trči* (*Lola rennt*, 1998), *Trainspotting* (1996) Denija Bojla (Danny Boyle) ili *Wanderland* (1999) Mihaela Vinterbotoma (Michael Winterbottom), kako to primjećuju Eva Mazijerska (Ewa Mazierska) i Lora Raskaroli (Laura Rascaroli). Europskom je umjetničkom filmu najbliži američki nezavisni film, no svaki uspješni američki nezavisni film, u pravilu, uvijek doživljava iskušenje komercijalizacije, dok europski to doživljava u neznatnoj mjeri. Sumirajući modernizam od 1950. do1980. teoretičar filma Balint-Kovač, u svoju kronologiju modernog filma jednakopravno stavlja filmove kao što su: *India song* (1975) Margerit Diras, ili *Selin i Žuli se voze čamcem* (*Céline st Julie vont en bateau*, 1974) Žaka Riveta, zatim *Žan Dilman* (*Jean Dielman, 23 Quai du Commerce, Bruxelles*, 1975) redateljice Šantal Akerman (Chantal Akerman), te film *Majka i kurva* (*Le maman et la Putain* (1973) Žana Ostaša (Jean Eustache), koji bi mogli sloviti kao postmoderni ukoliko ih se promatra s aspekta postfeminizma, pitanja drugog, odnosno raskida s idealima šezdeset osmaškog pokreta.

Film Bernarda Bertolučija (Bertolucci) *Konformist* (*Il Conformista*, 1970) za mnoge teoretičare filma predstavlja jedan od najboljih primjera postmodernističkog filma u Europi. U ovom svom prvom komercijalnom filmu, Bertoluči radi simbolički raskid s političkom, modernističkom tradicijom ljevičarskog filmskog stvaralaštva šezdesetih. Ukratko, radnja se filma bavi rekapitulacijom kolektivne svijesti i razračunom s prošlošću, s autoritetima. Zasniva se na junaku koji pati od traume iz djetinjstva, da je ubio kućnog vozača dok ga je ovaj pokušao zavesti. Godine 1938. s potisnutom homoseksualnošću, junak filma pokušava voditi "normalan" život: ženi se malograđankom, angažira se u fašističkoj stranci, odlazi u Pariz ubiti vođu antifašističkog pokreta – svog bivšeg profesora. Film je mješavina frojdovskih i političkih preokupacija, a inovativna kamera snimatelja Vitorija Storara (Vittorio Storaro) utjecala je na filmaše Novog Holivuda.

Selin i Žuli se voze čamcem (1974), film je Žaka Riveta, koji također slovi kao postmodernistički film. Film je usredotočen na odnos dviju junakinja iz naslova. Priča ima logiku sna i kombinacija je žanrovskih komponenenti trilera, komedije, detekcije i fantastike s književnim i filmskim aluzijama. Film je snimljen bez scenarija, glumice

su davale sugestije i improvizirale. U filmu dominira motiv neprestanog ponavljanja iste priče, variranja različitih obrazaca igre, te sa završetkom, koji potpuno poništava granicu pripovjednih razina, zbilje, fantazije i sjećanja.

Posljednje navedeni filmovi su filmovi visokog eksperimenta, hermetični, zahtjevni, te se, stoga, ne bi mogli pripojiti pojmu postmodernističkog filma prema američkim tipizacijama koji se manifestiraju akcijom, parodijom, pastišom, intertesktualnošću, brikolažom, ironizacijom stila. No, ostaje pitanje po čemu se razlikuje europski i američki postmoderni film? Da li je moguće da se postmoderni film desio u europskom filmu puno prije nego što je termin ušao u opticaj? Film *Moja noć kod Mod* (*Ma nuit chez Maude*, 1969), primjerice, modernistički je film, no nije li mentalna gimnastika kojom se autor igra u filmu propitujući pitanje vjere, slobode volje i morala, načinjena upravo na postmoderan način. Kad se govori o postmodernističkom filmu, pitanje je da li je to globalni ili zapadnjački fenomen? Koliko je Europe zapravo zapadnjačko? Što je s autorima dijaspore, beur filmovima, s marginama Europe.

Zaključak

Jan Etkin (Ian Atkin, 2001: 155) primjećuje kako su tipični postmodernistički europski uradci osamdesetih i devedesetih bili daleko od utjecaja vodećih predstavnika europske postmodernističke i poststrukturalističke teorije: Žaka Deride, J.F. Liotara, Žana Bodriljara, nego su europski filmovi koji se često navode kao postmoderni filmovi prije svega bili pod utjecajem stilističkog razvoja unutar američkog filma. Radikalni potencijal postmodernog filma, smatra Etkin, prije bi se moglo očitovati u filmovima široj javnosti manje poznatih autora, te uzima za primjer film *Handsvortove pjesme* (*Handsworth Songs*, 1986) britanskog redatelja Džona Akomfraha (John Akomfrah), porijeklom iz Gane. Film koji istražuje pobune u crnačkim zajednicama garda Birmingama, koji dekonstruira dominantnu prisutnost rase i etničnosti, uz pomoć snimaka iz vijesti, intervjua i rekonstrukcija, te koji ne daje konačnu interpretaciju događaja koji portretira, te zapravo, nadomješta ideološke perspektive protufilma sedamdesetih, na drugačiji način.

Teoretičari filma Ela Šoat (Ella Shohat) i Robert Stem (Robert Stam) zaključuju kako su kvalitete kao što su pluralizam, nedostatak završetka i razlika najvažnija svojstva postmodernoga filma[9]. Ostaje za zaključiti da postmodernistički filmovi u Europi mogu biti dvojaki, jedni s tendencijom *mainstreama* (globalni a znači komercijalni), te manje zamjetni (u pravilu nekomercijalni), koji se nastavljaju na tradiciju umjetničkog

9 Ibid., 156.

filma, s jakim uporištem u dokumentarnom filmu, esejizmu, bremenitošću pitanjima identiteta, Drugosti, roda, rase, klase i sličnog. Europski se postmoderni film razlikuje od američkog time što u sebi uvijek imaju neku rekapitulaciju ili raskid s prošlošću, s ideologijom. Takvi su primjerice filmovi Pedra Almodovara, film Bernarda Berolučija *Sanjari* (*The Dreamers*, 2003) ili film *Obični ljubavnici* (*Les amants réguliers*, 2005) Filipa Garela (Philippe Garell).

I danas je prisutna stilska podjela filma na realizam, modernizam, i postmodernizam, a njihova su obilježja ukratko: u realizmu do šezdesetih redatelj je malo ili nikako utjecao na 'stvarnost', na ono što se snimalo. U realističkom je filmu malo stilizacije i mnogo dugih kadrova. Krajnja faza realizma bio je talijanski neorealizam. Modernizam šezdesetih, obilježen je intervencijom redatelja u stvarnost snimanja, te se služi skokovima u priči, vožnjom kamerom, vidljivim rezovima. U modernizmu nije prisutan toliko naglasak na sadržaju, nego na filmskom jeziku. Postmodernistički filmovi nakon 1970. godine nemaju izričiti naglasak na sadržaj, a ni na filmskom jeziku, pa takve filmove prepoznajemo prema naglašenim prisutnostima: citata, referenci, izokretanja žanrova, filma o filmu.

U europskom postmodernističkom filmu pažnja se polaže na generiranje diskursa. Kroz filmove progovaraju autori i njihove kritičke orijentacije: feminističke, rodne, rasne, postkolonijalne. Postmodernistički filmovi u Europi mogu biti dvojaki: nastali pod utjecajem stilističkog razvoja unutar američkog filma, koji nastoje biti *mainstream* filmovi, te filmovi, visokog eksperimenta, nastali u tradiciji umjetničkog filma čije je obilježje otpor prema komercijalnim prohtjevima.

Literatura:

1. Atkin, Ian. (2001). *European Film Theory and Cinema: A Critical introduction*. Indiana University Press.
2. Bálint-Kovács, András. (2007). *Screening Modernism, European Art Cinema, 1950-1980*. University of Chicago Press.
3. Brooks, Libby (2011). "Cathy Come Home still rings true today", http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/sep/04/cathy-come-home-rings-true, URL pregledan 1. V 2012
4. Cook / Kuk, Dejvid. (2007). *Istorija filma III.* Beograd: Clio.
5. Habermas, Jürgen. (1980). *Habermas and the Unfinished Project of Modernity*. MIT Press (1997).
6. Jameson, Fredric. (1991). *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late*

Capitalism. Verso.
7. Peterlić, Ante. (2008). *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
8. Truffaut, François (1954). "Izvjesna tendencija francuskog filma". u *History of the French New Wave Cinema*, ur. Richard Neupert, University of Visconsin Press.
9. Turković, Hrvoje (2008). *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske / Akademija dramske umjetnosti.
10. Metz, Christian (1990). "The Modern Cinema and Narrativity". u *Film Language; A Semiotics of the Cinema*. University of Chicago Press, 185-228.
11. Milne, Tom (2010). "Eric Rohmer Obituary"; http://www.guardian.co.uk/film/2010/jan/11/eric-rohmer-obituary, URL pregledan 15. V 2010.
12. Orr, John (1993). *Cinema and Modernity.* Cambridge Polity Press."Quelques vagues plus tard" (2001). u *Vive le cinema français!,* ur. grupa autora, Paris: Cahiers du cinéma, 222-234.
13. Mazierska, Ewa / Racaroli, Laura (2002). *From Moscow to Madrid: European Cities, Postmodern Cinema*, I. B. Tauris.

Modern and postmodern European film

Abstract: The goal of the study is to give an overview of the characteristics of modern and postmodern film from 1950 to present day. Modernist films are pronouncedly constructed, full of interruptions, and visible seams in the storytelling process; they consist of poetical charges, individual poetics, and sudden cuts; they are directed towards the exploration of feelings rather than towards the presentation of the story; they can be realistic, theatrical, and minimalistic in form. Postmodernist film, created in the 1970s, developed from modernistic strategies; focuses on generating a discourse; has a tendency towards mainstream (commercial); there are also the less noticeable (by the rule non-commercial), which continue the tradition of artistic film; has a stronghold in documentary film, essayism, significant questions of identity, Otherness, gender, race, class; always implying some kind of recapitulation or rapture with the past, with an ideology.
Keywords: European film, modern, realistic, theatrical, minimalistic, postmodern, discourse, identity, documentarism, essayism, Otherness, gender, race, class, ideology

Драган Стојменовић
Универзитет у Новом Саду
Академија уметности
Департман драмских уметности

UDC 791.01

Хронофотографија: Инжењер живота - Етјен Жули Марej

Дагогнет (Francois Dagognet) лоцира Мареја у пресудно раскршће културне, научне, филозофске и технолошке модерности.

Роберт Галета

Апстракт: Средиште проблематике разумевања процеса контроле кретања, садржаног у когнитивној биомеханици, теоријски је одређено савременим физиолошким и психолошким проучавањима, неминовно се рефлектујући на филмску уметност. У том контексту, намећу се хипотетичка питања која се односе на одреднице односа научног проучавања феномена покрета и филмске уметности. У раду се истражује развој аналитичког обрасца телесног дијаграма у покрету као и утицај брзих покрета у природи на развој кинематографске експресије. Анализа локомоције, као биомеханичког обрасца људског покрета, доводи до конструкције потребног инструмента – камере, имплицирајући стварање научног филма, тиме подижући ниво сазнања и опсервације феномена покрета, трансформишући га у савремени естетички модел филмске уметности.
Кључне речи: хронофотографија, хронофотографска геометрија, филмска хронофотографија, локомоција, стереоскопски снимак, холограмска пројекција

Однос између уметности и науке био је предмет многих студија, изложби и уметничких дела од ренесансе до модерних времена. Идеја да се комбинују наука и уметност у смислу институционалног приступа датира још из револуционарног периода Француске револуције. У осамнаестом веку још увек се одржава појам *cabinet de curiosité* или *Wunderkammer*, обједињавајући уметност и науку. Преласком на појам *studiosité*, у деветнаестом веку, уметност и наука се третирају као одвојене области знања, имајући више „суседски однос“. Међутим,

једна од ретких области у којим се прожимају уметност и наука, која истрајава и у савременом смислу, је представа тела, његов покрет и његово функционисање.

У другој половини деветнаестог века напредак у епистемиологији природних наука, као и ширење позитивистичких теорија, систематски мења научне и уметничке начине анализе, извештаја и образаца. Овај век карактерише прогресивно и транспарентно посматрање људског тела. Видљивост и прегледност, који се односе на појаве кретања и његове перцепције, били су централна питања деветнаестог века.

Први човек у модерној историји који је, са својим тимом сарадника, измислио научни метод експерименталног проучавања покрета, био је, чини се, „заборављен" великан Етјен Жули Марej (Etienne-Jules Marey). Ту методу проучавања и анализе покрета засновану на законима механике, односно, биомеханике, Марej је довео до нивоа науке. Он је први човек који је камером могао да сними и графички прикаже, с научном тачношћу, веома *брзе покрете* бића, и објеката као што је људски трк, скок, галоп коња или комплексно лепршање крила инсеката или птице. Марej је користио филмску камеру за проучавање физиолошке механике слободног кретања – локомоције. У потрази за усавршеним инструментом за бележење покрета, Марej је изумео модерну филмску камеру, а 1963. године Бул (Lucien Bull), Марејев последњи асистент, направио је попис његових четири стотине филмова.

Марej је себе сматрао „инжењером живота", што је сасвим разумљиво, с обзиром на проучавање кинетичке и динамичке технике, с бројним тимом својих сарадника. Створио је прву теорију покрета, засновану на проверљивим научним резултатима.

Покрет је сложена појава и његова анализа и проучавање и у савременој биомеханици (посебно у грани биомеханике – видеографији (*Videography*) која се бави снимањем и анализом локомоције), као и у теорији филма, заснивају се на систематској обради великог броја података. Да би успешно обухватио и снимио покрет, тако брзу и сложену природну појаву, Марej је изумео „фотографску пушку" [1]. Назив „фотографска пушка" указује на симболику схватања снимања

1 За фотографску пушку Марej се инспирисао изумом астронома Јансена (Pierre Janssen), астрономским пиштољем, насталим 1874, који је служио за одређивање сукцесивних положаја планете Венере у различитим тренуцима њеног преласка преко сунчевог диска. Код астрономског пиштоља осетљива плоча кружног облика се с времена на време померала под углом од неколико степени и сваки пут бележила нову слику у другој тачки своје површине. Мареова фотографска пушка, коју је изумео 1882, омогућава да се добију слике у веома кратким временским интервалима (интервали од 1/12 секунде до 1/720 секунде уместо 48 слика за 70 секунди колико је било потребно да би се снимиле све слике астрономског пиштоља). Инструмент у облику пушке омогућава на пример да се птица нанишани и прати током њеног лета. У тренутку кад се притисне окидач, осетљива плоча бележи слику, затим се покреће,

као еквиваленту пуцања (убиства). Ту се приближавамо естетичко-философској природи саме кинематографије и филмског записа који „убија“ снимајући призор, стављајући га у контекст очигледног, претвореног у објективну стварност, с могућношћу премотавања и аналитичког сагледавања. Ту везу видимо у истом коришћењу енглеског термина „shoot“, који се користи за означавање пуцања из ватреног оружја – као и снимања филмском камером.

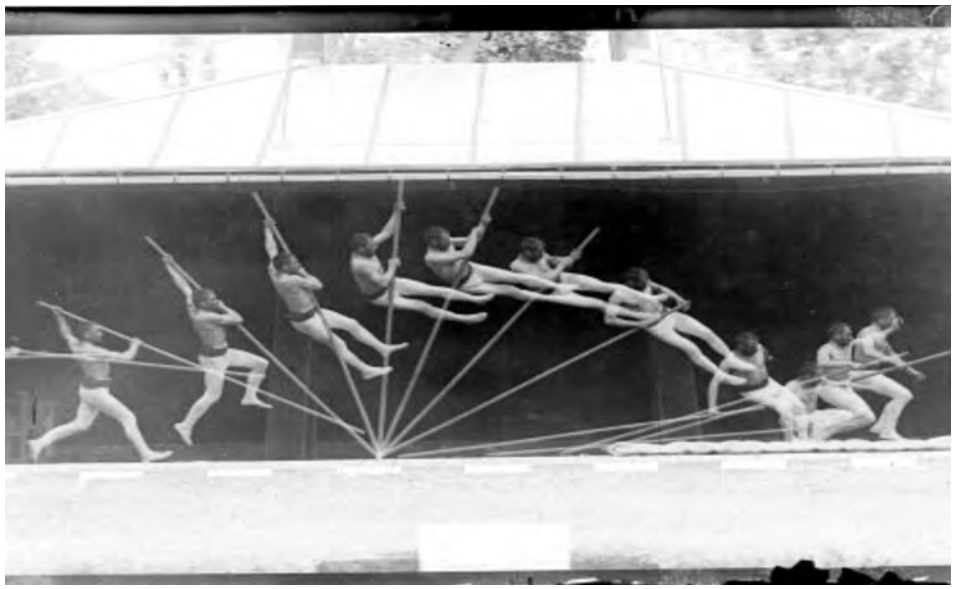
Фотографска пушка, била је величанствен продор у анализи покрета, али далеко од идеалног. Крајњи резултат није пружао довољне информације о просторној димензији кретања, није могла да се одреди прецизна путања, као ни пређен пут субјекта у односу на предвиђено време. То је значило, на пример, да се прецизна брзина птичијег лета није могла утврдити са научном прецизношћу.

У лето 1882. године, Марej напушта, за тренутак, експерименте снимања лета птице и почиње да користи људски субјект. Човекови покрети су спорији и имају мање сложен комплекс покрета у односу на птицу, а од великог значаја била је и праволинијска природа људског хода (локомоције). Исте године Марej са својим сарадницима ствара први студио за снимање „Station physiologique du Parc des Princes“, суфинансиран од стране француске државе. Прва, у низу научних публикација, које су имале изузетан утицај на научну и уметничку јавност у целом свету, објављена је 1882. године, у француском научном часопису „La Nature“. До 1888. године, у Физиолошкој станици, Марej врши и унапређује своју анализу покрета.

Усавршава снимање покрета којим уочава премештање и издваја га као посебан елеменат. Његова техника бележи премештање делова тела, односно хвата телесне дијаграме у покрету. Са унапређеном камером у покрету (колица постављена на шине) успео је да нађе начин излагања светлости, који временски, док се камера креће, сегментира површину специјалне плоче. Сваком сегменту плоче одговарају различите фазе кретања субјекта. Тиме је успео да, првобитну идеју фотографске пушке – где се плоча померала окидањем, замени, статичном плочом у камери – која се креће.

Ова, јединствена техника, раставља покрет на појединачној плочи (*still plate chronophotography*), бележећи узастопне кадрове, и омогућавајући приказивање различитих фаза покрета обухваћеног једним погледом (Сл.1)

зауставља да опет забележи другу слику заустављајући се сваки пут кад затварач пропусти светлост на осетљиву плочу. Та октагонална пожутела плоча чије су три слике замагљене, има 12 слика снимљених у интервалима од 1/12 секунде.



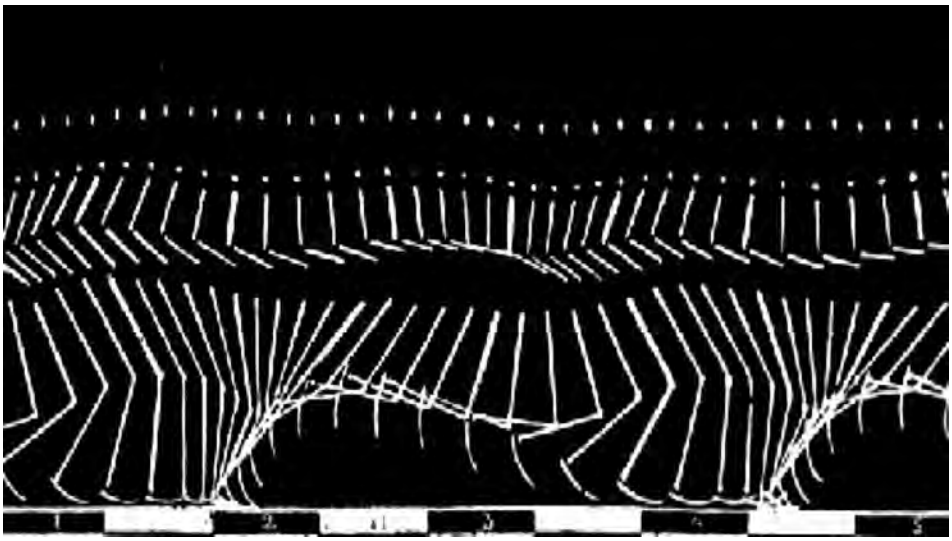
Слика 1 аутор: *Etienne-Jules Marey* (*1830-1904*)
техника: *chronophotographie sur plaque fixe; négatif*; димензије: 9x12 cm; http://www.biusante.parisdescartes.fr/marey/debut2.htm

На Сл.1 видимо студију различитих фаза кретања скока с мотком (ти експерименти су део динамичких и кинематичних студија у сарадњи с француским војним министарством, где је Марејев рад обезбеђивао објективну и научну основу за реформу војске). У теми скока, уочавамо десет (од дванаест) врло читљивих ставова субјекта. Актер је обучен у бели костим са црним појасом. Тамна позадина даје контраст белом трикоу, док голи торзо дозвољава јасно посматрање напетости мишића.

Међутим, Марej и даље није могао на прави начин да прикаже време и простор – две карактеристике кретања с једнаким утицајем. Ако је хтео да прикаже јасно представљене мишићне форме, морао је да сними фазе покрета спорије, стварајући празнине између. Да би могао да прикаже реалније временски елемената морао је да повећа број снимљених слика. Када би покрет повећао брзину, паузе између фаза покрета (међупокрети) биле би сведене на непрепознатљиве преклапајуће делове (тиме стварајући пионирску транспозицију снимљених кадрова).

Мноштво видљивих информација, које доноси снимак, заклањало је оно што заиста жели да се види – јасан израз визуализације кретања. Марej је проблем решио противећи се уобичајеном схватању снимка као гаранта стабилне

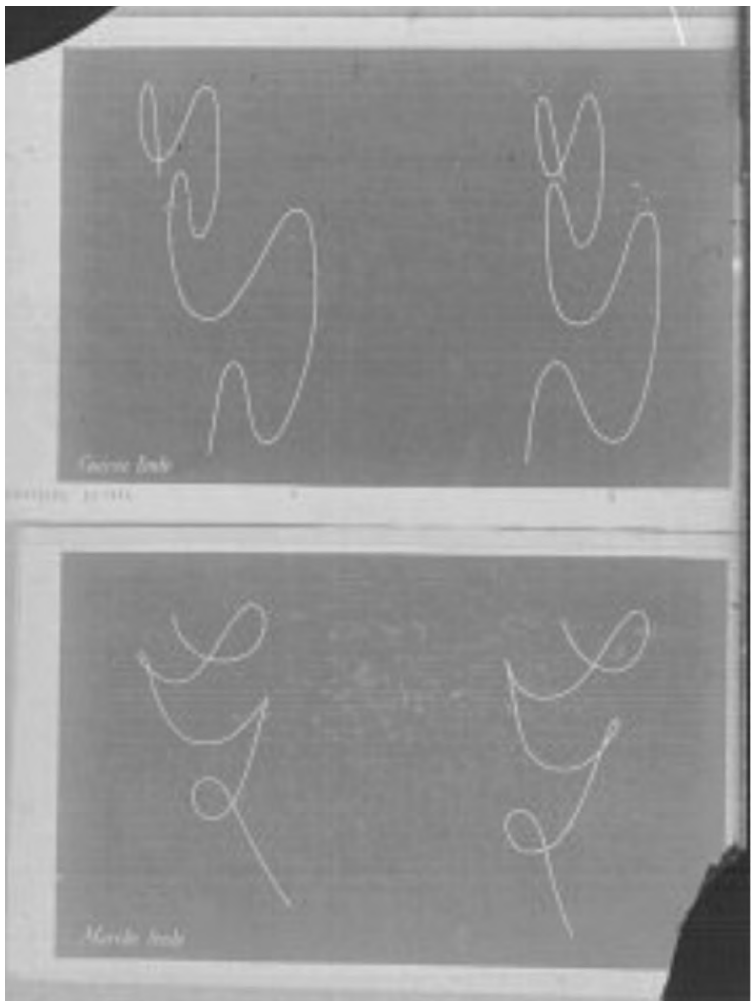
објективне видљивости. Он је елиминисао непотребне детаље тако што је покрио цело тело црним костимом, док је зглобове тела обележио белом линијом. Том техником чист покрет, одвојен од извођача, пренео је у графичку форму. Ту методу кинетичке технике, добијене снимком покретне камере, Мареј назива Хронофотографија.



Слика 2 *Chronophotographie géométrique*
Студија људског хода хронофотографском геометријом. http://digitalimage0910marinaduransancho.blogspot.rs/2009/11/ej-marey.html

Усавршавајући свој метод, поставља метално дугме, тиме рефлектујући сунчеву светлост на тртичну кост актера, обученог у црни костим. Снимак бележи *кривуљу* коју прави метално дугме. Мареј поставља испред објектива затварач, са функцијом да сваки други пут отвара и затвара објективе. Кривуље покрета, повезане различитим покретима екстремитета, представаљале су прецизно издефинисану путању покрета телесне акције (Сл. 2).

Такође, користио је нову стереоскопску камеру, чији снимци су се гледали стереоскопским двогледом, замењујући бинакуларни вид (Сл.3). Мареј тиме доводи до врхунца свој Хронофотографски метод. То научно искуство је од примарног значаја, јер је део првих примера изоловања једног сегмента тела у покрету. Увођењем новог костима и стереоскопске технике, Мареј отвара процес *хронофотографске геометрије*.

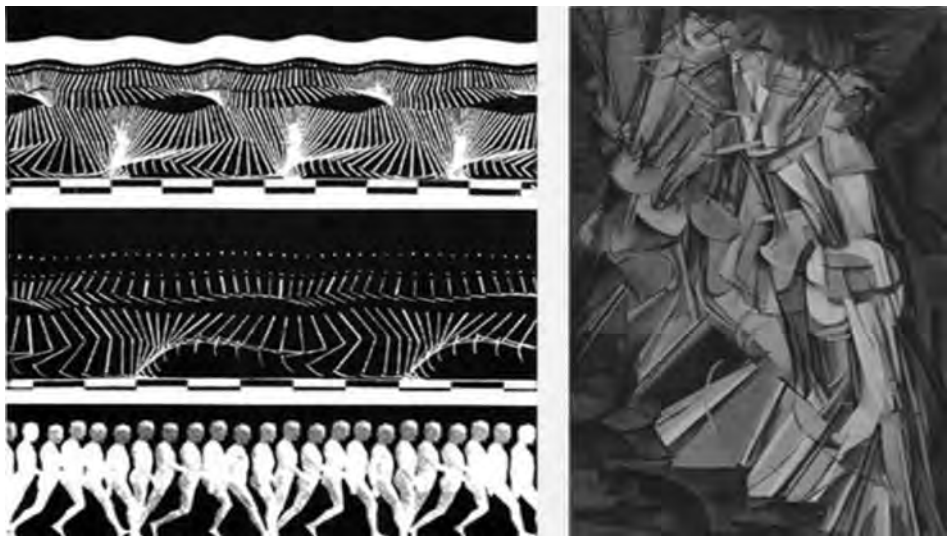


Слика 3 P129. *Стереоскопске скице*:
брзи и спори ход. Ове скице се састоје од две стереоскопске слике од којих је једна димензија 7x12cm, а друга 7,2x11,6cm. Плоча носи бр. 17 и део је серије негатива великог формата у Марејевим научним албумима./
http://www.biusante.parisdescartes.fr/marey/debut2.htm

Постепено, запажања тела у покрету доступна голим оком или оптичким инструментима биће употпуњена графичком методом – *métode graphique*. Путање изолованог покрета Марej је револуционарно превео у дијаграм и координатни систем (x, y, z), тиме омогућивши научну прецизност у одређивању слободног кретања тела у простору. Марејев рад треба схватити из једне шире

перспективе, јер његове техничке иновације доводе до потпуно нове методе експерименталне анализе. Његова научна метода обухвата хватање, бележење и објашњавање свих могућих покрета, да би се дошло до општих законитости. Метода се састоји из неколико фаза: анализа покрета уз истовремену употребу кинетичких и динамичких техника, затим фаза његове квантификације, и на крају тумачење изведеног покрета. На крају се ствара један аналогни модел, као синтеза целе анализе, испитујући њоме тачност резултата. Овај метод се примењује у савременој биомеханици, као део кинезиологије[2], науке о кретању (*Kinesiology*). Године 1888, започиње нову техничку фазу употребом покретног папирног колута, затим филмске траке осетљиве на светло (без перфорација) што чини *филмску хронофотографију* (*chronophotographie à pellicule*) основом модерне кинематографије. Иако се Марej интересовао за научни образац анализе покрета, схватао је утицај својих истраживања на уметност. Године 1878, Марej организује предавање о слободном кретању коња. Он пореди прецизност којим су уметници, кроз историју, представљали њихове кретње, са својим резултатима анализе покрета. Марej је показао „како је, уопштено говорећи, уметност напредовала, крећући се ка све вештијим оцртавањима“ (Braun, 1992: 15). У сарадњи са својим асистентом Деменијем (Demenï), Марej 1892. године, објављује студију хронофотографије намењену уметницима под називом, „Études de physiologie artistique faites au moyen de la chronophotographyie“. Студија је била намењена да уметнике упозна са опсегом ставова према различитим покретима људи и животиња. У својој студији, *Покрет* (*Le movement*, 1894), он посвећује цело поглавље: „О људској локомоцији са уметничке тачке гледишта“, (слоб. прев. „Locomotion de l’homme au point de vue artistique“). Марej је утврдио да су уметници од давнина покушавали да прикажу тачан покрет. Он је био уверен, што се касније доказало, да ће хронофотографија људског кретања донети много нових „занимљивих сорти“ представе покрета, које ће моћи да га сагледавају из потпуно нових углова. Предвиђа значајан утицај на уметничке приказе кратког трајања у природи, транспарентним кинетичности филмског кадра, као што је кретање морских таласа, или ставови људи и животиња у њиховим најбржим кретњама, попут путање врха мача или висине телесног скока. Марej својим хронофотографским снимцима производи *апстрактну* слику покрета, као одвојеног од посматрача (Сл. 4).

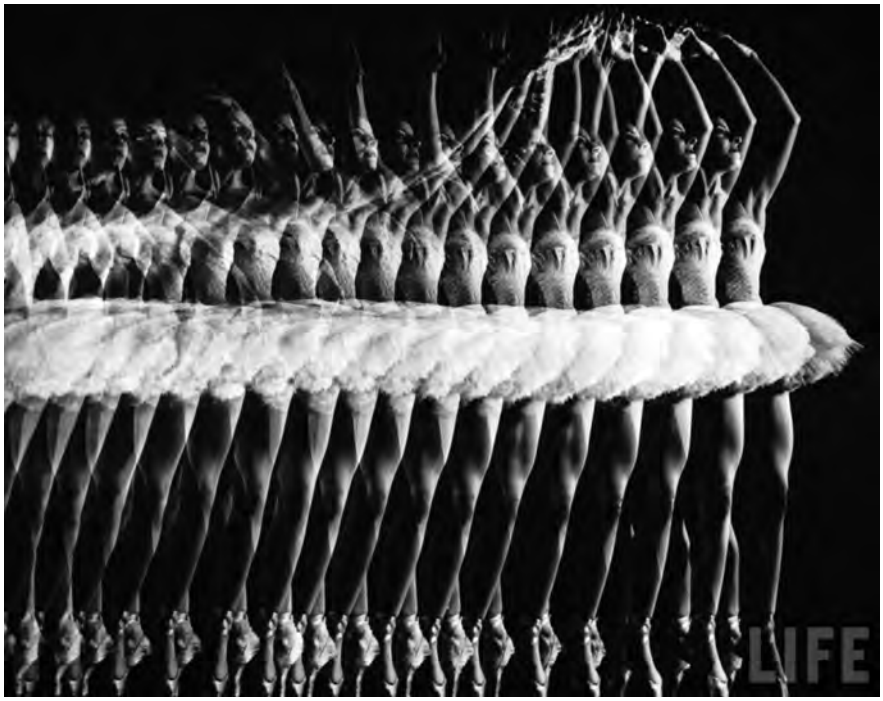
2 *Kinesiology*, грана се у више дисциплина: *Anatomical Kinesiology*, *Structural Kinesiology*, *Biomechanics*, итд.; *кинезиологија*, као наука проучава узроке кретања, дели се на динамику и статику; кинетика по дефиницији истражује покрет, што доказују видљиво премештање, брзина и убрзање.



Слика. 4. Директан утицај на апстрактну уметност:
"Locomotion", Etienne Jules Marey,1870; "Nude Descending a Staircase, No2",
Marcel Duchamp,1912 /http://s-v-m.tumblr.com/post/32160502086/motion-sculptures-i

Користећи способност да камера тачније репродукује све детаље покрета, успева да сними кретање ван-чулне регистрације посматрања. Сам признаје у својој књизи *Покрет*: „Ови снимци се, стога, обраћају више уму него чулима" (Braun, 1992: 265). Карактеристике покрета не могу се посматрати у реалној перцепцији и до краја потврдити од стране човекових чула. Хронофотографијом посматрач има приступ до тада невиђеном и недоступном динамичном феномену покрета.

Век после Марејевих научних продора у анализи слободног покрета, пратимо технички прогрес савремене науке, еволуцију проблематике и повећања знања, али неизбрисив траг који је Марej оставио и даље је јединствен. Кретање се и сада проучава на основу његових метода. Напредак знања у пољу биолошких наука, нарочито у физиологији и психологији, пружа хронофотографији ново поље проучавања когнитивне биомеханике, директо се рефлектујући и на филмску уметност, чије је средиште проблематике разумевање процеса контроле кретања (Сл. 5).



Слика 5: Мили (Gjon Mili) користи електронски блиц и стробоскопско светло за снимање плеса, спорта и позоришта
https://iestynshaw.wordpress.com/contextualisation/

У међувремену, технолошки напредак ускоро ће користити друге носаче за снимање светлости. То ће резултирати у двадесетом веку атомским и молекуларним посматрањима. Такође, радови Мареја су значајно утицајни у двадесетом веку, како у физиологији, кардиологији, механици (покрети објеката, хидродинамика и аеродинамика, па чак и правилна употреба бицикла), авијацији, медицинској статистици, раду економије и ергономије, тако и у физичкој обуци војске, и акустици, стандардизацији физиолошких мера, међународној научној сарадњи, и као „круна“, ту је научни филм и кинематографска уметност.

Данас, најсавременији филмски студији у свету користе методу маркирања читавог тела и зглобова глумаца при снимању њихових кретњи, финализујући их анимацијом, Chroma-Q позадинама и разним специјалним ефектима (Сл. 6). Пратимо напредак компјутерских система, инфра-црвених камера и разних обележавања тела, али хронофотографски метод остаје исти, као и сто година раније.

Слика 6. Chroma-Q позадина са осавремењеном хронофотогафијом, *Matrix*, 1999, Wachowski Brothers
http://www.binarycrumbs.com/2009/03/green-screen-potential-behind-scenes-of.html

Марејева стереоскопска истраживања утрла су пут данашњој 3-D техници приказивања филмова, где се визуелна перцепција покрета подиже на виши ниво тродимензионалне пластичности. Пионир холографије Жан-Франсоа Моро (Jean-François Moreau) године 1977, конструише видео-конвертор – „Imageur". Камера ротира у равни око објекта, снимајући у две димензије, које, једна уз другу, јукстапозицијом дају стереоскопске секвенце. Будућност кинематографије води у потпуно разбијање дводимензионалне стварности, претварајући покрет на екрану у холограмску пројекцију. „Време представљања које обезбеђује Холограм, резиме је аналитичког описа Марејеве Хронофотографије", закључује Симон Буисе[3].

Једног отвореног ока испред холограма, посматрач може да фрагментује покрет у низ тренутака. Он може да размотри секвенцу као низ одвојених слика, на начин обликован плочама Марејеве хронофотографије. Када се креће, увек с једним отвореним оком, гледалац „скролује" кроз ставове секвенце. Брзина прегледа је у директној вези с брзином посматрача. Ако се сада посматра изглед са оба ока отворена, посматрач неће видети два померена погледа на сцену, него два различита тренутка у филму. Ово се преводи у ехо времена, као да једно око види садашњост, а друго будућност.

Закључак

Уметност и наука, прожимајући се анализом и моделовањем представе тела, његовим покретом и функцијом, у савременом контексту, карактеришу прогресивност и транспарентност посматрања локомоције људског тела. Феномен појаве кретања

3 Simon Bouisset, Professor Emeritus, Laboratoire de Physiologie du Mouvement Université Paris-Sud.

и његова перцепција, као централно питање мултидисциплинарног истраживања, довело је до стварања *филмске хронофотографије* (*chronophotographie à pellicule*), као основе модерне кинематографије. У потрази за усавршеним инструментом, за бележење покрета, Марej је изумео филмску камеру, створивши пионирску теорију покрета, засновану на проверљивим научним резултатима. Снимање кретње којом се уочава премештање и издваја као посебан елеменат, показује примаран значај у изоловању једног сегмента тока покрета. Увођењем стереоскопске технике, конституише се почетак генеологије развоја холограмске пројекције, као футуристичког развоја кинематографске перцепције.

Међутим, Марејева хронофотографија утиче револуционарно и на модерну уметност. Својим хронофотографским снимцима производи пионирску апстрактну слику покрета, као одвојену од посматрача. Користећи способност да камера тачније репродукује све детаље покрета, успева да сними кретање ван-чулне регистрације посматрања. Поред доминатног утицаја на формирање научног филма, Марејева хронофотографија имала је пресудан утицај на стварање апстрактног визуелног оквира у модерној уметности, вршећи директан утицај на теоријске анализе филмског медијума, као и естетичку експресију авангардних кинематографских стваралаца.

Литература:

1. Bartlett, Roger. (2007). *Introduction to Sports Biomechanics: Analysing Human Movement Patterns*. Routledge, London and New York
2. Bouisset, Simon (2005). *When the study of motion becomes an experimental science*, Laboratoire de Physiologie du Movement/ http://www.biusante.parisdescartes.fr/histmed/medica/marey/marey02a.htm >12.III 2016.
3. Braun, Marta. (1992). *Picturing Time: The work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. The Uneversity of Chicago, London: Press Ltd.
4. Braun, Marta (2002). *Fantasmes des vivants et des morts: Anton Giulio Bragaglia et la figuration de l'invisible*"/ https://etudesphotographiques.revues.org/100 >12.III 2016.
5. Leuba, Marion (2004). *Des Artistes inspirés par Marey*, conservatrice des Musées de Beaune/ http://www.musees-bourgogne.org/fic_bdd/dossiers_fichier_pdf/1091533182.pdf>12. III 2016.
6. Moreau, Jean-François (1999). *Hologrammes Jean-Franç'ois Moreau*, /http://rac.chez.com/souvexp.html >12. III 2016.
7. Rohdie, Sam (1998). *Geography, Photography, The Cinema*/ http://www.screeningthepast.com/2014/12/geography-photography-the-cinema/> 12. III 2016.

Chronophotography: Engineer of life – Etienne-Jules Marey

„Dagognet (Francois) locates Marey at a crucial intersection of cultural, scientific, philosophical and technological modernity."
Robert Galeta

Abstract: The centre of the problem of understanding the process of movement control, incorporated in cognitive biomechanics, is theoretically determined by contemporary physiological and psychological studies, reflecting itself inevitably in cinematography. In this sense, hypothetical questions are imposed: What are the determinants of the relationship between the scientific study of the phenomenon of movement and film art? How to develop an analytical model of the body in motion diagram? What impact does a rapid movement in nature have on the development of cinematic expression? The analysis of locomotion, as a form of human biomechanical movement, leads to the construction of the necessary tool – the camera, implying the creation of scientific films, thereby raising the level of knowledge and observation of the phenomena of motion, transforming it into a contemporary aesthetical model of film art.

Keywords: chronophotography, chronophotography geometry, locomotion, stereoscopic image, holographic projection

Срђан Радаковић
Универзитет у Новом Саду
Академија уметности
Департман драмских уметности

UDC 791(497.113)

Највећи успеси анимираних филмова *Неопланта филма*

Апстракт: У раду се износе мање познати подаци о условима у којима су стварани најуспешнији анимирани филмови у продукцији *Неопланта филма* у периоду од 1969. до средине 1972. године, а затим се анализирају кључни догађаји због којих је промењено руководство, као и димензије политичког прогона због којег су најистакнутији ствараоци прекинули са радом.
Кључне речи: Неопланта филм, Борислав Шајтинац, Никола Мајдак, *Није птица све што лети*, Душан Макавејев

Након изузетног успеха анимираног филма *Извор живота* који су заједнички реализовали Никола Мајдак и Борислав Шајтинац 1969. године (пет првих награда на интернационалним фестивалима), војвођанска продуцентска кућа *Неопланта* је, на самом почетку 1970. године, започела преговоре о сарадњи са *Загреб филмом* у вези са израдом новог двоминутног анимираног филма. Реч је о анимираној секвенци која је требала да буде инсертована у краткометражни филм *Гастронаути* (радни наслов филма био је *Једи, једи*) у режији Бранислава Обрадовића. Ипак, ова сарадња, показало се, завршила се неславно, на суду, и могуће је да је проблем о којем ће бити речи у даљем току текста у великој мери трајно сузио могућности за ширу, континуирану сарадњу *Неопланта филма* и моћног *Загреб филма* на пољу анимације.

Наиме, по идеји и жељи редитеља Бранислава Обрадовића, директор *Неопланте* Светозар Удовички контактирао је челнике *Загреб филма* са намером да се за специфичне потребе филма *Гастронаути* ангажује Боривој Довниковић Бордо, један од најистакнутијих аутора из Загреба, у циљу реализације поменутог анимираног филмског инсерта (*Писмо Загреб филму* Ф430/67, 1970)[1]: „На основу

1 Преостала документација „Радне организације за производњу филмова Неопланта филм“ данас

телефонског договора између вашег шефа студија за програмски анимирани филм, Ненада Патуа, и нашег директора Светозара Удовичког, молимо вас да нам израдите анимације у трајању до два минута, према упутствима редитеља Бранислава Обрадовића. Како је телефоном постигнут споразум, сагласни смо да цена по једном минуту анимираног материјала износи 15000 динара. Фактуру изволите доставити на адресу установе“.

Боривој Довниковић, који је, иначе, често долазио у Нови Сад и био пријатељ Бранислава Обрадовића, прихватио се посла, прекинувши рад на ауторском анимираном филму *Љубитељи цвећа*. Након два месеца Бордо је довршио наручени анимирани филм, па су Славко Крањчец и Никола Костелац у име *Загреб филма Неопланти* послали фактуру (*Рачун бр. 1031* Ф430/67, 1970) на којој је писало да је укупно реализовано три и по минута анимираног филма, и да је *Неопланта* у обавези да исплати 52500 динара *Загреб филму* у року од осам дана по пријему рачуна.

Разлог за скоро дупло увећање дужине анимираног филма од оне која је наручена, налазио се у ставу Боривоја Довниковића да двоминутна анимација не може да обухвати све жеље редитеља филма. Бранислав Обрадовић је о увећању дужине био благовремено обавештен и, показало се, дао је одобрење без сагласности Светозара Удовичког. Ипак, на крају је редитељ филма *Гастронаути* у монтажи искористио само два минута и двадесет секунди Довниковићевог филма и Светозар Удовички је хитно упутио писмо *Загреб филму* (*Рекламација рачуна бр. 1031* Ф430/67, 1970) у којем је одбио да плати износ који је Загреб филм од *Неопланте* тражио.

Уследио је одговор из Загреба. Најпре се *Неопланти* обратио Славко Крањчец са предлогом да се *Загреб филму* плати три минута, минут више од цене која је договорена, међутим, Светозар Удовички ни ову понуду није прихватио. Након тога *Неопланти* су се обратили аутор анимираних инсерата Боривој Довниковић и човек задужен за цртано-филмска пословања у „Загреб филму“, Ненад Пата (*Писмо Довниковића и Пате* Ф430/67, 1970): „(...) Према вашој наруџби и договору с режисером Б. Обрадовићем приступили смо изради цртаних инсерата за филм ‘ГАСТРОНАУТИ’ (радни наслов ‘Једи, једи’). У току израде књиге снимања другови Довниковић и Обрадовић су установили да је немогуће у предвиђеном трајању од 2 минуте направити све што је према замисли аутора

се чува у Архиву Војводине под сумарним инвентаром Ф430. Сви документи су разврстани у кутије на којима се налази сигнатура. Због прегледности, у тексту ће се наводити само опис документа (или аутор документа, уколико је познат), сумарни инвентар са сигнатуром и датум настанка документа.

Обрадовића требало учинити. Због тога је друг Пата назвао друга С. Удовичког, директора 'Неопланте' и телефонски га обавијестио да ће доћи до повећања наруџбе у минутажи, на што му је директор Удовички рекао да прихваћа продужење. (…) Међутим, колико је од овог материјала укупно ушло у филм режисера Обрадовића није ствар 'Загреб филма', јер режисер је, теоретски, могао искористити свега 5 сек. као и комплетан фини шнит, којег је режисер Довниковић монтирао у 'Загреб филму' (...) Према томе, сматрамо да је послана фактура сасвим исправна и да није била потребна никаква рекламација рачуна бр. 1031. Због тога вам предлажемо да још једном преиспитате ваше становиште. Очекујемо ваш хитан одговор".

Преписке су биле окончане оног часа када је *Загреб филм* тужио Неопланту за суму коју Светозар Удовички није хтео да плати (другим речима, за минут и по анимације), и када је започела парница на Вишем привредном суду у Новом Саду. Судски процес се водио током целе 1970. године и након безразложно дуге размене аргумената и оптужби између тужиоца и туженог Виши привредни суд у Новом Саду се, почетком 1971. године, одлучио за компромисно решење. Спор је добио следећи епилог (*Решење Вишег привредног суда* Ф430/67, 1971): „Окружни привредни суд у Новом Саду платним налогом обавезао је туженог да тужиоцу плати 45.000,00 динара главнице дуга са 8% камата од 15. V 1970. године до исплате, и накнади 752, 00 динара трошкова мандатног поступка. Против платног налога туженик је уложио приговоре и оспорио тужбени захтев у основи и висини. У току поступка поднеском од 5. X 1970. године тужилац је повукао тужбу за износ од 35.000,00 динара колико је туженик платио. У погледу преосталог спорног износа од 10.000,00 динара парничне странке су се споразумеле да туженик плати 5.375,00 динара што је туженик и учинио, а тужилац након тога повукао тужбу. На основу изложеног суд је решио као у изреци".

Још једном, на основу сачуваних информација, тешко је закључити да ли су размирице у вези са реализацијом анимације за филм *Гастронаути* трајно оштетиле сарадњу између Неопланте и *Загреб филма* или не. Постоји још један интересантан детаљ који је бацио ново светло на однос између високо развијеног произвођача анимираних филмова какав је био *Загреб филм* и новоосноване филмске куће из Новог Сада, веома успешног почетника у производњи краткометражних анимираних филмова.

По завршетку рада на филму *Извор живота* Никола Мајдак и Борислав Шајтинац су прекинули сарадњу, и по сећању Николе Мајдака Борислав Шајтинац ју је окончао на следећи начин (Радаковић, 2014: 63): „Бора је у међувремену научио занат... Наравно да није желео да стално проводи време за неким пултом. Рекао ми је: 'Сада свако прави свој филм'". Дакле, није било никаквог сукоба,

Борислав Шајтинац је једноставно осетио потребу да самостално реализује следећи пројекат. Обратио се Светозару Удовичком и предложио сценарио за анимирани филм који је носио наслов *Није птица све што лети*. Исто је учинио и Никола Мајдак који је приложио сценарио за филм чији је радни наслов био *На ивици сеоског гробља* (касније је промењен у *Време вампира*). Међутим, на велико изненађење, Светозар Удовички није желео да стане иза овог анимираног филма, већ се одлучио да максимално подржи поменути Шајтинчев ауторски пројекат, а затим и да стане иза пројекта који су припремали београдски аниматори Никола Рудић и Радивој Ивановић по мотивима слика Милића од Мачве. Реч је о анимираном филму *Рат и мир* чије су идејне карактеристике биле садржане у следећем (*Годишњи извештај* Ф430/53, 1969): „(...) Приче о рату и миру, добру и злу, лепом и ружном... У том свету маште, дивном и страшном, живе јунаци овог филма, живе животом јаве и сна. У рату, а и у миру све је могуће, једну могућност открива и овај филм".

Погрешно је закључивати да се након поменуте одлуке десио некакав сукоб између Николе Мајдака и Светозара Удовичког, јер је Никола Мајдак наставио континуирано да ради за *Неопланту*. Ипак, радио је искључиво на реализацији документарних филмова, а следећи анимирани филм под фирмом *Неопланта филм* реализовао је читавих девет година касније, 1978. године, у потпуно измењеним околностима. Извесно је само да Никола Мајдак није лако прихватио негативну одлуку директора *Неопланте* након заиста великих успеха филма *Извор живота*. Одмах по одбијању Никола Мајдак је контактирао *Загреб филм* и челници овог предузећа су се, поред армије изузетних стваралаца на пољу анимираног филма, одлучили да стану иза филма београдског аутора (Радаковић, 2014: 63): „(...) ја сам радио на филму који је требао да се одвија на ивици сеоског гробља. Међутим, *Неопланта* га није прихватила и ја га однесем у Загреб. Загреб га је прихватио (...) На сву срећу, тамо је драматург био Ранко Мунитић. Он ми је сугерисао да променим наслов филма у *Време вампира*. У то време је био актуелан онај филм Поланског... Како се зове?... *Бал вампира!*... Назив *Време вампира* је био штос... ". Заиста, Ранко Мунитић је одиграо битну улогу у реализацији овог филма и на крају је потписан као косценариста. Уз Мунитића као сарадника на сценарију и уз пристанак крајње оригиналног, аутентичног цртача Душана Петричића да ликовно осмисли цео филм, створили су се услови за настанак, касније се показало, можда и најуспешнијег краткометражног анимираног остварења Николе Мајдака, који је овенчан низом значајних међународних награда и признања.[2] Интересантно је

2 Филм *Време вампира* је, на пример, 1971. године добио награду за цртеж на Фестивалу југословенског документарног и краткометражног филма у Београду. Специјалне награде добио је исте године на фестивалу у Оберхаузену и Међународном филмском фестивалу у Лондону. Током 1972. године освојио је награду „Златни праксиноскоп" на Међународном

да међународни успех тог анимираног филма у локалним оквирима није добио очекивану пажњу, нарочито у Загребу, о чему је касније писано са горчином (Мунитић, 1998: 67*)*: „Чување чистоће националног филмског круга води даље Шкрабала у вриједносно прешућивање чак и оних 'гостовања' која никако није могуће мимоићи. (...) А кад је већ истакао Довниковићеву *Чудну птицу* као прву совјетску међународну сурадњу на подручју анимације (копродукција 'Загреб филма' и 'Сојузмултфиљма'), могао је барем споменути *Вријеме вампира* Николе Мајдака, далеко значајнију сурадњу 'Загреб филма' и 'Дунав филма', о којој рецимо Ненад Пата (*Живот у фантазији цртаног филма*) напомиње: 'На првом иноземном наступу у Annecyju пролази као најзапаженији филм загребачке производње у тој години. А затим слиједи неколико награда'...".

Дакле, Никола Мајдак је недуго након што је Светозар Удовички ускратио подршку филму *Време вампира* добио посебну сатисфакцију захваљујући успешној сарадњи *Загреб филма*, и *Дунав филма*, а читав догађај се може посматрати у светлу не баш сјајне везе између Новог Сада и Загреба, попут неспоразума који је пратио реализацију филма *Гастронаути*. Изнад свега, преостао је утисак о лошој комуникацији између пионира српске анимације и новосадског продуцента. Много година касније, Никола Мајдак је на питање шта мисли о Светозару Удовичком, уздржано одговорио (Радаковић, 2014: 61): „Када је *Извор живота* добио награду, он ју је однео кући". Са друге стране, Светозар Удовички је, у време када се на *Неопланту* дигла највећа хајка због „црног таласа", иза себе оставио писане трагове о свим ауторима са којима је сарађивао, а о Николи Мајдаку је записао следеће (*Неопланта филм 66-71*, 1971: 113): „Никола Мајдак је аутор који је у кућу дошао већ као професионалац са стажом од 10 година. Прво је радио као камерман, али његове редитељске амбиције за кратко време дошле су до изражаја па је за 'Неопланту' снимао наручене филмове и два ауторска филма. Мајдак је значајан за ову кућу јер је покренуо анимирани филм и довео Бориславa Шајтинца на филм. Његови ауторски резултати су значајни, али никада толики да су кући доносили посебна признања". Светозар Удовички је, очигледно, све заслуге за успех филма *Извор живота* приписао великом, посебном таленту Бориславa

фестивалу анимираног филма у Њујорку, а касније и прву награду на Међународном филмском фестивалу у Мадриду... Коначно, у ТВ серијалу "Masters of animation" који је у циљу промоције најбољих аниматора на свету реализовао чувени Џон Халас (творац првог послератног дугометражног анимираног филма у Великој Британији – *Животињска фарма*), у епизоди која је била посвећена југословенској анимацији, Никола Мајдак је са филмом *Време вампира* представљен као један од најистакнутијих југословенских стваралаца, уз ауторе из Загреба као што су Душан Вукотић, Павао Шталтер, Недељко Драгић, Боривој Довниковић и Зденко Гашпаровић. Другим речима, успех филма *Време вампира* је био повод да се Никола Мајдак јавно представи као још један важан аутор из Загреба...

Шајтинца и због тога се одлучио да сву пажњу и подршку усмери ка младом аутору који је демонстрирао невероватну радну етику, енергију и посвећеност о којој су други аутори могли само да сањају.

Борислав Шајтинац је рад на следећем ауторском филму започео у Минхену, у студију немачког продуцента Курта Линде, за којег га је везивао ангажман на дугометражном анимираном филму *Конференција животиња*. По завршетку најобимнијег дела посла, цртања, у „ВИБА филму" је снимао и анимирао филм који се почетком 1970. године појавио под најављеним насловом – *Није птица све што лети*. Пласман филма у иностранство, на фестивалима, дословно је „избацио" Борислава Шајтинца у орбиту у којој су се налазили најважнији аутори анимираних филмова у Европи, а круну успеха представљало је освајање најпре награде „Carmen d'Avino", а затим и специјалног признања жирија на Филмском фестивалу у Оберхаузену. И филм *Рат и мир* био је успешан, поред филма *Није птица све што лети* који је на Југословенском фестивалу краткометражног и документарног филма у Београду освојио другу награду – „Сребрну медаљу Београд", на истој манифестацији тандем Рудић-Ивановић донео је *Неопланти* продуцентску награду. На крају, Шајтинчевом филму је додељена прва категорија покрајинског фонда за кинематографију, а филму Рудића и Ивановића друга, што је, свакако, био одличан резултат.

Након новог, изузетног успеха *Неопланте* на пољу краткометражног анимираног филма, Светотар Удовички се одлучио да све постојеће финансијске капацитете намењене анимираном филму искористи за материјализацију идеја којих је Борислав Шајтинац имао на претек. Након филма *Није птица све што лети* Борислав Шајтинац је у периоду од 1970. до средине 1972. године био једини стваралац анимираних филмова у *Неопланти*, и у том распону је, потпуно самостално, реализовао чак пет краткометражних остварења: *Искушење*, *Weg zur nachbar*, *Невеста*, *Дон Кихот* и *Тријумф*.

Са сукцесивним настанком ових филмова (очигледно је да је Борислав Шајтинац радио дословно без прекида) *Неопланта* је остварила највеће уметничке резултате и дефинитивно досегла сам врх у домену анимираног филма и у земљи и у иностранству. Успех филмова није лако објаснити у неколико пасуса, јер је њихов учинак, посебно интернационални, освојене награде на фестивалима и изванредан пријем код публике, потребно поредити са пријемом и сензационализмом Неоплантиних документарних и играних филмова који су настајали у истом периоду о чему ће бити више речи у даљем току текста. Пре поређења, довољно је само побројати све награде које је Борислав Шајтинац у поменутом периоду освојио, и оне могу, саме по себи, да покажу апсолутну

доминацију *Неопланте* и младог аутора анимираних филмова, успех који је био више него импресиван. Дакле, анимирани филмови Бориславa Шајтинца су током 1971. и 1972. године освојили следеће награде:

ИСКУШЕЊЕ (THE TEMPTATION), 1971.

Прва награда - „Златна медаља Београд“ на Фестивалу југословенског краткометражног и документарног филма у Београду (Gold Medal – Belgrade),
Трећа награда „Бронзани Микелди“ на XIII фестивалу документарног и краткометражног филма у Билбау (Bronze Miqueldi – Bilbao)

- WEG ZUM NACHBAR (ПУТ КА СУСЕДУ), 1971.

  Почасно отварање Филмског фестивала у Оберхаузену (Opening film of the Oberhausen Film Festival)

НЕВЕСТА (THE BRIDE), 1971.

Grand Prix на VIII Међународном фестивалу анимираног филма у Анесију (Grand Prix at the Annecy International Animation Festival)
Прва награда - „Златна медаља Београд“ на Фестивалу југословенског краткометражног и документарног филма у Београду (Gold Medal – Belgrade)
Прва награда на Интернационалном филмском фестивалу у Оберхаузену (First Prize – Oberhausen)

- ДОН КИХОТ (DON QUICHOTTE), 1972.

  Друга награда - „Сребрна медаља Београд“ на Фестивалу југословенског краткометражног и документарног филма у Београду (Silver Medal – Belgrade)

- ТРИЈУМФ (TRIUMPH), 1972.

  Прва награда на Интернационалном филмском фестивалу у Оберхаузену (First Prize – Oberhausen)

Могуће је закључити да се апсолутни тријумф *Неопланте*, посебно на пољу анимираног филма, догодио на фестивалу у Оберхаузену 1971. године. Борислав Шајтинац је најпре, премијерно за отварање фестивала, приказао филм *Weg zum nachbar*, који је наручила управа најважнијег краткометражног филмског фестивала у Европи, а затим је освојио и прву награду у категорији анимираног филма са остварењем *Невеста*. Осим успеха у овој категорији, и Карпо Аћимовић Година је за *Неопланту*, такође, освојио прву награду у категорији документарног филма са остварењем *Здрави људи за разоноду*. Генерално, у Оберхаузену 1971. године филмски критичари су препознали експерименталне, слободоумне и надасве критичке аспекте Неоплантиних филмова, па се управа фестивала одлучила да новосадској продукцији посвети и посебно вече. Прегледом доступних извора може се утврдити да у 1971. години управа фестивала у Оберхаузену првобитно није планирала организовање посебних вечери за поједине продуценте и да је одлуку о почасној вечери *Неопланта филму* донела накнадно, као израз поштовања, посебног признања (*Неопланта филм 66-71*, 1971: 145): „На крају морамо записати још и то да Југословене у Оберхаузену веома цене. (…) О наклоности југословенском филму говори и програм Неоплантиних филмова, што значи да је представљен национални програм, иако ове године у Оберхаузену таквих намера уопше није било. Свих шест филмова које су млади режисери снимили у Новом Саду код Неопланте-филма побудили су изузетно интересовање, што је потврђено и на крају фестивала кад је Југословенима додељено признање за најбољи национални програм“. Информација о осталим Неоплантиним филмовима, и још једна потврда великог успеха новосадских аутора, сачувана је и у дневном листу *Политика* (Адамовић, 1971): „Далеко најбољи утисак на фестивалу оставиле су две пројекције: ‘Нова дела познатих аниматора’ и ‘Портрет једног продуцента: Неопланта’ (...) Програм новосадске ‘Неопланте’ био је без сумње најцеловитији програм виђен на овом фестивалу. Посебан успех постигао је изврсни (и одлично преведени) филм Карпа Аћимовића-Године, младог Словенца, ‘Здрави људи’. Није било дела на овом фестивалу који је тако срдачно поздрављен као ово. Успех су постигли и филмови: ‘Невеста’ Б. Шајтинца (један од најбољих цртаних филмова), ‘Сезонци 70-те’ П. Марића, ‘Тај човек до мене’ Б. Милошевића и донекле Жилников ‘Црни филм’“.

У цитираном делу приметно је да је филм *Невеста* приказан као „један од најбољих цртаних филмова“, а не најбољи. У години у којој је успех *Неопланте* био дефинитиван у глобалним оквирима, а Борислав Шајтинац сврстан у ред највећих аутора анимираног филма у свету (посебно након тријумфа у Анесију који је пратио успех у Оберхаузену), уз чињеницу да је српски аутор са низом остварења почео да „одузима“ прве награде ауторима у Загребу, постајало је јасно

и да сви поменути догађаји нису увек били медијски испраћени са публицитетом који је био очекиван. Идентичан утисак имао је и Светозар Удовички (*Неопланта филм 66-71*, 1971: 138): „Имамо и искуства да поједини аутори првих година свог рада добијају већа признања од стране критике и на међународним смотрама. Карактеристичан је случај Борислава Шајтинца, који је доминантна личност југословенског анимираног филма, али који је морао уз велике отпоре да се наметне у ситуацији када је загребачки цртани филм имао такорећи монопол на признања у земљи и свету. То је случај и са многим документаристима (Марић, Милошевић), чији филмови објективно досежу веће вредности него признања која добијају".

Након низа изузетних фестивалских успеха краткометражних анимираних филмова *Неопланта филма*, логично је да су се амбиције Борислава Шајтинца и Светозара Удовичког полако увећавале. Прегледом документације може се закључити да је *Неопланта* желела да у поменутом периоду прозведе још неколико анимираних филмова. У априлу 1970. године *Неопланта* је планирала да реализује још два филма Борислава Шајтинца и за њих на конкурсу затражи средства од покрајинског фонда. Радни наслови тих филмова били су (*Записник* Ф430/53, 1970): *Однос појединца према маси* и *Данашњи модеран човек у друштву*. У 1972. години су, такође, била планирана још два Шајтинчева филма поред *Тријумфа* и *Дон Кихота*, и њихови радни наслови били су (*Неопланта филм 66-71*, 1971: 93): *Самоубиство народа* и *Власт*.

Извесно је и да је Светозар Удовички, након свих успеха, размишљао о одлуци да у Новом Саду направи трик одељење, упосли већи број људи који би се бавили анимацијом и, генерално, Неоплантину продукцију анимираних филмова доведе на знатно виши, професионалнији ниво (*Неопланта филм 66-71*, 1971: 88): „Да се није појавио Борислав Шајтинац, да у 'Неопланти' оствари своје амбиције на плану анимираног филма, 'Неопланта' не би имала овај вид производње. Резултати које је постигао овај аутор у земљи, а нарочито у иностранству, родили су идеју да се у Новом Саду оснује школа за цртани филм (има преко 50 заинтересованих младих људи) коју би водио Шајтинац. Наравно, ми не бисмо желели да имамо нове Шајтинце, него бисмо желели да имамо нове личности у овој производњи, али са резултатима које је њихов учитељ постигао. Ова идеја је занимљива и за војвођанску телевизију. Старо и неписано правило је да је прави уметник скроман у захтеву, да ради у тишини, да се не размеће резултатима и да је витално заинтересован за све догађаје у кући, не само у вези својих пројеката него свих осталих колега. Шајтинац је спреман да у сваком тренутку помогне, прискочи у помоћ, критику прима са пажњом, прихвата је, а и сам је врло

самокритичан. Ова ауторска личност је понос 'Неопланте', он је такорећи сам, уз нашу помоћ, поверење и разумевање, избио у врх светског анимираног филма. Његове могућности још нису исцрпљене и од њега се у следећим годинама могу очекивати још вреднији резултати".

Међутим, сви ови планови били су осујећени изненада, са појавом специфичног проблема. Сви поменути успеси били су пропраћени сенком великог скандала у који је *Неопланта* била уплетена исте, 1971. године. Реч је о четвртом играном филму Душана Макавејева *WR–Мистерије организма* који је настао у копродукцији *Неопланте* и минхенске фирме *Телепул*[3]. На основу петогодишњег уговора између *Неопланта филма* и *Авала филма* и веома успешне сарадње на играним филмовима Мирослава Антића и Желимира Жилника, у случају филма *WR–Мистерије организма*, подстицаји и препоруке за нову сарадњу стигли су из Београда. *Неопланта* је као извршни продуцент, након успешних преговора са *Телепулом*, почела са реализацијом филма почетком 1970. године.

Важно је напоменути да је филм *WR–Мистерије организма* иницијално био конципиран као комбинација анимираног филма, документарног материјала и игране структуре. Податак о „комбинованој" замисли филма налази се у допису који је *Загреб филм* послао *Неопланти* у време када је коначно пронађено компромисно решење за спор око анимираног дела филма *Гастронаути* Бранислава Обрадовића (*Писмо Загреб филма* Ф430/67, 1970): „Према усменом договору између директора подузећа 'Неопланта-филм' С. Удовичког и директора подузећа 'Загреб-филм', Миливоја Погрмиловића, 'Загреб-филм' је спреман за израду цртаних инсерата за филм WR–Мистерија организма, режисера Д. Макавејева у продукцији 'Неопланта-филм' – Нови Сад. За припремне радове на реализацији овог пројекта (цртежи, фигуре, предлошци, књига снимања итд.) које ће водити Александар Маркс у договору с Душаном Макавејев, 'Неопланта-филм' би требао аконтирати 20000 – динара, што ће се обрачунати унутар цијене цјелокупног посла. Тачну дужину цртаних инсерата одредит ће А. Маркс и Д. Макавејев након израде књиге снимања у договору с подузећем 'Неопланта-филм', а калкулације израдити 'Загреб-филм' према својим стандардима. Што се тиче неријешеног проблема плаћања за анимирани дио филма 'Гастронаути' обострано је договорено да се међусобна потраживања подмирују уплатом износа 5375 – дин. од стране 'Неопланта-филм' Нови Сад 'Загреб-филму'. Послије ове уплате 'Загреб-филм' повлачи судску тужбу". На крају ова замисао ипак није била спроведена у дело, а о стало је непознато да ли је Душан Макавејев сам одустао

3 „Телепул" је била фирма удружених телевизија Баварске, Аустрије и Швајцарске за немачко језичко подручје.

од идеје, или га је на то наговорио Светозар Удовички поучен лошим искуством са Загребом при реализацији филма *Гастронаути*. Филм *WR–Мистерије организма* је, све у свему, реализован као документарно-играни колаж.

Снимање четвртог дугометражног играног остварења Душана Макавејева се одвијало у Америци (документарни део), Београду (играни део), бројним локацијама... Монтажа је трајала више од седам месеци, снимљени материјал је комбинован са архивским записима (који је *Неопланта* откупила од Југословенске кинотеке), па је тонска копија била довршена тек на пролеће 1971. године. Филм који је иницирала потреба Душана Макавејева да проговори о контроверзној личности немачког социјалног психолога Вилхелма Рајха у светлу репресије система над појединцем, у којој је свака сексуална, биолошка тежња индивидуе морала бити подређена широј палети друштвених хтења, а најпре револуционарним тековинама историје, ускоро је представљен као јединствен преседан у југословенској кинематографији. Догађаји који су пратили пласирање филма су се одвијали неочекивано, невероватном брзином.

Антоније Исаковић је, као председник Републичке комисије за преглед филмова (цензуре) 10. маја 1971. године, након специјалне пројекције у новосадском биоскопу „Арена“, потписао одобрење за јавно приказивање филма *WR–Мистерије организма*. Истог дана, *Авала филм* је писмено отказала све уговорне обавезе око филма. Појавом писма Гвоздена Јованића, тадашњег помоћника секретара за образовање, науку и културу СР Србије, одлука Републичке комисије за преглед филмова је суспендована због уочене неправилности, чињенице да су контролној пројекцији филма Душана Макавејева присуствовала три члана комисије од потребних пет![4]

4 У сачуваној документацији Неопланте о раду Комисије за преглед филмова налазимо следеће (*Неопланта филм 66-71*, 1971: 307): „Цензуру сачињавају угледни јавни и културни радници. Председник је књижевник Антоније Исаковић, чланови: Арсен Диклић, књижевник, Милутин Чолић и Александар В. Костић, филмски критичари, Владимир Стаменковић, позоришни критичар, Владислав Митровић, новинар, Милош Радојевић, службеник СИВ, Павао Броз, публициста, Илинка Мицић, политички радник, Душан Макавејев, филмски режисер, Никола Марковић, омладински руководилац. Међутим, филмове не гледају редовно сви чланови. Двојица, тројица, највише петорица су ‘стални’ остали сачињавају пленум. Они се састају само у случајевима ако стални чланови цензуре не могу да се сложе око судбине неког филма“. Из цитираног дела јасно се види да су одлуку о дозволи за јавно приказивање доносила два до пет сталних чланова комисије, и да је Душан Макавејев такође био члан комисије. Он се, наравно, уздржао од гласања, а преостала три члана, на челу са Исаковићем, нису имала несугласице око судбине филма *WR–Мистерије организма*. Примедба да је комисија била непотпуна данас делује неприхватљиво.

Због новонастале афере покрајинска Комисија за кинематографију је 28. маја заказала нову контролну пројекцију филма за 5. јун, а отприлике у исто време, у периоду од 20. маја до почетка јуна, филм је са великим успехом више пута био приказан на Филмском фестивалу у Кану (у оквиру програма „15 дана аутора“), на којем је, на крају, освојио награду шпанске филмске критике „Луис Буњуел“.

Ипак, нова јавна контролна пројекција у новосадском биоскопу *Арена* изазвала је жестоку расправу и полемику у којој су учествовали истакнути филмски и културни делатници, интелектуални крем који је укрстио мишљење са грађанима Новог Сада. У вребалним окршајима учествовали су, између осталих: др Драшко Ређеп, др Петар Волк, Желимир Жилник, Илија Башић, Андреј Поповић, Бранко Андрић, др Војин Димитријевић, Дејан Ђурковић и други. Након бурне расправе уследило је гласање које је требало да потврди одобрење Републичке комисије за преглед филмова за јавно приказивање, и омогући упис филма у регистар. Против филма гласао је Јозеф Варга, а за су гласали истакнути припадници *Неопланте* Желимир Жилник, Петар Латиновић, Славуј Хаџић, као и новинар Владимир Урбан и директорка новосадских биоскопа Ирена Сабо. На предлог Душана Макавејева, Комисија за кинематографију је, на крају, донела одлуку да се коначна одлука о судбини филма одложи, како би се јасније сагледале све новонастале околности (Тирнанић, 2011: 128): „Тако је Макавејев, из најбоље намере, сам потписао смртну пресуду сопственом филму, са наивним уверењем да још шире отвара врата будућим демократским расправама“.

Убрзо, 15. јуна, Извршни одбор Покрајинске заједнице културе одбио је предлог Комисије за кинематографију да се филм *WR–Мистерије организма* упише у регистар филмова. Недуго затим, јавно су се огласили и борци СУБНОР-а, задужени за чување и развијање традиције НОБ-а, упутивши протесна писма покрајинским руководиоцима, Скупштини и Извршном већу Војводине, у којима су осудили скандалозан филм Душана Макавејева. На крају су се обратили и медијима, јавно затражили забрану филма и позвали на одговорност аутора и продуцента.

Само два, три дана раније филм је био приказиван на Филмском фестивалу у Берлину (30. јуна и 1. јула) у програму „Интернационални форум младог филма“ који је уређивао немачки критичар Улрих Грегор, и добио је ново признање, од стране међународне филмске критике („FIRPRESCI“).

Током лета, филм је изазвао и нови скандал на филмском фестивалу у Пули након што је, у сплету невероватних околности, спречено његово приказивање (иако је био уврштен у званичну селекцију осамнаестог издања најважније

југословенске кинематографске смотре). Најпре се огласило Јавно тужилаштво Србије које је 19. јула обуставило извршење решења о јавном приказивању и затражило од Републичке комисије за преглед филмова да повуче дозволу за приказивање. У Копенхагену је 22. јула, у биоскопу *Дагмар*, одржана светска премијера филма у присуству представника целокупне данске културне јавности, као и Данила Пурића, југословенског амбасадора у Данској. Након премијере, Светозар Удовички је хитно писао Јавном тужилаштву СФР Југославије са тезом да је републичко тужилаштво прекорачило своја овлашћења. Одговор није добио.

Јавности су се затим обратили учесници фестивала у Пули, као и бројни интелектуалци, инсистирајући да се филм Душана Макавејева прикаже грађанима Југославије. Ипак, све је било окончано на следећи начин (Тирнанић, 2011: 132): „Пулски фестивал је завршен без одговора и без одлуке о судбини филма. Награде су подељене (и примљене) са горким укусом. Професор Душан Стојановић, тих година наш водећи филмски теоретичар (данас, нажалост покојан), прогласио је фестивал неважећим, а онда се, у листу *Свет*, запитао 'зар заиста није крајње време да филм престане да буде монета за подкусуривање у унутрашњој и спољној политици ове земље'". О збиру догађаја изјашњавао се, након Пуле, целокупан колектив *Неопланте*, а међу њима и покретачи анимираног филма, Борислав Шајтинац и Никола Мајдак. Оба аутора стала су у одбрану *Неопланте* и Душана Макавејева. Борислав Шајтинац је, на пример, приметио следеће (*Неопланта филм 66-71*, 1971: 370): „Стиче се утисак да са покрајинским филмом нешто није у реду, као и да сви проблеми сигурно не леже у 'Неопланти' него исто тако и тамо одакле се сигнализира и указује на њих". Никола Мајдак је, у складу са својим карактером, читав проблем описао оштрим речима, директно (*Неопланта филм 66-71*, 1971: 378): "Када је аутор филма поднео продуценту синопсис филма 'WR', а продуцент тај синопсис проследио 'онима горе', 'они горе' су из поверења према продуценту и респекта према аутору одобрили финансијска средства за реализацију филма. Сада, када је филм готов и када се виде голе гузице и још по нека повелика ствар, наравно све то са још извесном дозом политичких обланди, 'они горе', неки 'тамо доле', а и многи из безбројне средине, побунили су се. (...) Стварно којешта. Ако је у синопсису поменуто име Вилхелма Рајха, и ако је аутор навео да му посвећује овај филм у који ће урадити и уградити то и то, не може се очекивати да ће се филм о В. Рајху свести на печење кокица са песмицама из дечијих вртића. (...) Филм WR је добар и уметнички вредан филм. То је документ о времену у којем живимо. Мало својеврстан документ, али приказиван или бункерисан, он ће нас свакако надживети. Па и ако цензура као своју последњу реч буде рекла НЕ, то не мора да значи да НЕОПЛАНТА треба да буде уштројена".

Дакле, након свих афера више се није постављало само питање о забрани филма Душана Макавејева, већ и о будућности младе новосадске продуцентске куће. По сећању Желимира Жилника кључни догађај се десио на следећи начин (Буден Жилник, 2013: 94): „Макавејев је на острву Ластово, одмара се после блокада у земљи, а славе у Кану. Звони телефон, јављам се. Глас из слушалице: 'Овде пуковник Марковић из Генералног секретаријата председника Републике. Код вас је рађен тај филм о мистеријама? Дошао бих са возачем, за два сата, по копију. Потребна је за вечерашњу пројекцију'. Одмах зовем директора Свету Удовичког. Њему пада камен са срца: 'Коначно, Тито ће видети WR. Филм су до сада смели да нападају стаљинисти, јер он није стигао да га види'".

Неочекивана вест стигла је и до Душана Макавејева који је од Желимира Жилника затражио да хитно премонтира филм, и исече све кадрове у којима се виде мушки полни органи (а таквих места у филму није било мало). Збуњени Жилник поново је позвао Светозара Удовичког који је на захтев Душана Макавејева реаговао неочекивано (Буден Жилник, 2013: 95): „Вас двојица тражите да лажемо Тита. Ни по коју цену! Треба да види све. Кад види Тито ће разумети да је Мак на његовој страни". Копија је заиста истог дана била отпремљена, међутим, остало је непознато како је Јосип Броз Тито реаговао на филм. Епилог је, у сваком случају, био следећи...

Са уласком у јесен 1971. године хитно је покренута иницијатива за смену Светозара Удовичког са места директора *Неопланте*, а сличан сценарио десио се и у Београду где је са водећег места *Авала филма* смењен Драгиша Ђурић. На место челника *Неопланте* предложен је др Драшко Ређеп који на нову функцију долазио из *Змајевих дечијих игара*. У периоду од неколико месеци *Неопланта* је, дословно, била блокирана, а Светозар Удовички је фигурирао као вршилац дужности директора институције. Формално-правно Драшко Ређеп је преузео функцију директора након решења о именовању које је донело Покрајинско извршно веће 28. марта 1972. године, а почетком априла почео је да доноси нове кадровске и програмске одлуке (*Записник* Ф430/53, 1972): „Новоименовани директор др Драшко Ређеп моли Радну заједницу да се хитно распише конкурс за помоћника директора, а предлаже да се на радно место 'референт за документацију' постави досадашњи в.д. директор Светозар Удовички". Драшко Ређеп је, за Светозара Удовичког поражавајућу одлуку, образложио чињеницом да није имао прилику да добије потврду и увери се да је бивши директор дипломирао на Академији за филм, позориште, радио и телевизију, а затим је предложио и да се отвори још једно радно место, за помоћног књиговођу, у циљу поновног покретања производње у *Неопланти*. Даљи ток састанка био је и више него занимљив, а његов централни део, сачуван у записнику, говори сам за себе:

„*Светозар Удовички* Прихвата понуђено радно место ‘референта за документацију’ под условом да му се одреди исти лични доходак који је имао као в.д. директор установе, у противном тражи споразуман отказ радног односа на максимални отказни рок и лични доходак који је до сада имао.

Драшко Ређеп С обзиром да се за радно место ‘референт за документацију’ тражи средња стручна спрема и обављање тачно одређених врста послова, лични доходак не може бити у висини коју је до сада Удовички имао.

Светозар Удовички Пошто он под понуђеним условима не може прихватити радно место ‘референт за документацију’, моли Радну заједницу да се сачини споразумни раскид радног односа на шест месеци, а и обавезу Радне заједнице да га неће иселити из стана у који се уселио као директор Установе, а који је власништво ‘Неопланта филма’“.

Светозар Удовички је, на крају, завршио као службеник у београдском „Паркинг сервису“, у којем је новопостављени директор био Драгиша Гиле Ђурић, бивши први човек *Авала филма*. Душан Макавејев је убрзо отишао у иностранство. Исто је учинио и Желимир Жилник након силних покушаја да доврши рад на новом дугометражном играном филму *Слобода или стрип* (филм је, на крају, завршио у бункеру). Борислав Шајтинац, српски аутор који је у сенци великих мајстора анимираног филма у Загребу почео да досеже стваралачки максимум, остварује изузетан професионални успех, а *Неопланти* доноси велики углед и препознавање на пољу краткометражног ауторског анимираног филма, по окончању рада на филмовима *Тријумф* и *Дон Кихот*, средином 1972. године заувек је напустио земљу и настанио се у Немачкој, згрожен над политичком хајком и гушењем слобода. У досадашњим проучавањима (Мунитић, 1999: 30) тачно је примећено: “(...) да лов на ‘целулоидне вештице’ не би остао ограничен једино на играни и документарни атар, тамне нијансе и дубинске загонетке Шајтинчевих ‘цртаћа’ добијају улогу и место неопходног анимацијског ‘кривца’, што ће прекинути његов рад и отерати га у иностранство“.

Генерално, све поменуте околности потпуно су отупеле експлицитну критичку димензију Неоплантиних филмова, који су настајали у периоду од 1973. године до гашења филмске куће, 1985. године. Када је реч о анимираним филмовима који су настајали по доласку Драшка Ређепа, важно је приметити да они нису били лишени социјално-критичке димензије, али нису били ни близу наглашеног политичког контекста, осуде комунистичког догматизма и инфериорног положаја индивидуе унутар југословенског система, која је карактерисала комплетан новосадски опус Борислава Шајтинца....

Литература и архивска грађа:

1. Адамовић, Д. (1971). „Наши филмови најбољи“. *Политика*, 3. V 1971.
2. Буден, Борис. Жилник, Желимир. (2013). *Увод у прошлост*. Нови Сад: Центар за нове медије_ kuda.org
3. Мунитић, Ранко (1998). „Ускоћа круга (Око бр. 336, Загреб, 31. 1-14. II 1985)“ у *YU FILM danas*. Нови Сад: ИКА Прометеј
4. Мунитић, Ранко. (1999). *Пола века филмске анимације у Србији*. Београд: Институт за филм: Аурора
5. *Неопланта филм 66-71* (1971). Нови Сад: Документација за интерну употребу
6. *Писмо Загреб филму* (1970). Ф430/67 [9. I 1970] Нови Сад: Архив Војводине
7. *Писмо Боривоја Довниковића и Ненада Пате* (1970). Ф430/67 [24.04.1970] Нови Сад: Архив Војводине
8. Писмо *Загреб филма* (1970). Ф430/67 [2. XI 1970] Нови Сад: Архив Војводине
9. Радаковић, Срђан (2014). „Сећања Николе Мајдака на производњу анимираних филмова у Неопланта филму“ у *Зборник Академије уметности Нови Сад*. Нови Сад: Академија уметности Нови Сад
10. *Рачун бр. 1031* (1970). Ф430/67 [18. III 1970] Нови Сад: Архив Војводине
11. *Рекламација рачуна бр. 1031* (1970). Ф430/67 [7. IV1970] Нови Сад: Архив Војводине
12. *Решење Вишег привредног суда у Новом Саду* (1971). Ф430/67 [20. I 1971] Нови Сад: Архив Војводине
13. Тирнанић, Богдан. (2011). *Црни талас*. Београд: Филмски центар Србије
14. *Записник састанка Радне заједнице* (1970). Ф430/53 [27. IV 1970] Нови Сад: Архив Војводине
15. *Записник седнице Радне заједнице* (1972). Ф430/53 [6. априла 1972] Нови Сад: Архив Војводине

The greatest achievements of the animated movies of *Neoplanta Film*

Abstract: The paper presents less known data about the conditions in which the most successful animated films in the production of *Neoplanta Film* were created in the period between 1969 and mid 1972. Further, it analyzes the crucial events that led to the change of the management, as well as the dimensions of political persecution which was the reason for the most prominent creators to cease working.
Keywords: Neoplanta Film, Borislav Šajtinac, Nikola Majdak, Not Everything That Flies is a Bird, Dušan Makavejev

Ana-Tamara Dević
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti
Departman muzičke umetnosti

UDC 78.071.1:929 Bajić I.

Monografija o Isidoru Bajiću

Danijela Kličković, *Isidor Bajić pedagog, izdavač i melograf*, Asocijacija gitarista Vojvodine, Novi Sad 2015, 189 strana.

Povodom stogodišnjice smrti Isidora Bajića, našeg značajnog i neopravdano zapostavljenog srpskog muzičkog stvaraoca i pedagoga, novosadska muzikološkinja Danijela Kličković decembra 2015. godine objavila je studiju o delatnostima ovog muzičkog poslenika, o kome se najmanje zna. Naime, knjiga je proistekla iz istoimenog diplomskog rada *Isidor Bajić – pedagog, izdavač i melograf* (1998)[1], kao i iz rezultata istraživanja koje je autorka nastavila nakon diplomiranja, a koja su usmerena na Bajićev "vankompozitorski" angažman.

Kao što to već i sam naslov sugeriše, u studiji se u centru pažnje nalazi Bajićeva manje poznata pedagoška, melografska i izdavačka delatnost. Iako je njegovo kompozitorsko stvaralaštvo, kao jedan od poslednjih odblesaka romantizma u srpskoj muzici" (str. 11) oduvek bilo zanimljivo, autorka smatra da su ranije navedeni segmenti značajniji u pogledu razvoja muzičke kulture u Vojvodini. Knjigu čine tri celine: u prvom delu navedeni su izvori za istraživanje i hronologija životnog puta Isidora Bajića; u drugom, centralnom delu, predstavljena je njegova pedagoška, melografska i izdavačka delatnost; treći deo sadrži bibliografiju i dostupnu arhivsku građu.

Osnovni autorkini izvori za proučavanje života i rada Isidora Bajića bili su dokumenti smešteni u biblioteci i u Rukopisnom odeljenju Matice srpske u Novom Sadu, u Muzikološkom institutu i u Arhivu Srpske akademije nauka i umetnosti u Beogradu. Kako je istaknuto u tekstu, u Biblioteci Matice srpske je veliki broj Bajićevih kompozicija, u Rukopisnom odeljenju je smeštena Bajićeva prepiska (1899–1911), u Muzikološkom institutu se čuvaju Bajićeve kompozicije, beleške, štampana izdanja knjiga i njegovi prepisi dela drugih kompozitora, a u Arhivu Srpske akademije nauka i umetnosti se mogu naći razne fotografije, novinski članci, rodoslov porodice Bajić, izvodi iz matičnih knjiga rođenih i venčanih, materijali iz Bajićeve lične nototeke, programi koncerata

1 Rad je bio prvi odbranjen diplomski rad na Katedri za muzikologiju Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Napisan je pod mentorstvom prof. dr Danice Petrović.

vezanih za Isidora Bajića, itd. U Arhivu se nalaze i tri do sada nepoznata dokumenta: rukopis Bajićevog proglasa i poziva za osnivanje pevačkih družina, rukopis projekta za promenu učenja pojanja i muzike u Srpskoj velikoj pravoslavnoj gimnaziji u Novom Sadu i nepotpuni prepis Bajićevog govora na Skupštini Novosadske trgovčke omladine. Što se tiče Bajićeve biografije, ona je u knjizi kao što je već rečeno, obrađena hronološki. Na taj način – istakla je autorka – Bajićev životni put za čitaoca postaje pregledniji, a budućim istraživačima ostavlja se prostor da lakše bude dopunjen novim informacijama.

Drugi deo knjige započinje kratkim prikazom kulturnog, odnosno muzičkog života Novog Sada iz Bajićevog doba. Nakon toga slede četiri poglavlja, koja je autorka nastojala da organizuje na osnovu Bajićevog stručnog angažmana: I. Pevanje kao pedagoško sredstvo i korist njegova, II. Pitanje reforme crkvenog pojanja, III. Rad na očuvanju srpskog muzičkog folklora i melografska delatnost i IV. Izdavačka delatnost. Iako su grupisane u četiri segmenta, sve Bajićeve aktivnosti su „uzročno-posledično povezane" (str. 108). Tako je, na primer, njegova preokupacija problemom načina učenja pevanja i pojanja u Velikoj srpskoj pravoslavnoj gimnaziji u tesnoj vezi s njegovom izdavačkom, odnosno teoretskom aktivnošću.

Kao učenik Velike srpske pravoslavne gimnazije, institucije u kojoj se brižljivo negovalo crkveno pojanje i muziciranje na instrumentima, Isidor Bajić je imao prilike da stekne praktična iskustva koja je tokom četvorogodišnjeg studiranja u Budimpešti na Muzičkoj akademiji teoretski analizirao, a potom i primenio kao pedagog u istoj gimnaziji u kojoj se školovao. S tim u vezi, Danijela Kličković u prvom poglavlju ističe da su značajnu ulogu u kulturnom životu Novog Sada imale Svetosavske besede koje je Bajić organizovao u gimnaziji od 1902. godine.

Pored koncertne delatnosti, Bajić je – kako se navodi u monografji – bio aktivan i na polju istraživanja muzičke teorije i metodologije. Problemi koji su nastali tokom rada sa nedovoljno veštim pevačima, kao i prilikom pripreme koncertnog programa naveli su ga na ideju o upotpunjavanju udžbeničke i notne literature o kojoj je govor u prvom i četvrtom poglavlju. Jedan od najvažnijih rezultata Bajićevog dugogodišnjeg pedagoškog rada u gimnaziji bilo je osnivanje muzičke škole u Novom Sadu (1909), a napisi o muzici, tekstovi praktičnih saveta i muzički udžbenici, nastali do tada, su sasvim izvesno bili teoretska priprema za osnivanje ove institucije. Autorka u četvrtom poglavlju izdvaja i komentariše dva udžbenika: *Klavir i učenje klavira* i *Teorija pravilnog notnog pevanja*, a ističe i značaj Bajićevog prevoda Molnarove knjige *Nauka o muzičkim oblicima*.

Što se tiče notne literature, Danijela Kličković smatra da je iza izdavanja horskih partitura bila Bajićeva namera o ujedinjenju i međusobnoj saradnji srpskih crkvenih i amaterskih pevačkih društava kroz Srpski muzički senat. Zadatak senata trebalo je da bude da pevačkim društvima obezbedi što jednostavniji i brži pristup kvalitetnijim izdanjima partitura. Jedan od pododbora senata trebalo je da reši i pitanje

o učenju pojanja i pevanja u svim institucijama u kojima se neguje muzika, da obezbedi dobre udžbenike i da sastavi nastavni plan prema kojem bi se u školama sistematski učila muzika. Kao preteču Srpskog muzičkog senata, Bajić pokreće *Srpski muzički list*, čiji je cilj bio da „kroz edukativne napise upućuje čitaoce kako se uči pevanje, da upoznaje svirače i pevače sa svim glavnijim muzičkim pojmovima i pojmovima iz estetike muzike“ (str. 51).

S obzirom da se Isidor Bajić intenzivno bavio i problemom ujednačavanja srpskog crkvenog pojanja – o čemu je reč u drugom poglavlju – zadatak senata i *Srpskog muzičkog lista* izgleda je bio da ponudi rešenje za pitanje „našeg crkvenog pjenija“ (str. 63). Autorka pretpostavlja da je Bajićeva ideja bila da sakupi i uporedi srpsko crkveno pojanje, koje se peva u pravoslavnim crkvama gde žive Srbi i da na osnovu toga zapiše jedinstveno srpsko crkveno pojanje.

U trećem poglavlju pažnja je usmerena na Bajićevo interesovanje za srpski muzički folklor koje je „posledica ideja i usmerenja tadašnje omladine u vremenu osvešćavanja i izražavanja iskrenih nacionalnih osećanja“ (str. 74). Prvo Bajićevo angažovanje u propagiranju srpskog muzičkog folklora bilo je za vreme njegovih studija u Budimpešti, dok je melografskim radom sistematski počeo da se bavi pred kraj života. Sakupljanje narodnih melodija i kompozicija u rukopisu koje se nalaze u arhivima srpskih pevačkih društava je čak uključio i u delokrug senata i *Srpskog muzičkog lista*. Folklorna muzika je dobila istaknuto mesto i u njegovom kompozitorskom opusu čime je „uticao na kultivisanje nacionalnog duha kroz narodnu pesmu“ (str. 81).

Posebnu dragocenost predstavlja treći deo studije koji je podeljen u tri poglavlja: Prilog bibliografiji Isidora Bajića, Bajićeva prepiska i prepisi Bajićevih pisama i drugih rukopisa. U prvom poglavlju dat je hronološki spisak svih tekstova koje je napisao Bajić, kao i onih tekstova koji su pronađeni, ali nisu korišćeni u studiji. Drugo poglavlje čini tabelarni spisak Bajićeve prepiske obogaćen napomenama koje upotpunjuju tematiku pisama. Od posebnog značaja jeste i poslednje poglavlje u kojem je dat prepis Bajićevih pisama iz Budimpešte (11), Novog Sada (5) i Lusinpikola (2). Na taj način dobijamo tačan i detaljan uvid u sadržaj pisama.

Knjiga Danijele Kličković predstavlja prvu monografiju o Isidoru Bajiću, koja ujedno daje i širi pogled na kulturni život Novog Sada kroz njegovu delatnost. Posebno treba istaći autorkin temeljan arhivski rad koji je rezultirao i otkrivanjem novih dokumenata, kao i ukazivanjem na određene nepreciznosti u ranijim istraživanjima, pre svega kroz proveru primarnih izvora. Uz solidnu argumentaciju, tvrdnje su dobro činjenično i kontekstualno utemeljene i dokumentovane, najčešće kroz citate Bajićevih pisama.

Treba, međutim, ukazati i na određene propuste: organizacija teksta u poglavljima je u izvesnoj meri neodgovarajuća i ima dosta nepotrebnog ponavljanja što u osnovnom tekstu, tako i u fusnotama. Fotografije i likovni prilozi su štampani bez

koncepcije, bez objašnjenja i bez reference odakle su preuzeti. Pojedini likovni prilozi čak remete osnovnu strukturu teksta ili arhivskih priloga.

Nažalost, u knjizi ima i dosta štamparskih grešaka, mešanja ćiriličnih i latiničnih slova, izostavljanja odgovarajućih slovnih karaktera prilikom navođenja naziva na stranim jezicima (npr. mađarskom), kao i grešaka u numerisanju arhivske građe.

Uprkos ukazanim tehničkim propustima, studija *Isidor Bajić pedagog, izdavač i melograf* Danijele Kličković, predstavlja vredan doprinos domaćoj muzikološkoj misli u oblasti nacionalne muzike.

UDC 811.163.41:929 Ružić Ž.

IN MEMORIAM

др Жарко Ружић (1926-2015)

Ружић, др Жарко (Поплате код Стоца, 19. септембар 1926 – Нови Сад, 9. децембар 2015) – професор језика и књижевности, специјалност су му версификација и култура говора са дикцијом. Школовао се у Новом Саду, дипломирао на Вишој педагошкој школи (1952), а студије књижевности и јужнословенских језика завршио на Филозофском факултету (1959). Преко четрдесет пет година сарађивао је Српским народним позориштем као лектор, најпре као његов стални члан (1958-60), а касније у својству сталног сарадника. У Драмском студију СНП предавао Српскохрватски језик са теоријом књижевности (1964-72). Докторирао је у Београду 1973. На судијском боравку био је у Стразбуру 1960/61. године. На Филозофском факултету био је асистент за Теорију књижевности и предавао је методику наставе (1973-77). Боравио је у Лиону (1977-1981) и на тамошњем универзитету „Жан Мулен“ радио је као лектор за српскохрватски језик. На Академији уметности у Новом Саду је 1994. хонорарно је ангажован за предмет Дикција са основама српског језика (укључујући и версификацију, дијалектологију и реторику са стилистиком). Од 1994. до 1998. предавао је Културу говора са реториком на Учитељском факултету у Сомбору .

Књиге: *Српски јамб и народна метрика* (1975), *Основи културе говора* (1978), *Књижевна култура* (1982), *Над загонетком стиха* (1986), *Енциклопедијски речник версификације* (2008). У *Речнику књижевних термина* (1985) обрадио око 200 термина о стиху и версификацији.

Весна Крчмар

ЈАМБИ ЗА УЧИТЕЉА

(проф. др Жарку Ружићу, чије ће дело на веке бити
неугасива светлост на небу српске версификације – уместо некролога)

У тешко доба старости и туге,
Ви нисте знали спокоја ни мира.
На небу Вашем није било дуге,
И болно, сетно – тешила Вас Лира.

Јер стаза цветна није Вам се дала,
И нисте знали шта је ташта срећа;
Тежином лажних ордена и хвала
Нису се Ваша савијала плећа.

Са неба сурог падале Вам риме –
Ко свети дари. Искриле красотом
Песама многих набујале плиме,
Крепиле душу – миљем и добротом.

Чемерним јадом текли су Вам часи
И густа тама покрила је дане.
Само су светли, наднебесни гласи
Стихире плели – чекањем да сване.

И свануло је. Отишли сте тамо
Где светле бића – ангели и људи.
А нежна зрака спустила се само
На Ваше болне, измучене груди.

Вас нису лажна испратила слова,
Тек понеко је заплако од драгих;
Ал нека чудна зачуше се звона
Гласова танких, сребрних и благих.

То звоне стопе, иктуси и риме,
Ко света пратња акорди се слише;
Опело служе, славећи Вам име,
Да спокој вечни на Вас сиђе Свише.

Јер тамо нема болести ни сете,
Нити се људи мрзостима гоне;
У сусрет Творцу душе хрле, лете,
Док јамби нежни и трохеји звоне.

Весна О. Марковић

PREGLED VAŽNIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2014/2015. GODINI NA AKADEMIJI UMETNOSTI NOVI SAD

Pregled priredile: Kristina Kovač, Kristina Koprivšek, Bojana Borković.
Služba za organizaciju, marketing i međunarodnu saradnju.

OKTOBAR 2014.

SVEČANI PRIJEM STUDENATA I GODINE
Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 1. oktobar 2014.
U Multimedijalnom centru Akademije umetnosti održan je svečani prijem studenata I godine. Studentima je reči dobrodošlice uputio prof. dr Živko Popović, prodekan za naučno istraživački rad.

MOBILNOST STUDENTA U 2014/2015. GODINI
U školskoj 2014/2015. godini troje studenata su dobili stipendije za jednogodišnju razmenu u inostranstvu: Miloš Blažin (produkcija) za SAD preko programa Global Ugrad, Emilija Pušić (muzikologija) za Rim preko programa Basileus V i Milica Milinović (slikarstvo) za Ljubljanu, takođe preko programa Basileus V. Na Akademiju umetnosti je u okviru bilateralne razmene sa Akademijom za gledališče, radio, film in televizijo iz Ljubljane došla na razmenu (zimski semestar) na master studije glume, studentkinja Nataša Keser.

PROJEKAT „BIZARRE LOVE TRIANGLE.
THE PUBLIC SCULPTURES OF NOVI SAD“
Radionica „Bizarre Love Triangle. The Public Sculptures of Novi Sad“
Akademija umetnosti, Muzej savremene umetnosti Vojvodine,
9-14. oktobar 2014.
Rukovodilac projekta: mr Bosiljka Zirojević Lečić, šefica Departmana likovnih umetnosti
Na radionici u okviru projekta „Bizarre Love Triangle. The Public Sculptures of Novi Sad“ učestvovali su po jedan profesor i dva sudenta sa partnerskih akademija (Univerzitet umetnosti Poznan, Poljska; Akademija umetnosti Banska Bistrica, Slovačka i Fakultet muzičke i vizuelne umetnosti u Pečuju, Mađarska), dok je sa Akademije umetnosti u Novom Sadu učestvovalo četvoro studenta i jedan profesor (docent Miroslav Šilić). U

okviru istoimenog projekta je u SKCNS Fabrika 14. oktobra 2014. godine otvorena izložba na kojoj su predstavljeni radovi profesora i studenata Akademije umetnosti u Novom Sadu; Univerziteta umetnosti u Poznanu, Poljska; Akademije umetnosti u Banskoj Bistrici, Slovačka i Univerziteta u Pečuju, Mađarska, Fakulteta muzičkih i vizuelnih umetnosti – učesnika radionice u okviru projekta.

PROJEKAT ARTORIUM
UČEŠĆE STUDENATA GLUME NA POZORIŠNOM FESTIVALU U BANSKOJ BISTRICI
Banska Bistrica (Slovačka), 15–20. oktobar 2014.
Studenti III godine glume na srpskom jeziku i III godine multimedijalne režije, u klasi prof. Nikite Milivojevića, učestvovali su na međunarodnom festivalu dramskih škola „Artorium" u Banskoj Bistrici, gde su izveli predstavu „Muzej Šekspir" u režiji studenata režije (Lana Pavkov, David Alić, Nikola Končarević, Ivana Janošev).

CRTEŽOM NA SLIKU
Umetnički projekat u saradnji sa Spomen-zbirkom Pavla Beljanskog
Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, otvaranje izložbe: 30. oktobar 2014.
Rukovodilac projekta: mr Jelena Sredanović, viša stručna saradnica
U okviru projekta *Crtežom na sliku 2014* otvorena je izložba radova profesora i saradnika Akademije umetnosti u Spomen-zbirci Pavla Beljanskog. U projektu, koji je ove godine realizovan treći put, učestvovali su sledeći profesori i saradnici: prof. Slobodan Knežević; prof. Zvonko Tilić; prof. Radovan Jandrić; prof. Zoran Todović; prof. Anica Radošević; Zoran Grmaš, docent i Jelena Sredanović, viša stručna saradnica. Projekat je realizovan uz finansijsku podršku Gradske uprave za kulturu Grada Novog Sada (300.000,00 din).

NOVEMBAR 2014.

RAZGOVORI O CRTEŽU – DRUGI CIKLUS
Akademija umetnosti, 7-28. novembar 2014.
Katedra za crtanje realizovala je ovaj projekat koji posvećuje pažnju iskustvu rada u crtačkom mediju. Učesnici „Razgovora o crtežu- drugi ciklus" bili su: dr Selman Trtovac, umetnik; Nevena Prijić i Nora Mesaroš, likovne umetnice i bivše studentkinje Akademije umetnosti Novom Sadu; mr Zdravko Joksimović, redovni profesor na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu; dr Elizabeta Matorkić Bisenić, docent na Fakultetu umetnosti u Nišu. Razgovore sa gostima su vodile: mr Jelena Trpković, redovni profesor na Katedri za crtanje i mr Dragana B. Stevanović, docent na istoj katedri.

Projekat je realizovan uz podršku Gradske uprave za kulturu Grada Novog Sada (300.000,00 din).

GODIŠNJI KONGRES EVROPSKE ASOCIJACIJE MUZIČKIH AKADEMIJA / FAKULTETA (AEC)
Budimpešta, 13–14. novembar 2014.
Održana je godišnja skupština Evropske asocijacije muzičkih akademija/fakulteta (AEC) u Budimpešti, kojoj je prisustvovao dekan Akademije umetnosti prof. Zoran Krajišnik. Ostvareni su brojni kontakti sa predstavnicima drugih ustanova, od kojih se posebno izdvajaju kontakt sa Konzervatorijumom iz Trsta i jednim fakultetom iz Turske.

A-FEST – Festival studenata Departmana muzičke umetnosti
Akademija umetnosti, 15–22. novembar 2014.
Rukovodilac projekta: mr Zoran Krajišnik, red. prof, dekan
U okviru Festivala održano je ukupno devet koncerata, tri predavanja i prezentacije i jedna promocija knjige. Na koncertima su nastupali studentkinje i studenti izvođačkih studijskih programa i kompozicije Departmana muzičke umetnosti. Promovisano je izdanje *Tragom antičkih metričkih stopa – komparativna etnomuzikološka proučavanja* autora dr Nicea Fracilea, objavljeno sredstvima Tempus projekta InMuSWB (2011-2014).
Festival je realizovan uz finansijsku podršku Gradske uprave za kulturu Grada Novog Sada (500.000,00 din)

DRUGI FESTIVAL STUDENTSKOG POZORIŠTA
Novi Sad, 21–23. novembar 2014.
Rukovodilac projekta: mr Zoran Krajišnik, red. prof, dekan
Drugi po redu Festival studentskog pozorišta svečano je otvorio potpredsednik Vlade AP Vojvodine i pokrajinski sekretar za kulturu i javno informisanje Slaviša Grujić. Nakon otvaranja izvedena je predstava studenata glume na mađarskom jeziku u klasi prof. Đerđa Hernjaka (I. Čurka: „Deficit“). Festivalski program je obuhvatio ukupno šest studentskih predstava, koje su pored studenata Akademije umetnosti u Novom Sadu izveli studenti Akademije umjetnosti u Banjoj Luci, Akademije za pozorište, radio, film i televiziju u Ljubljani, Akademije dramskih umjetnosti u Tuzli i Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu.
Festival je finansijski podržao Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine (600.000,00 din).

SVEČANA PROMOCIJA DRUGOG BROJA *ZBORNIKA RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI*

Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 24. novembar 2014.

Rukovodilac projekta: dr Manojlo Maravić, docent

U predstavljanju drugog broja *Zbornika radova Akademije umetnosti* učestvovali su saradnici i članovi redakcije: dr Jerko Denegri, dr Vesna Krčmar, dr Radovan Popović, dr Nataša Crnjanski i dr Manojlo Maravić, glavni urednik.

Štampanje Zbornika radova Akademije umetnosti finansijski su podržali Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije (100.000,00 din) i Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine (50.000,00 din).

KONCERT HARMONIKAŠKOG ORKESTRA MUZIČKE AKADEMIJE U PULI SVEUČILIŠTA JURJA DOBRILE (MEĐUNARODNA TURNEJA)

Sinagoga, 25. novembar 2014.

Koncert Harmonikaškog orkestra Muzičke akademije u Puli Sveučilišta Jurja Dobrile održan je u Sinagogi. Harmonikaškim orkestrom je dirigovao Slavko Magdić, a kao solista na harmonici nastupio je Borut Zagoranski. Koncert je realizovan u suorganizaciji sa Muzičkom školom „Isidor Bajić“ u Novom Sadu.

DECEMBAR 2014.

A-FEST – INTENZIVNI MAJSTORSKI KURSEVI

Akademija umetnosti, 1-17. decembar 2014.

A-Fest-Intenzivni majstorski kursevi. U okviru Festivala Departmana muzičke umetnosti A-Fest realizovana su tri intenzivna majstorska kursa: viole, violine i klavira. Majstorski kurs viole održao je Pjer-Anri Ksereb, profesor Višeg nacionalnog konzervatorijuma za muziku i ples u Parizu (ukupno 5 polaznika); majstorski kurs violine Mateja Marinković, naš poznati violinista i profesor Kraljevske muzičke akademije u Londonu (ukupno 15 polaznika), i majstorski kurs klavira Jevgenij Starodubčev, ruski pijanista i asistent na Moskovskom državnom konzervatorijumu (ukupno 12 polaznika).

IZLOŽBA „MASTERI“

Studentski kulturni centar Novog Sada „Fabrika“, 2. decembar 2014.

Rukovodilac projekta: mr Bosiljka Zirojević Lečić, vanr. profesorka, šefica Departmana likovnih umetnosti

Izložba radova studenata master studija na Departmanu likovnih umetnosti otvorena je u izložbenom prostoru Fabrika Studentskog kulturnog centra Novog Sada. Radove je izlagalo ukupno 13 studenata.

GODIŠNJICE VELIKANA: TURNEJA STUDENATA PO VOJVODINI
Zemun, Šabac, Zrenjanin, Sombor, Subotica, Novi Sad, 2-11. decembar 2014.
Akademija umetnosti (završni koncert), 22. decembar 2014.
Rukovodilac projekta: mr Ratimir Martinović, red. prof.
Povodom 30 godina smrti dvojice značajnih kompozitora Marka Tajčevića i Vasilija Mokranjca pijanista i redovni profesor klavira Akademije umetnosti u Novom Sadu Ratimir Martinović, sa studentima svoje klase, osmislio je program koji je predstavljen u nekoliko gradova Srbije tokom decembra meseca.

DVADESET GODINA KATEDRE ZA GRAFIČKE KOMUNIKACIJE
Centralna zgrada Univerziteta u Novom Sadu, 5. decembar 2014.
Povodom 20 godina Katedre za grafičke komunikacije, postavljena je izložba radova nastavnika i saradnika ove Katedre u Centralnoj zgradi Univerziteta u Novom Sadu. Izložba je deo programa kojim je Akademija umetnosti obeležila 40 godina rada i postojanja.

KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA AKADEMIJE UMETNOSTI SA SOLISTOM ŽELJKOM LUČIĆEM
Sinagoga, 7. decembar 2014.
Rukovodilac projekta: mr Zoran Krajišnik, red. prof, dekan
Simfonijskim orkestrom Akademije umetnosti dirigovao je profesor Andrej Bursać. Koncert je organizovan u okviru jubileja kojim je Akademija umetnosti obeležila 40 godina postojanja i rada. Suorganizator koncerta bio je Studentski kulturni centar Novi Sad. Ukupan iznos od prodatih ulaznica uplaćen je u Fond za obnovu i kupovinu orkestarskih instrumenata Akademije umetnosti u Novom Sadu.
Realizaciju koncerta podržao je Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine (700.000,00 din).

SEDMA IZLOŽBA „KVARNER ISPOD I IZNAD POVRŠINE MORA I VENECIJA“
SPC „Vojvodina“, 9. decembar 2014.
Sedma međunarodna izložba fotografija „Kvarner iznad i ispod površine mora i Venecija“ otvorena je u SPC „Vojvodina“. Projekat je realizovan u saradnji sa Vojvodina omladinskim klubom i SPC „Vojvodina“. Izložbu je otvorio Slaviša Grujić, potpredsednik Vlade Vojvodine i pokrajinski sekretar za kulturu i javno informisanje.

KONCERT POVODOM 90. ROĐENDANA MAESTRA MLADENA JAGUŠTA
Sinagoga, 14. decembar 2014.
Rukovodilac projekta: mr Timea Kalmar, vanr. prof.

Koncert Simfonijskog orkestra profesora i bivših studenata Akademije umetnosti, sa dirigentom maestrom Mladenom Jaguštom, povodom njegovog 90. rođendana, održan je u Sinagogi, uz prisustvo brojne publike. Na kraju koncerta, dekan Akademije umetnosti prof. Zoran Krajišnik i bivši dekan Akademije prof. Nenad Ostojić uručili su maestru Jaguštu grafiku, autorski rad prof. Radovana Jandrića, u znak zahvalnosti za dugogodišnji rad i afirmaciju Akademije. Koncert je realizovan u okviru serije događaja, kojima je Akademija umetnosti obeležila 40 godina postojanja i rada, uz saradnju sa Srpskim narodnim pozorištem i Muzičkom omladinom Novog Sada.

TEMPUS PROJEKAT INMUSWB (2011-2014)
Završetak realizacije aktivnosti: 14. decembar 2014.

Zvaničan završetak Tempus projekta „Uvođenje interdisciplinarnosti u muzičke studije na Zapadnom Balkanu u skladu sa evropskom perspektivom“ (InMuSWB). Koordinator na Akademiji umetnosti, prof. Ira Prodanov Krajišnik i administrator, Kristina Kovač, realizovale su ovaj projekat u trogodišnjem periodu, od 2011. do 2014. godine. U okviru radnih paketa, ostvarena je modernizacija studijskih programa master muzikologije i etnomuzikologije uvođenjem novih predmeta *Muzika i mediji* (prof. Ira Prodanov Krajišnik) i *Metroritmičke osobenosti tradicionalne muzike* (prof. Nice Fracile), a nov master program Muzika i mediji poslat je na akreditaciju. U cilju obogaćenja literature za studente izdato je ukupno osam knjiga i jedan DVD. U okviru novog predmeta *Muzika i mediji* gosti predavači bili su koleginice i kolege sa Akademije umetnosti, sa Dramskog departmana (prof. Siniša Bokan, prof. Silard Antal, prof. Dejan Sredojević), kao i kolege iz drugih institucija (Boris Marković, novinar, Danijela Kličković, profesor iz MŠ „Isidor Bajić“, Aleksandra Paladin, muzikolog i urednica časopisa Muzika Klasika), i sa Univerziteta u Novom Sadu, Filozofskog fakulteta (prof. Dubravka Valić Nedeljković). Osim toga, organizovana su i predavanja profesora sa partnerskih institucija iz Slovenije (Filozofski fakultet, prof. Aleš Nagode) i Litvanije (Akademija za muziku i dramu, prof. Mindaugas Urbaitis), dok su naše kolege sa Akademije umetnosti (prof. Nice Fracile i asistent Vesna Karin) gostovale na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu kao predavači. Ostvareno je više studijskih putovanja u Evropi kao i tri studijska boravka studenata u Sloveniji i Bosni i Hercegovini.

Vannastavno osoblje je kroz Tempus projekat InMuSWB imalo mogućnost da se usavršava na kursevima jezika (Ivana Apatović, Vera Papež), a u određenim procedurama evaluiranja ukupnih rezultata svih 18 partnera projekta, učestvovala je i studentkinja Branislava Trifunović.

Informacije o odvijanju projekta redovno je distribuirao na veb-sajt Akademije umetnosti ili na oficijelni veb-sajt projekta kolega Goran Despotovski.

U okviru radnog paketa jačanja potencijala u oblasti celoživotnog učenja, uz koordinaciju prof. Milana Miladinovića, akreditovano je osam kurseva iz različitih oblasti muzičke

umetnosti, od kojih su dva već održana na Akademiji umetnosti.
Nabavka opreme kao obavezni deo svakog Tempus projekta realizovana je kroz kupovinu jedne video kamere, kompjutera, snimača zvuka, projektora i video bimova.
U kreiranju Alumni udruženja pomogli su prof. Nenad Ostojić, prof. Milan Aleksić i asistent Milan Milojković, kao i svi oni koji su prijavljivanjem u bazu podataka omogućili da se štampa *Alumni album,* s biografijama članova, kao i njihovim umetničkim radovima koji su priloženi na DVD uz ovu publikaciju.
U okviru diseminacije projekta snimljen je materijal o delatnosti Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti, o prof. Mladenu Jaguštu, te reklamni spot za budući master program Muzika i mediji, na kojem je sarađivao saradnik sa Dramskog departmana, Aleksandar Komnenović. Objavljeni su brojni tekstovi u časopisima i dnevnim novinama kojima je izveštavano o napredovanju projekta InMuSWB, a ostvareno je i niz radio emisija sa istim ciljem.
Stvaranje novih mogućnosti zajedničkog delovanja partnera na projektu realizovano je kroz potpisivanje ugovora o saradnji sa Zavodom za kulturu Vojvodine, časopisom Muzika klasika i Muzičkom omladinom Beograda, a konkurisano je i na pozive fondacije Art Mentor i WUS Austrija.
Ukupan budžet projekta iznosio je 72.532,10 EUR, pri čemu je vrednost granta 65.143,26 EUR. Pokrajinski sekretarijat za nauku i tehnološki razvoj AP Vojvodine podržao je projekat sa ukupno 246.000,00 din.

GODIŠNJICE VELIKANA
Akademija umetnosti, 16-22. decembar 2014.
Rukovodilac projekta: mr Iris Kobal, redovna profesorka, šefica Departmana muzičke umetnosti
Umetnički rukovodilac projekta: mr Milan Miladinović, docent
Studenti muzičkog departmana realizovali su projekat *Godišnjice velikana* koji su organizovali prof. Milan Miladinović i asistent Nemanja Sovtić. Obeleženi su značajni jubileji Karla Filipa Emanuela Baha, Stevana Stojanovića Mokranjca, Vasilija Mokranjca i Marka Tajčevića. Obeležavanju stogodišnjice smrti Stevana Mokranjca pridružili su se i studenti Katedre za crtanje u klasi prof. Dragana Hajrovića, koji su izložili svoje radove posvećene kompozitorovom liku i delu. Predavači na ovom projektu bili su Dragoljub Katunac, Biljana Gorunović, Bogdan Đaković, Andrej Bursać, Ratimir Martinović i Ira Prodanov Krajišnik. Projekat je realizovan uz finansijsku podršku Gradske uprave za kulturu Grada Novog Sada (170.000,00 din).

VI SVETSKI BIJENALE STUDENTSKOG PLAKATA
Novosadski sajam, hala „Master“, 17. decembar 2014.
Rukovodilac projekta: mr Darko Vuković, vanredni profesor

Na ovogodišnji konkurs prijavilo se preko hiljadu učesnika iz 48 zemalja sveta koji su poslali gotovo dve i po hiljade plakata. VI svetski bijenale studentskog plakata svečano je otvorio bivši dekan Akademije umetnosti u Novom Sadu prof. Nenad Ostojić. Realizaciju Svetskog bijenala studentskog plakata podržali su Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine (400.000,00 din), Grad Novi Sad i drugi brojni sponzori i saradnici na projektu.

KONCERT RUSKOG PIJANISTE JEVGENIJA STARODUBČEVA
Sinagoga, 17. decembar 2014.
Rukovodilac projekta: mr Biljana Gorunović, red. prof, šefica Katedre za klavir
U Sinagogi u Novom Sadu održan je koncert ruskog pijaniste Jevgenija Starodubčeva, koji je na Akademiji umetnosti održao intenzivni majstorski kurs klavira za sve zainteresovane studente.

PETI SHORTZ – INTERNACIONALNI FESTIVAL
KRATKOG VIDEA I FILMA
Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 19-20. decembar 2014.
Rukovodilac projekta: mr Dragan Živančević, red. prof.
Tema ovogodišnjeg festivala bila je istraživanje fenomena i eksperiment akcionog videa. Na festivalu su predstavljeni kvalitetni radovi mlađih autora kao i već afirmisanih zvezda internacionalne umetničke scene. Festival je realizovan u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, u saradnji s ovom institucijom i uz pomoć AV-arkki distribucijske kuće. Realizaciju festivala finansijski je podržala Gradska uprava za kulturu Grada Novog Sada (200.000,00 din).

JANUAR 2015.

Nabavka muzičkog instrumenta – kontrabas
Isporuka instrumenta: 16. januar 2015.
Akademija umetnosti nabavila je petožični kontrabas ukupne vrednosti 724.800,00 din. Pokrajinski sekretarijat za nauku i tehnološki razvoj AP Vojvodine sufinansirao je ovu nabavku (500.000,00 din).

DODELA NAGRADE ZA MUZIČKU INSTITUCIJU GODINE
Muzej Narodnog pozorišta u Beogradu, 22. januar 2015.
Na svečanosti u Muzeju Narodnog pozorišta u Beogradu Akademiji umetnosti je uručena Nagrada za muzičku instituciju godine (2014), koju dodeljuje časopis „Muzika klasika“. U ime institucije nagradu je primio dekan Akademije prof. Zoran Krajišnik.

FEBRUAR 2015.

PROMOCIJA PUBLIKACIJE „BIZARRE LOVE TRIANGLE. THE PUBLIC SCULPTURES OF NOVI SAD“
Akademija umetnosti, 10. februar 2015.
U Multimedijalnom centru Akademije umetnosti održana je promocija publikacije „Bizarre Love Triangle. The Public Sculptures of Novi Sad“. Publikacija predstavlja završnicu istoimenog međunarodnog projekta, čiji je nosilac Akademija umetnosti u Novom Sadu, a koji se finansira sredstvima *International Visegrad Fund*-a. Na promociji su govorili prof. Bosiljka Zirojević Lečić, prof. Dubravka Lazić, prof. Miroslav Šilić i Bojana Borković.

POZORIŠTE „PROMENA“ – SCENA ZA BUDUĆNOST
Početak realizacije projekta na inicijativu studenata (februar-jun)
Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 20. februar 2015.
Studenti glume i režije započeli su s redovnim izvođenjem svojih predstava u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti, u okviru projekta „Promena“. Na inicijativu studenata do kraja juna 2015. izvedene su brojne predstave pod okriljem ovog pozorišta.

X UMETNIČKA RADIONICA – SOLFEĐO I TEORIJA MUZIKE
Akademija umetnosti, februar – maj 2015.
Rukovodilac projekta (nastavnik u okviru radionice):
mr Emilija Stanković, vanr. prof.
Školske 2014/2015. godine radionica „Solfeđo i Teorija muzike“ uspešno je realizovana sa ukupno devet polaznika.

MAJSTORSKI KURS SAKSOFONA I VIOLONČELA
Akademija umetnosti, 26. februar 2015.
Na Akademiji umetnosti su organizovana dva majstorska kursa za studente Departmana muzičke umetnosti, majstorski kurs saksofona, koji je vodio ruski saksofonista Vitalij Vatulja, i majstorski kurs violončela koji je vodio beloruski violončelista Aleksej Kiseljev.

KONCERT „MUZIKA ZA MIR“
Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 26. februar 2015.
Na koncertu u okviru projekta „Muzika za mir“, na Akademiji umetnosti nastupili su Marija Nemcova, klavir, Vitalij Vatulja, saksofon i Aleksej Kiseljev, violončelo.

Projekat „Muzika za mir“ osnovali su Marija Nemcova i Vitalij Vatulja. Cilj projekta je realizacija koncerata i majstorskih radionica na područjima koji su razrušeni posle prirodnih ili humanitarnih katastrofa. Projekat postoji od 2010. godine i ovo je njihovo drugo gostovanje na Akademiji umetnosti u Novom Sadu (prvo je realizovano 2013).

PROMOCIJA KONFUCIJEVOG INSTITUTA
Akademija umetnosti, 26. februar 2015.
Na Akademiji umetnosti održana je promocija kurseva kineskog jezika i kulture koji se realizuju u okviru novoosnovanog Konfucijevog instituta na Univerzitetu u Novom Sadu.

MART 2015.

ERASMUS+, Key action 1: kreditna mobilnost
Od 2015. godine, Srbija je postala član Erasmus+ programa – evropskog programa za mobilnost studenata, nastavnog i nenastavnog osoblja, koji treba postepeno da zameni prethodni objedinjeni program razmene Erasmus Mundus u kom je Srbija učestvovala u pojedinačnim programima mobilnosti kao što su Basileus, JoinEU-See, Sigma, Euroweb+, itd. Ulaskom Srbije kao partnerske zemlje u Erasmus+ program mobilnosti, Akademiji umetnosti se otvorila mogućnost da preko Univerziteta u Novom Sadu zaključi međuinstitucionalne sporazume o saradnji sa srodnim fakultetima u Evropskoj uniji. Nacionalne agencije zemalja EU su, pak, te koje odlučuju o finansiranju određenog broja mobilnosti s univerzitetima u Srbiji na osnovu projekta mobilnosti koji svojim nacionalnim agencijama predaju evropski fakulteti zainteresovani za saradnju s nama. Prvi rok za podnošenje projekata mobilnosti završen je 4. marta 2015. godine. Pre tog roka Akademija umetnosti je uspela da ostvari kontakt sa desetak srodnih ustanova i zaključi ukupno devet međuinstitucionalnih sporazuma koji su našim evropskim partnerima predstavljali osnovu za podnošenje projekata mobilnosti svojim nacionalnim agencijma (Yasar University, Izmir, Turska; Karol Lipinski Academy of Music, Vroclav, Poljska; Accademia delle belle arti, Napulj, Italija; Zuyd Hogeschool, Heerlen, Holandija; Det Jyske Musikkonservatorium, Aarhus, Danska; Akademija za glazbo, Ljubljana, Slovenija; University of Music and Performing Arts, Grac, Austrija; Ihsan Dogramaci Bilkent University, Ankara, Turska; Univerzitet Sv. Kiril i Metodije, Fakultet za likovnu umetnost, Skoplje, Makedonija; Conservatorio Giuseppe Tartini, Trst, Italija).
Do septembra 2015. godine, dobili smo pozitivan odgovor da su nacionalne agencije naših partnera prihvatile dva projekta mobilnosti i to sa Muzičkom akademijom „Karol Lipinski“ u Vroclavu i Konzervatorijumom „Giuseppe Tartini“ iz Trsta.

IZLOŽBA STUDENTSKIH RADOVA U OKVIRU MESECA FRANKOFONIJE
Poznajem svoje granice. Zato nastojim da ih prevaziđem.
Francuski institut, 9. mart 2015.
Radovi su nastali u okviru istoimenog konkursa, prema citatu Serža Genzbura, koji predstavlja polaznu tačku za ispitivanje konteksta frankofonije, frankofone umetnosti i frankofonih umetnika. Prilikom otvaranja izložbe, najuspešnijim studentima uručene su nagrade.

GOSTOVANJE STUDENATA GLUME NA MEĐUNARODNOM FESTIVALU „XIII TKT – FEST – DANI AKADEMSKOG TEATRA 2015“ U TUZLI
Teatar kabare Tuzla, 31. mart 2015.
Na poziv dekana Akademije dramskih umjetnosti u Tuzli i umetničkog voditelja Teatra kabare Tuzla, prof. Vlade Keroševića, studenti Glume na master studijama, pod mentorstvom prof. Radoslava Milenkovića, učestvovali su na međunarodnom pozorišnom festivalu „XIII TKT-FEST – dani akademskog teatra 2015“ s predstavom „Razred“ po motivima Volterovog „Kandida“ i u režiji prof. Milenkovića.

APRIL 2015.

MAJSTORSKI KURS VIOLONČELA PROF. IŠTVANA VARGE
Akademija umetnosti, 6 - 9. april 2015.
Akademija umetnosti organizovala je majstorski kurs violončela profesora Muzičke akademije „Franc List“ u Budimpešti Ištvana Varge, renomiranog violončeliste koji je radio kao profesor violončela i kamerne muzike na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Kurs violončela je okupio sedam polaznika, učenike muzičkih škola i studente Akademije umetnosti.

65. FESTIVAL PROFESIONALNIH POZORIŠTA VOJVODINE
Kikinda, 21-24. april 2015.
Na ovogodišnjem Festivalu profesionalnih pozorišta Vojvodine Akademija umetnosti učestvovala je sa predstavom „Bio jednom jedan tour-retour“ koju su izveli studenti II godine Glume na mađarskom jeziku, u klasi prof. Lasla Šandora i saradnika Arona Balaža.

UČEŠĆE PROFESORA AKADEMIJE UMETNOSTI U „PROFESIONALNOJ NEDELJI“ FAKULTETA MUZIČKE I LIKOVNIH UMETNOSTI U PEČUJU
Pečuj, 13 – 17. april 2015.
Učesnici: Ljubomir Vučinić, vanr. prof. i Mirjana Blagojev, sam. str. sar.
Institut za likovne umetnosti u Pečuju organizovao je svoju jednogodišnju manifestaciju

pod nazivom „Professional Week“ u periodu od 13. do 17. aprila u Pečuju. U okviru „Profesionalne nedelje“ gostujući profesori su održali niz predavanja i radionica sa studentima Fakulteta muzičke i likovnih umetnosti Univerziteta u Pečuju.

GOSTOVANJE TEATRA THEATRON IZ ŠVEDSKE
Akademija umetnosti, 6. april 2015.
Predstava „Život iz dva dela“ u izvođenju švedskog Teatra Theatron održana je 6. aprila 2015. u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti. Predstava je zasnovana na intervjuima s glumcima, Suzannom i Željkom Santračem. Na kraju predstave održan je razgovor publike sa izvođačima.

RADIONICA CENTRA ZA SAVREMENU MUZIKU
3. april – 7. maj 2015.
Rukovodilac projekta: mr Milan Aleksić, docent
U periodu od 3. aprila do 7. maja 2015. godine, Centar za savremenu muziku Akademije umetnosti organizovao je nekoliko radionica i predavanja: radionicu „Uvod u Max/ MSP“ (3-5. IV), koju je vodio kompozitor Miloš Tadić iz Berlina; Radionicu sa Vasilom Hadžimanovim, na temu improvizacije u džez muzici (17-18. IV) i predavanje prof. Snežane Nešić, kompozitorke, akordeonistkinje i profesorke na *Hochschule für Musik, Theater und Medien* u Hanoveru pod nazivom „Uloga harmonike u savremenoj muzičkoj literaturi“. Poslednje predavanje organizovano je u okviru XII festivala mladih akordeonista „Zvezdane staze“ u saradnji s Udruženjem građana „Eufonija“.

KONCERT MILOŠA POPOVIĆA U GRADSKOJ KUĆI
Novi Sad, Gradska kuća, 14. april 2015.
Rukovodilac projekta: mr Biljana Gorunović, red. prof, šefica Katedre za klavir
U organizaciji Katedre za klavir, u Gradskoj kući u Novom Sadu održan je koncert mladog i renomiranog pijaniste Miloša Popovića (Beograd, 1985). Koncert je organizovan kao jedan u nizu događaja kojima Katedra za klavir obeležava 40 godina postojanja i rada.

PROMOCIJA KNJIGE „VELIKA REKA“ LJILJANE MIŠIĆ
Akademija umetnosti, 16. april 2015.
U Multimedijalnom centru Akademije umetnosti održana je promocija knjige „Velika reka“, bivše profesorke Akademije umetnosti i čuvene balerine, prof. Ljiljane Mišić. O knjizi su, pored autorke, govorili profesorka emerita dr Svenka Savić, profesorka dr Nada Savković i profesorka mr Vera Obradović.

DAN AKADEMIJE / SVEČANA DODELA NAGRADA FONDACIJE „MALI PRINC“
Akademija umetnosti, 23. april 2015.
Proslava 41. godišnjice postojanja Akademije umetnosti Novi Sad obeležena je svečanom dodelom nagrada Fondacije „Mali princ“ čiji su osnivači gospođa Aleksandra Veđeci Boškov i gospodin Antonio Veđeci. U želji da podrži mlade stvaraoce na početku njihovih karijera, Fondacija „Mali princ“ je i ove godine dodelila tri nagrade u novčanom iznosu od 1.500 evra u dinarskoj protivvrednosti, po jednom studentu, završne godine sa Departmana dramskih, Departmana likovnih i Depratmana muzičke umetnosti za postignute vrhunske rezultate u oblasti muzičke, likovnih i dramskih umetnosti. Ovogodišnji dobitnici nagrade bili su: Ana Vrtačnik, slikarstvo; Srđan Paunović, saksofon i Peđa Marjanović, gluma na srpskom jeziku.

PREDAVANJE RAJKA RADOVIĆA „JAPANSKI TRILER I FENOMEN GLOBALIZACIJE“ I PROMOCIJA KNJIGE „KAKO POBEĆI IZ BRAZILA“
Akademija umetnosti, 23. april 2015.
Predavanje filmskog scenariste, reditelja, profesora teorije filma i kritičara iz Kanade, Rajka Radovića „Japanski triler i fenomen globalizacije (identitet, maske, žanr)“ održano je u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti, a nakon predavanja održana je promocija knjige ovog filmskog stvaraoca „Kako pobeći iz Brazila“. O knjizi su govorili Aleks Radivojević, scenarista i dramski pisac; Dragorad Kovačević, izdavač i Živko Popović, redovni profesor Akademije umetnosti i prodekan za naučno istraživački rad.

UČEŠĆE STUDENATA GLUME NA V MEĐUNARODNOM POZORIŠNOM FESTIVALU SINT U BEKEŠČABI (MAĐARSKA)
24 – 26. april 2015.
Učesnici: studenti II godine Glume na mađarskom jeziku prof. Lasla Šandora i studenti II godine Glume na srpskom jeziku prof. Ljuboslava Majere
Hurruckern dramska škola i Jokai pozorište u Bekeščabi organizovali su V međunarodni pozorišni festival, čiji je fokus bio na „beskrajnim mogućnostima pozorišne komunikacije“.
Učesnici su bili dramski fakulteti iz Kijeva, Bukurešta, Budimpešte, Kapošvara i Novog Sada.

MAJ 2015.

DAN ETNOMUZIKOLOGIJE NA AKADEMIJI UMETNOSTI U NOVOM SADU
Akademija umetnosti, 9. maj 2015.

Dan Etnomuzikologije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu upriličen je sa ciljem da prezentuje seminarske radove studenata Etnomuzikologije u klasi dr Nicea Fracilea, red. profesora; dr Vesne Ivkov, docenta i MA Vesne Karin, asistenta i upozna buduće kandidate s uslovima za upis na prvu godinu osnovinih akademskih studija ovog studijskog programa.

KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA I MEŠOVITOG HORA AKADEMIJE UMETNOSTI I VOJVOĐANSKOG MEŠOVITOG HORA
Novi Sad, Sinagoga, 13. maj 2015.
Dirigent: Andrej Bursać
Solisti: Ljiljana Lišković – sopran, Jelena Končar – mecosopran, Saša Štulić – tenor, Nebojša Babić – bas bariton
Program: F. Schubert, J. Haydn
Projekat je podržao Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine (ukupno 800.000,00 din).

IZLOŽBA 187. GRAFIKE MALOG FORMATA – PROJEKAT „ZBRAJALICE“
Hol Centralne zgrade Univerziteta u Novom Sadu, 14. maj 2015.
Rukovodilac projekta: mr Anica Radošević, redovna profesorka
Izložba 187. Grafike malog formata u okviru međunarodnog projekta „Zbrajalice“ otvorena je u Holu Centralne zgrade Univerziteta u Novom Sadu. Međunarodni univerzitetski umetnički projekat „Zbrajalice“ iniciran je 2014. godine od strane tri profesorke: Mylene Gervais, Valerie Guimond Universite du Quebec a Trois-Rivieres, Canada, Chantal Hardy Academie Royale de Beaux-Arts de Liege, Belgique. Projekat obuhvata 187 grafika malog formata čiji su autori studenti sa 12 međunarodnih univerziteta, uključujući i Akademiju umetnosti u Novom Sadu (Katedra za grafiku).

KONCERT NEVENA ŠOBAJIĆA U GRADSKOJ KUĆI
Novi Sad, Gradska kuća, 27. maj 2015.
Rukovodilac projekta: mr Biljana Gorunović, red. prof, šefica Katedre za klavir
U organizaciji Katedre za klavir, u Gradskoj kući u Novom Sadu održan je koncert mladog pijaniste Nevena Šobajića (Beograd, 1979). Koncert je organizovan kao jedan u nizu događaja kojima Katedra za klavir obeležava 40 godina postojanja i rada.

UČEŠĆE STUDENATA GLUME NA POZORJU MLADIH 60. STERIJINOG POZORJA
Novi Sad, 28. i 30. maj 2015.
Rukovodilac projekta: mr Vesna Ždrnja, vanredna profesorka, šefica Katedra za glumu
Predstavama studenata glume Akademije umetnosti u Novom Sadu, „Jovica Kukuruzov“

po motivima speva „Vitez Jovan“ Šandora Petefija u izvođenju Klase na mađarskom jeziku prof. Đerđa Hernjaka i „Bura“ Vilijema Šekspira u izvođenju Klase na srpskom jeziku prof. Borisa Isakovića, započelo je Pozorje mladih u okviru 60. Sterijinog pozorja u Novom Sadu.

POSETA PROFESORA I STUDENATA SA
RUSKOG UNIVERZITETA POZORIŠNIH UMETNOSTI (GITIS)
Akademija umetnosti, 29. maj 2015.

Goste sa prestižnog Ruskog univerziteta pozorišnih umetnosti – GITIS su na Akademiji umetnosti dočekali: prof. Dubravka Lazić, prodekanka za umetnički rad, prof. Ivan Klemenc, šef Departmana dramskih umetnosti i prof. Dijana Kozarski. Na sastanku se razgovaralo o mogućnostima saradnje dve ustanove.

JUN 2015.

POTPISIVANJE MEMORANDUMA O RAZUMEVANJU
SA KONZERVATORIJUMOM „ĐUZEPE TARTINI“ U TRSTU
Trst, 2. jun 2015.

Rukovodilac projekta: mr Zoran Krajišnik, red. prof.

Akademija umetnosti u Novom Sadu, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu i Konzervatorijum „Đuzepe Tartini“ potpisali su u Trstu Memorandum o razumevanju, koji predstavlja platformu za uspostavljanje bliže umetničke i pedagoške saradnje tih triju ustanova. Prva aktivnost, koja će se realizovati u okviru saradnje, je organizacija gostovanja italijanskih studenata. Planirano je da studenti održe dva koncerta u Srbiji zajedno sa solistkinjom sa novosadske Akademije, Irenom Josifoskom (violončelo). Predviđeno je da se koncerti održe u Beogradu (27. X) i Novom Sadu (28. X).

Osim tog gostovanja, Konzervatorijum „Đuzepe Tartini“ je projektom mobilnosti dobio finansijska sredstva za razmenu studenata, nastavnog i nenastavnog osoblja s Akademijom umetnosti u okviru programa Erasmus+. Razmena bi trebalo da počne od letnjeg semestra školske 2015/2016. godine.

KONCERT TRIJA „AD LIBITUM“ U GRADSKOJ KUĆI
Novi Sad, Gradska kuća, 2. jun 2015.

Rukovodilac projekta: Timea Kalmar, vanr. prof.

Klavirski trio „Ad libitum“ u sastavu Igor Subotin (violina), Irena Josifoska (violončelo) i Natalija Mijović (klavir) održali su u Gradskoj kući koncert koji je bio veoma posećen.

IZLOŽBA PROJEKTA SLIKA
Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 9. i 25. jun 2015.

Ovogodišnji projekat Slika realizovan je kroz dve izložbe: Izložbu profesora i saradnika Katedre za slikarstvo Akademije umetnosti u Novom Sadu (otvaranje 9.VI) i Izložbu studenata studijskog programa Slikarstvo (otvaranje 25.VI).

IZLOŽBE RADOVA STUDENATA I, II i III GODINE DEPARTMANA LIKOVNIH UMETNOSTI
Izložbeni prostori Akademije umetnosti (Petrovaradinska tvrđava), 10. jun 2015.

GOSTOVANJE STUDENATA GLUME NA „MIT FEST 2015“, MEĐUNARODNOM POZORIŠNOM FESTIVALU U CRNOJ GORI
Cetinje, 12. jun 2015.
Na poziv domaćina, Akademiju umetnosti je predstavljala klasa studenata Glume na srpskom jeziku prof. Borisa Isakovića, sa predstavom „Bure baruta“.

GLASOVI KOREJE: KONCERT I PREDAVANJE O KOREJSKOJ MUZICI
Akademija umetnosti, 13. jun 2015.
U saradnji sa Ambasadom Republike Koreje, Akademija umetnosti organizovala je koncert poznatih korejskih solo-pevača i profesora na nekoliko univerziteta u SAD-u dr Kjong Čo i dr Von Čo, koji su kroz predavanje i koncert upoznali publiku sa istorijom i specifičnostima korejske nacionalne muzike. Prisustvovao je Ambasador Republike Koreje, gospodin Do Hun Li sa suprugom.

UČEŠĆE STUDENATA NOVIH LIKOVNIH MEDIJA NA MANIFESTACIJI *ONE DESIGN WEEK 2015* U BUGARSKOJ
Plovdiv, Nacionalna akademija umetnosti, 15 – 20. jun 2015.
Rukovodilac projekta: mr Isidora Todorović, viša stručna saradnica
Na poziv Katedre za digitalnu umetnost bugarske Nacionalne akademije umetnosti u Plovdivu, petoro studenata Novih likovnih medija i dvoje nastavnika sa te Katedre, imalo je prilike da učestvuje na manifestaciji *One Design Week 2015* u Plovidu. Studenti su, u okviru glavne izložbe, na kojoj su izlagali radove umetnici sa značajnim renomeom u svetu medijske umetnosti, predstavili, takođe, svoja ostvarenja.

ZAVRŠNA IZLOŽBA RADOVA STUDENATA IV GODINE DEPARTMANA LIKOVNIH UMETNOSTI
Galerija likovne umetnosti poklon zbirka „Rajka Mamuzića“, 25. jun 2015.
Rukovodilac projekta: mr Bosiljka Zirojević Lečić, vanr. profesorka, šefica Departmana likovnih umetnosti
U Galeriji likovne umetnosti poklon zbirci „Rajka Mamuzića“ otvorena je Završna izložba radova studenata IV godine osnovnih akademskih studija Departmana likovnih

umetnosti. Izložbu je otvorio prodekan za finansijsko i materijalno poslovanje prof. Siniša Bokan, koji je u ime Akademije umetnosti u Novom Sadu najuspešnijim studentima Departmana likovnih umetnosti dodelio nagrade prema umetničkim disciplinama.
Iste večeri je u SKCNS Fabrika otvorena izložba „Razlike".

SEPTEMBAR 2015.

POSETA AMBASADORA REPUBLIKE KOREJE
Akademija umetnosti, 10. septembar 2015.
Ambasador Republike Koreje Do Li Hun posetio je Akademiju umetnosti kako bi uručio različite publikacije, CD i DVD materijal o korejskoj tradicionalnoj muzici, instrumentima i Arirangu, tradicionalnoj korejskoj narodnoj pesmi, koja se često smatra nezvaničnom himnom Koreje. Ti materijali su donacija Nacionalnog Gugak centra, najvećeg kulturno-umetničkog centra koji se bavi očuvanjem muzičke tradicije Koreje.

ČETVRTI FORUM STUDENATA MUZIKOLOGIJE
Akademija umetnosti, 12. septembar 2015.
U organizaciji Katedre za muzikologiju i etnomuzikologiju, na Akademiji umetnosti u Novom Sadu realizovan je Četvrti forum studenata muzikologije, na kome su svoje radove izlagali studenti ovih studijskih programa Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu i studenti domaćina.

НАГРАДЕ И ПРИЗНАЊА
додељене Академији уметности у Новом Саду, наставницима и студентима у школској 2014/2015. години

PREGLED VAŽNIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2014/2015. GODINI
NA AKADEMIJI UMETNOSTI NOVI SAD

Назив награде	Датум доделе	Добитник награде	Давалац награде
Награда за најбољу композицију камерне музике у категорији Јуниор и у категорији Сениор	18. IX 2014.	Марко Дулић, IV година, композиција	International Antonin Dvorak Composition Competition, Праг, Чешка
Награда „Добричин прстен“	5. XII 2014.	Јасна Ђуричић, редовна професорка	Удружење драмских уметника Србије
Прва награда за скулптуру „Мајдан арт“	5. XII 2014.	Борислав Шупут, редовни професор	Мајдан арт, Мајданпек
Прва награда на јесењој изложби УЛУС-а у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“, Београд	5. XII 2014.	Томислав Тодоровић, редовни професор	УЛУС, Београд
Вукова награда за нарочите резултате остварене у стваралачком раду на ширењу културе, образовања и науке у Републици Србији и на свеевропском културном простору	19. XII 2014.	Нице Фраџиле, редовни професор	Културно-просветна заједница Србије
Награда „Музика класика“ за 2014. годину у категорији Музичка институција године	22. I 2015.	Академија уметности Универзитета у Новом Саду	Ревија „Музика класика“
I награда на XV отвореном такмичењу Меморијала „Душан Протић“ (V категорија, за студенте III и IV године студија)	26. II 2015.	Чибри Атила, студент III године контрабаса (у класи проф. Ивице Марушевића)	Музичка школа “Варослав Лисински”, Београд
I и III награда у Г категорији I награда у Ф категорији	28.II 2015.	Срђан Пауновић, IV година, категорија Г (I награда); Ловро Ливајић, IV година, категорија Г (III награда); Филип Орловић, II година, категорија Ф (I награда) (Студенти саксофона у класи Гордана Тудора, доцента и Габора Бунфорда, стр. сарадника)	Међународно такмичење дувача “Woodwind&Brass”, Вараждин, Хрватска
I награда (лауреат)	1. III 2015.	Душица Николић, II година флауте (класа проф. Лаура Леваи Аксин)	17. међународни сусрети флаутиста “Тахир Куленовић” у Ваљеву
Награде у VI категорији 19. међународног такмичења младих пијаниста у Шапцу	1. III 2015.	Милица Марковић, III година клавира (класа: Михајло Зурковић, доцент) Стефан Јанчић, I година клавира (класа проф. Дориан Лељак)	19. међународно такмичење младих пијаниста Музичка школа “Михаило Вукдраговић” Шабац

ФЛАУТА: I, II и III награда ОБОА: I награда САКСОФОН: I и II награда ТРУБА: II награда КАМЕРНА МУЗИКА: I и II награда	10. III 2015.	ФЛАУТА Радица Ђедовић – I награда Јована Лукач – II награда Милица Томић – III награда класа: Лаура Леваи Аксин, ред. проф. клавирска сарадња: Филип Милисављевић, стр. сар. ОБОА Мина Нововић – I награда (Лауреат) класа: Владимир Пушкаш, ванр. проф. клавирска сарадња: Ивана Карајков, сам. стр. сар. САКСОФОН Филип Орловић – I награда (Лауреат) Ловро Ливајић – II награда класа: Гордан Тудор, доц. Габор Бунфорд, стр. сар. клавирска сарадња: Ивана Карајков, сам. стр. сар. ТРУБА Данијела Веселиновић – II награда класа: Ненад Марковић, доц. клавирска сарадња: Оскар Ritter, сам. стр. сар. КАМЕРНА МУЗИКА (Ц КАТЕГОРИЈА) I награда (Лауреати) Квартет саксофона „Quattro Temperamenti“ Срђан Пауновић, IV година – сопран саксофон Никола Мацура, мастер – алт саксофон Ловро Ливајић, IV година – тенор саксофон Филип Орловић, II година – баритон саксофон Класа: Тимеа Калмар, ванр. проф. II награда Клавирски квартет “Анимато” Теодора Бољанац, мастер – виолина Јелена Митровић, мастер – виола Весна Гарабантин, мастер – виолончело Марија Обреновић, мастер – клавир Класа: Весна Јансенс, ред. проф.	12. међународно такмичење “Даворин Јенко” Београд
Златна плакета и лауреат такмичења Сребрна плакета	22. III 2015.	Ленка Петровић, II година - Златна плакета и лауреат такмичења Јована Бјеле, III година – Сребрна плакета (класа проф. Сташа Мирковић Грујић и стручни сарадник Мина Момчиловић)	VI војвођански фестивал харфе, Музичка школа ”Јосиф Маринковић”, Зрењанин

Награда публике и гудало Владе Радосављевића	28. III 2015.	Ирена Јосифоска, II година виолончела (класа: Марко Милетић, доцент)	45. међународно такмичење Музичке омладине Удружење композитора Србије
I награда у 7. категорији на 13. интернационалном такмичењу гитаре .	28.III 2015.	Виктор Ђукнић, II година гитаре (класа: проф. Зоран Крајишник и виши стр. сарадник Петар Поповић)	13. интернационално такмичење гитаре Музичка школа "Станислав Бинички", Лесковац
III награду у категорији Ф на међународном такмичењу пијаниста „Меморијал Јурица Мураи"	19.IV 2015.	Стефан Јанчић, I година клавира (класа проф. Дориан Лељак)	Глазбена школа у Вараждину, Хрватска
II награда у VI категорији и СПЕЦИЈАЛНА награда за најбоље извођење словенске композиције (П. И. Чајковский "День ли царит")	23.IV 2015.	Андријана Кувељић, III година соло певања (класа: проф. Милица Стојадиновић и виши стр. сарадник Памела Киш Игњатов)	Фестивал словенске музике Удружење музичких и балетских педагога Србије
Награда Фондације „Мали принц" за врхунске резултате у области музичке, ликовних и драмских уметности у школској 2014/2015. години	23. IV 2015.	Ана Вртачник, мастер, студијски програм Сликарство (Департман ликовних уметности) Срђан Пауновић, IV година, студијски програм Дувачки инструменти и удараљке, модул Саксофон (Департман музичке уметности) Пеђа Марјановић, IV година, студијски програм Глума на српском језику (Департман драмских уметности)	Фондација „Мали принц" Нови Сад
Прва награда у VI категорији	26. IV 2015.	Немања Николић, III година кларинета (класа: проф. Никола Срдић и стр. сарадник Кристијан Борош)	Такмичење дрвених дувача у Пожаревцу
Друга награда у VI категорији	27. IV 2015.	Олесја Рамач, I година виолине (класа: проф. Михал Будински)	VII међународно такмичењу гудача у Нишу
Искра културе – за савремено стваралаштво младом аутору до 35 година	29. IV 2015.	Јелена Средановић, виши стр. сарадник	Завод за културу Војводине
Прва и друга награда	17.V 2015.	Катарина Марић, I година виолине (I награда) (класа: Никола Алексић, ванр. проф.) Милош Бубало, I година виолине (II награда) (класа: проф. Михал Будински и сам. стр. сарадник Ана Клем Аксентијевић)	Међународни фестивал гудача "Stringfest"

Прва награда и лауреат такмичења Прва награда Друга награда Трећа награда Друга награда за ауторско дело	31.V 2015.	Александра Шунтић, II година (наставник стручног предмета Јулија Бал) – Прва награда и лауреат такмичења Марија Илић, I година (наставник вештина Јелена Симоновић Ковачевић) – Прва награда Димитрије Бељански, I година (наставник стручног предмета Бранка Парлић) – Друга награда Сенка Рајшић, III година (наставник вештина Наташа Пенезић) – Друга награда Емина Тиквицки, III година (наставник стручног предмета Јулија Бал) – Друга награда Александра Плетикосић, I година (наставник вештина Јелена Симоновић Ковачевић) – Трећа награда Тамара Кнежевић и Агнеш Генце, III година (наставник стручног предмета Ирина Загурская) – Трећа награда Тамара Кнежевић – Друга награда за ауторско дело	3. међународно студентско такмичење комплементарног клавира у Нишу
Годишња награда Департмана ликовних уметности за најуспешнији уметнички рад студенту IV године основних студија у школској 2014/2015. години Уметничке дисциплине: цртање, сликање, вајање, графика, графичке комуникације, фотографија, нови ликовни медији	25.VI 2015.	Марија Лепојевић, IV година, за уметничку дисциплину цртање; Ирена Ковач, IV година, сликање; Јелена Прокоповић, IV година, вајање; Леонија Милисављевић, IV година, графика; Виктор Јан, IV година, графичке комуникације; Самра Шабановић, IV година, фотографија; Никола Радовић, IV година, нови ликовни медији	Универзитет у Новом Саду Академија уметности
Награда „Велики акт“ за најбоље постигнуте резултате у вајању акта природне величине у школској 2014/2015. години	25.VI 2015.	Јована Скробоња, III година, вајање Иван Киш, III година, вајање	Универзитет у Новом Саду Академија уметности Катедра за вајарство
Награда за рељеф у школској 2014/2015. години	25.VI 2015.	Теодора Мијатовић, I година, вајање	Универзитет у Новом Саду Академија уметности Катедра за вајарство
Награда за портрет у школској 2014/2015. години	25.VI 2015.	Филип Ткалац, II година, вајање	Универзитет у Новом Саду Академија уметности Катедра за вајарство
Награда „Бошко Петровић“ за најуспешнији уметнички рад из стручно уметничке дисциплине сликање у школској 2014/2014. години	25.VI 2015.	Марија Лепојевић, IV година, сликање	Универзитет у Новом Саду Академија уметности Катедра за сликарство

Награда Уметничке ливнице „Станишић“ за најуспешнији уметнички рад из стручно уметничке дисциплине вајање у школској 2014/2015. години	25.VI 2015.	Немања Вучетић, IV година, вајање (за рад под називом „Деобе“)	Универзитет у Новом Саду Академија уметности Катедра за вајарство / Уметничка ливница „Станишић“ Ченеј
Награда за цртеж-студију Фонда „Миливој Николајевић“ у школској 2014/2015. години	25.06.2015.	Угљеша Радишић, I година, сликање	Универзитет у Новом Саду Академија уметности Катедра за цртање / Фонд „Миливој Николајевић“, Нови Сад
Награда за цртеж малог формата у школској 2014/2015. години	25.VI 2015.	Драгана Ковачевић, I година, графика	Универзитет у Новом Саду Академија уметности Катедра за цртање
Награда „Драган Ракић“ за најуспешнији рад из предмета Дигитална слика и из области Нових ликовних медија	25.VI 2015.	Маријана Буљовчић, IV година, сликање	Универзитет у Новом Саду Академија уметности
Награда „Богумил Карлаварис“ (установљена 2012. године) за остварене изузетне резултате из области Ликовне педагогије, у оквиру предмета Методика ликовне културе, у школској 2014/2015. години	25.VI 2015.	Сања Барањи, IV година, сликање	Универзитет у Новом Саду Академија уметности Катедра за теоријско уметничке и педагошке предмете
Стипендија за учешће у 25. међународној летњој академији Праг-Беч-Будимпешта isa15	16-30.VIII 2015.	Ирена Јосифоска, II година, виолончело	Универзитет за музику и извођачку уметност, Беч, Аустрија

Биографије аутора

др Весна Крчмар, театролошкиња, редовни професор Академије уметности Универзитета у Новом Саду на Департману драмских уметности. Приредила је и објавила више књига: *Педесет година Опере СНП* (1947-1997), *Првих педесет година Балета СНП* (1950-2004), *Позоришне драматизације дела Иве Андрића*, *Драматизације у времену*, *Пера Добриновић*, *Меланија Бугариновић – примадона чаробног гласа*, *Предраг Томановић*, *Стеван Шалајић*, *Гордана Ђурђевић Димић – глумица модерног израза*..., члан је Одељења Матице српске за сценске уметности и музику; уређивала најстарији позоришни часопис *Позориште* (1983-2005), била у уредништву више часописа, прва уредница *Зборника радова Академије уметности*.
vesnakr@eunet.rs

Боро Драшковић, професор емеритус Универзитета у Новом Саду, Академија уметности. Истакнути српски редитељ, члан и почасни доктор наука Европске академије за мултимедијалне уметности – doctor honoris causa, као и члан Српског ПЕН центра. Један је од најкомплекснијих мислилаца нашег театра. Круну његовог рада чине теоријска промишљања о савременом позоришту, филму. Тринаест објављених књига уверљива су потврда те тезе. Издвајамо: *Промена*, *Лавиринт*, *Покретне слике*, *Парадокс о редитељу*, *Краљ мајмуна*, *Филм о филму*, *Круг маслином*, *Речник професије*. Играни филмови: *Хороскоп*, *Нокаут*, *Усијање*, *Живот је леп*, *Вуковар, једна прича*. За свој плодан рад примио је значајне награде: *Награде* града – Београда, Новог Сада, Сарајева, *Велика сребрна арена и Златни гладијатор* на Филмском фестивалу у Пули, *Стеријина награда* за театрологију, *Награда за сценарио*, *Златна плакета за животно дело универзитетским професорима и другим научним радницима*, *Повеља за допринос српској кинематографији*, *Плакета Југословенске кинотеке* за изузетан допринос нашем филму, *Награда за најбољи филм* у Минеаполису, *Награду за мир и толеранцију* у Јерусалиму, *Почасно признање за изузетну редитељску поетику* (ТФА Тибериополианска филмска алијанса), *Сребрни ловоров венац* – награда за театрологију.

др ум. Маријан Рихтер, рођен је 1957. године у Загребу. Студирао је сликарство и глазбу. Дипломирао је на Академији ликовних умјетности у Загребу 1983. године где је и докторирао са темом *Слика између изгледа и погледа* 2013. Аутор је више самосталних изложби. Предаје на Свеучилишту у Задру.
marijanrichter@gmail.com; mrichter@unizd.hr; www.marijanrichter.com

др Уна Поповић (1984) – докторирала је на Одељењу за филозофију Филозофског факултета у Београду 2014. године, на тему *Хајдегерова филозофија језика*.

Запослена је на Одсеку за филозофију Филозофског факултета у Новом Саду у звању доцента. Ужа подручја интересовања: естетика, филозофија уметности, филозофија језика.
unapopovic@ff.uns.ac.rs

Јагор Бучан, рођен 1968. године. Сликар, изванредни професор на Академији ликовних умјетности у Загребу. Аутор и уредник неколико ликовних монографија.
jbucan@alu.hr

мр Лидија Маринков Павловић је магистрирала 2001. године на Академији уметности у Новом Саду, на Одсеку за сликарство. Излагала на више од 20 самосталних и на око 120 колективних изложби у Србији и иностранству. Више пута је награђивана за радове из области сликарства и проширених медија. Запослена на Академији уметности у Новом Саду у звању доценткиње на Катедри за сликарство.
lidija_27@yahoo.com

др Јасмина Пекић запослена је на Одсеку за психологију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду од 2004. године. Изводи наставу на предметима из области Педагошке психологије, а централну окосницу њених научних интересовања представљају различити аспекти феномена даровитости код деце и адолесцената. jpekic@ff.uns.ac.rs

Илија Миловановић, МА, запослен је као асистент на Одсеку за психологију Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду од 2015. године, где изводи вежбе на предметима из области Педагошке психологије. Ужа област његових научних интересовања тиче се истраживања наследних и срединских чинилаца у развоју особина личности, интелектуалних способности и осталих важних детерминанти школске успешности. ilijamilovanovic1@gmail.com

мр Милош Заткалик, композитор и теоретичар музике. Редовни професор на Факултету музичке уметности у Београду, на Катедри за музичку теорију. Професор енглеског језика и књижевности. Области интересовања: анализа посттоналне музике; везе књижевности и музике; психоаналитичке основе музичке анализе. Аутор је првог српског издања о музичкој анализи у електронској форми. Најновија публикација: књига *Пролонгација и структурни нивои у посттоналној музици* (с Верицом Михајловић). Предавао је у Канади, Норвешкој, САД-у, Словенији, Немачкој.
mzatkali@eunet.rs

Мина Божанић (1988), МА, докторанд на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. Објављивала радове у часопису *New Sound*, зборницима студентских радова и монографији *Историја уметности у Србији XX век,* трећи том. minabozanic88@gmail.com

др ум. Светлана Стојановић Кутлача, дипломирала је, магистрирала и докторирала на Катедри за чембало на ФМУ у Београду, а у домену историјске извођачке праксе на чембалу усавршавала се у класама врхунских иностраних професора: Huguette Dreyfus (Француска), Genoveva Galvez (Шпанија), Kristine Daxelhofer (Немачка), Colin Tilney i Paul Simmonds (Велика Британија). Активна је као солиста на чембалу у Србији, Енглеској, Шпанији и Швајцарској, снимила је 7 албума солистичке музике и до сада објавила десетак радова из домена естетике барокне епохе и теорије барокне музике.
svetlanastojanovic.kutlaca@gmail.com

Милош Рашић, МА, рођен 1991. године у Зрењанину, ради као сарадник у настави на Одељењу за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду, а на истом Одељењу је и на докторским студијама. По вокацији је мастер етнологије и антропологије.
milos.rasic@mij.rs

др Весна Карин (1981), етнокореолог и етномузиколог, завршила је основне и мастер студије на Академији уметности у Новом Саду, студијски програм Етномузикологија. Докторску дисертацију *Плесна пракса Динараца у Војводини* одбранила је 2015. године на Факултету музичке уметности у Београду. Запослена је на месту доцента за ужу научну област Етномузикологија на Академији уметности у Новом Саду.
vesna.karin@uns.ac.rs

др Кристина Плањанин-Симић, дипломирала је 2003. године на Академији уметности у Новом Саду на Одсеку за музикологију, подгрупа за етномузикологију. Докторску дисертацију је одбранила 2014. године на Националном музичком универзитету у Букурешту, а тренутно је запослена као предавач на Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Кикинди.
kristina.planjanin.simic@gmail.com

мр Ивана Буљан Легати. Рођена 1972. године у Загребу. Дипломирала глуму на Академији драмске умјетности у Загребу, магистрирала на студију компаративне књижевности Филозофског факултета у Загребу. Изванредни професор на

Академији драмске умјетности у Загребу на предмету Сценски говор.
ivanalegati@gmail.com

др Наташа Глишић, ванредни професор Академије умјетности Универзитета у Бањој Луци. Дипломирала је и магистрирала на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, а докторску тезу је одбранила на Факултету драмских уметности Универзитета у Београду. Ауторка је књига *Електра као цитат* (2006) и *Коме приличи црнина* (2012).
natasha@blic.net

Душица Драгин, МА, ради као доцент на Академији уметности у Новом Саду. Докторанд је на Факултету драмских уметности у Београду, смер Менаџмент уметности и медија. Власник је агенције за посредовање у култури и сувласник продукцијске куће.
organizator@ptt.rs

др Дејан Николај Краљачић, доктор студија филма, награђивани је филмски режисер и сценариста, ванредни професор на Академији уметности у Новом Саду где предаје Филмску и ТВ драматургију.
silverdnk@yahoo.com

др Ивана Кесер Батиста, филмолог. Доцентица на Академији ликовних умјетности. Предаје на Музичкој академији, те на Докторском студију књижевности, изведбених умјетности, филма и културе, као и на Филозофском факултету у Загребу.
ivana.keser@mail.inet.hr

др Драган Стојменовић, доктор драмских уметности, награђиван у области позоришта, филма и медија у земљи и иностранству (www.teslafilm.com). Ванредни професор на Департману драмских уметности Академије уметности у Новом Саду.
dragan.stojmenovic@uns.ac.rs

др Срђан Радаковић, доктор филмологије. Завршио је студије интермедијалне режије у Новом Саду у класи проф. Боре Драшковића и интердисциплинарне магистарске студије у Београду из области дигиталне уметности, докторирао из области филма на Академији уметности у Новом Саду, где и предаје на Департману драмских уметности.
srdjan.radakovic@gmail.com

Ана-Тамара Девић, МА, завршила је музичку школу у Суботици, а звање мастер теоретичар уметности стекла је 2015. године на Одсеку за музикологију и етномузикологију Академије уметности у Новом Саду. Тренутно је на докторским студијама музикологије на истој институцији.
ana.devic92@gmail.com

др Весна О. Марковић, ванредни професор Академије уметности у Новом Саду; дипломирала је глуму на АУ (Драмски одсек), магистрирала на Филолошком факултету у Београду (Филолошке науке), докторирала на Филозофском факултету у Београду (Класична филологија), те била на двогодишњем студијском усавршавању из области версификације на АУ код проф. Жарка Ружића. Бави се преводом и анализом класичних текстова (античка и византијска књижевност) и версолошко-метричким истраживањима.
v.hrisa@gmail.com

Uputstvo za autore

Zbornik radova Akademije umetnosti je naučni časopis koji objavljuje stručne i naučne tekstove, teorijske i istraživačke radove iz oblasti teorije i filozofije umetnosti, teorije medija, studije filma, muzikologije, teorije muzike, teatrologije, estetike, istorije umetnosti i umetničkog obrazovanja. Časopis *Zbornik radova Akademije umetnosti* je dostupan u režimu otvorenog pristupa. Za objavljivanje će biti privaćeni samo oni radovi koji nisu prethodno objavljivani, niti podneti za objavljivanje u nekom drugom časopisu. Jedan autor može poslati samo jedan predloženi tekst. Radovi se dostavljaju na adresu zbornik.auns@uns.ac.rs

Na naslovnoj strani rada autori navode afilijaciju, odnosno osnovne podatke (godina rođenja, posao kojim se autor bavi, zvanje, akademsku titulu, instituciju gde radi, elektronsku i poštansku adresu). Radove anonimno ocenjuju kompetentni recenzenti. Na osnovu recenzija redakcija će doneti odluku da li će rad biti objavljen i o tome će obavestiti autora. Autori prihvaćenih radova za objavljivanje dostavljaju redakciji kratku biografiju.

Tekstovi se objavljuju na srpskom (latinično ili ćirilično pismo) ili engleskom jeziku. Tekst treba da bude dužine do jednog autorskog tabaka ili 30. 000 znakova (sa razmacima) sa apstraktom dužine 1.000 znakova (sa razmacima) sa pet ključnih reči. Urednik zadržava pravo da u izuzetnim slučajevima mogu biti prihvaćeni i radovi koji izlaze izvan ovog okvira, ukoliko naučni sadržaj priloženog rada zahteva veći obim. Molimo autore da koriste font Times New Roman, veličinu slova 12 sa proredom 1,5. Prilozi kao što su slike i notni primeri se šalju odvojeno od teksta u posebnom fajlu sa imenom i prezimenom autora, u visokoj rezoluciji od minimum 300 tačaka (300dpi) i sa preciznom numeracijom (primer 1, primer 2…). Za tekstove na srpskom jeziku redakcija će obezbediti prevod naslova rada, apstrakta i ključnih reči na engleski jezik.

Fusnote koristiti samo u svrhe dodatnih objašnjenja. Imena stranih autora u radu navesti u srpskoj transkripciji, a u zagradu navesti ime u originalu: Dženkins (Jenkins). U pozivanju na literaturu u tekstu u zagradi treba napisati prezime autora i godinu izdanja izvora, pr: (Jovanović, 2006). Navođenje više autora u zagradi urediti alfabetski, a ne hronološki. Kada se autor direktno citira onda je potrebno dodati i broj stranice (**prezime, godina: stranica**).

Primer: “Promena ima veze sa naukom, a napredak s moralom” (Moris, 2003: 231).

Reference je potrebno uskladiti sa Chicago Citation Style. Detaljnija uputstva za citiranje potražite na stranici: http://library.williams.edu/citing/styles/chicago2.php#intext, a za navođenje literature na stranici: http://library.williams.edu/citing/

styles/chicago2.php#reference. Spisak literature na kraju rada navesti abecednim redom prema prezimenima autora na sledeći način: **Prezime, ime. (Godina).** ***Naslov.*** **Grad: izdavač, stranice.**

Primeri navođenja literature:
Knjiga:
Aleksander, Viktorija D. (2007). *Sociologija umetnosti*. Beograd: Clio.
Poglavlje u knjizi:
Lazarević, Dušanka (2003). "Udžbenik i uvažavanje različitosti: oslonci u kritičkom i kreativnom mišljenju"; u J. Šefer, S. Maksić i S. Joksimović (prir.): *Uvažavanje različitosti i obrazovanje* (4070). Beograd: Institut za pedagoška istraživanja.
Članak u časopisu:
Becker, Lawrence J., & Seligman, Clive (1981). "Welcome to the energy crisis", u: *Journal of Social Issues*, 37(2), 1-7.
Web-dokument:
Zbikowski, Lawrence (2012). "Music, Dance, and Meaning in the Early Nineteenth Century," the *Journal of Musicological Research* 31:2–3; 147–165. Retrieved May 15, 2015 from the World Wide Web http://zbikowski.uchicago.edu/pdfs/Zbikowski_Music_dance_meaning_2012.pdf
Autorima koji se ne budu pridržavali navedenog stila radovi će biti vraćeni na tehničku doradu.

U slučaju zloupotrebe časopisa, plagijarizma, lažiranja rezultata, ili kršenja etičkih standarda već objavljeni rad će biti povučen iz Zbornika radova.

Izdavač dopušta autorima da postave konačnu objavljenu PDF verziju svog rada na lični ili sajt institucije u kojoj rade, digitalni institucionalni repozitorijum ili tematski repozitorijum, na društvenim mrežama (ResearchGate, Academia.edu, Mendeley…) nakon objavljivanja u časopisu, pod uslovom da navedu **izdavača, izvor rukopisa i identifikator digitalnog objekta – DOI** objavljenog članka u formi HTML linka. Ukoliko autori žele da objave isti rad na stranom jeziku, autor mora o tome obavestiti uredništvo, kao što mora navesti u novoj publikaciji **gde je rad izvorno objavljen sa svim navedenim bibliografskim podacima iz izvornog časopisa.**
Slanjem rada autori se obavezuju da prihvataju politiku časopisa definisanu Pravilnikom o radu *Zbornika radova Akademije umetnosti* (http://www.akademija.uns.ac.rs/wp-content/uploads/2016/04/PRAVILNIK-Zbonik-radova.pdf).

S poštovanjem,
Uredništvo Zbornika radova

ЗБОРНИК РАДОВА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ
Излази једанпут годишње

Издавач
Универзитет у Новом Саду
Академија уметности, Нови Сад, Ђуре Јакшића 7

За издавача
Проф. Синиша Бокан, декан

Ликовно решење корица и техничко уређење
мр Атила Капитањ

Лектор
др Весна Крчмар

Превод резимеа на енглески језик
Даница Станковић и аутори

Штампа
Алфаграф, Петроварадин

Штампано у 200 примерака

Подршка
Покрајински секретаријат за културу, јавно информисање
и односе с верским заједницама

CIP - Каталогизација у публикацији Библиотека Матице српске, Нови Сад 7(082)
ЗБОРНИК радова Академије уметности / уредник Наташа Црњански. - 2016, 4- .
- Нови Сад : Академија уметности, 2016-. - Илустр. ; 24 cm Годишње. - Лат. и ћир.

ISSN 2334-8666
COBISS.SR-ID 279905031