

ZBORNIK RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI

5



2017

Zbornik radova Akademije umetnosti/Collection of Papers of Academy of Arts
Univerzitet u Novom Sadu/University of Novi Sad
Akademija umetnosti/Academy of Arts
Centar za istraživanje umetnosti/Centre for Research in Arts
Novi Sad
2017.

Glavna i odgovorna urednica/Editor in Chief
dr Nataša Crnjanski

Uredništvo/Editorial Board

dr Vesna Krčmar, dr Irina Subotić, dr Ira Prodanov, dr Manojlo Maravić,
dr Dragan Stojmenović

Međunarodno uredništvo/International Editorial Board

dr Günter Berghaus (University of Bristol, United Kingdom), dr Tatjana Marković (University of Music and Performing Arts Vienna, Austria), **dr Andrej Mat'ašik**† (University of Banská Bystrica, Slovak Republic), dr Michal Babiak (University of Bratislava, Slovak Republic), dr Veronica Demenescu (West University of Timisoara, Romania), dr Athena Katsanevaki (University of Macedonia in Thessaloniki, Greece)

Sekretarica/Secretary
dr Vesna Karin

Recenzenti/Reviewers

dr Ljubica Ilić (Univerzitet u Novom Sadu), dr Marijana Kokanović Marković (Univerzitet u Novom Sadu), dr Radovan Popović, dr Zoran Đerić (Univerzitet u Banja Luci), dr Srđan Teparić (Fakultet umetnosti Beograd), dr Danijela Zdravić Mihailović (Fakultet umetnosti Niš), mr Miloš Zatkalik (Fakultet umetnosti Beograd), dr Živko Popović (Univerzitet u Novom Sadu), dr Tijana Prodanov (Univerzitet u Novom Sadu), dr Dijana Metlić (Univerzitet u Novom Sadu), dr Ivana Ignjatov Popović (Univerzitet u Novom Sadu), dr Stanislava Barać (Institut za književnost i umetnost Beograd), dr Dragan Prole (Univerzitet u Novom Sadu)

Adresa uredništva/Editorial Office Address

Đure Jakšića 7
21000 Novi Sad
E-mail: zbornik.auns@uns.ac.rs
akademija.uns.ac.rs

SADRŽAJ/CONTENTS

Uvodnik/Preface	6/7
------------------------	-----

REČ UMETNIKA/THE WORD OF THE ARTIST

Ira Prodanov , <i>Muzika je stvar koja dolazi iz glave i iz srca - razgovor sa maestrom Mladenom Jaguštom</i>	9
<i>Music is the thing that comes from the head and from the heart – an interview with maestro Mladen Jagušt</i>	9

STUDIJE FILMA/STUDIES ON FILM

Zoran Koprivica , <i>Olivijeov 'esej o Hamletu'</i>	14
<i>Abstract: Olivier's 'Essay on Hamlet'</i>	31

Dragan Stojmenović , <i>Filmski impresionizam: Scenoplastična polivizija</i>	32
<i>Abstract: Impressionist cinema: Scenoplastica of Polyvision</i>	42

TEORIJA I ISTORIJA UMETNOSTI/THEORY AND HISTORY OF ARTS

Jagor Bučan , <i>Topos neizrecivog: Prilog temeljnim pretpostavkama odnosa slike i jezika</i>	43
<i>Abstract: Topos of Inexpressible: Contribution to Fundamental Assumptions Underlying the Painting–Language Relationship</i>	55

Dragana Stojanović , <i>Educational Turn in Art: Turning Art into the Production of a New Knowledge</i>	56
<i>Apstrakt: Obrazovni obrt u umetnosti: preobražavanje umetnosti u proizvodnju novog znanja</i>	64

Lamija Kršić , <i>Umberto Eko: Sloboda i granice tumačenja umjetničkog djela</i>	65
<i>Abstract: Umberto Eco: Freedom and the Limits of Artwork Interpretation</i>	76

Lidija Marinkov Pavlović , <i>Od dinamičnog kadra do pokretne slike - remedijacija i istorija u delima Kristijana Boltanskog</i>	77
<i>Abstract: From Dynamic Frame to Moving Image – Remediation and History in Christian Boltanski's Works</i>	88

Katarina Pantović , <i>Žensko telo kao fetiš u fotografiji Helmuta Njutna</i>	89
<i>Abstract: Female Body as a Fetish in Helmut Newton's Photography</i>	99

Dajana Milovanov , <i>Ukrotitelj(ka) zmija: intermedijalni dijalog između slikarstva Anrija Rusoa i poezije Silvije Plat</i>	100
<i>Abstract: The Snake Charmer(ess): Intermedia Dialogue between Henri Rousseau's Painting and Sylvia Plath's Poetry</i>	109

STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI/STUDIES ON MUSIC

Maria Mannone, Kyriaki Gkoudina, Evan Tyler , <i>Narrating the Origin of the Universe through Music: A Case Study</i>	110
<i>Apstrakt: Narativizacija porekla Univerzuma kroz muziku: studija slučaja</i>	119

Sandra Fortuna , <i>Embodiment, Sound and Visualization: A Multimodal Perspective in Music Education</i>	120
<i>Apstrakt: Otelovljenje, zvuk i vizualizacija: multimodalna perspektiva u muzičkom obrazovanju</i>	131

Bojana Radovanović , <i>Aria Džona Kejdža sagledana kroz prizmu kontekstualne uslovljenosti</i>	132
<i>Abstract: John Cage's Aria Viewed through the Prism of Contextual Determination</i>	141

Svetlana Stojanović Kutlača , <i>Simbolika Bahovog dela Umetnost fuge</i>	142
<i>Abstract: Symbolics of Bach's The Art of Fugue</i>	159

TEATROLOGIJA/THEATROLOGY

Milan Novaković , <i>Logičnost komike</i>	160
<i>Abstract: The Logic of the Comic</i>	166

PRIKAZI/REVIEWS

Ira Prodanov , <i>Naučni projekat "Kulturološki identiteti umetničke produkcije Akademije umetnosti u Novom Sadu – arhiviranje i analitičko predstavljanje građe i tradicije"</i>	167
<i>Scientific project "Cultural Identities of Art Production of the Academy of Arts in Novi Sad - Archiving and Analytical Presentation of Material and Tradition"</i>	167

Nice Fracile , <i>Jasmina Talam: Narodni muzički instrumenti u Bosni i Hercegovini</i>	169
<i>Jasmina Talam: Traditional Musical Instruments in Bosnia and Herzegovina</i>	169

Jasna Tanasijević , <i>Zbornik Davorin Jenko</i>	172
<i>Proceedings Davorin Jenko</i>	172

IN MEMORIAM

Andrej Mačašik _____ 175

*Pregled važnijih događaja u školskoj 2015/2016. godini na Akademiji umetnosti Novi Sad
(priredili Kristina Koprivšek i Petar Bursać)* _____ 178

*An overview of the most important events in the academic year of 2015/2016 at the
Academy of Arts Novi Sad (compiled by Kristina Koprivšek and Petar Bursać)* ____ 178

Biografije autora/Biographies of authors _____ 197

Linkovi/Links _____ 201

Uvodnik

Pripremu petog broja *Zbornika radova Akademije umetnosti* obeležilo je formiranje međunarodnog uredničkog odbora koji čine stručnjaci iz različitih oblasti nauke o umetnosti: dr Ginter Berghaus (Günter) sa Univerziteta u Bristolu, dr Tatjana Marković sa Univerziteta u Beču, Atena Katsanevaki (Athena) sa Univerziteta u Solunu, dr Veronika Demenesku (Veronica Demenescu), sa Univerziteta u Temišvaru, dr Mihal Babiak (Michal) sa Univerziteta u Bratislavi, i dr Andrej Mačašik (Maťašik) sa Univerziteta u Banskjoj Bistrici, koji je nažalost, prerano preminuo, ne dočekavši ovo izdanje našeg časopisa. Stoga, ovaj broj posvećujemo profesoru Andreju Mačašiku i ideji povezivanja umetnika i naučnika, kojima je umetnost *modus vivendi*.

Gost naše rubrike *Reč umetnika* bio je maestro Mladen Jagušt, dugogodišnji profesor Akademije umetnosti i dirigent, koji je u razgovoru s Irom Prodanov otkrio neke minuciozne detalje svoje profesije i živopisno podelio svoja razmišljanja o muzičkoj umetnosti. Rubriku *Studije filma* otvara tekst Zorana Koprivice koji nudi originalna zapažanja o *Hamletu* i Olivijeovoj (Olivier) (re)interpretaciji tog Šekspirovog (Shakespeare) dela, utemeljujući ih na teorijskoj literaturi i komparativnim studijama. Nakon teksta Dragana Stojmenovića, u kome su pregnantno objašnjene i afirmisane osnovne ideje francuskog impresionizma u oblasti filma, sledi rubrika *Teorija i istorija umetnosti*. Rad Jagora Bučana aktuelizuje niz značajnih pitanja iz domena strukturalne analize i heremeneutike slike unutar rasprave o dijalektici slike i jezika kao dva modaliteta iskazivanja *zbiljnosti*. Nakon teorijskog diskursa o obrazovnoj vrednosti umetnosti Dragane Stojanović, sledi tekst Lamiye Kršić u čijem su se u fokusu našle večito intrigantni elementi Ekoove (Eco) semiotike. Čitalac dalje nailazi na rad Lidije Marinkov Pavlović u kome je definisan pojam i pojavne oblike remedijacije u kinematografskoj umetnosti. Katarina Pantović i Dajana Milovanov su mlade autorke čiji radovi o umetnosti Helmuta Njutna (Newton), Silvije Plat (Sylvia Plath) i Anrija Rusoa (Henri Rousseau) pružaju temelj za nova teorijska sagledavanja.

Rubrika *Studije o muzičkoj umetnosti* otvorena je radom koji potvrđuje recentno umrežavanje umetnosti i nauke, te se kao posledica interdisciplinarnosti pojavljuje umetničko-muzičko-delo koje „pričava“ poreklo univerzuma, a o tome pišu Marija Manone (Maria Mannone), Kirijaki Gudina (Kyriaki Gkoudina) i Evan Tajler (Tyler). Sandra Fortuna se u svom radu bavi jednom od najaktuelnijih tema u muzičkoj teoriji, a to je pojam *otelovljenja*, ovoga puta unutar sistema muzičkog obrazovanja. *Arija* Džona Kejdža (John Cage) i Ketij Berberijan (Cathy Berberian) je tema rada Bojane Radovanović, a o simbolici Bahovog dela *Umetnost fuge* i renesansnoj ideji „promene“ govori rad Svetlane Stojanović Kutlače. Teatrologiju „zastupa“ rad Milana Novakovića koji donosi komparativnu analizu komike Čaplina (Chaplin) i Tatija. Prikaze Ire Prodanov, Nicea Fracilea i Jasne Tanasijević prati Pregled najvažnijih događaja, Biografije autora i linkovi ka dokumentima.

Ako je Gete (Goethe) bio u pravu kada je rekao da nije dovoljno znati, već se to znanje mora i primeniti, onda u prilog toj misli ide činjenica da se od ove godine *Zbornik radova* referiše u bazi DOAJ (Directory of Open Access Journals), čime su „znanja“ naših autora postala dostupnija i primenljivija. Želja nam je da svako u ovom broju pronađe upravo ono „znanje“ koje će ga dovoljno zaintrigirati da bi ga proučio i primenio.

dr Nataša Crnjanski, urednica

Preface

The preparation of the fifth issue of the *Zbornik radova Akademije umetnosti* has been marked by the formation of an international editorial board comprised of experts from various fields of art studies: Dr. Günter Berghaus from the University of Bristol, Dr. Tatjana Marković from the University of Vienna, Athena Katsanevaki from the University of Thessaloniki, Dr. Veronica Demenescu from the University of Timisoara, Dr. Michal Babiak from the University of Bratislava, and Dr. Andrej Mat'ášik from the University of Banská Bystrica, who, unfortunately, prematurely passed away this year and did not meet this issue of our journal. For this reason, we are dedicating this issue in the memory of Professor Mat'ášik and the idea of connecting artists and scientists for whom art is *modus vivendi*.

The guest of our section *The word of the artist* is the maestro Mladen Jagušt, a longtime professor at the Academy of Arts and a conductor, who in an interview with Ira Prodanov discovered some minuscule details of his profession and shared vividly his thoughts on musical art. The *Studies on Film* section opens with the paper of Zoran Koprivica, who offers original observations of *Hamlet* and Olivier's (re)interpretation of this Shakespearean work, based on theoretical literature and comparative studies. After the article of Dragan Stojmenović, in which the basic ideas of French Impressionism in the field of film are thoroughly explained and affirmed, the *Theory and History of Arts* section follows. The article of Jagor Bučan raised a number of important issues from the domain of structural analysis and hermeneutics of the painting, in the framework of the discourse on the painting and the language dialectic, being two modalities of the expression of reality. After the theoretical discussion on educational value of art by Dragana Stojanović, the paper of Lamija Kršić follows, in which the ever intriguing elements of Eco's Semiotics come into focus. The reader meets the article of Lidija Marinkov Pavlović, in which the concept and manifestational forms of remediation in cinema art are defined. Katarina Pantović and Dajana Milovanov are young authors whose articles about art of Helmut Newton, Sylvia Plath and Henri Rousseau provide the basis for new theoretical insights.

The section *Studies on Music* opens with a paper that confirms recent networking of art and science. As a result of this interdisciplinarity, an artistic-musical work appears that "narrates" the origin of the universe, which is discussed by Maria Mannone, Kyriaki Gkoudina and Evan Tyler. In her article, Sandra Fortuna deals with one of the most current topics in music theory, the concept of *embodiment*, this time within the musical education system. *Aria* by John Cage and Cathy Berberian is the topic of Bojana Radovanović's article, and Svetlana Stojanović Kutlača speaks about the symbolism of Bach's work *Art of fugue* and the Renaissance idea of „change“. The theatrology is "represented" by the paper of Milan Novaković, who brings a comparative analysis of the comedian Chaplin and Tati. The reviews of Ira Prodanov, Nice Fracile and Jasna Tanasijević are followed by An overview of the most important events, the Biographies of the authors and the links to important documents.

If Goethe was right when he said that it was not enough to know, but to also apply this knowledge, then in support of this thought goes the fact that this year's *Zbornik radova* is referred in DOAJ (Directory of Open Access Journals), so the "knowledge" of our authors has become more accessible and more applicable. We would like everyone to find in this issue the "knowledge" that will sufficiently intrigue him to study and apply it.

dr Nataša Crnjanski, editor

Ira Prodanov

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju

Srbija

UDC 78.071.1:929 Jaguš M.(047.53)

doi:10.5937/ZbAkUm1705009P

Muzika je stvar koja dolazi iz glave i iz srca¹

/intervju s maestrom Mladenom Jaguštom/



Postoje intervjui koje vodimo da bismo dokumentovali jedan trenutak, da bismo do detalja saznali činjenice vezane za određenu temu, umetničku produkciju ili projekat. Postoje, međutim, i oni razgovori koje beležimo bez konkretnog povoda, ili zbog svih povoda zajedno. Upravo takav razgovor vodili smo s maestrom Mladenom Jaguštom, našim uvažanim devedesettrogodišnjim profesorom i dirigentom, koji je gotovo dve decenije vodio Simfonijski orkestar Akademije umetnosti i s tim ansamblom ostvario brojne koncerte, interpretirajući najsloženije partiture kompozitora baroka, klasike, romantizma i dvadesetog veka i dovodeći taj ansambl do profesionalnog nivoa.

Mladen Jagušt je dva puta dao intervju za potrebe projekata Akademije umetnosti. Prvi put, prilikom izdavanja monografije Akademije umetnosti povodom 35 godina njenog postojanja, kada je u tekstu pod naslovom „Ja ovde imam Berlinsku filharmoniju“² govorio o radu sa orkestrom studenata, a potom i u procesu stvaranja baze

¹ Ovaj tekst, štampan na osnovu intervjua vođenog 12. V 2017. godine u Beogradu, deo je naučne produkcije vezane za projekat “Kulturološki identiteti u umetničkoj produkciji Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu – arhiviranje i analitičko predstavljanje građe i tradicije” koji je podržao Sekretarijat za nauku i tehnološki razvoj AP Vojvodine pod brojem: 114-451-1671/2016-01.3. Fotografija preuzeta sa stranice: <http://www.srpskilegat.rs/rodjen-je-dirigent-mladen-jagust/>

² *Akademija umetnosti u Novom Sadu 1974 – 2004*, ur. Nenad Ostojić, Novi Sad, 2008, intervju „Ja ovde

podataka Alumni udruženja naše kuće³, kada se prisećao svojih sopstvenih umetničkih početaka. Iako je ovaj put bilo reči o životu, o umetnosti, o Bogu, nastanku muzike – budući da je razgovor s maestrom uvek živ, inspirativan i seže u sve moguće zamislive pravce – na kraju smo fokus interesovanja usmerili ka samom dirigentskom pozivu, o tome kako se formira dirigent, šta mora da ima na umu dok vodi ansambl i koji su to ključni elementi u muzici na koje svaki izvođač mora da obrati pažnju.

- *Kako biste opisali profesiju dirigenta?*

Na svakom putu, čime god da se krećete, na pruzi, na drumu, imate oznake „200 metara do skretanja za“. Dirigent je upravo to, taj znak da će se, neposredno pošto učini pokret, nešto muzički desiti. Zato se mora imati prvo i osnovno na umu: dirigent pokazuje nešto neposredno pre zbivanja, jedan trenutak pred... On mora biti ispred muzike, on je čuje pre nego što su je svi čuli.

- *Kako se postaje dirigent?*

Ja sam svoj poziv učio iz prakse, ali i iz knjižurina, nemačkih. Imao sam sreće da sam znao nemački, pa sam čitao, prepisivao, stalno. Na primer, niko me nikad nije učio da radim s glasovima. Ali orkestarsko dirigovanje, to jesam učio od profesora. I nisam samo učio kroz rad sa studentskim ansamblom, nego sam i svirao u njemu. Violu. A kasnije sam kod Vrbanića⁴ i korepetirao. Slušao sam kako radi s pevačima. Vrbanić je radio kasnije u Americi. Horsko dirigovanje učio sam i od Lige Dorogi. Kako se sedi, kako se oslobađa ceo trup da bi se taj glas mogao dobro formirati... A što se tiče vežbanja, dirigent neće dirigovati dobro, ako i sam ne radi neke vežbe. Gimnasticiranje. Ja i dan danas petnaest minuta svakog jutra vežbam. Od trinaeste godine obične vežbe za ruke i noge. Bavio sam se i sportom – skijanje. Čak i skokovi. Pa sam povredio malo kičmu. I onda sam se našao na turneji po Jadranu i bili smo na Mljetu. Kasnije sam se tamo vratio i kroz plivanje popravio kičmu.

- *Šta biste istakli kao bolnu tačku današnjeg izvođenja muzike?*

Moj profesor, Fridrih Caun (Zaun) bio je nemački dirigent, dirigent simfonijske i operne muzike. On me je naučio kako se radi simfonijska muzika. Morali smo učiti uvek sve napamet. I ja sam od tada pa sve do danas sve simfonije znao napamet.

imam Berlinsku filharmoniju“, intervju vodila Ira Prodanov, 103 – 107.

3 Premda je taj razgovor zabeležen samo kao snimak (razgovor vodio Milan Milojković, 23. XII 2013), te nije publikovan u štampanom obliku, njegov radni naslov mogao bi se uzeti iz jedne maestrove rečenice. Naime, komentarišući jedno od izvođenja našeg simfonijskog orkestra, Mladen Jagušt je zaključio uzbuđeno: „Zvučalo je k'o mali bog!“. U nekim od budućih izdanja Alumni udruženja bez sumnje da će ovaj intervju biti upravo tako i naslovljen.

4 Lav Vrbanić (1904 – 1983) operni pevač – bas i pedagog. Delovao u Hrvatskoj, a zatim u SAD.

Nismo radili hor. Međutim, ni kod svog profesora, a ni kod nikog drugog, nisam čuo ono što ja propovedam, a to je jezik – da li se peva ili se govori, on mora biti jasan. Kad se nešto peva, to nije samo pevanje, to je izražavanje ubeđenja, „ein Muss“.⁵ I zato mora biti razumljivo... Muzika je nastala kao potreba duše da se raduje, da žali, da nešto saopšti, da izjavi veru u nešto. Ona dolazi iz glave i iz srca. Ali sve to mora da se saopšti tako da se razume. Pa, pogledajte, guslara. Njegovo pevanje ne bi imalo smisla da ga ta publika ne razume: „U toj vojsci devet Jugovića/i deseti stari Jug Bogdane...“ Pa to, „i deseti stari Jug Bogdane“, pa to mora da bude jasno k'o dan! Čovek se sporazumeva jezikom i to složenim jezikom, i to mora da prenese u muziku. Ali mora stvoriti što više mesta u ustima da taj govor pri pevanju bude „povišen“ i „obao“... Pevač, hor, crkveni hor, svi moraju znati o čemu pevaju, da bi to drugom saopštili. To danas pevači u horu ili u operi ne znaju. Vi njih danas ništa ne razumete! Uzmite našu himnu. Akcenti nisu svuda u redu. Znate šta je čudno? Logičnih naglasaka više se pridržavaju svirači, nego pevači. Zamislite! (Svira lagani stav Betovenove *Treće simfonije*, zatim početak Mendelsonovog *Konzerta za violinu*). U instrumentalnoj muzici pola stvari nije upisano u partituru, pa ipak se svira logično. To se zove „muzika fraza“. Pevači samo gledaju na nekakav glasovni efekat, a na smisao reči – nikada. I ne vode računa o frazi. Stvar je u tome da nikad ne nameste glas (slovo) koji će izvesti. Moraju pripremiti slovo B, kad pevaju reč „bog“. Unapred se namesti B, tren pre nego što se otpjeva. B mora da se „napne“ i „pukne“ u pravom trenutku. Pevaj kao što govoriš! Ali, treba i poznavati jezik na kojem se peva, ne samo razumeti, nego i izgovaranje glasova... „Ich gehe“ na nemačkom, to nisu prosto dva slova „e“ jedan pored drugog. Reč Herr (Gospod) i Herr Jaguš – to je različito, i to nikog ne interesuje kako se izgovara, a još manje kako se peva. Pevaj kao što govoriš, ali to ne znači neimpostirano i pre naglašeno. Svi samoglasnici i suglasnici moraju zvučati ujednačeno, u boji i na istom mestu. Slovo mora da prsne na početku reči i to naviše, a ne naniže. Meni je sve to jasno k'o pekmez, jer ne samo da sam svirao, već sam i pevao, kao student, tenor, do g2 bez problema. Suglasnici se moraju namestiti unapred, posebno kada je reč o drugom slogu, na primer, dvosložne reči: kiša pada trava raste. To bi se napisalo ovako: kiš-ša, pad-da/trav – va ras-ste, ali, naravno, ti glasovi se ne pevaju dva puta, nego se samo zamišlja ova slika, ali se glasovi uzmu tren ranije i izgovore u pravi čas. Važno je, zatim i odvajati reči: „peva ona“, jasno se mora odvojiti reč „ona“ od „peva“, inače se dobija „pevaona“. Pa, čak i kad se peva crescendo ili decrescendo bitno je da se i u postepenom pojačavanju ili stišavanju i dalje jasno čuje koji je slog u reči naglašen, a koji nenaglašen.

5 Nem. *Moranje*.

- *Koje su to nijanse koje dele izvođenja kompozicije baroka, od onih klasike ili romantizma?*

To vam je kao sa književnošću. Roman iz doba baroka sasvim ima drugi štimung nego onaj iz romantizma. Ton u renesansi ne sme biti jak, jer u to vreme ljudi nisu svoja osećanja iskazivali toliko otvoreno, oštro. Pa, pomislite samo na renesansno pesništvo! Sve u renesansi je daleko nežnije i finije, bez prevelikog dinamičkog raspona kod violina. Kod Mocarta, međutim, mora ići nošeno. Žica kod gudača se zaljula, i ostavi se da zazvuči. Takozvani *spiccato portato* (svira *Malu noćnu muziku*). Kod Baha to ne može, to što smo sad rekli za Mocarta. Kod Baha nema pokreta ruke. U romantizmu opet može sve. S trubom, na primer, kod Mocarta treba vrlo oprezno, ali u romantizmu volumen zvuka postaje mnogo veći. Najbrži tempo koji se traži kod Mocarta ne sme biti brži od onog kad najbrže izgovorimo glasove „d-g-d-g-d-g....“. Opet, kod Betovena mora biti dramatičniji gest. U romantici imamo više vibrata, naročito kod glasova.

- *Kojeg dirigenta pamтите?*

Furtvenglera (Wilhelm Furtwängler) u Salzburgu. Izašao sam sa njegovog koncerta kao lud i pet-šest dana nisam mogao da dođem sebi, od tog zvuka, od te napetosti. Prelepo. Međutim, Karajan, na primer. Nije mi se dopalo kako je radio Bramsov *Rekvijem*. Tu svaka nota mora biti ispunjena (peva *Herr;lehre doch mich* iz Bramsovog *Rekvijema*).

- *Da li ste rado dirigovali nova dela naših autora – znamo da ste brojna praiizvodili i snimili...*

Voleo sam to. Pa to je kao i svaka druga muzika. Rado sam to radio. Pa imam i simfoniju koja mi je posvećena – evo, Vasilije Mokranjac mi je posvetio svoju *Petu simfoniju*. Interesovala su me nova dela, jer lako je izvoditi jasne akorde, već izvođeno delo. Ali ja sam bio znatiželjan. Hteo sam da izvedem sve to. Ja sam izvodio Ljubicu Marić, tri-četiri puta *Pesme prostora*. I sve sam radio sam, bez slušanja drugih. Nikad nisam gledao i slušao izvođenja drugih. Možda tek kasnije, kad sam sam završio s nekim delom... Uvek sam satima analizirao partituru koju sam pripremao, dvadeset, trideset dana pre izvedbe, ma kog autora, i pisao apsolutno u svaki takt svoja zapažanja do detalja, analizirao harmonski, pisao štrihove...

- *Dugovečni ste i imate puno životnog iskustva. Šta biste savetovali mlađim, kolegama, umetnicima, ljudima?*

Ne čini drugom što ne bi voleo da tebi čine. I još jedno: živi i daj drugom da živi. To je moj životni moto.

Mali podsetnik o Mladenu Jaguštu

Mladen Jagušt (10. decembar 1924, Sunja, Kraljevina SHS, danas Hrvatska), jedan je od najistaknutijih jugoslovenskih dirigenata horske, operске, simfonijske i oratorijumske literature, s uzornom međunarodnom karijerom. Još kao mladić dirigovao je horom u svojoj osnovnoj školi, i kasnije, u gimnaziji. Pored toga, svirao je violinu, klavir i harmoniku. Na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji bio je učenik čuvenog Fridriha Cauna kod koga je diplomirao 1949. godine. Svoje praktično osposobljavanje za dirigentski poziv počeo je još 1945. godine s Horom "Ivan Goran Kovačić", koji je i osnovao. Radio je i s Kamernim horom Radio Zagreba, te kao korepetitor i dirigent zagrebačke Opere. Rukovodi Horom i Orkestrom Umetničkog ansambla Doma JNA u Beogradu u periodu 1957-66, a dirigent i direktor Opere i Baleta Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu bio je od 1. jula 1966. do 31. decembra 1970. Nakon odlaska iz Novog Sada, bio je dirigent i šef Simfonijskog orkestra i Hora RTV Beograd. Dobitnik je *Oktobarske nagrade grada Novog Sada*, *Oktobarske nagrade grada Beograda*, *Vukove nagrade*, a nagradu *Udruženja kompozitora Jugoslavije* dobio je za izvođenje domaćih autora i snimke tih izvođenja (*Koštana*, *Ohridska legenda*, kao i kompletan opus Stevana St. Mokranjca). Delovao je i kao redovni profesor na Akademiji umetnosti u Novom Sadu i Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, a za rad s Orkestrom novosadske Akademije dobio je i Nagradu za životno delo. Gostovao je u Austriji, Belgiji, Engleskoj, Italiji, Kanadi, Kubi, Mađarskoj, Maroku, Nemačkoj, Poljskoj, Rusiji, Rumuniji, Švajcarskoj i Ukrajini, kao i u svim većim centrima bivše Jugoslavije. Osamdeset godina života i 60 godina umetničkog rada obeležio je izvođenjem *Rekvijema* Đuzepea Verdija 2004. godine, a Bramsov *Requiem* izveo je u decembru 2016. godine s Orkestrom i Horom RTV Beograd, kako sam ističe, "za sebe". Tokom čitavog života, paralelno s dirigovanjem, posvetio se i slikarstvu i ostvario brojne izložbe, uglavnom akvarela.

Zoran Koprivica

Univerzitet Crne Gore

Fakultet dramskih umjetnosti u Cetinju

Filozofski fakultet u Nikšiću

Filološki fakultet u Nikšiću

Crna Gora

UDC 791.635-055.2:929 Olivier L.

doi:10.5937/ZbAkUm1705014K

Olivijeov 'esej o Hamletu'

Apstrakt: Hamlet Lorensa Olivijea više je renesansni lik, melanholik i sanjar, a ne čovek od akcije na način kako su to, u njegovim ekranizacijama, Henri V i Ričard III. Ipak, čini se da je Olivije najveću hrabrost pokazao, ne u krajnje slobodnom pristupu, tumačenju ove Šekspirove tragedije, već u doslovnoj primeni Frojdovog obrasca na probleme u njemu, viđenog kroz prizmu profesora Ernesta Džonsa. Transponujući originalni Šekspirov tekst, on polazi od njegovih globalnih svojstava, apstrahujući brojne i razgranate događajne i asocijativne momente koji bi mogli da opterete polifonu strukturu njegove – filmske priče. Olivije, takođe, želi da izbegne njeno dramsko raslojavanje i gledaočevu pažnju fokusira na klimaksne momente. No, dramski najjače i najupečatljivije scene u njegovoj ekranizaciji *Hamleta*, ipak su one vezane za upotrebu kamere, tačnije njenu pokretljivost i analitičnost, čime se želi ukazati ne samo na ostentativnu razliku između kinematografske i teatarske stilizacije, već se, na određeni način, opredeljuje i položaj samog gledaoca. Olivije se u svom 'eseju o Hamletu' ne bavi hronologijom, odnosno problemom vremenskih odnosa. Vizuelna struktura ovog filma i njegova dinamika *a priori* su određene ritmičkim parametrima lavirinskog prostora Elsinora.

Ključne reči: prototekst, intertekstualnost, adaptacija, ekranizacija, transpozicija, dijegeza, dekonstrukcija, Šekspir, Olivije, Hamlet

Lorens Olivije se u *Hamletu* (1948),¹ kao i u svom prethodnom, šekspirovskom filmu *Henri V* (1944),² pojavljuje u dvostrukoj ulozi – tumača glavne uloge i reditelja.³

1 1948 - Velika Britanija, Two-Cities Films.

2 1944 - Velika Britanija, Two-Cities Films.

3 U želji da ostvari što autentičniji utisak i napravi distinkciju između sebe kao ličnosti i glumca, s jedne, i tumača tog kompleksnog Šekspirovog lika, s druge strane, Olivije je odlučio da kosu ofarba u plavo, što nije bila uobičajena praksa u to vreme, ali ni u vreme nemog filma (tako nešto nije radila čak ni ekscentrična Sara Bernar!), ali jeste kasnije, uključujući Smoktunovskog i Branu.

No, za razliku od *Henrija V*, filma koji je snimio u tehnikoloru, Olivije se u ekranizaciji *Hamleta* priklonio crno-beloj tehnici najviše zbog širokih mogućnosti upotrebe panfokusne fotografije, koja će na najbolji način oslikati atmosferu Elsinora i prikazati psihička stanja glavnog junaka.⁴ Olivije su, pored panfokusne fotografije i ekspresivnih krupnih planova, bila bliska i druga tehnička rešenja. Tako je i govor Duha, kojemu je upravo on 'pozajmio' glas, usporen, s ciljem da se dočara pseudo-infernalna atmosfera, budući da je duh starog kralja Hamleta osuđen da neko vreme luta i u sumpornom ognju pročišćava svoje grehe.⁵ Upotreba gornjeg rakursa u Olivijeovoj ekranizaciji ima snažno metaforično dejstvo. Tako zamišljeni i uobličeni kadrovi, s transparentnom vizuelnom simbolikom, fokusiraju zapravo Hamletov odnos prema kralju Klaudiju i njegovom dvoru. (Za sličan pristup opredeliće se i Zeffirelli /Franco Zeffirelli/ i Brana /Kenneth Branagh/ u svojim adaptacijama *Hamleta*). Olivijeovu ekranizaciju, međutim, nezavisno od ugla snimanja, odlikuje čvrsta strukturalna veza između kadrova, kao i njihove izrazite likovne vrednosti.⁶

Posebnu simboličku i dramaturšku funkciju imaju stepenice koje vode od 'mračnih' dubina Elsinora do kule na njegovom vrhu, sa kojih će Hamlet moći da prati zbivanja u dvoru i oko njega. Stepenice imaju i 'ceremonijalni' značaj (niz njih silaze kralj i njegova svita), ali i komičnu ulogu (momenat kada se licemerni Ozrik spotakne i padne). To su, međutim, samo neki od primarnih aspekata upotrebe stepeništa u Olivijeovoj ekranizaciji.⁷ Pomenimo još Hamletovo uspinjanje da bi sledio Duha,

4 Desmond Dickinson (Desmond Dickinson) je, u tom pogledu, pokazao veliko snimateljsko umeće, možda najveće uz Grega Tolanda (Gregg Toland), čije je pan-fokus u *Gradaninu Kejnu* do danas zadržalo svoj paradigmatički značaj. I sâm Dickinson je često isticao da je *Hamleta* snimao pod snažnim Tolandovim uticajem. Uostalom i Olivije je, posredno, sarađivao s Tolandom igrajući Hitklifa u Vajlerovoj ekranizaciji *Orkanskih visova*. O kreativnim mogućnostima /prevashodno mizanscenskim izdvajanjima i emfazama koje je ta tehnika pružala, Olivije kaže: "S dubinskim fokusom mogao sam Hamleta opkoliti licima [...], mogao sam da napravim razdaljinu između likova, stvarajući efekat otuđenosti ili čežnje za prošlim zadovoljstvima, kao kada Hamlet vidi Ofeliju u njenoj čednoj viktorijanskoj haljini" (Olivier, 1989: 179).

5 Taj jezivi zvuk koji prethodi pojavljivanju Duha, predstavlja mešavinu pedeset žena koje vrište, pedeset muškaraca koji urlaju i dvanaest violinista koji prevlače gudačkom preko žica, 'stvarajući' jedan te isti ton. A na sve to, s namerom da ekstremno pojača utisak, Olivije je iz pozorišne postavke *Hamleta* Žan-Luja Baroa (Jean Louis Barrot) preuzeo 'efekat lupanja srca'.

6 Nil Tejlör (Neil Taylor) ukazuje na veliki broj kadrova u Olivijeovom *Hamletu* (oko trinaest posto) koji su snimljeni iz gornjeg rakursa. On je, takođe, izračunao da bez obzira na pokretljivost kamere i njenu analitičnost, dubinske i složene kadrove, njihova prosečna dužina iznosi dvadeset jednu sekundu, što je malo duže nego u Kozincevljevoj (Григорий Михайлович Козинцев) ekranizaciji, ali znatno kraće od 'pozorišne' verzije *Hamleta* Tonija Ričardsona (Tony Richardson), u kojoj jedan kadar u proseku traje dvadeset sedam sekundi.

7 Piter Donaldson (Peter Donaldson), koji je Olivijeovu biografiju detaljno istražio, ističe da te stepenice imaju duboko podsvesno i psihoanalitičko utemeljenje ne samo u pogledu Olivijeovih iskustava s Edipovim kompleksom, već i u vezi s jednom psihičkom traumom koju je Olivije vukao još iz ranog

došao do vrha zidina dvorca i izgovorio čuveni monolog, stigao do kraljičine sobe i, konačno, njima se kreće procesija s njegovim beživotnim telom. Te stepenice, koje vode do vrha dvorca, po svojoj funkciji razlikuju se od 'ceremonijalnih' stepenica koje se nalaze u unutrašnjosti i posebno dolaze do izražaja u 'sceni mišolovke' /*the mousetrap scene*/ i 'sceni mačevanja' /*the fencing scene*/. Te stepenice simbolizuju i Hamletovu borbu s kraljem (sa njihovog vrha Hamlet će da 'poleti' i ubije Klaudija). Za razliku od polumračnih, osenčenih i strmih stepenica koje Hamleta najčešće odvede u kontemplaciju i fantazmagoriju, te stepenice jasno su osvetljene. U sekvencama sa stepeništem unutar dvorca do posebnog izražaja dolazi sugestivna muzička fraza, koja je istovetna u trenutku kada niz njih silaze kralj i kraljica da bi prisustvovali predstavi putujućih glumaca i onda kada se Hamlet i Laert pripremaju za dvoboj. Ona se pojavljuje i na mnogim drugim mestima u filmu i ima svoju osobenu asocijativnu i reminiscentnu vrednost. Pa, iako vizuelna dramatika i simboličko vizuelno izražavanje čine esencijalni deo Olivijeovog filmskog prosedea, dramska uloga muzike i zvučnih efekata, koji najčešće imaju emfatičku ulogu i djeluju kao kontrast vizuelnim elementima, takođe je nezamenljiva.⁸

Zahvaljujući prevashodno funkcionalnim i ritmičkim pokretima kamere i njenoj analitičnosti, Olivije i njegov snimatelj Dickinson uspeli su da obuhvate i simbolički aktiviraju mračni i zloslutni prostor Elsinora bez njegove vizuelne fragmentacije. Globalna struktura Olivijeovog filma svodi se, dakle, na nekoliko elemenata specifično filmskog izraza u kojima dominira složeni kadar postignut panoramskim pokretom kamere, uz funkcionalno smenjivanje planova i istovremeno menjanje njihove kompozicione strukture. Montaža sukcesivnih kadrova zamenjuje se dubinskom mizanscenom i panfokusnom fotografijom. Kadrovima-sekvencama uspešno se objedinjuju narativna i tehnička komponenta, čime se postiže specifično filmski oblik naracije bez obzira na 'nametljivo' prisustvo pozorišnog koda. Pored deskriptivne, te sekvence imaju i naglašenu retoričko-simboličku funkciju, a njihove vizuelne vrednosti čine aktivni deo globalne kompozicione strukture. Uz pan-fokusnu fotografiju značajno mesto u Olivijeovoj ekranizaciji zauzima i funkcionalna upotreba senki. One, kao svojevrсни kontrasti, imaju i supsidijarno metaforičko dejstvo. To je

detinjstva kada je od strane jednog starijeg, mentalno i psihički poremećenog dečaka bio seksualno zlostavljan na stepeništu škole *All Saints*. Tu dobro čuvanu tajnu iz svog detinjstva Olivije je obelodanio tek u poznim godinama. Incident koji se zbio na stepeništu pomenute škole, a u kojemu je Olivije bio žrtva, po Donaldsonu u celosti se reflektuje na tragičnu dispoziciju njegovog glavnog junaka u delu o kojemu je reč. U prilog toj tvrdnji idu i nekolike scene u kojima se kamera izdiže iznad žrtve koja nemoćno pruža ruku prema svom mučitelju.

8 Ipak, za razliku od vizuelnih elemenata, kada se radi o upotrebi zvuka, čini se da Olivije, izuzimajući pojedine zvučne efekte, među njima i onaj lupanja srca, koji su, očigledno, u funkciji intenzifikacije dramskih događanja, nije bio jednako inventivan.

posebno primetno u sceni na groblju */the graveyard scene/*, kada senka Hamletove glave prekriva Jorikovu lobanju, i u završnoj sekvenci, kada se pogrebna povorka kreće stepeništem Elsinora koji, dok sunce zalazi, i sam postaje jedna ogromna senka. Očigledno da i jedna i druga scena Olivijeove metafore prolaznosti, smrti i tame na krajnje eksplicitan način ukazuju ne samo na rediteljevo viđenje problemâ u *Hamletu*, već i Šekspirovog velikog dela u celini. I upravo elementima specifično filmskog izraza, pokretljivom i analitičkom kamerom, dubokim fokusom i svetlosnim valerima, Olivije ostvaruje one estetske vrednosti koje su pozorišnoj inscenaciji ovog ili bilo kojeg drugog Šekspirovog dramskog dela najčešće nedostupne. S druge strane, međutim, upotrebom dubokog fokusa kinematografska iluzija, kao transpozicija objektivne stvarnosti, postaje bliska vizuelnim vrednostima i konvencijama teatarske stilizacije. U dijegetički omeđenom prostoru pan-fokusne fotografije, karakteristični prostorni segmenti uspostavljaju potrebno jedinstvo povezujući aktivne elemente kompozicione strukture. Olivijeov mizanscenski 'balans' na granici specifično filmskog i 'proverenog' pozorišnog koda, umnogome određuje i percepciju samog gledaoca. Olivije, očigledno, 'veruje' gledaocu i upotrebom pan-fokusne fotografije apriorno odbacuje moguću disperziju njegove pažnje.

Simbolički vizuelni prosede Olivijeove filmske adaptacije *Hamleta* dobrim delom je odredio i njenu naraciju. To se posebno odnosi na mizanscensko dupliranje uvodne i završne sekvence kao svojevrsnih metaforičkih ligatura koje nedvosmisleno ukazuju ne samo na arhitektonsku egzaktnost i preciznost njene strukture, već i genezu njenog vizuelnog izraza: „Sasvim iznenada, jednoga dana, vizualizovao sam završnu scenu *Hamleta*. I iz tog kratkog vizuelnog utiska video sam kako cela koncepcija filma može biti sačinjena“ (Cross, 1948:11). Hamletovo beživotno telo iznose na vrh zidina Elsinora; ljudske figure i njihove senke nestaju, da bi se ubrzo zatim radnja vratila u dijegetički okvir uvodne sekvence. Isto to vidimo i u završnoj sekvenci. Filmska kritika, apostrofirajući neznatan broj sekvenci izvan prostornog okvira enterijera, ukazuje na nemogućnost određenja vremenskog 'tembra' unutar kojega je radnja ovog Olivijeovog filma smeštena. Ipak, taj 'problem' možemo svrstati u grupu irelevantnih, pored ostalog i zbog toga što snažan intenzitet dramskih događanja u njemu ostavlja malo prostora za takav vid analitičkih opservacija. Uz to, unutar psihološkog prostora kao jednog od ključnih dramaturških elemenata koji uspostavlja potrebni neksus između različitih delova priče, traganje za fiktivnim vremenskim okvirom čini se suvišnim.⁹ Sasvim je očigledno da se Olivije u svom 'eseju o Hamletu' ne bavi hronologijom, odnosno problemom vremenskih odnosa. Ono što je jednako važno jeste i činjenica da ni sami Olivijeov 'esej', to jest njegova filmska priča, ne pruža dovoljno osnova

9 U vezi s ovim problemom Entoni Dejvis (Anthony Davies) navodi reči američke teoretičarke filma Sandre Singer (Sandra Singer) koja je, analizirajući tu Olivijeovu adaptaciju, došla do zaključka da je od Ofelijinog ludila do iznošenja Hamletovog tela na vrhove zidina Elsinora protekao samo jedan dan.

za izvođenje takvih zaključaka. Vizuelna struktura ovog filma i njegova dinamika *a priori* su određene ritmičkim parametrima lavirinskog prostora Elsinora, u koji kamera 'ponire' u uvodnoj, i tu se zadržava do završne sekvence filma. Rečju, enterijer Elsinora ima aktivnu dijegetičku funkciju.¹⁰ Njegovo simboličko aktiviranje, pored elemenata fantazmagoričnog i mističnog, otkrivai jegovutransparentnu klaustrofobičnost.

Hamlet se ubraja u one Šekspirove komade koji se ne prenose lako na filmsko platno, a razlog tome, između ostalog, ne treba tražiti isključivo u njegovoj enterijernoj koncepciji. Problem se javlja onog momenta kada elemente specifično *filmskog* treba 'utkati' u prostorni ambijent u kojem veću snagu imaju etablirani elementi *pozorišnog* koda. U samoj strukturi Šekspirovog komada samo nekoliko scena ostavljaju mogućnost eksterijerne 'nadgradnje'. Filmski reditelji taj 'problem' rešavaju na različite načine u zavisnosti od stepena dekonstrukcije prototeksta, odnosno njegove transpozicije, s jedne, i mogućnostima kinematografske stilizacije, s druge strane. U Olivijeovoj ekranizaciji kraljica opisuje Ofeljinu smrt, vidimo kako je kralj Hamlet otrovan, uveravamo se u hrabrost mladog kraljevića ispoljenu u borbi s gusarima. U nameri da podvuče dramaturšku funkcionalnost pomenutih scena na vizuelno upečatljiv način, Olivije unutar jasno strukturisanog ambijentalnog okvira pribegava flešbeku kao korelativnom kodu. Ali za razliku od *Henrija V*, donekle i *Ričarda III*,¹¹ Olivijeova namera u *Hamletu* nije bila da filmsku priču izmesti iz prostornih koordinata enterijera. Takvi narativni ekskursi i njihova vremensko-prostorna dislokacija u tom Šekspirovom komadu, po njemu, nisu neophodni. Monohromatskom klaustrofobičnošću, na vizuelno uverljiv način, Olivije želi da podvuče junakova unutarnja stanja i emotivna preživljavanja. Vizuelna kompozicija, koju, kako smo već istakli, pretežno sačinjavaju elementi dubinske vizuelnosti, nije samo likovno estetizovana, već i dramaturški u potpunosti funkcionalna. Uostalom, i sâm Olivije je u jednom trenutku istakao da *Hamleta* doživljava više kao 'gravuru' /engraving/ nego 'sliku' /painting/. To Olivijeovo zapažanje možemo tumačiti iz najmanje dva ugla: prvi je u vezi s vizuelnim poetskim slikama originalnog teksta i mogućnostima njihovog sinematičkog predstavljanja, a drugi s njegovim simboličkim izražajnim vrednostima. Olivije je – i to smo već naznačili – naglasak stavio upravo na simbolička i artificijelna svojstva dekora, redukujući ga, ne da bi ga uprostio, već da bi pojačao njegovu dijegetičku funkcionalnost. Važnu komponentu filmske izražajnosti u ovom Olivijeovom filmu čine i kostimi.¹² Takođe se dâ primetiti da kostime, kao uostalom i dekor, pored očiglednih likovnih i ikonografskih

10 Entoni Dejvis smatra da je prostorna strategija u Olivijeovom *Hamletu* jasno artikulisana i organski integrisana u samo tkivo priče i, pri tom, 'elokventnija' nego što je to slučaj u *Henriju V*.

11 1955 – Velika Britanija, London Films.

12 Olivije je kostime u *Hamletu* zamišljao na način kako bi to učinio bilo koji dečak dok čita bajku o nekom udaljenom i nepoznatom kraljevstvu. Ili, kako sâm Olivije ističe, njegova zamisao bila je da kostimi izgledaju poput onih na kartama za igru.

vrednosti, odlikuje i njihova puna ‘uzglobljenost’ u dati ambijentalni okvir.¹³

No, dramski najjače scene u Olivijeovoj ekranizaciji *Hamleta*, ipak su one vezane za upotrebu kamere, tačnije njenu pokretljivost i analitičnost, čime se želi ukazati ne samo na ostentativnu razliku između kinematografske i teatarske stilizacije, već se, na određeni način, opredeljuje i položaj samog gledaoca. Tačnije, tako upotrebljena kamera, u principu, zadovoljava dva bitna kriterijuma: punu dramsku funkcionalnost i aktivnu pažnju gledaoca. Kamera, dakle, nije “posmatrač koji ne učestvuje u komadu”,¹⁴ kako primećuje Džordž Baberou (George Barbarow), niti je fiksirana uz proscenijum kao u ‘snimljenom pozorištu’.¹⁵ Pokreti kamere usaglašeni su kako sa opštom atmosferom u filmu (emotivnim nabojem, s jedne i/ili odsustvom emotivne komunikacije, s druge strane) tako i s Hamletovim traganjem za istinom i njegovom neprestanom neodlučnošću. Olivije je, nesumnjivo, pošao od ubeđenja da od pokreta kamere, to jest njene mobilnosti, neće zavisiti samo globalna narativna struktura filmske priče, samim tim i narativni sadržaj svakog pojedinačnog kadra, već i ukupna orkestracija filmske progresije i filmsko-estetski problem odnosa.¹⁶ Unoseći jedan specifično filmski kod u dramski okvir priče, Olivije je, čini se, pokušao da neutrališe jako prisustvo dominantnog pozorišnog koda. On je na taj način uspeo da izbegne ‘fotografisanje’ pozorišnog dekora i prostoru dà novu, dinamičku dimenziju. Sve pomenute odlike Olivijeove (i Dickinsonove!) kamere u potpunosti se iskazuju u sceni ‘mišolovke’, tačnije u jednom njenom delu – *komadu unutar komada* /*play-within-play*/. Ovdje se možda i moglo očekivati da kamera bude statična. Međutim, Olivije upravo njenom pokretljivošću postiže jako asocijativno i simboličko dejstvo. Ona uporno kruži iza stolica na kojima sede kralj i kraljica koji prate dešavanja u drugom

13 Olivijeov izbor apstraktnog dekora Džek Džodžens (Jack Jorgens) pre svega ostalog, dovodi u vezu sa oštrim kritikama koje dolaze kako od strane kritičara realističke škole, onih koji odbacuju svaku pomisao na filmski artizam, tako i protivnika bilo kakve stilizacije. No, on u polumračnom prostoru Elsinora i zidinama obavijenim maglom i neprozirnim senkama prepoznaje *kafkijansku* atmosferu koja, poput one u Velsovom (Orson Welles) *Magbetu*, ukazuje na mnogobrojne lavirinte ljudske psihe. Piter Moris (Peter Morris) dekor Rodžera Fersa (Roger Furse) smatra impresivnim, ali i vanvremenim i nerealističnim, dok Feliks Barker (Felix Barker) tako osmišljen dekor povezuje sa Olivijeovim viđenjem problema u *Hamletu* kao večnom i univerzalnom delu.

14 Davies, 1990: 58.

15 Rodžer Manvel (Roger Manvell) je mišljenja da je tako upotrebljena kamera u suprotnosti sa samom razradom tematskog toka; za razliku od njega, Entoni Dejvis smatra da se Olivije nije toliko bavio uslovnostima samog medija koliko elementima prostorne dinamizacije koji se nalaze na granici pozorišnog i sinematičkog koda, budući da je „*Hamlet* u suštini teatarska građa koje se igra pred publikom“ (Davies, 1990:42).

16 Dejvis skreće pažnju na činjenicu da je pokret kamere u Olivijeovom filmu i tematski i strukturalno integrisan u samo tkivo priče, a Vladimir Petrić na Olivijeovo nastojanje da uskladi kretanje kamere s pokretima glumaca unutar kadra i da ih „učini sadržajno funkcionalnim, a formalno komplementarnim“ (Petrić, 1964:21).

planu, uokvirena njihovim krunama, što sve zajedno, ističe Dejvis, Elsinor pretvara „u vizuelni izraz Hamletove psihološke arhitekture“.¹⁷ No, Olivijeov prevashodni cilj, na to smo na određeni način već ukazali, bio je, ne da se kruto pridržava pravila, koja nameće tehnika filmskog pripovedanja, već da u elemente specifično filmskog izraza ugradi kompatibilne elemente pozorišnog izraza. Granica na kojoj se ta dva medija, pozorište i film, dodiruju, njihove estetske specifičnosti i intertekstualna prožimanja, čine u biti kako polazište tako i glavni predmet Olivijeovog sinematičkog ‘poniranja’ u ovu Šekspirovu tragediju. Sadržajna funkcionalnost apstraktnog dekora, kao i osobena ikonografija unutar koje kamera, pored otkrivalačke, povremeno dobija i mističnu ulogu, očituju se i u velikom broju dinamičnih subjektivnih kadrova. To su, najčešće, far-kadrovi u kojima dominira svevidnost akuzmo-bića, sa čijim se ‘prisustvom’ i subjektivnom tačkom viđenja događaja na danskom dvoru identifikuju i sami gledaoci. Njihovo kompoziciono uobličenje u direktnoj je vezi sa slobodnim i elastičnim pokretima kamere.

Olivijeovu ekranizaciju *Hamleta* možemo smatrati egzemplarnom iz više razloga. Transponujući originalni Šekspirov tekst Olivije polazi od njegovih globalnih svojstava, apstrahujući brojne i razgranate događajne i asocijativne momente koji bi dramaturški mogli da ‘opterete’ polifonu strukturu njegove filmske priče. Takav Olivijeov pristup rezultirao je nizom odstupanja, kao što su: izostavljanje tri značajna lika (Rozenkranc, Gildenstern, Fortinbras) i nekoliko epizodnih (Rejnaldo, Kornelije, Voltimand, drugi grobar), dva monologa – „*O what a rogue and peasant slave am I!*“ / „O, kakav podlac, niski rob sam ja!“ (II,2) i „*How all occasions do inform against me...*“ / „Kako me prilike optužuju sve...“ (IV,4),¹⁸ kao i nekoliko scena, među kojima je i ona u kojoj Duh prekornim glasom naređuje Horaciju i Marcelu da se zakunu na Hamletovom maču da će čuvati tajnu (I,5), govor Prvog glumca o trojanskom kralju Prijamu i njegovoj ženi Hekubi (II,2) i tri scene iz četvrtog čina /prva sadrži razgovor Klaudija i Gertrude nakon Polonijeve smrti, u drugoj se vodi dijalog između Hamleta i Rozenkranca i Gildensterna, a treća se odnosi na Fortinbrasa i već pomenuti Hamletov monolog „Kako me prilike optužuju sve...“/. Uz to, Olivije menja mesta nekim scenama, izostavlja ubistvo Goncaga (II,2), a zadržava scenu pantomime /*the dumb show*/. Očigledno je da Olivije, na određeni način, sužava tematski okvir priče, kidajući pojedine njene niti koje bi trebalo da upotpune konačnu sliku o Hamletu kao tragičnom junaku.¹⁹ No, Olivije u tom Šekspirovom komadu istražuje prevashodno psihološke,

¹⁷ Davies, 1990:61.

¹⁸ Viljem Šekspir, *Hamlet* (prevod: Živojin Simić i Sima Pandurović – i u daljem tekstu).

¹⁹ Iako je snimio jednu od najdužih verzija *Hamleta*, Olivije ju je, na kraju, ipak, ‘sveo’ na dva sata i trideset pet minuta (slično je postupio i Kenet Brana), ‘žrtvujući’ bezmalo polovinu originalnog teksta. Olivije je iz snimljenog materijala, kako kaže, ‘izvukao’ ekranizovanu priču o Hamletu koju je nazvao *An Essay in Hamlet*. Olivije je kasnije korigovao svoj stav, govoreći radije o ‘Interpretaciji Hamleta’, odnosno o ‘Filmu o Hamletu’ (Olivier, 1989:180).

a na određeni način i transcendentne vrednosti i simboliku, marginalizujući pri tom političku komponentu, što se ne bi moglo reći za neke druge filmske adaptacije, uključujući i one Kozinceva i Brane.²⁰ Stavljanjem naglaska na elemenat psihološkog, Olivije, takođe, želi da izbegne dramsko raslojavanje priče i gledaočevu pažnju fokusira na njene klimaksne momente. U prilog tom nastojanju idu i brižljivo odabrani ikonografski detalji, kao i simboličko aktiviranje ogromnog, polumračnog, ominoznog i često sablasnog enterijera, koji u potpunosti korespondiraju sa Hamletovim psihičkim lomovima i neizbežnim dilemama. Atmosferu naglašene emotivnosti povremeno upotpunjuju i Hamletovi solilokvijumi koji najčešće imaju ispovedni ton, a u kojima do izražaja dolazi Olivijeov osobeni glumački senzibilitet.

Olivijeova adaptacija *Hamleta* u osnovi je autorski projekat, iako se dramaturška konstrukcija scenarija mora pripisati Alenu Dentu (Alan Dent). Pored toga što tumači glavnu ulogu i režira film, Olivije 'pozajmljuje' svoj glas duhu Hamletovog oca, govori svoj prolog, režira sebe u ulozi Hamleta reditelja u 'sceni mišolovke' No, još je Čarls Lem (Charles Lamb), podsetićemo, ukazivao na jedan paradoks koji proističe iz činjenice da su Šekspirovi dramski komadi manje podesni za izvođenje na sceni nego komadi drugih dramskih pisaca, upravo zbog njihove 'izuzetne vrednosti' /*distinguishing excellence*/. Uz to, po Lemu, u njima ima mnogo toga pred čim glumačka veština ostaje nemoćna.²¹ Iz Lemovih reči dâ se zaključiti da je problem postavke Šekspirovih dramskih komada prisutan još od vremena njihovog nastanka, posebno *Hamleta* kao najdužeg i, nesumnjivo, najkompleksnijeg. Problem o kojem govori Lem postaje očigledan onog momenta kada se pristupi njegovoj ekranizaciji. Međutim, pažljiva strukturalna analiza Šekspirovog dramskog teksta, uključujući i one segmente u kojima do izražaja dolazi njihov vizuelni potencijal, otkriva da je on *ipso facto* zamišljen i vizualiziran filmski i da anticipira određene elemente specifično filmskog izraza u njihovom rudimentarnom obliku, kao što je to dramski postupak fragmentacija prostora i vremena izveden klasičnim montažnim postupkom. Pri tom nikako ne smemo gubiti iz vida činjenicu da je otvorena dramska struktura Šekspirovog komada prenebregavala klasično dramsko postuliranje aristotelovskog tipa, što u potpunosti odgovara jednom drugom, nama u ovom istraživačkom segmentu bitnom: filmskom postuliranju.

Pristupajući filmskoj adaptaciji *Hamleta* i oslanjajući se prevashodno na svoje pozorišno iskustvo, Olivije je bio svestan brojnih teškoća i izazova sa kojima će morati

20 U vezi sa ovim problemom zanimljivo je razmišljanje Roberta Dafija (Robert Duffy), koji kaže: „Eliminacija političke dimenzije komada Olivijeov Elsinor udaljava od oluje i stresa svakodnevne fizičke realnosti i smešta ga na pola puta između neba i zemlje. Njegov Elsinor zahvata u isti mah i simboličko i stvarno“ (Davies, 1990: 45).

21 Čarls Lem (Charles Lamb) je svoja promišljanja o estetskim vrednostima Šekspirovih dramskih dela izneo u eseju iz 1811. godine, naslovljenom *On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation* („O Šekspirovim tragedijama razmotrenim s gledišta njihove podesnosti za pozorišna prikazivanja“, Beograd: Prosveta, 1956, 257-277).

da se suoči. Kompromis na koji je pristao, kao i u slučaju svih estetski relevantnih i značajnih adaptacija, vezan je za sveobuhvatnu i temeljnu transformaciju, odnosno dekonstrukciju prototeksta. Olivije upravo tako i počinje, glasom impersonalnog naratora (svojim glasom iz off-a), koji nam govori: „Ovo je tragedija čoveka koji nije mogao da se odlučiti“.²² Iz te, po mnogo čemu specifične dramske preambule i, rekli bismo, *idée fixe* Lorensa Olivijea možemo izdvojiti najmanje tri suštinski bitna momenta njegove adaptacije: prvo, slobodnu interpretaciju originalnog teksta, kako u pogledu redosleda dramskih događanja tako i u pogledu njihove dužine; drugo, transparentno prisustvo (ekstra)-dijegetičkog naratora ovaploćeno u liku glavnog junaka; treće, priču dramaturški modelovanu i uobličenu sredstvima filmske naracije. Posmatrano iz tog aspekta Olivijeovu adaptaciju ne bismo mogli svrstati u kategoriju ‘vernih’, već analitičkih. A šta tek reći za avangardnu dramsku priču Toma Stoparda (Tom Stoppard) *Rozenkranc i Gildenstern su mrtvi*²³ iz 1967. godine, čiji se glavni junaci u Olivijeovoj filmskoj verziji čak i ne pominju. S pravom se, bez skrupuloznog okolišenja, možemo zapitati gde je u svemu tome Šekspir, i da li slobodna interpretacija njegovih dramskih tekstova, kao u slučaju *Hamleta* Lorensa Olivijea ili Stopardovih ‘varijacija’ na šekspirovske teme, znači zapravo izneveravanje kvintesencije originalnog dela?! I da li, konačno, estetske vrednosti i umetnički dometi dela koje je izvedeno postupkom transpozicije opravdavaju sami taj postupak?!²⁴

22 *This is the tragedy of a man who could not make up his mind.*

23 Tom Stopard je na prostoru bivše Jugoslavije krajem osamdesetih napravio i filmsku priču – *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. Brandenburg WNET Channel 13 New York, 1990.

24 Navešćemo dva analitička primera iz jedne naše znatno obimnije studije, koji bi, verujemo, mogli da ilustruju izneti stav. U prvom činu, o čemu će još biti reči, Olivije je izvršio sledeće bitne izmene u odnosu na redosled dešavanja u originalnom tekstu:

1) Film počinje glasom pripovedača iz off-a koji čita tekst: „Tako se često dešava da ljudi /zbog prirodne neke pogreške na rođenju...“(I,4).

2) Posle pojave Duha, Marcelo kaže: „Ima nešto trulo u državi Danskoj“ (premešteno iz I,4).

3) Hamletov unutrašnji monolog: „Duh mog oca u oklopu?/ Ne, nije dobro sve. Da podvala nije neka?/ Što već nije noć! Al’ dotle ti, dušo, miruj. / Zla će dela otkriti se ma ih zemlja krila cela“, kod Šekspira je na kraju druge scene prvog čina, kada Horacio obaveštava Hamleta o pojavi Duha; Olivije je između monologa, „O da se to čvrsto, pečvrsto meso stopi, /u jednu rosu skupni, rastvori se!“ (I,2) i „Duh moga oca u oklopu?...“(I,2) ubacio treću scenu – kod Polonija.

4) Kod Olivijea Laert ulazi dok Ofelija čita Hamletovo pismo; kod Šekspira ulaze Laert i Ofelija (I,3). Izostavljanja određenih dramskih segmenata, dijaloških replika i likova – Kornelija i Voltimanda (I,2). Dopune i ‘intervencije’ u odnosu na originalni tekst: vrhovi zidina Elsinora na koje iznose Hamletovo beživotno telo; *off*-glas pripovedača: „Ovo je tragedija čoveka koji nije mogao da se odlučiti“.

U drugom primeru želimo da ukažemo na specifičnosti dramaturško-mizanscenskih rešenja, sličnosti i razlike u sceni pojavljivanja Duha i njegovom obraćanju Hamletu (I,4,5):

Horacio: Gledajte, kneže, evo dolazi! ~ Duh: O zbogom, zbogom, zbogom! Pamti me!

Dok na zidinama dvorca o pojavljivanju Duha razgovaraju Hamlet, Horacio i Marcelo, ispod njih je veselje i topovi se oglašavaju. / Duh se pojavljuje, Hamlet hoće da krene za njim, ali ga u tome sprečavaju.

Za razliku od Olivijeove filmske adaptacije *Henrija V*, u kojoj su monolozi prisutni u formi neposrednog iskaza, ili *Ričarda III*, gde glavni junak govori direktno u kameru, u *Hamletu* direktnog obraćanja gledaocu nema, već se glas iz *off*-a 'kombinuje' sa slikom. Sličan postupak Olivije primenjuje i u flešbeku, kada sâm događaj prate reči onoga ko o njemu govori ili ga opisuje (dok posmatramo scenu ubistva kralja Hamleta, čujemo reči Duha koji to ubistvo opisuje, ili dok Ofelijino beživotno telo mirno pluta rekom, čujemo kraljičin patetični glas koji pojašnjava uzrok njene nesreće).²⁵

Jedno od krucijalnih pitanja koje adaptatori i/ili reditelji, jednako kao i teoretičari, postavljaju u vezi sa složenim i često nepredvidivim postupkom filmske adaptacije glasi: da li ostati *veran* originalnom delu ili ne? Čini se da se Olivije u adaptaciji *Hamleta* zaustavio negde na pola puta između ovih, po mnogo čemu, suprotstavljenih stavova.²⁶ I ako je u svojoj 'smeloj' adaptaciji, 'prekrajajući' ovu Šekspirovu tragediju, negde napravio propust, onda je to, bez sumnje, bilo izostavljanje Fortinbrasa. Za to, čini se, postoje najmanje dva bitna razloga: prvi je vezan za sâm postupak adaptacije, tačnije Olivijeovu uočljivu nameru da Šekspirovu priču o danskom kraljeviću smesti u unutrašnjost Elsinora (radi se, dakle, o isključivo enterijernoj koncepciji), unutar kojega će da razvija njenu audiovizuelnu fakturu i dâ joj snažan dramski zamah, te na taj način u potpunosti usmeri gledaočevu pažnju na unutarnja preživljavanja glavnog junaka; drugi razlog možemo potražiti u Olivijeovom pokušaju da, ekranizujući Šekspirova dela izbegne, gde god je to moguće, 'izlišna' ponavljanja. S obzirom na to da je u *Henriju V*, snimljenom nekoliko godina ranije, elemenat marcijalnog imao dominantnu ulogu, Olivije je odlučio da taj segment dramske priče u ovoj ekranizaciji u potpunosti eliminiše. To je mogao uraditi jedino izostavljanjem lika norveškog kraljevića koji u

/ On se istrigne, ljutito se i preteći obraća pratiocima, kreće za Duhom s ispruženim mačem koji podseća na krst. /Na trenutak se vidi lice Duha ispod vizira./ Duh otkriva Hamletu tajnu ubistva potom sledi flešbek: stari kralj Hamlet upire prstom u ubicu. /Duh odlazi, Hamlet pada na leđa, dozivaju ga.

Olivije je iskoristio tu scenu da ukaže na nedolično ponašanje dvorjana; Duh ostaje dalek i nedostupan; Hamlet pokazuje nestrpljivost, uznemirenost i zbunjenost, ali i smirenost i odlučnost. Od ukupno 142 stiha originalnog teksta u filmu nedostaje 76.

25 Za razliku od Dejvisa, koji smatra da je vizualizacijom te scene Olivije znatno osiromašio kraljičin poetski opis, Dafi je, naprotiv, uzima kao tematski relevantnu i dovodi u vezu s Olivijeovom ukupnom poetskom strategijom u tom filmu.

26 Među prvim je to zapazila Meri Mekarti (Mary McCarthy), koja je Olivijeovog Hamleta nazvala „Kraljević od krpa i dronja“ /*A prince of shreds and patches*/, praveći aluziju na Hamletovu neizgovorenu repliku vezanu za Klaudija, „Ta zakrpa i dronja od kralja!“ /*A king of shreds and patches*/ (III,4) (Eckert, ed., 1972: 64). Olivijeov odgovor na te i slične primedbe mogao bi se, možda, pronaći u sledećim njegovim rečima: „Svaki film rađen prema Šekspiru mora po samoj prirodi svojoj biti iznova stvoren Šekspirov komad u jednom potpuno različitom umetničkom medijumu od onoga kojemu je prvobitno bio namenjen. No, da li je to nedopustivo? Ako mislite da jeste, onda morate pristati i na to da se zabrani izvođenje Verdijevih opera *Otelo* i *Falstaf*“ (Dent, ed., 1948:103).

ovom Šekspirovom komadu predstavlja ovaploćenje takvih težnji.²⁷

Olivije se u *Hamletu*, za razliku od *Henrija V*, nije striktno pridržavao složene sheme zapleta, niti pak osnovne koncepcije glavnih dramskih likova, što nedvosmisleno upućuje na zaključak da su neki od ključnih segmenata izvornog teksta u toj njegovoj adaptaciji očigledno bili u drugom planu. Navedimo i odsustvo jednog od brojnih podzapleta koji je direktno vezan za Fortinbrasa i prisustvo Norvežana na danskom dvoru, kao i Fortinbrasov kratki govor koji Olivije u završnoj sekvenci smelo, ali, moramo primetiti, ne i sasvim uverljivo(!), prenosi na Horacija. Izostavljanje Fortinbrasove završne reči, kao i odsustvo Rozenkranca i Gildensterna, nesumnjivo predstavljaju glavni nedostatak Olivijeove filmske transpozicije tog Šekspirovog komada. Time je Olivije, donekle, oslabio dramsku snagu i psihološku uverljivost ostalih likova, a pre svih kralja Klaudija. Njihova dramska 'funkcija' medijatora i potkazivača nedostaje u oslikavanju ukupne atmosfere u Elsinoru, ali i potpunijoj dramskoj profilaciji glavnog lika, kraljevića Hamleta.²⁸ Slično kao i u njegovim prethodnim adaptacijama, *Henriju V* i *Ričardu III*, i u *Hamletu* je dramaturška struktura originalnog teksta (i njegova dužina!) prilagođena tehnici filmske naracije, s naglašenom koncentracijom dramske

27 Zanimljivo je da je Olivije snimio scenu sa Fortinbrasom, za koju kaže da je dobra, i s njegovim kapetanom, za koju kaže da je odlična. Ali, pošto je bio drugačije obučen nego u Elsinoru, a obod šešira mu je prekrivao deo lica, Olivije je, plašeći se moguće reakcije gledališta, odlučio da tu scenu ne uvrsti u konačnu verziju filma. S tom scenom otpao je i monolog, „Kako me prilike optužuju sve...“, za čim Olivije posebno žali. Ipak, na jednom drugom mestu, Olivije iznosi nešto drugačiji stav koji je u neposrednoj vezi sa samim postupkom adaptacije i dramaturške obrade Šekspirove tragedije, ali ne i gore navedenim razlozima: „Iskustva koja sam stekao kod snimanja *Henrija V* poučila su me da je smela prerada drame jedini put za filmsku adaptaciju *Hamleta*. [...] Radili smo tako da iz opsežnog originala sastavimo novu celovitu dramu. [...] Potpuno smo izbacili uloge Rozenkranca i Gildensterna, te Fortinbrasa. *Ovo je radikalni način adaptacije* [...]“ [sic!] (Đurović, red., 1969: 29).

28 Pol Den (Paul Dehn) Olivijeovo dramsko usmerenje dovodi u vezu s njegovim nastojanjem da problemu pristupi sa freudovske, odnosno psihoanalitičke tačke gledišta, što, ujedno, smatra prvim većim nedostatkom Olivijeove adaptacije tog Šekspirovog dela: „Sporno je to da je Šekspir nameravao da ono što se sve vreme naziva Edipovim kompleksom, bude deo Hamletovog karaktera. Ali u filmu deo je postao celina“ (Garrett, ed., 1954: 64). Den, međutim, primećuje i sledeće: „Ja mislim da čak i pedanti imaju pravo da se žale na to što je ‘By heaven, I’ll make a ghost of him that lets me!’ [„Neba mi, u duh ću pretvoriti svakog ko me zadržava!“], postalo ‘of him that hinders me!’ [*hinder* = sprečiti, omesti], jer je snažni i veliki jampski pentametar sada skakutavi i klimavi aleksandrinac, a poezija je uništena. ‘Halts’ [*halt* = zaustaviti, zadržati] umesto ‘hinders’ bilo bi daleko bolje“ (1954: 65). Čini se neophodnim ukazati na činjenicu da o razlikama u značenju sinonimnih glagola *let*, *hinder* i *halt* odlučuju nijanse. Denova minuciozna analiza Olivijeove slobodne upotrebe i ‘osavremenjivanja’ arhaičnih reči i idioma, očigledno, ima za cilj da ukaže na opasnosti koje sobom nosi takvo usmerenje. Treba, takođe, primetiti da je savremenom gledaocu bliži glagol ‘*to hinder*’ od glagola ‘*to let*’ u navedenom kontekstu. Stoga se s pravom može postaviti pitanje, da li *dramska poezija* u procesu translacije neizostavno mora da bude ‘na gubitku’, i da li potencijalni gledalac time nešto dobija? Čini se da odgovor na postavljeno pitanje leži u samom delu, odnosno njegovoj dramskoj fakturi, koja ostavlja ili ne ostavlja takvu mogućnost.

priče i kohezionim jedinstvom atmosfere i ambijenta. Pored toga što je 'izbrisao' mnoge likove, sukob između danskog i norveškog dvora marginalizovao, Laertovu pobunu sveo na nekoliko oštrih reči upućenih kralju, monolog „Biti il' ne biti“ izmestio, Olivije je, vođen idejom Džona Dovera Vilsona (John Dover Wilson), svom Hamletu 'dozvolio' da čuje Polonijeve reči i tako razotkrije zaveru u kojoj učestvuje i Ofelija. Olivije se u filmskoj transpoziciji *Hamleta*, iako mizanscenski drugačije rešenoj, što je u krajnjem i razumljivo, imajući u vidu njegovu enterijernu koncepciju, takođe, poslužio iskustvima vezanim za prostornu strategiju iz *Henrija V*, s kontinualnim ritmičkim tokom. Posmatrano iz estetske ravni, iako se Antoni Dejvis s tim verovatno ne bi složio, ipak možemo govoriti o jedinstvenom dramskom i idejnom prostoru u Olivijeovim ekranizacijama Šekspirovih dramskih dela *en general*.²⁹ Povlačeći paralelu između Olivijeovog pozorišnog iskustva i mogućnosti koje pruža filmski način pripovedanja, dolazimo do zaključka da se Olivije ne samo uspešno koristio prednostima dva umetnička medija, već je znao da precizno odredi njihovu granicu i u okviru date narativne strukture, u konkretnom slučaju filmske, koja nije obavezno linearna i hronološka, inkorporira potrebne elemente dramskog izraza. Međutim, pitanje koje je bilo i ostalo predmetom stalnog interesovanja estetičara i teoretičara filma, vezano je za 'sudbinu' monologa „Biti il' ne biti“. Mnogi među njima su iskazivali (i dalje iskazuju!) ne samo neskrivenu naklonost (i osetljivost!) prema njemu, već istovremeno ističu njegov paradigmatički značaj. Čak i oni koji su krajnje afirmativno pisali o toj Olivijeovoj ekranizaciji, poput Fostera Hirša (Foster Hirsch), na primer, ne slažu se sasvim snjegovim, ma koliko originalnim i dijegetički funkcionalnim, dramaturškim rešenjem: „Određivanje mesta solilokvijumu izgleda manje kao sredstvo tematskog pojačanja ... nego neodlučan način započinjanja drame“ (Davies, 1990:53). Monolog je, u suštini, ostao isti, ali je Olivije izmenio redosled scena i njihovu dramsku arhitektoniku. U Šekspirovom tekstu taj Hamletov monolog dolazi pre Ofelijinog pojavljivanja u prvoj sceni trećeg čina, a u Olivijeovoj adaptaciji to se dešava nakon njihovog susreta; i dok Hamlet sa zidina Elsinora, okrenut leđima, gleda ka uzburkanim talasima, kamera se lagano i 'urotnički' primiće njegovom potiljku, kao da i sama želi da proдре u tok njegovih misli; slika se, uz muzičku emfaz, zamagljuje i Hamlet izgovara uvodne reči monologa. Olivijeova intencija nesumnjivo je bila da u simboličkom – opskurnom i onirički osenčenom ambijentu Elsinora, istakne psihološke karakteristike lika oko kojeg se priča tka i originalnim dramaturškim rešenjima portretirše ostale. No, za razliku od originalnog teksta i većine pozorišnih inscenacija, Hamlet u tom filmu nije prisutan od samog početka odvijanja dramske radnje; tačnije, Olivije želi da naglasi njegovo odsustvo sve do trenutka kraljevog obraćanja Laertu: „Take thy

29 Po Dejvisu, nit koja povezuje prostornu strategiju *Henrija V* i *Hamleta* sadržana je u njihovoj 'cikličnoj vizuelnoj strukturi': u *Henriju V* to je povratak Glob teataru, a u *Hamletu* pogrebna povorka s početka filma (Davies, 1990:43).

fair hour, Laertes; time be thine“.³⁰ Vreme je, dakle, na strani mladog i poletnog Laerta, a Hamletu je namenjen zatvoreni i mračni prostor Elsinora. Simboličke ‘koordinate’ Elsinora, uz naglašeno prožimanje enterijernog i dijaloškog plana, u neposrednoj su vezi sa samom tehnikom filmskog pripovedanja. Tako, vertikalni pokreti kamere u praznom prostoru, u kojem se Hamlet kreće, a koji, najčešće, anticipiraju njegovo stanje duha ili nastavak prekinutih kontemplacija, jukstapozirani su s horizontalnim pokretima kamere u scenama u čijem središtu se nalaze kralj i njegova svita. Hamlet i kamera, odnosno kamera i Hamlet, zajednički istražuju tajnoviti prostor Elsinora što, na određeni način, ukazuje na Olivijeov kontingentni metasinematički pristup u ovoj ekranizaciji, iako to, zasigurno, nije bio njegov krajnji cilj. Tako u jednoj od ključnih scena, kada kralj i Laert kuju zaveru protiv Hamleta, sa mesta gde se po pravilu pojavljuje Hamlet, kamera konspirativno prati njihov razgovor. „Ako Stari Hamlet obilazi bedeme, Mladi Hamlet je duh unutrašnjosti Elsinora“ (Davies, 1990: 54). Te reči Pitera Donaldsona (Peter Donaldson) mogli bismo, možda, dopuniti zapažanjem da nije samo Hamlet ‘duh unutrašnjosti Elsinora’, već je u Olivijeovoj ekranizaciji to i kamera – Hamletov *alter-ego*. Na prisustvo prostorne praznine koja, paradoksalno, ispunjava njegovo unutrašnje biće i daje zamaha njegovim osećanjima, ukazuje i sam Hamlet u *voice-over* monologu nakon scene većanja */the council scene/*.³¹

U svakako najznačajnije segmente narativne strukture tog Šekspirovog komada ubraja se pojavljivanje Duha Hamletovog oca. Njegov iskaz u kojem on iznosi detalje svirepog ubistva, umnogome će opredeliti dalji tok odvijanja radnje. Hamletov susret s Duhom prožet je zebnjom, strahopoštovanjem, a kod Olivijeja i brojnim padovima koji se javljaju kao posledica siline energije koju on emanira. Svako pojavljivanje Duha u direktnoj je vezi s Hamletovim odnosom prema majci i Ofeliji. Olivije na taj način dramsko težište pomera ka dva dominantna motiva: jako prisustvo Edipovog kompleksa u strukturi Hamletove ličnosti i Hamletovu grubost prema Ofeliji. U sceni u kojoj Ofelija vraća Hamletu poklon, zalog njegove ljubavi, opet sledeći misao Dovern Wilsona, Olivije svom junaku stavlja do znanja da ima posla s nečasnim ljudima, da ga prate licemeri i doušnici (kao da Rozenkranc i Gildenstern nisu unapred izbrisani!), i da ga je, na kraju, i sama Ofelija izdala. Hamletovu reakciju na ta događanja Olivije podvlači dinamizacijom prostornih odnosa; montažni rakordi postaju izlišni i na njihovo mesto dolazi dubinska mizanscena, a vremenski diskontinuitet zamenjuje se prostornim kontinuitetom. Odatle i „najduža ljubavna scena snimljena na daljinu“, kako kaže Olivije (Cross, 1948: 12). No, ta scena dostiže kulminaciju u trenutku kada Hamlet umesto da prihvati njen zagrljaj, Ofeliju grubo odgurne i obara. Prostor stepeništa Elsinora ponovo je u prvom planu i drhtava i ispružena ruka, ovog puta Ofelijina. U Olivijeovoj

30 „Izaberi, Laerte, čas; vreme je tvoje.“

31 „Što jadan, prazan, bljutav, beskoristan / izgleda meni sav rad ovog sveta!“

filmskom eseju (iliti interpretaciji, kako kaže sâm Olivije!) to znači isto što i Hamletova ispružena ruka prema Duhu – *nemoć*! Vešto izdvojen i u dramsku fakturu priče jednako vešto uzglobljen trop, u kojem dominantno mesto ima subjektivni kadar sa gornjim rakursom, Olivije je upotrebio nekoliko puta sa značenjem koje se može pronaći u svim gramatika filma. Ovu sekvencu prati i jedna od najznačajnijih (i najuočljivijih!) modifikacija Šekspirovom dramskog teksta vezana za sadržaj monologa „Biti il’ ne biti“, o čemu smo već govorili.

Nakon scene ‘mišolovke’ /*the mouse-trap scene*/, u kojoj do izražaja dolaze metasinematičke vrednosti Olivijeove filmske adaptacije (metateatarske su, na određeni način, prisutne u samom Šekspirovom komadu), stepenište opet postaje veza između dramskih događanja, anticipirajući njihov *crescendo*. Hamlet se penje stepenicama, prolazi pored kralja, zatičući ga u molitvi, ne ubija ga uplašen da bi ga očišćenog od greha, umesto u pakao, mogao poslati u raj. Olivije je scenu molitve kralja Klaudija, uključujući i neke detalje, kao što je to pokret i otvaranje ruke u krupnom planu, vizuelno rešio gotovo na istovetan način kao i samu scenu ubistva starog kralja Hamleta. Tako upotrebljen flešbek postao je jedna od ključnih dijegetičkih konstituenti koji determinišu ukupnu estetsku vizuru Olivijeove adaptacije. Ipak, njen klimaksni moment predstavlja Hamletov ulazak u kraljičinu sobu i ubistvo Polonija. Pored ubistva, u toj sceni, svedoci smo i Hamletove grubosti, pojave Duha, što se najavljuje prepoznatljivom zvučnom frazom (jaki otkucaji srca) i jednako prepoznatljivom vizuelnom ‘frazom’ (Hamletov grubi pad), ali i poljupca Hamleta i njegove majke, što predstavlja doslovnu ilustraciju ne samo Frojdovog psihoanalitičkog antecedensa, već i Džonsovog (Ernest Jones) tumačenja suštine Edipovog kompleksa. Olivije se, uz to, potrudio da poljubac prati i odgovarajući kružni pokret kamere u skladu sa, u vreme nastanka ovog filma, ustaljenim kinematografskim konvencijama.³²

U završnoj sekvenci /*the death scene*/ kraljica Gertruda svesno ispija otrov, što nije u skladu sa scenom u Šekspirovim dramskim tekstom, tražeći u svojoj smrti poraz za kralja i pokazujući tim činom vezanost za sina.³³ Umirući Hamlet i Laert opraštaju jedan drugome, praveći simboličan pokret rukom, dok sličan ‘oproštajni’ pokret kralj Klaudije upravlja prema kruni. Sledi Hamletov ‘let’ prema kralju kao kulminacija ove scene.³⁴ Stiče se utisak da je Olivije svu Hamletovu neodlučnost,

32 Nil Tejlor sveto vidi kao Hamletovo poistovećivanje, „sa siledžijom, romantičnim ljubavnikom i bebom u naručju“ (Davies, ed., 1994: 183).

33 Piter Donaldson u toj sceni vidi nagoveštaj pobede, „ali edipovske pobede su poraz i za sopstveno biće“, kaže on (Donaldson, 1990:61). Na taj Gertrudin postupak Džek Džodžens, međutim, gleda nešto drugačije: „Gertruda se, takođe, iskupljuje, jer ona *znajući* ispija otrovano vino, kažnjavajući sebe i praveći žrtvu da bi pomogla sinu“ (Jorgens, 1977:215).

34 „Olivijeov skok od četrnaest stopa predstavlja klimaks i završnu upotrebu stepeništa kao simbola nasilja koje dolazi odozgo – nasilja s kojim se Hamlet sada identifikuje“, primećuje Piter Donaldson (Donaldson, 1990:61).

potištenost i 'neaktivnost' hteo da poništi u dinamičnoj sekvenci na kraju filma, jednoj od najoriginalnijih i najčešće citiranih – sceni dvoboja između Hamleta i Laerta, na način kako je to dato i u Šekspirovom komadu.

Lik kraljice Gertrude, onako kako je zamišljen, prevashodno imajući u vidu njen mladalački izgled, pokreće niz pitanja na koje je odgovor, znatno pre Olivijeove filmske adaptacije, pokušao da dà upravo Džons, a koji se *sensu stricto* svode na tumačenje fenomena Edipovog kompleksa. Olivijeu je ta problematika bila bliska, o tome svedoče i neke bizarne, visokoestetizovane scene s 'ogoljenom' simbolikom, koje povremeno iskaču iz okvira Šekspirove dramske poezije (!), prelazeći u ravan heterodijegetičkog mizanscenskog postuliranja, o čemu je, na određeni način, već bilo reči. Međutim, ma koliko Olivije nastojao da u svojim naknadnim pojašnjenjima negira očigledno, katkad i naglašeno prisustvo frojdovske simbolike u jednom arhitektonski tako osmišljenom ambijentalnom okviru, ne mali broj vizuelnih 'dâta' govori sasvim suprotno. Ipak, čini se da je Olivije najveću hrabrost iskazao, ne u krajnje slobodnom pristupu tumačenju tog dramskog teksta i takvoj njegovoj filmskoj 'translaciji', niti pak 'samoubilačkim' skokom sa visine od četrnaest stopa, već upravo u doslovnoj primeni Frojdovog obrasca na probleme u *Hamletu*, viđenog kroz analitičku prizmu Ernesta Džonsa. Olivije, koji u svojim raspravama o *Hamletu* nigde ne pominje ime začetnika psihoanalize,³⁵ iako mu je bilo poznato da je Džons direktni nastavljac njegovog učenja, kaže: „On [Ernest Džouns] je sačinio iscrpnu studiju o Hamletu iz svoje profesionalne tačke gledišta i bio je začuđujuće upućen. Ja nikada nisam prestajao da razmišljam o Hamletu [...] i od tog susreta [sa Džonsovom studijom] verovao sam da je Hamletova glavna nevolja sadržana u Edipovom kompleksu – sasvim nesvesno, naravno, kao što je profesor želeo da naglasi“ (Olivier, 1982:102). Hamlet se, po Frojdu, ne ubraja u grupu ljudi nesposobnih za akciju, ali on može da uradi sve, izuzev da se osveti čoveku koji predstavlja ovaploćenje njegovih potisnute seksualnosti. Pa iako je Olivije svog Hamleta 'projektovao' pod direktnim uticajem Ernesta Džonsa, prema kojemu onda kada je seksualna represija, kao u Hamletovom slučaju, do te mere izražena, oba tipa žene postaju mizogina (nevina i krotka Ofelija u istoj meri u kojoj i grešna i pohotna Gertruda), čini se da ta snažna edipovska dilema kod njega nije dosledno sprovedena. Iako se za Hamletov odnos prema Ofeliji može reći da je takav kakvim ga vidi Džons, to isto se ne bi moglo reći i za njegov odnos prema Gertrudi. S druge strane, u potpunosti privržen Džonsovom tumačenju ovog po mnogima 'ključnog' problema u

35 Zigmund Frojd, koji je kratko i, reklo bi se, uzgredno pisao o *Hamletu*, Edipovom kompleksu, što je i razumljivo, daje centralno mesto u ovoj Šekspirovoj tragediji. Ernest Džons, njegov učenik, nastavio je tamo gde se Frojd zaustavio i u članku naslovljenom *Hamlet and Oedipus* iz 1949. godine daje svoje viđenje problema. Polazeći od Frojdove premise da Hamlet ne može da ubije Klaudija, jer bi tako kaznio sebe, budući da njegov stric objedinjuje najdublji i najskriveniji deo njegove ličnosti, Džons dolazi do zaključka da je akcija koju Hamlet na kraju preduzima u biti samoubilačka, a što se može jasno prepoznati i u Olivijeovoj dramaturškoj 'preradi' te Šekspirove tragedije.

Hamletu, Olivije *eo ipso* odbacuje sva ona promišljanja koja su Hamletovo odlaganje osvete svodila na njegovu sumnju u Klaudijevu krivicu. No, i on je na kraju uvideo da bi preterano 'psihologiziranje' više štetilo nego koristilo početnoj ideji, i da njegov film nije nikakav *esej o Hamletu*, kako ga je on zbog brojnih izmena u odnosu na originalni tekst u početku nazvao, već pre *film o Hamletu*.

Olivijeov Hamlet je više renesansni lik, melanholik i sanjar, a ne čovek od akcije na način kako su to u njegovim ekranizacijama, primera radi, Henri V i Ričard III. U dijegetičkom predstavljanju tog Šekspirovog lika, za razliku od gorepomenutih, Olivije polazi od kvintesencije njegove psihološke izražajnosti, s jedne i tradicionalnih tumačenja, s druge strane. U prvom slučaju on, kao što smo već istakli, potporu traži u psihoanalitičkom tumačenju problema u *Hamletu*, a u drugom, u onim tumačenjima koja Hamleta vide kao kolebljivog i neodlučnog Šekspirovog junaka. Neki, međutim, u Hamletu vide talentovanog i spretnog glumca koji je do perfekcije 'odigrao' ulogu ludaka da bi dokučio 'na život i smrt' čuvanu tajnu Elsinora. Usudujemo se reći da je upravo takav pristup u tumačenje Hamletove ličnosti blizak Olivijeovom ukupnom tumačenju problema u *Hamletu*, na određeni način i dominantan u celom filmu, pri tom, posebno imajući u vidu, snažan dramski intenzitet koji dodatno pojačava aktivnipsihološki prostor kao jedan od ključnih vezivnih elemenata. Međutim, moramo, takođe, imati u vidu i činjenicu da Olivije Šekspirovog (i svog!) junaka prevashodno doživljava kao kompleksnu i neuhvatljivu dramsku ličnost. Polazeći od tog opredeljenja kao primarnog, Hamleta kao centralnog dramskog lika oko kojega se razvija i modeluje priča, Olivije, očigledno, želi da naglasi, ne toliko njegovu neodlučnost, koliko ambivalentnost njegovog karaktera i tragičnu uzvišenost, te stoga iz Šekspirovog komada izdvaja isključivo one segmente koji će upotpuniti takvu predstavu o njemu. Ali jedan od bitnih identifikacijskih atributa te Olivijeove adaptacije, pored eksternalizacije i vizualizacije Hamletovih unutarnjih psihičkih stanja, jeste i njegova uloga naoko pasivnog posmatrača. Segmentacijom tematskog toka priče o tom Šekspirovom junaku, Olivije, rekli bismo, istrajava u nameri da ga predstavi kao misaonu ličnost */persona contempaltiva!/,* ali i da ga što više približi savremenom gledaocu uz cenu 'žrtvovanja' i 'uprošćavanja' pojedinih crta njegovog karaktera. A jedna od dominantnih crta Hamletovog karaktera upravo je grubost.³⁶ No, Hamlet, pored toga što je „ciklični karakter grubosti“ (Donaldson, 1990:49) i sam je žrtva grubosti i Olivije upravo iz tog razloga nastoji da akcentuje njegove suptilne psihološkereakcije u dijegetički najznačajnijim dramskim situacijama.³⁷

36 Njegov odnos prema Ofeliji i Gertrudi vremenom postaje identičan odnosu Duha prema njemu. Strah se, kako smo to već istakli, javlja kao posledica emanacije ezoterične energije koju Duh sobom donosi.

37 Međutim, Olivije svog Hamleta vidi i iz nešto drugačijeg ugla: „Ja više volim da mislim o njemu kao skoro velikom čoveku – prokletom zbog pomanjkanja odlučnosti, kao što su svi izuzev jedan u stotinu“ (Cross, ed., 1948:15).

Ako je Olivijeov *Henri V*, generalno, prva značajna filmska adaptacija jednog Šekspirovog dramskog komada, *Ričard III* kao retko koje Šekspirovo delo doživeo raznovrsne i temeljne modifikacije, onda je *Hamlet* zbog svega predočenog, nesumnjivo, ostao jedna od sinematički najoriginalnijih, najuverljivih, ali istovremeno i najkontroverznijih ekranizacija Šekspira do danas.

LITERATURA:

1. Barker, Felix. 1953. *The Oliviers (A Freudian Hamlet/ An Oscar for Henry/ An Essay in Hamlet)*. London: Hamish Hamilton, pp.115-127; 202-216; 253-264.
2. Beja, Morris. 1979. *Film and Literature (Henry V, 1944/ Hamlet, 1948)*. New York: Longman Inc., pp.136-146; 156-168.
3. Cross, Brenda (ed.). 1948. *The Film Hamlet, A Record of its Production*. London: Saturn Press.
4. Davies, Anthony. 1990. *Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*. Cambridge University Press.
5. Davies, Anthony, Stanley Wells, eds. 1994. *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television*. Cambridge University Press.
6. Dent, Alan (ed.). 1948. *Hamlet: The Film and the Play*. London: World Film Publications.
7. Donaldson, Peter. 1990. *Shakespearean Films/ Shakespearean Directors*. Boston: Unwin, Hyman.
8. Eckert, Charles W. (ed.). 1972. *Focus on Shakespearean Films*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs.
9. Garrett, John, (ed.). 1954. *Talking of Shakespeare*. London: Hodder & Stoughton.
10. Jorgens, Jack J. 1977. *Shakespeare on Film*. Bloomington and London: Indiana University Press.
11. Manvell, Roger. 1979. *Theater and Film /Shakespeare on Film/*. London: Associated University Presses, pp.135-204.
12. Morley, Margaret (ed.). 1948. *The Films of Laurence Olivier*. Secausus: The Citadel Press, N.J.
13. Morris, Peter. 1972. *Shakespeare on Film: An Index to William Shakespeare's Plays on Film*. Ottawa: Canadian Film Institute.
14. O'Connor, Garry (ed.). 1978. *Olivier in Celebration*. London: Hodder&Stoughton.
15. Olivier, Laurence. 1982. *Confessions of an Actor*. London: Weidenfeld and Nicolson.
16. Olivier, Laurence. 1989. *On Acting /Shakespeare on Film/*. London: Sceptre, pp.167-191.
17. Petrić, Vladimir. 1964. *Šekspir i film*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka.
18. Hanžeković, Fedor. 1960. *Shakespeare i film*. Filmska kultura br.20.
19. Jevtić, Dragan. 1961. „Laurence Olivier“, u Z.Črnja, red.: *Zvijezde bez maske*. Zagreb: Epoha, 373-381.
20. Образцова, А. 1985. *Оливьепроти вОливье*. Искусство Кино бр.10.
21. Schickel, Richard. 1989. *Olivier (1907-1989)*. Film Comment No.5.
22. Šamić, Midhat. 1949. *Kratak osvrt na Šekspirovu tragediju 'Hamlet' i njenu filmsku adaptaciju*. Brazda, 364-371.

Olivier's 'Essay on Hamlet'

Abstract: Laurence Olivier's *Hamlet* is more a renaissance character, a melancholic and a daydreamer, than a man of action, unlike his *Henry V* and *Richard III* film adaptations. However, it seems that Olivier showed outstanding courage not in his extremely liberal approach to interpreting this Shakespeare's tragedy, but in literal application of Freud's model on his inner problems, seen through the prism of the professor Ernest Johnson. Transposing Shakespeare's original text, starting with its global features, he abstracts numerous and diversified eventful and associative moments which might burden the polyphonic structure of his own - film story. Moreover, Olivier wants to avoid its dramatic deconstruction and focuses the viewer's attention to the climactic moments. However, dramatically the strongest and most effective scenes in his film adaptation of *Hamlet* are the ones related to the use of camera, that is to say, its movement and analyticity. The intention was to point not only to the ostentatious difference between cinematographic and theatrical stylisation, but, to a certain extent, he defines the viewer's standpoint. In his 'essay on Hamlet', Olivier does not consider chronology, that is to say, the problem of temporal relations. The visual structure of the film and its dynamics are determined *a priori* by the rhythmic parameters of the Elsinore's labyrinthic space.

Keywords: prototext, intertextuality, adaptation, film adaptation, transposition, diegesis, deconstruction, Shakespeare, Olivier, Hamlet

Dragan Stojmenović

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman dramskih umetnosti

Srbija

UDC 791.2(44)

doi:10.5937/ZbAkUm1705032S

Filmski impresionizam: Scenoplastična polivizija

Apstrakt: Predmet analize sadržan je u sagledavanju filmskog modela francuske avangarde i njegovog tretmana dinamizma u kadru. Komparacija estetsko-teorijskog obrasca avangardnih francuskih teoretičara i autora, bavi se pitanjima razvoja izražajnosti pokreta u kadru, kroz tehnike oneobičavanja i deautomatizacije audio-vizuelnog materijala. Svaki kinematografski koncept stilskog tretiranja modela pokreta, iako je, na neki način zavisio od ostalih svetskih strujanja, imao je svoj specifični obrazac. Sagledavanjem tretmana fenomena pokreta, koncipiranog razvojem francuske teorije i prakse, razmatraju se hipotetička pitanja stilskog razvoja francuske avangardne kinematografije, kao i uticaja eksperimentalnog pristupa pokreta u kadru francuske avangarde na razvoj filmske umetnosti.

Ključne reči: vizuelna simfonija, fotogenija, polivizija, filmski impresionizam, „Napoleon“ (1927)

Autori francuske avangarde¹ su filmski izraz oblikovali kompozicijom vizuelne dinamike kadra. Ričoto Kanudo (Ricciotto Canudo) film definiše kao „polet duha, emocija pokreta i vidljivi izraz beskonačnosti“ (prema Tokin, 1953:95). Kanudo je pisao da film mora razvijati svoju specifičnu sposobnost kojom „predstavlja“ ono što je nematerijalno, stvarajući ideje i emocije pokreta, suprotstavljajući se literarnom opisivanju činjenica, stvarajući mogućnost sinematičkom fenomenu kadra da oblikuje „totalnu umetnost“. Kanudo primećuje da široka publika, naviknuta na fizičko zbivanje i spektakularne promene na bioskopskom platnu, baca u „drugi plan“ unutarnju (sadržinsku) dinamiku. Unutarnja dinamika se razlikuje od spoljašnje (mehaničke) dinamike, koja je dominantna u komercijalnom filmu, po tome što zahteva određeni intelektualni napor gledaoca, kao kod čitanja klasične literature i slušanja klasičnemuzike. Kanudo u svom manifestu *Teorija sedme umetnosti*, 1911. godine, definiše filmsku umetnost kao zasebnu klasičnu

¹ Filmski obrazac, teorijski obrađivan od strane francuskih avangardnih autora i kritičara filmske umetnosti, predstavlja „predstražu“, kako glasi doslovan prevod francuske sintagme *avantgarde* (predstraža, prethodnica).

umetnost koja može da dosegne pojam totalne umetnosti, koristeći elemente iz svih umetnosti u jedinstvenu kompoziciju svetlosti. Kanudo zapisuje:

„Osnovavši brak između Umetnosti i Nauke, sjedinjujemo ih da bismo uhvatili i zabeležili ritmove svetlosti. To je Film.“ (Canudo, 2001)

Dvadesetih godina prošlog veka, formira se grupa najznačajnijih francuskih avangardnih reditelja i filmskih teoretičara.² Pod parolom: „Neka francuski film bude film!“, Abel Gans (Abel Gance) okuplja ove umetnike koji će u kratkotrajnom „zlatnom dobu“ francuskog filma, poznatom pod nazivom „doba prve avangarde“, stavljati u fokus svojih istraživanja kompoziciju vizuelne dinamike. Vizuelna dinamika postiže se pokretom u kadru, u sadejstvu s montažnom tehnikom, čime se definiše ritam filma, koji je zavisio od varijabilnosti same dramske akcije. Fernand Leže, pod uticajem kubizma, režira nenarativan film *Mehanički balet* (*Ballet mécanique*, Fernand Léger, 1924), s direktorom fotografije Manom Rejom (Man Ray). (Sl. 1)



Slika 1. *Mehanički balet* (*Ballet mécanique*), Fernand Léger, 1924 <http://carmenhyssenmalaga.org/en/actividad/104>

Film predstavlja vizuelnu simfoniju pokreta gestova, mimike i objekata. Transpozicije i višestruke ekspozicije, jukstaponirani montažni rezovi, krupni planovi i pokreti figura u kadru, oblikuju harmoniju vizuelne dinamike.

Početkom emitovanja „zvučnog“ filma, muzika postaje nezaobilazni element filma. Muziku kao auditivni pokret u sadejstvu s pokretom u kadru, teorijski je definisao italijanski autor futurističkog filma Anton Bragalja (A. Bragaglia) terminom sinopsija. Francuski avangardni autori pokušavali su doslovno da komponuju pokret u kadru, sjedinjavajući ritam vizuelne dinamike s muzičkim figurama. Rene Kler, u filmu *Pod krovovima Pariza* (*Sous les toits de Paris*, Rene Clair, 1929), nudio je filmski obrazac koji, kao „novi medij“, može da se oslobodi statičnog govora. Kao rani „zvučni“ film, *Pod krovovima Pariza* predstavlja primer sadejstva zvuka s generalnim vizuelnim pokretom u kadru.

² Tu spadaju: Fernan Leže (Fernand Léger), Rene Kler (René Clair), Luj Delik (Louis Delluc), Marsel Erbije (Marcel L'Herbier), Lion Poarier (Léon Poirier), Žan Epsten (Jean Epstein), Žermen Dilak (Germaine Dulac) i Abel Gans (Abel Gance).

Lider u borbi za umetničko uzdizanje francuskog filma, Luj Delik, zapisuje: „Film je slika o pokretu“ (prema Tokin, 1953: 85). Delik, „otac francuske filmske kritike“ (Canudo, 2001), kako ga naziva pionir francuske kinematografije Hipolit Jaset (Victorin-Hippolyte Jasset), preuzima termin iz slikarstva – impresionizam, koji određuje pravac likovne umetnosti u kome je akcenat dat na vizuelnosti, čulnosti i trenutnosti. Filmski impresionizam zastupa teoriju o oslobađanju filma od pozorišnih konvencija i ukočenosti. Čulni utisak predstavlja dominantu filmske izražajnosti. Utisci su prolazni trenutni doživljaji. Termin fotogeničnost analitično obrazlaže Delik u svojoj knjizi *Photogénie* (1920), koji definiše kao svojstvo lica i stvari da pokretnom fotografijom iskažu skrivenu unutarnju bit – svoju suštinu.

Formalista Boris Ejhenbaum proširuje Delikov pojam fotogeničnosti kao strukturalnog činioca transčulnog kvaliteta lica, objekata ili scenografije koji obrazuje vizuelnu dinamiku. Ejhenbaum smatra da fotogeničnost nije kvalitet koji objekti imaju sami po sebi, već je to način na koji su oni predstavljeni filmskim sredstvima. Ovde se ima na umu i Bragaljin *fotodinamizam*, koji predstavlja prvi teorijski model estetike filmske ekspresije u geneologiji „transčulne dinamike pokreta“. Geneologiju modela kojim se objašnjava čulnost koju pokret prenosi u estetički model filmskog izraza pratimo od Bragaljinog fotodinamizma, do Ejhenbaumove interpretacije Delikovog pojma fotogenije.

POLIVIZIJA

Abel Gans bio je od onih antologijskih autora koji su svoj avangardni pristup uspeli da komercijalizuju, utičući umnogome na ukupan razvoj konvencionalnog narativnog filma. Gans je vrlo plodan autor i njegova filmografija broji više desetina dugometražnih ostvarenja fikcije, koja su bila vrlo popularna, kako u Evropi, tako i u SAD. Već 1917, u produkciji „Le film d’Art“, čiji je bio umetnički direktor, režira film *Zona smrti* (*La zone de la Mort*), koji Žermen Dilak opisuje kao važan datum u istoriji filma, ističući Gansov smisao za dočaravanje velikih pokreta na platnu, poredeći ih s američkim autorima poput Grifita (D.W. Griffith).

Gansova *Deseta simfonija* (*La Dixieme symphonie*, 1918) primer je njegovog istraživanja veze između muzike i filmske umetnosti. Gans dobija ideju da kadrove komponuje po principu muzičkog ritma, dajući im vrednost note u partituri. Luj Delik, inspirisan tim filmom, pisao je o Gansu kao o čoveku sa „sopstvenom vizijom“ stvarnosti sveta, videvši ono što drugi ne vide u životu. „Sopstvena vizija stvarnosti“ ima zajedničkih tačaka s ekscentričnim i formalističkim ultimativnim pristupom umetnosti, sadržanom u pojmu *začudnosti* (činiti neobičnim), koji se formira kao osećaj oneobičavanja, konstruišući novu stvarnost. Suština evropske avangardne umetnosti, shvatana je kao stalno obnavljanje percepcije stvarnosti koju svakodnevni život teži da

automatizuje, učini je površnom, te stoga neosetnom. Takvu „stvarnost“ Gans uspeva da oneobiči svojim jedinstvenim estetskim modelom pokreta u kadru.

Novu prekretnicu u razvoju filmske umetnosti ostvaruje u delu *Točak* (*Le Roue*, 1922). U filmu Gans koristi novi metod montaže, inspirisan stilom Grifita, koga je upoznao prilikom svog boravka u SAD. On pre početka snimanja zapisuje:

„Pokušaću da ostvarim istinski dramatičan jezik ekrana i da otkrijem patetiku koja istinski postoji u stvarima i ljudima.“ (prema Petrić, 1977: 83)

Gans je prihvatio spektakularnost filma, koja posebnim tretiranjem može da bude deo umetničke ekspresije. Njegov cilj je bio uzdizanje običnih stvari i zbivanja do poetskih estetskih simbola, konvencionalnim zapletom melodramske naracije.

Žan Kokto (Jean Cocteau) deli film na period pre i posle *Točka* (Sl. 2), dok Žan Epsten smatra da je u filmu *Točak* rođen kinematografski simbol. Epsten je isticao da je taj period umetnosti filma najznačajnije vreme za opšti razvitak kinematografije, zato što je najbogatiji po teorijskim i tehničkim otkrićima, koje će diktirati i razvitak zvučnog filma u XX veku.



Slika 2. Plakat za film *Točak* (*Le Roue*, Abel Gance, 1922) koji (u donjem delu plakata) sadrži potpisanu rečenicu Žaka Koktoa: „Kinematografija se deli na pre i posle filma *Točak* kao i slikarstvo pre i posle Pikasa“. <http://www.unifrance.org/film/11398/la-roue>

Kanudo ističe „dvojstvo“ filma *Točak*, s jedne strane, prikazujući spektakularnost filmskog trika i romansijsko-sentimentalno vođenje radnje, dok se, s druge strane, otkriva kao „ritmička svita“, prikazujući čoveka, vladara čeličnog voza, kao simbol ubrzanog tehnološkog napretka društva novim mašinama koje služe čoveku. Žermen Dilak zapisuje:

„Pogledajte pesmu šina i točkova... Železničke šine pretvoriće se u muziku, točak će biti lep kao grčki hram.“ (prema Petrić, 197?: 225)

Za Žermen Dilak, film *Točak* je početak impresionizma u filmskoj umetnosti. Ona ističe da je psihologija lika postala zavisna od kadence vizuelnog ritma. Komponovanje kadrova šina, lokomotive, točkova, uređaja za kontrolu, manometra, itd. predstavlja modernu „brutalnu dramu“, komponovanu od „grubih pokreta“ i od oblikovanih linija, koje se „deformišu i razvijaju logičku krivulju filma“ (Petrić, 197?: 83).

Gans u filmu *Točak* obrađuje poliekspresiju filmskih sredstava antologijskim scenama, koje predstavljaju inovativna rešenja pokreta u kadru. U sekvenci, poznatoj po nazivu „Slepi Sizi“³, Gans koristi opisni kadar koji pretvara u analitički – subjektivni kadar. Gansova angažovanost subjektivnog (analitičnog) kadra proširuje granice vizuelnosti kadra. Eksperimentisanjem s objektivom kamere, Gans konstruiše nov aktivan pogled, pružajući gledaocu još pristrasniji odnos prema posmatranom filmskom prizoru. U filmu *Točak* estetska vrednost se postiže vizuelnim ritmom jukstaponiranih kadrova i njihovim promenljivim pojedinačnim trajanjima.

Točak je zato predstavljao prekretnicu u istoriji filma, primenjujući još hrabrije Grifitova otkrića vizuelne dinamike i metričke montaže, gde se osećaj ubravanja ritma postiže sve kraćim i kraćim kadrovima. Takva tehnika nazvana je „ubrzana“ ili „impresionistička“ montaža. U *Točku* vrhunac vizuelne dinamike i osećaj ubravanja ritma pratimo u sekvenci rekonstrukcije survavanja zahuktalog voza u provaliju, kao i u sceni u kojoj se protagonista drži za granu na ivici ponora. Dok se bori za život, viseći nad ponorom, u glavi mu, sve brže, prolazi *flashback* „misaonih slika“ iz života. Brzina smenjivanja kadrova izražena je brzinom vizualizacije njegovih *snap-shots* slika, koje mu se munjevito smenjuju u glavi, u egzistencijalnom grču, viseći na ivici ponora.

Promenljivost ritma i dužine kadrova dali su vizuelnu dinamiku, otkrivajući ritmičke mogućnosti filma, pa su od tog trenutka teorijska istraživanja ekspanzivno počela da obrađuju oblik „čistog izraza“ filmske umetnosti. Beri Salt (Bary Salt) deljenjem ukupnog broja kadrova nekog filma s njegovom dužinom, izraženom u

3 U kadru vidimo železničara Sizifa koji posle nesrećnog slučaja, kada mu mlaz pare pomuti vid, posmatra predmete oko sebe. Opipavajući lulu i približavajući je očima (opisni kadar), Sizi više ne vidi predmete jasno, jer mu se vid pomutio. Da bi prikazao unutrašnje stanje lika, reditelj u sledećem kadru prikazuje, u krupnom planu, lulu u „izmaglici“, onako kako je vidi Sizi.

sekundama, dobija prosečno trajanje kadrova. Takva istraživanja filma vode u pravcu kvantitativnog određenja brzine radnje izražene u broju kadrova.⁴

Abel Gans je, svakim novim filmom, prelazio nove granice filmske ekspresije. Premijera Gansovog *Napoleon-a* (*Napoléon*, 1927), bila je prva filmska projekcija u grandioznoj pariskoj Operi. Film je uz punu orkestarsku pratnju prikazan na trodelnom platnu, širokom 30m i trajao je nešto manje od šest sati. Gans je u *Napoleon-u* upotrebio svoju posebnu snimateljsku tehniku, patentiranu 1926, pod nazivom *sistem polivizije*. Tehnička inovacija se sastojala iz istovremenog snimanja pomoću tri kamere, koje snimaju tri različite tačke posmatranja istog lika, predmeta ili zbivanja. Trostruki ekran pružao je mogućnost komponovanja različitih kadrova koji se oblikuju u vizuelnu celinu. Glavna radnja obično je prikazivana u središnjem ekranu, dok su druga dva bila za simultano dopunjavanje, vizualizujući isti prizor iz različitih uglova. Tim tehničkim postupkom, koji umnožava pokret u trostrukom kadru, Gans uspeva da ostvari objektivnu (fizičku) vizuelizaciju poliekspresije kinematografskog mizanscena (koreokadra). Trostruka, promenljiva tačka posmatranja stavljena je u jedinstven okvir, obrazujući multipliciranu vizuelnu celinu. Posle snimanja filma *Točak*, Gans navodi da je, u traganju za stilom koji će ispuniti njegovu viziju „superfilma“,⁵ shvatio mogućnost odvajanja emocionalnog od narativnog elementa, koji gledalac percipira, posmatrajući pokrete na bioskopskom platnu. Iz tog shvatanja Gans je oblikovao ideju o trostrukom ekranu, koji je „način simultanog portretiranja“ tri orkestrirana elementa: fizičkog, mentalnog i emocionalnog. Filmski pristup objedinjavao je želju da gledalac postane glumac, sa time da se uvlači u svako odvijanje akcije, pri tom ga vezujući za celokupni tok zbivanja.

Kinematografski mizanscen (koreokadar) u *Napoleon-u*, pored triptiha polivizije, strukturiran je dinamičnim pokretima kamere, koja je u aktivnom sadejstvu s razvojem scenske radnje i kinogestusa protagonista. Nezadovoljan filmovima istorijskog žanra, Gans teži ka neposrednosti i dinamizmu. Gansov cilj bio je da oslobodi statičnost kamere i da je ubaci u akciju dinamike koreokadra, što prisiljava gledaoca da od pasivne publike postane aktivni učesnik filmske emocije. Dok su tehničari u nemačkim studijima pokretali kameru na točkovima, Gans eksperimentiše sa kamerom bez fiksnog oslonca, postavljajući je na veliko klatno da bi postigao efekat vrtoglavice ili stavljajući kameru na sedlo galopirajućeg konja, dobijajući snimke koje montira u brzim insertima u trci po Korzici. Gans izjavljuje:

„Da biste impresionirali publiku, morate uneti istu impresiju u svoj rad s kamerom – poeziju, ushićenje...“ (Gans, 1983: 3)

4 Kvantitativnom analizom Beri Salt (Bary Salt) pokazuje da američka produkcija ima najviše kadrova po jednom filmu, a broj kadrova postepeno opada gledano od Zapada prema Istoku, da bi najkraće prosečno trajanje kadrova ostvarila produkcija Hong Konga.

5 Abel Gans, *Moj Napoleon*, prevedeno iz originalnog programa *Théâtre de L'Opera*, Paris, 1927.

Pokretom unutar kadra, Gans stvara dodatni činilac u generalnoj stilskoj kompoziciji kadra. Nekonvencionalnim pokretom kamere Gans se koristi u delu o Napoleonovom detinjstvu, prikazujući scenu grudvanja dece u dvorištu koledža. Efekat leta grudve dobijen je pokretom kamere koji prelazi u subjektivni kadar. Scena je snimljena tako što su kamere fizički bacane kroz prostor lokacije, simulirajući slobodan let grudve snega, time prikazujući tok pokreta objekta, bačenog prema „protivniku“. Polivizija u sceni grudvanja prikazivala je ekran koji se deli na devet sublimiranih okvira orkestriranog koreokadra.

Scena u Skupštini Komonvelta Francuske oblikovana je paralelnom montažom dva toka scenske akcije, koji se odigravaju u istom trenutku. Dok na tribinu revolucionarne skupštine stupa razgnevljeni Mara i izvlači pištolj, paralelno pratimo Napoleonov jedrenjak na okeanu u vrtoglavom nevremenu (Sl. 3).



Slika 3. *Still*,⁶ *Napoléon*, Abel Gance, 1927, ulogu Napoleona odigrao je glumac, scenarista, filmski reditelj i novelista - Albert Dieudonné, <http://theredlist.com/wiki-2-20-777-780-view-1920-1930-profile-1927-bnapoleon-b.html>

Dok se talasi dižu i survavaju na uzburkanom okeanu, Bonaparta se, scenoplastično obasjan munjama, bori s olujom koja razdire brodska jedra, a istovremeno, druga munja osvetljava giljotinu spremnu za revolucionare. Scenoplastičnost kinematografskog mizanscena (koreokadra) izražena je i u sceni u kojoj Napoleon stoji na visokoj litici iznad mora na Sv. Jeleni, ovenčan odsjajem sunčevih zraka.

U glumačkom izrazu kinogestusa likova, Gans je težio savremenoj jednostavnosti gesturalno-mimikrijskog izraza u kontrapunktu konstantne fizičke

⁶ Napomena: termin *Still* (en.) upotrebljava se za označavanje *reprezentativno* izdvojenog statičnog kadra iz filma (en. *freeze frame*).

aktivnosti aktera. Telesna ekspresija kulminira u masovnim scenama revolucionarnih borbi. Galska kabaretska igračica i glavni glumac Albert Damia (Albert Dieudonné, Damia) koji tumači lik Napoleona, predvodi francusku vojsku u bitku, simbolišući Marseljezu i Delakroovu (Eugène Delacroix) sliku „Sloboda vodi narod“ (Sl. 4).

Gansova polivizija, stilski određena scenoplastičnim koreokadrom, vodila je gledaoce modelom pokreta, gde linija prostora i vremena čini komponovane sekvence prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Scene sećanja u kontrapunktu uvode se na bočnim ekranima, detalji promjenljivo (nekad u obrnutoj vizuri) sa bočnih strana platna prelaze u centralni fokus, dinamično prevladavajući opisno pripovedanje, odvajajući emocionalni elemenat od narativnog, uvodeći gledaoca u vizuelnu simfoniju pokreta.



Slika 4. *Still*: Polivizija, konstruisana iz šest uglova, sjedinjenih u orkestriranu vizuelnu celinu; mizankvadrat preuzet iz trejlera rekonstruisanog *Napoleon-a* (*Napoléon*, Abel Gance, 1927), prikazanog na *Silent Film Festival*-u 2012, San Francisco (SAD)

Tok vizuelnog pokreta prolazi iz središta kadra na bokove ili obrnuto, oblikujući različite motive koje povezujemo ili preplićemo u igri harmonije ili kontrapunkta u konstrukciji filmskog ritma, koji je za publiku bio neodoljiv. Gans zapisuje da je, posle premijere, dejstvo na publiku bilo „neviđeno, neverovatno. Publika je bila na nogama na kraju, pljeskala“ (prema Bronlou, 1983: 2). Film je posle pariske premijere imao snažno dejstvo i na stručnu javnost. Svi kritičari, s velikim zanosom, bili su pod utiskom umetničkog spektakla, koji je ispunjen iskrenim lirizmom, ritmom i plastikom dostojnom epske apoteoze. U tekstu koji se smatra Gansonovom umetničkom poetikom, autor zapisuje:

„Postoje dve vrste muzike: muzika zvukova i muzika svetlosti, što je – film.“ (Gans, 1983: 2)

Gans „muziku svetlosti“ stavlja na višu „lestvicu treperenja“ u odnosu na muziku zvukova. Vizuelni dinamizam, u sadejstvu sa sinopsijom, stvara vibraciju koja utiče na gledaočev doživljaj autentičnosti i osećajnosti filmskog prizora. Gans konstatuje da film, kao muzika svetlosti, pravi veliko umetničko delo „stvoren za oči“ (Gans, 1983: 2). U eseju o vladavini slike, Gans navodi da film čoveka obogaćuje „novim čuvstvom“. Gledalac postaje osetljiv na versifikaciju (poeziju) svetlosti, kao što je osetljiv na prozodijsko metričko naglašavanje akcenta i dužine stiha. Pozivajući se na doktrinu Talmuda, kojom čovek može da „vidi glasom“, Gans zaključuje da je čovek sada u stanju da „sluša očima“ (prema Petrić, 1977: 86).

Gansov patentiran sistem polivizije predstavljao je prekretnicu, koja je trebalo da formira nove tehničke i estetičke standarde filmskog spektakla. Da je Gansov *Napoleon* bio prikazan nekoliko godina ranije (što je bilo u planu, da Gans nije probio projektovani budžet, time odlažući premijeru filma), uneo bi revoluciju u produkciji i distribuciji filmova širom sveta. Posle samo šest meseci od premijere *Napoleon-a*, u Njujorku je prikazan prvi „zvučni“ film *Džez pevač* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) i nova revolucija „zvučnog“ filma ostavila je u senci Gansovu inovaciju polivizije. Američka produkcija „Metro-Goldwyn-Mayer“ otkupila je prava na prikazivanje i premontirala film na 78 minuta i prikazivala ga na jednom platnu (Sl. 3), time potpuno potirući Gansov inovativni model polivizije. Gans je svojim inovacijama predvideo savremene sisteme za projekciju, kao što su sinemaskop ili sinerama, decenijama pre Holivuda, koji je tek posle pedesetih lansirao nove tehnike projekcije na gigantskom bioskopskom platnu – panaviziji, koji svojim velikim formatom i konkavnošću stvara iluziju treće dimenzije. Gans s razočaranjem konstatuje da ga „normalan film“ više nije zanimao, kada je otkrio mogućnosti polivizije. Bio je uveren da će njegov metod postati novi filmski jezik. „Ljudi veoma sporo uče“, zapisuje Gans (prema Bronlou, 1983: 3).

Gansovo istraživanje pokreta kao filmske emocije, oblikovane prikazom „vibracije“, promenljivog „toka“ i „umnoženosti“ pokreta u kadru, transparentan je futurističkim Bragaljinim istraživanjima modela pokreta, kao i ekscentrično-formalističkom Ajzenštajnovom obrascu. „Treperenje pokreta (vibracija)“ i njegova fotogenija, kao dominantni element ekspresije Gansove filmske estetike, određuju univerzalni model shvatanja filma kao umetnosti pokreta. Ideja pacifizma, koja je dominantna u *Napoleon-u*, predstavlja još jedan estetski činilac, koji Gansa stavlja u istu ravan sa Bragaljinom idejom filmske estetike nasilja. Masovne scene i prikaz borbenih akcija u *Napoleon-u* imaju mirnodopski cilj. Gans, kao i Bragalja, ne veliča nasilje na bioskopskom platnu. Prikazuje ga kontrastno, u estetizovanom kodu, koji svrsishodno postaje simbol mira. Gans zapisuje:

„U *Napoleon-u* sam želeo da gledaocu prikažem večni i povratni sukob između velikog revolucionara, koji je hteo dići Revoluciju u miru i onog koji je otišao u rat da bi uspostavio mir.“ (Gans, 1983: 4)

Originalne sekvence triptiha *Napoleon*-a Gans je sam uništio u nastupu beznadežnosti, kada je shvatio da njegov revolucionarni patent neće zaživeti i biti usvojen na globalnom planu. Zahvaljujući angažovanju i autoritetu reditelja Frensis Forda Kopole (Francis Ford Coppola) i engleskog oskarovca i teoretičara filma Kevina Bronlou-a (Kevin Brownlow), koji je godinama istraživao i sakupljao negative *Napoleon*-a, film je 1981. doživeo novu premijeru u Njujorku i Los Angelesu. Muziku za obnovljenu verziju *Napoleon*-a komponovao je Kopolin otac, Karmin Kopola (Karmine Coppola). Rekonstrukcija je obuhvatila i sekvence u tehnici polivizije (oko 40 min.) koje su originalno projektovane sa tri pojektora, na trostrukom platnu. Klasičnu umetničku vrednost *Napoleon*-a dokazuje i najnovije prikazivanje spunom orkestarskom pratnjom, marta 2012. godine, na festivalu nemog filma u San Francisku (*San Francisco Silent Film Festival*).

Kevin Bronlou, u intervjuu povodom najnovije premijere, ističe:

„*Napoleon* je najinovativniji film ikad snimljen, inovativniji i od *Građanina Kejna* (1941), jer je, praktično, svaki kadar prikazivao scene koje do tada nikada nisu bile viđene.“

Napoleon, kao ultimativni primer dometa francuske avangarde, predstavlja pionirski film s pacifističkim prikazivanjem scena nasilja i ratne borbe, koje autor ne prikazuje u glamuroznom i teatarsko-patetičnom maniru, nego ih oblikuje oneobičenom scenoplastičnom polivizijom.

Zaključak

Filmski impresionizam zastupa teoriju o oslobađanju filma od pozorišnih konvencija i ukočenosti, oblikujući ritmičku čulnost. Pod vođstvom Gansa kadrovi počinju da se komponuju po principu muzičkog ritma, dajući im izražajnu vrednost note u partituri. Revolucionarni sistem polivizije, podiže estetsko-perceptivni model kadra do neslučenih granica. Tim tehničkim postupkom, koji umnožava pokret u multipliciranom kadru, Gans uspeva da ostvari objektivnu (fizičku) vizuelizaciju poliekspresivnosti kadra, modelujući ga iz tri orkestrirana ugla: fizičkog, mentalnog (cerebralnog) i emocionalnog. Gansova polivizija, strukturirana scenoplastičnim koreokadrom, vodila je gledaoce kroz lavirint ekspresije, gde linija prostora i vremena dinamično prevladava opisno pripovedanje naracije, odvajajući emocionalni elemenat od narativnog, uvodeći gledaoce u vizuelnu simfoniju pokreta. Takođe, koreokadar u *Napoleon*-u, pored triptiha polivizije, strukturiran je egzibicionim pokretima kamere, koja je u aktivnom sadejstvu srazvojem scenske radnje i gestusa protagonista. Dakle, Gansov cilj bio je da oslobodi statičnost kamere i da je ubaci u akciju, prisiljavajući gledaoce da od pasivne publike, postanu aktivni učesnici kinematografske emocije. Francuska avangarda orkestrirala je kinematografsku ekspresiju u istinsku vizuelnu simfoniju.

LITERATURA:

1. Bronlou, Kevin. 1983. *Gansov i moj Napoleon*, SINEAST 6p. 57/58, Sarajevo.
2. Canudo, Riccioto. 2001. „Teorija sedam umetnosti”, u: *Leksikon filmskih teoretičara*, Stojanović Dušani Daković Nevena (ur.), CD, FDU, Beograd.
3. Cary, John. 1974. *Napoleon: Spectacular! The story of Epic Films*, London, New York, Sydney, Toronto.
4. Dimitrijević, Andija. 2000. *Udobnost razgaženih cipela: mali leksikon filmskih stereotipa*, Beograd.
5. Gans, Abel. 1983. *Moj Napoleon*, SINEAST 6p. 57/58, Sarajevo.
6. Petrić, Vladimir. 1977. *Francuski film*, skripte K 3110, biblioteka Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd.
7. Salt, Bary. 1985. *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword; New Edition, London.
8. Stojanović, Dušani Daković, Nevena. 2001. *Leksikon filmskih teoretičara*, CD, FDU, Beograd.
9. Stojanović, Srđan. 1997. *Ton, kamera, akcija!*, Leksikon, Prometej-Yufilm danas, Novi Sad.
10. Tokin, Boško, Lukić Vladeta. 1953. *Filmski leksikon*, Bratsvo-Jedinstvo, Novi Sad.

Korišćena literatura sa interneta:

1927's „Napoleon” Set for Grand Premiere/ <http://www.youtube.com/watch?v=cMlnRP3qOYE&feature=related>>14.02.2017

Clair, René <http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Clair,+René>>14.02.2017

Impressionist cinema: Scenoplastica of Polyvision

Abstract: The subject matter of the analysis comprises the systematisation of the French avant-garde film model and its treatment of the frame dynamics. The avant-garde French theorists' and the author's comparison of the aesthetical-theoretical model addresses the issue of the development of expressing movement in the frame, by the techniques of estrangement and de-automatization of audio-visual material. Each cinematographic concept of the stylistic treatment of the movement model, although, in a way dependent on other current viewpoints in the world, has had its own specific form. Considering the treatment of the phenomenon of movement, conceived in the development of French theory and practice, it is the hypothetical questions of stylistic development of the French avant-garde cinematography that are analysed. Furthermore, the influence of the French avant-garde's experimental approach to movement in the frame on the development of French art is discussed.

Keywords: visual symphony, photogenia, polyvision, impressionist cinema, *Napoleon* (1927)

Jagor Bučan

Sveučilište u Zagrebu

Akademija likovnih umjetnosti

Hrvatska

UDC 75.01

doi:10.5937/ZbAkUm1705043B

Topos neizrecivog:

Prilog temeljnim pretpostavkama odnosa slike i jezika

Apstrakt: Ogledom se razmatraju neke od osnovnih pretpostavki razumijevanja slikarskog djela. Prva među njima je fizička razdvojenost djela i promatrača. Ona u doživljajnom smislu otežava, ali u spoznajnom smislu olakšava pristup slici. Razdvojenost u nama proizvodi čuvstvo fascinacije, koje čuvstvo povratno projiciramo u sliku, čime ona za nas postaje predmet žudnje. S estetskog motrišta posljedica te projekcije je osobit vid lijepog, kojivid posjeduje utopijski potencijal. Utopija kao *Ne-mjesto* drugi je pojam za ono što u slici možemo nazvati neizrecivim. Utopija nije ikonografska sastavnica, već ontološko svojstvo slike – slika je uvijek nedostižna, nedohvatna, budući da je tek (tvarna) utvara. Njena samobitnost očituje se u fenomenu cjeline. On se pak u slici očituje kao koherencija, podudarnost i imitacija. Međutim, fenomen cjeline uvijek nam spoznajno izmiče, što sliku čini uzbudljivom i zagonetnom pojavom koja plijeni našu pažnju, uvijek nanovo u nama proizvodeći spoznajnu žudnju.

Ključne riječi: slika, fascinacija, utopija, lijepo, cjelina

Fascinacija kao simptom nedohvatnog

„Vidjeti pretpostavlja udaljenost, razdvajajuću odlučnost, moć da se ne bude u kontaktu i da se u kontaktu izbjegne pomutnja. Vidjeti znači da je to razdvajanje ipak postalo susret.“ (Blanšo, 2015: 23)

U obrisu općenitog pristupa, iskustvo slikarskog djela, u odnosu spram književnog ili, pak, glazbenog djela, obilježeno je osebnom prijemčivošću. Glazba slušatelja akustički obuhvaća i vibracijski prožima. Ne pruža mu podršku narativnog ili simboličkog posredništva, već ga izravno dotiče svojim frekvencijskim ticalima. Slušatelj je izručen glazbenom doživljaju čitavim svojim bićem, uključujući i tjelesni aspekt, onaj dio njega koji i sam zvuči, koji pulsira krvotokom i koji makinalno motorički odgovara na glazbeni poticaj, tapkajući, njišući se ili plešući. Čitatelj pak ima rijetku privilegiju identifikacije. Narativnim umijećem pripovijedača kojemu se svojevoljno

prepustio, on postepeno biva uvučen u razvojni tijek romana, poistovjećujući se s likovima koje prati u dramaturškom izlaganju. Štoviše, stvaranjem slika na unutarnjem ekranu imaginacije on reagira na piščeve poticaje i na taj način posvaja štivo na vlastiti, neponovljiv i jedinstven način. Tako, jednako kao slušatelj ili plesač, postaje izravnim dionikom umjetničkog djela; postaje subjektom komunikacijske razmjene. Razmjena je ta koja je uvjet samog književnog djela; djelo *jest* samo onda (prema Morisu Blanšou /Maurice Blanchot/) kada se ostvaruje kao intiman odnos između autora i njegova čitatelja. Doživljaj slikarskog djela u bitnome je drugačiji. Promatrač pred slikarskim djelom nije ništa manje subjektom, on uzvraća na slikovne poticaje perceptivno, emotivno i misaono. No, za razliku od čitatelja i slušatelja, između njega i predmeta njegova interesa postoji jaz. Jaz je uostalom i osnovni fizički preduvjet motrenja slike – da bi slika bila opaženom, motritelj mora biti na primjerenoj udaljenosti.¹

Ta elementarna činjenica može se učiniti odveć banalnom i doslovnom. No, ukoliko je prihvatimo *in nuce*, u njenom zametku možemo uočiti mogućnost transpozicije koja nam otvara pristup razumijevanju naravi slike. Štoviše, nećemo pretjerati ako kažemo da je upravo premoštenje toga jaza osnovna pretpostavka za svaku interpretaciju slike, osobito za onu koja nastoji sagledati odnos slike i jezika. Jaz nas na pukoj fizičkoj razini razdvaja od slike kao objekta. Ali istodobno, na spoznajnoj razini jaz omogućuje primicanje uvidu. Jaz, dakle, istodobno razdvaja i spaja, ovisno o razini pristupa. Zbližavanje uvidom kao posljedicom (afektivnog) odmaka vrijedi i za spomenute discipline. Kognitivne reakcije pri slušanju i čitanju traže od nas doživljajni odmak da bismo bili u mogućnosti refleksivno reagirati. Upravo odmak omogućuje da glazbeno, odnosno književno djelo sagledamo u perspektivi različitih motrišta. Na taj način se prvotni doživljaj obogaćuje, rafinira i potom integrira u naše cjelovito iskustvo. Zato je preporučeno slušati glazbeno djelo s partituruom u rukama, ne bi li upravo vizualna provjera notnoga zapisa našoj pažnji pružila pouzdani (afekata lišen) oslonac pri slušnom praćenju skladbe. S druge strane, načitan i ljubitelj književnosti kadar je potisnuti primarni identifikacijski refleks, odnosno uzdići ga na razinu poredbenog odmaka pri sagledavanju književnog umijeća kao takvog (također lišenog afektivnih primjesa).

I slikarskom djelu, dakle, ponekad valja prići nezainteresirano (neintencionalno), da bi smo se tako otvorili za sve ono što nam slika nagoviješta s onu stranu čulnih obećanja. Međutim, fizički razmak koji dijeli sliku od njene publike začudo nema ulogu afektivnog osigurača. On, naprotiv, pokreće čuvstvo koje paletom varijanti prati

1 Izlišno je navoditi rijetke primjere koji tome proturječe, poput slučaja Barneta Njumenta (Barnett Newman) koji je od gledatelja tražio da njegove slike monumentalnih dimenzija i *all over* monohromnih ispuna gleda posve izbliza, ne bi li slika posve ispunila njegovo opažajno polje. Razlog je bio opravdan – Njumen je na taj način pojedincu jamčio doživljaj prisutnosti „sada i ovdje“, osigurao mu je doživljaj potvrde dragocjene spoznaje: *ja jesam*.

naš doživljaj slike. To čuvstvo ima generativnu vrijednost, što će reći da ima funkciju zamašnjaka koji u gledatelja pokreće čitav niz reakcija. Stoga ga možemo shvatiti kao svojevrсни lakmus koji reagira na bitna obilježja slike, upućujući nas na njeno razumijevanje. (Ovaj put nije riječ o razumijevanju proizašlome iz trijeznoga odmaka, već o iskustvu doživljajnog primaka koji tek posljedično možemo razmatrati triježno. Tek nakon što smo se dragovoljno izručili njegovu utjecaju.) Riječ je o čuvstvu fascinacije koje doživljaju slikarstva daje osebnju aromu i koje možemo uzeti kao polazišnu osnovu za prikazivanje onog aspekta slikovnog koji izmiče pokušaju da slikarsko djelo sagledamo s poredbenih pozicija jezika.

Intencionalni pristup slici nećemo moći usvojiti kao jednoznačan. Doživljaj fascinacije slikom kao osobitom stvarju uvjetovan je osjećajnim primakom. No, upravo smo ustvrdili da to čuvstvo doživljavamo pod pretpostavkom razdvojenosti. Na koji način je to proturječje moguće pomiriti? Tako što ćemo, kao što smo već rekli, razlikovati razine u pristupu; razdvojiti ćemo fizičku razinu od spoznajne. Ono što na fizičkoj razini razdvaja, na spoznajnoj spaja. No, ujedno ćemo vidjeti da se te dvije razine preklapaju i prožimaju. Naime, dok ih je moguće bez poteškoće razlučiti u teoriji, praktično iskustvo nam govori da se one javljaju istodobno kao paradoksalna proturječja. Da bismo predloženu dihotomiju intencionalno/neintencionalno mogli svrsishodno usvojiti, moramo se suočiti s tim proturječjem i nastojati ga pobliže razmotriti.

Slike na stanoviti način iznevjeruju naša očekivanja. Ukoliko ih u ključu renesansne paradigme poimamo kao prozor u svijet, tada nas zavodljive slike redovito ostavljaju na cjedilu. Nikada nećemo moći, za razliku od slikara Vang-Foa (Wang-Fo) (Jursenar/Yourcenar, 1999: 9-19), doista ući u sliku koja svojim iluzionističkim čarima imitira stvarnost, ili je pak nadomješta idealiziranom verzijom. Ako je, s druge strane, promatramo kao konkretnu, apstraktnu činjenicu lišenu mimetičke iluzije, tada naša čulna opijenost njome također ostaje neizvijenom. Fascinaciju slikom ne možemo kanalizirati fizičkim posjedovanjem, poput plesača koji zaposijeda glazbu pokretima svojega tijela (ili kojega je, pak, glazba zaposijela navodeći ga na ritmičko gibanje). Slika gledatelja ostavlja osujećenim. Obraća se samo osjetu vida; haptički doživljaj njene površine irelevantan je za doživljaj likovne strukture. Sliku možemo jedino kontemplirati, motriti s distance, čime polovica našeg bića ostaje zakinutom.² Fascinacija kojom slika djeluje na nas proizlazi upravo iz te zakinutosti, nemogućnosti da se opazi i dohvati stvaran predmet, da se Parazijeva (*Parrhasius*) zavjesa doista ukloni s predmeta žudnje.

2 Prisjetimo se prispodobе iz Mundaka Upanišadeo dvije ptice koje sjede na grani – jedna jede plod, druga ga samo motri. Te su dvije ptice prema uvriježenim tumačenjima dva dijela naše duše (Mundaka Upanišada 3.1.1.; Svetasvatara Upanišada 4.6; najstarija potvrda je u Rksamhiti Upanišadi 1.164,2).

„Za svakoga tko je fasciniran možemo reći da ne zapaža nijedan stvaran predmet, nijedan realan oblik budući da ono što vidi ne pripada svijetu stvarnosti nego neodređenom mjestu fascinacije.“ (Blanšo, 2015: 24)

U glasovitom ogledu o poetici književnog stvaranja, Blanšo posvećuje fenomenu slike kratak i pronicljiv odjeljak. Raspravljajući o spisateljskom umijeću sa stanovišta temeljnih postulata, on ističe upravo fascinaciju kao rezultat razdvajanja. Znakovito je da to čuvstvo opisuje, služeći se fenomenom slike. Za njega, mjesto fascinacije je apsolutno. Ono se podudara s perceptivnom udaljenošću onog što je slikom prikazano, udaljenošću koja je „prekomjerna“: „Ona je bezgranična i beživotna dubina iza slike kojom se ne može upravljati i koja je apsolutno prisutna premda nije dana“ (Blanšo, 2015: 24). Sklon posezanju za paradoksom kada govori o slici (jednako kao i o literarnim djelima), Blanšo neizravno ukazuje na njenu bitnu odliku: ona vidljivim čini ono bezgranično i nedohvatno. Biranim riječima koje odlikuje pojmovna istančanost, on uspijeva izraziti pojavu koja u sebi spreže opreke, doživljaj koji svojstvo ambigviteta sagledava kao karakterističnu odliku slikovnog. Ta odlika fenomen je koji suštinski leži iza riječi. Da bi se taj fenomen prikazao u jeziku, potrebno ga je propustiti kroz filter paradoksa; učiniti da se poklapanjem oprečnosti ono slikovno pokaže u svojoj biti.

Slikom prikazano – kako nadalje zapaža Blanšo – biva na stanoviti način „urušeno u sebe sâmo“, čime se ujedno otuđuje od vlastita smisla „propadajući u vlastitu sliku“. U tom iskazu možemo prepoznati ikonoklastički temperament koji se provlači kroz Blanšoova rezoniranja. Djelo nije kadro izraziti ništa drugo doli činjenice da *jest*. Ta tvrdnja u dosluhu je s ozloglašenom izjavom Stravinskog koji je glazbenom djelu također zanijekao mogućnost izražavanja bilo čega njemu izvanjskoga (Stravinski, 1975: 53). Blanšoova tvrdnja je radikalnija, budući da njene implikacije stavljaju *ad acta* posrednički aspekt slike. Slikarska djela imaju mogućnost posredovanja sadržaja koji im je izvanjski. Ona operiraju prikazima, imaginarnim ili stvarnim. Slika i nije drugo do li prikaz, nešto što se prikazuje, neovisno o naravi prikazbenog sadržaja. No, značenjski udio tih prikaza je ograničen. Ti se prikazi – ili radije: te prikaze³ – posljedično raspršuju, „urušavaju se“ u sebe sâme. Odnosno, kažimo tako, urušavaju se u procjep nedohvata. „Slika se nikad ne može dosegnuti, budući da je slika“ (Blanšo, 2015: 85). Predmetnost slikarskog djela je irelevantna s tog motrišta, čak i u slučaju onih slikâ koje tematiziraju vlastite materijalne sastavnice ili u sebe uključuju strane materijale i predmete (brikolaž, dekolaž, asemblaž, djela informela i arte povera, itd.). Takvi primjeri eventualno proširuju perceptivni, kao i značenjski obuhvat, ali ne utječu u bitnome na slikovnu narav.⁴ Zato se s pravom može kazati da slika počiva na

3 Priviđenje, utvara, slika čega, prikazanje.

4 Izuzev slučajeva u kojih prevagom udjela stranih sastavnica unutar slike dolazi do preobrazbe slike u objekt, odnosno instalaciju. Paradigmatski primjer djelo je Frenka Stele (Frank Stella) u svojem hronološkom razvoju.

nestalnom, nedohvatnom mjestu *ispred*, odnosno *iza* svoje postojane fizičke pojavnosti. Ta se činjenica može iskazati jedino oksimoronom: slika je *tvarna utvara*; pojava koja posjeduje egzistenciju što se proteže izvan vlastitih fizičkih datosti, pojava kojoj je postojanje časovito i krhko, podložno mijeni.

Ovdje nas ne zanima subverzivni potencijal koji je diskretno prisutan u naravi slikovnog i koji se očituje kao proturječje u strategijama prikazivanja. Zanima nas upravo taj čin urušavanja i rascjep koji guta krhke prikaze. Stoga je važno istaknuti da je jaz kojim slika privlači gledatelja, držeći ga ujedno na razdaljini, istinska mjera onog u slici vidljivoga. Vidljivoga koje površinu slike čini predočivom, stavljajući je istovremeno u perspektivu nedohvata. U slikarstvu taj nagovještaj privlači upravo nemogućnošću svoje realizacije. Zato učinak fascinacije slikom možemo sagledati u svjetlu zavođenja kojim nas slike mame. Pojmovne opreke, paradoksalne protimbe, vjerno predočavaju njihove čini:

„Tkogod je fasciniran zapravo ne vidi ono što vidi već ga to dotiče neposrednom bliskošću, hvata ga i privlači, u potpunosti ga ostavljajući na udaljenosti.“(Blanšo, 2015: 25)

Utopijski potencijal lijepog

Strategije zavođenja kojom slikarska djela salijeću namjernike nisu bez posljedica; one žigošu osebnim biljegom. Razapet između neposrednog i nedohvatnog, vabljen nagovještenom bliskošću koja istodobno neočekivano uzmiče, gledatelj biva obilježen čuvstvom kojeg možemo shvatiti kao narednu deklinaciju doživljaja fascinacije. O čemu je riječ? O osjećaju koji svaki ljubitelj slikarstva poznaje kao notu sjete što poput istančanog *bouqueta* prati vizualni doživljaj slike. Taj karakterističan učinak ima estetičku potku – on je spregnut s doživljajem lijepog. Doživljaj lijepog, posredovan slikama u nama, začinje emociju bolećivog nagnuća. Riječ je o emociji koja proizlazi iz osjećaja naše naravne zakinitosti za egzistencijalno dioništvo u ljepoti. Kao što fascinacija dolazi u paru s istodobnom bliskošću/udaljenošću slikom prikazanog, tako je i sjeta bolećivo čuvstvo sparno s nedokučivošću lijepog. Sjeta se pak u sljedećoj deklinaciji sklanja melankolijom, čuvstvom koje je Po držao povlaštenim izričajem ljepote i kao takvim jedinim zakonitim područjem poezije:

„Ljepota je jedino zakonito područje poezije. Najintenzivniji, najuzvišeniji i najčišći užitek kontemplacije je ljepota. A ton njezine najviše manifestacije ton je tuge. Ma kakva ljepota bila, ona do suza dira osjetljivu dušu. Stoga legitimni ton poezije može biti samo melankolija.“(Po, 1986: 255)

Zakoniti brak između poezije i melankolije nije slučajno blagoslovio jedan od prvosvećenika dekadencije. Izravno potomstvo te sveze obilježilo je epohu *fin de siècle* i tako kultiviralo ozračje koje je prošlo posve različite autorske senzibilitete dvadesetog i našeg stoljeća, kako unutar književnog stvaralaštva,⁵ tako i unutar slikarskog.⁶ Ukratko, riječ je o karakteristikama koja pripada osebnom razdoblju, specifičnim poetikama. Bilo bi neprimjereno to obilježje izdvojiti i istaknuti kao prevladavajuću estetičku oznaku koju bismo uzeli za paradigmu našeg odnosa spram slike. Stoga, kada to ipak činimo, kada pojedinačno historijsko i poetičko obilježje transponiramo kao općenitu ahistorijsku značajku, tada smo o tomu dužni položiti račune. To se ne odnosi samo na duševno čuvstvo (ili pak duhovno stanje) koje smo u par navedenih inačica apostrofirali, već i na sam pojam lijepog.

Danas je za mnoge anakrono isticati ljepotu kao odliku umjetnine, čak i u onih djela koja su u svoje vrijeme programatski sačinjavane da bi bile „naslonjačem za oko“. Ljepota je odavno prevladana kao utopijski surogat, osobito tamo gdje je nastojala afirmirati pojam istine u vidu potencijalnog estetskog nacrtu.⁷ No, čak i negacija lijepog nerijetko ima utopijski potencijal. Adorno je, zagovarajući negativan stav kojim umjetnina treba odražavati sveprisutni nesklad svijeta, ustvrdio reciprocitet na kojem počiva mogućnost utopije:

„Samo apsolutnim negativitetom umetnost izriče ono *neizrecivo*, utopiju.“
(Adorno, 1979: 211)(istaknuo J. B.)

Neovisno o tomu je li imala pozitivan ili negativan predznak sa stanovišta poimanja lijepog, slika je često vršila ulogu utopijske tvorevine. Možemo se stoga prikloniti Adornovu prijedlogu i pojam utopije uzeti kao jedan od sinonima za *neizrecivo*. Ukoliko smjeramo k razumijevanju *neizrecive* naravi slikarskog djela (koja narav za doživljajnu podlogu ima navedena čuvstva), utoliko nam je potrebno (re)afirmirati i pojam utopije kao osobitog vida umjetnički lijepog. Zato ćemo pojam *neizrecivog* združiti s pojmom utopije, razumijevajući je kao pokušaj dohвата onog nedostižnog. Pri tomu, slikovni

5 Žoris-Karl Uismons (Joris-Karl Huysmans), Andrej Beli (Andrei Bely), Virdžinija Vulf (Virginia Woolf), Franc Kafka (Franz Kafka), Herman Broh (Hermann Broch), Dino Bucati (Dino Buzzati), Šandor Maraj (Sándor Márai), Milan Kundera (Milan Kundera), Tomas Bernhard (Thomas Bernhard) i dr.

6 Odilon Redon (Odilon Redon), Wilhelm Hameršoi (Vilhelm Hammershøi), Pjer Bonar (Pierre Bonnard), Đorđo de Kiriko (Giorgio de Chirico), Paul Kle (Paul Klee), Rene Magrit (René Magritte), Đorđo Morandi (Giorgio Morandi), Edvard Huper (Edward Hooper), Vols (Wols), Mark Rotko (Mark Rothko), Anselm Kifer (Anselm Kiefer), Gerhard Rihter (Gerhard Richter), Lik Tojmans (Luc Tuymans), Majkl van Ofen (Michael van Ofen) i dr.

7 „Ja Vam dugujem istinu u slikarstvu i ja ću Vam je reći.“ Pol Sezan (Paul Cézanne, u pismu Emilu Bernaru (Émile Bernard), 23. Listopada 1905. (citirano u Derida, 1988: 6) To Sezanovo (neispunjeno) obećanje ideološki je opteretilo slikarove slijednike; postalo je estetski i etički imperativ kojemu su se pojedinci poput Lea Juneke dragovoljno predali, posvetivši svoja slikarska nastojanja ostvarenju tog imperativa.

iskaz utopijskog *Ne-mjesta* nećemo sagledati kao ikonografsku činjenicu, već kao perceptivni simptom nedohvata; ne kao prikaz, nego kao opaženo mjesto koje redovito izmiče pokušaju da mu se približimo, da ga zaposjednemo.

Utopijski vid slike nije, dakle, slikovna rekonstrukcija arkadije; nije ono što vidimo na djelima čeznutljivih engleskih preraphaelita ili egzotici sklonih francuskih orijentalista. Nisu to niti tzv. „antislike“, ili pak „posljednje slike“ poput onih Eda Rajnharta (Ad Reinhardt), koji je programatskim negativitetom svojeg poetičkog postupka ostvario slikovni ekvivalent navedene Adornove preporuke. Naprotiv, utopijske slike sva su ona djela koja su svoje dostojanstvo izgradila na mjeri vlastite samobitnosti. To se dakako odnosi i na Rajnhartova djela, ali ne zbog njihovog formalističkog nijekanja,⁸ već upravo zbog njihove toliko razvidne samosvojnosti. Dostojanstvo slike odnosi se na slike koje su to *odista*. Na sliku koja *jest*. Jer, biti odista u varljivom svijetu, za pojedinca je teško dosežan imperativ. Slika kao utopija smjera kompenzaciji tog egzistencijalnog prohtjeva. Ona pruža privid koji prihvaćamo kao vid, kao odliku. Na ovom mjestu nije prigodno raspravljati o tomu koja i kakva bi to bila odlika istinskog bivanja, ukoliko je takav imperativ za nas uopće važeća kategorija. No, što bi to bilo „biti odista“ kada je riječ o slikama? Što razumijevamo pod samobitnošću djela? U kakvom su odnosu konkretna, ostvarena slika i utopija kao idealno stanje koje nije ostvarivo? Oni su u odnosu supstitucije koja umjetninu poima kao svojevrsni nadomjestak zbilje, pokušaj ostvarenja djela koje ne bi bilo puko podražavanje stvarnosti, već njena kvalitativna istoznačnica. Utoliko se samobitno djelo ne povodi za kakvim slici izvanjskim uzorom, već sâmo predstavlja normativni uzor. Privid slikom prikazanog preobražava se u osobiti vid zbilje. No, taj vid, ta odlika, da bi bila uzornom, ne može biti puki atribut. Da bi bila samobitnom, ne može biti aspekt ičeg izvan sebe. Što je, dakle, to po čemu sliku možemo poimati kao samobitnu pojavu? To može biti samo ono što po sebi nije vid čega drugoga, što je neovisno o bilo kojem aspektu, što je samodostatno i nedjeljivo. To nešto običavamo nazivati cjelinom.

„Biti odista“, u slikarstvu bi stoga značilo „ostvariti sliku kao cjelinu“. Temeljno svojstvo cjeline je cjelovitost; stoga je cjelovitost slike imperativ koji držimo bitnim preduvjetom slike kao utopijske tvorevine. No, budući da ta distinkcija koju predlažemo ima prevladavajuću ulogu u razumijevanju utopijske naravi slike, važno je osvijetliti pojmovne nijanse i sadržajne implikacije koje iz toga proizlaze. Cjelovitost kao predikat ne može biti puki atribut zbilje u kojoj sudjelujemo, pa tako niti atribut slike, budući da cjelovitost po sebi ne može biti atributom. Strogo gledajući (gledajući dakle s kategorijalnog vidika), cjelovitost nije ono što se čemu pririče, već upravo ono što uvjetuje svako priricanje, uvjet svakog priroka, predikata, odnosno kategorije.⁹ Kao

8 Vidi njegovih dvanaest prijedloga za novu akademiju (Rajnhart, 1975).

9 Priricati znači pripisivati. Iz toga glagola izvodi se imenica prirok, što doslovce znači predikat. Predicirati znači nekome ili nečemu nešto prireći, tj. o nekome ili nečemu reći da je ovakvo ili onakvo. Upravo onako kako predikat u rečenici prireče subjektu neku radnju ili stanje. U isti kontekst pripada

što gramatička funkcija predikata ne postoji izvan cjeline rečenice, tako i kategorije kao temeljni priroci koji se čemu pririču ne postoje izvan cjeline jezika koji kao sustav mišljenja omogućuje spoznavanje. Cjelina rečenice mjesto je funkcija pojedinačnih gramatičkih sastavnica i smisla koji one iskazuju; cjelina jezika vrijednosna je zasada koja omogućuje/uvjetuje tvorbu temeljnih kategorija kao spoznajnog oruđa. Ta pretpostavka nije proizvoljna. Ona je predmet značajnog filozofskog prijepora oko utemeljenja Aristotelovih (Aristotel) kategorija. Ovdje nismo u prilici prikazati ga ni u naznakama. Dostaje nam tek ukazati na osnovnu premisu: grčki jezik predstavlja ograničenje sustava aristotelovskih kategorija. Ta tvrdnja hoće reći da je „opozicija jezika spram mišljenja nemoguća“ (Derida; Derrida, 2012: 309). Deset Aristotelovih kategorija koje on pririče bivstvu proizlazi iz temeljnih kategorija jezika, a ne iz rasuđivanja koje bi bilo apsolutno. Ta jezička kritika metafizike uma/duha zastupa tezu da ono što može biti mišljeno na stanoviti način proizlazi iz onoga što može biti kazano. Riječima Emila Benvenista (Émile Benveniste), „Ono što nam Aristotel nudi kao popis općih i trajnih uvjeta samo [je] pojmovna projekcija nekog danog jezičnog stanja“ (Benvenist, citirano u Derida, 2012: 318). To ne znači da jezik onemogućuje samostalnu djelatnost duha, već da je mišljenje neodvojivo od jezične sposobnosti, „jer je jezik značenjem oblikovana struktura, a misliti znači baratati znakovima jezika“ (Benvenist, citirano u Derida, 2012: 320). Stoga: „Upravo ono što može biti kazano delimitira i organizira ono što može biti mišljeno“ (Derida, 2012: 317).

Bitni zaključak koji proizlazi iz navedenih premisa jest poimanje slike kao djela kojega cjelovitost nije nešto samo po sebi dano. Drugim riječima, cjelovitost nije samorazumljivi atribut. Kao kategorija, ona nije supstancijalna datost, nije *supstancija* svake slike; cjelovitost se slici pripisuje tek kao svojstvo što je rezultat „nekog danog stanja“. Što čini dano stanje neke slike? To nije lako utvrditi, budući da je slika vrlo složena pojava koja pokriva različite kategorijalne klase. Te se klase križaju s beskonačnim nizom pojedinačnih slikarskih tvorevina, što u bitnome otežava potragu za nekom pragmatičnom formulom. No, to nas ne priječi u mogućnosti da svaku pojedinačnu sliku prepoznamo kao cjelovitu. Ne priječi nas da intuiramo njenu cjelovitost, odnosno da na podlozi konkretnog slikarskog primjera prepoznamo kvalitetu danog stanja. Svako stanje ima pripadajuću mu strukturu, pa tako cjelovitost kao pojmovnu projekciju možemo u slici poimati kao likovnu strukturu, kao svezu materijalnih i perceptivnih sastavnica. Ta je sveza po svojoj naravi odnosna, a ne supstancijalna. Zato ćemo cjelovitost djela prepoznati tamo gdje smo u prilici zamijetiti odnosni poredak unutar date strukture.

i riječ kategorija onako kako ju je upotrebljavao Aristotel. To je imenica izvedena iz grčkog glagola *kategorrein*, što znači optužiti; a kad se nekoga optužuje, onda mu se pririče da je učinio ovo ili ono. Utoliko je i kategorija prirok, odnosno predikat. Razlika je samo u tome koristimo li grecizam (kategorija), latinizam (predikat) ili riječ slavenskog porijekla (prirok) – značenje je isto.

Koherencija, podudarnost, imitacija

Sliku možemo shvatiti kao pojavu koja imperativ cjeline dohvaća unutar datosti vlastite strukture. Na ovome mjestu, međutim, morati ćemo uvažiti onaj aspekt cjeline slike koji nije moguće zahvatiti unutar okvira jezičnih analogija. O čemu je riječ? Da bismo to razumijeli, promotrimo načas odliku koju možemo pridružiti fenomenu cjeline. Cjelinu uobičajamo poimati kao strukturu čiji dijelovi nisu tek zbir, nego su uzajamno nedjeljivo povezani. Teorija geštalta taj uvid iskazuje tvrdnjom da je cjelina više od zbira njenih sastavnica. To će reći da cjelinu nije moguće objasniti značajkama pojedinih sastavnica, odnosno njihovim zbrajanjem. Cjelina izmiče pokušajima da je se definira objektivnim, mjerljivim aršinom; neuhvatljiva je sa stanovišta formalne analize, iako su te iste analize u mogućnosti registrirati pojedinačne odnose između formativnih čimbenika.¹⁰ Ovdje ćemo, međutim, spomenuti tek osnovnu pretpostavku koju možemo evidentirati kao manifestaciju nedjeljive povezanosti sastavnica cjeline. Zovemo je koherencijom, a taj pojam razumijevamo kao snagu koja spreže, objedinjuje, koja se očituje dosljednošću, odsutnošću proturječja.

Riječju: koherencija unutar slike ono je na temelju čega sliku možemo doživjeti uvjerljivom, vjerodostojnom i konačnom.¹¹ Kvaliteta koherencije svim formalnim i događajnim sastavnicama pruža vjerodostojnost neopozivog. „Upravo tako“ najveći je kompliment koji možemo pridružiti nekoj umjetnini kao ostvarenom djelu; to je evidencija neopozivog učešća u ideji i realizaciji cjeline. To je možda i najosnovniji dojam koji prati naš doživljaj neke umjetnine. Čitajući, slušajući, gledajući, mi ustvrđujemo: ta knjiga je uvjerljiva, ili pak ta skladba, taj film, nisu. No, želimo li u umjetnini činjenično evidentirati aspekt uvjerljivosti, nismo to u mogućnosti. Kažemo tek: ima odnosno posjeduje „ono nešto“. Nastojimo li međutim na djelu potvrditi dojam neuvjerljivosti, tada bez poteškoće ukazujemo na manjkavosti i nedosljednosti. Zbog čega je tako? Upravo zbog toga što neuvjerljivim doživljavamo djelo koje nije ostvareno kako cjelina, djelo kojega sastavnice možemo zasebno motriti i analizirati, budući da nisu međusobno spregnute logikom cjeline. U tome se nalazi temeljno proturječje slike kao cjeline. Kao cjelina slika je uvjerljiva, dakle lišena proturječja. No, želimo li evidentirati koherenciju kao pojavu lišenu proturječja, bivamo sami lišeni sredstva koje bi tu evidenciju moglo izvršiti. Lišenost proturječja unutar neke slike u jeziku možemo samo iskazati nizanjanjem proturječja.

Rekli smo da je cjelina rečenice mjesto funkcija pojedinačnih gramatičkih sastavnica i smisla koji one iskazuju. Neuvjerljivu rečenicu „ti ne znala što goforila“

¹⁰ Misli se na geometrijsku, strukturalnu analizu, koju ovdje nismo u mogućnosti demonstrirati.

¹¹ To se dakako odnosi i na one slike (poetike) koje svoj izražajni zamašnjak utemeljuju na ideji nedosljednosti, na disharmoniji. Tada imperativ djela zahtjeva dosljednost u nedosljednosti, red u neredu – ili radije: prevlast odabranog načela na uštrb drugih.

možemo učiniti uvjerljivom i smislenom ako ispravimo gramatičke i tipografske pogriješke. No, kako evidentirati uvjerljivost rečenice poput: „Jezik prebire svoju prošlost po dnu unutarnjeg otpada“ (Noel; Noël, 2010: 84), ili pak: „Prašina jedne prisutnosti polako kiši u protusvjetlu“ (Noel, 2010: 87)? Gramatička ispravnost tu nije jamstvo ni nosilac uvjerljivosti, kao ni rečeničnog smisla. Uvjerljivost tih rečenica uvjetovana je horizontom njihove cjeline. Mogli bismo kazati da nas uvjerava uočena podudarnost, preciznost pojmovnog spajanja. Ali, time samo otvaramo pandorinu kutiju referencija koje obzor rečenice proširuje unedogled. Kritička interpretacija navedenih rečenica to potvrđuje: „Ono što Bernar (Bernard) Noel svaki puta traži upravo je podudarnost, točnost spajanja. Tu točnost treba shvatiti u dvostrukom smislu, estetskom, naravno, ali prije svega etičkom: kako pisati a da riječ bude istinita u svijetu koji neprestano pervertira jezik?“ (Ansen; Ancient, citirano u Noel, 2010: 6). Smisao se tu sagledava u perspektivi cjeline; no ovaj put je to cjelina koja nadilazi rečenicu, to jest „cjelina“ koja je „djelo.“ To nije perspektiva gramatičke i semantičke podudarnosti, već perspektiva analogije kao etičkog ideala. Pa i rečenice/stihovi koje smo naveli analogni su slikama, cjelinom kojih se bavimo i koju cjelinu sričemo s poteškoćom. Dakle, prema analogiji koja nastoji utemeljiti valjani utopijski prikaz, slika je stvarnost čija kvaliteta cjeline može imati analogan odnos spram zbilje. Zbilju tu dakako shvaćamo kao stvarnost lišenu pervertiranosti, izvruća, kvarljivosti.¹²

Zbilju kao stanje slike promišljamo kao koherenciju unutar zadane strukture. Zbilju kao stanje svijeta također možemo poimati (pretpostavljati) kao koherenciju unutar njegove strukture. Tako poimana koherencija ustvari je utopijski projekt. Utopijski, stoga što stvarnost koja nas okružuje ne podražava obrazac koherencije. Stoga se zamisao koherencije izdiže na višu potenciju, na potenciju zbilje. Zbiljsko bi stoga bilo ono što unutar sagledane, nama dostupne stvarnosti (ne „slike svijeta“ već svijeta „kao takvog“), omogućuje uvid u njenu koherenciju. Kada je riječ o reciprocitetu dvaju utopijskih projekata (svijeta i slike), problem leži u tomu što je strukturu slike moguće sagledati (u doslovnom, ne u prenesenom smislu), a strukturu svijeta nije (ni u doslovnom, niti u prenesenom smislu). Zbilju svijeta ne zamijećujemo u eventualnoj ukupnosti svega što nju kao takvu može sačinjavati. To kao mogućnost premašuje naše uobičajene spoznajne dosege. Nepreglednost svijeta kao cjeline ne dopušta pronicanje njegove strukture. Preglednost slike, s druge strane, dopušta mogućnost sagledivosti njene strukture.

Mogli bismo kazati da zbilju prepoznavamo po mjestimičnim uzorcima koherencije koji nagovještaju mjeru cjeline. No, pokušaj potvrde tog uvida premašuje

12 Dužni smo podsjetiti na uvriježeno razlikovanje pojmova stvarnosti i zbilje. Stvarnost je ukupnost pojavnog u svijetu koji nas okružuje; zbilja uključuje i sve ono što nadilazi sferu materijalnog, kao što su to ideje, stanja, itd. Pridjev zbiljsko odnosi se pak na ono nepatvoreno, istinsko, svojstvo kojim slika iskazuje zbilju.

naše sposobnosti i zato se svaki pokušaj potvrde razotkriva kao utopijski projekt. Kada je riječ o slici, koherenciju kao jamstvo cjeline u stanovitoj mjeri možemo verificirati. Možemo naime izložiti one aspekte slike koji ju čine „dobro ugođenim djelom“. Tako sačinjena slikarska djela nisu puke podražavajuće predočbe. One jesu svojevrstne „imitacije“, ali imitacije koje ne podražavaju izvanjsku stvarnost, već ono slici navlastito. Pri tomu imitativno nije ono što je čemu nalik, već princip podražavanja istog načela koje se manifestira u najrazličitijim slikovnim obrascima. Riječ je o načelu samosličnosti, samozrcaljenja, načelu koje matematičke znanosti poznaju pod nazivom rekurzija.¹³ Princip samozrcaljenja princip je totalnog odjekivanja unutar strukture slike, pri čemu se likovne sastavnice preklapaju s ishodištem vlastite cjeline.

U tom odjekivanju bez ostatka neizrecivim možemo označiti ono mjesto koje za nas na neobičan način ostaje nevidljivo, nedohvatno, a koje generira sva ostala mjesta i njihove odnose u nekoj slici. S obzirom na činjenicu rekurzije koju je moguće formalno opisati, topos neizrecivog nije puka oblikovna činjenica. On je ujedno onaj vid djela koji uvjetuje raspored oblika, odnosno pikturalnih sastavnica, a da sam nije uvjetovan; princip koji određuje konstitutivne sastavnice slike, a da sam nije ničime određen. To prazno, dakle, nazivamo mjestom neizrecivog, stoga što taj princip ne možemo svesti na jednoznačnu, pozitivnu činjenicu. Pozitivno možemo mjeriti tragove njegove prisutnosti u dispoziciji oblika unutar slike, u rasporedu silnica koje reguliraju formativne i perceptivne snage. No, samo generativno načelo izmiče opažaju; ono je mjesto na koje ne možemo položiti pogled, mjesto koje – opet paradoksalno – ostaje skriveno upravo očitošću vidljivih sastavnica slike.

Stoga, kada rabimo pojam lijepoga pri govoru o slici, to činimo neovisno o uvriježenim estetskim konotacijama tog pojma. Lijepo držimo sinonimom za odliku koja u nama pobuđuje privlačnost nedohvatnog. Nedohvatnog kao faktora koji pokreće našu pažnju, koji je zamašnjak likovnog zbivanja, koji uvijek iznova nadražuje našu vizualnu glad. Sintagma *estetički beskraj* što ju je skovao Pol Valeri (Paul Valéry) ponajbolje oslikava fenomen koji nastojimo sagledati. Razlikujući *skup efekata s konačnom težnjom* i *skup efekata s beskonačnom težnjom*, on upućuje na dvije vrste opažanja, odnosno dojmova koji vladaju našim postupcima. Tražeći prikladan primjer, u prvi skup (koji pridružuje *poretku praktičnih stvari*) on ubraja osjet gladi. Na poticaj gladi pojedinac konzumiranjem hrane nastoji poništiti taj osjet. Uminuće gladi je konačno, sve dok ne nastupi naredni poticaj. U drugi skup Valeri ubraja nasladu; ukoliko je hrana ‘slatka’, naslada će nastojati osjet užitka produžiti u beskraj. „Glad nas prisiljava da skratimo jedno osjećanje, a naslada da razvijemo jedno drugo.“ (Valeri, 1980: 351-353)

Ta analogija precizno prikazuje način na koji na nas djeluju slikarska djela.

¹³ Rekurzija je proces ponavljanja objekata ili slika na samosličan način. Termin koji izvorno dolazi iz matematike i računarstva u hrvatsku je likovnu teoriju uveo Vladimir Rismondo u okviru doktorske disertacije (Rismondo, 2010).

Vizualna glad koju u nama slike pobuđuju nikada ne može do kraja biti utoljenom. Slika je sračunata upravo zato da bude čulna (ali i duhovna) naslada, da našu pažnju održi budnom i prisutnom bez ostatka. Slika je sa svog strukturalnog stanovišta instrument koji za svoju svrhu ima upravo poticanje i održavanje stanja budnosti, stanja prijemčivosti. Mehanizam kojim taj složeni instrument na nas djeluje jest samoobnavljajući; jednom kada je slika zgotovljena, ona neprekidno obnavlja svoj nagovor – ponudu kojoj ne ističe rok trajanja. Slike koje potiču na tu samoobnavljajuću čežnju, slike su koje ujedno u nama izazivaju spomenuti afekt neispunjenog, osujećenog. U naravi naslade i jest da ne može biti nikada u potpunosti konzumiranom. Slikama nikada do kraja ne možemo utoliti našu egzistencijalnu čežnju.

Ta nas činjenica dubinski pogađa, a pogođenost lijepim nitko nije lapidarnije i dojmljivije izrazio od Simon Vel (Simone Weil). Stoga ćemo navodom njene misli zatvoriti ovaj ekskurs o neizrecivoj naravi slikarskog djela, te stvarne utvare koja nas fascinira i zavodi, koja nam u konačnici uvijek ostaje u svojoj biti zagonetnom.

„Željeli bismo doći iza ljepote, ali ona je samo površina. [...] Ona je sfinga, zagonetna tajna koja nas bolno uzbuđuje.“ (Vel, 2010: 153)

LITERATURA:

1. Adorno, Theodor W. 1979. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit. Citirano u: Protić, Miodrag B. "Oblik i vreme". Beograd: Nolit.
2. Audent, Jacques. 2010. Citirano u: Kramer, Martina. „Predgovor“, u: Noël, Bernard. *Ostatak puta*, Zagreb: Litteris.
3. Benveniste, Émile. 1958. *Kategorije mišljenja i kategorije jezika*. Preuzeto u: Problèmes de linguistique générale. Gallimard, Paris 1966. Citirano u: Derrida, Jacques. 2012. „Nadopuna kopule“, u: Europski glasnik, Godište XVII., br. 17, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca.
4. Blanchot, Maurice. 2015. *Književni prostor*. Zagreb: Litteris.
5. Derrida, Jacques. 1988. *Istina u slikarstvu*. Sarajevo: Svjetlost.
6. Derrida, Jacques. 2012. „Nadopuna kopule“, u: Europski glasnik, Godište XVII., br. 17, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca.
7. Noël, Bernard. 2010. *Ostatak puta*, Zagreb: Litteris.
8. Poe, Edgar Allan. 1986. „Filozofija kompozicije“, u: Edgar Allan Poe, *Djela*, III. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
9. Reinhardt, Ad. 1975. *Art-as-Art*. The Selected Writings of Ad Reinhardt. New York: The Viking Press.
10. Rissomondo, Vladimir. 2010. *Prostor teksta – prostor slike*. Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku.
11. Stravinsky, Igor. 1975. *An Autobiography*. Calder and Boyars ed.
12. Valeri, Pol. 1980. *Pesničko iskustvo*. Beograd: Prosveta.

13. Weil, Simone. 2010. *Iščekivanje Boga*. Zagreb: Litteris.
14. Yourcenar, Marguerite. 1999. „Kako se spasio Wang-Fo“; u: *Orijentalne priče*, Zagreb: Ceres.

Topos of Inexpressible: Contribution to Fundamental Assumptions Underlying the Painting–Language Relationship

Abstract: The paper analyses some of the fundamental assumptions about understanding the painter's work. The first one is the physical separation of the artwork and the viewer. In its perceptive sense it makes the approach to the painting more difficult, but in its cognitive sense it makes it easy. The separation causes us to feel fascination, which in turn is projected into the painting, which, consequently, becomes the object of our yearning. From the aesthetical point of view, the result of this projection is a specific aspect of the beautiful, the aspect which possesses a utopian potential. Utopia as *Ou-topos* (meaning 'no place' or 'nowhere') is another term for the feature in the painting we can refer to as inexpressible. Utopia is not an iconographic factor, but an ontological characteristic of the painting – the painting is always unreachable, inaccessible, since it is merely a (material) occurrence. Its identity is evident in the phenomenon of entirety. However, the phenomenon of entirety in the picture is evident as a coherence, congruence and mimicry. Nevertheless, it is always cognitively elusive, which makes the painting an exciting and mysterious occurrence that occupies our attention, always re-evoking cognitive yearning.

Keywords: painting, fascination, utopia, beautiful, entirety

Dragana Stojanović
 University of Belgrade
 Faculty of Media and Communications
 Serbia

UDC 7.01:37
 doi:10.5937/ZbAkUm1705056S

Educational Turn in Art: Turning art into the production of a *new* knowledge

Abstract: *Educational turn in art* as a term was first introduced during the last decade of the twentieth century in curatorial practices, although the very concept of turning art into educational vehicle, or into production of a *new* knowledge can be traced earlier into the art movements, schools and alternative pedagogical approaches. However, the idea that the art world could be transformed into an art network, an educational space that encourages the production and exchange of knowledge, certainly opens up a lot of questions both to the academic field and the field of artistic and representational practices. The text “Educational turn in art: Turning art into the production of a *new* knowledge” attempts to give an overview on the concepts of the educational turn in art, and also to shed some light on the important issues regarding the status of art in the contemporary information age.

Key words: educational turn, art, knowledge, information.

Going further into theoretical discourse that develops in post-postmodern context and also within the globalization and/or postglobalization world, lots of discussions have lately been dedicated to the notion of the role of *turns* in theory. The twentieth century in humanities witnessed a great influence of the *linguistic turn*, which left its marks on anthropology, social sciences, literature, and also had its impact in the development of semiotics and theories of meaning, which found their further application in huge theoretical movements such as theoretical psychoanalysis, theory of deconstruction and so on. It seems that *turn* is not just an accident, a sudden breakthrough of a new approach; it is more of a *turning*, an active movement and generative process which presents itself as a new reading strategy, an interpretative model which goes into thorough resignification of a chosen discourse (Rogoff, 2010). What matters here is the introduction of a new type of knowledge production, which turns on (and not just turns *around*) the new ways of understanding old phenomena, and opens up possibilities of creating new strategies of communicating contemporary issues. Turn in theories and humanities, thus, is less similar to cut-and-change strategy,

and more to the resignificational continuation within the already present field or path of thought (Rogoff, 2010). What is more important, it is not the object that is turning (the theory, the artwork, the literature) – it is *we* who are shifting our perspectives to find a way of responding to the new social, political, institutional, interpretational and other circumstances. Or, through the words of Irit Rogoff: „In a turn, we turn *away* from something or *towards* or *around* something and it is *we* who are in movement, rather than it” (2010: 42).

The *after theory* atmosphere (Eagleton, 2004), which heavily relies on the reflection of numerous turns in the recent theoretical thought,¹ and also on understanding of a contemporary time we think, live and create in, made the appearance in the world of art too.² One of the most recent turns in art theory, art presentation and art production is surely the *educational turn*, which became prominent in the last decade of the twentieth century, first in curatorial practices, and later in the very concept of the artists’ and art groups’ works, which also had its repercussion on the comprehensions and expectations of the art audience (Rogoff, 2010). In other words, although starting from the curatorial perspective, or, more precisely, in the new ideas and ways of presenting art and introducing it to the audience, educational turn in art has had influence on all the stages and all the elements of art production.

The idea that art can *educate* (and not only serve as a *beautiful object* or as an evidence of the artist’s inspiration, ingenuity or skill) is not entirely new. Art schools and groups of the twentieth century such as *Bauhaus* (1919-1933, Germany) or *Black Mountain College* (1933-1957, USA) already presented similar ways of understanding the role of art and the artist not only within the world of art, but also in and for the wider society in which the artist works in (Vidokle, 2010; Nikolić, 2016; Šuvaković, 2012). In the case of *Bauhaus*, turning to combining the craft and fine arts led to the focus on applied art (graphic design, interior design, industrial design, typography) and experimental art, which both opened the issue of the place of art in everyday life, and also introduced the process of learning in the very process of creating art and understanding art. In the view of the *Bauhaus* group of artists and their educators, art was not to be understood as a finished object to be placed in the abstractly encircled space (gallery, museum or the academia), but the object opened to further use – either practical or intellectual. In this sense, art should stimulate the questions of the very function of art within the

1 In the timespan of the last one hundred years, we can think, for example, of the linguistic turn, postcolonial turn, cultural studies turn, gender studies turn, new materialisms turn, media turn, etc.

2 By the world of art I consider the discourse of the art world which does not consist only of art works and artists, but also of the whole complexity of the institutional order (museums, galleries, academia, critics, curators, audience etc) that actually produces art as *art*, art as a symbolical value in itself, but only within the (regulations of the) art world. See Danto, 1964 and Dickie, 1971.

society, which aims at critical reworking the discourse of art on the one hand, and on the other, encourages both artists and art consumers (audience, buyers and other users of art production) to ponder upon the possibilities and roles that art can have in everyday and contemporary world. Also, the focus on experimental and research approach, often introducing new techniques or new ways of understanding art moved artists, professors and art audience to experience the continual learning within the process of creating and consuming art. Art was, thus, reframed as an *educational function* of the society, which will exactly be the thesis matching the efforts of the curators' practices in the end of the twentieth century. *Black Mountain College* was even more obvious with their attitude towards art as an educational field. Moreover, for the artists of *Black Mountain College* art was seen as an emancipatory practice, as a kind of educational function that actually emancipates both the artist and the artistic audience (previously educated or not formally educated) from the petrified structures of the institutional knowledge – be it within the art world or within the wider society (Graham, 2010). The program of *Black Mountain College* was openly oriented towards the educational turn in art (although the very term *educational turn* was introduced some sixty years later, during the nineties), and was greatly inspired by the pedagogical theories of John Dewey (1859-1952), who proposed the educational and social reforms as a way of linking the environment the individual lives in with the ways he or she gains knowledge. Dewey defined art as an *experience* (Dewey, 1980), which uncovers the complexity of the artist's and also audience's relation to the local culture and context within which this art is produced, presented and perceived. In this sense, art is an interactive process through which the artist, as well as the art critic or curator, and also the audience learn about the cultural and social environment they are dealing with (Dewey, 1963). For John Dewey, the most efficient learning happens in an interactive environment, a kind of context where the learner is able to connect to knowledge in the way he or she finds most inspirational and/or appealing, uncovering the object of thought – *an information* – not as a unit to be copy/pasted in the sum of personal knowledge, but as an element to be worked and reworked with (Dewey, 1963). Similar to this, *Black Mountain College's* approach looks at art as an experimental and developmental practice that engage artists, audiences and critics to exchange the questions and knowledge in all directions; in other words, knowledge is seen not to be coming from *one* source (professor or educator to the artist, the artist to the audience), but interchangeably and from within different directions, simultaneously. Here, art is not taught, art is not educated; art *educates* and serves as a tool for raising awareness of the importance of the educated – the informed, creative, critical and brave individual within the society and the communities he or she lives and works in.³

3 Note also the ideas of the Summerhill School which kept working at the similar historical time in England (1921-), and that also encouraged creative and democratic, almost anarchic approach in learning

In defining the educational turn in art in the contemporary times, Paul O'Neill and Mick Wilson say that it is the matter of a turn to education in art, which includes using art as an educational format, or as a new educational method, as well as including art into educational programs and processes (O'Neill and Wilson, 2010). This turn reflects itself both in the production of contemporary art and also in the way of shaping its presentation in the institutional spaces (galleries, museums, schools) and open spaces (streets, other public spaces). O'Neill and Wilson notice that in the first years of adopting the educational turn strategies in art, curators went for the renowned pedagogical strategies, such as discussions, talks, symposia, programs, debates and so on, implementing them within the traditional institutional art spaces. However, further involvement into the educational turn practices in art brought more complex and creative ways of incorporating education in art, or, better to say, incorporating the art as the educational vehicle into the world of art and wider society. "This is not simply to propose that curatorial projects have increasingly adopted education as a theme; it is, rather, to assert that curating increasingly operates as an expanded educational praxis" (O'Neill and Wilson, 2010: 12).

Placing the weight of the implementation of educational turn in art onto curators brings out a significant element of understanding the contemporary society in the last two to three decades. Art is not considered an object anymore, nor a pure act of creating the object. In the era of intensive informational circulation (*via* new media especially), art took the participative role in the informational age and became relevant as *communication*.⁴ Educational turn in art can be, thus, also seen as a *communicational turn in art*, or a turn of art to communication, turn of art *into* communication. In this sense curatorial practice becomes the art itself *via* education, precisely, through the way art transformed into the art (or skill, or an effort, a task and challenge) of education. Through curatorial practices art (re)activates social encounters, and so it strengthens interaction, discussion, knowledge exchange and knowledge production and distribution. It *communicates* itself but it also communicates (and by that intervention it *transforms*) the social reality shifting and reshaping the very positions of the artist, critics and audience (Verwoert, 2010). The old hierarchies are gone; communication develops in all parts of the art network.⁵

and comprehending the heritage of the body of knowledge within the academic, educational and social field (Neill, 1960). This will confirm that these approaches to life experiences (of thinking, making encounters, creating [art] and more) as educational are not so new, and that the educational turn in art had its predecessors and already recognized platforms to begin with (Nikolić, 2016).

4 In this sense art discourse had liberated itself from the notions of *the end of the art world* (Morgan, 1998) and redefined itself as a concurrent element of the contemporary society.

5 This also points to the possibility of rethinking the concept of the art world through a new term: the *art network*.

Art transformed into communication also points to another transformation brought by the educational turn in art. Since in this new conception there are no hierarchically related reference points, all the previously established patterns of how the artwork should be comprehended have dissolved, making the whole project about the process of learning about art itself. For example, the artist is not an exclusive *source* of the artwork anymore, since the curator is already reshaping it through another interpretational and communicational layer; the work is *reworked* and recontextualized in the process of curating. Also, critics are not the only relevant voice that reads the work and delivers it to an audience in the form of explained value; educational turn in art means that within the art network, art work becomes an art project that converts the whole art institution into the organ of *communication*, where the knowledge of the audience is also valued and taken into account (Aguirre, 2010).⁶ As a matter of fact, learning then materializes itself in all the network points through communication (the artist learns from the curator; the curator learns from the audience; the audience learns from the artist; the audience learns from the curator; art critics learn from the audience; the audience learns from art critics and so on, all the combinations included). It is not just that the author (which in the traditional comprehension of the process of art creation takes place of an artist) is dead (Barthes, 1977);⁷ it is the audience that is dead too, for in the educational turn in art they bear the transformation from receivers/perceivers to educators/educated, using art as a vehicle for a multidirectional educational process. All the participants in this process take place similar to Barthes' *writer without books (sans livres)*, where texts are not products but *practices* (Barthes, 1989), or, where communication goes through the art as network of communication aiming at explorational *learning* (about art, about art institutions, about artistic ideas, about social and cultural processes and contexts and so on). Or, in Barthes' words, "Research is never anything but the sum total of people who, in fact, *search*" (Barthes, 1989: 341). Also, the place of art as the educational tool in contemporary society brings out the questions of the mechanisms and patterns of this exact cultural context, so art (as educational) becomes a platform through which the society is potentially transformed (Graham, 2010: 125). In this process art is (re)moved from the myth of the artistic autonomy, and placed directly in the midst of the cultural production of everyday where it takes its forms, where the interpretations of it are produced and distributed and where, if it fulfils the idea of being the vehicle of education, it actually shifts the role of art from abstract to rather concrete, or, as Liam Gillick says, „There [in art] should be a desire to transfer the critical dilemma into an imminent, temporal space rather than to defer it into the dysfunctional infinite" (Gillick, 2010: 169).

6 Compare ideas in Brecht, 1964.

7 See Vidokle, 2010.

The educational turn in art as a turn to communication and a turn to art as information can be looked at from one more side. Historically, art has been about the production of a value (Khan, 2010: 119). Since in the contemporary society we can identify information (and also: being informed, being wired on the channels of information [internet, other media]) as the main value, as a guarantee of being meaningfully present in the actual moment, it is very possible that with the educational turn in art no really new economy has been formed, that it is just the place of the value that has shifted from the symbolical, surplus one (art in traditional kind of sense, art as a beautiful – thus valuable object), to the practical, applicable one (art as an information; art as a communicational, educational value) (Bauer, 2010).

Irit Rogoff (2010: 40-41) identifies four characteristics of art as educational art, of art within the scope of educational turn:

- Concentration on the potentiality and actualization
- Focus on urgency, not emergency
- Aim on accessibility of education
- Understanding education (and thus art) as challenge.

From Rogoff's perspective, educational turn in art brought the concept of opening, or opened production of knowledge, as a kind of a production of a *new* knowledge. Detached from the petrified mechanisms of both the academic and museum contexts, it liberates the artist from the role of „a skilful artisan” or „the voiceless genius”. It also liberates the mechanism of art critics from the exclusive right (and responsibility) to *define* the valuable art, or the value in concrete art, and, lastly, it liberates the audience from the role of a mute, uneducated crowd that is waiting for a proper, professional explanation of art. In the context of an educational turn in art, all the roles have become participative and emancipative: artists, curators, art critics, audiences educate each other through the *relational art* situation (Bourriand, 2002). What is more, they *produce* each other interchangeably through the knowledge production that they exchange. The audience becomes the creator of the message – which was the role previously assigned to the artist; the artist becomes the audience for the new artistic context to be happening, and the whole situation relies on the relational productive strategy into which all the traditional roles in the art world are decentered and opened to catalyst function (Beech, 2010). The artifact still exists; it is just the art perception and the roles of perception within the art world that are changed, shifted, repositioned. This situation Robert Stam names *relational art* (Stam, 2015: 282).

Back to Rogoff (Rogoff, 2010), recognizing the potentiality and actualization of art within the educational turn should bring the attention to the contemporary society

and bring out the roles of artist, curator, and also critics, academia and audience as roles of active participants in the actual culture where this art is situated in. It should focus on urgency as a continual, perpetual need for a constructive social intervention – a form of a creative participation, where participants in the art world recognize their position as important for the whole society. Art is not encapsulated within the separate world of itself; it is a relevant and active part of the wide cultural and social milieu, and as such it participates in its change and redefinition. Educational art should also democratize knowledge, making it more accessible and open to different kinds of audience which then, from their side, put an input into the whole network of knowledge, always reforming and reinvestigating the old and producing the *new* knowledge through feedback information. Finally, as Rogoff explains (Rogoff, 2010), both education and art are a challenge, and as such they introduce new issues for the field of theory of art too.

And in the end, one of the issues that touches both theory of art and its generative institutions (faculties, academia) is this: if art has taken the place of a vehicle of education, what would be the role of academia in the times of educational turn in art? Is educational turn in art and new roles of art network participants a circumstance that expands the influence of academia, or should it be perceived as a threat to the institutionally provided knowledge? Or, as Dieter Lesage puts it, „Very often, the academic turn seems to be a way to turn *away* from the academy: indeed, if the art field becomes an academic one, then what an academy has to offer can also be found elsewhere, at other institutions and self-organized initiatives constituting the field of expanded academia. The suggestion seems clear: we don't need the academy” (Dieter Lesage, quoted in Zolghadr, 2010: 160). The interpretational choice remains open, of course; but if the quality of challenge is based both in the fields of art and education, and if the aim of educational turn is to encourage production of a *new* knowledge in the wider social realm considering the actuality of that specific social realm, we can conclude that art, being an educational challenge, does not necessarily pose a threat to the academic context. Nevertheless, it surely means that in the age of educational turn in art both the discourse of art production and the discourse of the production of art knowledge – which includes both exhibitional and academic contexts – will have to rethink their positions, because within the educational turn it is not the art that is exhibited – it is the information; it is the knowledge that is produced, explored, communicated and transformed.

REFERENCES:

1. Aguirre, Peio. 2010. "Education and Innovation: Beyond Art-Pedagogical Projects", in Paul O'Neill and Mick Wilson (eds): *Curating and Educational Turn* (174-185). London: Open Editions/de Appel.
2. Barthes, Roland. 1977. "The Death of the Author", in Stephen Heath (ed): *Image-Music, Text* (142-148). London: Fontana Press.
3. Barthes, Roland. 1989. "To the Seminar", in Richard Howard (ed): *The Rustle of Language*. Berkeley: University of California Press.
4. Bauer, Ute Meta. 2010. "'Education, Information, Entertainment': Current Approaches in Higher Arts Education", in Paul O'Neill and Mick Wilson (eds): *Curating and Educational Turn* (97-107). London: Open Editions/de Appel.
5. Beech, Dave. 2010. "Weberian Lessons: Art, Pedagogy and Managerialism", in Paul O'Neill and Mick Wilson (eds): *Curating and Educational Turn* (47-60). London: Open Editions/de Appel.
6. Bourriand, Nicolas. 2002. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du reel.
7. Brecht, Bertolt. "The Modern Theatre is the Epic Theatre", in John Willet (ed): *Writings on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang.
8. Danto, Arthur. 1964. "The Artworld" in: *Journal of Philosophy* LXI, 571-584.
9. Dewey, John. 1963. *Experience and Education*. New York: Collier Books
10. Dewey, John. 1980. *Art as Experience*. New York: Pengee Books.
11. Dickie, George. 1971, *Aesthetics. An Introduction*. New York: Pegasus.
12. Eagleton, Terry. 2004. *After Theory*. New York: Basic Books.
13. Gillick, Liam. 2010. "Educational Turns Part One", in Paul O'Neill and Mick Wilson (eds): *Curating and Educational Turn* (165-173). London: Open Editions/de Appel.
14. Graham, Janna. 2010. "Between a Pedagogical Turn and a Hard Place: Thinking with Conditions", in Paul O'Neill and Mick Wilson (eds): *Curating and Educational Turn* (124-139). London: Open Editions/de Appel.
15. Khan, Hassan. 2010. "A Simple Turn: Notes on an Argument", in Paul O'Neill and Mick Wilson (eds): *Curating and Educational Turn* (118-123). London: Open Editions/de Appel.
16. Morgan, Robert. 1998. *The End of the Artworld*. New York: Allworth Press.
17. Neill, Alexander. 1960. *Summerhill: A Radical Approach to Child Rearing*. London: Hart Publishing Company.
18. Nikolić, Sanela. 2016. *Bauhaus: primenjena estetika muzike, teatra i plesa*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
19. O'Neill, Paul and Wilson, Mick. 2010. "Introduction", in Paul O'Neill and Mick Wilson (eds): *Curating and Educational Turn* (11-22). London: Open Editions/de Appel.
20. Rogoff, Irit. 2010. "Turning", in Paul O'Neill and Mick Wilson (eds): *Curating and Educational Turn* (32-46). London: Open Editions/de Appel.

21. Stam, Robert. 2015. *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*. New York: John Wiley & Sons.
22. Šuvaković, Miško. 2012. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion art.
23. Verwoert, Jan. 2010. "Control I'm Here: A Call for the Free Use of the Means of Producing Communication, in Curating and in General", in Paul O'Neill and Mick Wilson (eds): *Curating and Educational Turn* (23-31). London: Open Editions/de Appel.
24. Vidokle, Anton. 2010. "Exhibition to school: Unitednationplaza", in Paul O'Neill and Mick Wilson (eds): *Curating and Educational Turn* (148-156). London: Open Editions/de Appel.
25. Zolghadr, Tirdad. 2010. "The Angry Middle Aged: Romance and the Possibilities of Adult Education in the Art World", in Paul O'Neill and Mick Wilson (eds): *Curating and Educational Turn* (157-164). London: Open Editions/de Appel.

Obrazovni obrt u umetnosti: preobražavanje umetnosti u proizvodnju novog znanja

Apstrakt: Termin *pedagoški obrt u umetnosti* je prvi put uveden tokom poslednje decenije dvadesetog veka u kustoskoj praksi, iako se sam koncept transformacije umetnosti u pedagoško sredstvo, ili u proizvodnju *novog* znanja može naći i u ranijim umetničkim pokretima, školama i alternativnim pedagoškim pristupima. Međutim, ideja da se svet umetnosti može transformisati u mrežu umetnosti, obrazovni prostor koji podstiče proizvodnju i razmenu znanja, svakako pokreće mnoga pitanja kako u akademskoj oblasti tako i u oblasti umetničke i reprezentativne prakse. Tekst "Pedagoški obrt u umetnosti: preobražavanje umetnosti u proizvodnju *novog* znanja" pokušava da pruži pregled pojmova pedagoškog obrta u umetnosti, kao i da donekle osvetli značajne probleme u vezi sa statusom umetnosti u savremenom informacionom dobu.

Ključne reči: obrazovni obrt, umetnost, znanje, informacija

Lamija Kršić

Univerzitet u Sarajevu

Akademiji likovnih umjetnosti

Bosna i Hercegovina

UDC 821.131.1.09 Eco U.

7.01

doi:10.5937/ZbAkUm1705065K

Umberto Eko: Sloboda i granice tumačenja umjetničkog djela

Apstrakt: U studiji *Otvoreno djelo* (1962) Umberto Eko (Umberto Eco) počinje dugogodišnje istraživanje prirode tumačenja umjetničkog djela. Pitanja slobode i granica tumačenja umjetnosti autor problematizira u kontekstu semiologije, a zatim i teorije semiotike. Iako su savremene rasprave o tumačenju umjetnosti akcenat stavile na tumačenje i tumača, odnosno na bezuvjetnu otvorenost djela, Eko podsjeća na drugu stranu procesa tumačenja – kontroliranost interpretativne aktivnosti i ograničenje unošenja novih značenja. U radu pokazujem kako Eko sa različitih teorijskih polazišta zagovara dijalektiku između forme i otvorenosti umjetničkog djela, odnosno između *intentio operis* i *intentio lectoris*. Ta pozicija mu omogućava da razlikuje umjetnost od neumjetnosti, takođe da tumačenje umjetničkog djela sagleda u obzorima ljudskog iskustva, a ne kao samodovoljan proces.

Cljučne riječi: otvoreno djelo, neograničeni *semiosis*, otvoreni tekst, tumačenje, Model čitatelj

Uvod

Filozofsko istraživanje Umberto Eko počinje studijama o estetici srednjeg vijeka, a zatim usmjerava refleksiju „na beskrajinost tumačenja umjetničkog djela“ (Eco, 2014: 569). Tokom šezdesetih godina, najprije u studiji *Otvoreno djelo*, a potom u dijalogu sa strukturalizmom i teorijom kodova, Eco izdvaja naročitu prirodu umjetničkog djela, i u skladu s tim, pristup koji takvo djelo zahtijeva. Kao semiolog, u studiji *Odsutna struktura* (1968), ističe osobine estetičke poruke u odnosu na druge nosioce značenja u kontekstu kulture. Ali, uskoro strukturalistički vokabular postaje nedovoljan za objašnjenje procesa tumačenja umjetnosti. U djelu iz 1975. – *Teorija semiotike* – preinačuje „teoriju kodova povezanu sa strukturalizmom u teoriju tumačenja koja je dominirala u idejama Charles S. Peircea, čitanju *semiosis* u kojem je konstrukcija značenja dinamički proces“ (Bianchi i Gieri, 2009: 17).

Eko smatra da je u savremenim debatama akcent stavljen na beskrajnost tumačenja umjetničkog djela, općenito na tumača i proces tumačenja. Ključno pitanje studije *Uloga čitaoca* (1979) postaje da li je recipijent, odnosno čitatelj novo sabirno mjesto značenja umjetničkog djela i da li mu ta pozicija omogućava svojevolsnost u postupku tumačenja. Standardni komunikacijski model koji predlaže teorija informacije pokazuje se manjkavim, te Eko na tlu semiotike teksta nastavlja obrazloženje paradoksalne prirode tumačenja umjetničkog djela.

Otvorenost djela umjetnosti se mora ograničiti, akcentirano je samim naslovom studije *Granice tumačenja* (1990). U suprotnom, završili bismo u relativizaciji i nemogućnosti razlikovanja umjetnosti od neumjetnosti. Iako je tumačenje vidio prema Persovom (Charles Sanders Peirce) modelu neograničenog *semiosis*a, tumačenje zastaje s vremena na vrijeme, jer potrebuje aplikaciju, refleks u svijetu recipijenta, odnosno čitatelja. To, međutim, ne znači da je empirijski recipijent relevantan za proces tumačenja. U semiotici teksta, prilikom razmatranja odnosa između autora, teksta i čitatelja, kao ograničavajući faktor tumačenja Eko vidi tekst, tekstualnu strategiju koju Model Autor ugrađuje u djelo, a Model čitatelj izgrađuje u procesu tumačenja.

Tumačenje umjetničkog djela

Djela moderne umjetnosti, za razliku od tradicionalne, su otvorena djela, djela u pokretu kao što je muzika Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen), Berioa (Luciano Berio), Pusera (Henri Pousseur), Kalderove (Alexander Calder) *mobile*, Malarmeova (Stephane Mallarme) čista poezija (*poesie pure*). To su nedovršena djela u smislu da dijelovi nisu aranžirani u zaokruženu, samodovoljnu cjelinu, nego prepušteni daljem sudu. Džojsovo (James Joyce), Kafkino (Franz Kafka) i Brehtovo (Bertolt Brecht) djelo podstiče različita tumačenja, jer tekst otvara mnogobrojne mogućnosti. Moderna umjetnost je zasnovana na nepredvidljivosti i iznevjerava očekivanja koja su propisana pravilima kompozicije, vrste kojoj pripada.

Eko je takva otvorena djela nalazio među savremenom instrumentalnom muzikom koja ostavlja slobodu izvođačima da daju vlastito tumačenje, odlučujući o dužini tona ili rasporedu zvukova (Eco, 1979c). Primjerice, klavirski komadi Štokhauzena predstavljaju serije grupa nota, a izvođač odlučuje kojim notama će početi i koje će note sukcesivno povezati. U klasičnoj umjetnosti, nasuprot tome, bile to Bahove (Johann Sebastian Bach) fuge ili Verdijeva (Giuseppe Verdi) *Aida* note su date u zatvorenoj cjelini prije nego su prezentirane slušaocu. Savremeni muzički komadi otvaraju mogućnost različite distribucije elemenata; upućeni su na inicijativu izvođača i dovršavaju se kao iskustvo izvođača i publike (Ibid).

Tradicionalno je shvaćanje da autor daje gotovi produkt, te da je zadatak recipijenta da ga oživi: „Umjetničko djelo je, dakle, kompletirana i *zatvorena* forma u njenoj jedinstvenosti kao balansirana organska cjelina, dok istovremeno konstituira otvoreni proizvod na račun njegove podložnosti nebrojenim različitim tumačenjima koji ne povređuju nenarušivu specifičnost“ (Eco, 1979c: 49). Savremeno umjetničko djelo, nasuprot tome, stiče estetičku vrijednost, otvarajući mnoštvo perspektiva i ukazujući na različite mogućnosti interpretacije. Eko upućuje na Pusera koji smatra da poetika otvorenog djela podstiče „svjesnu slobodu“ izvođača i postavlja ga u mrežu beskonačnih tumačenja. Izvođač nije vođen nekom nametnutom nužnošću koja propisuje kakvo će djelo biti od početka do kraja. U Puserovoj *Skambi* ne samo da recipijent i izvođač imaju pravo da organiziraju kompozicioni materijal u strukturalnoj cjelini koju je odredio kompozitor, nego je njihova uloga da učestvuju u izgradnji kompozicije, oni organiziraju i strukturiraju kompoziciju (Eco, 1979c: 56). „Djela u pokretu“ su takva djela koja se sastoje od neplaniranih i fizički nedovršenih strukturalnih jedinica, npr. Kalderove *mobile*. Svako izvođenje, u stvari, nam nudi kompletnu i zadovoljavajuću viziju djela, ali ga čini i nekompletnim, jer ne može polučiti sva druga artistska rješenja koja djelo podržava.

Iako otvoreno djelo krši principe komponovanja i iznevjerava očekivanja, ono naposljetku predstavlja „kontrolirani nered“, a tumačenje nije slobodno u smislu neobuzdanosti. Oblikotvorna namjera je manifestirana u djelu, „i ta namjera mora biti određujući faktor u procesu tumačenja“ (Robey, 1989: XII). Slijedeći misao Luidi Parejzona (Luigi Pareyson), autor insistira na „dijalektici između zakonitosti forme i inicijativa njenih interpretatora, između dosljednosti i slobode“ (Eco, 2014: 570). Djelo (forma) prethodi tumačenju, ali je otvoreno tek u procesu tumačenja. Eko, za razliku od Deride (Jacques Derrida),¹ nastoji zaštititi djelo prije njegovog otvaranja, jer upravo djela neumjetnosti koja su namijenjena ciljnoj grupi, empirijskim čitateljima kao što su djeca, pripadnici određene klase ili određenog zanimanja, su najotvorenija za svako moguće tumačenje. Takva djela Eko naziva „zatvorenim“ (1979a).

U prvoj semiološkoj studiji – *Odsutna struktura* (1968) – umjetnost je analizirana u kontekstu kulturnih fenomena kao sistema znakova, kulture kao komunikacije

¹ Dok je u klasičnim debatama o tumačenju umjetničkog djela akcenat na namjeri autora, u savremenim debatama težište je pomjereno na proces tumačenja i tumača. Poststrukturalisti, vođeni Deridinim postulatima sveopće tekstualnosti, izričito negiraju postojanje bilo čega prije teksta, nekog određenja, „izvorišta“ značenja koje bi unaprijed odredilo proces tumačenja. Svako značenje je, prema poststrukturalistima, upleteno u jezičku „igru razlika“, koju je Derida nazvao *diferancijom*, *pisanjem* ili sveopćim *tekstom*: „*Ne postoji ono izvan-tekstualno*“ (Derrida, 1967: 227). Svaki tekst je citat, upis, brazda drugih tekstova, a u nemirnim vodama tekstualnosti Derida ne dopušta zastoj i predah na bilo kakvoj „stvari“ izvan teksta. Time je negirao relaciju teksta i stanja stvari u svijetu, kao i mogućnost sabirnog mjesta tumačenja, npr. u čitatelju. Eko dijeli sa Deridom mišljenje o otvorenosti umjetničkog djela za različita tumačenja, ali zamjera apsolutiziranje procesa tumačenja, odnosno tekstualnosti.

(Eko, 1973: 207). Film, savremeno slikarstvo, reklama, arhitektura, dizajn dijelom su sistema znakova gdje društveno i historijski određeni kodovi² organiziraju i određuju pojedinačne poruke (Ibid. 11). U semiološkoj potrazi za značenjima uvjetovanim kulturnim kontekstom estetičkoj poruci pripada odlikovana uloga propitivanja samog koda, ona je nosilac *efekta odstupanja*,³ kao dvosmislena poruka koja ne odgovara uobičajenim načinima kombiniranja (Ibid. 89). Tu je na djelu „dijalektika između prihvatanja i odbacivanja kodova i podkodova emitenta s jedne, i uvođenja i odbacivanja ličnih kodova i potkodova s druge strane“ (Ibid. 91). Forma je uvažena ako se poruka sagleda u činu produkcije i ograničavajući je faktor za slobodnu aktivnost tumačenja.

Uvjetnu slobodu tumačenja Eko nalaže i u kontekstu teorije semiotike,⁴ u djelu iz 1975. Prihvatajući teoriju tumačenja koja je dominirala u idejama Čarls S. Persa, „čitaje *semiosis* u kojem je konstrukcija značenja dinamički proces“ (Bianchi i Gieri, 2009: 17), pravi odmak od strukturalističkih kategorija i distinkcija (*langue/parole*, sintaktika i semantika/pragmatika). Proces tumačenja predstavljen je u vidu neograničenog *semiosis*: „Prema ovom principu, značenje svakog znaka, verbalnog ili neverbalnog, može se razumjeti samo putem drugog znaka, njegovog interpretanta, kako Pers naziva taj drugi znak. Ali značenje drugog znaka može se sagledati ponovo samo kroz drugi znak, i tako ad infinitum.“ (Bianchi i Gieri, 2009: 20).⁵ Kroz proces *semiosis* sve više saznajemo o početnom *reprezentamentu* od kojeg je počeo lanac, saznajemo više na osnovu datog konteksta, tla na kojem znanje počiva, pa Eko kaže da je taj proces neograničen sa aspekta strukturalističkog shvatanja sistema, ali nije neograničen u smislu procesa (1994d).

2 Kod kao sistem označavanja dopunjava prisutne entitete odsutnim jedinicama, i to je u stvari proces označavanja. Samo ako se prilagođavaju kodu konkretne i individualne poruke postaju komunikativne (Eko, 1973).

3 Eko posuđuje termin od ruskih formalista.

4 Odlučuje se za naziv „semiotika“ umjesto „semiologija“. Dok posljednji termin ukazuje na De Sosirovu (Ferdinand de Saussure) definiciju, prvi se odnosi na Persovu i Morisovu (Charles Morris). De Sosir je semiologiju vidio kao opću nauku o znacima i sistemima znakova koja društvene i kulturne pojave promatra u kontekstu sistema znakova, gdje dolazi do izražaja konvencionalna i proizvoljna priroda značenja. Lingvistiku je zamislio kao dio semiologije. Ali Bart (Roland Barthes) je, smatra Eko, De Sosirovu semiologiju preinačio u translingvistiku te je znakovne sisteme analizirao, ukazujući na lingvističke zakone. Eko izdvaja svoje istraživanje upotrebom termina „semiotika“, jer mu je namjera govoriti o znakovnim fenomenima neovisno o lingvistici. Naposljetku, smatra da se trebamo vratiti izvornom, De Sosirovom značenju semiologije.

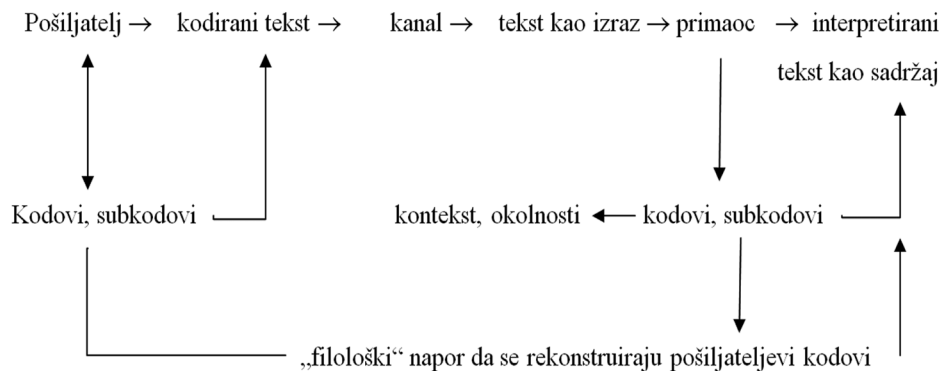
Semiologija i semiotika se odnose na istu disciplinu, „samo što Evropljani upotrebljavaju prvi a Anglosaksonci drugi od ovih izraza“ (Giro, 1975: 6).

5 Posuđujući vokabular od Persa, Eko vidi *semiosis* kao čin koji čine tri subjekta: znak, objekt i interpretant (Eko, 1976). Ovaj posljednji je znak „koji prevodi ili objašnjava prvi, i tako *ad infinitum*“ (Ibid.). Znak je sve što na osnovu ustanovljenih društvenih konvencija „predstavlja nešto drugo“ (Eko, 1976: 16). Znak može biti jasan samo preko drugog znaka, ne postoji neka vanjezična stvarnost koja ovjeroljava znakove. Izraz ne označava objekt nego saopštava kulturni sadržaj, „koji je postavljen na mjesto stvari da cirkulira u kulturnom univerzumu“ (Ibid. 66).

U neograničenom procesu tumačenja moguć je „predah“ i zastoj na „određenoj stvari“ u vidu abdukcije. Abdukcija nudi razumijevanje na osnovu prethodnog dekodiranja, kao u hermeneutičkoj raspravi, književnom i umjetničkom kriticismu.⁶ U logičkom smislu, ovdje se radi o zaključivanju (Eco, 1976: 131): u slučaju dedukcije iz nekog prethodnog pravila izvodim slučaj i posljedicu; indukcija iz slučaja i posljedice kreira pravilo, odnosno hipotezu; abdukcijom hipotetički zaključujem o slučaju na osnovu pravila i rezultata. To je vrsta sintetičkog zaključka na osnovu vjerovatnosti i bliska je neizvjesnoj intuiciji i emociji. Na djelu je u aktu tumačenja gdje se kreiraju smislovi koje kod nije mogao predvidjeti, a to je upravo u estetičkoj komunikaciji.

Granice tumačenja otvorenih tekstova

Na tlu semiotike teksta Eko nastavlja problematiziranje prirode tumačenja. Smatra da su rijetki slučajevi tako proste komunikacije, kada je riječ o poruci, a ne o tekstu. Standardni komunikacijski model koji su predložili teoretičari informacije (pošiljalatelj – poruka – primatelj) gdje pošiljalatelj i primatelj poznaju kod na osnovu kojeg je poruka dekodirana potrebno je preformulirati u model:



(Eco, 1979a: 5)

⁶ Kvalitativni, za razliku od kvantitativnog modela dekodiranja – dinamički model dekodiranja Pers objašnjava terminom „abdukcija“, što obilježava treći slučaj logičkog rezonovanja prisutan kod razotkrivanja, recimo, kriminalnog djela. (Bianchi i Gieri, 2009).

Postojanje različitih kodova i subkodova, različite sociokulturne okolnosti u kojima je poruka poslana (gdje kodovi pošiljatelja mogu biti drugačiji od onih primatelja) i inicijative pošiljatelja prilikom abdukcije – sve to čini poruku praznom formom u koju se mogu upisati različiti smislovi. Ono što zovemo porukom najčešće je tekst koji može biti dekodiran putem različitih kodova i koji djeluje na različitim nivoima označavanja (Eco, 1979a).⁷ Subkod zvani „osnovni rječnik“ omogućuje da se otkriju semantičke osobenosti osnovnih semema. Međutim, semantike prema modelu rječnika pokazale su se ograničenima kada su pragmatički elementi prodrli na područje semantičke reprezentacije, kada se semantika ujedinila sa pragmatizmom. Novi, prigodniji model za objašnjenje značenja je enciklopedija. Modelom enciklopedije je pomirena potreba za situacijskim značenjem i pretpostavljena beskrajna širina značenja nastala mogućim upotrebama koja odgovaraju svakom terminu (kao u rječniku). Omogućeni su kontekstualni izbori, potencijalno prisutni u tekstu, a čitateljev zadatak je da ih aktualizira. Okolnosni izbori podrazumijevaju primateljevo povezivanje termina sa njegovim okruženjem.⁸ Kontekst i okolnosti ovise o činjenici da enciklopedija obuhvata i intertekstualnu kompetenciju: svaki tekst referira na prethodne tekstove (Kristeva).

Mnogostrukost kodova, konteksta i okolnosti pokazuju da ista poruka može biti dekodirana sa različitih stajališta i u zavisnosti od različitih sistema konvencija, a primatelj reducira informaciju koju nosi poruka odnosno tekst. Međutim, „u slučaju estetičke poruke koja zahtijeva istovremeno obuhvatanje različitih smislova informacijski kvalitet poruke ostaje nereduciran.“ (Eco, 1976: 140). Slika, kao i arhitektonsko djelo nije znak nego kompleksni tekst jer predstavlja „mrežu mnogih vidova produkcije“ (Ibid. 259).

Upravo je umjetnost međupovezanost poruka koja proizvodi tekst: mnoge poruke na različitim nivoima i planovima diskursa su dvosmisleno organizirane i to na način da dvosmislenosti slijede određeni dizajn. Ako umjetničko djelo ima strukturalne osobine *linguae*, ako je sistem međusobnih korelacija i posjeduje semiotički dizajn

7 U slučaju verbalnog teksta Eko izdvaja šesnaest tekstualnih nivoa, polazeći od linearne tekstualne manifestacije pa sve do uporedbe svijeta teksta i svijeta čitatelja (Eco, 1979a). Nakon napora da utvrdimo da li se radi o propoziciji ili nekom drugom tvrđenju oslanjamo se na repertoar enciklopedijskog znanja, pri interesovanju za historijski period ili društvene okolnosti izraza. Enciklopedija kao model takvog *semiosis*a nudi repertoar društveno i kulturno određenog znanja pripadnog određenoj grupi, u određenom historijskom momentu. Na nivou prepoznavanja određenih individua sa određenim svojstvima nastojimo napraviti sponu između ovog svijeta i vlastitog iskustva. Za Eko je intertekstualnost samo komponenta procesa tumačenja koja se odnosi na okolnosne i kontekstualne izbore, virtualno prisutne u tekstu. Čitatelj aktualizira na osnovu intertekstualne kompetencije.

8 Enciklopediju je najbolje shvatiti po uzoru na Delezov (Gilles Deleuze) i Gatarijev (Felix Guattari) rizom (Eco, 1984). Enciklopedija se ne može obuhvatiti u cjelini, jer predstavlja mrežu bez centra i granica, gdje „svaka tačka može biti spojena sa drugima“ (Ibid.). Svaki individualni ili kolektivni tumač ima limitiranu kompetenciju koja ovisi o različitim uvjetima. Enciklopedija je ishodište različitih tumačenja pri čemu „primalac znaka bira ono najpogodnije“ (Bianchi i Gieri, 2009:20).

(Eco, 1976: 271), onda u slučaju ovog sistema vlada devijacijska matrica: ne radi se samo o strukturalnom rearanžiranju, nego o rearanžiranju kodova. Umjetnik je tvorac individualnog, privatnog koda koji se naziva idiolekt (Ibid. 272). Estetički idiolekt je pravilo koje vodi devijacije na svim nivoima djela i proizvodi pravila nadkodiranja.⁹

Estetički tekst podrazumijeva naročitu vrstu rada, demonstriranje svih produktivnih znakovnih funkcija, manipulaciju izrazom, novo uspostavljanje sadržaja. Umjetnost krije iza jezičke forme neznano, pa estetika postaje filozofija nekazivog. Iznad i ispod neposredne komunikativne pojave naziremo nekazivo u konotacijama koje umjetničko djelo nosi. U umjetnosti postoji nešto više od jezika, nesvodiva estetička informacija koja je drugačija od semantičke. Takav komunikacijski čin, estetička manipulacija jezikom, izaziva originalne odgovore, a ta predviđena tumačenja su dio razvojnog procesa ovog izuma (Eco, 1979a).

U slučaju otvorenih tekstova tumačenja dopunjuju, osvjetljavaju jedni druge. Zbunjujuća struktura upravo ne dozvoljava svojevolumino korištenje teksta i otjelovljuje njegove naloge. Otvoreni tekstovi reduciraju neodređenost, tipa odstupajućih okolnosti, a zatvoreni tekstovi, iako naizgled podržavaju poslušnu kooperaciju, ipak su otvoreni za svaku pragmatičku okolnost.

Eco akcentira granice tumačenja, „dijalektiku između prava teksta i prava tumača“ (Eco, 1994a: 6). Priklanjanje Persovoj koncepciji neograničenog *semiosis*a, tvrdi, nije značilo da tumačenje nema kriterija ili predmeta na kojem bi zastalo. Tumačenje je neograničeno, tekst nije konačna cjelina, ali to ne znači da je tumačenje samodovoljno. Ukoliko smatramo da je tumačenje samodovoljan proces, onda svako tumačenje proglašavamo validnim.

Autor, tekst, čitatelj

Kada se susreće s umjetničkim djelom primatelj ima dva dojma, višak izraza i višak sadržaja; semantičko bogatstvo i dvosmislenost (Eco, 1976). Zato je djelo otvoreno za različita tumačenja, a kontekstualna interakcija omogućava sve više i više značenja (Ibid. 273). Međutim, primatelj poruke – estetičkog teksta – suočava se s viškom izraza i sadržaja, zajedno s korelativnim pravilom. To pravilo postoji, ali je potrebna abdukcija da bi se prepoznalo: hipoteze, suočavanja, odbacivanje i prihvatanje sudova itd. Djelo zahtijeva promjene na području koda, promjenu odnosa sadržaja i stanja u svijetu, te posebnu interakciju između pošiljatelja i primatelja poruke. Ukoliko je u stanju logički

⁹ Ova pravila govore čitatelju da li je korišteni termin upotrijebljen retorički. To je prepoznavanje metafore i izbjegavanje naivnog denotativnog tumačenja. Tu su i pravila žanra i druga književne konvencije. Ideološko nadkodiranje počiva na uvjerenju da čitatelj pristupa tekstu sa vlastitom ideološkom pozadinom i kada se ona čini neutralnom.

rezonovati i kao u kriminalnom djelu – riješiti zagonetku, čitatelj estetičkog teksta u prilici je da promijeni odnos prema stanju u svijetu (Eco, 1979b).¹⁰ Kao zastupnik pragmatičkog realizma, Eko smatra da nakon primanja lanca znakova i njihovog interpretiranja naš odnos prema svijetu biva promijenjen (trenutno ili stalno): „Taj novi stav, taj pragmatički ishod, je konačni interpretant“ (Ibid. 194).¹¹

Prilikom organiziranja teksta autor se oslanja na kodove koji vežu dati sadržaj sa izrazima koje koristi. Autor predviđa da kodove koje koristi dijeli i mogući čitatelj (Model čitatelj). U aktu tumačenja Model čitatelj izgrađuje Model autora, koji odgovara namjeri teksta (Eco, *Overinterpreting Texts* 64). To je upravo tekstualna strategija koju valja uvažiti u procesu tumačenja, koja „ograničava slobodu empirijskog čitatelja, takođe smanjuje polje kooperacije kao i mogućnost ‘slobodnih čitanja’“ (Bianchi i Gieri, 2009: 23). Uvjetnu slobodu čitatelja Eko objašnjava procesom kooperacije između čitatelja i teksta: čitanje je konstitutivno za tekst, a tekst je regulator djelatnosti čitanja. Svaki otvoreni tekst eksplicitno označava model mogućeg čitatelja kroz izbor specifičnog jezičkog koda, književnog stila i nekih specifičnih indicija, kao što je rječnik i sl. (Eco, 1979a). Kompetencija za tumačenje dolazi izvana, ali otvoreni tekst dalje izgrađuje tu kompetenciju.

Zbog značajne uloge koju pridaje čitaocu mnogima je Ekov esej *Poetika otvorenog djela* (1965) djelovao kao negacija strukturalističke paradigme, koja je umjetnički tekst promatrala neovisno o bilo čemu. Istina je, međutim, da Eko između namjere autora i namjere tumača zagovara treću mogućnost – namjeru teksta. Namjeru teksta je autor ugradio u djelo, a moguća je jedino u obzorima inicijativa tumača. U raspravi o romanu *Ime ruže* jednom ga je, priča Eko, čitatelj upitao šta je mislio pod rečenicom: „Najviša sreća leži u posjedovanju onoga što imamo.“. Zaklinjao se da nikada nije napisao takvu rečenicu, izgledala mu je kao trivijalnost i pokušao je promisliti da li bi takva rečenica imala značenje u kontekstu srednjovjekovne misli. To, međutim, nije bilo moguće jer se sreća, za tadašnje vrijeme, nalazila u budućnosti do koje se dolazi sadašnjom patnjom. Sagovornik ga je, nastavlja Eko, gledao kao u autora koji je ne prepoznaje ono što je napisao (Eco, 2004). Kasnije je našao citirani tekst i ispostavilo se da je čitatelj izvukao rečenicu iz konteksta: odnosila se na ekstatično iskustvo, na stanje u kojem je duša dostigla duhovne visine. Eko smatra da u ovom slučaju intencija empirijskog autora – Umberta Eka – nije relevantna, i da je tekst sasvim transparentan. „Između nedostižne intencije autora i upitne intencije čitatelja postoji transparentna intencija teksta, koja poriče neodrživa tumačenja.“ (Eco, 2004: 78).

10 Eko je i ovdje sljedbenik Persove filozofije: ne zastupa ontološki nego pragmatički realizam, pragmatički realizam intersubjektivne istine. Suština je da nakon primanja lanca znakova i njihovog interpretiranja naš odnos prema svijetu biva promijenjen (trenutno ili stalno): „Taj novi stav, taj pragmatički ishod, je konačni interpretant.“ (Eco, 1979b: 194). Pers pojam interpretanta uzima u obzir ne samo sinhronijsku strukturu sistema nego i dijahronijsko restrukturiranje sistema (Ibid. 195).

11 Persov pojam interpretanta uzima u obzir ne samo sinhronijsku strukturu sistema nego i dijahronijsko restrukturiranje sistema (Eco, 1979b).

Ono što je sigurno jeste da se različiti uvjeti kriju iza „zatvorenosti“ djela umjetnosti i neumjetnosti. Tekstovi koji „ciljaju“ na preciznu reakciju i odgovor određenih empirijskih čitatelja nazivaju se zatvoreni. Odstupajuće pretpostavke (kao što su privatni kodovi i ideološke naklonosti, slučajne konotacije i greške pri tumačenju), kao i odstupajuće okolnosti predstavljaju neodređenosti koje ovakav tekst podržava, dok otvoreni tekstovi reduciraju takve neodređenosti (Eco, 1979a). Svako tumačenje zatvorenog teksta je validno i neovisno o ostalim tumačenjima. Otvoreni tekstovi su, nasuprot tome, dužnici tekstualne strategije, pa njihova „zatvorenost“ nije uvjetovana prethodno određenim ciljem, nego tekstualnim odrednicama. Iz takvih tekstova se može izvesti dobar čitalac, jer je takav dijelom strukture njegovog stvaralačkog procesa (Eco, 1979a: 18). I kad ne možemo utvrditi najbolja tumačenja takvih tekstova, možemo dijagnosticirati loša. Ukoliko čitamo *Uliksa* kao neprimjereni čitalac, onda tekst koji čitamo nije više *Uliks*.

Autora u tekstu nalazimo kao prepoznatljiv stil ili tekstualni idiolekt, a to nije nikakava empirijska persona. Svaki tekst, ne samo poezija ili proza nego i filozofija, nije napisan za jedinstvenog subjekta nego za zajednicu čitatelja pa tumačenje predstavlja interakciju među čitateljima i onim što sa sobom nose – poznavanje jezika i kulturnog blaga (Eco, 2004).¹² Nemoguće je sve to obuhvatiti u aktu čitanja, u tumačenju se uvijek radi o interakciji između kompetencije čitatelja i kompetencije koju nudi tekst u svrhu njegovog što ekonomičnijeg razumijevanja (Eco, 2004: 68). Tumačiti tekst znači poštovati njegov jezički i kulturni *background*.

Čak i u slučaju samoponištavajućih tekstova postoji značenje, semiotički objekt koji je zatim onemogućen. „Ako postoji nešto što treba tumačiti, tumačenje mora govoriti o nečemu što se može negdje pronaći, što je uvaženo na određeni način“ (Eco, 1979a: 7). Prava teksta nisu, međutim, prava autora (Ibid). Daleko od toga da zastupa jedinstveno tumačenje teksta, Eco smatra da „svaki čin tumačenja predstavlja dijalektiku između otvorenosti i forme, inicijative tumača i kontekstualne prisile“ (Eco, 1994c: 21). Ako su srednjovjekovni tumači griješili, poimajući svijet kao jednoznačan tekst, „moderni tumači griješe, shvaćajući svaki tekst kao neoblikovani svijet“ (Ibid).

Zaključak

Ekovo tematiziranje granica tumačenja umjetničkog djela prate dva cilja: uspostaviti distinkciju između umjetnosti i neumjetnosti, te pokazati da tumačenje umjetnosti izranja iz svekolikog ljudskog iskustva i vraća se svojom svrhom u njega.

U refleksijama o granicama procesa tumačenja ovaj semiotičar se često suočava s Deridinin stavom o ukidanju bilo kakve vantekstualne instance, autora ili stanja stvari

¹² Eco pod ovim misli na enciklopediju koja je implementirana jezičkim upotrebama a to znači „kulturne konvencije koje proizvodi jezik i povijest prethodnih tumačenja mnogih tekstova“ (Eco, 2004: 68).

u svijetu, svega što bi izvana odredilo tekst. Takvo shvaćanje, smatra, nosi sa sobom nemogućnost objektivnog značenja teksta i ne dozvoljava relaciju između svijeta teksta i svijeta čitatelja. S Deridom dijeli uvjerenje da se ne može više govoriti o tekstovima koji nose „doslovno, konačno i autorizovano značenje“ (Eco, 1994d: 33). Ne možemo u tekstu tražiti autorsku namjeru, ali moramo priznati da tekst potiče od nekoga, jer je plod aktualne namjere i da je ta namjera bila motivirana stanjem stvari u svijetu (Ibid. 39).¹³ Ne postoji transcendentalno značenje koje bi bilo porijeklo procesa neograničene „znakovne proizvodnje“. Značenje je serija interpretacija i sadrži sve tekstove u koje može biti umetnuto (tekstualna je matrica), ali „mora biti postulirano kao mogući i privremeni kraj svakog procesa.“ (Ibid. 41). Ne može se dosegnuti intuicijom, ali nas čeka na kraju procesa tumačenja. Za Eka je tekst neograničeni *semiosis* koji se zaustavlja makar privremeno konsenzusnom presudom i proizvodi „društveno dijeljeni pojam stvari koju zajednica shvata kao da je istina po sebi“ (Ibid.)¹⁴.

Mogućim, fikcionalnim svjetovima, nastalim u modalnoj logici, Eko objašnjava referenciju djela fikcije: „Fikcionalni mogući svijet predstavlja niz jezičkih opisa koje čitatelji tumače kao referirajuće na moguće stanje stvari gdje p je istinito ako ne-p je lažno (ovaj zahtjev je fleksibilan budući da, kao što ćemo vidjeti postoje nemogući mogući svjetovi)“ (1994b: 66). Fikcionalni svijet su kulturni konstrukt¹⁵, koji ne može biti identificiran slinearnom tekstualnom manifestacijom: „Tekst koji opisuje takvo stanje ili tok događaja je jezička strategija koja podstiče tumačenje Model čitatelja. To tumačenje (kako god izraženo) predstavlja mogući svijet prikazan tokom kooperativne interakcije između teksta i Model čitatelja.“ (Ibid. 66). Iako tek tumačenje otkriva šta tekst jeste, „tekst je parametar suđenja prilikom tumačenja“ (Eco, 2014: 570)¹⁶. Granice, koje tekst nosi, su čuvari kriterija tumačenja i uvjet odlikovane referencije koju umjetničko djelo svojom zbunjujućom i dvosmislenom „strukturom“ omogućava.

13 Persov realizam koji slijedi Eko nije ontološki nego pragmatički. Realistička teorija intersubjektivne istine. Poznavati objekt znači poznavati način na koji djelamo u svijetu, proizvodeći objekte ili praktične upotrebe tih objekata.

14 Ekovo ograničavanje neograničenog procesa tumačenja Džonatan Kaler (Jonathan Culler) kritikuje kao potragu za skrivenim značenjima i kodovima koje tekst nosi. Kao branitelj dekonstrukcije Kaler smatra da značenje jeste ograničeno kontekstom i da nije u svakom datom kontekstu neograničeno, ali insistira da ono što se računa kao plodonosan kontekst ne može biti unaprijed dato. Kontekst je po sebi neograničen (Collini, 2004). Značenja teksta je ono što treba da nas zanima, a ne njegova upotreba, smatra Kaler. Zato ne dopušta nikakav ostatak *intentio operis*, zaustavljanje novih otkrića kada je u pitanju tekst.

15 I onaj svijet koji zovemo realnim predstavlja kulturni konstrukt, jer ga znamo putem slika i opisa – saznanjih svjetova koji se međusobno isključuju. Razlika između „realnog“ svijeta i svijeta fikcije je ta što u slučaju tih prvih ljudi pitaju o ontološkom statusu opisanog svijeta, što nije slučaj s narativnim mogućim svjetovima. Narativni mogući svjetovi su produkti tumačenja koji postoje izvan teksta i kao takvi imaju ontološki status kao bilo koji svijet *doxe*.

16 Tekstovi su prema Eku činjenice tj. „nešto što postoji prije tumačenja čija se prava prednosti ne mogu dovesti u pitanje“ (Eco, 2014: 571). Dok su poststrukturalisti naglašavali tezu da su činjenice takođe tekstovi, tj. da im se može pristupiti kao tekstovima, Eko naglašava da su tekstovi činjenice u smislu preegzistentne realnosti u odnosu na tumačenje. Napomenimo i da je činjenica za ovog autora kulturni konstrukt. Zato je njegova filozofija mnogo bliža Deridinoj nego što bi se isprva moglo zaključiti.

LITERATURA:

1. Bianchi, Cinzia i Gieri, Manuela. 2009. „Eco’s Semiotic Theory“ *New Essays on Umberto Eco*, ur. Peter Bondanella, Cambridge University Press, str. 17-33.
2. Collini, Stefan. 2004. „Introduction: Interpretation Terminable and Interminable“; u S. Collini (ur.): *Interpretation and Overinterpretation*, 1-22. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Les Editions de Minuit.
4. Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. London: Indiana University Press.
5. ---. 2004. „Between Author and Text“; u S. Collini (ur.): *Interpretation and Overinterpretation*, 67 – 88. Cambridge: Cambridge University Press.
6. ---. 1994a. „Introduction“; u T. A. Sebeok (ur.): *The Limits of Interpretation. Advances in Semiotics*, 1 – 8. Indianapolis: Indiana University Press.
7. ---. 1979a. „Introduction: The Role of the Reader“; u T. A. Sebeok (ur.): *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, 3 – 46. Bloomington: Indiana University Press.
8. ---. 2002. „Overinterpreting Texts“; u S. Collini (ur.): *Interpretation and Overinterpretation*, 45 – 66. Cambridge: Cambridge University Press.
9. ---. 1979b. „Peirce and the Semiotic Foundations of Openness: Signs as Texts and Texts as Signs“; u T. A. Sebeok (ur.): *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, 175 – 199. Bloomington: Indiana University Press.
10. ---. 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*. London: The Macmillan Press LTD.
11. ---. 1994b. „Small Worlds“; u T. A. Sebeok (ur.): *The Limits of Interpretation. Advances in Semiotics*, 64 – 82. Indianapolis: Indiana University Press.
12. ---. 1979c. „The Poetics of the Open Work“; u T. A. Sebeok (ur.): *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, 47 – 66. Bloomington: Indiana University Press.
13. ---. 1994c. „Two Models of Interpretation“; T. A. Sebeok (ur.): *The Limits of Interpretation. Advances in Semiotics*, 8 – 22. Indianapolis: Indiana University Press.
14. ---. 1994d. „Unlimited Semiosis and Drift: Pragmaticism vs. ‘Pragmatism’“; u T. A. Sebeok (ur.): *The Limits of Interpretation. Advances in Semiotics*, 23 – 43. Indianapolis: Indiana University Press.
15. ---. 2014. „Weak Thought versus the Limits of Interpretation“; u A. Oldcorn (prev.): *From the Tree to the Labyrinth. Historical Studies on the Sign and Interpretation*, 564 – 586. London: Harvard University Press.
16. Eko, Umberto. 1973. *Kultura, informacija, komunikacija*. Beograd: Nolit.
17. Giro, Pjer. 1975. *Semiologija*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
18. Robey, David. 1989. „Introduction“; u A. Cancogni (prev.): *The Open Work*, vii – xxxii. Massachussets: Harvard University Press.

Umberto Eco: Freedom and the Limits of Artwork Interpretation

Abstract: In his study *The Open Work* (1962) Umberto Eco commenced his long-term exploration of the nature of interpreting an artwork. The author problematizes the question of freedom and the limits of artwork interpretation in the context of semiology and theory of semiotics. Although the contemporary debates on interpreting art focus on interpretation and interpreter, that is to say, on unconditional openness of the work, Eco reminds us of the other side of the interpreting process – controllability of the interpretative activity and limitations of reading in new meanings. The paper points to the various theoretical basis on which Eco propagates the dialectics between the form and openness of a work of art, in other words, between *intentio operis* and *intentio lectoris*. This position enables him to differentiate art from nonart, as well as to consider interpretation of a work of art not as a self-sufficing process, but from the point of view of human experience.

Keywords: open work, unlimited *semiosis*, open text, interpretation, Model Reader

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

UDC 7.071.1:929 Boltanski Ch.
 791.01
 doi:10.5937/ZbAkUm1705077M

Od dinamičnog kadra do pokretne slike – remedijacija i istorija u delima Kristijana Boltanskog

Apstrakt: Cilj ovog rada je ukazivanje na različite strategije kroz koje se *pokretne slike* pojavljuju u delima Kristijana Boltanskog. Pokretne slike se razmatraju u odnosu na koncept remedijacije koji postaje ključan ne samo za razumevanje logike *dominantanih vidova savremene umetničke prakse, već i njihovih istorijskih preteča*. U prvom delu rada dat je osnovni uvid u genezu i značenje pojma pokretna slika u istorijskom i savremenom kontekstu, kao i uvid u definisanje i klasifikaciju koncepta remedijacije. Takođe, prvi deo rada sadrži osvrt na dugu praksu demontaže filma, kao i pregled ključnih autora koji su ove termine uvodili u teoriju umetnosti. U drugom delu, rad se bavi analizom tri odabrana rada Kristijana Boltanskog koji su izlagani na Venecijanskim bijenalima 2011., odnosno 2015. godine, sa ciljem da se potkrepi teza da su u savremenoj vizuelnoj umetnosti, u medijskom smislu, pokretne slike upravo imanentne fluidnom odnosu koji se uspostavlja između različitih medija.

Ključne reči: pokretne slike, remedijacija, istorija, Kristijan Boltanski

Uvod

Sintagma *umetnost pokretnih slika* svoje poreklo duguje počecima razvoja kinematografije koji su bili, u svojim najvažnijim segmentima, bitno tehnički uslovljeni. Međutim, sa pojavom neoavangarde u drugoj polovini 20. veka, vizuelne umetnosti su doživele značajne promene u vezi s odnosom prema medijskim praksama i novim tehnologijama. Posledice tih promena se ogledaju, pre svega, u konačnom brisanju granica koje su u medijskom smislu odražavale razlike u umetničkim disciplinama, tako da se javila potreba i za rekonceptualizacijom samog termina *vizuelne umetnosti*. Zahvaljujući velikom uticaju filmske i video umetnosti i različitim načinima projekcije, a zatim i globalnoj dostupnosti mreže novih digitalnih medija,

multimedijalna umetnost postaje dominantan vid savremene umetničke prakse. Ako se ima u vidu institucijalizovanje nekadašnjih avangardnih umetničkih praksi koje se odigrava u poslednjih tridesetak godina, može se izvući zaključak da su novi vidovi tehničke reprodukcije i projekcije nepovratno izmenili umetnost. Tanja Lejton (Tanya Leighton) u tom pogledu s pravom podvlači važnost velikih svetskih izložbi, kao što su Dokumenta ili Venecijansko bijenale, koje jasno pokazuju da su umetnički radovi, koji su zasnovani ili zavise od filmskog medija u najširem smislu, kvantitativno po zastupljenosti odavno nadmašili tradicionalne medije poput slikarstava ili skulpture (Leighton, 2008). Takva dominacija *pokretne slike* je, međutim, rezultat kompleksnih ukrštanja različitih istorijskih, društvenih, umetničkih i medijskih faktora koji se, pak, povratno ogledaju u najrazličitijim konkretnim formama izvođenja umetničke prakse: od eksperimentalnog filma i video umetnosti do složenih multimedijalnih instalacija i internet umetnosti.

1. Diseminacija filma

U uvodnom delu svog teksta *Moving Images Moving Images*, Džon Kesli (John Kelsey) podseća na dugu praksu demontaže filma i filmske trake: od pokušaja letrista i situacionista da oslobode filmski materijal od spektakularizacije, preko Vorholovih filmskih hepeninga, do strukturalnog filma i eksperimentalnih video radova Džoane Džonas (Joan Jonas) i Tonija Konrada (Tony Conrad) (Kelsey, 2008). Međutim, u istorijskom kontekstu, takvi zahvati ne pripadaju isključivo avangardnim istraživanjima. Paradoksalno, film je na samom početku, u trenutku rađanja, već bio „razbijen u komade“. Kada je reč o strukturi filma i kontekstu u kome se pojavljuje, Kelsi naglašava nekoliko važnih elemenata koji su bili karakteristični za prve filmske projekcije s kraja 19. veka. Pre svega, uobičajeno mesto za bučni projektor, koji je privlačio pažnju kao spektakularna tehnološka novina, bilo je u središtu publike, u centru prostora u kome se odvijala projekcija. Publika je mogla da se slobodno kreće i komunicira, jer sam film i njegova narativna struktura još uvek nisu koncipirani tako da zahtevaju kontinuiranu pažnju. To je takođe značilo da su se projekcije međusobno razlikovale, redosled filmskih rolni se neretko kombinovao, a standardizacija brzine snimanja i projektovanja filma još nije bila regulisana. Drugim rečima, većina konvencija koje danas povezujemo s kinematografijom, kao što su bioskopske sale s fiksnim rasporedom sedenja i sakrivenim projektorom u pozadini ili, pak, gotova verzija svakog filma, podjednako su proizvod kasnijeg razvoja filmske industrije, kao i razvoja filma kao umetničke discipline. Jukstapoziciju toj genealogiji filma danas možemo jasno da sagledamo u digitalizaciji kroz koju prolazi film, od proizvodnje i distribucije, pa do recepcije. U tom procesu, fokus se neminovno ponovo prebacuje na tehničke, odnosno medijske elemente filmskog stvaralaštva.

Film je danas diseminiran na bezbroj različitih načina, a teoretizacija koja obuhvata estetička i sociološka pitanja filma, najčešće se može pozicionirati unutar sive zone koja se u metaforičkom smislu gradi između *black boxa* i *white cube* (Uroskie, 2014). S druge strane, pokušaji teoretičara da, kroz odnos kinematografije i modernizma, otvore pitanje ontologije filma, najčešće su vodili ka promišljanju specifičnosti filmskog medija. Međutim, takva istraživanja su išla u pravcu ideje da je moguće dospeti do esencijalnog svojstva filmskog medija kroz njegovo izdvajanje i pročišćenje unutar redukcionističkih zahteva modernističke paradigme. Danas je potpuno jasno da se film ne može definisati kroz kategorije medijske ontologije, budući da se u tom pogledu ne može jasno odvojiti čak ni od tradicionalnih umetničkih disciplina, kao što su slikarstvo, muzika ili vajarstvo, na primer. Rozalind Kraus (Rosalind Krauss) će u nizu radova, koji su nastajali u poslednjih tridesetak godina, pokušati da ukaže na transformaciju samog pojma medija i na njegovu "konstitutivnu heterogenost". Organizacija savremene umetnosti, prema Krausovoj, zahteva analizu kulturalnog polja u kome se delo stvara i pojavljuje, te ona u tu svrhu preuzima pojam „proširene situacije”.¹ Sličan pojam, ali s potpuno suprotnim namerama, koristi i Džin Jangblad (Gene Youngblood) u svojoj knjizi *Prošireni film* iz 1970 godine (Youngblood, 1970). Naime, Jangblad, nasuprot akademskoj kritici i postsrukturalističkim teorijama, već tada skreće pažnju na Maršala Mekluana (Marshall McLuhan) i povezuje sintagmu proširenog filma stehnološkim inovacijama kao što su video, kumpjuterska umetnost ili holografija. U svakom slučaju, čini se da se tek kroz analizu ukrštanja složenih odnosa umetničke prakse, medijske produkcije i kulturalnog i društvenog okruženja može dospeti do uvida o dominantno heterogenoj prirodi savremenih pokretnih slika unutar svojih fluidnih medijskih granica. Ako se tome doda činjenica da, zahvaljujući novim tehnologijama, umetničke galerije, bioskopi i pozornice više nisu strogo omeđeni prostori koji podležu konvencionalnim očekivanjima publike iz 20. veka, onda nužnost rekonceptualizacije pojma *pokretne slike* postaje očigledna. Paradoksalno, takva nužnost nas (kao u lupu) vraća istorijskim počecima i kontekstualnom, proširenom okviru "bioskopa atrakcije".

2. Pokretne slike i remedijacija

Danas se sintagma *pokretne slike* koristi sve češće u teorijama i kritici za označavanje izuzetno zastupljenih formi produkcije u vizuelnim umetnostima, a koja zapravo predstavlja proizvod remedijacije do koje je došlo u poslednjih dvadesetak godina. U pitanju su svi oni radovi koji se, u najširem smislu reči, sastoje od slika koje se pokreću, ali koji se ne mogu strogo podvesti pod termine, kao što su video,

¹ Rosalind Kraus se ovom temom bavi u članku *Sculpture in the Expanded Field* koji je objavljen u časopisu October, 1979. godine. Sam termin preuzima od Roberta Morisa (Robert Morris) koji ga je upotrebio još 1966. godine u svom tekstu *Notes on Sculpture*.

eksperimentalni film, video instalacija i slično. Takve slike su obično nastale u jednom mediju (na primer fotografskom ili filmskom), a zatim su, zahvaljujući savremenim tehnologijama, preoblikovane u druge formate i prilagođene konkretnom izlagačkom prostoru. Pošto takvi radovi, osim vremenske, imaju definisanu i prostornu dimenziju, oni moraju da računaju sa direktnim, telesnim odnosom sa posmatračem. Osim toga, nove digitalne tehnologije su zaslužne i za beskrajnu dalju transformaciju takvih umetničkih radova; kada jednom uđu u proces remedijacije, slike obično prestaju da budu definisane određenim prostorom ili medijem.

U tom smislu, koncept remedijacije postaje ključan za razumevanje logike pojavljivanja i preobražaja pokretnih slika u savremenoj umetnosti. Termin remedijacija je prvi put upotrebio Pol Levinson (Paul Levinson) 1997. godine, tvrdeći da novi mediji, poput video rekordera, ali i prvih kompjutera, unapređuju i na kraju smenjuju stare medijske tehnologije (Levinson, 1997). Međutim, sam koncept je postavio još Maršal Meklun 1964. godine u knjizi „Understanding media. The extensions of man“. Na temelju Meklunovih ranih zapažanja o tome da je „sadržaj“ svakog medija uvek drugi medij (Lapham, McLuhan: 45), dvojica savremenih autora, Džej Dejvid Bolter (Jay David Bolter) i Ričard Grusin (Richard Grusin) ukazuju na dugu istoriju remedijacije, njenu reprezentacijsku strategiju i dvostruku logiku. Naime, prema Bolteru i Grusinu, remedijacija na ključan način karakteriše nove digitalne medije, ali se njeni principi mogu pratiti vekovima unazad. Još od pronalaska renesansne linearne perspektive, mogu se uočavati reprezentacije jednog medija u drugom. Pri tome, ne samo da su novi, „napredniji“ mediji oblikovani prema starim medijima, već deluju i povratno i predstavljaju njihovo proširenje i redefiniciju. U konkretnim slučajevima, remedijacija može biti realizovana kao takozvana *transparentna imedijacija* u kojoj je sam medij sakriven u korist realističke iluzije, kao na primer u holivudskom filmu ili kao *hipermedijacija* koja naglašava medij, njegovo učešće u kreiranju slike i sam proces reprezentacije jednog medija u drugom, kao što je to slučaj sa internetom (Bolter, Grusin, 2000). Učinci remedijacije tako ukazuju na složenost međusobnih uticaja istorije, kulture, umetnosti i medija.

Drugim rečima, različita ukrštanja tehnoloških mogućnosti, modela percepcije i konteksta, doprinela su da se u teorijskim okvirima sve češće podvlači neophodnost promišljanja statusa „starih“ medija, koji se u savremenoj umetničkoj praksi više ne mogu sagledavati samostalno, niti esencijalistički. Pišući o tim promenama, Majkl Njuman (Michael Numan) naglašava: „Prožimanjem svih tih faktora uspostavili su se parametri otelovljenja i rastelovljenja, prisustva i odsustva, odnosa prema masovnoj kulturi i intimnom iskustvu unutar kojeg se rad na pokretnoj slici i dalje razvija, poprimajući nove smerove u skladu s promenama kulturnog i tehnološkog konteksta“ (Njuman, 2013: 232).

3. Pokretne slike u radovima Kristijana Boltanskog

Kroz analizu jednog dela umetničke prakse francuskog umetnika Kristijana Boltanskog (Christian Boltanski) jasno može da se ukaže na transformaciju medija i opravdanost upotrebe pojma *pokretne slike* u savremenoj vizuelnoj umetnosti. Iako je Kristijan Boltanski, pre svega prepoznatljiv po svojim instalacijama, koje ne uključuju video ili filmske formate, na Venecijanskom bijenalu 2015. godine taj umetnik se predstavio sa dva video rada koja su nastala u vremenskom rasponu od 45 godina. Video radovi *L'Homme qui tousse* iz 1969. i *Animitas* iz 2014. godine tako, u izvesnom smislu, omeđuju čitav umetnički opus Kristijana Boltanskog.

Kristijan Boltanski je između 1969. i 1970. godine snimio pet kratkih, 16 milimetarskih filmova, namenjenih za prikazivanje u bioskopima i to u intervalima koji su predviđeni za reklame između dva bioskopska filma. Međutim, agencija za oglašavanje, koja je učestvovala u odabiru filmova za ovaj projekat, odmah je zabranila ove projekcije zbog njihovog „prljavog i odvratnog sadržaja“. *L'Homme qui tousse* pripada toj seriji filmova (Garb, Kuspit, Semin, 1997), (Slika 1). Reč je o trominutnom filmu u boji, koji prikazuje maskiranog čoveka kako sedi na podu u slabo osvetljenom prostoru i nasilno i glasno iskašljava krv. Film je snimljen kamerom iz ruke, kadar je dinamičan, plan se često menja, međutim, sadržaj ostaje isti. Bez obzira na masku, scena je naglašeno naturalistička i radnja dosledno teče bez promene ritma. Loren Ričman (Lauren Richman) tvrdi da film predstavlja paradigmatičnu metaforu političke situacije koja je proizašla iz majskih protesta '68, kao i da su umetničke strategije koje Boltanski koristi ekvivalentne onim intelektualnim, političkim i aktivističkim projektima, koje su u svom radu koristili situacionisti, naročito u odnosu na subverzivni potencijal koji bi film imao da je zaista prikazan u komercijalnom terminu (Lauren, 2013). Međutim, gotovo pola veka kasnije, taj film je u svom originalnom formatu² projektovan u maloj niši centralnog paviljona Venecijanskog bijenala. Tehnička nesavršenost slike i zvuka naglašena je 16-milimetarskim projektorom i jednostavnim zvučnikom na podu. Ti tehnički elementi, zajedno s filmskom projekcijom koja se u lupu beskonačno produžava, u savremenom kontekstu predstavljaju video instalaciju, koja u prvom redu referiše na uznemirujuću istoriju i njene (medijske) artefakte. Izolovan i postavljen u skućeni prostor kome se teško prilazi, taj rad izaziva efekat teskobe, između ostalog i zato što na videlo izvlači medijske recidive koji kao plutajući označitelji tek nejasno, poput same slike projektovanog filma, ukazuju na simptome potisnute traume. U tom smislu, naglašeno prisustvo nesavršenih medija podvlači neuspeh i razočaranost u pogledu utopijskih praksi iz '68.

2 Film *L'Homme qui tousse* postoji samo kao 16mm kopija koja se čuva u zbirci Centra Žorž Pompidu (Centre Georges Pompidou) u Parizu.

Video-rad, pod nazivom *Animitas*, predstavlja u mnogim segmentima pravi kontrapunkt ranim filmovima Kristijana Boltanskog (Slika 2). Video predstavlja snimak instalacije koju je Boltanski postavio u pustinji Atakama, na pacifičkoj obali Čilea. Reč je o 850 japanskih zvončića koji vise sa dugih i tankih metalnih šipki i koji su navodno postavljeni u zvezdanoj konstelaciji neba na južnoj hemisferi u trenutku umetnikovog rođenja. Naziv rada referiše na oltare-krajputaše koji se postavljaju u nekim delovima Čilea, a sam video su filmskom Blek Medžik (Black Magic) kamerom, snimili pripadnici lokalnog stanovništva. Statični kadar obuhvata deo pustinjskog pejzaža sa zvončićima u prednjem planu koji, pokretani vetrom stvaraju delikatan zvučni efekat. Neprekinuto snimanje u realnom vremenu trajalo je 24 sata, a za potrebe rada, koji je izlagan na Venecijanskom bijenalu, prikazan je „dnevni“ segment. Video-rad je projektovan u otvorenom prostoru Arsenala, na platnu bioskopskih dimenzija i s tačno utvrđenom distancom za publiku koja predviđa potpunu „uronjenost“ u sliku. Takva postavka ujedno obezbeđuje meditativni karakter rada, čije se semantičko značenje zatim gradi kroz metafore opozicija neba i zemlje, zvezda i zvončića, života i smrti. Osim toga, pustinja Atakama jeste i mesto na kome se u vreme Pinočeovog režima gubi trag hiljadama ljudi, te u tom smislu rad ima i memorijalni karakter, kao mesto sećanja na stradale. Statični kadar iste scene, međutim, u prvi plan iznosi melanholiju vremena nasuprot događaja istorije.³

Između ta dva, po svemu različita rada, Boltanski je u brojnim instalacijama istraživao odnose istorijskog i intimnog sećanja, pitanje arhiva, i naročito problem fikcije i faksije u reprezentaciji holokausta, ukazujući pri tome na nestabilan status medija, pogotovo fotografije. U instalaciji, pod nazivom *Chance*, iz 2011. godine, Boltanski je otišao korak dalje i u jednom delu rada faktički pokrenuo nekoliko stotina uvećanih fotografija čiji je tok ispunio čitav izložbeni prostor. Boltanski, naime, u radu koristi svoju čuvenu arhivu fotografija umrlih Švajcaraca kojoj pridodaje i fotografije lica novorođenih beba preuzetih iz poljskih nedeljnih novina. Rad se sastoji iz tri formalno razdvojena dela. Centralni deo rada je instalacija *Wheel of Fortune*, (Slika 3) na kojoj preko masivnih skela bučno teče neprekinuta traka od nekoliko stotina uvećanih fotografija beba. Kada se oglasi alarm, čitava „mašina“ staje i na ekranu se pojavljuje samo jedna, odabrana fotografija. Drugi segment rada, *Last News from Humans*, (Slika 4) predstavlja dva velika LED brojača postavljena visoko, jedan nasuprot drugog. Na zelenom displeju se prikazuje broj ljudi koji su rođeni u toku dana, dok crveni displej beleži smrti. Niže na zidovima nalazi se treća komponenta rada pod nazivom *BeNew* (Slika 5). Dva vertikalna ekrana su podeljena u tri pojasa na kojima se brzo smenjuju delovi lica poljskih, tek rođenih beba i umrlih Švajcaraca. Pritiskom na dugme, posetilac privremeno zaustavlja i fiksira portret sastavljen od fragmenata.

3 Opširnije o ta dva video-rada Kristijana Boltanskog videti u: Catalogue of 56th International Art Exhibition, *All the World's Futures*, Marsillio Editori, Venice, 2015, pp. 44-45.

U segmentu *Wheel of Fortune*, umetnik je podjednako, u formalnom smislu, aludirao na štamparsku presu i filmsku traku, odnosno na sam proces montaže koji, prema Agambenu (Giorgio Agamben), poseduje dva (transcedentalna) uslova: ponavljanje i zaustavljanje (Agamben, 2008). Uz pomoć ta dva tehnička uslova, Boltanski je uspeo da izvede kompleksnu instalaciju koja iznosi na videlo svu kontingentnost ljudskog postojanja, života i neživota, neživota i smrti. Osim toga, asocijacija može da se kreće i dalje u istoriju, sve do predstave fordističkog modela proizvodnje, koji u grubim fabričkim uslovima, na pokretnoj traci proizvodi nove ljude čije su individualne sudbine stvar puke sreće. Naglašena prostorna dimenzija rada smanjuje medijsku distancu i uvodi ne samo optičku, već i telesnu “uronjenost” posmatrača oko kojih kruže pokrenute slike.

Naziv drugog segmenta, *Last News from Human*, aludira na masovne medije iz sfere informisanja. Uveličani displeji, međutim, odgovaraju globalnoj dehumanizaciji, konačnom rezultatu biopolitičke računice u kojoj se precizno, u realnom vremenu kao na berzi, indeksira dobitak, gubitak i razlika.

U trećem segmentu rada *BeNew* format i orijentacija ekrana sugerišu direktnu referencu na štafelajno, portretno slikarstvo. Ipak, za razliku od fiksiranog identiteta portretisane osobe u tradicionalnom mediju, brza smena fragmenata lica živih i mrtvi, ali podjednako anonimnih ljudi, ukazuje na razgradnju, ne samo subjekta kao celine, već i na dekonstrukciju same slike kao reprezentacije. Mogućnost koja se pruža posetitelju da u tom procesu direktno interveniše i da za trenutak, zaustavivši ubranu smenu slika montira celoviti prikaz, pokazuje se kao iluzorna. Lica ostaju fragmentisana, kao rudimentalni policijski foto-roboti, a verovatnoća da će se u jednom trenutku konstituisati celovit portret, približno je ista verovatnoći da se na slot aparatu izvuče džek pot.

Kao i u većini svojih radova, tako i u radu *Chance*, Boltanski ne propušta da aludira na ličnu istoriju, te tako u brojnim intervjuima podvlači slučajnost sopstvenog rođenja u odnosu na istorijski trenutak i kontingentnost ljudske sudbine.

U sva tri rada o kojima je bilo reči, Kristijan Boltanski je na različite načine, različitim medijskim, tehničkim i materijalnim sredstvima, manipuliseo pokretnim slikama unutar institucionalnog okvira Venecijanskog bienala. U radu *L'Homme qui tousse*, kratki niskobudžetni film je rekonceptualizovan u video instalaciju. Naglašena hipermedijacija postala je sastavni deo novog rada i to na način da je medij (projektor) dobio dvostruku ulogu. Pored funkcionalne uloge, projektor dobija i simbolički značaj artefakta koji proizvodi slike prošlosti. Meklaunovski rečeno: medij jeste poruka. U video radu *Animitas*, autor koristi nešto od strategije lend-arta Roberta Smitsona (Robert Smithson), stvarajući iluziju odsutne spoljašnjosti, memorijalni muzej beskonačnog prirodnog trajanja i konačne ljudske istorije. Rad se, međutim, kroz pokretnu sliku visoke rezolucije, putem transparentne imedijacije, vraća u danas već tradicionalne

okvire prikazivanja i na paradoksalni način uvlači gledaoca u narativ, koji je bliži prirodi slikarskog medija nego video medija. U radu *Chance* je na različitim nivoima slika pokrenuta kroz višestruku remedijaciju fotografije u digitalni format. Rad u tom smislu jasno pokazuje sam proces i logiku remedijacije koja je u istorijskom kontekstu uvek transformisala stare medije u nove, sve do momenta globalne digitalizacije koja je zapravo u mogućnosti da apsorbuje sve medijske strategije i time temeljno i fatalno dekonstruiše sliku. Osim toga, ekvivalencija između ogoljene reprezentacije samog medija i semiološkog značenja koji rad proizvodi, može da potkrepi tezu da su u savremenoj vizuelnoj umetnosti, u medijskom smislu, *pokretne slike* upravo imanentne neodređenom odnosu koji se uspostavlja između vidljivog i nevidljivog, prisustva i odsustva i realnog i mogućeg.

Zaključak

Različite konceptualizacije, kategorizacije i široka upotreba termina kao što su intermedijalnost, multimedijalnost ili postmedijska umetnička praksa u savremenom teorijskom diskursu, govore u prilog činjenici da se umetnički mediji u institucionalnim kontekstima sve ređe pojavljuju i funkcionišu samostalno i razdvojeno. S jedne strane, takvoj važnoj poziciji ovih koncepata umnogome je doprinela dominacija strukturalističkih i postrukturalističkih teorijskih platformi, a s druge strane, razvoj neoavangardnih i postavangardnih umetničkih praksi, koje su svakako na delu pokazale brisanje tvrdih disciplinarnih, odnosno medijskih granica. Konačno, s razvojem digitalnih tehnologija i s ekspanzijom interneta, ponovo su otvorene ili osvežene mnoge rasprave o potrebi da se redefinišu stari koncepti medijske kulture uopšte. Drugim rečima, danas je više nego očigledno da izdvajanje i definisanje pojedinačnog medija najpre zahteva diskurzivnu demarkaciju između medija. Složenost tog zadatka predstavlja veliki izazov, imajući u vidu ubrzani razvoj novih, digitalnih tehnologija. Upravo takvi uvidi vode ka zaključku da će tek intermedijalno i multimedijalno polje i teorijske platforme koje ga problematizuju, proizvesti definiciju medija, a ne obrnuto.

Analiza konkretnog polja vizuelne umetničke prakse i institucionalne reprezentacije, pokazuje da se fluidne medijske granice i dinamičnost heterogenih medijskih elemenata mogu sagledati preko sintagme *pokretnih slika*, kao proizvoda remedijalizacije. Ako prihvatimo Meklaunovu devizu da medij jeste poruka, onda nas ona danas upućuje na nužnost ponovnog promišljanja starih koncepata koji su u prošlosti počivali na jasno definisanim poljima delovanja pojedinačnih medija. Da je savremena umetnička praksa na ključni način određena svojim medijskim karakterom, dokazuju upravo primeri permanentne remedijalizacije koji destabilizuju diskurzivne konvencije na kojima počivaju „stari mediji“.

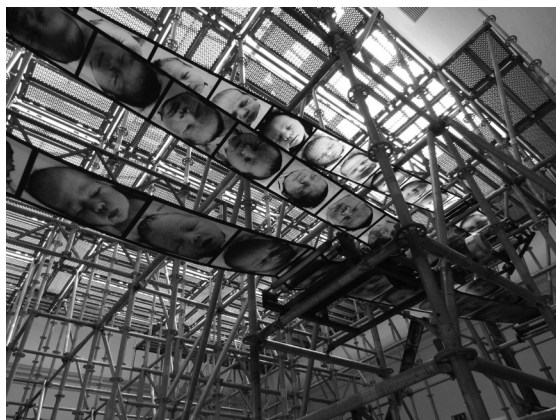
PRIOLOG



Slika 1 – Kristijan Boltanski - „L’ Homme qui tousse”, 1969.



Slika 2 – Kristijan Boltanski - “Animitas”, 2014-2015.



Slika 3 – Kristijan Boltanski - “Chance - Wheel of Fortune”, 2011.



Slika 4 – Kristijan Boltanski - “Chance - Last News from Humans”, 2011.



Slika 5 – Kristijan Boltanski - “Chance - Be New”, 2011.

LITERATURA:

1. Agamben, Giorgio. 2008. "Difference And Repetition: On Guy Debord's Films"; in: T. Leighton, (ed.): *Art and the Moving Image- a critical reader*. London: Tate Publishing, 328-333.
2. Bolter, Jay David, Grusin, Richard. 2000. *Remediation - understanding new media*. New York, London: The MIT Press.
3. Catalogue of 56th International Art Exhibition. 2015. *All the World's Futures*, Marsilio Editori, Venice.
4. Garb, Tamar, Kuspit, Donald, Semin, Didier. 1997. *Christian Boltanski*. London: Phaidon Press Limited.
5. Kelsey, John. 2008. "Moving Images Moving Images"; in: T. Leighton, (ed.): *Art and the Moving Image - a critical reader*. London: Tate Publishing, 401-405.
6. Leighton, Tanya. 2008. "Introduction"; in: T. Leighton, (ed.): *Art and the Moving Image - a critical reader*. London: Tate Publishing, 7-40.
7. Levinson, Paul. 1997. *The soft edge - a natural history and future of the information revolution*. London, New York: Routledge.
8. McLuhan, Marshall, Lapham, Lewis H. 1994. *Understanding Media - The Extensions of Man*. New York, London: The MIT Press.
9. Njuman, Majkl. 2013. "Pokretna slika u galeriji od 1990-ih"; u: J. Čekić, M. Stanković, (prir.): *Slika, pokret, transformacija*. Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 231-270.
10. Richman, Lauren. 2013. "Perform, cough, critique: Christian Boltanski's cinematic tactics in 1969", Retrieved April 10, 2016 from the World Wide Web <http://gradworks.umi.com/15/37/1537290.html>
11. Uroskie, Andrew V. 2014. *Between the Black Box and the White Cube - Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago: University Of Chicago Press.
12. Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. New York: Dutton.

From Dynamic Frame to Moving Image – Remediation and History in Christian Boltanski's Works

Abstract: The aim of the paper is to point to different strategies through which *moving images* appear in the work of Christian Boltanski. Moving images are discussed in relation to the concept of remediation that becomes crucial not only for understanding the logics of *the dominant forms of contemporary art practice, but also of their historic precursors*.

The first part of the paper gives an introduction into the genesis and meaning of the notion 'moving image' in its historical and contemporary context, as well as an insight into the definition and classification of the concept of 'remediation'. The first part also contains an overview of the long lasting practice of dismantled cinemas, and an overview of the key authors who introduced these terms into theory of art.

In its second part, the paper analyses the three selected works of Christian Boltanski exhibited at the Venice Biennale in 2011 and 2015, with the aim to support the thesis that moving images in contemporary visual arts, in the sense of media, are immanent to the fluid relationship that is established among various media.

Keywords: moving images, remediation, history, Christian Boltanski

Katarina Pantović

Univerzitet u Novom Sadu

Filozofski fakultet

Odsek za komparativnu književnost

Srbija

UDC 771.071.1:929 Newton H.

771.041.5-055.2

doi:10.5937/ZbAkUm1705089P

Žensko telo kao fetiš u fotografiji Helmuta Njutna

Apstrakt: Ovaj rad osvetljava neke od principa po kojima funkcioniše fotografska poetika Helmuta Njutna, sagledana iz perspektive novije istorije umetnosti, feminističke kritike i psihoanalitičke teorije. Njegove fotografije su se zaustavile nedaleko od pornografije, a zadržale se u okvirima džet-set društva, pri čemu su reflektovale seksualnu revoluciju koja je bila u povoju tokom šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka, kao i uspon modne i filmske industrije, ali i drugih zapadnih emancipatorskih pokreta. Njutnov opskurni fotožurnalizam je provocirao konvencije, prikazujući nago žensko telo kao fetiš i predmet erotskog užitka, ali je i afirmisao novu žensku samosvest i slobodu. Na taj način je konstituisao modernu erotiku kroz spoj fetišizma, voajerizma i sadomazohizma, kreiravši provokativnu hibridnu fotografiju koja je prigrllila modu, erotiku i portret, čime je na visokostilizovan način dokumentovao dekadentnost i nastranost životnog stila bogatih.

Ključne reči: Helmut Njtn, fotografija, žensko telo, fetiš, erotika.

Tokom života, kao i nakon smrti čuvenog nemačko-australijskog fotografa Helmuta Njutna (Helmut Newton, 1920–2004) organizovano je na stotine izložbi širom sveta, koje su ga ustoličile kao jednog od najznačajnijih fotografa dvadesetog veka, čiji je doprinos modnoj i umetničkoj fotografiji bio od neprocenjivog značaja. Treba uzeti u obzir, međutim, celinu Njutnovog opusa i stvaralačke poetike, te njegovu fotografiju ne posmatrati isključivo kao *modnu* – one su, zapravo, neretko dramatična vizualizacija i otelotvorenje ljudskih strahova i želja, intonirane sofisticiranom dekadencijom, ali često i brutalnošću i nastranošću, pri čemu je žensko telo stavljeno u fokus erotskog spektakla. Te osobine predstavljaju izvanredan materijal za tumačenje njegovog dela iz perspektive nove istorije umetnosti, koja se razvija pod uticajem feminizma, psihoanalize, marksizma, strukturalizma i socio-političkih ideja (Anđelković, 2002: 9).

U tom smislu se njegove fotografije, pune seksualnog i oniričnog naboja, mogu shvatiti kao svojevrсни omaž ili apologiju Erosu i Tanatosu, koji su kod Njutna u

večnoj povratnoj sprezi, a čiji se obrisi gube i prepliću. Njegovi radovi nastali za modnu i komercijalnu industriju su, gotovo uvek, bili na granici onoga što je mejnstrim društvu bilo prihvatljivo; a njegovo delo, iako je reflektovalo seksualnu revoluciju šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka i s njom koincidiralo, izazivalo je ekstremne i kontroverzne reakcije – od najdubljeg poštovanja i divljenja, pa do potpunog odbacivanja i osude.

Erotska fotografija je prešla zanimljiv i dug put još od prvih dagerotipija (nazvanih po Luju Dageru/Louis Daguerre), urađenih četrdesetih i pedesetih godina devetnaestog veka. Jasno je da se slika žene kao „predmeta želje“ javila veoma rano, i da je nosila u sebi određene pretpostavke, koje su mahom bile uslovljene klasnim i društvenim položajem žena. Još u vreme renesanse, a naročito baroka, u klasičnoj umetnosti su definisani osnovni ikonografski modeli prikazivanja nagog ženskog tela, što je bio slučaj i s devetnaestovekovnom fotografijom u povelju. Umetnici modernizma, međutim, donose promenu koja se ogleda, pre svega, u činjenici da su erotsku fotografiju preneli u polje javnog i, u izvesnom smislu, egzibicionističkog, za šta je eklatantni primer Man Ray (Man Ray).

U savremenoj erotskoj fotografiji subjekti se klasifikuju kroz prepoznatljive modele popularne kulture, a njihov imidž varira sa stereotipnim rodnom ulogama žena, gradeći, na taj način, fantaziju na potisnutim osnovama društvene stvarnosti (Mitrović, 2014: 2). Na taj način različite žene deluju seksualno dostupne pretpostavljenom heteroseksualnom muškom posmatraču. U tom smislu je bitno istaći da, u svetlu spomenute seksualne revolucije, koja je označavala aktivno delovanje različitih struja u vidu feminističke kritike, pokreta za prava homoseksualaca i transrodnih osoba, erotsko je uvek bilo u dosluhu s društvenim, a samim tim i s političkim. U zamahu oslobođenja celokupnog društva, kao posebno subverzivna i aktuelna se nametnula i muška erotska fotografija, kao i tzv. *queer*¹ fotografija, koja je, sem erotskog, imala i politički karakter: primeri za to su opusi fotografkinja Dajane Arbus (Diane Arbus) i Nen Goldin (Nan Goldin).

Zanimljivo je da je Njutn, kao i većina stvaralaca svoje generacije, odbijao da se deklarise kao umetnik u klasičnom smislu te reči, i, uopšte uzev, nije smatrao da stvara umetnost, već da je njegova uloga da posmatra i dokumentuje jedan drugačiji svet. Sebe je doživljavao kao fotografa „stare škole“ i demantovao je bilo kakvu vezu između svojih slika i umetnosti, tvrdeći u jednom pismu prijatelju da se „nikada neće upustiti u intelektualni razgovor o svojim delima“ (Marquet, 2016: 11). Negiranje bilo kakve umetničke vrednosti nečemu što je očito nju posedovalo vrlo je iznenađujuće i intrigantno u ovom slučaju, jer Njutnova dela neosporno poseduju izvesnu subverzivnu notu koja, u kombinaciji s umetnikovom zadivljujućom moći opažanja, tvore neobičnu

1 U širem značenju, *queer* se određuje kao čudan, neobičan, bizaran; u kontekstu seksualne revolucije, manjinskih prava i sociologije kulture, *queer* znači gej, homoseksualan.

i provokativnu vizuelnu koheziju. Njegove fotografije, nedvosmisleno označene kao erotske, uvek su, a naročito u vreme kada su se pojavile, bile ocenjivane kao šokantne i skandalozne, ali se retko ko hvatao u koštac s prodiranjem u njihov dublji i kompleksniji značenjski sloj, koji na više ravni korespondira sljudskom psihologijom i psihologijom društva. Ikonografija za kojom Njtn poseže je odraz opskurnog sveta ljske podsvesti, kao i izraz površnosti džet-set društva, čiji je svaki segment života obeležen luksuzom i gotovo fetišističkom opsednutošću lepotom.

Fotografski svet Helmuta Njtna, štaviše, poseduje sopstveni univerzalni jezik. Prvi utisci posmatrača njegovih slika počivaju na osećaju nelagodnosti – upravo iz razloga što je ljudska nastranost, Njtnov večiti izvor inspiracije i glavna tema njegovog dela, nešto što svako u sebi prepoznaje, makar delimično; ali ne voli da vidi eksplicitno na platnu. Njtn, na taj način, vrši svojevrsnu resemantizaciju modne fotografije koja je svakako bila njegova početna tačka. Začeci modne fotografije sežu do samog početka dvadesetog veka, i njena glavna premisa je kreiranje posebne slike društva u kojoj žene (i muškarci) igraju određene uloge. Njen cilj je da proda ono što prikazuje, služeći se moćima zavođenja posmatrača-potrošača.

Njtn je te postulate podigao na novi nivo, preplićući svoje modne fotografije s bizarnim, neretko i nadrealističkim elementima, ali uvek erotski i seksualno prenaplašenim scenama. Ono što je, takođe, značajno za tu grupu fotografija je njihova filmska atmosfera, te se ne stiče utisak nužno modne fotografije; faktori sceničnosti i elementi režiranog od ključnog su značaja u konstruisanju erotike na ovim delima. S druge strane, ženska nagota koja na slikama dominira, označava novu žensku samosvest, odnosno, svest o vlastitom telu, a modna odeća, visoke potpetice, koža, cigarete i pištolj su sastavni deo te nove svesti. Takođe, igra otkrivanja sakrivenog (ili, onog što bi *trebalo* da bude sakriveno) dodatno afirmiše dramsku tenziju u scenski organizovanim prostorima, ili pak, u prostorima van studija. Kamera je beležila devojke u sasvim spontanijama i pozama, u ambijentima koji ne podrazumevaju studio već dvorište, ulicu itd. Fotografije su dobijale neobičnu dimenziju životnosti, a mizanscen je bio u kontrastu s njihovim nagim ili polunagim telima.

Vreme u kojem je Helmut Njtn počeo da stvara, bilo je po svemu izuzetno, a Berlin, metropola u kojoj je taj fotograf 1920. godine rođen, privlačio je umetnike i intelektualce avangardnog duha. U tom kontekstu vredi spomenuti dvojicu umetnika, koji su i neposredno pre Njtnovog rođenja, snažno delovali ne samo u Berlinu, već i u celoj Evropi, i koji se, čak, mogu smatrati Njtnovim uzorima i prethodnicima, a to su Hans Belmer (Hans Bellmer) i Brasai (Brassaï). Moglo bi se reći da uznemirujuću atmosferu, kao i visoku koncentraciju erotskog, Njtn duguje Belmerovim nadrealističkim eksperimentima s fotografijom i skulpturama-lutkama (serija skulptura *Die Puppe* iz 1933). To je naročito očigledno u Njtnovim fotografijama lutaka u prirodnoj veličini (fotografija *Berlin* iz 1994. godine) koje, predstavljene sa živim modelima, bizarno „poziraju“ kao oživljene.

Kada je Brasai u pitanju, evidentno je nasleđe njegove portretne, kao i noćne fotografije, na kojoj se mađarski umetnik vešto poigravao s prednostima i osobenostima mraka. Svakako, sve to koristilo je Helmutu Njutnu da izgradi svoj fotografski stil koji mu je otvorio vrata modnih fotografskih konglomerata poput časopisa *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Playboy*, za koje je fotografisao decenijama.

Međutim, još je bitnije posvetiti pažnju fenomenu koji se u njegovom opusu najintenzivnije javlja između šezdesetih i osamdesetih godina prošlog veka, a koji u potpunosti uobličava i učvršćuje njegovu fotografsku viziju. Može se reći da je to i svojevrsno belmerovsko nasleđe koje sintetiše voajerizam, fetišizam i sadomazohizam, koji u velikoj meri odlikuju Njutnove poetičke principe, ali i tada aktuelni fotografski senzibilitet uopšte (Nobuyoshi Araki, Ralph Gibson, Greg Gorman, Irving Penn, Jeanluop Sieff, Andy Warhol).² Kombinacija seksa i nasilja utiče na to da se seksualnost, iz oblasti ljudskih odnosa, emocija i ljubavi, preseli u obezličenu oblast ukusa i stila. Protagonisti su modna tela; ona upućuju na neku vrstu primordijalnog savršenstva, i gotovo postoje radi vlastite prezentacije.

Termin *fetišizam* je prošao kroz različite promene, počev od toga da upućuje na totem, odnosno na svojevrsni religijski sakrament zastupljen u afričkoj kulturi (Mack, 1995), pri čemu su se za fetiš vezivale natprirodne moći. On je predstavljao izmirenje uobrazilje i stvarnosti i predmet obožavanja koji je poticao iz realnosti drugog reda, tzv. *exotic other* (Shelton, 1995). Međutim, od 20. veka, a naročito s razvojem psihoanalitičke teorije Sigmunda Frojda (Sigmund Freud), semantika fetiša se seli iz etnografskog područja u područje nesvesnog, erotskog i psihološkog, postavši esencijalni deo zapadnjačke skrivene istorije seksa i uma. Problem fetišizma se u moderno vreme koristi u diskursu koji podrazumeva moć i demonstraciju moći nad pretpostavljenom grupom, premda poseduje izvesna paradoksalna značenja. U psihoanalitičkoj teoriji Frojda i Lakana (Jacques Lacan), fetiš se neizostavno povezuje s manjkom, gubitkom, te poricanjem, koji su objedinjeni frojdovskom simbolikom kastracije (Freud, 1991). S druge strane, za nešto ranije mislioce, u prvom redu za Marksa (Karl Marx) i Bataja (Georges Bataille), kao i nešto kasnije za Bodrijara (Jean Baudrillard), fetiš je predznak za višak.

U pitanju je svojevrsna dijalektika i neprekidno smenjivanje principa manjka i viška, koji prete da naruše regulisani društveni poredak, prevashodno zato što se opiru socijalnim konvencijama i podstiču otuđenje jedinke: poznato je da fetišizam često podrazumeva korišćenje različitih rekvizita među koje spadaju i maske, što podrazumeva izmenu identiteta pojedinca. Pritom, Frojd fetiš primenjuje isključivo na muškarca (Freud, 1927), stavljajući ga u poziciju subjekta koji gleda, a ženu u poziciju objekta koji je gledan, čime afirmiše polnu hijerarhiju u smislu falocentrizma

2 Može se reći da je sličan senzibilitet prisutan i danas, i da je njegova platform upravo ova iz 20. veka (Ren Hang, Steven Meisel, Terry Richardson i dr.).

kao dominantnog simboličkog poretka.³ Žena postaje slika, predmet skopofilije, a muškarac nosilac pogleda. U svetu uređenom polnom neravnotežom, u kojem muškarac predstavlja aktivni, a žena pasivni princip, prikaz ženskog tela, gotovo uvek nagog, ključna je pojava koja kodira snažan vizuelni i erotski užitak. U tom smislu, žena je izolovana, glamurozna, seksualizovana i izložena kao seksualni objekat koji figurira kao lajtmotiv erotskog spektakla (Malvi, 2002: 194).

Voajerski i fetišistički muški pogled na žensko telo, koje u Njutnovim fotografijama postaje objekat fascinacije, svakako da potiče i iz same prirode fotografskog medija. Gledanje osobe kroz objektiv, sem što implicira pogled kao osnovnu premisu voajerizma, sadrži u sebi i nešto sadističko – kao da se model objektivom drži na nišanu. Suzan Zontag (Susan Sontag) zapaža: „Fotografisati ljude znači napastvovati ih, time što ih vidimo onakvima kakve oni same sebe nikad ne vide, saznavajući o njima ono što oni nikada ne mogu saznati; to ljude pretvara u predmete koji se mogu simbolički posedovati“ (Zontag, 1982: 25). Helmut Njtn je to, na izvestan način, i sam priznao u intervjuu s Kerol Skvajers (Carol Squiers) 1988. godine: „Ja sam voajer! [...] Fotograf koji tvrdi da nije voajer može da bude samo idiot!“ (Burgin, 2002: 204). Sa stanovišta psihologije, kao i psihoanalitičke teorije, fetišizam i voajerizam, tj. vizuelno zadovoljstvo, shvataju se kao erotski užitak koji nastaje posmatranjem druge osobe ili slika drugih tela. Kako tvrdi Suzan Zontag, mnoge erotske fantazije imaju korene u sadomazihističkoj kulturi koja je povezana s nacističkom umetnošću i kulturom spektakla baziranom na prikazivanju moći (Sontag, 1975).

Estetika Helmuta Njutna je svakako zavisna od kulta seksa i nasilja, koji se mogu tumačiti kao neodvojivi deo patrijarhalne dominacije muškarca nad ženom, premda mnoge fotografije ilustruju i prevlast žene nad muškarcem. Upravo se u tome krije ambivalentnost Njutnovih fotografija. Mačizam i svojevrsni seksizam su feministkinje kritikovale i napale, uz tvrdnju da su Njutnove žene samo naizgled stamene, samosvesne i samouverene; a da su, zapravo, maskirane emancipatorskim aksesuarom koji njegove modele stavlja u kontekst samopouzdanе moderne žene. Njutnu je zamerena preterana eksploatacija (nagog) ženskog tela, koja sa sobom povlači utisak ranjivosti, potčinjenosti, ogoljenosti i nezaštićenosti žene nad kojom se nadvija robusni, a uvek odeveni (anonimni) muškarac, jer mu se različitim rakursima vešto skriva lice. Time mu se, simbolički gledano, na lice stavlja maska: nematerijalna maska koja sugerše skriveni identitet fetišiste.

Žena je, u tom smislu, „žrtva“, predmet posmatranja i sredstvo koje služi za muško uzbuđenje; a i kad nije, u pitanju je igra dominacije u kojoj je žena često potčinjena. Čipka, koža, krzno, štikle, crne podvezice, lanci i ostali rekviziti koji obezbeđuju Njutnovoj erotskoj fotografiji glamurozan ton umnogome utiču na percepciju tela i na seksualnu tenziju, jer su u pitanju materijali i aksesuari koji prijanjaju

3 O tome su pisali i Derida (Jacques Derrida) i Lakan (Jacques Lacan).

uz ljudsku kožu (fotografije *Winnie at the Negresco*, *After Dinner*, *Violetta at the Bains-Douches*, *Mercedes at Home*, *Shoe*, *Miami*, *Simonetta and René*, itd.). Jasno je da su u pitanju klasični fetišistički predmeti koji prevazilaze puku modu i holivudski glamur, prevashodno zato što simbolizuju seksualnu želju, moć i nastranost.

Bilo da je u pitanju portretisanje suptilne erotike ili prikaz žene u kožnim povezima, Njutnova fotografija je izuzetno uzbudljiva, i gledalac se oseća kao da je zatečen na snimanju kojem ne bi trebalo da prisustvuje, ali je isuviše zanimljivo da bi ga napustio. Takve su, na primer, fotografije u koloru nastale za časopise *Stern* 1997. i *Marie Claire* 1998. godine (primer 1). Na prvoj žena leži na podu dnevne sobe – Njutn jasno signalizira da je u pitanju hotelska soba zbog karakterističnog hotelskog tepiha. Telo joj je u grču, i glava je zabačena unazad, tako da se ne vidi lice. Erotika je naglašena crnom, uskom haljinom čije bretele joj spadaju sa ramena otkrivajući grudi, kao i crnim halterima i cipelama sa visokom potpeticom. Iznad njenog nepomičnog, gotovo mrtvog tela stoji još jedna žena – fotografija je sečena tako da se vidi samo do butina, ali na osnovu položaja nogu da se zaključiti da druga akterka stoji nad svojom suparnicom ponosno i odlučno. Upečatljive su crne cipele s visokom štiklom i s kaiševima oko članaka, upućujući na fetišizam i erotske igre.

Iako je fotografija depersonalizovana, u smislu da ne vidimo lice nijedne od protagonistkinja, Njutnov pomno razrađeni jezik umetnosti nam otkriva mnogo detalja i informacija, ali tek toliko da pokrene razmišljanje o eventualnom scenariju koji je prethodio ovakvoj sceni, u čemu se ogledaju nesvakidašnja filmičnost i smisao za vizuelnu naraciju. Uopšte uzev, Njutn prikazuje žensko telo dok je prikovano, vezano, zatvoreno, zlostavljano, nekad čak i udova zamenjenih delovima tela lutaka. Nijedan fotograf pre Njutna nije podvrgao žensko telo takvim napornim testovima ili dočarao toliko izmišljenih situacija kroz požudu, perversiju i oniričnu ljudsku prirodu.

Fetišizam je u modernom društvu konstruisao vlastite ritualizovane forme ponašanja koje se u Njutnovim fotografijama uvek odvijaju u specifičnom prostoru. Žene su viđene u javnom prostoru koji neretko poprima obrise muškog prostora, i još: perverznog prostora (Burgin, 2002: 203), u kojem je sve u pokretu bez određenog cilja, i ništa nije fiksirano – položaj tela, gestikulacija, specifični izrazi lica itd. Njutnovi modeli od odevnih predmeta na sebi imaju samo cipele s visokom potpeticom, čime je sugerisano da fotograf ohrabruje viđenje modela u ključu sirove i izazovne nagote, a ne u ključu „renesansnog“ akta. To upućuje na scenario seksualnosti, a ne na „sublimaciju“, kakva bi, na primer, bila „bezinteresna estetska kontemplacija ženske forme kod nekog visokoumnog umetnika“ (Burgin, 2002: 203).

U tom smislu se može govoriti i o tankoj liniji između erotike i pornografije u Njutnovom delu, ako za preduslov pornografske fotografije uzmemo transparentnost u prikazivanju polnog organa, koje je na Njutnovim fotografijama upadljivo prisutno, i gotovo akcentualizovano. „Pornografija obično prikazuje polni organ pretvoren

u nepokretan objekat (fetiš); za mene u pornografskoj fotografiji nema *punctuma*; u najboljem slučaju, ona me zabavlja (ipak, brzo nastupa dosada). Erotska fotografija, naprotiv (to je njen preduslov) ne predstavlja polni organ kao središnji objekat; ona može i da ga ne pokaže; ona izvlači gledaoca iz svog okvira i upravo zato me ta fotografija i oživljava, kao i ja nju“ (Bart, 2011: 56). Međutim, Njutnu se mora odati priznanje za izvanredno zauzdavanje i kontrolisanje svog fotografskog materijala u tom smislu, jer on ni u jednom trenutku ne prelazi u vulgarnost i kič, a da to nije motivisano posebnom umetničko-estetskom namerom. Njegove fotografije, premda provociraju „osudu“ usled naglašavanja ženskog polnog organa, zadržavaju nešto nedokučivo i tajanstveno što je duboko vezano za kontekst života, a što izmiče preciznoj artikulaciji.

Teatralizacija prisutna na Njutnovim fotografijama lišava prizor ljudskosti, i posmatraču je dostupno pročišćeno uzbuđenje. Međutim, uprkos uzbuđenju koje izaziva, erotska fotografija je, u izvesnom smislu, proračunata, lišena autentične ljudske topline, sentimentalnosti i romantike. Te odlike se valorizuju kao niz nepoželjnih faktora koji bi narušili savršenu stilizaciju prostora, a takve su i žene koje fotografiše: hladne, distancirane i ozbiljne. Njtn fotografiše svet plutokratije i džet-seta, sačinjen od poznatih ljudi, prevashodno žena, na kojima su se isticale besprekorna šminka, luksuzna odeća i krupni komadi nakita, koji potiču od fascinacije vampom, elegancijom, seksepilom i holivudskim glamurom. Kako Lora Malvi (Laura Mulvey) primećuje, štikle, koje su modeli nosili, mogu se konotirati dvojako: one najpre simbolizuju seksualnost, luksuz i prefinjenost, ali Njtn kao da je na umu imao i sasvim suprotno značenje. Simbolički gledano, visoke potpetice čine žene višim, izduženijim i superiornijim, ali ih istovremeno i destabilizuju, čineći ih plenom muškog pogleda i požude (Malvi, 2017).

Njutnov koncept života kao performansa i dionizijske zabave upriličene nakon modne revije, implicira da pojavnost, kao smisao postojanja, suštinski povezuje erotsku fotografiju sa svetom mode, čiji je ona istaknuti i neodvojivi segment. Za razliku od brige o duhovnom, koje je bilo centralno pitanje religije, etike i estetike kroz istoriju evropske civilizacije, sada se prvi put telo našlo u središtu oblikovanja identiteta (Svensen, 2005). Na većini fotografija se razotkrivenost tela nameće kao jedna od osnovnih paradigmi: tela koja se prilagođavaju estetskom idealu i koja su sama po sebi savršena čine elementarne vrednosti savremenog doba.

Opsednut ženskim telom, Njtn je na provokativan i agresivan način poremetio granice i razlike između polova do te mere da je bio optužen za mizoginiju, iako je to u više navrata poricao. On je, zapravo, nadgradio svoju umetničku platformu pažljivim posmatranjem društva, koje je u njegovom radu proizvelo stalno vraćanje određenim motivima i objektima, čime je dao konture savremenoj ženskosti i ženstvenosti. Na taj način je Njtn, takoreći, bio jedan od predvodnika seksualne revolucije koja je započela u drugoj polovini dvadesetog veka, a čije se posledice u velikoj meri osećaju i danas.

Njutnov doprinos istoriji fotografije dvadesetog veka nalazi se i u njegovoj nesvakidašnjoj intuiciji i osećaju za žensko telo, i tu nailazimo na drugu stranu fotografove fetišističke, neki će reći i seksističke estetike, koja je bila spomenuta na početku teksta. To je njegova sposobnost da zamisli i vizualizuje žene upravo onakve kakve one sebe vide: žene koje vole, žele i nikad se ne plaše da izraze svoju seksualnu privlačnost na najneposredniji način. Mnoge od njih demonstriraju moć, bilo da je muškarac prisutan ili ne, ovaploćujući moćne i energične junakinje koje upravljaju pre nego što se pokoravaju, potirući ideju komodifikacije žene shvaćene kao predmet upakovan za prodaju. Njutnove žene su perfektne anatomije i građe; one bezbrižno i nehajno, čak i prkosno, uživaju u svojim čvrstim, vitkim telima i blistavoj koži, bilo da je ona otkrivena, ili prekrivena skupocenim materijalima i nakitom. Mestimično se insistira na izraženom maskulinitetu ili androgenosti pojedinih modela, te su neke devojke obučene u muška odela, u tipično muškom, grubom stavu (to se naročito odnosi na seriju fotografija koje je uradio za reklamnu kampanju Iv Sen Lorana (Yves Saint Laurent); ili se nagi modeli senzualno dodiruju, čime Njutn koketira i sa temom lezbejstva (fotografije *From „Nova“, Two Women in Bathing Suits*, itd).

Zanimljivo je, takođe, da na većini Njutnovih fotografija modeli gledaju direktno u objektiv kamere. U uobičajenoj postavci fotografskog portreta gledanje u kameru označava svečanost, otvorenost, razotkrivanje suštine pojedinca, a to je upravo ono što njegovi modeli rade. One se u potpunosti predaju kameri, svesni čina u kome učestvuju, upućujući posmatraču hladan, ravnodušan pogled. Njutn kao da je svoje modele hrabrio da budu prkosne tokom poziranja, i može se reći da je taj tip frontalnosti delimično proizvodio specifičnu atmosferu koju fotografije nose.⁴ Upravo zbog toga je Njutnov rad naizlazio na podeljena mišljenja kritike i posmatrača – njegove fotografije otkrivaju novu vrstu slobode, ali i fantazije koju ta sloboda omogućava. Njegov rad se može identifikovati s društvenim i psihološkim pojavama koje su radikalno izmenile žensku svest, pre svega zato što su žene, po prvi put, bile u poziciji da kontrolišu sopstvenu seksualnost, koja je do tada bila „sputana“ i povezivana smajčinstvom.

Osamdesetih godina dvadesetog veka Helmut Njutn započeo je rad na svom najvećem dotadašnjem projektu, kojem je dao jednostavan, a efekatan naziv *Veliki aktovi* (*The Big Nudes*). Inspiraciju su činile krupne, snažne, energične žene koje su na modnoj sceni zamenile devojke fragilne konstitucije i neutralnih crta lica. Pomenuta serija bila je potpuno drugačija u odnosu na dotadašnji autorov opus. Nastao je niz fotografija ženskih aktova koje, stabilne i čvrste, stoje pred praznim belim platnom, sasvim nage izuzev cipela s visokim potpeticama kao jedinog odevnog detalja. Najpoznatija među njima je *Veliki akt III* (*The Big Nude III*) iz 1980. godine, snimljena u Parizu (primer 2). Ta krajnje jednostavna, crno-bela fotografija predstavlja nagu ženu u stamenoj pozi, s obe noge čvrsto na zemlji, koja stisnuta pesnicu drži preko međunožja, drugom rukom

4 Sličan postupak primećujemo i kod, na primer, Dajane Arbusi Brasaija.

držeci zglob te ruke. Telo joj je jedro, snažno, zategnuto, i na stomaku se ocrtavaju rebarne kosti i trbušni mišići. Njen stav i izraz lica ukazuju na izrazitu odlučnost, samouverenost i psihičku snagu, koji dolaze do izražaja zbog svedenosti pozadine, koja je u vidu praznog belog platna. Blaga svetlost dolazi s leve strane (gledano iz perspektive modela), te je njena desna polovina u senci, čime se stvara oštra silueta spoljne strane leve noge i unutrašnje strane desne noge. Nejasna i mutna senka modela vidljiva je na platnu.

Helmut Njtn je tim postupcima direktno demonstrirao novi položaj žene i njenu slobodu: ogoljeno telo govori samo za sebe, i na neposrednom, i na figurativnom planu, i predstavlja hrabar princip samodovoljnosti i samosvesti, te upućuje na kolektivni, univerzalni razvoj. Njtn vešto kombinuje nekoliko žanrova – portret i akt – ali ih pojednostavljuje do krajnjih granica, ne želeći da fotografije optereti ornamentikom, bilo u estetskom i praktičnom, bilo u semantičkom smislu. Moglo bi se reći da se fotograf vodio maksimumom „manje je više“, znajući da se s minimumom sredstava vrlo lako mogu postići maksimalni vizuelni efekti. Svoju ljubav prema monumentalnim formatima izrazio je i kada su *Veliki aktovi* u pitanju, odštampavši ih u velikim dimenzijama. Ti paneli, okačeni visoko na zidovima Muzeja fotografije u Berlinu, koji čini i fondaciju Helmuta Njutna, svojom kolosalnošću ostavljaju zapanjujući (pa, čak, i zastrašujući) utisak.

Seksualni impuls, kao poetička konstanta Njutnovog opusa, konstituiše subverzivnu relaciju između muškarca i žene, brišući granice između polova, i varirajući tradicionalne uloge. Konstantna izmena uloga i polova afirmiše ženu na dva načina, koji se retko u potpunosti razilaze: kao objekat požude i predmet erotskog užitka; ili kao boginju, Amazonku, snažnu i dominantnu ženu pred kojom muškarci uzmiču ili su servilni. Njtn, u potpunosti ignorišući političku korektnost, provocira i poigrava se s ulogama moći i kontrole koja se odvija kroz bitku polova. On je produbio razumevanje varljivih i promenljivih rodних uloga, posredstvom psihoseksualne igre uma modernih generacija, koje ga oslobađaju svake optužbe za mizoginiju. Hladne i distancirane, njegove žene nisu dostupne muškoj želji, niti im se olako prepuštaju: one vrebaju u anonimnim hotelskim sobama, kraj bazena, veš mašine (*Domestic Nude V*) ili frižidera (*Domestic Nude II*), i fotograf ih zatiče u intimnim trenucima koji se odigravaju u mraku ili u senci. On ne tematizuje pastoralni, bezbrižni, neoromantičarski svet, već prostor privatnog, zabranjenog, opsesivnog. Njutnov svet je podzemni svet lepote, nadmetanja polova, igre moći, seksualne devijantnosti i psihičke korumpiranosti, a njegovi protagonisti su lepi, slavni i bogati, prema kojima posmatrač istovremeno oseća fascinaciju i gađenje.

Njutnov stil zasniva se na stvaralačkoj repeticiji, odnosno ponavljanju određenih motiva i scena, čime je istražio bezboj mogućih položaja aktera, tipova situacija i formi prostora. Doslednim ponavljanjem određenih vizuelnih elemenata,

koji su svi omeđeni predstavama žene i ženskog tela, i dozvoljavajući sebi bezgraničnu slobodu nadahnuća, Njtn evocira i osvetljava muške i ženske fantazije i požude, koji bi, inače, ostali sakriveni i potisnuti. On takođe stvara revolucionarni svet slobode koji istovremeno najavljuje pojavu nove žene.

PRILOG



Primer 1. Helmut Njtn za časopis *Stern*, 1997.



Primer 2. Helmut Njtn, *Veliki akt III (The Big Nude III)*, 1980.

LITERATURA

1. Anđelković, Branislava. 2002. „Nova istorija umetnosti“, u: *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 9-19.
2. Bart, Rolan. 2011. *Svetla komora – beleška o fotografiji*. Beograd: Kulturni centar Beograda.
3. Burgin, Viktor. 2002. „Perverzni prostor“, u: *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 201-217.
4. Freud, Sigmund. 1991. *On sexuality*. London: Penguin.
5. Mack, John. 1995. „Fetish? Magic Figures in Central Africa“, u: *Fetishism: Visualising Power and Desire*. London: The South Bank Centre; Brighton: The Royal Pavillion, Art gallery and Museums, p. 53-66.
6. Malvi, Lora. 2002. „Vizuelno zadovoljstvo i narativni film“, u: *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 189-200.
7. Malvi, Lora. 2017. „Strahovi, fantazije i muško nesvesno ili „Vi ne shvatate šta se događa, zar ne, gospodine Džouns?““, u: *Vizuelna i druga zadovoljstva*. Beograd: Filmski centar Srbije, 34-39.
8. Mitrović, Katarina. 2014. „Erotska fotografija“, u: *Helmut Newton i erotska fotografija*. Beograd: New Moment New Ideas Company, 2-12.
9. Newton, Helmut. 2016. *Work*. Preface by F. Marquet. Taschen, 5-24.
10. Shelton, Anthony. 1995. „The Chameleon Body: Power, Mutilation and Sexuality“, u: *Fetishism: Visualising Power and Desire*. London: The South Bank Centre; Brighton: The Royal Pavillion, Art gallery and Museums, p. 11-52.
11. Sontag, Susan. 1982. *Eseji o fotografiji*. Beograd: Radionica SIC.
12. Sontag, Susan. 1975. „Fascinating Fascism“, *The New York Review of Books*. Retrieved March the 10, 2016, from the World Wide Web <http://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/>
13. Svensen, Laš Fr. H. 2005. *Filozofija mode*. Beograd: Geopoetika.

Female Body as a Fetish in Helmut Newton's Photography

Abstract: The paper illuminates some of the principles by which Helmut Newton's photographic poetics functions. It is examined from the perspectives of recent art history, feminist critique and psychoanalytic theory. His photographs came to a standstill not far from pornography, yet they stayed within the jet-set community, reflecting at the same time the sexual revolution in the 60s and 70s of the twentieth century and the rising of the fashion and film industries and other Western emancipatory movements. Newton's obscure photojournalism provoked conventions, presenting the female body as a fetish and object of erotic pleasure, affirming, nonetheless, a new feminine self-consciousness and freedom. Thus, he constituted modern eroticism by connecting fetishism, voyeurism and sadomasochism, creating a provocative *hybrid* photography that embraced fashion, eroticism and portrait, hence documenting, in highly stylistic manner, the decadency and eccentricity of the lifestyle of the rich.

Keywords: Helmut Newton, photography, female body, fetish, eroticism

Dajana Milovanov
 Univerzitet u Novom Sadu
 Filozofski fakultet
 Srbija

UDC 75.071.1:929 Rousseau H.
 811.111(73)-14.09 Plath. S.
 doi:10.5937/ZbAkUm1705100M

***Ukrotitelj(ka) zmija:* Intermedijalni dijalog između slikarstva Anrija Rusoa i poezije Silvije Plat**

Apstrakt: Rad se bavi mogućnostima interpretacije poezije i pesničke slike kao analize dijaloga između književnosti i slikarstva. U radu se proučava pozivanje pesnikinje Silvije Plat (Sylvia Plath) na sliku Anrija Rusoa (Henri Rousseau) *Ukrotiteljka zmija* u pesmi *Ukrotitelj zmija*. Ispituje se stvaralačka nadgradnja na vanliterarni predložak, kao i vizuelni elementi, ostvareni kroz dva različita umetnička medija

Ključne reči: Silvija Plat, Anri Ruso, pesnička slika, slikarstvo, intermedijalnost

Uprkos tome što je bila pod snažnim uticajem *ispovedne struje* američke poezije pedesetih godina 20. veka, Silvija Plat (Sylvia Plath) je u svojoj prvoj i jedinoj zbirci, objavljenoj za života 1960. godine, nazvanoj *Kolos*, izašla iz okvira autobiografske poezije i uspostavila pesnički dijalog s trima slikama. Odnos poezije i slikarstva je predmet brojnih teorijskih rasprava, od kojih je, možda, najpoznatija *Laokoon* Gottholda Efraima Lesinga (Gotthold Ephraim Lessing), ali je termin *pesnička slika* u proučavanju književnosti na različite načine teorijski razmatran, pre svega usled nemogućnosti preciznog formalnog određenja specifične poetske tvorevine: „može *zapremati* prostor od jedne reči ili sintagme, dela stiha ili pak celog retka, preko *dimenzija* strofične i nadstrofične organizacije, sve do opsega cele pesme odnosno opsežnijeg lirskog dela” (Brajković 2000: 130). Uprkos upotrebi dveju različitih reči za sliku kao likovnu umetnost (*painting*) i pesničku sliku (*poeticimage*), u engleskom jeziku, u obema je impliciran vizuelni kvalitet čija je priroda jasna u odnosu na slikarstvo, ali je u teoriji poezije povod za različita gledišta,¹ koja je u srpskoj književnoj nauci najsistematičnije objedinio i diskutovao Tihomir Brajković u *Teoriji pesničke slike*. Analizirajući istorijski razvoj pojma *pesnička slika*, Brajković ukazuje na prekoračenje granica pojedinačnih umetnosti u ruskom futurizmu, kada se u tzv. *zvučnom slikanju* mešaju mediji muzike, likovnih umetnosti i književnosti (Brajković 2000: 81), a konstatuje i da su se „fenomenološki estetičari i filozofi umetnosti najradije, međutim, bavili likovnom

¹ U nemačkom je, kao i u srpskom jeziku, u pitanju ista reč: *das Bild*, što dodatno podvlači bliskost terminologije istorije umetnosti i književne teorije.

slikom” (Brajiović 2000: 102) upravo u cilju ponovnog promišljanja o granici između slikarstva i književnosti. Jovan Hristić smatra da je od vremena Malarrea (Mallarmé) i simbolističke škole ideal poezije postalo „vizuelno savršenstvo slike” (Hristić 1978: 116), te je poezija 20. veka poslužila kao plodno tlo za rasprave u vezi s dometima i mogućnostima pesničkog jezika da autentično prenese čulne, a posebno vizuelne kvalitete predmeta pevanja. Ipak, situacija u kojoj se pesnik inspiriše postojećim slikarskim delom koje resemantizuje u skladu sa svojom poetskom vizijom predstavlja jedinstvenu pojavu s aspekta teorije pesničke slike – više se ne radi samo o pesničkoj slici kao autonomnom entitetu, već o svojevrsnom intermedijalnom dijalogu između književnosti i slikarstva. Zbog toga je potrebno preformulisati pitanje koje postavlja A. A. Ričards (A. A. Richards) u svojim razmatranjima o pesničkoj slici: „Ali ako vrednost vizuelne slike u iskustvu nije pikturalna, ako sliku ne treba proučavati kao naslikanu, kako onda da je prosuđujemo?” (Ričards 1978: 59). Šta ako je upravo treba proučavati kao naslikanu, tragom onoga što Brajiović naziva „integralističkim stanovištem” koje različite umetnosti ne posmatra kao „potpuno i suštinski, već pre kao modusno i tehnički različite” (Brajiović 2000:108 –109)?

Rana poezija Silvije Plat, tragom drugog američkog pesnika Vilijama Karlosa Vilijamsa (William Carlos Williams) i njegovih pesama posvećenih Brojgelovom (Breughel) slikarstvu, ispituje mogućnosti pesničke slike kao verbalne varijante pikturalnog. Pisma *Dva prizora iz mrtvačnice* neposredno se bavi samo jednim delom slike *Trijumf smrti* Pitera Brojgela Starijeg, a *Ukrotitelj zmija* je omaž slici *Ukrotiteljka zmija* Anrija Rusoa (Henri Rousseau),² koju je, na poledini razglednice iz Pariza, u aprilu 1956. godine Platova poslala svom suprugu Tedu Hjuzu (Ted Hughes). Treća pesma iz zbirke *Kolos, Muze nespokoja*, predstavlja specifičan preobražaj i duboko lični doživljaj istoimene slike Đorđa de Kirika (Giorgio de Chirico), čijim je metafizičkim slikarstvom i dnevničkom prozom Silvija Plat bila posebno fascinirana, što je i izražavala u brojnim intervjuima i dnevničkoj zaostavštini. Stvaralački doprinos Silvije Plat interpretaciji slike Anrija Rusoa posebno je zanimljiv u svetlu preobražaja umetničkog podsticaja u pesničku sliku u koju je utkan lični doživljaj pesnikinje, poistovećene s lirskim subjektom u tradiciji ispovedne poezije: „U *Ukrotitelju zmija* Silvija Plat nadilazi puke opise slika u *Sceni iz bitke* i *Jagvi* i stvara sopstveno umetničko delo – ono koje upućuje i koje je pod uticajem Rusoove slike, ali je očito prekoračuje” (Zivley 2002: 38). U odnosu na druge dve pesme, *Ukrotitelj zmija* pravi značajnu intervenciju u naslovu Rusoove slike koja je u ženskom rodu (*La charmeuse de serpents*), te Silvija Plat preispituje i podelu rodnihi uloga u mitologiji stvaranja sveta.

Anri Ruso se u istoriji modernog slikarstva često posmatra izolovano od glavnih tokova simbolizma Pola Gogena (Paul Gauguin) i neoimpresionizma Žorža Sera (Georges Seurat), pre svega, jer je samouki slikar koji je stvarao u osami i negovao

2 Naslikana 1907. godine, a danas se nalazi u Muzeju Orsej, u Parizu.

jedinstven spoj tradicionalne, naivne umetnosti i ličnog umetničkog izraza (Arnason, 2008). Prema statusu u svetu umetnosti, on je blizak Silviji Plat, čija poezija je pokrenula ogromno interesovanje kritičara tek nakon njene tragične smrti 1963. godine. Naime, Anri Ruso je tek pred kraj života uspeo da proda neke od svojih slika, kao i da stekne priznanje umetnika poput Pabla Pikasa (Pablo Picasso),³ ali i književnika poput Alfreda Žarija (Alfred Jarry) i Gijoma Apolinera (Guillaume Apollinaire), koji mu je poslužio kao model za sliku *Muza inspiriše pesnika* iz 1909. godine (Vallier, 1962). Takođe, Ruso se, okrenuo narodnoj, primitivnoj umetnosti (manje ili više svesno, ukoliko se uzme u obzir da se čitavog života divio akademskom slikarstvu 19. veka), a Silvija Plat se, u svojoj prvoj zbirci, okrenula sebi i tradiciji dugog, retorskog stiha koji je, u vreme kad je stvarala, bio kritikovan upravo kao anahron, u diskontinuitetu s tendencijama moderne poezije. Ruso se našao u istorijski pogodnom trenutku u Francuskoj da bi njegovo naivno slikarstvo bilo shvaćeno kao više od pukog epigonstva. U 19. veku dolazi do povećanog interesovanja za egzotično, za Indiju i Orijent, kao posledica kolonizacije; ipak, zahvaljujući razvoju tehnike i industrije, tek 19. vek donosi mogućnost običnom čoveku, da putuje i upoznaje udaljene predele. Reprezentativan primer u slikarstvu svakako je Pol Gogen, čija je jedna od dominantnih tema upravo odnos zapadnog čoveka prema nedovoljno istraženim i udaljenim krajevima i narodima koje je nastojao da kolonizuje i kulturno podredi sebi. S obzirom na to da nije stekao zvanično likovno obrazovanje, Ruso se razlikuje u odnosu na slikare poput Gogena koji su nazvani „svesno naivnim” (Bihalji-Merin 1971: 273) i približava odrednici Kandinskog (Kandinskiĭ) koji je *pravu naivnost* u umetnosti poistovetio s Velikim Realnim (Bihalji-Merin 1971). U tom ključu je neophodno razlikovati naivno slikarstvo i modernu umetnost inspirisanu dečjim, praistorijskim i narodnim likovnim izrazom: „Niz opita iz moderne umetnosti proističe iz nastojanja da se stvaranjem jedne slike koja će se poklopiti sa vizuelnom nepismenošću društva naiđe na razumevanje i potvrdu kod stanovnika velikih gradova” (Bihalji-Merin 1971: 272). Ruso je takođe težio akademskom priznanju svog talenta, ali njegov slikarski manir nije direktno inspirisan umetničkom tradicijom naroda sa tropskih ostrva: „Za Rusoa egzotičnost znači naprosto poeziju. On slika predmete sa svim podrobnostima, ali njegovo drveće i cveće ne pripada nijednoj biljnoj vrsti” (Bihalji-Merin 1971: 63). Za razliku od Gogena, koji je putovao i do Tahitija, Perua i Hivaoa, izvesno je da Anri Ruso nije putovao dalje od okoline Pariza, u kojem je stvarao (Vallier, 1962). Slikao je podstaknut pričama onih koji su posetili udaljene meridijane, prvenstveno Indiju i Afriku, te odatle potiče i dominantan motiv egzotične faune, posebno u kasnijoj fazi, nakon 1890. godine, kada

3 Poznat je banket koji je Pikaso održao u čast, tad već ostarelog umetnika, kao gest prepoznavanja snage Rusoovog umetničkog rada, ali i mnogih elemenata kojima će se služiti kubisti i fovisti (po njegovoj slici *Gladni lav*, izloženoj na fovističkoj izložbi 1905. godine, Luj Voksel (Louis Vauxcelles) je dao ime *fovizmu*). Vidi: Arnason, 2008: 60.

je, proučavajući akademsko slikarstvo, pokušao da razvije drugačiji manir slikanja (Vallier, 1962). Uprkos nastojanjima da savlada tehniku portretisanja ljudske figure (moguće je pratiti genezu tog motiva kod Rusoa, kao i problem perspektive i smeštanja figure u prostor), ono po čemu će Ruso ostati prepoznatljiv jeste karakterističan dekor rastinja, bujne vegetacije, koja će u kasnijoj fazi biti prevashodno tropska, usklađena s temama i konačnim probojem osobene kreativnosti u zreloj fazi. Primećeno je, naime, da kod Rusoa postoji nesklad između veštine oslikavanja figura i dekora, gotovo kao da ne pripadaju istoj fazi, ili čak istom slikaru (Vallier, 1962). Svakako je jasno da je u čitavom umetnikovom opusu prevladala boja u odnosu na formu, ali i da je daleko veštije slikao floru u odnosu na bilo koji drugi aspekt stvarnosti. To je moguće objasniti činjenicom da je rođen u Lavalu, mestu čuvenom po bujnoj vegetaciji, te je i njegovo oprobavanje u svetu slikarstva počelo upravo skicama drveća koje je svakodnevno posmatrao. Moguće je, dakle, i njegovu kasniju naklonost ka tropskom rastinju objasniti ljubavlju prema drveću koje je dostiglo najviši stepen raskoši u prikazima neukrotive divljine.

Uprkos neprestanim težnjama da dostigne nivo akademskog slikarstva, osobina zbog koje je Ruso i danas cenjen u suprotnosti je snjegovim pogledom na sopstvenu ulogu u istoriji umetnosti – ostao je značajan kao umetnik koji je na jedinstven način sintetisao umetničke ideje i zanatske veštine. Naime, Rusoovo delo predstavlja, sa pozicije savremenih teorija koje se bave pitanjima samosvesti i autoreferencijalnosti u umetničkim delima, primer razjedinjenosti između namere i ostvarenja – čini se kao da svi kvaliteti koje danas ističemo u Rusoovom slikarstvu pripadaju nesvesnom, ili bar neosvešćenom i nepromišljenom. To ga upadljivo razlikuje od Silvije Plat, kod koje dominira jaka pesnička samosvest i stalna potreba za prožimanjem poezije i životnog iskustva. Ipak, i Anri Ruso i Silvija Plat mnoge teme pronalaze u svakodnevnici, u pričama drugih ljudi, u književnim delima, ali i slikarstvu (Ruso se oslanjao na Žana Leona Žeroma (Jean-Léon Gérôme), Feliksa Avgusta Klementa (Félix Auguste Clément), itd. (Vallier, 1962)). Razlika između pesničke samosvesti i slikarske naivnosti⁴ omogućava dijalog između pesme *Ukrotitelj zmija* i slike *Ukrotiteljka zmija*. Isticanje *naivnosti* posebno je zanimljivo, s obzirom na teoriju Gastona Bašlara, u kojoj pesnička slika „ne zahteva nikakvo znanje. Ona pripada naivnoj svesti” (Bašlar 2005: 10). Tako formulisana, nije obuhvaćena pesnička slika moderne poezije koja često ne veruje u autentičnost, originalnost i samosvojnost, već računa na obrazovanog čitaoca koji u poeziji otkriva vantekstualne reference, tzv. *povratne slike*⁵ koje se transformišu kroz vreme, različite kulture i poetike.

Ukoliko se osvrnemo samo na naslov pesme *Ukrotitelj zmija*, razlika u odnosu na sliku Anrija Rusoa je uočljiva istog trenutka – naime, moćnu ulogu onog

4 Ovde je termin *naivnost* upotrebljen u šilerovskom smislu, kao suprotnost *sentimentalnom*.

5 Ovaj termin je u književnu teoriju uveo Nortrop Fraj (Northrop Frye) u *Anatomiji kritike* (Fraj, 2005).

koji kontrolirše svet zmija Silvija Plat prenosi sa žene (koja se nalazi, premda samo u obrisima, na slici, ali je jasno iz francuskog oblika reči *charmeuse* da je reč o ženi) na muškarca. Engleski jezik ne razlikuje rodove, pa bi u prvi mah naslov mogao biti i neutralan, ali se upotrebom zamenice muškog roda kroz pesmu nedvosmisleno potvrđuje da je pesnikinja napravila namernu intervenciju: „pretvaranjem ukrotiteljke zmija u muškog demijurga, možda princip besmrtnog, arhetipskog, pesnikinja stvara kultnu figuru koja poseduje tajne života i smrti, stvaranja i razaranja” (Scheerer 1976: 471). Slika Anrija Rusoa nastala je 1907. godine i inspirisana je pričama o Indiji i doživljajima koje mu je prenosila majka prijatelja i kolege Robera Delonea (Robert Delaunay), kojoj je sliku i namenio (Vallier, 1962). Predstavljen je bizarni spoj zmija, ptica (flamingos je jasno prepoznatljiv) i biljaka, onako kako ih je slikar zamišljao u divljim predelima Indije. Još od davnih vremena, onaj ko je umeo da kontrolirše zmije izazivao je strahopoštovanje i pripisivana mu je magijska moć. Zmije su životinje koje kroz vekove imaju specifičan status i za njih se vezuje izuzetno raznorodna simbolika. Čovek prema njima ima ambivalentan odnos: istovremeno ih se plaši i divi im se, zbog navodne isceliteljske moći i mudrosti. U Indiji, zmija pleše uz flautu/frulu, ali ona ne reaguje na zvuk, kako se često misli, već na vibraciju tela i udar nogom onog koji svira. Umeće kroćenja zmija sastoji se u specifičnom položaju ukrotitelja, koji ne sme ni da im stoji preblizu, da ga ne bi napale, ali ni predaleko, da im ne bi popustila pažnja, a samim tim i nestao ritam uz koji se pomeraju. Moguće je i da je inspiracija za tu sliku, koja je dočekana pozitivnim kritikama na Salonu nezavisnih, potekla od tada popularnog cirkusa Molijer u kojem su nastupali krotitelji zmija.

U svega nekoliko stihova, s početka i kraja pesme *Ukrotitelj zmija*, epitet zeleno pojavljuje se devet puta, i pored reči *zmija*, predstavlja najčešće upotrebljenu reč u pesmi, namećući spor ritam čitanja. S obzirom na to da je u originalu reč *green*, koja ima dug akcenat, čvorišta i rečenični akcenti mahom su koncentrisani na mestima gde se ta reč pojavljuje: „svira zeleno”, „svira voda zeleno sve dok se zelene vode ne namreškaju”, „njegove note pletu zeleno”, „zelena reka oblikuje svoje slike oko njegovih pesama”, „iz zelenog gnezda”, „sliv zelenih voda”, „zelene vode”, „u zeleno” (Plat 2010: 39–40). Analogija s Rusoom, kad je reč o zelenoj boji, svakako je jasna – naime, dominantna boja njegovih slika upravo je zelena i njene različite nijanse. Samo na slici San upotrebljeno je više od pedeset nijansi zelene za oslikavanje rastinja, a poznato je da je prvo oslikavao sve zelene površine, a potom dodavao druge boje (Vallier, 1962). Na slici *Ukrotiteljka zmija* nalazi se spektar od svetlijih zelenih nijansi, kojima je oslikano tropsko rastinje u prvom planu, do onih tamnijih koje su poslužile za oslikavanje ne samo ostatka vegetacije već i telâ ukrotiteljke i zmija – one, uprkos dominantnoj boji zemlje, imaju nagoveštaj i tamnozeleno. U istraživanjima Rusoovih dela, uvek se postavlja pitanje porekla tolike zanesenosti rastinjem i zelenilom, a već smo pomenuli odrastanje u Lavalu, mestu bogatom rastinjem i drvećem. Ti floralni elementi

na slikama, uglavnom predstavljaju dekor, na kome slikar *odmara* posmatračevo oko od figura i detalja na njima, a predstavlja i predah slikaru koji, poput Rusoa, s lakoćom oslikava vegetaciju, ali još uvek traga za kompozicionim rešenjima uklapanja figura u sliku. Ipak, čini se da na pomenutom delu element prirode ima prednost u odnosu na ukrotiteljku – ona je u potpunosti posvećena nastojanju da kontroliše taj svet, ali vizuelno, on je stavlja u senku i drugi plan slike. Čak i tamna boja kože ukrotiteljke ima izvesne odsjaje zelene, čime je njeno telo apsorbavano prirodom, a ne obrnuto. Ukoliko produbimo nivo interpretacije na moguće slikarevo razmišljanje o odnosu čoveka umetnika (odnosno, žene koja svira i umetnošću nastoji da podredi sebi zmijske) i prirode kojom teži da ovlada, Ruso umetniku dodeljuje podređen status, ili makar ravnopravan, ako prihvatimo da je tamnoputo telo ukrotiteljke stopljeno s prirodom. Zanimljivo je da Ruso ne smešta ukrotiteljku u gradski ambijent, u kojem se najčešće izvodi ta prastara veština, već u prostor bez posmatrača, u srce prirode gde nema potrebe za zanatom kao izvorom zarade. Izmeštena iz polja ekonomije ukrotiteljka svodi svoju veštinu isključivo na njen magijski aspekt.

U pesmi su istaknuti stihovi u kojima se slikarstvo i poezija (u ovom slučaju *pevanje*) dovode u direktnu vezu: „I dok njegove note pletu zeleno, zelena reka// Oblikuje svoje slike oko njegovih pesama” (Plat 2010: 39). Važna je svest o prirodi kao slici, odnosno mentalno formiranoj stvarnosti čija je struktura (sadržana u) ukrotiteljevoj pesmi. Silvija Plat jasno aludira na dvodimenzionalni kvalitet sveta koji opisuje, te njena pesnička slika ne odgovara ni stvarnosti ni imaginaciji, već dvostruko udaljenoj stvarnosti prelomljenoj kroz tuđu (Rusoovu) perspektivu. Pesnikinja ne nastoji da čitaoca ubedi u svet pesme koja oponaša stvaranje sveta u hipnotičnom ritmu uspavanke već čini upravo suprotno: upućuje na pesničku sliku kao veštačku tvorevinu kojoj je svrha da rečima konstruiše svoj vizuelni kvalitet.

Svesna tajne zanata ukrotitelja zmijske, Silvija Plat napisala je pesmu koja taj drevni zanat povezuje s isto tako starim umećem pisanja poezije. Već u prvoj strofi, pesnikinja uspostavlja ontološki status ukrotitelja kao stvaraoca, odmah nakon bogova (u množini, čime se dodatno aludira na mitska vremena) kao apsolutnih tvoraca, i čoveka, kao tvorca u ograničenom prostoru:

Kao bogovi što začehše jedan svet, a čovek drugi,

I ukrotitelj zmijske začinhše sferu zmijske

S okom mesecom i usnom frulom. On svira. Svira zeleno. Svira vodu.

Ukrotitelj zmijske ima božansku moć stvaranja i suptilno se, već u prvoj strofi, aludira na Satana, koji se u Bibliji povezuje sa zmijama (Gerbran, Ševalije, 2009): „jasno je da Plat vidi ukrotitelja zmijske kao inverziju Boga i tvorca zla. Ali, to čini i

Ruso, jer zmija na slici, koja izlazi iz stabla drveća dok sluša ukrotitelja, postaje Satana u zmijskom obliku (vizuelna predstava koja sugerise da je Ruso aludirao na Mikelandelovo kušanje Adama i Eve na jednog od panela tavanice u Sikstinskoj kapeli)” (Zivley 2002: 39). Dodatna aluzija na princip zla jeste i pominjanje zelene vode, jer je zeleno često simbolična boja zla: „Zeleno poseduje i zlotvornu moć. Smaragd, koji je i papinski kamen, istovremeno je i kamen Lucifera pre pada. Dok je zeleno kao mera bilo simbol razuma – Minervine modrozeleno oči – u srednjem je veku postalo simbolom bezumlja i znamenjem ludih. Ta je dvojakost ona kakvu poseduju svi htonski simboli: Sotona, na vitražu u katedrali u Šartru (Chartes), prikazan je *zelene kože i zelenih očiju*” (Gerbran, Ševalije 2009: 1086). U poeziji Silvije Plat bašta je izuzetno važan motiv jer, kao i u toj pesmi, upućuje na anti-Eden, mitsko mesto stvaranja zla: samo u Kolosu i pripremnim rukopisima postoji „između dvadeset osam i trideset pesama o bašti” (Scheerer 1976: 471), a priroda je po pravilu u prostor u kojem se lirski subjekt njene poezije ne oseća odomaćeno (Ragaišiene 2000: 23). Naglašavanje zelenog rastinja dodatno upućuje na arhaičnu, mitsku sliku *zmijskog raja*, paralelnog Edenskom vrtu, približavajući je dominantnim Rusoovim motivima divljeg rastinja. Kroz sve strofe u originalu sprovedena je aliteracija, izgubljena prevodom na srpski jezik, a koja dočarava siktanje i zvuk šuštanja koji proizvodi zmija dok se pomera u ritmu muzike. U trećoj strofi, pesnikinja naglašava da ukrotitelj ne može da odsvira stene i tlo, ali može mesto na kojem stoji – a to je mesto opet zeleno, sazdano od trava koje leluju, što iznova podstiče sliku pomeranja zmijskog tela. Bez mogućnosti da odsvira stene i tlo, odnosno stabilno mesto⁶ na kojem stoji, pominju se zelena reka i trava (što se može zamisliti i kao prizor sa slike Anrija Rusoa, ali i kao nekakva močvara nestabilnog, tresetnog tla) – dopunjeno sledećim stihovima u kojima nema ničega sem zmija koje dolaze iz „zmijski ukorenjenog dna uma” (Plat 2010: 39) – status ukrotitelja postaje jasniji i tu se javlja i prvi nagoveštaj analogije sa pesnikom. Iako je ukrotitelj onaj koji ima apsolutnu moć nad stvorenim svetom zmija, on ne stoji na sigurnom, a preobražaj zmija nastavlja se dalje, njihova tela postaju grane, grudi, drveće i ljudi – svet zmija se širi i on je taj koji „vlada vijuganjima u kojima se ogleda njegovo zmijsvo” (Plat 2010: 39). Potpuna kulminacija sveta u kojem se zmiije neograničeno množe i stvaraju data je kroz poslednje tri strofe, koje glase:

Kao iz rajskog pupka ističu linije
 Zmijskih generacija; neka budu zmije!
 I zmije biše, jesu, biće – dok zevanje

6 Mistifikacija hronotopa karakteristična je i za druge pesme Silvije Plat, posebno za *Muze nespokoja*, inspirisane slikom De Kirika, gde se teži stvaranju jezičkog i semantičkog polja, koje prividno, nije omeđeno ni prostorom ni vremenom.

Ne natera tog frulaša umornog od muzike
 Da odsvira svet unazad do jednostavnog tkanja
 Od zmijske osnove, zmijske potke. Svira zmijsku tkaninu

Dok se ne rastvori u sliv zelenih voda, dok nijedna zmija
 Ne promoli glavu, a te se zelene vode vrata nazad u
 Vodu, u zeleno, u ništa nalik na zmiju.
 Odlaže svoju frulu, i sklapa svoje sanjivo oko.

U prvoj od te tri strofe, jasna je aluzija na biblijsko stvaranje sveta, i na stihove:

Bog reče: neka bude svetlost. I bi svetlost.

(Prva knjiga Mojsijeva, 1:3)

Takođe se govori da se zmijske generacije nižu još od postanka, odnosno da se niže zlo, ali tad slede ključni stihovi u kojima se ukrotitelju daje moć da vrati svet do postanka. Istu moć ima i pesnik kad piše svoju poeziju, da je uništi i vrati na početak stvaralačkog čina – bilo zato što je nezadovoljan stvorenim, bilo zato što je umoran, kao frulaš u pesmi. Ukrotitelj vraća svet do tkanja, osnove, a pesnik do ideje, početnog stvaralačkog impulsa koji može ponovo da preobrazi i stvori nešto novo, ali i da ga u potpunosti uništi, kao što čini frulaš koji, sanjiv, sklapa oči i završava ciklus stvaranja od nastanka do uništenja.

Upotpunjujući dodatno simboliku zmije Uroboros (najčešće je prikazana kako jede svoj rep, predstavljajući time ciklus stvaranja koji odgovara ovoj pesmi), Silvija Plat pesniku i ukrotitelju daje moć koju u njoj pesmi nema ni Bog, a to je da ponavlja beskonačno mnogo puta stvaranje. Prema tome, pesništvo je bliže destruktivnom Satani i ukrotitelju zmija nego Bogu, čime se ono pretvara u mračan posao, ali vredan divljenja i poštovanja, poput onog koji obavlja ukrotitelj zmija. Prenoseći ulogu ukrotiteljke na slici na muškarca, mogli bismo pretpostaviti da pesnikinja, s obzirom na to da razglednicu šalje suprugu Tedu Hjuzu (čija je uloga u njenom stvaralaštvu ogromna i koji je, prema mnogim tumačima njene poezije, ključ za njeno naginjanje samodestrukciji i nihilizmu), njemu posvećuje moćnu ulogu stvoritelja, i simbolično mu daruje magijsku moć kroz pesmu. Kristina Bricolakis, analizirajući čitav opus Silvije Plat, uočava doslednu raspodelu rodnih uloga u njenoj poeziji: žena i ženskost su po pravilu „utemeljeni u nepromenljivim zakonima prirode”, dok je maskulina figura ona koja kontroliše (i eksploatiše!) prirodu (Britzolakis 2001: 98), te je u tom ključu moguće čitati i tzv. ciklus o pčelama u kojem lirska junakinja izneverava ulogu *pčelarke*, i poistovećuje

se s plodnom maticom čiji život kontrolišu *pčelari*. U tom smislu, *Ukrotitelj zmija* postaje i svojevrsna alegorija stvaranja kao *društvene prakse* prevashodnonamenjene muškarcima, te rana pesma iz *Kolosa* najavljuje *Arijel* kao zbirku autopoetičkih pesama u kojima će Silvija Plat nedvosmisleno i agresivno resemantizovati kulturno uvrežene predstave o moćnim muškim figurama (*Perda*, *Ženski Lazar*, *Ivica* i druge).

U ovom eseju pokušala sam da ukažem na koji način se uspostavlja višestruka intermedijalna veza između magijske, gotovo hipnotičke muzike ukrotitelja (ili ukrotiteljke) zmija, slike Anrija Rusoa i pesme Silvije Plat, koja stoji iznad obe umetnosti, obuhvatajući (odnosno *kroteći*) ih jezikom. Poezija je, sudeći po podtekstu ove pesme, sposobna da ritmički obuhvati muziku i stvori je zvukom reči, ali i da dinamizuje po prirodi statičnu sliku, čime se dokazuje dominacija poezije, ali i same pesnikinje u odnosu na druga dva umetnika. Dakle, ostvarena je složena hijerarhija – ukrotiteljka kroti zmije i prirodu uopšte, Ruso slikarski zarobljava ukrotitelja, dok pesnikinja ima moć da promeni pol ukrotiteljke, ali i da produbi čitanje Rusoove slike. Zapravo, pesnička slika u ovom slučaju tek posredno uspeva da dopre do mogućnosti magijskog upravljanja prirodom, jer su joj neophodni drugi mediji pomoću kojih će se Platova u 20. veku povezati s *primitivnim* i *iskonskim*, izgubljenim još od vremena postanja i izgnanstva iz Rajskog vrta. Svakako, slika je poslužila i kao inspiracija da poeziju, (ali i umetnost uopšte), okarakterise kao jedan od pojavnih oblika sila tame, simbolički prikazanih kroz ukrotitelja zmija kao *maskuline moći* koja kontroliše stvaranje, ali i da opeva rasep između naivne umetnosti Anrija Rusoa i dominantne sentimentalne umetnosti 20. veka, koja problematizuje položaj čoveka lišenog mogućnosti neposrednog povezivanja s korenima bića i prirodom.

LITERATURA:

1. Arnason H. H. 2008. *Istorija moderne umetnosti*. Beograd: Orion art.
2. Bašlar, Gaston. 2005. *Poetika prostora*. Čačak: Gradac.
3. *Biblija*, preveo Lujo Bakotić. 1989. Novi Sad: Dijam-m-pres.
4. Bihalji-Merin, Oto. 1971. *Naivni umetnici sveta – istorija, sadašnjost, perspektive*. Beograd: Vuk Karadžić. Ljubljana: Mladinska knjiga.
5. Brajović, Tihomir. 2000. *Teorija pesničke slike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
6. Britzolakis, Christina. 2001. *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*. Oxford: Clarendon Press.
7. Vallier D. 1962. *Henri Rousseau*, New York: Inc. Publishers.
8. Gerbran, Alen. Ševalije, Žan. 2009. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Stylos art.
9. Plat, Silvija. 2011. *Rani odlazak*, prevela Ljiljana Đurđić. Beograd: Paideia.
10. Ragaišiene, Irena. 2000. *The Closed Gardens of Art: Mythopoetic Strategies in the Poetry of*

Sylvia Plath. Bergen: University of Bergen.

11. Ričards, A. A. 1978. „Slika i senzacija”; u Miloslav Šutić (prir.): *Pesnička slika*. Beograd: Nolit, 58 – 60.
12. Schreerer, Constance. 1976. “The Deathly Paradise of Sylvia Plath”, u: *The Antioch Review*, Vol. 34, No. 4, 469 – 480.
13. Fraj, Nortrop. 2007. *Anatomija kritike*. Novi Sad: Orpheus.
14. Hristić, Jovan. 1978. „Klasična i savremena pesnička slika”; u Miloslav Šutić (prir.): *Pesnička slika*. Beograd: Nolit, 114 – 119.
15. Zivley, Sherry Lutz. 2002. “Sylvia Plath’s Transformations of Modernist Paintings”, u: *College Literature*, Vol. 29, No. 3, 35 – 56.

The Snake Charmer(ess)

Intermedia Dialogue between Henri Rousseau’s Painting and Sylvia Plath’s Poetry

Abstract: The paper examines possible interpretations of poetry and poetic image analysing the dialogue between the arts of literature and painting. The paper studies the poet Sylvia Plath’s referencing Henri Rousseau’s painting *The Snake Charmer* in her poem ‘*Snakecharmer*’. What is analysed is the creative superstructure based upon non-literary reference, as well as the visual elements attained through two diverse artistic media.

Keywords: Sylvia Plath, Henri Rousseau, poetic image, painting, intermediality

Maria Mannone
University of Minnesota
School of Music
Minneapolis, USA

UDC 78.01
doi:10.5937/ZbAkUm1705110M

Kyriaki Gkoudina
University of Minnesota
School of Music
Minneapolis, USA

Evan Tyler
Minnesota Institute for Astrophysics
Minneapolis, USA

Narrating the Origin of the Universe through Music: A Case Study

Abstract: Our project is about the synthesis of a musical piece, based on the timeline of the Universe. We can understand music through visual and gestural analogies. In a similar way, popular descriptions of scientific concepts also use external metaphors and visual support to help comprehension.

We will use music to describe a topic from astrophysics, the birth and evolution of the Universe. We describe the compositional technique used to create the composition “Origin,” referring to recent techniques to derive music from tridimensional images and from gestures, under the light of the mathematical theory of music in the context of a narrative.

Keywords: Astrophysics, Music, Composition, Narrative, Gestures

Introduction

Simple but effective explanations in terms of visual analogies, animations, and simplified descriptions are powerful tools to explain scientific topics, especially in Astrophysics and in Theoretical Physics. The creation of analogies with daily experience helps the comprehension of abstract or very technical concepts. Such a metaphor is useful for people who are not able to unfold the content of an equation and also better methods of communicating the main concepts of their disciplines. Moreover, since it is “abstract” and not directly related to the description of physical objects or situations, music is very suitable to make interdisciplinary descriptions of real-life phenomena, and music composition is very flexible to combine and extend new styles and techniques.

In contrast, non-musicians may require some extra-musical references such as narrative or visual representations to better understand abstract music-theoretical concepts and to gain new perspectives on the musical artwork. These may already be present in the declared intent of the composer, as in the case of program music. Otherwise, they can be envisaged in titles, historical references, composers' biographies, artistic currents, as well as in personal backgrounds and listening experiences of the public.

Another option is to sonify extra-musical material. For example, we can use a long continuous tone to indicate a straight line. In this case, there is not a relation of analogy, but a direct mapping of data from a non-sound to a sound domain (Adhitya, 2012; Cage, 1950; Dubus, 2013; Mannone, 2011; Xenakis, 1971). Of course, such a mapping is more effective when a condition of *similarity* (Mannone, 2016) between certain characteristics of the starting set of data, and certain characteristics of the derived sounds is verified (or *music*, if the aesthetic intent is clear). Some of these new techniques are based on mathematical theory of music, especially regarding musical gestures in performance (Mannone & Mazzola, 2015). Correspondences between visual shapes, space movements and pitch and loudness variations are the topic of an intense research between neuroscience and psychoacoustics (beim Graben, 2009; Gentilucci & Bernardis, 2006; Nobile, 2013; Uznadze, 1924) in the main field of the crossmodal correspondences (Spence, 2011).

We will highlight a method or "bridge" of connection between the popular description of a scientific topic and music. The "bridge" is given via the sonification of tridimensional images (Mannone, 2011) reviewed under the light of mathematical theory of musical gestures (Mazzola & Andreatta, 2007). In a nutshell, we can see both a drawing and a musical performance as the result of specific gestures, that can be compared and whose analogies can be studied (Mannone, 2016). We will apply this method to a narrative of the birth and evolution of the Universe, ending with the emergence of human civilization, and focusing on a common origin for all beings. The resulting score will be performed by a full orchestra and will consist of three movements to describe the narrative.

Topic and Main Techniques Used

To describe such a huge topic as the origin of the Universe, it is necessary to make some choices regarding the elements to be sonified, and how to connect them to make a meaningful narration. The intended scope of this work is vast, beginning with the first fractions of seconds after the Big Bang and ending with the lives of our own species on the Earth. The project was first conceptualized by Kyriaki (Kakia) Gkoudina, musically realized in collaboration with Maria Mannone, and helped by the astrophysical advising of Evan Tyler. It is meant to highlight not only the complexity

and the fascination of the history of our Universe, but also to emphasize mutual respect among humans, and between humans, environment, and all other living beings, given our common origin and coexistence in the same home.

These topics will be musically rendered using a sonification model under the name of Tridimensional Music in Mannone (2011) with the added condition of *gestural similarity* (Mannone, 2016). The main idea is that a tridimensional shape can be 1. sonified via mapping into a space Loudness-Time-Pitch, and 2. a 3-dimensional shape can be seen as the result of a drawing gesture in the 3-dimensional space. Intuitively, it is similar to describing the shape of an object in the room with the movement of your hand or just your index finger. Continuous lines, points, variations of speed and pressure can be both generators of visuals and of musical parameters (Mannone, 2016, 2017). Pressure and direction of paint brushes in analogy with pressure and direction of strings' bows have already been used to create a score (Saariaho, 1987). When the conversion of music to image and image to music is effective, both sounds and visuals will share some characteristics and can be described as similar. We define two musical gestures as similar if one can be homotopically transformed into the other, and if the spectra of their respective final results (in sound) have strong similarities. For example, a staccato articulation for both piano and percussion has a similar spectrogram and has the same gestural origin which is distinct from the legato articulation. Of course, two gestures can be similar in articulation but different in loudness, and vice versa. This definition can be easily extended to visual art; stippling a canvas is similar to the piano or violin gesture to make a staccato. A singer also makes a similar gesture when singing staccato, with quick movements of the diaphragm. A powerful instrument to investigate and compare gestures is given by homotopy (Antoniadis & Bevilacqua, 2016; Visi & Miranda, 2014).

Recent developments of gestural similarity as a fundamental part of human perception are supported by studies in psychology and psychophysics under the name of crossmodal correspondences (Spence, 2011; Gentilucci & Bernardis, 2006). A good example is the correspondence between higher frequencies and higher points in the tridimensional space, as well as the movement toward high pitches and the movement upward in space.

Using these methods, our challenge is to transform the narrative of the birth and evolution of the Universe into music. We need the musical rendering not only of isolated objects but also of a narrative, like building a movie and a story from a collection of pictures. Recent studies (Coegnarts & Kravanja, 2015; Gkoudina, 2015) provide more details about the narrative technique and embodied cognition used in movies. We use analogies and gestural similarities between music and images to represent mathematical and physical concepts, jointly with physical metaphors. A powerful mathematical tool is given by category theory (MacLane, 1971), whose system of points and connecting

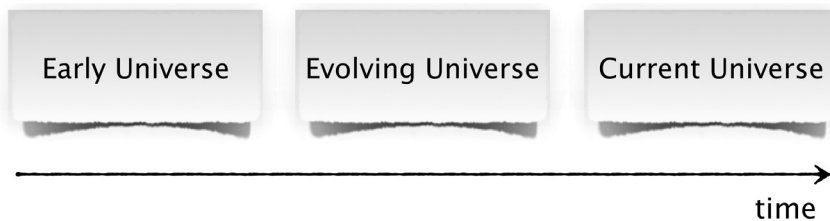
arrows, verifying certain properties, has a great potential of applications (Spivak, 1978) both to the diagrammatic and the philosophical thinking (Alunni, 2004).

Moreover, physical movements can be used to give intuitive ideas of other physical concepts. For example, the orbit of a planet is described by an equation, but the gesture we would automatically make to give an idea of such an orbit is an elliptical movement of a hand in the space. A simple musical rendition -- a sonification -- of such a gesture in tridimensional space (plus time) can be made with a sound that is progressively varying in loudness and pitch. This simulates the Doppler effect on a moving sound source (Mannone, 2017). It is like drawing in the space: we need to follow an imaginary path with our pencil. The spherical shape of a planet can also be described via a set of melodies going in several directions and returning to the same point, representing the path along the equator and over the poles. In general, more complex shapes can be decomposed into systems of lines, and then recomposed into music. Also representative shapes, such as the rays of a Feynman diagram (see Section 3 for more technical details), can be translated into music via analogous strategies. In Section 3 we will discuss some examples of their musical rendering.

The piece “Origin” is structured upon the actual timeline of the Universe, from the point of singularity until the present state of the universe. The general structure refers to the three stages of the evolution of the universe and is illustrated in Figure 1:

- The early universe: beginning from the point of singularity, the movement will follow the interaction of particles until the era of recombination and the release of photons from the matter.
- The evolving universe: beginning with the “Dark Ages,” the movement will depict the effects of gravity, the formation of stars, galaxies and planets, and the reionization of the universe.
- The current universe: set in present age, the movement will include references to the variety of natural and human experiences to emphasize the idea of common origin of all humanity and living beings.

Figure 1



Examples and Illustrations

To describe our narrative musically, we will translate many physical processes that have occurred from the Big Bang to present day into music. Because of the level of abstraction required to understand many events at the early universe, creativity and innovation are essential to render the abstractions into music. Below, we will discuss several representative examples of this translation technique. We will discuss here a possible mapping for the Cosmic Microwave Background (CMB), the expansion of the universe, and the process of neutron beta decay.

The Cosmic Microwave Background (Dicke et al. 1965; Penzias & Wilson, 1965) is a uniform, omnidirectional background of electromagnetic radiation left as a “relic” of the properties of the very early universe. These CMB photons were released during the recombination era a few hundred thousand years after the Big Bang. Before this time, the universe was hot enough for all matter in the universe to ionize, effectively trapping photons within the opaque material and resulting in a uniform temperature. However, once the universe cooled below the ionization temperature, electrons and protons combined to form atoms. In an instant, the universe became transparent to the uniform-temperature radiation within it, resulting in a sudden release of photons into space. These uniform photons, after adjusting their wavelength for redshift due to universe expansion, are now only 2.7 K in temperature (corresponding to a wavelength around 1 mm). We can musically render the modern-day CMB with a low, continuous sound to represent the low temperature and uniformity of the radiation. To enforce the idea of coldness, instead of a single sound we can use an interval of fifth, harmonically characterized by a sense of “emptiness,” and already used by composers to represent the cold, as in Puccini’s *La Bohème*.

The universe has been expanding since its origin (Hubble, 1936). The rate of expansion, however, has not been uniform. From the very first faster-than-light expansion of the inflationary period, the universe slowed to a more modest rate of decelerating expansion until around 5 billion years ago when, it is theorized, it entered its dark energy dominated phase and began to accelerate again. The expansion of the universe could be portrayed with a simple pattern of melodic cells and chords, played by two celli, being gradually “amplified” by the entire string section. Adding instruments will create a feeling of increased loudness (crescendo). This orchestration effect gives the idea of an expanding space to the listener. It is a simple and intuitive way to musically render this idea: there is not only one way of creating the sense of an expanding space.

Finally, we will describe a method of musically interpreting beta decay of neutrons into protons. This decay process during the very early universe is of crucial importance to the chemical and matter composition of our modern universe

today. Unbound neutrons, such as those produced very shortly after the Big Bang, are unstable and will tend to decay into protons within minutes. Had this decay continued indefinitely, our universe would have almost no neutrons. However, around 3 minutes after the Big Bang, nucleosynthesis began, binding protons and the remaining neutrons into stable helium nuclei with trace amounts of deuterium and lithium, resulting in an early universe that contained around 25% of helium and 75% hydrogen by mass.

Beta decay is mediated by a high-mass W^- boson (Rubbia, 1985) and produces a proton, an electron, and electron antineutrino. This process is often visualized in a characteristic Feynman diagram, shown in Figure 2. This diagram helps in understanding the behavior of subatomic particles, and easily reconstructs the complex equations that describe their colliding processes (Bilenki, 2013). On the bottom left, we begin with a neutron. This neutron releases a W^- boson, converting it into a proton. The boson has a finite but very short lifetime, after which it produces an electron and an electron antineutrino (the antiparticle is represented with an arrow pointing backwards in time). Each of the particles involved in this interaction have very distinct properties. Neutrons and protons are almost equivalent in mass, with neutrons being only slightly heavier. The W^- boson, in contrast, is around 100 times more massive, while the electron is almost 2000 times less massive than the proton. Finally, neutrinos and antineutrinos have tiny masses somewhere on the order of 10 billion times less than the proton. The charges of the particles also vary, with the neutron and antineutrino having no charge, the proton having positive charge, and the electron having negative charge.

In the piece, there will be musical references to Feynman diagrams. The complexity of particle interactions is analyzed graphically (using the diagrams) and then reduced to a simple geometric structure that constitutes the ideal path of our gestures in the musical parameters. In fact, it is not the phenomenon itself that is being translated to music but its graphic visualization. This structure is generalizable to a wide range of particle interactions besides neutron decay. The general idea is to simplify the complexity of physical phenomena to basic elements that can be easily translated into music and understood by everyone. In the case of interactions or decay, the geometry is given by incident lines. A waved path or dashed line is used to indicate the virtual particle, and straight lines to represent real particles.

The interaction of two particles can be musically rendered by two voices, the first lowering and the second raising, and reaching each other into unison. Specific timbres and pitch ranges can distinguish the particles: a high-pitch for the neutrino, a lower pitch range for massive bosons, and specific timbre choices to make distinctions between particles and antiparticles. The virtual particle can be rendered with a tremolo of several strings which then branch toward two separated voices as it decays into real particles. This general strategy can be used to musically describe the beta-decay process discussed above. In the case of neutron decay, we would start with a single

melody representing the neutron, which will vanish into a second melody representing the proton and a new melody (using tremolo) representing the virtual particle. Finally, from the last note of the virtual particle's melody, two new melodic lines would emerge representing the electron and anti-neutrino production.

Our final goal is that the listener, even if he or she does not know what the piece is about, is able to recover, only via sound listening, a visual image of the movements and of the sequences of events.

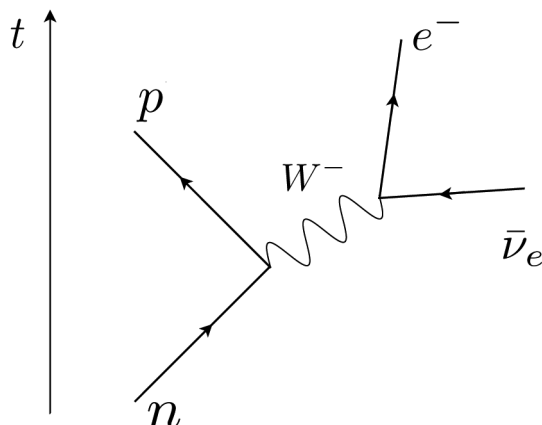


Figure 2

Conclusions

In this article, we described the method of translating physical processes into music which will be used to write a musical piece inspired by the birth of the Universe and our planet. The idea came from the composer Kiriaki (Kakia) Gkoudina, who is writing the orchestral composition “Origin” in the frame of her studies at the University of Minnesota. The challenge was to describe a scientific narrative through music. To overcome this challenge, we will divide the topic into three movements representing different portions of the cosmological timeline. Then, we used perceptive and compositional strategies to musically render a few examples of relevant physical processes that will be included in the final score. Our approach is a result of recent developments of the mathematical theory of musical gestures, applied to visual arts.

From this project and our joint discussions, we have learned how to creatively connect different fields: music composition, narrative, physics, and cosmology.

Future developments of such a technique would include, but would not be limited

to, composition of new scores, new approaches to musical creativity, and definition of powerful tools to enhance communication between artistic and scientific fields. Other applications may involve pedagogy of science through music, and pedagogy of composition through external references, in a unique scientific “program music.”

Summarizing, we can use these techniques to:

- Give non-musicians a way to enjoy music through a scientific narrative;
- Allow non-scientists to enjoy scientific topics through music;
- Enhance communication between scholars and students of different fields and disciplines.

All these approaches would benefit artistic creativity and the stimulation of scientific and interdisciplinary thinking.

REFERENCES:

1. Adhitya, Sara, & Kuuskankare, Mika. 2012. “Composing Graphic Scores and Sonifying Visual Music with the SUM Tool,” In: Proceedings of the 9th Sound and Music Computing Conference (SMC 2012). Copenhagen, Denmark, pp. 171–176.
2. Alunni, Charles. 2004. “Diagrammes et Catégories comme prolégomènes à la question : Qu’est-ce que s’orienter diagrammatiquement dans la pensée ?” In *Penser par le diagramme—de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, edited by Noëlle Batt, 83-93. Vincennes: Presse Universitaire de Vincennes.
3. Antoniadis, Pavlos, & Bevilacqua, Frédéric. 2016. “Processing of symbolic music notation via multimodal performance data: Brian Ferneyhough’s Lemma-Icon-Epigram for solo piano, phase 1.” Proceedings of TENOR 2016 http://tenor2016.tenor-conference.org/papers/18_Antoniadis_tenor2016.pdf.
4. beim Graben, Peter, & Roland Potthast. 2009. “Inverse problems in dynamic cognitive modeling.” *Chaos* 19 (1): 015103.
5. Bilenki, Samoil. 2013. *Introduction to Feynman Diagrams*. Elsevier.
6. Cage, John. 1950. *Atlas Eclipticalis*.
7. Coegnarts, Martin & Kravanja, Peter. 2015. “Embodied Cognition and Cinema.” Leuven: Leuven University Press.
8. Dicke, Robert, Peebles, Jim, Roll, James, & Wilkinson, David. 1965. “Cosmic Black-Body Radiation.” *Astrophysical Journal* 142, 141-419.
9. Dubus, Gaël, & Bresin, Roberto. 2013. “A Systematic Review of Mapping Strategies for the Sonification of Physical Quantities.” *PLOS ONE* 9(4): e96018. doi: 10.1371/journal.pone.0096018.
10. Gentilucci, Maurizio, & Bernardis, Paolo. 2006. “Speech and gesture share the same communication system.” *Neuropsychologia* 44 (178-190).
11. Gkoudina, Kyriaki. 2015. *The evolution of musical narrative from Ancient Greece to contemporary cinema*. B.A. Thesis. Aristotle’s University of Thessaloniki.
12. Hubble, Edwin. 1936. “Effect of Red Shifts on the Distribution of Nebulae.” *Astrophysical Journal* 84, 517.

13. Mac Lane, Saunders. 1971. *Categories for the Working Mathematician*. Heidelberg: Springer.
14. Mannone, Maria. 2011. *Dalla Musica all'Immagine, dall'Immagine alla Musica. Relazioni matematiche fra composizione musicale e arte figurativa (From Music to Images, from Images to Music. Mathematical relations between musical composition and figurative art)*. Palermo: Edizioni Compostampa.
15. Mannone, Maria. 2017. *Musical Gestures between Scores and Acoustics: A Creative Application to Orchestra*. Ph.D. dissertation. University of Minnesota.
16. Mannone, Maria. 2016. "Introduction to Gestural Similarity in Music: an Application to the Orchestra." Under review.
17. Mannone, Maria, & Guerino Mazzola. 2015. "Hypergestures in Complex Time: Creative Performance Between Symbolic and Physical Reality." In *Proceedings of the MCM 2015 Conference*, edited by Tom Collins et al., 137–148. Springer, Heidelberg.
18. Mazzola, Guerino, & Moreno Andreatta. 2007. "Diagrams, Gestures and Formulae in Music." *Journal of Mathematics and Music* 1 (1): 23–46.
19. Nobile, Luca. 2013. "Words in the mirror: Analysing the sensorimotor interface between phonetics and semantics in Italian." In *Iconicity in Language and Literature 10 : Semblance and Signification*, edited by Pascal Michelucci, Olga Fischer and Christina Ljungberg, 101–131. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
20. Penzias, Arno, & Wilson, Robert. 1965. "A Measurement of Excess Antenna Temperature at 4080 Mc/s." *Astrophysical Journal* 142, 419–421.
21. Rubbia, Carlo. 1985. "Experimental observation of the intermediate vector bosons W^+ , W^- , and Z^0 ." *Reviews of Modern Physics* 57 (3), 699.
22. Saariaho, Kaija. 1987. *Nymphéa*.
23. Spence, Charles. 2011. "Crossmodal correspondences: A tutorial review." *Attention, Perception and Psychophysics* 73: 971–995.
24. Spivak, David. 1978. *Category Theory for the Sciences*. Cambridge: MIT Press.
25. Visi, Federico, & Miranda, Eduardo. 2016. "Instrumental Movements to Physical Models: Mapping Postural and Sonic Topologies through Machine Learning." *Porto International Conference on Musical Gesture as Creative Interface*, 2016.
26. Xenakis, Iannis. 1971. *Formalized Music*. New York: Pendragon Press.
27. Uznadze, Dimitri. 1924. "Ein experimenteller beitrage zum problem der psychologischen grundlagen der namengebung" ("An Experimental Contribution to the Problem of the Psychological Foundations of Naming"). *Psychologische Forschung*, 5(1-2):24–43.

SCORES and RECORDINGS:

Cage, John. 1950. *Atlas Eclipticalis*. Boosey & Hawkes

CD:

"Atlas Eclipticalis with Winter Music," Live, Cornish Theatre, Seattle, Washington, 11 December 1983, 6:30 Pm, Mode, ASIN: B000MDH6AC, Audio CD (February 27, 2007), SPARS Code: DDD

Saariaho, Kaija. 1987. *Nymphéa*. Edition Wilhelm Hansen, Helsinki.

CD:

Los Angeles Philharmonic Orchestra, conducted by Esa-Pekka Salonen, Audio CD (February 1, 1995), Label: Ondine, ASIN: B00000377R

Narativizacija porekla Univerzuma kroz muziku: studija slučaja

Apstrakt: Naš projekat je o sintezi jednog muzičkog dela, zasnovanog na vremenskoj liniji Univerzuma. Muziku možemo da tumačimo kroz vizuelne i gestovne analogije. Slično tome, da bi olakšali razumevanje, popularistički opisi naučnih koncepata takođe koriste spoljne metafore i vizelnu podršku.

Koristićemo muziku kako bismo opisali jednu temu iz astrofizike, rođenje i evoluciju Univerzuma. Opisujemo kompozicionu tehniku koja je korišćena u stvaranju kompozicije *Poreklo (Origin)*, ukazujući na nove tehnike stvaranja muzike od trodimenzionalnih slika i gestova, u svetlu matematičke teorije muzike u kontekstu naracije.

Keywords: astrofizika, muzika, kompozicija, narativ, gestovi

Sandra Fortuna

UDC 78.085

Conservatory of Music "Licino Refice" of Frosinone doi:10.5937/ZbAkUm1705120F

Music Education Department

Pedagogy of Music

Italy

Embodiment, Sound and Visualization: a Multimodal Perspective in Music Education

Abstract: Recently, many studies have emphasized the role of body movements in processing, sharing and giving meaning to music. At the same time, neuroscience studies, suggest that different parts of the brain are integrated and activated by the same stimuli: sounds, for example, can be perceived by touch and can evoke imagery, energy, fluency and periodicity. This interaction of auditory, visual and motor senses can be found in the verbal descriptions of music and among children during their spontaneous games. The question to be asked is, if a more multisensory and embodied approach could redefine some of our assumptions regarding musical education. Recent research on embodiment and multimodal perception in instrumental teaching could suggest new directions in musical education. Can we consider the integration between the activities of body movement, listening, metaphor visualization, and singing, as more effective than a disembodied and fragmented approach for the process of musical understanding?

Keywords: Embodied, multimodal learning, visualization, music education, body movement

Introduction

Until recently research on perception has considered our sensory modalities as being separate and activated by specific physical stimuli; that is to say, sight, hearing, touch, and our sense of space are activated by images, sounds, pressure and body movements respectively. The theory of our senses being isolated does not take into consideration the fact that making sense of an environment is not a static and objective process, but arises from an integration of different senses. The assumption is that each sense is not isolated, but some multimodal inputs bring simultaneous information about

the same event or object. Sounds, for example, can be perceived by touch and can evoke imagery, energy, fluency and periodicity. This synesthetic interaction of auditory, visual and motor senses can be found in verbal descriptions of music (Zbikowski, 2008); or it can give meaning to a musical experience.

At the same time this synesthesia can be observed among children in their spontaneous games, in which the movement of an object can be interpreted by the voice, and the features of a sound can be transposed into a sign or a gesture. Nevertheless, traditional accounts of instrumental pedagogy tend to follow disembodied teaching modalities: verbal instructions, rehearsals, reading notations, but no movement. The aim of this article is to understand if recent research regarding multimodal perception, in which body movement, visualization, touch and movement are integrated, could lead to new directions in musical education in order to make the teaching of music closer to a child's natural method of learning.

The questions to be asked are, if a more multisensory and embodied approach could contribute to expanding our ideas, and if it could redefine some of our assumptions regarding musical education. Recent research on embodiment and multimodal perception in instrumental teaching could suggest new directions in musical education. Can we consider the integration between the activities of body movement, listening, metaphor visualization, and singing as more effective than a disembodied and fragmented approach to the process of musical understanding?

Background

Recently, many studies have emphasized the role of the body as a mediator between music and cognition in musical understanding (Leman 2008, 2010a). This standpoint holds that a basic form of musical meaning is action-based, and is radically entwined with the level of motor knowledge of the listener or performer, so the body should be considered the natural mediator between the mind and the physical musical environment.

Other studies are focused mainly on the function of body movements in processing, sharing and giving meaning to the music. Maes & Leman (2013) investigated in which way expressive body movement, paired with music, can modulate children's perception of musical expressiveness. By the analysis of the arm movements of listeners it was found that there is a correlation with the velocity of the movement of the player's shoulders, sharing the same **corporeal intentionality** (Leman et al. 2009); Phillips-Silver & Trainor (2005, 2007) on the other hand, demonstrated an early cross-modal interaction between body movement and auditory encoding of musical rhythms in infants and adults; Eerola, Luck & Toiviainen (2006) investigated pre-schoolers' corporeal synchronization

with music. Kozak (2015) argues that the movement of the listener's body through space and time can represent a model for the way they process music.

According to a phenomenological perspective, the role of the body was also underlined in the past by Merleau-Ponty (1962), who considered the body as a primary access to the world and to objects in general. The philosopher explained as follows:

“Knowledge gained through bodily experience is not, however, ‘objective knowledge’ but, rather, contributes to one’s unique subjective understanding of some particular matter”. (Merleau-Ponty 1962 p. 140)

Merleau-Ponty assumed that what we learn is relative to our body’s interaction with the world around us. Through our active corporeal experiences, we create cognitive, physical, emotional, and spiritual meanings of the motion and changes in our surroundings.

In music education, the role of body movements has been studied recently by various authors, with the purpose of emphasizing the relationship between musical features and body movements during the process of learning. Recently, research has also focused on the effects of body movement in the development of musical knowledge and instrumental skills (Juntunen, Westerlund 2001; Juntunen, Hyvonen 2004; Abril 2011) and on expressive musical performance (Davidson 2012). Expressive communication with the instrument is also investigated on the basis of embodied music cognition framework (Nijs et al. 2013).

According to other studies, the role of body movement as a means of processing and shaping musical meaning can have a close relation with the process of non-verbal symbol formation, as a visual metaphor of the sound features. The cross-modal correspondence between sound and visualization was analysed first by Werner (Werner & Kaplan 1963), who emphasized the role of symbolic vehicles e.g. lines or drawings, and their cognitive functions. In the same study he argued that symbols are closely connected to the body and its sensorimotor pattern: “[...] because of their relative closeness to the symbolizer, [they] are conducive to representation of referents that could be considered as paradigmatic of genetically early stages of symbolization”. (1963 p. 335)

More studies have analysed the external graphic visualizations of pieces of music, drawn by trained or untrained participants. Bamberger (1982, 1991) considers symbols such as invented notations a means to access children’s musical communication and cognition. To understand the children’s notational strategies, researchers investigated the ways in which children represent different musical excerpts (songs, rhythm patterns and children’s compositions) with their own invented notations (Bamberger, 1991; Barrett, 2002; Davidson & Scripp, 1988; Gromko, 1994; Uptis, 1987, 1992; Verschaffel, Reybrouck, Janssens & van Dooren 2009).

Other studies focus instead on the cross-modal correspondence between sound features and graphic visualization. Research has shown that dimensions of auditory stimuli such as pitch and loudness often correspond to dimensions of other modalities, for example, audio-visual and audio-spatial correspondences revealed that humans tend to match higher-pitched sounds with greater brightness, and lower-pitched sound with greater objects (Odgaard, Arieih, & Marks, 2004; Spence 2011). Whether these correspondences are innate or learned from the cultural environment is still debated.

It has been found that crossmodal interaction (visual and aural) in the perception of musical stimuli leads participants to acquire a deeper understanding of the musical phenomena (Vines, Krumhansl, Wanderley, Dalca & Levitin 2011; Kussner & Leech-Wilkinson 2014).

The studies which have been cited so far suggest the role of movement and visualization in the elaboration of musical stimuli, and the close relationship between different codes has been further reinforced by neurological research.

Neuroscience studies further suggest that different portions of the brain are integrated and activated by the same stimuli. Zatorre (Chen, Penhune, and Zatorre 2008), analysing the fMRIs of listeners' brain, found that the activity of listening is processed mainly in the hearing area, but also involves the bodily-kinaesthetic area of the brain. Research has demonstrated that cross-modal interaction occurs when one stimulus processed by a sensory modality is influenced by a stimulus that is available in another sensory modality. A visual input can be observed in the auditory cortex and in the same way a visual and auditory input can be observed in the soma-sensory cortex. The multisensory nature of the brain offers human beings an advantage in learning activities (Zimmerman & Lahav 2012).

*An overview of the role of body movements and visualization
in music education methods*

Body movements and visualization have also been considered to be important vehicles for music education, and these learning modalities are used in methods such as those of Kodaly (1974), Orff (1950), Gordon (2003) and Dalcroze (1919). The last one emphasized the effect of body movements to feel and experience musical concepts. According to Dalcroze's method musical consciousness is the result of physical experience, and can be acquired by repeated auditory and vocal experiences, as well as movement of the body. In this way, all the features experienced with the whole body could be transferred to the musical instrument. According to the Dalcroze method, body movements create a link between ear and brain so as to improve the embodiment of musical features and expressivity on the instrument. The method is structured in three branches: eurhythmics, solfège, and improvisation, and all the activities focus on the claim that a deeper musical

understanding is achieved when muscle and body movement are involved. Carl Orff used movements and choreography mainly to reproduce popular dances and to learn rhythmic patterns, and body percussion. The body has the function of a musical instrument, producing a number of different sounds. Different timbres are produced according to the part of the body used and the way that they are moved and struck against each other. For example, clicking one's fingers, clapping one's hands or striking the hand on the thigh. Body movement is used more freely in Gordon's method for young children. Other methods, on the other hand, focus mainly on the activity of visualization.

The process of visualization has two meanings. The first is the creation of external graphic representation by children or the activity of drawing map listening, and the second is observing a moving arm gesture that suggests a musical meaning.

Zoltan Kodaly, for example used mainly hand movements (i.e. hand signs) in the Tonic sol-fa system to teach musical pitch and rhythm. The different hand gestures, which were derived from the studies of John Curwen (1816-1880), address the visualization of the corresponding tonal functions of the notes. In a different way, in the method created by Justine Ward (1878-1975), the arm positions that move up and down, are used to indicate the scale grade according the tonic sol-fa system. In both methods, body movements and visualizations are addressed to describe the melodic profile to be sung. The analogy between gestures and intonation of the voice that rises and falls in pitch helps the learner to follow the correct melodic direction thanks to visualization of the gestures. The Chironomia (*chiro*s - hand, *nomos* - rule), was introduced for the first time by Guido D'Arezzo in the Middle Ages and was reintroduced by Curwen in the nineteenth century, and used more recently by Kodaly.

The integration of different modalities: aural, visual, and kinaesthetic represents the basic principles of the methods of C.Orff, J.J. Dalcroze, Z. Kodaly and J. Ward and are still considered in contemporary methodological principles. The fundamental idea is that of internalizing a musical image through all our senses, so as to build metaphoric (aural, verbal, visual, kinaesthetic) frames for understanding music and shaping a mental image of the sound features.

Body movement, sound and symbolization, perspective in music education

"Hearing is nothing else but a feeling of the tune or sound in this part, which accordingly, more or less, as it strikes our eare, makes the sound grave or harsh, sweet or displeasing: and if it strikes us too rudely or violently, then it not only touches the eare, but all the whole body, as when a great noyse or thunder makes all things tremble or shake under us, and seems to strike and astonish the foundations of houses by this sudden and violent feeling."

Léonard de Marandé, The Judgment of Humane Actions, trans. John Reynolds (London: Bourne, 1629), 35-36.

As Léonard de Marandé argued in the seventieth century, we feel music with the whole body, not only by ear. This means that the body is involved through all its senses. In the same sense, the metaphor of body movement is a means to feel the movement of the sound when it goes fast or slow, moving toward a cadence or when reposing on a tonic, and when it moves up and down in a melodic profile.

We listen and react to music with the whole body, and this process allows human beings to understand music intellectually. In the specific environment of music education, musicians, through body movements can reinforce musical concepts kinesthetically and transfer force, rhythm, dynamics, and speed from the whole body movements to just specific parts of the body, and thereafter to the instrument. These statements give important insights to music education and instrument teaching. Children, for example, can walk to the steady beat of the piece they are singing to strengthen movement coordination and change direction when they feel that there is another musical phrase. In another experience they may describe the contrasts of intensity in the music using large or small movements of their feet, stepping with different strengths, so that psychomotor awareness can then be transferred to fine motor skills. In another situation, children could be encouraged to move their hands in the air to the music to find the accents, dynamics, and articulation or to shape the different phrases of the piece.

The sequences of body movements could be teacher-generated or learner-generated (Kerchner 2014). In the former, the teacher proposes movements associated with the music, which can be imitated. In the latter, the movements, which describe the musical parameters (speed, rhythm, melody, and musical articulation of phrases), vary according to learners' knowledge and way of perceiving the music. Furthermore, the transposition between listening or performing and body movement could be enriched by the use of graphic representations. The chance to use different sensory modalities (visual, auditory, spatial and kinaesthetic) can help learners to more effectively process this content and become more responsible for their own knowledge.

The transposition of a visual code allows the learner to describe musical features in an analogic way that traditional staff notation would not allow; for example, they could draw different kinds of staccato, crescendo or rallentato.

Gromko (1994) found correlations between test results on perceptual discrimination, age, and children's invented notations, considering the activity of drawing a measure of their musical understanding. In some cases invented notations are a mirror of the mental image of the musical features, as in the following examples, in which different graphic notations of a child are a mirror of the perceptual discrimination of a rhythmic pattern after two months of musical training:



Figure 1. Five-year-old child's drawing of "rhythmic patterns"



Figure 2. Five-year-old child's drawing of "rhythmic patterns" after two months of music lessons

There is a reciprocal reinforcement between a musical idea and graphic symbolization when it is suggested that the learner should find a graphical code to draw the sound features. This kind of activity could give children a deeper awareness of the music they have heard (Kerchner 2014). In a recent study it was found that the effort to find an analogic correspondence between sound and sign allows children to refine their knowledge of musical features (Fortuna 2015). Beginner violinists were asked to explore a sound's length, volume, energy and articulation by using voice, movement and finally graphic symbols. The purpose of integrating these activities was to aid the transfer of musical concepts, such as contrasting loud/soft dynamics, or gradation of tone crescendo, diminuendo, or articulation of staccato/legato to the instrument, through the mediums of body, voice and sight. Some examples are shown below:

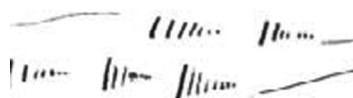


Figure 3. A child's picture of sounds in *diminuendo*



Figure 4. A child's picture of *legato* and *staccato*



Figure 5. A child's picture of the first phrase of a melody

This study revealed that turning music into body movements, singing and graphic symbolization could be a means for children to create a mental image of musical features. At present, music teachers recognize the utility of body movements and the spontaneous writing of children (Maerker Garner 2009, Manifold 2008, Barry 2008, Gault 2005). Recently, the integration of action-based activities and the process of visualization as an instrument for enriching and making the learning process more creative have been assessed. One of the projects which is moving in this direction is the Music Paint Machine, an interactive music system that allows musicians to make a digital painting by playing music and by moving on a coloured mat (Nijs & Leman 2014, 2015). MIROR-Body gesture (Volpi, Vanni Addressi & Mazzarino 2012, Vanni, Volpe, Segaleo, Mancini & Lepre 2013), is an interactive, reflexive music system in which the perception of the sound produced by the system is a virtual copy of the child's movements (Addressi, Maffioli & Anelli 2015).

Conclusion

We can conclude that an embodied way of learning and the challenge to find out an individual graphic symbolization could lead to a stronger mental image and psychomotor awareness of a musical experience. The learner can explore aural, visual, and kinaesthetic strategies to process conceptual learning. These modalities can be linked to Bruner's learning theory, which identifies three modalities of representation during the process of learning: enactive, iconic and symbolic representation: enactive representation in which there is an active-based interaction with music, after which an iconic representation, using images, is formed, and finally, symbolic representation, which is the understanding of traditional music notation and language. Using these modalities, teaching becomes closer to children's natural way of learning, in which the body and imagination are connected.

We have to consider the fact that a multimodal method of learning and the different transpositions between the body, sound and visual representations are focused on synesthetic and kinematic sensations of sounds. The present study underlines that integrating body movement, aural images and visualizations, in a multisensory approach, could give a new perspective to music education.

REFERENCES:

1. Abril, Carlos. R. 2011. "Music, movement and learning". In *MENC Handbook of Research on Music Learning* (Vol. 2, pp. 92-129), Edited by R. Colwell & P. Webster. New York, NY: Oxford University Press.
2. Addressi, Anna.R.; Maffioli, Marina.; Anelli, F. 2015, "The MIROR platform for young children's music and dance creativity. Reflexive interaction meets body-gesture, embodied cognition, and Laban educational dance". In *Perspectives*, 10, 9 - 18.
3. Bamberger, Jeanne. 1982. "Revisiting children's drawings of simple rhythms: A function of reflection in action". In *U-shaped behavioural growth* edited by S. Strauss & R. Savy. 191–226. New York: Academic Press.
4. Bamberger, Jeanne. 1991. *The mind behind the musical ear. How children develop musical intelligence*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
5. Barrett, Margaret. 2002. "Invented notations and mediated memory: A case-study of two children's use of invented notations". *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 153(4), 55–62.
6. Barry, Nancy B. 2008. "The Role of Integrated Curriculum in Music Teacher education". *Journal of Music Teacher Education*, 18 (1) 28-38.
7. Chen Joyce L., Penhune, Virginia B., & Zatorre Robert J. 2008. "Moving on Time: Brain Network for Auditory–Motor Synchronization is Modulated by Rhythm Complexity and Musical Training". In *Journal of Cognitive Neuroscience* 20:2, 226–239.
8. Davidson, Jane W. 2005. "Bodily communication in musical performance". In *Musical communication*, edited by D. Miell, R. Macdonald, & D. J. Hargreaves 215–238. New York, NY: Oxford University Press.
9. Davidson, Jane. 2012. "The Role of Bodily Movement in Learning and Performing Music: Applications for Education". In *The Oxford Handbook of Music Education*, edited by G. E. McPherson & G. F. Welch, Vol.1 Oxford: Oxford University Press.
10. Davidson, Lyle. & Scripp, Larry. 1988. "Young children's music representation: windows on music cognition". In *Generative processes in music*. Edited by J. Sloboda. Oxford: Oxford.
11. Curwen John. 1892. *The Standard Course of Lessons and exercises in the Tonic Sol-fa Method of Teaching Music*. (10th ed.) London: J. Curwen & Sons.
12. Eerola Tuomas, Luck Geoff, Toiviainen Petri. 2006. "An investigation of pre-schoolers' corporeal synchronization with music". In: *Proceeding. International Conference on Music Perception & Cognition (ICMPC)*. Bologna, Italy, 472–476. □
13. Galvao, Afonso, & Kemp, Anthony. 1999. "Kinesthesia and instrumental music instruction: some implications". *Psychology of Music*, 27(2), 129-137.
14. Gardner, Howard. 1982. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* (2nd edition). New York: Basic Books.
15. Gault, Brent. 2005. *Music learning through all the channels: combining aural, visual, and*

- kinesthetic strategies to develop musical understanding*. General Music Today (Online) 19(1), 7-9.
16. Gordon, Edwin. 2003. *A Music Learning Theory for Newborn and Young Children*. Chicago, IL: GIA.
 17. Gromko, J. E. 1994. Children's invented notation as measures of musical understanding. *Psychology of Music*, 22, 136–147.
 18. Gromko, J., & Poorman, A. 1988. Development trends and relationships in children's aural perception and symbol use. *Journal of Research in music education* 46(1), 16-23.
 19. Juntunen, Marja. L. & Westerlund, Heidi. 2001. "Digging Dalcroze, or, dissolving the mind-body dualism". *Music Education Research*, 3 (2) 203-214.
 20. Juntunen, Maria. L., & Hyvönen, Leena. 2004. "Embodiment in musical knowing: How body movement facilitates learning within Dalcroze eurhythmics". *British Journal of Music Education*, 21 (2), 199–214.
 21. Kerchner, Jody. L. 2014. *Music across the senses*. Oxford: Oxford University Press.
 22. Kodály, Zoltan. 1974. *The Selected Writings of Zoltán Kodály*. (L. Halápy and F. Macnicol trans.). London: Boosey & Hawkes.
 23. Kozak, Mariusz. 2015. "Listeners' Bodies in Music Analysis: Gestures, Motor Intentionality, and Models". *Society for Music Theory*. Volume 21, 9.
 24. Kussner, Mats B., & Leech-Wilkinson, Daniel. 2014. "Investigating the Influence of Musical Training on Cross-Modal Correspondences and Sensorimotor Skills in a Real-Time Drawing Paradigm". *Psychology of Music*. 42(3):448-469.
 25. Leman, Marc. 2008. *Embodied music cognition and mediation technology*. Cambridge, Mass., MIT Press.
 26. Leman, Marc. 2010. An Embodied Approach to Music Semantics. *Musicae Scientiae, Discussion Forum* 5: 43 – 67.
 27. Maerker Garner, Allison. 2009. "Singing and Moving: Teaching Strategies for Audiation in Children". *Music Educators Journal*, 95,(4), 46-50.
 28. Maes, Pieter-Jan, Leman, Marc. 2013. "The Influence of Body Movements on Children's Perception of Music with an Ambiguous Expressive Character". *PLoS One*, 8(1).
 29. Manifold, Lorreine H. 2008. *Applying Jaques-Dalcroze's method to teaching musical instruments and its effect on the learning process*, online.
 30. Marandé de Léonard "The Judgment of Humane Actions", trans. John Reynolds (London: Bourne, 1629). In *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, edited by Susan Forscher Weiss, Russell E. Murray 35–36. Bloomington: Indiana University Press.
 31. Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962; rev. 1981.
 32. Nijs, Luc., & Leman, Marc. 2014. "Interactive technologies in the instrumental music classroom: a longitudinal study with the music paint machine". *Computer & Education* 73, 40-59.

33. Nijs, Luc., & Leman, Marc. 2015. "Performing with the Music Paint Machine: provoking an embodied approach to educational technology". In *Music, Technology & Education: Critical Perspective*, edited by A. King & E. Himonides. London: Ashgate Psychology of Music Series.
34. Orff, Carl. & Keetman, Gunild. 1950. *Musik für Kinder*, voll. I-V, Mainz, Schott's Söhne.
35. Phillips-Silver, Jessica, & Trainor, Laurel J. 2007. "Hearing what the body feels: Auditory encoding and rhythmic movement". *Cognition* 105: 533–546.
36. Phillips-Silver, Jessica, & Trainor, Laurel J. 2007. "Feeling the beat: movement influences infant rhythm perception". *Science*. Jun 3; 308 (5727):1430.
37. Spence, Charles. 2011. "Crossmodal correspondences: a tutorial review". *Attention, Perception, & Psychophysics*. ;73:971–995.
38. Tomlinson, Michelle. 2013. "Literacy and music in early childhood: multimodal learning and design". *SAGE Open*, July/September, 1–10.
39. Uptis, Rena. 1992. *Can I play you my song?* Portsmouth, N.H.: Heinemann.
40. Verschaffel Lieven, Reybrouck, Marc, Janssens, Marian, & Van Dooren, Wim. 2009. "Using graphical notations to assess children's experiencing of simple and complex musical fragments". *Psychology of Music*, 38, 259–284.
41. Vines, Bradley W., Krumhansl, Carol L., Wanderley Marcelo M., Dalca, Ioana M., Levitin Daniel. J. 2011. "Music to my eyes: Cross-modal interactions in the perception of emotions in musical performance". *Cognition* (118).157–170.
42. Vygotskij, Lev S. 1990. *Immaginazione e creatività nell'età infantile*. Roma: Editori Riuniti.
43. Volpe G.; Varni G.; Mazzarino B.; Addessi Anna R., 2012. "BeSound: Embodied reflexion for music education in childhood", in Proceedings 11th International Conference on *Interaction Design and Children*, Bremen, UNK, Germany,, June 12 - 15pp. 172 – 175.
44. Werner Heinz, & Kaplan Bernard. 1963. *Symbol formation*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
45. Zbikowski, Lawrence. 2008. "Metaphor and Music". In *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, edited by R. W. Gibbs, Jr, 502-524. Cambridge. UK: Cambridge University Press.
46. Zimmerman, Emily, & Lahav, Amir 2012. "The multisensory brain and its ability to learn music". *Annals of the New York Academy of Sciences*. New York: Academy of Sciences, 179-84.

Otelovljenje, zvuk i vizualizacija: multimodalna perspektiva u muzičkom obrazovanju

Apstrakt: Mnoge studije su nedavno ukazale na ulogu pokreta tela u procesiranju, deljenju i davanju značenja muzike. Istovremeno, istraživanja neuronauke sugerišu da su različiti delovi mozga uključeni i aktivirani istim stimulansima: zvuci, na primer, mogu biti percipirani dodirrom i mogu prizvati sliku, energiju, fluentnost i periodičnost. Ovakva interakcija auditivnih, vizuelnih i motornih osećaja može se naći u verbalnim opisima muzike i kod dece tokom njihovih spontanijih igara. Pitanje koje se mora postaviti je da li bi višesenzorni i otelovljeni pristup mogao da redefiniše neka naša shvatanja o muzičkom obrazovanju. Nedavna istraživanja o otelovljenju i višemodalnoj percepciji u instrumentalnoj nastavi možda nagoveštavaju nove pravce u muzičkom obrazovanju. Možemo li smatrati da je integracija aktivnosti u kojima su uključeni pokreti tela, slušanje, metafore vizualizacije i pevanje efektivnija za proces razumevanja muzike nego pristup koji je neotelovljen i fragmentovan?

Ključne reči: otelovljenje, višemodalno učenje, vizualizacija, muzičko obrazovanje, pokret tela

Bojana Radovanović
 Univerzitet umetnosti u Beogradu
 Fakultet muzičke umetnosti
 Srbija

UDC 78.071.1:929 Cage J.
 doi:10.5937/ZbAkUm1705132R

***Aria* Džona Kejdža sagledana kroz prizmu kontekstualne uslovljenosti**

Apstrakt: U ovom radu baviću se analizom tri sloja konteksta u kom je nastala *Aria* Džona Kejdža za solo glas i koju je na 'velikoj sceni' muzičke neoavangarde u Darmštatu izvela Ketī Berberijan. U pitanju su: (1) društveno-politički kontekst Nemačke nakon Drugog svetskog rata, koja tada započinje proces denacifikacije, (2) umetnički kontekst neoavangardnog muzičkog miljea koji se u tom periodu formirao u Darmštatu i (3) kontekst novog razdoblja u istoriji vokalne umetnosti.

Zastupaću tezu da je, u okviru ubrzane denacifikacije i liberalizacije nemačkog društva, te uspostavljanja hladnoratovskog odnosa između Istoka i Zapada, došlo do susretanja američke eksperimentalne i evropske avangardne muzičke prakse. Delo *Aria* predstavlja primer zajedničkog rada američkih i evropskih umetnika, koji se ispostavio kao značajan korak u istoriji razvoja proširenih vokalnih tehnika u muzičkom izvođaštvu i komponovanju.

Gljučne reči: muzička neoavangarda, kontekst, vokalna umetnost, Džon Kejdž, Ketī Berberijan

Uvod

Kompozicija *Aria* Džona Kejdža (John Cage), napisana za glas i posvećena pevačici, kompozitorki i umetnici Ketī Berberijan (Cathy Berberian), nastala je 1958. godine u Milanu. Premijerno je izvedena početkom naredne godine u Rimu, a u septembru iste godine koncertno je predstavljena i u okviru darmštatskih kurseva za Novu muziku.

Može se reći da je, na izvestan način, to delo uzburkalo polje vokalnog stvaralaštva. Navešću samo neke od karakteristika o kojima će kasnije biti reči. Naime, kompozicija je zapisana grafičkom notacijom, kojom visina i trajanje tonova nisu tačno određeni, već su „predloženi“ od strane kompozitora. Kejdž je predvideo deset različitih stilova pevanja (npr. džez pevanje, lirska koloratura, pevanje u stilu „Marlen Ditrih“, folk stil, orijentalno i nazalno pevanje, itd), koji su predstavljeni različitim bojama u partituri. Takođe, od izvođača se očekuje da koristi i „nemuzičke zvuke“ po izboru

(smeh, vrisak, pucanje prstima, i slično), a tekst je pisan pomoću reči, samoglasnika i suglasnika iz pet različitih jezika. Nakon izvođenja ovog dela u Darmštatu, odnosno, *pronalaska* Ketii Berberijan, ona postaje svojevrsno *zaštitno lice* vokalne avangardne muzike evropskih kompozitora.

U ovom radu razmatraću kontekst u kojem je *Aria* nastala i u kojem je izvedena 'na velikoj sceni' evropske i svetske muzičke neoavangarde u Darmštatu. Kontekst, koji se može razumeti kao Burdijeovo (Pierre Bourdieu) *polje sila*,¹ odnosno, kao „skup odnosa u kojem značenjski okvir umetničkog rada nije jednom za svagda dat, već se formira u odnosu na ishod borbe tih sila, a kontroliše ga dominantna sila unutar polja“ (Prema: Stanković, 2015: 17), će u ovoj studiji biti ispitan na tri nivoa, krećući se od najšireg pojmovnog okvira ka užim. U pitanju je, najpre, društveno-politički kontekst Nemačke nakon Drugog svetskog rata, koja se početkom druge decenije 20. veka upustila u proces denacifikacije. Potom, ispitaću kontekst neoavangardne muzičke sredine koja se u tom periodu formirala u Darmštatu. Razmatrajući najuži kontekstualni okvir, fokusiraću se na polje proširenih vokalnih tehnika u kompoziciji *Aria*, koja se smatra otisnom tačkom u novom periodu vokalne umetnosti druge polovine 20. veka.

Smatram da je, u kontekstu ostvarivanja procesa denacifikacije i liberalizacije nemačkog društva, te uspostavljanja hladnoratovskog odnosa između Istoka i Zapada, omogućeno i susretanje američke eksperimentalne i evropske avangardne muzičke prakse. Konkretno, kompozicija *Aria* za solo glas predstavlja studiju slučaja o zajedničkom radu američkih i evropskih umetnika (Kejždž i Berberijan), koji se ispostavio kao značajan korak u istoriji razvoja proširenih vokalnih tehnika u muzičkom izvođaštvu i komponovanju. Zbog toga, pažnja je u ovom radu usmerena kako na samo delo, tako i na važne društveno-istorijske i umetničke prilike, koje su dovele do pomenutog susreta različitih kultura.

Kontekst I – denacifikacija Nemačke

Nakon užasa načinjenih u Drugom svetskom ratu, poražena Nemačka je ostala u specifičnom položaju. Naime, posle podele na Istočnu i Zapadnu Nemačku, gde je ingerencije za istočni deo zemlje preuzeo Sovjetski savez, a upravljanje Zapadnom Nemačkom preuzele su, po zonama, Britanija, Sjedinjene Američke Države i Francuska, dolazi do procesa denacifikacije i preobražavanja nemačkog naroda u liberalno društvo. Kako bi se bolje razumele odlike procesa denacifikacije koji se odvijao nakon kapitulacije Nemačke 1945. godine, potrebno je najpre sagledati način na koji je nacistička vlast u Nemačkoj vodila kulturnu politiku u periodu od 1933. do 1945. godine.

¹ Kao karakteristike tog polja izdvajaju se promenljivost, ponovljivost, otvorenost i relacioni karakter. Prema: Stanković, 2015: 17.

Totalitarni nacistički režim sprovodio je ideju potpune kontrole umetnosti.² Svi aspekti kulture morali su da budu u službi nacionalne regeneracije – ponovno političko i religijsko rođenje nemačkog naroda poistovećivano je s trenutkom ponovnog rođenja umetnosti (Michaud, 2004). Dakle, u pitanju nije bio samo politički akt, već ideal ukupne kulturne transformacije koja bi konačno ujedinila Nemce i donela potrebnu ekspanziju i, posledično, dominaciju. Umetnost nije shvatana kao rezultat stvaralačkog čina individue ili određenog stila, već kao kolektivni izraz rase i nacionalnog jedinstva, a umetnost koja nije bila shvaćena od strane običnog čoveka smatrana je bezvrednom (Radovanović, 2016: 57).

Kao što je bio slučaj i sa svim drugim aspektima kulture, nacisti su *degeneraciju* u umetnosti povezivali sa nečistotom krvi. Navodna preokupacija jevrejskih umetnika s bolešću i deformitetima i inspiracija koju su pronalazili u takvoj tematici bile su odgovorne za nihilizam i defekciju (neispravnost) u modernoj umetnosti.³ Tendencija povezivanja modernizma u umetnosti s biološkim nazadovanjem i bolešću nije postojala samo u nacističkom diskursu, ali su oni naglasili rasističku komponentu i optužili Jevreje za *biološke agente degeneracije*.⁴

Sistematski i formalni progon Jevreja i neistomišljenika počeo je 7. aprila 1933. godine, kada je donet Zakon o rekonstrukciji profesionalne državne službe (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*), kojim se zabranjuje zapošljavanje „ne-arijevcima“, komunistima i drugima koji nisu u stanju bezrezervno da brane nacionalne interese (Meyer, 1991). Sve do sredine tridesetih naci-elita imala je naklonosti za neke moderniste (Emil Nolde, Ludwig Mies van der Rohe...), međutim, tada je prevladala

2 Već na svečanoj ceremoniji inauguracije Trećeg rajha i nacističke vlasti 21. marta 1933. godine, pokazalo se koliko je umetnost značajna za Hitlera i njegove sledbenike. Prema nacističkoj doktrini, umetnost je bila sfera posredstvom koje će se dogoditi kulturna revolucija i koja će voditi ka ustanovljavanju nove Nemačke. O poreklu i razvoju ideja o „čistoj nemačkoj umetnosti“ pisala je muzikološkinja i sociološkinja Maja Vasiljević. Vidi: Vasiljević, 2012.

3 Tokom vladavine nacista promovisana je „dobra nemačka muzika“ – muzika Betovena (Ludwig van Beethoven), Vagnera (Richard Wagner), Baha (Johann Sebastian Bach), Bramsa (Johannes Brahms), Bruknera (Anton Bruckner), Hajdna (Joseph Haydn), Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart). Oslanjajući se, dakle, prevashodno na opuse (isključivo) nemačkih kompozitora 18. i 19. veka, stvorena je slika o pravoj, tradicionalnoj nemačkoj muzici. Muzika „Jevreja po rođenju“, Gustava Malera (Gustav Mahler), Šenberga, Feliksa Mendelsona (Felix Mendelssohn) i ostalih, bila je ukinuta, kao i muzika Kloda Debisija (Claude Debussy), koji se oženio Jevrejkom, te dela Igora Stravinskog (Igor Stravinsky) i Paula Hindemita (Paul Hindemith) zbog predstava divljaštva i seksualnosti u njihovoj muzici. Muzika političkog disidenda Albana Berga (Alban Berg), takođe je bila ukinuta.

4 Još dvadesetih godina kritičari desnog krila su skovali termin „kulturni boljševizam“ kako bi opisali inovativne umetničke pokrete kao što su kubizam, ekspresionizam, nadrealizam. Takođe, posle Prvog svetskog rata, ovaj termin se koristio kao referenca na „crvene“ nosioce kulturne dekadencije (Vasiljević, 2012: 245). Nacisti su oživeli ovaj diskurs kao deo njihove političke kampanje protiv međunarodnog komunističkog pokreta.

konzervativna strana. Odbijanje moderne umetnosti je dramatično i zvanično prikazano na *Izložbi izopačene umetnosti* 1937. godine. Izložba neželjene muzike održana je u okviru centralnog muzičkog događaja u Trećem rajhu, Muzičkih dana Rajha (*Reichsmusiktage*, 22–29.5.1938).

Transformacija Nemačke posle rata podrazumevala je, kako političke i teritorijalne, tako i društvene i kulturalne promene, sprovedene od strane nadležnih političkih zvaničnika Sovjetskog Saveza, Velike Britanije i SAD-a. Govoriću ovde, pre svega, o slučaju Zapadne Evrope i, konkretno, pokrajine Hesen čiji je Darmštat kulturni i politički centar. Dakle, program ovog procesa, dogovoren u okviru Berlinske konferencije i ozvaničen Postdamskim sporazumom, imao je za cilj, pre svega, decentralizaciju političke vlasti i razvoj lokalnih struktura. Glavni cilj ove akcije bio je iskorenjivanje svih oblika nacionalizma, nacizma i militarizma, što bi dalje vodilo ka građenju novog, demokratskog i progresivnog društva (Nikolić, 2015: 127). Dometi u kojima je Amerika stvarala novu političku situaciju bili su podržani i Maršalovim planom za Zapadnu Evropu. Između ostalog, ovaj plan sadržao je veoma izraženu ideju moći kapitalizma i ekonomskog preporoda posredstvom demokratizacije tržišta i uspostavljanja potrošačkog društva. Na taj način, u vremenu zaoštavanja odnosa sa SSSR-om tokom Hladnog rata, SAD su jačale i svoju političku i ekonomsku moć na evropskom tlu. Jačanje kulturnog života i svojevrsno „hvatanje u korak“ sa savremenom umetnošću nakon višedecenijskog proгона ‘umetničkih neistomišljenika’ takođe je bilo u programu koji su sprovodile američke vlasti. Američka vojna vlada ustanovila je Odsek za pozorište i muziku, koji je podsticao značajnije veze između nemačke, odnosno, evropske posleratne muzičke prakse i američke eksperimentalne muzike (Nikolić, 2015: 128).

Nemačka muzička kultura je i nakon rata igrala veoma značajnu ulogu kao i pre njega. Međutim, u suprotnosti sa nacističkom politikom proгона svih oblika *izopačenosti* i *degeneracije* u umetnosti i muzici, posleratna politika potencirala je oživljavanje onih muzičkih praksi koje su bile zabranjene i označene kao nepodobne. Sanela Nikolić ističe da su, kao važan aspekt procesa denacifikacije, bili organizovani brojni koncerti i izložbe one umetnosti koja je pre rata bila obeležena kao *degenerisana*, kako bi se pokazalo stanje nove slobode za umetničke različite usmerenja (Nikolić, 2015: 132). Pitanje identiteta nemačke umetnosti posle rata razrešavalo se na različite načine u Zapadnoj i Istočnoj Nemačkoj. Naime, u Istočnoj Nemačkoj se kao dominantan model istakla realistička umetnost, prepoznata kao ona koja je u skladu sa dominantnim komunističkim ustrojstvom vlasti, dok je u Zapadnoj Nemačkoj, pod uticajem prividne apolitičnosti i demokratske Zapada, to bila apstraktna umetnost. Potenciranje demokratske takođe je naznačilo novi period u kulturnoj politici Zapadne Nemačke i Darmštata – muzička scena bila je otvorena za kompozitore svih nacionalnosti.

Kontekst II – Nova muzika u Darmštatu

Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku nastaju neposredno posle rata, 1946. godine, potvrđujući sveukupnu potrebu za denacifikacijom – kako u pogledu svakodnevnog života i politike, tako i u pogledu umetnosti.

U noći između 11. i 12. septembra 1944. godine Darmštat je bombardovan sa strašnim posledicama uključujući preko 12 000 ljudskih žrtvi, te razoren centar grada, kao i veći deo njegove okoline. Kulturne ustanove grada takođe su „zbrisane“ sa ostatkom infrastructure.⁵ Ipak, građani su vrlo brzo pokazali inicijativu za obnavljanjem svog mesta i kulture. Mnogi znameniti ljudi iz sveta kulture, poput Teodora Adorna (Theodor Adorno), bili su zapanjeni brzinom kojom se grad obnovio, željan nove nemačke umetnosti i muzike (Iddon, 2013). Kao što je već rečeno, Darmštat, kulturni centar pokrajine Hesens, bio je pod upravom američkih administrativnih organa. Ti organi, u većoj meri nego gradski ili pokrajinski, vodili su kulturnu politiku grada u prvim godinama nakon rata. Gradske vlasti su prepoznale značaj kulturnih institucija, te su instituirale na potrebi da se prvo zadovoljni „glad za kulturom“, a da će biti potrebne godine da se izgrade sve kuće koje su porušene u ratu (Iddon, 2013).

Obnavljanje grada simbolički se podudara s periodom obnavljanja veza s prenacističkom muzičkom praksom i upoznavanjem novih generacija muzičara sa savremenim stvaralaštvom evropskih i američkih kompozitora. U tom svetlu, Wolfgang Štajneke (Wolfgang Steinecke), direktor Kurseva, ukazao je na potrebu da se „muzičkom podmlatku omogućiti kontakt s pravim stvaralačkim snagama, jer tek tada biće moguće obnavljanje nemačke muzike“ (Nikolić, 2015: 133). Upravo takva je bila priroda Darmštatskih internacionalnih letnjih kurseva za Novu muziku, čija se internacionalni karakter ozvaničio 1949. godine.

Kao jedan od najznačajnijih aspekata 'muzičke' denacifikacije ističe se povratak kompozitora poput Hansa Ajslera, Paula Hindemita, Kurta Vajla ili Arnolda Šenberga, koji su prebegli u Ameriku u vreme progona i rata. Prve godine obeležio je koncertni program zasnovan prevashodno na delima evropskih kompozitora neoklasicističkog usmerenja (Stravinski, Hindemit, Honeger, Mijo, Prokofjev, i drugi). Dolaskom Renea Lajbovica (Rene Leibowitz) 1948. godine, dirigenta i pedagoga, autora brojnih napisa o Šenbergovoj muzici i tehnici, usmerenje se menja ka izvođenju i izučavanju dodekafonih dela. Upravo je Lajbovic značajno uticao na ideju u kome bi trebalo da se razvijaju prakse Nove muzike (Nikolić, 2015). Tako, početkom pedesetih, nije bilo moguće zamisliti Kurseve bez izvođenja i lekcija o Šenbergovoj, a takođe i muzici Antona Veberna (Anton Webern). Tada jedno od glavnih obeležja tzv. *Darmštatske škole* postaje muzički serijalizam. Međutim, iako dominantan, serijalizam nije bio

5 Zvanično, osim nekoliko crkvi, u kojima se održavao kulturni duh grada, posle bombardovanja nije preostala nijedna kulturna ustanova u Darmštatu (Iddon, 2013).

jedino usmerenje kojem su se kompozitori okupljeni u Darmštatu okretali. U delima kompozitora poput Maderne (Bruno Maderna), Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen), Buleza (Pierre Boulez) i drugih, nailazimo na interakcije žive muzike i elektronike, integralnog serijalizma, punktualne muzike (Štokhausen), itd.

Uprkos jasnim vezama administracije, uprave i finansijskih izvora Nemačke sa Sjedinjenim Američkim Državama, autori poput Martina Ajdona (Iddon) ističu da nije sasvim jasno kako je Džon Kejdž ‘dospeo’ u Darmštat krajem pedesetih godina 20. veka. To pitanje nije postavljeno samo sa pretpostavkom da je Kejdž američki eksperimentalni kompozitor, te da je, možda teško prevazići razlike između dve velike muzičke tradicije koje se posmatraju sa suprotnih strana okeana. Džon Kejdž je i pre svog prvog dolaska u Darmštat 1958. godine bio poznat u Evropi kao *provokator* koji ne gleda blagonaklono na slepo poštovanje tradicije, kakvo je bilo dominantno u Evropi. Takođe, njegova dela za preparirani klavir, kao i rani komadi elektronske muzike, bili su emitovani u nekoliko navrata na radio talasima u Evropi. Tokom 1954. godine, Džon Kejdž i Dejvid Tjudor (David Tudor), čuveni pijanista i Kejdžov dugogodišnji saradnik, nastupali su u Donaušingenu izvođeci Kejdžovu muziku za klavir i preparirani klavir. Štajneke, koji se u tom periodu i upoznao sa Tjudorom i Kejdžom, ocenio je njihov koncert kao „detinjasti senzacionalizam“ (Iddon, 2008). Stoga može iznenaditi podatak da je 1958. godine upravo Štajneke, saznajući da su Bulez, a potom i Štokhausen, otkazali, odnosno, odbili učešće na Kursevima, pozvao Kejdža da održi predavanja. Tim povodom, Štajneke je napisao: „Došao sam na ideju da bi moglo biti održano pet potpuno neobičnih seminara od strane Džona Kejdža, koji je svakako tu i nema puno posla“ (Prema: Iddon, 2008: 94). Martin Ajdon dalje piše o skandalu koji je izbio na Kejdžovim predavanjima, zbog, kako ovaj autor tvrdi, nesporazuma u prevodu.

Međutim, i pored toga što se desilo tokom Kurseva 1958. godine, Kejdž se pojavljuje naredne godine sa Ketii Berberijan, koja izvodi kompoziciju *Aria*. Osim tog dela, izvedena je i kompozicija *Fontana Mix*. Iako je Kejdžova pojava, sama po sebi, izazvala negodovanje i negativne reakcije, izvođenja njegovih dela bila su u velikoj meri ignorisana. Uprkos negativnim reakcijama (ili, preciznije, izostanku reakcija), izvođačica Ketii Berberijan smatrala je da je taj nastup u Darmštatu značajna prekretnica u razvoju vokalne muzike. Verovala je da je upravo tada kompozitorska i muzička javnost Evrope uvidela koje su mogućnosti njenog glasa, što je dovelo do brojnih saradnji, koncerata i kompozicija koje su bile posvećene upravo njoj: „Vidite, svi ti kreativni načini upotrebe mog glasa nikada se ne bi otkrili da nije bilo Džonovog komada. Zato što sam bila kao instrument koji je zaključan u kutiji. Niko nije znao šta je unutra dok je Džon nije otvorio i počeo da svira na nekim žicama... ali postoji još mnogo prekidača i poluga koje još niko nije dirao, a koje čekaju da budu otkrivene“ (Prema: Meehan, 2011: 80–81).

Kontekst III – proširena vokalna tehnika

Izvođenje *Arie* u Darmštatu 1959. godine Ketī Berberijan je istakla kao jedan od najznačajnijih momenata u svojoj karijeri. Razlog za to svakako leži u činjenici da su Darmštatski letnji kursevi u to vreme predstavljali *svet u malom*, odnosno, mesto gde su se sakupljali najznačajniji neoavangardni kompozitori toga doba. Posle te premijere za nemačko tržište, Berberijan je sarađivala s brojnim kompozitorima, među kojima su Lučano Berio (Luciano Berio), Igor Stravinski, Darijus Mijo (Darius Milhaud), Silvano Busoti (Sylvano Bussotti) i drugi. Takođe, izvodila je dela Monteverdija (Claudio Monteverdi), Vajla, Vilje-Lobosa (Heitor Villa-Lobos), radila aranžmane pesma grupe *The Beatles*, narodnih pesama iz različitih zemalja i izvodila sopstvena dela.

Podimo od notacije.⁶ U svojoj objavljenoj verziji, kompozicija *Aria* ima 20 strana i predstavlja notiranje glasa grafičkom tehnikom. Naime, prema Kejdzovim instrukcijama koje se nalaze na samom početku partiture, potrebno je iznaći deset različitih stilova pevanja, koji bi korespondirali sa deset različitih boja u zapisu. Kompozitor je naznačio koje boje i stilove je odabrala Ketī Berberijan (npr. tamno plava boja označavala je džez pevanje, narandžasta orijentalno, zelena folk pevanje, žuta koloraturu, braon nazalno pevanje, itd), te bi svaki naredni izvođač morao da odluči da li će da prati njen izbor ili da se od njega udalji. Šesnaest crnih kvadrata koji su 'razbacani' po partituri označavaju *nemuzičke zvuke*, a izvođač odlučuje koji će zvuci biti upotrebljeni.

Izbor vokalnih tehnika (koje su označene pomoću deset različitih boja), takođe je ostavljen izvođaču. Neodređeni su kako visina tona, tako i boja, dužina trajanja i dinamika. Kao što je na početku napomenuto, tekst je načinjen od fonema, reči i fraza koje su preuzete iz pet različitih jezika – jermenskog, ruskog, italijanskog, francuskog i engleskog.

Kejdzja je zabavljalo i inspirisalo, kako je sam rekao, „kućno vokalno izmotavanje“ (*domestic vocal clowning*) Berberijan, koje je slušao dok je boravio kod nje i Lučana Berija u Milanu tokom 1958. godine. Kejdzj je odlučio da iskaže njen talenat i mogućnosti tako što bi rezultat njegove kompozicije podrazumevao proizvođenje zvučnih efekata samo posredstvom glasa, a koji će podsećati na zvuk eksperimenata (tada) savremene elektronske muzike (Meehan, 2011).

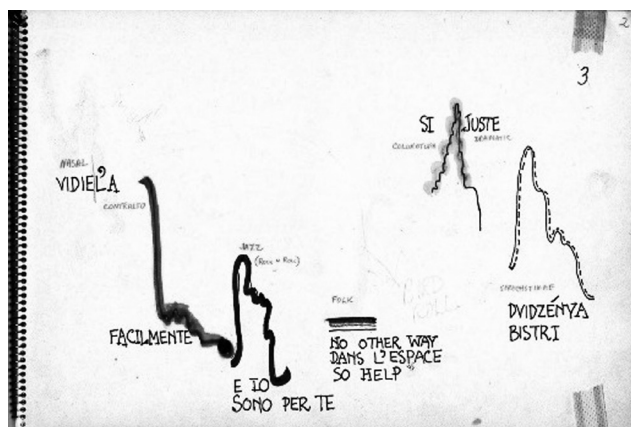
Birajući nemuzičke zvuke koje će koristiti u *izvođenju šesnaest crnih kvadrata*, Berberijan se odlučila uglavnom za glasovne zvuke – coktanje, lajanje, bolne uzdahe i mirne izdahe, puckanje jezikom, zvuke gađenja, zvuke besa, vrisak, smeh, izraze seksualnog uživanja, puckanje prstima, i slično. Kejdzj i Berberijan zajednički su izabrali tekst za to delo (Meehan, 2011). Takođe, Berberijan je uticala na Kejdzja i kada su u pitanju izbori vokalnih tehnika koje je koristila u svojim izvođenjima.

6 Vidi Primer 1 – detalj iz partiture kompozicije *Aria*.

Iako se u tom periodu svog stvaralaštva, Kejdž gotovo u potpunosti prepustio operaciji slučaja i odrekao sopstvenog izbora u komponovanju svojih dela, Kejt Mijan predlaže da su u delu uočljivi stilski obrasci, kao što je, na primer, slučaj sa žutim linijama, koje se gotovo uvek pojavljuju u visokom registru i u ‘talasastijem’ obliku pre nego u ravnoj liniji (Meehan, 2011). Tokom vremena, i Kejdž i Berberijan su unosili izmene u partituru, odnosno, izvođenje, u skladu s trenutnim nahođenjem. U kontekstu dotadašnjeg rada Ketii Berberijan, to delo značajno se izdvojilo i razlikovalo u odnosu na kompozicije koje je prethodno izvodila. Što se Kejdža tiče, to nije bio slučaj – grafička notacija, operacija slučaja, kombinovanje različitih izvođačkih tehnika već su bili deo njegovog stvaralačkog mehanizma.

Zaključna razmatranja

Ako umetničko polje razumemo kao mesto sveopšte borbe za poziciju moći i uspostavljanje autoriteta koji donosi odluke o tome *ko je umetnik i šta je umetnost*, onda možemo da ukažemo na to da je kompozicija *Aria*, (neo)avangardna u svom zvuku, notaciji, načinu komponovanja i izvođenja, kao takva nastala u specifičnom kontekstu muzičkih, kulturno – idruštveno-političkih odnosa, te da je ulaskom u *borbu za moć* i sama reprezent jednog društveno-istorijskog trenutka. Dakle, u ovom slučaju, kontekst nije shvaćen kao datost koja je izvan muzičkog dela, nego kao polje složenih društvenih odnosa u kojem su međusobni uticaji konstitutivni, višeznačni i promenljivi. Izvođenjem takve vrste pogleda na delo, umetnike, mesto i vreme u kojem ono nastaje i biva izvedeno, dolazimo do mogućnosti novih tumačenja i prepoznavanja onih činilaca i činjenica koje se mogu smatrati konstitutivnim za nastajanje tog dela. U kompleksnom kontekstualnom *polju sila* u kojem nastaje, *Aria* i njeno izvođenje 1958. godine stoje kao prekretnica u istoriji vokalne muzike, otvorivši vrata većoj slobodi komponovanja i interpretacije, te uvođenju novih vokalnih tehnika i stilova pevanja u *umetničku* muziku. Ono što ovaj muzički poduhvat čini još značajnijim, a što sam nastojala da pokažem u tekstu, jeste mesto izvođenja kompozicije – *Darmštat kao prestonica posleratne evropske muzičke neoavangarde* – na čijoj su se pozornici dvoje američkih umetnika borili za *autoritet* i *moć* u sferi vokalne umetnosti.



Primer 1. Detalj iz partiture kompozicije *Aria*

LITERATURA:

1. Iddon, Martin. 2008. "Gained in Translation: Words about Cage in Late 1950s Germany", in: Routledge, *Contemporary Music Review*, 26:1, 89-104.
2. Iddon, Martin. 2013. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge: Cambridge University Press.
3. Meehan, Kate. 2001. *Not Just the Pretty Voice: Cathy Berberian as a Collaborator, Composer and Creator*, Washington University in St. Louis, AI Thesis and Dissertations, doctoral dissertation.
4. Meyer, Michael. 1991. "A Musical Facade for the Third Reich": in: S. Barron (Ed.): *"Degenerate Art" – The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany*. Los Angeles: Los Angeles County Museum, 171–183.
5. Michaud, Eric. 2004. *The Cult of Art in Nazi Germany*, Stanford: Stanford University Press.
6. Nikolić, Sanela. 2015. *Avangardna umetnost kao teorijska praksa: Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
7. Radovanović, Bojana. 2016. „Stvaralaštvo Štefana Volpea u kontekstu ustanovljenja koncepta 'izopačene' muzike u Trećem rajhu“, u: *Artum*, br. 4, 56–65. Pristupljeno 25. 1. 2017
http://147.91.75.9/manage/shares/ARTUM/ARTUM_04_2016-12.pdf
8. Stanković, Maja. 2015. *Fluidni kontekst: kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
9. Šuvaković, Miško. 2012. „Trauma holokausta“, u M. Šuvaković: *Politika i umetnost: savremena estetika, filozofija, teorija umetnosti u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Službeni Glasnik, 181–193.
10. Vasiljević, Maja. 2012. „Koncept „degeneracije muzike“. Od pesimizma fin-de-sièclea do vladavine nacionalsocijalizma“, u: *Filozofija i društvo*, XXIII (3), 237–252.

John Cage's *Aria* viewed through the Prism of Contextual Determination

Abstract: The paper analysis the three contextual layers of creating John Cage's *Aria* for solo voice performed by Cathy Berberia at the 'big stage' of musical neo-avant-garde in Darmstadt. The layers in question are: (1) the socio-political context of Germany after World War II, where the denazification process was started at the time, (2) the artistic context of neo-avant-garde musical milieu which was being formed in Darmstadt in that period, and (3) the context of a new epoch in the history of vocal art.

The thesis presented here is that an encounter occurred between American experimental and European avant-garde musical practice during the accelerated denazification and liberalisation of German society and the establishment of the Cold War relationship between the East and the West. The piece *Aria* represents an example of a collaborative work between American and European artists, which turned to be an important step in the history of extended vocal techniques in musical performing and composing.

Keywords: musical neo-avant-garde, context, vocal art, John Cage, Cathy Berberia

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

UDC 78.071.1:929 Bach J. S.
 doi:10.5937/ZbAkUm1705142S

Simbolika Bahovog dela *Umetnost fuge*

Apstrakt: Bahovo delo *Umetnost fuge*, koje se sastoji od 14 fuga i 4 kanona, predstavlja specifičan kontrapunktski ciklus: sve teme, na kome je izgrađeno, baziraju se na transformaciji jedne početne teme. Delo je nastalo kao finalna Bahova ponuda za članstvo u Miclerovom udruženju umetnika. Istorijski podaci o tom udruženju, kao i činjenica da se Bah bavio problematikom temperacije, ukazuju na njegovo poznavanje pitagorejske doktrine. To navodi na pretpostavku o simboličkom sadržaju tog dela. U radu se uspostavlja paralela između ovog Bahovog ciklusa i renesansne ideje „promene“ (ta ideja predstavlja tumačenje zagonetnog arhaičnog teksta sačuvanog na 13 smaragdnh tablica¹). Simbolika Bahovog dela prepoznaje se kao demonstracija poznavanja „tajne kreativnosti“.

Ključne reči: Bah, simbolika, hermeneutika, ideja „promene“

Uvod

Moderna muzikologija se ne ograničava na polje muzičke teorije, muzičkih oblika i analizu istoriografskih podataka o nastanku muzičkog dela. Ona širi svoj domen na polje filozofije, estetike i teorije kulture. Istorijska muzička dela, o kojima se čini

¹ Ovaj tekst, predstavlja bazu dela poznatog pod latinskim nazivom *Corpus Hermeticum*. Delo se pripisuje Hermesu Trismegistosu, za koga se u period kasne renesanse smatralo da je u pitanju egipatski sveštenik iz vremena Mojsija. Njegovo ime (starogrčki: Ἑρμῆς ὁ Τριμεγίστος) ukazuje da je u pitanju najverovatnije mitološki lik, sinkretička kombinacija starogrčkog Hermesa i egipatskog Tota, božanstava posvećenih pisanju i magiji. U zapisima iz perioda kasne antike pod ovim imenom pojavljuje sejedna ili više istorijskih ličnosti. *Corpus Hermeticum* je baza religiozne, filozofske i ezoterične tradicije *hermetizma*. Hermetizam se razvio paralelno s ranim hrišćanstvom, gnosticizmom, neoplatonizmom, orfičkom i pitagorejskom literaturom. Praktični aspekti hermetizma privukli su pažnju naučnika i umetnika u renesansi. Firentinski neoplatoničar Marsilio Fičino (Marsilio Ficino, 1433-1499) prevodi ovaj tekst u 15. veku i, idejama zasnovanim na njemu, inspiriše muzičare firentinskog kruga. Inspiracija Fičinovim idejama traje u muzici sve do kraja 18.veka. Hermetizam je, takođe, imao veliki značaj za razvoj nauka u periodu od 1300. do 1700. godine. Njime sa bavio i veliki fizičar, matematičar i astronom Isak Njutn (Isaac Newton, 1642-1727). Njutnove ideje bile su prihvaćene i o njima se rado diskutovalo u gradu Lajpcigu u 18.veku., sredini u kojoj je Bah stvarao.

da je sve već rečeno, se sagledavaju iz novog ugla. Analitičkim pristupom savremeni muzikolog produbljuje stilsku analizu, tragajući za značenjem muzičkih dela. Svako umetničko delo krije bogatstvo simbola, a muzika je po svojoj prirodi metaforična, tvrdi savremeni muzikolog Ferguson (Ferguson, 1973). Struktura, forma, razvijanje i transformacija muzičkog toka, ogledalo su vizija određenog umetnika, grupe, stila, epohe. Za razumevanje umetničkih dela potrebna je istovremeno filozofska i naučna svest, jer ona pripadaju istovremeno idejnom i materijalnom svetu. Preispituje se uloga interpretatora muzičkog dela i komunikacija interpretatora i publike. Dok se umetnički jezik kreće u okvirima fizičkih zakonitosti svojstvenih medijumu kojim se umetnik izražava, umetnički izraz zavisi od umetnikovog individualnog stava i odabira upotrebljenih sredstava. Analizira se individualni stil, ali i stilska pripadnost koja obuhvata vrednosne sisteme i duh vremena. To su osnovne ideje na kojima počiva savremena disciplina tumačenja umetničkog dela – hermeneutika.² One predstavljaju polaznu tačku ovog rada.

Svest da je idejni svet istorijski promenljiv jedan je od ključnih elemenata istorijski informisane izvođačke prakse. Savremeni interpretatori koji se deklariraju kao pripadnici pokreta „rane“ muzike, ili poklonici „istorijski usmerene izvođačke prakse“ (*historically informed performance practice*), preduzimaju kompleksne istraživačke poduhvate usmerene na tumačenje muzičkih dela pretklasičnih epoha, sa ciljem ostvarenja autentične interpretacije. U zbirci eseja *Autentičnost i rana muzika* (*Authenticity and Early Music*, Kenyon, 1988) veliki broj autora posvećuje pažnju problematici autentičnosti interpretacije. Saglasni su da izvođač, koji svoje angažovanje bazira samo na upoznavanju istorijskih rukopisa, adekvatnih muzičkih instrumenata i izvođačke tehnike (ornamenatacije, artikulacije, tempa, agogičkih postupaka), neće biti u stanju da ostvari više od zanatskog savršenstva, artizma u interpretaciji. U pristupu umetničkim delima pretklasičnih epoha, neophodno je rekonstruisati istorijski kontekst, kako bi se shvatilo značenje koje su ta dela imala za prvobitnu publiku (Taruskin, 1988). Pošto muzika, uvek iznova, nastaje postupkom interpretacije, interpretatorovo razumevanje konteksta je bitno. Inspiracija interpretatora nije „čudesni“ dar, već kompleks muzičkih, estetskih i komunikacionih sposobnosti. U muzici postoji najveća opasnost od manirizma, a manirizam i autentičnost su nepomirljive kategorije. Interpretatorovo intuitivno razumevanje je potreban, ali nedovoljan i nepouzdan faktor autentične interpretacije. U pristupu interpretaciji dela pretklasičnih epoha, u traganju za autentičnom interpretacijom, potrebno je rekonstruisati namenu i ulogu muzičkog

2 Hermeneutika ili „veština tumačenja“ je disciplina koju je razvio Hajdeger (Martin Heidegger, 1889-1976), a u savremenu estetiku su je preneli Gadamer (Hans-Georg Gadamer, 1900-2002) i Gronden (Jean Grondin, 1955-). Gadamer ističe da je za razumevanje umetnosti određene epohe presudno definisati ugao gledanja, „perspektivu“. Čak i pogrešna uverenja i predrasude doba u kom je delo nastalo, ukoliko su stvarno postojale kao deo uverenja, prema Gadameru, vode istinitom razumevanju (Gronden, 2010)

dela, a to znači pored stilskih elemenata i potrebu za analizom sistema vrednosti društva ili kruga ličnosti kojima je delo bilo namenjeno.

Savremeni interpretator muzike 19. i 20. veka često se oslanja na umetničku intuiciju, ali to nije dovoljno kada su u pitanju dela pretklasičnih epoha. Razlika je u tome što umetnička intuicija, počiva na sistematizovanom znanju i neprekinutoj interpretativnoj tradiciji za dela klasične i postklasične muzike, ali to ne važi i za dela pretklasičnih epoha. Ne samo da je tradicija bila prekinuta, već su promenjeni muzički instrumenti, njihova tehnička i akustička svojstva, promenjen je notni zapis, postupci improvizacije, kao i funkcija muzičkog dela. Umetnost pretklasičnih epoha nije zasnovana na principima autonomije umetnosti, oni su zavladaali evropskom umetnošću tek krajem 18. veka. Savremeni teoretičar barokne umetnosti Ralf Toman, ističe da je umetnost baroka bila ideološki obojena, imala je jasnu funkciju stvaranja iluzije savršeno uređenog sveta (Toman, 2010). Principi koje je sledio barokni umetnik bili su retorički i filozofski "očarati i pokrenuti" (*delectare e movere*). Ostvarenje tih principa istovremeno je obezbeđivala ekspresivnost izvođača i idejni koncept umetničkog dela koji je postavio kompozitor. Delovanje koncepta je, prema Hermanu Baueru podrazumevalo transformaciju misli kroz nekoliko stupnjeva sa krajnjim ciljem prenošenja ideološke poruke.

Rad je posvećen tumačenju značenja koje je Bahovo delo *Umetnost fuge* (*Die Kunst der Fuge*) imalo za uski krug savremenika kojima je bilo namenjeno. U toku 19. i 20. veka, to delo razmatrano je iz različitih aspekata: analize kontrapunktskih postupaka, oblika, tonalnog jezika, instrumentacije, historiografskih podataka. Među brojnim tekstovima posvećenim ovom delu, značajno mesto zauzima izvestan broj simboličkih tumačenja. Autor rada donosi jedan novi pogled na delo: kao aktivan interpretator i pripadnik istorijski usmerene izvođačke prakse odlučuje se na pokušaj primene hermeneutike. Polazeći od stava da Bahovo delo nije samostalan artefakt, već delo namenjeno komunikaciji sa specifičnom društvenom grupom, autor rada traga za njegovim potencijalnim skrivenim značenjem. Ukoliko je delo i bilo javno izvedeno u vremenu kada je nastalo (a postoje pretpostavke da nije), tradicija izvođenja je bila prekinuta. Može se reći da nam je poznata samo duga tradicija njegove reinterpretacije. Svaka naredna epoha (romantizam, moderna) je ostavila na delu svoj pečat, pa je tako Bahovo delo jedan je od najupečatljivijih primera u istoriji muzičke umetnosti u odnosu na mogućnost različitih tumačenja (počev od odabira instrumentacije, tempa, redosleda stavova, celine ili parcijalnosti, opšte atmosfere, ekspresije ili odsustva ekspresije). Kao i druga dela ranih muzičkih epoha, i ovo se odlikuje jednostavnim notnim zapisom (koji je nepotpun, iz aspekta savremenog interpretatora): nema oznaka tempa, artikulacije, dinamike, ornamentacija je vrlo oskudna. Premda je pripadnik istorijski usmerene izvođačke prakse obučen da se orijentiše u takvom notnom zapisu, neka pitanja i za njega ostaju otvorena. Muzika je jezik, koji nosi značenje, a ono se ne može otkriti

gramatičkom analizom teksta. Ključ razumevanja skriven je u estetičkom i simboličkom kodu vremena.

Pregled raznovrsnih pristupa Bahovom delu

Bahovo delo *Umetnost fuge* predstavlja, ne samo vrhunac njegovog opusa, već po stepenu složenosti i vrhunac kontrapunktske tehnike. Tokom 19. i 20. veka, ono je često bilo okarakterisano kao „apstraktno i neekspresivno“. U radu se predlaže primena postupaka istorijski usmerene izvođačke prakse koja ovo delo može da objasni na novi način. Ona se kreće u dva smera: razotkrivanje simbolike koju je delo sadržalo iz perspektive njegovih savremenika, i primena istorijskih instrumenata i izvođačkih postupaka. Hermeneutički postupak razotkrivanja značenja dela zasnovan je na podacima o istorijskim okolnostima nastanka dela i usvajanju dokaza savremenih muzikologa o prisustvu Bahove inspiracije pitagorejskom doktrinom u delu. Originalno simboličko tumačenje demonstrira se komparativnom analizom tema i hermetičkih ideja.³ Povezivanje Bahovog dela s hermetikom predstavlja pokušaj rešenja zagonetke koju ovo Bahovo delo, više od dva veka, postavlja generacijama teoretičara, muzikologa i interpretatora.

Teza koju je Forkel postavio 1802. godine, da je Bahov rad bio pedantan pokušaj da se demonstriraju svi načini na koje jedna tema može kontrapunktski da se tretira, pripada logici 19. veka. Osnov te logike je da se delo posmatra kao autonomno umetničko delo: muzici se negira značenje, ona se svodi na formu, a analitički pristup delu svodi se na formalnu analizu. Posledica tog stava je da se često ističe samo intelektualna strana Bahovog dela. Savremeni kompozitori, takođe, to delo navode kao primer čiste, apsolutne muzike. S druge strane, paradoksalno, govori se o poetskoj i emocionalnoj snazi dela, bez objašnjenja odakle ona dolazi. Markam (Marcham, 2001) daje pregled različitih tumačenja Bahove *Umetnosti fuge* tokom 19. i 20. veka: David (Hans T. David) podseća da Bahovo delo nije teoretski priručnik, već umetničko delo i ističe da gustina kontrapunktskog rada doprinosi ekstremnom emotivnom intenzitetu (Marcham, 2001: 36); Volf (Cristoph Wolff) konstatuje da se univerzalnost Bahove umetnosti prepoznaje u sistematičnosti otkrivanja i „iscrpljivanja“ tradicionalnih i novih kompozicionih tehnika (Marcham, 37); Hauptman (Moritz Hauptmann, *Erläuterungen zu Johann S Bach 'Kunst der Fuge'*, 1841) smatra da je kod Baha fuga izgubila ekspresivnost koju je imala za druge barokne muzičare; Hanslik (Eduard Hanslick, 1825-1904) izjednačava formu i sadržaj (Hanslick, 1977), ali umanjuje vrednost fuge u poređenju sa sonatom, te fugi poriče programski narativni karakter (Marcham, 42). Iz tih primera vidi se da je diskusija o generičkoj prirodi dela, dubokoj i tajnoj vezi

3 Ideje hermetičara o mističnoj moći i dejstvu muzike potiču iz firentinskog kruga orfičara, i prenose se u barok.

strukture tona i strukture univerzuma, bila potpuno zanemarena. Može se konstatovati da je to zanemarivanje bilo s namerom izbegavanja svega metafizičkog i mističkog⁴. Ni intelektualna, ni estetička kvalifikacija dela ne odgovaraju Bahovom konceptu. U radu se predlaže novi pogled na Bahovo delo *Umetnost fuge*, koji proizlazi istovremeno iz snažnog osećaja celovitosti i specifične cikličnosti dela, i istorijskih razmatranja koja se odnose na prisustvo neoplatonističkih ideja u renesansnoj i baroknoj umetnosti.

Namena dela

Savremeni teoretičar Jozef Kerman (Joseph), tvrdi da se „arhaični“ impuls može primetiti u svim poznim Bahovim delima (Kerman, 2005). U prilog toj tvrdnji on komentariše naziv *contrapunctus* (a ne fuga) koji Bah koristi za pojedinačne komade u *Umetnosti fuge*⁵. Kerman kao inspiraciju za nastanak *Umetnosti fuge* vidi Bahovu želju da polovinom 18. veka objasni i protumači, već zastarelu, ali ne i prevaziđenu ulogu polifonije u muzici. Kerman nije dalje razvio svoje zapažanje, ali je dao značajan impuls za traganje za potencijalnom simbolikom Bahovog dela. Pošto je period kojim je u umetničkoj muzici dominirao kontrapunkt bila prethodna epoha renesanse, traganje za simbolikom tog dela, nastalog polovinom 18. veka, vodi ka razmatranju filozofskih i estetskih shvatanja prisutnih u renesansi. Latinski naziv, koji Bah koristi, upućuje na Rim, Italiju i kompozitore kao što je Palestrina, iako su Bahove aktivnosti (kantora crkve Sv. Tome u Lajpcigu) i uverenja bili vezani za protestantsku Nemačku i nemački jezik.

Umetnost fuge je poslednji u nizu Bahovih monotematskih ciklusa,⁶ nastalih kao ponuda za prijem u članstvo Miclerovog (Lorenz Christoph Mitzler)⁷ udruženja umetnika. U Bahovoj biografiji je evidentno prisustvo interesovanja za pitagorejsku

4 Hauptman je bio prvi koji je razdvojio nemačku od italijanske i francuske tradicije: „Fugue is to music what the Gothic style is to architecture, the Sonata corresponding in form to the Hellenic“, („Fuga je za muziku ono što je gotski stil u arhitekturi, sonata odgovara helenskom“, prev. autora), na osnovu čega u paru sonata-fuga uočava antitezu različitih kultura. Početkom 20. veka i tokom Trećeg Rajha delo je bilo povezana sa nemačkim kulturnim idiomom, o čemu govori Markam u poglavlju *Nationalism in The Art of Fugue* (Marcham, 2001). Usled toga je i nakon Drugog svetskog rata, negativna konotacija nacionalističkog pristupa, imala za posledicu izbegavanje metafizičkog tumačenja dela.

5 “As for Bach’s use of the solemn term “contrapunctus” that accords with his evident intention in *The Art of Fugue* to control counterpoint as a universal principle, rather than simply the genre of fugue.” (“Bahova upotreba dostojanstvenog termina ‘kontrapunktus’ u skladu je sa njegovom namerom da u *Umetnosti fuge* tretira kontrapunkt kao univerzalni princip a ne jednostavno kao žanr fuge”, gde pod žanrom podrazumeva kompozicionu tehniku, primedba i prevod autora rada)(Kerman, 2005:37).

6 *Muzička žrtva; Goldberg varijacije*; i kanonske varijacije na koral *Vom Himmel hoch da komm' ich her*.

7 Micler je bio polimat, član naučne zajednice, studirao je teologiju, muziku, kompoziciju, pravo, medicinu, bio je dvorski bibliotekar i matematičar i član Erfurtske Akademije Nauka.

filozofiju. Bah je bio blizak sa Gesnerom (Johann Matthias Gesner),⁸ čiji je student Micler postao i Bahov učenik. Micler je osnovao udruženje umetnika i naučnika, te je predložio Bahu da mu se pridruži u junu 1747. Godine.⁹ Društvo je bilo posvećeno studijama pitagorejske filozofije i jedinstva muzike, filozofije, matematike i nauke. Bah je svojim ličnim aktivnostima bio veoma blizak osnovnim idejama tog društva. Naime, Bah je proučavao teoriju štimovanja (temperacije) dvanaestonske skale i gradnje orgulja, što je podrazumevalo poznavanje pitagorejske teorije¹⁰. Istraživanje temperacije Bah je bazirao na delima teoretičara muzike Verkmajestera (Andreas Werckmeister) i povezivanju teorije temperacije sa razumevanjem fizičkih i akustičkih zakonitosti, novim kosmološkim teorijama (Kopernika, Keplera, Đordana Bruna, Galileo Galileja), kao i ka poimanju uloge i moći muzike. Verkmajster je imao transcendentne ideje o vezi kontrapunkta i kretanja planeta. Teoretska osnova za takvu viziju muzike bilo je Keplerovo delo *Harmonija sveta* (Johannes Kepler, *Harmonices mundi*, 1619) u kome se harmonično kretanje planeta povezuje s harmoničnim proporcijama u muzici. Kepler je 1608. godine, takođe, objasnio i Fibonačijev broj, a 1611. godine je objavio svoje otkriće u delu *O šestougaoj zmiji* (*De nive sexangula*) u kome govori o dodekaedronu i ikosaedronu. Kepler Fibonačijevu proporciju naziva „božanskom“ (Kerman, 2005). Čak, i ako odbijemo mogućnost, da je Bah u potpunosti prihvatao mistične ideje o moći muzike, zasnovane na njenim fizičkim svojstvima i analogiji s kosmološkim otkrićima, može se sa sigurnošću pretpostaviti da ih je dobro poznao i proučavao.

Struktura dela

Analizom rukopisa utvrđeno da je to delo Bah započeo još 1740. godine (prva verzija iz 1745. postoji u gradskoj biblioteci u Berlinu /Staatsbibliothek/), a da je u vreme smrti radioreviziju dela (Sylvestre, 2010: 177). Poredak fuga i sastav ciklusa su

8 Njih dvojica su se upoznala u Vajmaru, gde je 1730. godine Gesner postao rektor u Thomasschule, a Bah bio kantor, tako da su bili u redovnom kontaktu. Gesner je predavao grčku filozofiju sa akcentom na pitagorejsku misao i Jamblikusovo (Iamblichus) shvatanje muzike kao demonstracije sveprisutnih racionalnih odnosa. Bah mu je posvetio *Canon a 2 perpetuus* BWV1075.

9 Hendl i Teleman su tada već su bili članovi ovog udruženja. U biblioteci društva nalazila su se dela naučnika, matematičara, fizičara astronoma (kao što su Lajbnic, Kepler, Njutn), ali i delo neoplatoničara i mistika Roberta Flada (Robert Fludd, *Monochordum mundi symphonicum*, 1622).

10 Kraj epohe renesanse i početak baroka su ključni za formiranje barokne teorije temperacije. Iako je jednaku temperaciju otkrio već Italijan Carlino (Zarlino), a razmatrao je i Maren Mersen, većina baroknih muzičara smatrali su je neinteresantnom i veštačkom i prednost su davali nejednakoj temperaciji. Predstavnici istorijski usmerene izvođačke prakse joj posvećuju posebnu pažnju (Detaljnije objašnjeno u radovima: Obrazloženje doktorskog umetničkog projekta Svetlana Stojanović Kutlača, *Pristup interpretaciji karakternih komada francuskog baroknog kompozitora Fransoa Kuprena baziran na platonističkom konceptu univerzalne harmonije*, FMU Beograd, 2012; i Svetlana Stojanović Kutlača, *Energija modusa*, zbornik radova *Tradicijska kao inspiracija*, Banja Luka, 2014)

problematični, jer se prva i finalna verzija razlikuju po broju, redosledu i strukturi fuga. Finalni poredak iz 1751. godine¹¹ se uobičajeno tumači kao „pedagoški“, jer očigledno izlaže postupno usložnjavanje kontrapunktskih tehnika. Simboličko tumačenje dela, moglo bi da pruži jasniji odgovor o poretku fuga nego analize istorijskih fakata o momentu nastanka verzija. Naime, ukoliko delo iznosi ideju višeg reda nego što je demonstracija tehnike, ta ideja bi mogla da bude ključ za korigovanje poretka fuga. Završna stranica poslednje fuge u kojoj se pojavljuje tema b-a-c-h (potvrđeno analizom rukopisa) napisana je nekoliko godina pre Bahove smrti (Sylvestre, 2010: 178), tako da veliki broj teoretičara odbija ideju da je Baha „smrt omela“ da tu fugu i celo delo završi. Nezavršenost ciklusa bi mogla da bude i namerna, simbolička, a pojava teme s Bahovim imenom bi mogla da se protumači kao Bahov potpis. Njegovo interesovanje za predbarokne epohe navodi na pomisao¹² da je, ostavivši delo nezavršenim, zapravo želeo da demonstrira ideju o ograničenjima čoveka, pojedinca, naspram ideje celovitosti i savršenstva.

Neki savremeni teoretičari iskazali su sumnju u cikličnost tog Bahovog dela, na osnovu činjenice da u delu ne postoji razvijena ideja cikličnosti u smislu neke poznate barokne forme kao što su kontrapunktske varijacije. Kerman kaže da ne treba strogo uzimati muzički osećaj o sveobuhvatnosti dela, i postavlja pitanje koja bi to vrsta cikličnosti bila ukoliko se ona pretpostavi (Kerman, 2005:49). Delo čini 14 fuga i 4 kanona, koji mogu da se izvode nezavisno, jer ništa u notnom zapisu ne ukazuje na zabranu tog postupka. U prilog toj tvrdnji idu i razlike između verzija. Ipak, pošto je sam Bah vršio reviziju dela, ono je bilo u procesu nastajanja, pa je finalna verzija svakako najbliža njegovoj uobličenoj zamisli. Snažno prisustvo jedinstva, može potvrditi uporedna teoretska analiza tema (Primer 1), koje se sve mogu izvesti iz početne. Dakle, ciklus je monotematičan. U *Contrapunctus I*, Kerman konstatuje

11 Mateson (Johann Mattheson) je još u 18. veku grupisao kontrapunkte na sledeći način: *Contrapuncti I-IV*, jednostruke fuge; *Contrapuncti V-VII*, kontra-fuge; *Contrapuncti VIII-XI*, dvostruke i trostruke fuge; *Contrapuncti XII-XIII*, fuge u ogledalu; *The four canons*; *Contrapunctus XIV*, trostruka nedovršena fuga. Postavlja se pitanje da li poslednja, nedovršena, fuga uopšte pripada ciklusu i da li je možda trebalo da bude četvorostuka. K.F.E. Bah (Carl Philipp Emanuel Bach) je napisao da je njegov otac umro dok je komponovao tu fugu. Najskorija istraživanja pokazuju da to nije tačno, da je Bah napustio (ili ostavio namerno nedovršenim) taj komad nekoliko meseci pre smrti. Ne zna se pouzdano da li 4 kanona uopšte pripadaju *Umetnosti fuge*, da li im je mesto na kraju i koji je njihov poredak (Golomb, 2006).

12 U skladu s arhaičnom srednjovekovnom ideologijom Avicene. Ibn Sina (latinizovano Avicena, 980-1037) je zastupao metafizičko učenje prema kome proces svetskog zbivanja nema početka ni kraja u vremenu. Posledica tog stava je nedovršenost arabeski u islamskoj umetnosti koja dočarava beskraj. Ideja o beskonačnosti, nedovršenosti, beskraju, se prenosi u evropsku kulturu i jasno je izražena već u stavovima pripadnika firentinskog kruga filozofa neoplatoničara od kojih su najznačajniji Fičino (Marsilio Ficino), i Mirandola (Giovanni Pico della Mirandola). Preko umetnika, ta ideologija se prenosi u italijanski, a potom i evropski barok.

„negativnu virtuoznost“, odnosno odsustvo strete, diminucije, kontrasubjekta i epizoda, a kako se pred kraj pojavljuje retorički zastoj, uvodi pretpostavku da je ova fuga nastala postupkom improvizacije. Upravo jednostavnost i improvizacioni karakter fuge, može se zaključiti, uprkos Kermanovom stavu, ukazuju na to da je ona početak obimnije celine, a ne samostalno delo. U *Contrapunctus-u VIII* se dolazi do značajnih tematskih promena – uvođenja tema, čija srodnost s početnom temom, nije odmah očigledna. Stiče se utisak da počinje potpuno nezavisan odsek: prva tema je hromatska i prema Kermanu „zmijolika“ (pr. 1).¹³ Njeno povezivanje s Keplerovom idejom *O šestougaonoj zmiji* razotkriva nam značajnu simboliku nastanka sveta, razvoja svih neživih i živih formi i večitog toka. Treću temu Kerman označava kao „enigmatsku“, jer zvučno deluje kao pitanje isprekidano dramatskim pauzama (pr. 1). Ista tema se u izmenjenoj formi pojavljuje u *Contrapunctus-u X* (najekspresivniji u celom ciklusu), gde je ritam prve verzije očuvan, ali se menja smer dva motiva prekinuta pauzom, što Kermana asocira na odnos svetlosti i tame (Kerman, 2005). „Enigmatska“ tema prožima i *Contrapunctus XI*, ali u ublaženoj „jednosmernoj“ verziji (kao i *Contrapunctus VIII*) i potom nestaje. Trebalo bi postaviti pitanje zašto i da li su „enigmatska“ tema i njene varijante slučajno postavljene na ovom mestu u *Umetnosti fuge*? Dok se kulminacija dela nalazi u odseku *Contrapunctus VIII-XI*, virtuoznost kulminira u sledećem – *Contrapunctus XII-XIII*, nakon čega *Contrapunctus XIV*, ponovo u dvodelnom taktu odiše mirom i spokojstvom.

Različiti pristupi interpretaciji

Može se pouzdano tvrditi da je Bahovo delo *Umetnost fuge* primarno bilo namenjeno izvođenju na čembalu (ili orguljama bez pedala), jer je u prvoj verziji zapisano u dva linijska sistema, formatu uobičajenom za instrumente sa dirkama. U finalnoj verziji je delo objavljeno u četiri linijska sistema, gde je svaki glas izložen odvojeno u jednom sistemu. Pošto je Bah umro 1750. godine, pre nego što je potpisao konačnu verziju objavljenu 1751. godine, ostaje otvoreno pitanje instrumentacije. Uri Golomb razmatra potencijalnu pedagošku namenu *Umetnosti fuge*,¹⁴ dajući prednost izvođenju dela na čembalu (ili na dva čembala u izvođenju učenika i učitelja), u cilju podučavanje učenika tehnici kontrapunkta. Golomb dodaje da je *Umetnost fuge* prevashodno intelektualno delo „delo za oči a ne uši“ (*Augenmusik*), za njega je ova muzika primer konstrukcije, koja se mora uočiti, analizirati i pratiti! Tim stavom Golomb negira važnost ekspresivnosti, prednost daje konstruktivnosti i pozicionira

¹³ Prisustvo hromatike i naizmeničnog kretanja tonova oko jedne ose.

¹⁴ “Bach’s *Art of Fugue* as the archetypal example... is a work in which the listener’s attention should be drawn to “the way the material is handled”; the music’s “expressive and dynamic features” – or lack thereof – are of marginal importance (“Bahova *Umetnost fuge* je arhetipski primer... delo u kom se slušaocева pažnja skreće na način na koji se materijal obrađuje; ekspresivna i dinamička svojstva muzike - ili njihov nedostatak su sporedni” (prev. autora) (Uri Golomb, 2006:1).

Bahovo delo izvan savremene epohe. Vanmuzičko značenje, koje Golomb ističe, ostaje u domenu muzičke kompozicione tehnike.

Neki umetnici su, na osnovu subjektivnog doživljaja, pretpostavili simboličko značenje *Umetnosti fuge*: Epštajn (Paul Epstein) u njemu vidi „uobličjenje božanskog poretka, rast prirodnih formi, ćelija i kristala, odraz dubokih psiholoških struktura“; neki su pokušali da dokažu prisustvo numeričke simbolike brojeva i matematičke simbolike Fibonačijevog niza (L.Sylvestre, M.Costa). Pojedini autori eliminišu ekspresivnu vrednost dela kao Rozen (Charles Rosen),¹⁵ dok neki, naprotiv, u tom delu vide najekspresivnije stranice Bahovog opusa. Razlike među njima potiču od diferencijacije u poimanju polifonije koja se može shvatiti kao odsustvo drame, mirna koegzistencija, ili upravo suprotno, kao tenzija. Da je emocionalni odgovor na umetničko delo bio centralna ideja baroknog stila potvrđuje Toman, jer je cilj barokne muzike bio „očarati i pokrenuti.“ Bahovo delo je veoma bogato hromatizmom i disonancama, harmonskom tenzijom koje ga čine bogatim u izrazu. Kompozitor ujedinjuje snagu renesansnih konstruktivnih postupaka s baroknim imperativom pobuđivanja emotivnog odgovora. Kao potvrda prisustva baroknog stila, u delu se pojavljuje dramatičan retorički zastoj u *Contrapunctus-u I, V i XIII*; ostvareni su različiti karakteri (elegancija dominira u *Contrapunctus-a VI “in stylo Francese”*, *Contrapunctus IX* je herojski, *Contrapunctus XIII* zanosan i razigran); prepoznaju se i karakteristični ritmovi baroknih igara (prvih 11 fuga su u ritmu alemande, *Contrapunctus XII rectus & inversus* u ritmu sarabande, *Contrapunctus XIII rectus & inversus*, prvi i treći kanon su u ritmu žige). Ekspresivnost u velikoj meri zavisi od medija interpretacije, ali još više od vizije izvođača. Da li umetnik u kontrapunktu vidi umirujuće sredstvo ili konflikt i tenziju, uticaće i na sam čin interpretacije. Primetna je velika razlika između koncepcija klasičnih umetnika (bilo da je njihov medij klavir, gudački kvartet ili orkestar) i pripadnika istorijski informisane izvođačke prakse upravo zbog različitih koncepcija. Poklonici istorijski usmerene izvođačke prakse¹⁶ koriste retoričko fraziranje, koje oživljava kompleksni kontrapunktski diskurs, uvode raznovrsnu artikulaciju i metričku akcentuaciju, generišući raznovrsne pokrete i plesne ritmove (*movement and momentum*) kojima mogu da profilisu individualni karakter svake fuge i kanona. Interpretacija poklonika istorijski usmerene izvođačke prakse ne počiva samo na poznavanju stilskih karakteristika i korišćenju odgovarajućih instrumenata. Oni traže smisao, značenje, poruku koju treba preneti. Ukoliko je ta poruka mistična i magijska, oni je prihvataju i prenose.

15 Rozen opisuje delo *Umetnost fuge* kao hladno i strogo, i tvrdi da Bah nikad ranije nije napisao nešto tako „ogoljeno“.

16 Kao primer mogu poslužiti snimci integralnih izvođenja *Umetnosti fuge*: čembalista Gustava Leonarda (Gustav Leonhardt) i Bredli Brukšira (Bradley Brookshire); kamernih ansambala Musica Antiqua Köln (Archiv Produktion), Concerto Italiano ili Hesperion XX.

Simbolika brojeva

Numerički simbolizam su uočili mnogi istraživači Bahovog opusa. To je simbolika tipa „numeričkog alfabeta“: svakom slovu se pridružuje broj u skladu sa pozicijom u alfabetu, pa je Bahov broj B-A-C-H=2+1+3+8=14. Kako se taj broj može povezati s pozicijom završne fuge *Contrapunctus XIV*, u kojoj se kao treća tema pojavuje upravo tema B-A-C-H, celo delo je označeno kao „Bahov testament“. Autori rada *Matematička arhitektonika Bahove 'Umetnosti fuge' (The mathematical architecture of Bach's 'The Art of Fugue')* Silvestre (Loï Sylvestre) i Costa (Marco Costa) dokazuju prisustvo Fibonačijevih brojeva u *Umetnosti fuge* (Sylvestre, Loï & Costa, Marco, 2010). Fibonačijev niz¹⁷ odgovara mnogim pojavama rasta u prirodi. Oni smatraju da je matematički pravilna arhitektonika dela verovatno posledica „naučnog smisla“, koji su Bah i njegovi savremenici pripisivali kontrapunktu. Potvrđeno prisustvo Fibonačijevog niza je demonstracija pitagorejskih shvatanja u Bahovom opusu. Egzaktne numeričke proporcije u *Umetnosti fuge* nisu prepoznatljive slušaocu, skrivene su u makrostrukтури dela, naziru se tek kad se odsluša celina, ukoliko je pamćenje slušaoca dovoljno dalekosežno. Postoje, međutim, druga muzička svojstva: tematika, hromatika, ekspresivnost za čiju realizaciju je presudna uloga interpretatora. Potrebno je učiniti jedan korak dalje od matematičke simbolike, jer pitagorejska doktrina osim matematičke sadrži i mističku, ezoteričku dimenziju – ona je temelj ideje o postojanju „univerzalne harmonije“.

Trag ideje univerzalizma, „harmonije univerzuma“ ili „univerzalne harmonije“ može se pratiti od najranijih civilizacija do početka modernog doba. Ideja univerzalizma je ideja o saglasnosti delova sa celinom.¹⁸ Iz te ideje potiču dve osnovne ideje zapadne civilizacije: 1. ideja homogenosti, jedinstva, i 2. ideja promene, razvoja, usavršavanja.

Tokom renesanse se ova ideja obnavlja u delu Nikole Kuzanskog,¹⁹ a u umetnosti se zasniva na imaginaciji s glavnim nosiocima Albertijem (Leon Battista Alberti, 1404-1472) i Leonardom da Vinčijem (Leonardi di ser Pierro da Vinci, 1452-

17 Fibonačijevi brojevi su povezani sa „zlatnim presekom“, iracionalnim brojem čija je vrednost oko 1,6 (definicija: duž je podeljena u skladu sa zlatnim presekom kada se cela duž prema većem delu odnosi kao veći prema manjem). Taj broj se povezuje s Pitagorom i pentagramom koji je bio njegov simbol. Prvi put se spominje u Euklidovim *Elementima*, u renesansi je ponovo otkriven kroz tekstove neoplatoničara, nakon čega postaje *pravilo zlatnog preseka* u umetnosti.

18 Ideja univerzalizma ima egipatsko poreklo, i pripisuje se Hermesu Trismegistosu savremeniku Mojsija. Nosioci te ideje u antičkoj Grčkoj su Pitagora, Parmenid i Platon. U helenizmu je prisutna u filozofiji Plotina. U ranom hrišćanstvu se pojavljuje kod Boecija i Sv. Avgustina. Klasični pisac koji je preneo Pitagorejske ideje najvećem broju čitalaca je Ovidije.

19 Nikola Kuzanski (1401–1464), bavio se relacijom čoveka, prirode i Boga, imanentnog i transcendentnog. On uvodi ideju promene, što je znak odvajanja od aristotelijanstva i obraćanja platonističkoj viziji sveta. Najvažnija posledica njegovog misticismizma je ideja da je umetnost iznad prirode, jer proizlazi iz uma.

1519)²⁰. Marsilo Fičino (Marsilio Ficino, lat. Marsilius Ficinus, 1433-1499)²¹ prevodi tekstove 13 smaragdnh tablica, koji se pripisuju Hermesu Trismegistosu. Doktrina sadržana u njima (*hermetika*) za renesansne umove postaje model „tajne kreativnosti.“ Ona se provlači kroz dela naučnika od Keplera do Njutna, matematičara od Dekarta do Lajbnica²² i filozofa od Mersena do Getea. Pomak od aristotelijanske fizike ka platonističkoj matematičkoj metafizici dovodi do obnove misticizma, ali i do procvata umetnosti u renesansi. Misterija stvaranja je centralna enigma pitagorejske metafizike i prema poetici razvijenoj na bazi pitagorejske kosmologije, uzročno – posledični odnosi povezuju ceo fizički svet, značenje dela leži u konceptu, a umetničko delo predstavlja najviše čovekovo dostignuće.²³

Može se pretpostaviti da je Bah bio upoznat sa tim idejama. U trenutku kada stvara delo, kojim treba da pristupi udruženju umetnika, moguća je (osim demonstracije svog znanja o kontrapunktskoj tehnici) njegova želja da demonstrira prihvatanje pitagorejskih ideja. Uporedna analiza Bahovih tema iz *Umetnosti fuge* i tekstova 13 smaragdnh tablica otkriva srodnost, inspiraciju, čak i prisustvo (u renesansi omiljene) „tonske deskriptivnosti“:

- Smaragdna tablica 1: *Verum, sine mendatio, certum et verissimum / Istina, bez laži, pouzdana i iskrena*. *Contrapunctus I* svojom jednostavnom strukturom ukazuje na iskonski pojam „istine.“ Prva tema na kojoj počiva celo Bahovo delo zasnovana je na trozvuku, koji je utemeljen na akustičkim zakonitostima, istinito je je dakle ono što je realno zasnovano u prirodi;

- Smaragdna tablica 2: *Quod inferius, est sicut quod est superius, et quod est superius est sicut quod est inferius ad perpetranda miracula rei unius* /Ono što je dole odgovara onome što je gore, a što je gore odgovara onome što je dole, kako bi se izvršile čarolije jedine operacije/. „Ono što je dole odgovara onom što je gore“ asocira

20 Leonardo da Vinči se bavio dinamikom, rastom, kretanjem i propadanjem sveta. Leonardo razvija „matematičku“ ideju kreativnosti: sve (kao i crtež) počinje od tačke, beskonačno male jedinice, potom sledi akumulacija bilo fizička, psihološka ili idejna. On uspostavlja analogiju između geometrije i stvaranja, uvodi *koncept mentalne progresije ideja* u postupku kreacije.

21 Fičino iznosi na svetlost dana platonističko uverenje da poezija izvire iz zanosa, a ne iz naučenih tehnika što će transformisati odnos prema umetnostima, a posebno shvatanje muzike. U delu *Knjiga Sunca (Liber de Sole)* on zvucima i muzici pripisuje okultnu moć. To je podstaklo seriju orfičkih teza njegovog učenika, mladog filozofa Pika dela Mirandole (Pico della Mirandola), koje su postale baza elitističkog firentinskog kulta Orfičke muzičke magije (Tomlinson, 1988).

22 Harmonijom se bavi i veliki nemački filozof i matematičar Lajbnic (1646–1716), on uvodi ideju „prestabilirane harmonije univerzuma.“

23 U poslednjoj knjizi Ovidijevih *Metamorfoza* nalazi se tema koja je privukla pažnju renesansnih mislilaca: cikličnost promena prisutna je u kosmosu kao i u čovekovom životu, to je optimistično viđenje transformacije bez kraja, večnost se predstavlja simbolom kruga. Platonistička tradicija ne tvrdi da je spoznaja samo naučno zasnovana niti ograničena na simetriju, proporciju i harmoniju, ona ima i ezoteričnu stranu: intuiciju i imaginaciju, a umetnik do nje stiže putem ekstaze.

na kontrapunktski postupak inverzije. Temu i njenu inverziju povezuje čvrsto idejno jedinstvo analogno načinu na koji je materijalni svet „ogledalo“ idejnog. Evidentno je da je tema *Contrapunctus-a III* inverzija prve teme. Samo, u ovom slučaju Bah je promenio redosled;

- Smaragdna tablica 3: *Et sicut omnes res fuerunt ab uno, meditatione unius: sic omnes res natae fuerunt ab hac una re, adaptatione* /Kao što su sve stvari potekle od jedan, od jedine misli, tako su sve stvari nastale od ove jedine stvari prilagođavanjem/. Sve teme se razvijaju iz jedne, a Bah postupak transformacije, započinje najpre uvođenjem punktiranog ritma u temi *Contrapunctus-a II*. Taj ritam najavljuje „uzburkanost“ i unutrašnje „previranje“ koje će dovesti do razvoja;

- Smaragdna tablica 4: *Pater eius est Sol, mater eius Luna, portavit illud ventus in ventre suo, nutrix eius terra est* /Otac njegov je Sunce, majka njegova je Mesec, Vetar ga je nosio u utrobi, Zemlja je njegova hraniteljka/. U toj tablici prisutni su simboli četiri elementa : vatre (sunce), vode (mesec), vazduha (vetar) i zemlje, čije jedinstvo predstavlja simboliku života. Prvu celinu od četiri monotematske fuge zaokružuje *Contrapunctus IV*. On počiva na temi u inverziji, ali je znatno duži i složeniji (kao da obuhvata prethodna tri kontrapunkta). Osminski motiv iz poslednjeg takta teme u gustom preplitanju i čestom promenom smera asocira na vetar. Bah uvodi hromatiku koja objedinjuje raspoloživ tonski materijal;

- Smaragdna tablica 5: *Pater omnis thelesmi totius mundi est hic* /On je otac svake telesme, tvorac celog sveta/. Čudesni tvorac ima više imena, a njegovo svojstvo je Um. Samo je čovek, od svih realnih bića, obdaren ovim božanskim atributom. Renesansne filozofe opčinjava ideja da umetnik može da se približi vrhunskom kreatoru stvaranjem svog dela. *Contrapunctus V* počiva na dve teme u inverziji, koje se prepliću. Konstantno prisustvo punktiranog ritma ukazuje (naspram gotovo nepomične prve teme) na prisustvo tvoračke sile. Kao što je i postupak kreacije neprekidno smenjivanje i uzajamna sprega idejnog i materijalnog, teorijskog i praktičnog, tako i sinergija dve teme u inverziji ukazuje na intenzivno kretanje koje vodi promeni;

- Smaragdna tablica 6: *Vis eius integra est, si versa fuerit in terram* /Njegova snaga je potpuna ako se ponovo okrene zemlji/. Um ne može biti tvorac bez materije koju treba da oblikuje. Razigravanje punktiranih ritmova u diminuciji i istovremeni nastup dveju tema u inverziji u *Contrapunctus-u VI* koji nosi dodatnu oznaku „u francuskom stilu“ (*in Stylo Francese*) dočaravaju nestalnu dinamiku i složenost međuljudskih odnosa, upravo ono čime je francuski duh barokne epohe bio okupiran. Sredina u kojoj je Bah stvarao bila je pod snažnim uticajem francuske kulture. Kao i Tvorac i umetnik se mora okrenuti stvarnosti, tu će naći maksimum snage i inspiracije;

- Smaragdna tablica 7: *Separabis terram ab igne, subtile a spisso suaviter, cum magno ingenio* /Odvojićeš Zemlju od Vatre, lako od teškog, postepeno i sa velikim znanjem/. U postupku kreacije neophodno je znanje, veština i oprez. *Contrapunctus*

VII koji zaokružuje drugu celinu, sadrži teme u inverziji uz istovremeno prisustvo i postupaka augmentacije i diminucije. U njemu se veliča veština, virtuoznost u koncepciji i realizaciji.

- Smaragdna tablica 8: *Ascendit a terra in coelum, interumque descendit in terram et recipit vim superiorum et inferiorum, Sic habebis gloriam totius mundi. Ideo fugiat a te omnis obscuritas* /Sa zemlje se uzdiže na nebo, zatim se ponovo spušta na zemlju, upija snagu gornjeg i donjeg sveta. Tako ćeš zadobiti vladavinu nad celim svetom. Zbog toga će od tebe pobeći svaka tama/. Ova tablica je simbol znanja koje ima „nebesko poreklo“, „snagu gornjeg i donjeg sveta“, ima sposobnost da „rasteruje tamu.“ Mistična moć znanja u hermetici se predstavlja simbolom dvostruke zmije poznatim pod nazivom kaduceus (*caduceus*). Taj simbol može se uočiti u potpuno novoj temi koju donosi *Contrapunctus VIII*. Ova, prema Kermanu „zmijolika“ tema ima talasasti, neodlučan tok čime dočarava drevni simbol. Kao da sam život strpljivo gradi svoj tok beskonačno dubeci meandre. Kao što zmija odbacuje svoju kožu, u traganju za znanjem čovek prihvata promenu, ugrađuje svoju energiju u večitu metamorfozu. Duga tema kao „dletom kleše“ sve novo i otkucava vremenski tok. Budućnost, ipak, ne može nikada da se potpuno predvidi i potčini. Ta konstatacija puna strepnje kao da se nazire u trećoj „enigmatskoj“ temi;

- Smaragdna tablica 9: *Hic est totius fortitudinis fortitudo fortis. Quia vincit omnem rem subtilem, omnemque solidam penetravit* /To je sila sile u svakoj sili, budući da prožima sve nežno i savlađuje sve nepobedivo/. Koja je to sila? Istovremeno nežna i snažna, nepobediva, to je sila večitog rađanja. *Contrapunctus IX* sadrži novu temu koja se izdvaja vedrim, pobedonosnim karakterom kao da odslikava zamisao snage koja sve prožima (*Hic est fortitudinis fortitudo fortis*), ali nežno. Ona je turbulentna i ustalasana kao večiti izvor. Ona se superponira širokoj i nepokretnoj prvoj temi, jer je u pitanju dvostruka fuga, kao što se život suprotstavlja inertnoj materiji;

- Smaragdna tablica 10: *Sic mundus creatus est* /Tako je stvoren svet/. Broj 10 je važan simbol pitagorejske numerologije, pa ne nosi slučajno ključnu potvrdu: „Tako je stvoren svet“. Modifikovana „enigmatska tema“ koja obeležava karakter *Contrapunctus-a X* dočarava dualizam i ravnotežu uma-materije, večiti balans nastajanja i razaranja, rađanja i smrti;

- Smaragdna tablica 11: *Hinc adaptationes erunt mirabiles, quarum modus est hic* / Odavde će poteći čarolija prilagođavanja, čiji je ovo način/. Svest o prolaznosti nosi sa sobom znanje o neminovnosti promene i prilagođavanja. Ideja promene je „čarolija“ kojom sve nastaje. Bah u *Contrapunctus XI* postavlja klimaks svog dela. Složenom trostrukom fugom, on maestralno demonstrira postupak transformacije kao osnovni prirodni zakon. U taktu 46 u momentu kada pulsirajuća tema najavljuje kosmičko brujanje, po prvi put se nazire Bahov potpis (B-A-C-H);

- Smaragdna tablica 12: *Itaque vocatus sum Hermes Trismegistos, habens partes philosophiae totius mundi* /Zato me nazivaju Hermes Trismegistos, jer mi pripadaju sva tri znanja sveta/. Ova tablica je potvrda individuacije, značaja ličnosti koja razume tajnu nastanka i postojanja. Bah odabira arhaični ritam sarabande kojim kroz naredne dva *Contrapunctus XII rectus & inversus* demonstrira savršenstvo i jedinstvo tri znanja (telo-duša-um; priroda-čovjek-Bog);

- Smaragdna tablica 13: *Completum est quod dixi de operatio solis* /Aspunjeno je ono što sam rekao o operacijama Sunca/. Simboliku sunca koje vlada svetom (hermetička ideja omiljena u francuskom baroku) Bah dočarava ekstatičnim ritmom u *Contrapunctus-u XIII rectus & inversus*, u trodelnom metru i „zanosnom“ tempu žige.

Uporedna analiza smaragdnh tablica i Bahovih transformacija teme ostavlja neka pitanja nerešena. Poslednja fuga *Contrapunctus XIV* može se shvatiti kao Bahov „potpis“, a njena nedovršenost simbolizira beskonačnost promene i nemogućnost čoveka (naspram Boga) da ostvari savršenstvo. Pitanje pripadnosti i pozicioniranja kanona ostaje sporno. Pošto i njihove teme proizlaze iz početne teme, a prva tri kanona su u trodelnom taktu, mogli bi da se shvate kao graničnici između četiri krupne celine, a poslednji od njih, najrazvijeniji, u dvodelnom taktu, kao epilog, postavljen na kraju fuga „u ogledalu“, a ispred Bahovog „potpisa“.

Zaključak

Postupak simboličkog tumačenja *Umetnosti fuge* je potvrda shvatanja cikličnosti kao idejnog toka; monotematičnosti kao razvijanja jedne ideje kroz proces „promene“ (transformacije, metamorfoze); a ukupnog Bahovog dela kao demonstracije poznavanja „tajne kreativnosti“. To je pokušaj rekonstrukcije sistema vrednosti Bahovog perioda i njegove namere da ih ugradi u svoje finalno delo. Teoretskom analizom ne mogu da se pokriju sva značenja dela i insistira se na novom pristupu, „kontekstualizaciji“ dela. Hermeneutičko tumačenje Bahovog dela, izloženo u radu, razotkriva u *Umetnosti fuge* kompleksne odnose uzrok-posledica u postupku kreacije dela. Bahovo delo je nezavršeno, jer kao takvo i treba da ostane: tako je stvoren svet, tako svet ne prestaje da nastaje. Suština koju Bah elaborira delom *Umetnost fuge* je uverenje da se celovito i savršeno delo rađa postupkom konceptualne transformacije. Bahov stav ujedinjuje renesansnu neoplatonističku misteriju (numerički simbolizam) i baroknu teoriju ekspresije u jedinstven univerzalistički odnos prema muzici. Iako period prosvetiteljstva pokušava da pojam „univerzalne harmonije“ transformiše u naučni pojam muzičke harmonije, inspiracija neoplatonističkim misticismom nastavlja da traje i nakon Baha i oživljava u delima muzičkih umetnika, poput Mocartove opere *Čarobna frula* ili Vagnerovog dela istog žanra – *Tristan i Izolda*.

LITERATURA:

1. Feguson, Donald N. 1973. *Music as Metaphor. The Elements of Expression*, Westport, Connecticut: Greenwood Press.
2. Golomb, Uri. 2006. "Johann Sebastian Bach's *The Art of Fugue*", u: *Goldberg Early Music Magazine*, 48 (February 2006), 64-73.
3. Gronden, Jean. 2010. *Uvod u filozofsku hermenautiku (Einführung in die philosophische Hermenutik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2001). Prevod s nemačkog Emina Peruničić. Novi Sad: Akademska knjiga.
4. Hanslik, Eduard. 1977. *O muzički lijepom. Vom Muzikalischschönen*, Leipzig, 1910. Prevod Dr Ivan Foht, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
5. Heninger, S.K.Jr. 1974. *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. San Marino, California: The Huntinton Library.
6. Kenyon, Nicholas. 1988. *Authenticity and Early Music, a symposium*. New York: Oxford University Press.
7. Kerman, Joseph. 2005. *The Art of Fugue. Bach fugues for keyboard, 1715-1750.*, London, England: University of California Press, Ltd.
8. Koenigsberger, Dorothy. 1979. *Renaissance Man and Creative Thinking. A History of Concepts of Harmony 1400-1700*. Hassocks, Sussex, Great Britain: The Harvester Press Limited.
9. Marcham, Michael. 2001. "The Usefulness of Such Artworks: Expression, Analysis, Nationalism in *The Art of Fugue*", u: *repercussions*, vol.9, No.1, 33-75.
10. Sylvestre, Loï & Costa, Marco. 2010. "The mathematical architecture of Bach's *The Art of Fugue*", u: Leo S.Olschki (editore): *Il Saggiatore musicale, rivista semestrale di musicologia*, Anno XVII, n. 2., 175-196.
11. Toman, Rolf. 2010. Edit. *Baroque* (original title *Barock*). h.f. ullman is an imprint of Tandem Verlag GmbH 2004.
12. Tomlinson, Gary. 1988. "The historian, the performer, and authentic meaning in music", u: Nicholas Kenyon (editor): *Authenticity and Early Music, a symposium*. New York: Oxford University Press: 115-136.
13. Taruskin, Richard. 1988. "The Pastness of the Present and the Presence of the Past", u: Nicholas Kenyon (editor): *Authenticity and Early Music*. New York: Oxford University Press.

Contrapunctus 1 (and 2, 12 in triple time)



Contrapunctus 3 (and 4)



Contrapunctus 5 (and 6, 7)



Contrapunctus 8 (and 11 in inversion)

Theme 1



Theme 2



Theme 3



Contrapunctus 9



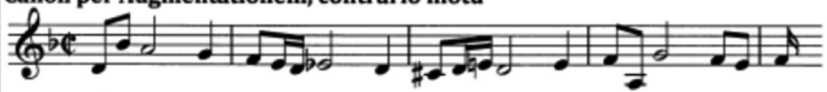
Contrapunctus 10

Primer 1: Teme iz Bahove kompozicije *Umetnost fuge*

Contrapunctus 13



Canon per Augmentationem, contrario motu



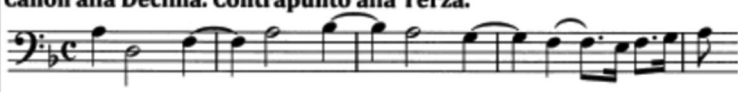
Canon alla Ottava



Canon alla Duodecima in Contrapunto alla Quinta

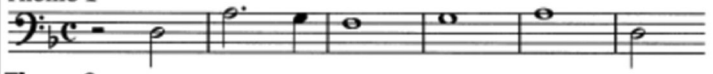


Canon alla Decima. Contrapunto alla Terza.



Contrapunctus 14

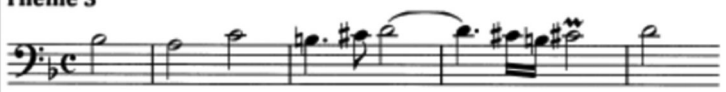
Theme 1



Theme 2



Theme 3


Primer 1: Teme iz Bahove kompozicije *Umetnost fuge* - nastavak

Symbolics of Bach's *The Art of Fugue*

Abstract: Bach's work *The Art of Fugue*, which consists of 14 fugues and 4 canons, represents a specific contrapuntal cycle: all the themes it is build on are based on a transformation of a single opening theme. The work was composed as Bach's final offer for a membership in Mizler's society of artists. Historical data about the society, as well as the fact that Bach dealt with the problem area of temperament, point to his understanding of Pythagorean doctrine. This leads to the hypothesis about the symbolic content of the piece. The paper determines a parallel between this Bach's cycle and the renaissance idea of "change" (this idea is an interpretation of a mysterious archaic text written on 13 emerald tablets²⁴). The symbolics of this Bach's piece is recognised as a demonstration of understanding the "secret of creativity".

Keywords: Bach, symbolics, hermeneutics, idea of "change"

24 This text, presents the basis of the work known under its Latin name *Corpus Hermeticum*. The work is said to have been written by Hermes Trismegistus, who was believed in the late renaissance period to be an Egyptian priest from the time of Moses. His name (Ancient Greek: Ἑρμῆς ὁ Τρισμύστης) indicates that he is probably a mythological character, a syncretic combination of the Ancient Greek Hermes and Egyptian Thoth, the deities dedicated to writing and magic. In scripts of the Late Antiquity there are one or more historical individuals with the same name. *Corpus Hermeticum* forms the basis of the religious, philosophical and esoteric tradition of *Hermeticism*. Hermeticism developed alongside early Christianity, Gnosticism, Neoplatonism, Orphic and Pythagorean writings. Its practical aspects drew the attention of renaissance scholars and artists to Hermeticism. The Florentine Neoplatonist Marsilio Ficino (1433-1499) translated the text in the 15th century, thus inspiring with the ideas based on the text, the Florentine circle of musicians. The inspiration with Ficino's ideas in music lasted until the end of the 18th century. Hermeticism played a significant role in the development of sciences in the period from 1300 to 1700. Even the great physicist, mathematician and astronomer Isaac Newton (1642-1727) studied it. Newton's ideas were accepted and discussed in the town of Leipzig in the 18th century, the surroundings where Bach was creating.

Milan Novaković

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman dramskih umetnosti

Srbija

UDC 791.635-051:929 Chaplin C.

791.635-051:929 Tati J.

doi:10.5937/ZbAkUm1705160N

Logičnost komike

Apstrakt: Komparativnom analizom filmova *Moderna vremena* Čarlija Čaplina i *Moj ujak* Žaka Tatija, autor ovog rada nastoji da utvrdi sličnosti i razlike rediteljsko-glumačkog postupka stvaranja komičnog, dvojice pomenutih umetnika. Koristeći dostupnu literature, biće utvrđeni osnovni zakoni komike kojima su se Čaplin i Tati koristili.

Ključne reči: komično, komedija, film, Čaplin, Tati, Skitnica, Ilo

Tati je u svojim intervjuima i zapisima isticao razliku svog glumačkog i rediteljskog postupka u odnosu na Čaplinove, iako su radovi ta dva vrhunska glumca-reditelja često poistovećivani. Ono što se sigurno ne može osporiti jeste njihova velika ljubav prema komičnom koje je, po mišljenju obojice, sastavni deo svakodnevnog života i kao takvo, veoma potrebno. Filmovi koje su pravili i u neraskidivoj vezi s njima, likovi koje su kreirali, ostali su svestremeni simboli onoga što nazivamo komično. Čaplinova *Moderna vremena* i Tatijev *Moj ujak*, dva su filma na čijim primerima možemo analizirati njihove sličnosti i razlike u poimanju i realizaciji „privilegovanog i predivnog zanata – zasmijavati ljude“ (Cauliez, 1968:86).

Premda su likovi koje su osmislili Čaplin (*The Tramp-Skitnica*) i Tati (*Mr. Hulot-Gospodin Ilo*)¹ veoma jedinstveni, autentični i kao takvi veoma prepoznatljivi, zajednički „koren“ tih karaktera mogao bi se potražiti u klovnu Avgustu.² Poznato je da je taj klov n često koristio kostime koji su nesrazmerni, praćeni preteranim gestovima. Ako posmatramo vizuelne identitete Skitnice i G. Iloa, oni se upravo ogledaju u biranju kostima koji čine gotovo groteskne ličnosti. Vrećaste pantalone, nekoliko brojeva veće cipele, uzan sako, cilindar i štap stvorili su nezaboravan lik Skitnice,³ dok G.Iloa

1 S obzirom na karakterističan izgovor njegovog imena na originalnom francuskom, u nekim prevodima Hulot se navodi kao Ilo, a u nekim Ulo.

2 Internet izvor Vikipedija navodi osnovne tipove klovnova, među kojima je par Belo lice (*White face*) i Avgust koji potiču od poznatog Pjeroa iz Komedije del arte:<https://en.wikipedia.org/wiki/Clown>.

3 Zanimljivo je da je kostim, a time i karakter Skitnice nastao tako što je Čaplin u potrazi za inspiracijom tokom snimanja jednog filma, šetao garderobom (fundusom) i pronašao odgovarajuće delove kostima. Kad se obukao, odeća i šminka su učini da se oseća kao ličnost. Svoju zamisao predstavio je reditelju: „Znaš, ovaj druškan ima mnogo strana, on je skitnica, džentlmen, poeta, sanjar, usamljeni momak, uvek u potrazi

karakterišu prekratke pantalone koje otkrivaju prugaste čarape, mantil, iznošena kapa i neizostavna lula i kišobran. Iako ne možemo sa sigurnošću tvrditi da je tip klovna Avgusta bio uzor ovih komičara, tipizacija ta dva lika uveliko podseća na klovnovske, ali isto tako i na likove iz Komedije del arte⁴ s kojima su Čaplin i Tati svakako bili upoznati kao izvođači u mjuzik-holovima.

Vešti posmatrači života, kakvi su bili, umeli su da uočavaju komičnost svakodnevnih aktivnosti. Tako su, posmatrajući ljude, došli do važnog zaključka da „hod razotkriva dušu“ (Cauliez, 1968: 83). U svojoj *Autobiografiji* Čaplin piše da je „u svakoj komediji veoma važno držanje glumca, ali nije uvek lako naći pravi stav“ (Čaplin, 2003:133). Nesumnjivo je da je hod važan deo karaktera i prepoznatljivosti tih likova. Iako su kritičari osporavali autentičnost Čaplinovog „pačjeg“ hoda, tvrdeći da je on kopija prethodnih komičara koje je Čaplin gledao, on je jedan od izvora komičnih gegova po kojima je Skitnica poznat. Tati je za svog G. Iloa odabrao stav tela koji, nagnut napred, zadivljuje sposobnošću balansa i ravnoteže, a koji je praćen ugaonom kretnjom dugih koraka.

Kao zanimljivost za kraj ovog prvog nivoa, sličnosti između Skitnice i Gospodina Iloa, možemo dodati i analogiju koja se nameće, a tiče se originalnih imena ovih likova, Charlot i Hulot.

Humor je humor, bio on na filmu ili u pozorištu. (Čaplin, 2004:135)

Mjuzik-holovi bili su mesta na kojima su ta dva umetnika razvijala svoj zanat. Jedan od preduslova za dobrog komičara, po mišljenju obojice, jeste fizička pripremljenost. To podrazumeva sposobnost pantomimičara, žonglera, gimnastičara, akrobate, plesača, i svih drugih veština, koje osim tela bogate i duh. Čaplin je čak uzimao časove violine i bio kompozitor muzike za svoje filmove. Sve te veštine, praćene dobrim ritmom, uslovljavale su uspeh kod publike. Iz tog „živog“ odnosa s publikom, koja je pritom svake večeri drugačija, oni su učili *šta ne treba raditi*⁵ (Čaplin, 2003). Čaplin svedoči o značaju pozorišnog iskustva za uspeh na filmu: „Za mene, teatralnost znači dramsko ulepšavanje [...] zalupljivanje otvorene knjige, paljenje cigarete; efekti van scene, pucanj pištolja,

za romansom i avanturom. On će učiniti da vi poverujete da se radi o naučniku, muzičaru, vojvodi, igraču pola. Svejedno, on nije iznad skupljanja pikavaca ili lišavanja bebe njegovog slatkiša. I naravno, ukoliko to situacija zahteva, on će šutnuti damu u zadnjicu – ali samo u izuzetnom besu!“ (Čaplin, 2003:133).

4 „Kistonove komedije u kojima je Čaplin igrao glavnu ulogu pripadaju vrsti koju Anglosaksonski nazivaju slapstick komedije. Reč *slapstick* znači udarac štapom. To evocira Arlekina, Pjeroa, Polišinelu, Skaramuša... Čaplinova umetnost počinje arlekinijadama. Te arlekinijade su sasvim slične onima koje su, pre nekoliko vekova, bili temelji čuvene Komedije del arte“ (Sadul, 1960:38). I Čarli Čaplin je pisao u svojoj *Autobiografiji*, da je, uvidevši da njegov lik može da postane neka vrsta Pjeroa, mogao da napravi lik koji će pobuditi emociju.

5 Emfaza M. Novaković.

krik, pad; efektan ulaz, efektan izlaz – sve što može da izgleda jeftino i očigledno, ali, ako se tretira osjetljivo i pažljivo, to je poezija pozorišta. Ideja bez osećaja za pozorište je od male vrednosti. Važnije je biti efektan. S takvim osećajem, čovek može izazvati efekat iz ničega“ (Čaplin, 2003:234). Noseći iz pozorišta iskustva pantomime, mimike i pre svega scenske radnje, maštoviti i zaigrani Čaplin kreira situacije, tačnije okolnosti u kojima Skitnica ostvaruje urnebesne radnje. Time dolazimo do prve bitnije razlike između Tatijevog i Čaplinovog rediteljskog postupka. Iako se i Tatijev način postizanja komičnog oslanja na „proces ubacivanja i vađenja ljudi iz nevolja“ (Čaplin, 2003:194) on ne insistira na komičnosti svog Iloa, kao što to čini Čaplin. Skitnica kao da sve vreme igra pred publikom, koja iščekuje da bude zabavljena. Tako Čaplin koristi svoju mimiku, svoj šarm, i kao dete se igra i pleni preciznošću svojih pokreta. Rediteljski on to akcentuje krupnim i srednje krupnim kadrovima, kojih kod Tatija gotovo da i nema. Kao što je i sam rekao, on posmatra Iloa kao jednog od mnogih, te nam tako svojim širokim kadrovima prikazuje čitav prostor i tako daje slobodu gledaocu da sam uvidi komiku u svakodnevnim situacijama (Cauliez, 1968). U *Modernim vremenima* mi se smejemo samo Skitnici, dok se u filmu *Moj ujak* mi smejemo i čistaču ulice, koji, ometen razgovorima, nikad do kraja ne pokupi smeće; i prodavcu povrća koji je zbunjen pred vratima koja nemaju bravu; i svim „uštogljenim“ likovima koji su deo modernog društva. Čaplina (Skitnicu) možemo posmatrati kao onu decu iz filma *Moj ujak*, koji uživaju u svom nevaljalstvu, koji se silno zabavljaju jedni s drugima i jedni pred drugima. O tom jedinstvenom i neponovljivom, dečaćkom pogledu na život piše Ajzenštajn u svom eseju o Čaplinu: „Čaplinske situacije – pa to je isto ono čime se deca zanose u bajkama gde su mučenja, ubijanja, strahote i užasi neizbežni dodaci“ (Ajzenštajn, 1964:220). On takođe dodaje: „Ako metodika Čaplinovog dečijeg oka odlučuje o izboru tema i obrade njegovih komedija, onda to na sadržajnom planu gotovo uvek donosi komiku situacije, u kojoj se dečije – naivan pristup životu sukobljava s njegovim surovo zreлим odgovorom“ (Ajzenštajn, 1964:225). O tome koliko je Čaplinu bilo važna dečija vizura, svedoči i to što je uvek svoje filmove kreirao po reakcijama dece, te ukoliko je dečiji smeh prilikom projekcije izostao, on je određene sekvence filma menjao (Čaplin, 2003). Ipak, i G.Iloa možemo posmatrati kao jedno veliko dete, ali koje (kako je on to sam rekao za sebe) nije ono koje izvršava radnju; pre bi se reklo da je od one stidljive dece koja se na to „ne usuđuju“. ⁶ Nasuprot Skitnici, koji znatiželjno i samovoljno upada u zbrke, Ulou se one dešavaju, on ih ne izaziva.

Mehanički gestovi

Anri Bergson u svom eseju o značenju komičnog navodi da je smeh automatski, nesvesni gest ili proces koji je rezultat ljudske promene u stanje objekta ili mašine

6 Intervju sa Žak Tatijem, 1957. <http://kinoslang.blogspot.rs/2016/08/tati-on-chaplin-laughter-is-most.html>.

(Bergson, 1958). Na primeru jedne od prvih scena filma *Moderna vremena*, dok je Skitnica za pokretnom trakom mašine, možemo videti istinitost Bergsonove tvrdnje. Uslovljen brzinom kretanja trake, Šarlo ritmično ponavlja jedan te isti pokret zavrtanja, te „ubačen u mašinu“ pokreta, njegovo telo, tj ruke, nastavljaju s tim ponavljajućim pokretom koji izaziva nove gegove, poput prosipanja supe, koju je kolega trebalo da pojede, ili zavrtanja dugmeta na suknji koleginice. Ovde se svakako ističe i Čarlijevo namerno uneobičavanje situacija, te tako u scenu uvodi ženu koja na grudima ima prišivenu dugmad, a potom se kao dete igra i provocira kolege koji ne mogu da ga zaustave, jer će time prekinuti rad. Tu repeticiju pokreta, koja je svojstvena mašini, vidimo i u sceni u zatvoru, kada neznajući, „posoli“ obrok narkotikom. Kod Tatija tu vrstu mehaničkih (nesvesnih) gestova primećujemo u sceni u fabrici za proizvodnju creva, gde on svoj uobičajeni gest lupanja lule o cipelu, nesvesno zamenjuje lupanjem telefonske slušalice o cipelu. I natim primerima vidimo ono što je ranije pomenuto; Čaplin je te pokrete namerno potencirao, dok ih je Tati ostao nesvestan.

Muzika i zvuk

Iako su *Moderna vremena* nastala u vreme kad se već pojavio zvučni film, Čaplin nipošto nije želeo da Skitnica progovori. Tati takođe nije G.Ilou dao nijednu repliku, premda je film *Moj ujak* s dijalozima, pritom u boji. On je rekao da time postiže kontrast između njega, kao tihog pojedinca, i bučnog sveta oko njega (Cauliez, 1968). Budući da je bio i muzičar, Čaplin je duboko osećao muziku, iako je često nije razumeo. Tako je želeo da muzika ne bude zabavna, te da time potcrtava ono što se dešava na platnu, već je želeo da ona bude kontrast dešavanju i time doprinese emocionalnom doživljaju. Međutim, kod Tatija osim muzike, imamo i zvuk, koji je sam za sebe izvor smeha. Ismevajući (ne)funkcionalnost moderne tehnologije, on učestalo koristi različite vrste zvona; telefona, garaže, ulaznih vrata, električnih uređaja, i tako dalje. Time dolazimo do još jedne zajedničke crte ta dva reditelja, kritičkog odnosa prema društvu.

Bez obzira što su živeli u različitim državama, okruženju, drugom vremenskom periodu, obojica su bili zainteresovani za sudbinu pojedinca koja je bila u rukama kapitalizma. Tako oba filma, i *Moderna vremena* i *Moj ujak* na sličan način prikazuju probleme klasnih razlika, razvoja tehnike i tehnologije, položaj običnog čoveka. Koliko je besmislena i pogubna glad i pohlepa za novcem, vidimo u sceni kada Skitnicu odaberu za probnog radnika, kome će mašina servirati i umesto kog će obaviti čitav proces ručavanja, i time uštedeti vreme. Koristeći svoju urnebesnu mimiku i kreativnost ideja, on nam humorom trenutno ublažava svu grozotu i izopačenost kapitalističke anarhije. Kod Tatija ta razlika između bogatih i siromašnih, između grada i periferije, vešto je postignuta scenografijom. Iz sekvence u sekvencu mi ismevamo izopačenost i bizarnost, koju likovi filma *Moj ujak* nazivaju modernom. Fontana u obliku ribe,

koja deluje zastrašujuće, nefunkcionalan nameštaj, krivudave dvorišne staze koje čine ulaz u kuću duplo dužim, slikovit je i duhovit prikaz funkcionisanja društva koje Tati kritikuje. Tako se mi, osim njegovom naivnom i nespretnom odnosu s novim izumima tehnologije, smejemo svim likovima koji se pojavljuju u filmu: njegovoj sestri i njenom mužu, čiji prozori spavaće sobe u noćnom eksterijeru postaju oči koje nadgledaju okolinu; njihovoj simpatičnoj služavki koja ima fobiju od svetla; karakterističnom hodu sekretarice; ekstravagantnoj komšinici i mnogo čemu drugom. U takvom svetu, Ilo je sporedna ličnost, koja nam je po tome bliska i time je prihvatamo kao realnu, dok je kod Čaplina njegova sposobnost i veština da od svake situacije napravi kalambur, pomalo bajkovita pa time i nestvarna. I sam Čaplin, govoreći o razlogu zbog kog nije želeo da Skitnica progovori, rekao je: „Moj glas bi uništio iluziju koju nastojim da stvorim: lik koji nije stvaran, nego je samo humoristička ideja, jedna komična apstrakcija“ (prema Sadul, 1960:100).

Smeh koji izaziva suze

Unevši sentiment u sirovu *slepstik* (slapstick) komediju,⁷ Čaplin je doneo jednu novu dimenziju filmu. Borio se protiv jurnjave, koja je bila osnovni elemenat komičnih zapleta u tadašnjim filmovima i verovao da ništa ne može da zameni ličnost (Čaplin, 2003). Ako se vratimo na ono o čemu je Ajzenštajn pisao, na oči dečaka koji posmatra svet, onda postajemo svesni uticaja onih slika iz Čaplinovog detinjstva koje su bitno uticale na njegovu filmsku estetiku koja se ogleda u kombinaciji komičnog i tragičnog.⁸ Gledajuću Skitnicu koji pomaže devojci koja je ukrala hleb, koji zajedno sa njom mašta o domu koji nemaju, istovremeno osećamo tugu i sreću, svedoci smo realnog problema dvoje običnih ljudi. Kod Tatija, smeh je odvojen od empatije. Verovatno je to rezultat toga što nam on pruža širu sliku, prepuštajući nama da biramo fokus, dok Čaplin jasno ističe u prvi plan svog glavnog junaka.

7 Slepstik komedija je američka nema komedija improvizacije. U osnovi značenja reči je udarac štap, jer je za slepstik komediju karakteristično akcentovanje pojedinih fizičkih gegova. Inspirisana je vodviljima (vrsta koja kombinuje razne elemente komediju, akrobaciju...) i burleskom (urnebesna komedija, začinjena zlobom, agresivnim karakterom). Sastoji se od niza vizuelno atraktivnih gegova, čija je osnovna funkcija da zasmeju publiku grubom, primitivnom šalom, uz redovno srozavanje dostojanstva junaka.

8 Sećajući se detinjstva, Čaplin u svojoj *Autobiografiji* piše: „Na kraju naše ulice nalazila se klanica. Ovce su prolazile kraj naše kuće na putu do mesarskog noža. Sećam se jedne koja je pobegla i potrčala niz ulicu na zabavu prolaznika. Neki su pokušali da je zgrabe dok su se drugi saplitali. S uživanjem sam se kikotaio na šaljivo skakutanje i paniku, izgledalo je tako komično. Ali kada je uhvaćena i odnesena do klanice, realnost tragedije me je pogodila. Utrčao sam u kuću, plačući i vičući majci: „Oni će je ubiti! Oni će je ubiti!“ To sumorno, prolećno popodne i komična trka su mi se danima javljali u mislima, i pitam se nije li ta epizoda uticala na premisu mojih budućih filmova-kombinaciju tragičnog i komičnog“ (Čaplin, 2003: 33).

Ja sam zanatlija

Tati je ovom rečenicom opisao posao komičara (prema Cauliez, 1968:86). Takođe je dodao: „Komično je vrhunac logike. Geg je vrlo često samo obična situacija razvijena do njenih krajnjih granica“ (prema Cauliez, 1968:86). Komično se često u odnosu na dramu stavlja u podređeni položaj, kao nešto lako. Meseci koje su Čaplin i Tati proveli, isprobavajući svaki geg, osmišljavajući do detalja svaku situaciju pre nego što bi je snimili, dokazuju da je komično rezultat jedne ogromne posvećenosti, ali isto tako stvar veštine i tehnike. Preduslov za tu kreaciju je mašta i sloboda, koju najčešće srećemo kod dece, kojoj su s razlogom ta dva umetnika bezrezervno verovala.

Zaključak

Stekavši uvid u biografije dva velika umetnika-komičara, Čaplina i Tatija, nesumnjivo možemo svedočiti o neraskidivoj vezi njihovog privatnog života s onim što su stvarali na filmu. Time samo potvrđujemo da je komedija, kao žanr, nešto što proizlazi iz svakodnevnog života. Međutim, to ni u kom slučaju ne znači da je jednostavno kreirati je. Na primeru Čaplina i Tatija možemo se uveriti, da iako logična, komika podrazumeva najpre izoštreno oko posmatrača, a potom i veštinu pokreta, plesa, mimike i pantomime koji će ono uočeno uobličiti u jedinstveno umetničko delo. Takođe *Moderna vremena* i *Moj ujak*, dokazuju da iskrenost i jednostavnost u kombinaciji s kreativnošću predstavljaju put do univerzalnosti, pa time i svestremenosti, što su odlike upravo tih filmova i njihovih stvaralaca.

LITERATURA:

1. Ajzenštajn, S.M. 1964. *Montaža atrakcija*. Beograd: Nolit.
2. Bergson, Anri. 1958. *O smijehu, esej o značenju smiješnoga*. Sarajevo: Izdavačko preduzeće “Veselin Masleša”.
3. Cauliez, C.J. 1968. *Jacques Tati*. Paris: Editions Seghers.
4. Čaplin, Čarli. 2003. *Autobiografija*. Novi Sad: Stilos.
5. Sadul, Žorž. 1960. *Život Čarlja Čaplina*. Sarajevo: Izdavačko preduzeće “Veselin Masleša”.

Korišćena literatura sa interneta:

Intervju sa Žak Tatijem, „Hullot on Charlot“ 1957, Films and Filming, Charlie Chaplin number, <http://kinoslang.blogspot.rs/2016/08/tati-on-chaplin-laughter-is-most.html>, preuzeto 10.septembra 2016.

The Logic of the Comic

Abstract: By means of comparative analysis of the movies *Modern Times* by Charlie Chaplin and *Mon Oncle (My Uncle)* – by Jacques Tati, the author of the paper aims to determine the similarities and differences of the director-actor process of creating comedies, between the aforementioned artists. Using the available resources, the basic rules of comedy that Chaplin and Tati used will be determined.

Keywords: comical, comedy, film, Chaplin, Tati, Tramp, Hulot

Ira Prodanov

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman muzičke umetnosti

Srbija

UDC 378.67(497.113 Novi Sad):7

Naučni projekat

**Kulturološki identiteti umetničke produkcije
Akademije umetnosti u Novom Sadu – arhiviranje i
analitičko predstavljanje građe i tradicije**

Na redovnom konkursu Pokrajinskog sekretarijata za nauku i tehnološki razvoj¹ 2015/16. godine za dugoročne istraživačke projekte iz oblasti društveno-humanističkih nauka, po prvi put je u istoriji pružanja finansijske podrške višegodišnjim naučnim angažmanima odobren projekat u kojem je u centru pažnje naučno istraživanje u oblasti umetnosti. Tim profesora i asistenata Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu koga čine prof. dr Ira Prodanov, rukovodilac projekta, doc. dr Nataša Crnjanski, zamenik rukovodioca, te doc. dr Marijana Kokanović Marković, doc. dr Ljubica Ilić, doc. dr Vesna Ivkov, doc. dr Dijana Metlić, prof. mr Goran Despotovski, prof. dr Silard Antal, prof. dr Dragan Stojmenović, i asistenti Milan Milojković i dr Nemanja Sovtić, osmislio je da, u okviru adekvatno formulisano naslova istraživanja ***Kulturološki identiteti umetničke produkcije Akademije umetnosti u Novom Sadu – arhiviranje i analitičko predstavljanje građe i tradicije***,² predstavi ključne rezultate umetničkog izražavanja na instituciji na kojoj je angažovan. Imajući u vidu činjenicu da su nauke o umetnostima u nas u manjoj meri bile prepoznate u ukupnom srpskom naučnom prostoru u odnosu na situaciju u Evropi, projektni tim Akademije nastojeći da, u periodu od četiri godine, na različite načine afirmišu svoje rezultate i da kroz različite moduse eksponiranja (konferencija, stručni rad, monografija ili okrugli sto) ukaže na značaj naučnog istraživanja umetničke produkcije uopšte, a posebno one koja se odvija u okrilju Akademije umetnosti, u naročito oblikovanom prostoru „susreta“ pedagogije i kreativnog stvaralačkog čina.

Ideja o realizaciji projekta, koji bi predstavio široj javnosti brojne oblike umetničkog izražavanja na Akademiji umetnosti, potekla je iz činjenice da su gotovo svi rezultati umetničke produkcije ove visokoškolske ustanove u tesnoj vezi s lokalnom zajednicom, da učestvuju u ukupnoj kulturnoj ponudi grada i regije, a u pojedinim

1 Sada Pokrajinski sekretarijat za visoko obrazovanje i naučno-istraživačku delatnost.

2 Projekat pod brojem 114-451-1671/2016-01.

slučajevima i u evropskom kulturološkom prostoru. Otuda je i termin „identitet“ ključna kategorija od koje projektni tim polazi, dinamična kategorija čija se konačna definicija uvek iznova konstruiše u odnosu na društveni, istorijski i politički kontekst, te je kao takva adekvatan zajednički imenitelj raznolikom umetničkom izražavanju koje se u projektu predstavlja. Brojni oblici identiteta (kolektivni, nacionalni, kulturni, politički, evropski, rodni, religijski, itd)³ omogućavaju njihovo transponovanje u različite kontekste umetničkog izražavanja, a potom i njihovo interdisciplinarno iščitavanje, što je i krajnji cilj projektnog tima.

Premda je Akademija umetnosti visokoškolska institucija, na kojoj su prisutni najrazličitiji oblici umetničkog izražavanja na tri departmana, dramskom, likovnom i muzičkom, u fokusu istraživanja ovog četvorogodišnjeg projektnog ciklusa biće delovanje Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti i Hora Akademije umetnosti, kamernog orkestra *Camerata Academica*, produkcija studenata na master programu Muzika i mediji, festival Muzičkog departmana *A-fest*, te folklorna građa koju su na terenskom radu sakupili studenti i profesori etnomuzikološke katedre. Jednak značaj biće dat dramskim inscenacijama Akademskog pozorišta *Promena*, te izložbi likovnih radova *Razlike* čiji značaj daleko prevazilazi lokalne okvire izložbenog angažmana. Najzad, planira se mapiranje najvažnijih koraka u realizaciji programa i projekata Novih likovnih medija. Pomenuti segmenti umetničkog delovanja na jedinoj vojvođanskoj visokoumetničkoj državnoj školi biće arhivirani, klasifikovani i analizirani iz aspekta muzikologije, etnomuzikologije, muzičke teorije, teatrologije, istorije filma, sociologije, istorije i teorije umetnosti.

Dugoročni benefit ovog projekta jeste stvaranje otvorene baze podataka u Centru za istraživanje umetnosti u okviru Akademije umetnosti. Dakako, to će biti i impuls za stvaranje svesti o potrebi za očuvanjem ovakvih podataka, te za moguće proširenje Centra za istraživanje umetnosti pri Akademiji umetnosti novim kadrovima i adekvatnom, savremenom opremom. Projektni tim će nastojati da svojim transparentnim nastupima u javnosti ukaže na važnost takvih istraživanja, ne samo za instituciju u kojoj se sprovode, nego za ukupno kulturno nasleđe Novog Sada i Vojvodine.

3 Upor. Golubović, Zagorka (1999) *Ja i drugi: antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*. Beograd: Republika. Mekenzi, V. D. M. (2002) „Deljeni identitet“. U: Čupić, Čedomir, *Politička antropologija*. Beograd: FPN u Beogradu/Čigoja štampa, 97-116, Stojković, Branimir (1993) *Evropski kulturni identitet*. Niš: Prosveta; <http://pescanik.net/zarobljeni-identiteti/>

Nice Fracile

UDC 681.81:39(497.6)

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju

Novi Sad, Srbija

Narodni muzički instrumenti u Bosni i Hercegovini

Jasmina Talam: *Narodni muzički instrumenti u Bosni i Hercegovini*.

Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu, Muzička akademija u Sarajevu, 2014.

239 str.: ilustr.; 24 cm, ISBN 978-9958-689-09-3, COBISS. BH-ID 21230086

Na prostorima bivše Jugoslavije, pa i u Bosni i Hercegovini, najranija beleženja, a potom i istraživanja tradicionalne muzike, fokusirala su se prvenstveno na vokalnu tradiciju. Vokalno-instrumentalna i instrumentalna tradicija, a naročito tradicionalni muzički instrumenti, u znatno manjoj meri bili su u žiži interesovanja putopisaca i stranih istraživača, kompozitora i muzikologa, a u drugoj polovini XX veka i etnomuzikologa. Iako je već dugi niz godina u Bosni i Hercegovini ukazivano na potrebu sistematskog istraživanja tradicionalnih muzičkih instrumenata, a kao rezultat toga su, u drugoj polovini XX veka, objavljeni članci i delovi pojedinih studija iz oblasti organologije, nije objavljena nijedna publikacija koja bi predstavila, klasifikovala i proučavala postojeća i nova saznanja o narodnim muzičkim instrumentima. Tek u drugoj deceniji XXI veka (2014), Jasmina Talam u svojoj knjizi *Narodni muzički instrumenti Bosne i Hercegovine*, prvi put daje opšti pregled i studiozan prikaz narodnih muzičkih instrumenata, koji su bili prisutni ili se i dan danas koriste u Bosni i Hercegovini.

Još za vreme osnovnih, a kasnije i magistarskih studija, pod mentorstvom dr Vinka Krajtmajera, Jasmina Talam je pokazala veliko interesovanje za organološka istraživanja, posebno za kordofone instrumente tipa dugovrate leute, da bi potom ono preraslo u potrebu za sistematskim istraživanjem narodnih muzičkih instrumenata u Bosni i Hercegovini. Tokom svog istraživačkog rada u muzejima, arhivama i privatnim kolekcijama, autorka je pronašla stare muzičke instrumente, njihove fotografije, rukopisni materijal i snimke. Uspostavljajući kontakt s kolegama iz više evropskih zemalja, uspeła je da dođe do izuzetno korisnih i, do tada, nepoznatih podataka o bosanskim narodnim instrumentima. Značajne informacije o raznim instrumentima dobila je i tokom terenskih istraživanja od graditelja, svirača i kazivača, te je tako stvorila solidnu bazu audio i video snimaka, koja je, uz stručnu literaturu i analiziranu

građu, omogućila sveobuhvatan uvid u terminologiju, ergologiju, tehnologiju izrade, tehniku sviranja i muzičke mogućnosti, tonske odnose, repertoar, funkciju, istorijat i rasprostranjenost narodnih muzičkih instrumenata u Bosni i Hercegovini.

Knjiga Jasmine Talam je koncipirana, zbog obimnosti i raznovrsnosti građe, u jedanaest poglavlja. U prvom poglavlju *Historijski izvori i istraživanja muzičkih instrumenata u Bosni i Hercegovini* temeljno se istražuju narodni muzički instrumenti na osnovu istorijskih dokumenata, fotografija, crteža, audio snimaka i radova zasnovanih na istorijskim podacima, ukazujući pri tome da se u Bosni i Hercegovini može identifikovati određeni broj autohtonih muzičkih instrumenata, zatim, instrumenata koji su autohtoni u mnogim orijentalnim kulturama, a vremenom prihvaćeni u narodnoj praksi Bosne i Hercegovine, kao i pojedini instrumenti o kojima postoje pisani izvori i materijalni dokazi, ali se oni „ne mogu naći u živoj narodnoj praksi“ (str. 8). U drugom poglavlju *Klasifikacija narodnih muzičkih instrumenata* navode se najpre klasifikacije muzičkih instrumenata još od starih civilizacija, od kineske preko grčke, pa sve do raznih klasifikacija pojedinih istraživača i poznatih ličnosti u svetu muzikologije/muzike. Autorka je primenila u svojoj knjizi danas poznatu i opšte prihvaćenu klasifikaciju Eriha Morica fon Hornbostela (Erich Moritz von Hornbostel) i Kurta Saksa (Curt Sachs), te je 59 različitih muzičkih instrumenata sa teritorije Bosne i Hercegovine svrstala u četiri grupe, koje istovremeno čine sledeća četiri poglavlja ove publikacije: *Idiofoniinstrumenti*, *Membranofoni instrumenti*, *Kordofoni instrumenti* i *Aerofoni instrumenti*. U navedena četiri poglavlja jasno i dokumentovano svaki instrument prikazan je posebno, ukazujući pri tome na njegovu terminologiju, ergologiju, tehnologiju izrade, izvođačke mogućnosti, repertoar, i, u zavisnosti od tipa instrumenta, na tonske odnose.

Dragocen segment ove knjige čini sedmo poglavlje *Graditelji narodnih muzičkih instrumenata*, koji su bili, a u određenoj meri još uvek su i danas, na margini organoloških istraživanja. Ako su im ranije glavni izvor prihoda bili poljoprivreda ili stočarstvo, a gradnja instrumenta dodatni posao, tokom poslednje dve decenije, kao što to konstatuje autorka, izrada instrumenta pojedinim graditeljima predstavlja jedini izvor prihoda. S obzirom na to da su nabavili kvalitetniji alat i savremene priručne mašine, koje su im umnogome olakšale rad, graditelji su u značajnoj meri doprineli usavršavanju samog instrumenta, njegovog zvuka i ergološkog aspekta. U osmom poglavlju *Svirači narodnih muzičkih instrumenata* autorka govori o izvođačima na različitim muzičkim instrumentima, o njihovoj sposobnosti stvaranja i nadahnutim improvizacijama, zanimanju i statusu u društvu kao nosiocima, stvaraocima i čuvarima tradicije.

Poznato je da su nekada zvučne naprave, a potom i muzički instrumenti, imali značajnu funkciju u okviru raznih rituala, običaja, praznovanja, kao i u drugim oblicima okupljanja i zabava. O različitim funkcijama narodnih muzičkih instrumenata, u različitim istorijskim periodima i prilikama za sviranje, može se više saznati u devetom poglavlju

ove knjige *Funkcijai prigode sviranja*. Za rasvetljavanje života narodnih muzičkih instrumenata kroz istoriju, autorka smatra da je od izuzetnog značaja *dijalekatski odnos tradicije i inovacije*. Tako se, u desetom poglavlju *Tradicija i inovacija*, posmatraju sažeto, ali eksplicitno, specifični uslovi u viševekovnoj istoriji Bosne i Hercegovine, koji su doprineli da se pojedini instrumenti iz drugih kultura prenesu na tle Bosne i Hercegovine kroz interetničku komunikaciju i ujedno da se utvrde procesi adaptacija „kako u fizičkom, tako i u zvučnim karakteristikama instrumenta“ (str.221). Jasmina Talam je ustanovila da se, pored arhaičnih formi instrumenta koje su se vekovima sačuvala tradicijom, mogu takođe utvrditi i tipovi instrumenata čiji je sadašnji oblik nastao u novije vreme. Poslednje, jedanaesto poglavlje, *Rasprostranjenost narodnih muzičkih instrumenata u Bosni i Hercegovini* je jedno delikatno pitanje na koje je, kao što i sama autorka ističe, teško dati precizan odgovor, s obzirom na to da se tek u drugoj polovini XIX veka može govoriti o nekim pionirskim etnomuzikološkim istraživanjima na južnoslovenskim prostorima, zahvaljujući Franji Kuhaču (Franjo Kuhač), dok su prva sistematska etnomuzikološka istraživanja u Bosni i Hercegovini započeta tek polovinom XX veka, u okviru Instituta za proučavanje folkloru (1947). Značajan segment ovog poglavlja, kao i same publikacije, predstavljaju karte rasprostranjenosti narodnih muzičkih instrumenata – po instrumentalnim grupama – do sredine, odnosno druge polovine XX veka.

Knjiga Jasmine Talam *Narodni muzički instrumenti u Bosni i Hercegovini* je napisana pregledno i studiozno, pedantno i dokumentovano, koristeći mnoge, do tada, nepoznate ili manje poznate izvore, kao i relevantnu domaću i inostranu stručnu literaturu. Reč je o monografskoj organološkoj studiji, u kojoj se prvi put sistematizuju, izučavaju i predstavljaju sve instrumentalne grupe narodnih muzičkih instrumenata u Bosni i Hercegovini. Zanimljiva i suptilna zapažanja o muzičkim instrumentima, graditeljima i sviračima zasnovana u značajnoj meri i na ličnim dugogodišnjim terenskim istraživanjima, ilustrovana istorijskim dokumentima, tabelama, fotografijama i kartama rasprostranjenosti muzičkih instrumenata, daju posebnu dimenziju i nesumnjivu vrednost ovoj publikaciji, koja, po svom značaju umnogome prevazilazi prostor Bosne i Hercegovine.

Jasna Tanasijević
 Univerzitet u Novom Sadu
 Akademija umetnosti
 Departman muzičke umetnosti
 Srbija

UDC 78.071.1:929 Jenko D.(082)

Zbornik *Davorin Jenko* (1835–1914)

„Bil je Slovenec in Srb, Slovan v eni in isti osebi, poln vseslovanskega navdušenja in prepričanja prav do konca svojega življenja“

(Dragotin Cvetko, Ljubljana, 1955); Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, 2015, 173 str; urednici: Gregor Jenuš i Franc Križnar

„Bio je ujedno i Slovenac i Srbin, pun entuzijazma i vere do kraja svog života“, reči su Dragotina Cvetka koje ukratko opisuju višestruko talentovanog umetnika kakav je bio Davorin Jenko, a ujedno čine i podnaslov zbornika radova *Davorin Jenko (1835–1914)*, objavljenog u Ljubljani povodom stoosamdesetogodišnjice od rođenja i stogodišnjice od smrti kompozitora. Radovi objedinjeni u ovom zborniku, pretežno slovenačkih autora, izloženi su na simpozijumu u okviru Svečane akademije¹ povodom stogodišnjice smrti Davorina Jenka pod nazivom „Davorin Jenko (1853–1914) / Življenje in delo ob stoletnici smrti“, održane u Ljubljani od 24. do 25. novembra 2014. Godine.²

Zbornik *Davorin Jenko (1835–1914)*, sadrži sedam studija, u kojima je iz različitih vizura osvetljen život i rad renomiranog umetnika. Na samom početku nalazi se urednički predgovor, koji donosi pregled života i dela Davorina Jenka – kompozitora, horovođe, dirigenta i muzičkog pedagoga, koji je obeležio istoriju kako

1 Svečana akademija realizovana je u organizaciji Arhiva Republike Slovenije, Arhiva Republike Srbije i Centra za interdisciplinarno i multidisciplinarno istraživanje i studije u Mariboru, a pod pokroviteljstvom Ministarstva za kulturu Republike Slovenije, Ministarstva za kulturu i informisanje Republike Srbije, Glazbene Matice Ljubljana i Javnog fonda za kulturnu delatnost Republike Slovenije.

2 U Beogradu je 26. novembra 2014. godine, u organizaciji Muzikološkog instituta SANU i Nacionalnog saveta slovenačke nacionalne manjine u RS, održan interdisciplinarni naučni skup *Davorin Jenko – Prilozi za kulturu sećanja*. Referati sa ovog skupa objavljeni su u zborniku: *Davorin Jenko (1835–1914). Prilozi za kulturu sećanja* (ur. Katarina Tomašević, Muzikološki institut SANU, Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine u RS, Beograd 2016), gde su rezultate svojih najnovijih istraživanja Jenkovog dela izložili stručnjaci iz oblasti muzikologije (Sonja Marinković, Katarina Tomašević, Marijana Kokanović Marković, Ivana Vesić i Jernej Weiss), komparativnih književnih studija (Maja Đukanović), teorije muzike (Anica Sabo) i etnologije (Mladena Prelić).

slovenačke, tako i srpske kulture, kao i kratak uvid u sam sadržaj zbornika. Na kraju zbornika nalaze se i dva priloga. U prvom, pod nazivom *Davorin Jenko u repertoaru Narodnog pozorišta u Beogradu*, Jelica Stevanović, daje popis svih dramskih dela na čijem programu se nalazi ime istaknutog kompozitora. Nakon toga, priložen je i *Popis dela – bibliografski pregled kompozicija Davorina Jenka* Franca Križnara. Zbornik sadrži i dva notna primera Jenkovih kompozicija, sedam fotografija, kao i fotografije pet koncertnih plakata i tri naslovne strane notnih izdanja, četiri grafikona sa statističkim podacima i šest tabelarnih prikaza kompozitorovih dela.

Radovi iz ovog zbornika mogu se grupisati u nekoliko većih tematskih blokova. Tako je najpre reč o biografskom pregledu podataka iz Jenkovog života, potom se ukazuje na značaj njegovog stvaralaštva u društveno-istorijskom kontekstu, a razmatrana je i pozorišna i horska muzika ovog autora, kao i recepcija njegovog stvaralaštva. Osvrti na studije, objavljene u ovom zborniku, biće izloženi upravo na osnovu predočenog tematskog redosleda. Studija *Život i delo Davorina Jenka* muzikologa Franca Križnara ima karakter svojevrsnog uvodnika, jer je u njemu prikazana biografija kompozitora od detinjstva pa sve do smrti, potom njegovo stvaralaštvo s akcentom na horski opus i solo pesme, uz poseban osvrt na značaj kompozitorovog rada u kulturnom životu sredina u kojima je delovao.

Pedagoški i kulturno-umetnički rad Davorina Jenka obeležen je i borbom za buđenje nacionalne svesti Slovenaca i Srba i upravo toj tematici posvećen je tekst *Davorin Jenko i kulturni život u drugoj polovini 19. veka* istoričara Gregora Jenuša. U ovom radu razmatrana je delatnost Davorina Jenka u kontekstu društveno-političkih prilika u periodu post-romantizma i kompozitorova uloga u razvitku preporoda slovenačke i srpske kulture.

U tekstu *Pesnici i njihova (ne)zdrava deca* istoričar književnosti Džonatan Vinkler (Jonatan Vinkler) skreće pažnju na različite karakteristike literarne recepcije u periodu ranog slovenačkog parlamentarizma (1861–1868), s posebnim osvrtom na slovenačkog pesnika Simona Jenka, rođaka Davorina Jenka i na njegovu zbirku *Pesmi* iz 1865. godine. Vinkler, dakle, razmatra uticaj pesnika Simona Jenka na stvaralaštvo istaknutog kompozitora, koji je svoje kompozicije najčešće i stvarao na stihove pesnika ili prema literarnim predlošcima, ne samo srpskih i slovenačkih, nego i međunarodno priznatih i poznatih književnika.

U studiji *Davorin Jenko i njegova muzika za pozorište* Henrik Nojbauer (Henrik Neubauer), režiser i koreograf, ukazuje na Jenkovo stvaralaštvo na području pozorišne muzike, oslanjajući se na raspoložive izvore, na osnovu čega se može zaključiti da je Davorin Jenko tokom poslednjih decenija 19. veka bio, nesumnjivo, najplodniji i najpoznatiji kompozitor muzike za pozorište kod Srba. Na polju ovog žanra, posebno se ističe njegov doprinos u razvoju komada s pevanjem. O odnosu Davorina Jenka prema pozorišnoj muzici pisala je i teatrolog Jelica Stevanović, u svom tekstu *Davorin Jenko u*

Narodnom pozorištu u Beogradu. Ta studija fokusirana je na značaj Jenkove delatnosti za razvoj srpske operne produkcije krajem 19. i početkom 20. veka.

Jenkov doprinos razvoju horske muzike u Sloveniji i Srbiji predstavio je Andrej Mison (Andrej Misson), kompozitor i dirigent, u svom radu *Horske kompozicije Davorina Jenka*. U tom tekstu autor je prikazao tabelaran popis kompozitorovih dela ovog žanra, strukturalne analize himne *Naprej zastava slave* i *Bože pravde*, kao i kratke analitičke osvrte na pojedine horske kompozicije.

Muzikološkinja Nataša Cigoj Krstulović u studiji *Davorin Jenko i Glazbena matica: doprinos istoriji recepcije*, ukazuje na priznavanje Jenkovog umetničkog rada na teritoriji Slovenije, odnosno govori o njegovim brojnim nagradama, počasnim članstvima, medaljama i gala koncertima, s jedne i njegovom letopisu, koji je pohranila Glazbena matica, s druge strane. Nataša Cigoj Krstulović se u ovom prilogu, dakle, bavi analizom Jenkovog stvaralaštva posmatranog iz ugla izvođača, slušaoca i kritičara, ističući da su upravo publika i muzičko društvo Glazbena matica imali suštinsku ulogu u procesu formiranja muzičkog nasleđa ovog umetnika i to naročito putem recepcije njegovih vokalnih dela na slovenačke tekstove.

Muzikološkim skupovima u Ljubljani i Beogradu, posvećenim Davorinu Jenku, još jednom je, nakon više od jednog stoleća, potvrđen njegov značaj u kulturnoj istoriji Slovenije i Srbije. Život i delo ovog kompozitora, predstavljeni u kontekstu muzikoloških, socioloških i teatroloških gledišta, čine plodno tle za nova istraživanja, ali i podsticaj za izvođenje njegovih dela.

Povodom neočekivanog odlaska prof. Andreja Mačašika, lična beleška...

Poruke, mogu, sasvim neočekivano da nas zaustave svojom neumoljivošću istine i zadatosti trenutka. Umesto prijatnih prazničnih čestitki, koje sam razmenjivala s kolegama iz Slovačke, (i dugo ih čuvala), pojavila se u nedelju, 4. juna, neočekivana, u čiji sadržaj nisam mogla da poverujem: „Imam tužnu vest: noćas je umro Andrej Mačašik. Molim te javi kome smatraš za shodno.“

Posle sumnje u istinitost takvih poruka, koja je kod mene neminovni pratilac vesti o konačnom odlasku, jer u prvom trenu pomislim da je greška, krenula sam da obaveštavam ponaosob naše stalne učesnike teatroloških konferencija u Banskoj Bistrici. Odlazili smo redovno, s posebnom radošću, od 2010. godine, poslednje nedelje novembra na konferencije.

Profesor dr Andrej Mačašik (Andrej Mat'ášik) je ustanovio teatrološku konferenciju u okviru ciklusa *Danas i ovde*, koja se u kontinuitetu održavala, zaključno sa 2016. godinom, trinaest puta. Trinaest održanih konferencija podrazumeva bogatu biblioteku od trinaest zbornika u kojima su sučeljena evropska pozorišna teorija, istorija pozorišta, teatrologija. Svake godine na početku konferencije bio je pripremljen i odštampan zbornik radova, čiji urednik je bio profesor Mačašik. Uživali smo u bogatstvu jezika na kojima su radovi pisani: slovački, češki, poljski, ruski, slovenački, srpski... I kao što reče profesor, koji je predsedavao jednoj od prošlogodišnjih, popodnevni sesija: ove konferencije su postale lep kolokvijum jezika.

Konferencija je posvećena njihovom profesoru Peteru Karvašu (Peter Karvaš). Kroz odliku „živ čovek o živom čoveku za živog čoveka“ profesor Peter Karvaš, kome je ciklus konferencija posvećen, ukazao je na jedinstvenost pozorišne umetnosti. Pisma, muzičko delo, skulptura, roman ili slika mogu – ako nisu shvaćeni u vremenu u kome su nastali – sačekati u biblioteci ili depou da bi bili ponovo otkriveni i da bi njihov kvalitet bio ocenjen. Pozorišni komad ne postoji bez interesovanja publike.

Zahvaljujući dobro osmišljenim temama konferencije, svake godine imala sam inspiraciju da obradim po neku od naših pozorišnih tema. Profesor Mačašik je potpisan kao naučni sekretar teatrološke konferencije Fakulteta dramskih umetnosti Akademije umetnosti u Banskoj Bistrici, a mi znamo da je on inicijator, glavni organizator, duša te konferencije.

Prvi poziv za učešće na teatrološkoj konferenciji usledio je još 2008. godine, zahvaljujući ljubaznom pozivu profesora Ljuboslava Majere. Tema *Trenutak i večnost u drami i pozorištu*. Za prvu konferenciju odabrala sam temu *Mit o Edipu – motiv Nahoda*

Simeona u srpskoj dramskoj književnosti. Nisam mogla da putujem u Bansku Bistricu, ali sam poslala rad.

S kakvim strpljenjem je profesor Ljuboslav Majera čekao da mu pošaljem rezime rada da bi on to pročitao na samoj konferenciji. Prilježnošću Kristine Kovač, njenom nenametljivom upornošću, to sam i završila. Kasnije se Kristina pojavljuje kao glavna spona u smislu prevodioca i animiranja saradnika za konferenciju, sve do poslednjeg poziva, koji je stigao tri nedelje pre tužnog profesorovog odlaska.

Od 2010. mi učestvujemo svake godine na teatrološkoj konferenciji, koja se održava uvek u poslednjoj nedelji novembra i broj učesnika iz Srbije se stalno proširivao. Posebnu zahvalnost iskazivala sam inicijatoru konferencije što je od 2013. godine proširio broj saradnika iz Srbije, pružajući šansu mladima sa doktorskih studija, koji su postali zapaženi učesnici konferencije.

Profesor Mihal Babiak (Michal Babiak) se uključio na desetoj, jubilarnoj konferenciji (2013), prevodeći sve naše radove, koji su objavljeni dvojezično.

Zanimljivo je da sam, zahvaljujući inspirativno odabranim temama za teatrološke konferencije, uspela da ispričam svoju pozorišnu priču o srpskom pozorištu i njegovoj dramskoj književnosti, u osam poglavlja.

Mi smo se, s posebnom radošću, odazivali pozivu za teatrološke konferencije u Banskoj Bistrici, diveći se istrajnosti, profesionalnosti, gostoprimstvu organizatora. Organizovanje teatroloških konferencija na našim prostorima je mislena imenica, pa je time i njihova istrajnost u našoj svesti bivala još vrednija.

Poslednji vikend u novembru 2017. godine biće tužnim slovima upisan u naše duše, jer se više nećemo susresti sa kolegama u Banskoj Bistrici...

Kao rezultat učestalog učešća naših teatrologa na skupovima u Banskoj Bistrici, usledili su pozivi slovačkim, uglednim profesorima na saradnju sa Novim Sadom.

Tako se profesor Andrej Mačašik odazvao našem pozivu i za *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, u broju posvećenom 150-godišnjici Srpskog narodnog pozorišta, pisao o gostovanju Srpskog narodnog pozorišta u Bratislavi u njihovom nacionalnom teatru Slovenskom narodnom divadlu (1969, 1974, 1982) u tekstu *Putevi od Dunava ka Dunavu*. Sledeći prilog o *Postdramskom teatru* objavio je profesor Mihal Babiak.

Od prošle godine oba profesora i Andrej Mačašik i Mihal Babiak postali su deo međunarodne redakcije našeg Zbornika radova Akademije umetnosti.

Na konferencijama je sve bilo uvek besprekorno organizovano, od preciznog programa rada i izlaganja učesnika, dobro podešene satnice, pripremljenog Zbornika

radova, pa do svih tehničkih detalja vezanih za naš udoban smeštaj. O svemu tome tiho, nenametljivo brinuo se profesor Andrej Mačašik. Pojavio bi se na početku rada konferencije, u prvim izlaganjima, dostojanstveno nas pozdravljao na dolasku i odlasku, bez suvišnih reči i gesta. Pažljivo saslušao naša izlaganja. Imao je jednostavnost, otmenost, dostojanstvo, skromnost ljudi koji su postigli mnogo u svojoj struci.

Samo iz podataka koji su nam stigli povodom članstva u redakciji, mogli smo saznati:

Profesor Andrej Mačašik (1953) završio je Pozorišni fakultet Visoke škole lepih umetnosti u Bratislavi 1976, na kome je stekao i ostale naučne stepene do doktorata. Od 2004. do kraja, bio je glavni urednik časopisa *Slovačko pozorište* pri Kabinetu pozorišta i filma Slovačke akademije nauka u okviru studijskog plana *Istorija i teorija pozorišne umetnosti*. I prethodno je imao uspešnu uredničku aktivnost u novinama, časopisima, izdavačkim kućama, ali ogledao se i u poslovima dramaturga u pozorištima. Nepune dve decenije je radio u svojstvu naučnog radnika u Pozorišnom institutu. Od 1998. radio je kao profesor na Akademiji umetnosti u Banskoj Bistrici.

U oblasti njegovog istraživačkog rada ubeleženo je: Istorija i savremeni trenutak slovačke pozorišne umetnosti, Pozorišna avangarda između dva svetska rata, Nova slovačka drama, Pozorišna režija u drugoj polovini 20. veka, Žanrovi pozorišne kritike. Bio je član Udruženja slovačkih pozorišnih kritičara i teoretičara, Slovačkog teatrološkog društva, Unije slovačkih novinara, Društva slovačkih pisaca, naučni sekretar i organizator trinaest godišta međunarodnih teatroloških konferencija u Banskoj Bistrici u ciklusu *Danas i sada*, urednik dvanaest zbornika...

U bibliografiji je zabeleženo pet knjiga iz oblasti slovačkog pozorišta i dramske književnosti, desetak poglavlja u knjigama, i više od dvadeset studija, što je, uz plodan urednički rad, zaista impresivan doprinos dramskoj književnosti i pozorišnoj kulturi uopšte.

Vesna Krčmar

PREGLED VAŽNIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2015/2016. GODINI NA AKADEMIJI UMETNOSTI U NOVOM SADU

(priredili Kristina Koprivšek i Petar Bursać)

OKTOBAR 2015.

UČEŠĆE STUDENATA GLUME NA FESTIVALU ARTORIUM 2015 „WAITING FOR THE THEATRE“

Slovačka, Banska Bistrica, 15 -18 . oktobar 2015.

Studenti III godine Glume na srpskom jeziku u klasi prof. Ljuboslava Majere učestvovali su na pozorišnom festivalu *ARTORIUM 2015*. U glavnom delu programa studenti su izveli predstavu *Černodrinski se vraća kući* po tekstu Gorana Stefanovskog, a u režiji prof. Ljuboslava Majere, uz saradnju prof. Predraga Momčilovića i saradnika Milana Novakovića. Pored studenata Akademije umetnosti u Novom Sadu, na festivalu su učestvovali studenti Pozorišnog fakulteta Akademije izvođačkih umetnosti u Pragu, Pozorišne akademije „Aleksander Zelterovič“ u Varšavi i domaćina Fakulteta dramskih umetnosti Akademije umetnosti u Banskjoj Bistrici.

„LUTAJUĆI OTISAK“ U OKVIRU IZLOŽBE „ALBREHT DIRER I NJEGOVI SAVREMENICI – TRIJUMFALNA POVORKA CARA MAKSIMILIJANA PRVOG“

Beograd, Muzej grada Beograda / Konak kneginje Ljubice, 24. oktobar 2015.

Projekat *Lutajući otisak* je tokom oktobra bio predstavljen u okviru pratećih programa izložbe *Albreht Direr i njegovi savremenici – Trijumfalna povorka cara Maksimilijana Prvog* u Muzeju grada Beograda. Prema rečima idejnog tvorca i neformalnog vođe tog grafičkog performansa, nastalog na Katedri za grafiku, profesora Radovana Jandrića, projekat je rezultat ljubavi i posvećenosti umetničkih „zanesenjaka“ prema grafici.

Projekat je do sada posetio više gradova Srbije, a gostovanje u okviru izložbe *Albreht Direr i njegovi savremenici* ujedno je i prvo predstavljanje beogradskoj publici.

IZLOŽBA “MASTERI 2015”

Studentski kulturni centar Novi Sad - Fabrika, 20. oktobar 2015.

Na izložbi *Masteri 2015* svoje radove su izložili: Ana Vrtačnik, Branislava Tešić, Marko Tošić, Srđan Ilić, Aleksandra Ilić, Darko Acimović, Dejan Jankov, Ivana Marić, Tamara Kokić, Mihajlo Sporin, Tanja Pantić

TURNEJA I KONCERT „NOTE PRIJATELJSTVA“ NACIONALNOG SIMFONIJSKOG ORKESTRA STUDENATA ITALIJANSKIH KONZERVATORIJUMA

Trst (Italija), Dvorana De Banfield-Tripcovich, 24. oktobar 2015.

Beograd, Zadužbina Ilije Kolarca, 26. oktobar 2015.

Novi Sad, Sinagoga, 28. oktobar 2015.

Koncert je održan u okviru Sporazuma o kulturnoj i obrazovnoj saradnji između Italije i Srbije u organizaciji Konzervatorijuma „Đuzepe Tartini“ iz Trsta, Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu i Akademije umetnosti u Novom Sadu. Izvedena su dela Nina Rote, Otorina Respigija i Edvarda Elgara pod dirigentskom palicom maestra Đuzepea Graciolija. Članovi orkestra su bili studenti italijanskih konzervatorijuma, a solistkinja Irena Josifoska, studentkinja violončela na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.

KONCERT IMPROVIZOVANE MUZIKE SA GOSTIMA IZ MAĐARSKE

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 24. oktobar 2015.

Na koncertu su nastupili: Žolt Šereš Ahad (elektronika, zvučni objekti), Nenad Marković (truba) i Ansambl „Ex You“. Istog dana, profesor Šereš sa Muzičke akademije „Franc List“ u Budimpešti susreo se sa studentima Akademije.

PRVI NAUČNI I UMETNIČKI SIMPOZIJUM „MUZIKA IZMEĐU TEORIJE I PRAKSE“

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 30 - 31. oktobar 2015.

U organizaciji Katedre za muzikologiju i etnomuzikologiju Akademije umetnosti održan je prvi naučni i umetnički simpozijum *Muzika između teorije i prakse*. Njegovo održavanje podržao je Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine.

KULTURNI NAPAD AKADEMIJE UMETNOSTI

Gradovi Vojvodine, 31. oktobar -15. decembar 2015.

U periodu od 31. oktobra do sredine decembra 2015. Akademija umetnosti organizovala je niz kulturnih događaja širom gradova Vojvodine pod zajedničkim nazivom *Kulturni napad*. Raznovrsnim programom u vidu pozorišnih predstava, koncerata i izložbi, Akademija umetnosti predstavila je različite umetničke sadržaje sa ciljem povećanja kulturne ponude u gradovima Vojvodine (Bački Petrovac, Ruma, Zrenjanin, Bač, Sremska Mitrovica, Subotica).Projekat je bio finansiran sredstvima Pokrajinskog sekretarijata za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine.

NOVEMBAR 2015.

A-FEST – FESTIVAL STUDENATA DEPARTMANA MUZIČKE UMETNOSTI Akademija umetnosti, 18 – 27. novembar 2015.

U okviru Festivala realizovano je ukupno osam koncerata, jedno predavanje na temu Aleksander tehnike (Natalija Jović) i jedna prezentacija baroknih instrumenata koju su održali Andre Loron O'Nil (SAD) i Martino Noferi (Italija). U okviru A-FEST-a nastupili su studenti Akademije umetnosti u Novom Sadu, učenici vojvođanskih muzičkih škola, studenti muzičkih akademija/fakulteta iz regiona, kao i gosti ansambl „New Trinity Baroque“ (SAD) i „Il Rossignolo“ (Italija).

Projekat je podržao Grad Novi Sad, Gradska uprava za kulturu.

MAJSTORSKI KURS VIOLINE

Akademija umetnosti, 25. i 26. novembar 2015.

Prof. Filip Grinberg (SAD) bio je gost Akademije umetnosti u Novom Sadu i održao dvodnevni majstorski kurs violine.

FESTIVAL STUDENTSKOG POZORIŠTA

Akademija umetnosti/Srpsko narodno pozorište, 28-30. novembar 2015.

Treći Festival studentskog pozorišta održan je na Akademiji umetnosti i u Srpskom narodnom pozorištu. Tokom tri dana festivala izvedeno je šest predstava. Na festivalu su učestvovali studenti Akademije umetnosti u Banskjoj Bistrici (Slovačka), Akademije za gledalište, radio, film in televiziju u Ljubljani, Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, Akademije scenskih umjetnosti u Sarajevu, Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu i Akademije umetnosti u Novom Sadu. Projekat je podržao Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine.

DECEMBAR 2015.

INTENZIVNI MAJSTORSKI KURSEVI, A-FEST 2015.

Novi Sad, 1 – 15. decembar 2015. godine

Akademija umetnosti organizovala je Intenzivne majstorske kurseve za violinu, flautu i klarinet u okviru Festivala Departmana muzičke umetnosti A-FEST, u periodu od 1. do 15. decembra 2015. Majstorski kurs violine držao je Mateja Marinković sa Kraljevske muzičke akademije u Londonu, flaute Matej Zupan, a klarineta Tadej Kenig, obojica sa Akademije za glazbu u Ljubljani. Kursevi su bili namenjeni učenicima muzičkih škola i studentima muzičkih akademija/fakulteta, kao i ostalim zainteresovanim izvođačima.

KONCERT SKRJABINOVIIH SONATA

Zagreb, Muzička akademija, 1. decembar 2015.

Ljubljana, Muzička akademija, 2. decembar 2015.

Sarajevo, Bošnjački institut, Fondacija AdilaZulfikarpašića, 4. decembar 2015.

Beograd, Galerija Kolarčeve zadužbine, 7. decembar 2015.

Niš, Sala Simfonijskog orkestra, 8. decembar 2015.

Novi Sad, Gradska kuća, 14. decembar 2015.

Koncert Skrijabinovih sonata realizovali su profesori i saradnici Katedre za klavir povodom 40 godina postojanja i rada Katedre za klavir i 100 godina od smrti velikog ruskog kompozitora Aleksandra Skrijabina.

KONCERTNA SEZONA AKADEMIJE UMETNOSTI

Amfiteatar Centralne zgrade Univerziteta u Novom Sadu, 1 – 22. decembar 2015.

U okviru Koncertne sezone, koncerte su održali Florijan Balaž, violina i Vanja Prica, klavir, Ljiljana Lišković, sopran i Julija Bal, klavir, Mihajlo Zurković, klavir, Aleksandar Tasić, klarinet i Zoran Krajišnik, gitara.

KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA AKADEMIJE UMETNOSTI

Novi Sad, Sinagoga, 8. decembar 2015.

Simfonijskim orkestrom je dirigovao prof. Andrej Bursać, solista na koncertu je bio vanr. prof. Nenad Marković (truba), a izvedena su dela L. van Betovena i J. N. Humla.

Realizaciju koncerta je podržao Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine.

IZLOŽBA PETOG SVETSKOG BIJENALA STUDENTSKE FOTOGRAFIJE

Galerija Centralne zgrade Univerziteta u Novom Sadu, 15. decembar 2015.

U okviru Petog svetskog bijenala studentske fotografije održano je i predavanje profesora fotografije sa Univerziteta Vestminster u Londonu, Alana Parkera, na temu „Zašto studirati fotografiju“.

KONCERT „PARALELE – PROFESORI I STUDENTI“

Svečana sala Gimnazije „Jovan Jovanović Zmaj“, 16. decembar 2015.

Na koncertu su nastupili gosti sa Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu: Prof. Vladimir Tošić, kompozicija, prof. Vladimir Cvijić, klavir i Katarina Ruvidić, klavir (student)

SHORTZ FESTIVAL, MEĐUNARODNI FESTIVAL VIDEO I KRATKOG FILMA

Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 25-26. decembar 2015.

Tema Šestog festivala je bila „Eksperimentalni video“. Ideja festivala je da se fenomen eksperimentalnog videa/kratkog filma u duhu ove definicije istraži hrabro, kreativno i

beskompromisno. Kao i svake godine festival je bio mešavina kvalitetnih radova mladih autora kao i već afirmisanih zvezda internacionalne umetničke scene. Festival neguje i afirmiše autorski umetnički izraz, profesionalizam, ali i entuzijazam mladih autora.

GOSTOVANJE ANTONIJE BENET NA AKADEMIJI UMETNOSTI

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 26. decembar 2015.

Antonija Benet, kćerka legendarnog pevača Tonija Beneta, održala je otvoreno predavanje za studente, profesore i širu publiku na Akademiji umetnosti pred nastup koji je imala s Vojvođanskim simfonijskim orkestrom u Sinagogi.

JANUAR 2016.

KURS SLIKANJA

Akademija umetnosti, januar – jun 2016.

Kurs je namenjen svim zainteresovanim polaznicima, nezavisno od predznanja, uzrasta, edukacije ili profesionalne orijentacije, a drže ga saradnici i profesori zaposleni na Departmanu likovnih umetnosti.

XI UMETNIČKA RADIONICA: SOLFEDO I TEORIJA MUZIKE

Akademija umetnosti, 23. januar – 7. maj 2016.

Akademija umetnosti u Novom Sadu, Departman muzičke umetnosti, Katedra za solfedo i metodike nastavlja sa redovnom praksom organizovanja umetničke radionice Solfedo i teorija muzike. Umetnička radionica namenjena je učenicima srednjih muzičkih škola (posebno završnih razreda), studentima muzičkih fakulteta, koji nameravaju da se usavršavaju u navedenim oblastima.

FEBRUAR 2016.

RADIONICE DŽEZ MUZIKE

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, februar – april 2016.

Američki džez izvođač, kompozitor i muzički producent Antonio Toni Andervud gostovao je na Akademiji umetnosti u Novom Sadu gde je održao nekoliko radionica na temu džez muzike. Andervud je u Srbiji boravio, zahvaljujući Fulbrajt stipendiji Ambasade Sjedinjenih Američkih Država, u nameri da istraži kako tradicionalna i savremena džez muzika utiče na srpsku kulturu.

NEDELJNA ŠKOLA CRTANJA

Akademija umetnosti, Kosovska 33, 8. februar – 14. jun 2016.

Departman likovnih umetnosti, Katedra za crtanje organizuje Nedeljnu škola crtanja

koja je namenjena svim zainteresovanim polaznicima nezavisno od predznanja, uzrasta, edukacije ili profesionalne orijentacije.

KURS VAJANJA

Akademija umetnosti, Petrovaradinska tvrđava, februar – jun 2016.

Departman likovnih umetnosti, Katedra za vajarstvo organizuje Kurs vajanja za sve zainteresovane polaznike nezavisno od predznanja, uzrasta, edukacije ili profesionalne orijentacije.

DRUGI PRIPREMNI SEMINAR ZA PREDAVAČE DŽEZA

Amfiteatar Centralne zgrade Univerziteta u Novom Sadu, 17. i 18. februar 2016.

Drugi pripremni seminar za predavače džeza održali su profesori Departmana za muziku Norveškog univerziteta za prirodne nauke i tehnologiju iz Tronhajma, prof. Erling Aksdal i prof. Džon Pal Inderberg. Seminar se održao u okviru Sporazuma o saradnji s Departmanom za muziku iz Tronhajma i Erasmus + programa.

KONFERENCIJA GEDU 2016

Amfiteatar Centralne zgrade Univerziteta u Novom Sadu, 27. februar 2016.

Na konferenciji GEDU (Game Development and Education) na temu „Obrazovanje kadra za rad u industriji video-igara: od neformalne obuke do studijskog programa“ govorili su profesori i saradnici sa novosadskog i beogradskog univerziteta i predstavnici industrije video-igara. U Organizacionom komitetu Konferencije bili su: doc. dr Manojlo Maravić, dr Vladimir Dimovski i Ass. mr Igor Kekeljević.

MASTER KLAS AMERIČKOG PIJANISTE I KOMPOZITORA ARIA

VIKAKSONA Akademija umetnosti, 29. februar 2016.

Studenti Akademije umetnosti imali su priliku da pohađaju master klas američkog pijaniste i kompozitora iz Njujorka Aria Vikaksona koji je u Novom Sadu osim master klasa na Akademiji održao i predavanje u Američkom kutku kao i koncert u Spomen zbirci Pavla Beljanskog.

MART 2016.

PREDAVANJE „TRADICIJA HORSKOG PEVANJA U FINSKOJ”

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 19. mart 2016.

Reijo Kekkonen, finski kompozitor, dirigent i izdavač (izdavačka kuća „Sulasol“, Helsinki) održao je predavanje za studente i profesore Akademije umetnosti na temu tradicije horskog pevanja u Finskoj.

SPORAZUM O SARADNJI IZMEĐU AKADEMIJE UMETNOSTI, POKRAJINSKOG ZAVODA ZA ZAŠTITU SPOMENIKA KULTURE I GALERIJE MATICE SRPSKE

Centralna zgrada Univerziteta u Novom Sadu, 22. mart 2016.

U Centralnoj zgradi Univerziteta u Novom Sadu potpisan je trilateralni sporazum o saradnji između Akademije umetnosti, Pokrajinskog zavoda za zaštitu spomenika kulture i Galerije Matice srpske. Sporazum su potpisali dekan Akademije umetnosti u Novom Sadu prof. Siniša Bokan, direktor Pokrajinskog zavoda za zaštitu spomenika kulture Zoran Vapa i upravnica Galerija Matice srpske mr Tijana Palkovljević Bugarski. Sporazum, čijem potpisivanju je prisustvovao i rektor Univerziteta u Novom Sadu prof. dr Dušan Nikolić, potpisan je u cilju razvijanja saradnje u oblasti likovnih i primenjenih umetnosti, prezentacije i promocije umetnosti, posebno u realizaciji master studija iz oblasti konzervacije i restauracije dela likovnih i primenjenih umetnosti, koje će se izvoditi na Akademiji umetnosti.

KONCERT DUA MILICA STOJADINOVIĆ I SILVANO ZABEO

Beograd, Italijanski institut za kulturu, 23. mart 2016.

Novi Sad, Gradska kuća, 24. mart 2016.

U okviru Erasmus + programa mobilnosti nastavnog osoblja i Sporazuma o kulturnoj i obrazovnoj saradnji između Italije i Srbije, održan je koncert profesorke Akademije umetnosti u Novom Sadu Milice Stojadinović, sopran i profesora sa Konzervatorijuma „Đuzepe Tartini“ u Trstu, Silvana Zabea, klavir. Na programu su bila dela S. Biničkog, M. Milojevića, P. Konjovića, S. Rahmanjinova, F. P. Tostija, Đ. Pučinija.

APRIL 2016.

„GRAFIKA I CRTEŽ“ IZLOŽBA CRTEŽA STUDENATA KATEDRE ZA GRAFIKU AKADEMIJE UMETNOSTI U NOVOM SADU I GRAFIČKOG ODSEKA FAKULTETA LIKOVNIH UMETNOSTI U BEOGRADU

Beograd, Galerija Fakulteta likovnih umetnosti, 5 – 15. april 2016.

Na izložbi su bili izloženi radovi 24 studenata Grafike I, II, III, IV godine osnovnih akademskih studija i jednog studenta master studija Akademije umetnosti u Novom Sadu.

PROMOCIJA KNJIGE JELENE GUGE „DIGITALNO JA: KAKO SMO POSTALI BINARNI“

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 6. april 2016.

U knjizi *Digitalno Ja: Kako smo postali binarni*, autorka ispituje ulogu tela i identiteta u digitalno posredovanim interakcijama i okruženjima virtuelne i proširene realnosti, odnosno u novomedijskom kulturalnom okruženju. Na promociji su govorili: Dejan Grba,

digitalni umetnik, docent na programu Novi mediji (FLU, Beograd), Uroš Krčedinac, softverski inženjer (Al Lab – FON, Beograd), Danijela Halda, izdavač (Centar za savremenu kulturu i komunikacije ArtKult, Novi Sad) i autorka.

PREZENTACIJA PROJEKTA „SKULPTURE I INSTALACIJE U NOVOM SADU“ Akademija umetnosti, Atelje Barutana, Petrovaradinska tvrđava, 6. april 2016.

Održana je prezentacija projekta koja je istovremeno predstavljala poziv studentima da se uključe u projekat. U julu 2015. u podgrađu Petrovaradinske tvrđave ostvaren je višednevni projekat *Skulpture i instalacije* čiji je autor doc. Nikola Macura. Na nekoliko mesta postavljene su instalacije studenata novosadske Akademije umetnosti koje su na nekoliko dana ovaj prostor pretvorile u galeriju pod otvorenim nebom.

PREDAVANJE „GDE I KAKO POSLE DIPLOME”

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 9. april 2016.

Ljubica Ristovski, upravnica Narodnog pozorišta u Subotici, održala je studentima Departmana dramskih umetnosti predavanje o mogućnostima zapošljavanja mladih dramskih umetnika. Na predavanju su obrađene teme pozorišnih ustanova, njihovog funkcionisanja, načina pisanja CV-ja, regulisanja sopstvenog statusa, pojma slobodnog umetnika, samostalne pozorišne produkcije, plasiranja predstava i sponzorstva.

STUDENTI GLUME NA 66. FESTIVALU PROFESIONALNIH POZORIŠTA VOJVODINE

Sombor, Narodno pozorište, 11 – 16. april 2016.

U okviru pratećeg programa Festivala studenti Glume Akademije umetnosti u Novom Sadu nastupili su sa dve predstave: *Leteti, odleteti...* Igra, muzika, pesme iz *Prosjачke opere* i pesme Adama Devenija koju su izveli studenti treće godine Glume na mađarskom jeziku, klasa prof. Lasla Šandora, i *Černodrinski se vraća kući* po tekstu Gorana Stefanovskog koju su izveli studenti treće godine Glume na srpskom jeziku, klasa prof. Ljuboslava Majere.

KONCERT PIJANISTA SA MUZIČKE AKADEMIJE U SARAJEVU

Novi Sad, Gradska kuća, 12. april 2016.

Na koncertu su nastupili gosti sa Muzičke akademije u Sarajevu, ass. mr Azra Medić, doc. mr Dragan Opančić, vanr. prof. mr Višnja Bakalar, vanr. prof. mr Nihad Krečo. Izvedena su dela Klementija, Skrjabin, Lista, Ravela, Mesijana, Jelićanina.

KONCERT MEŠOVITOG HORA AKADEMIJE UMETNOSTI

Novi Sad, Galerija Matice srpske, 13. april 2016.

Mešoviti hod Akademije umetnosti u Novom Sadu, kojim diriguje docent Božidar

Crnjanski, održao je koncert u Galeriji Matice srpske na kom su izvedena dela Marencija, Bruknera, Mendelsoona, Bartoka i Tedeska.

DAN AKADEMIJE UMETNOSTI

Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 22. i 25. april 2016.

U okviru obeležavanja 42 godine postojanja i rada Akademije umetnosti, 22. aprila dekan Akademije umetnosti, prof. Siniša Bokan, i rektor Univerziteta u Novom Sadu, prof. dr Dušan Nikolić, dodelili su su nagrade studentima za ostvaren uspeh u prethodnoj školskoj godini, kao i novoosnovanu nagradu „Hiljadu zato“ Fonda za podsticanje i stimulisanje umetničkog i istraživačkog stvaralaštva studenata studijskog programa master akademskih studija: Grafičke komunikacije Akademije umetnosti Novi Sad „Nomen est omen – Dobanovački“

Nagrade Fondacije „Mali princ“ za postignute vrhunske rezultate u oblasti muzičke, likovnih i dramskih umetnosti za školsku 2015/2016. godinu dodeljene su 25. aprila. U okviru programa prikazan je film koji govori o dosadašnjim dobitnicima nagrade, kao i o radu fondacije „Mali princ“. Dobitnice nagrade u školskoj 2015/2016. godini bile su: Radica Đedović, flauta; Tijana Ivković, produkcija za audiovizuelne medije i Irena Kovač, slikarstvo.

KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA AKADEMIJE UMETNOSTI

Novi Sad, Sinagoga, 28. april 2016.

Na koncertu je kao solista nastupio violinista doc. Robert Lakatoš, a orkestrom je dirigovao maestro Andrej Bursać. Na programu su bila dela E. Laloa i E. Elgara. Realizaciju koncerta podržao je Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine.

MAJ 2016.

MAJSTORSKI KURS FLAUTE

Akademija umetnosti, 5. i 6. maj 2016.

Akademija umetnosti je organizovala Majstorski kurs flaute namenjen učenicima muzičkih škola i studentima muzičkih akademija/fakulteta, nastavnicima kao i ostalim zainteresovanim izvođačima. Kurs je vodio poznati pedagog i renomirani izvođač prof. Dejan Gavrić sa nemačke Visoke škole za muziku u Majncu (Hochschule für Musik Mainz).

SRPSKA PREMIJERA DUGOMETRAŽNOG DOKUMENTARNOG FILMA „GENERACIJA 68“ I SUSRET SA AUTOROM NENADOM PUHOVSKIM

Akademija umetnosti, Kosovska 33, 13. maj 2016.

Prvi u Srbiji imali smo priliku da vidimo dugometražni dokumentarni film *Generacija '68*, autora Nenada Puhovskog, profesora zagrebačke Akademije dramske umjetnosti i posvećenog dokumentariste. Posle projekcije održan je razgovor o filmu s autorom.

IZLOŽBA RADOVA STUDENATA FAKULTETA LIKOVNIH UMETNOSTI ARISTOTEL UNIVERZITETA U SOLUNU

Akademija umetnosti, Galerija Hol, Petrovaradinska tvrđava, 18– 31. maj 2016.

Izložbu je otvorila prof. Bosiljka Zirojević Lečić, šefica Departmana likovnih umetnosti. Učesnici izložbe su bili: Zoi Antoniadi, Ellada Acherioti, Grigoris Galanopoulos, Borislava Georgitseli, Manolis Dimitrakis, Eleni Fotopoulou, Korina Kamalakidou, Stavroula Kapsali, Natassa Kotsala, Panagiotis Katsios, Giorgos Lazaridis, Despina Matzari, Dimosthenis Bogiatzis, Eleni Nikolakopoulou, Vafopoulos Michalis. Klasa profesora Manolisa Yiannadakisa.

FANFARE ZA EVROPU – DOBRODOŠLI U NOVI SAD !

Brass & Percussion

Petrovaradinska tvrđava – Sat na Ludvigovom bastionu, Trg slobode 23. maj 2016.

Akademija umetnosti Novi Sad, pod umetničkim rukovodstvom profesora Nebojše Jovana Živkovića spremila je kratak muzički događaj sa perkusionistima i izvođačima na limenim duvačkim instrumentima kod sata na Ludvigovom bastionu i na Trgu slobode. Specijalni gost na instrumentu „marching snare drum“ (pokretni/noseći bubanj) bio je prof. Džon Vuton iz SAD. Posle nastupa na Evrosongu 2015. u Beču i u bečkoj Gradskoj kući, i sa Petrovaradinske tvrđave izvedeno je delo „Fanfare“ N. J. Živkovića, u izvedbi studenata Akademije umetnosti praćeno gromovitim, prodirućim zvucima i udarcima dubokih bubnjeva. Master dramer-bubnjar Džon Vuton (prof. na Univerzitetu u Mizuriju, SAD) demonstrirao je svoje veštine na „marching snare“ bubnju.

KONCERT ITALIJANSKE FLAUTISTKINJE LUIZE SELO

Novi Sad, Amfiteatar Centralne zgrade Univerziteta u Novom Sadu, 29. maj 2016.

Beograd, Italijanski institut za kulturu, 30. maj 2016.

U okviru Erasmus + programa mobilnosti nastavnog osoblja i Sporazuma o kulturnoj i obrazovnoj saradnji između Italije i Srbije, održan je koncert profesorke flaute sa Konzervatorijuma „Džuzepe Tartini“ u Trstu, Luize Selo, uz klavirsku pratnju str. sar. Filipa Milisavljevića, dok je gost na koncertu bila profesorica Akademije umetnosti u Novom Sadu Laura Levai Aksin. Na programu su bila dela J. S. Baha, K. Rajnekea, G. Donicetija, Đ. Rosinija, D. Despića i F. Doplera.

JUN 2016.

IZLOŽBARADOVA STUDENATA I, II i III GODINE DEPARTMANA LIKOVNIH UMETNOSTI

Izložbeni prostori Akademije umetnosti na Petrovaradinskoj tvrđavi, 8. jun 2016.

Izložbu je otvorila red. prof. dr Dubravka Lazić, prodekanka za umetnički rad i

međunarodnu saradnju, na izložbi su predstavljeni radovi studenata I, II i III godine svih studijskih programa Departmana likovnih umetnosti.

ZAVRŠNA IZLOŽBA RADOVA STUDENATA DEPARTMANA LIKOVNIH UMETNOSTI

Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, 17. jun - 5. jul 2016.

U Galeriji likovne umetnosti Poklon zbirci Rajka Mamuzića otvorena je završna izložba radova studenata IV godine Departmana likovnih umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu. Postavka se mogla pogledati do 5. jula. Na otvaranju, studente i publiku pozdravio je Lazar Marković, direktor Galerije likovne umetnosti Poklon zbirke Rajka Mamuzića, a izložbu je otvorio dekan Akademije umetnosti prof. Siniša Bokan. Na Završnoj izložbi su dodeljene nagrade najuspešnijim studentima završne godine Departmana likovnih umetnosti.

KURSEVI STALNOG UMETNIČKOG USAVRŠAVANJA CENTAR ZA CELOŽIVOTNO UČENJE AKADEMIJE UMETNOSTI

Akademija umetnosti, 24. jun – 02. jul 2016.

Departman muzičke umetnosti Akademije umetnosti u okviru Centra za celoživotno učenje organizovao je Kurseve stalnog umetničkog usavršavanja koji pružaju mogućnost usavršavanja s vrhunskim muzičarima – profesorima Akademije umetnosti u Novom Sadu. Kursevi su bili namenjeni učenicima nižih i srednjih škola iz Srbije i regiona, studentima s drugih muzičkih fakulteta, svršenim studenta koji žele dodatne časove kao i studentima iz drugih zemalja.

JUL 2016.

NOVOSADSKI KAMERNI HOR NASTUPIO NA INTERNACIONALNOM HORSKOM TAKMIČENJU U MILTENBERGU, NEMAČKA I OSVOJIO ZLATNU MEDALJU

Nemačka, Internationaler Chorwettbewerb Miltenberg, 14 – 17. jul 2016.

Takmičenje u Miltenbergu, koje se održava bijenalno od 1996. godine, predstavlja jedno od najprestižnijih takmičenja u Nemačkoj budući da se organizuje pod pokroviteljstvom Nemačke asocijacije horova i Opštine Miltenberg.

Na to prestižno takmičenje Novosadski kamerni hor, pod dirigentskom palicom doc. Božidara Crnjanskog, plasirao se tako što je prvobitno prošao selekciju od 32 prijavljena hora iz čitavog sveta da bi se našao u finalu s najboljih šest i osvojio zlatno odličje i pehar u A kategoriji. Na takmičenju su učestvovali horovi iz Kolumbije, Portugala, Danske, Filipina, Irske i Srbije. Novosadski kamerni hor je prvi hor iz Srbije koji je uspeo da se plasira na to takmičenje.

LETNJA RADIONICA AKADEMIJE UMETNOSTI U NOVOM SADU: PODVODNA FOTOGRAFIJA NOVI SAD – KVARNER 2016

Hrvatska i Srbija, 16 - 31. jul 2016.

Radionicu, realizovanu u Hrvatskoj i Srbiji, organizovali su Akademija umetnosti u Novom Sadu, udruženje Vojvodina OK, Udruženje za obrazovne razmene između Kine i Srbije, uz pomoć grada Kastav u Hrvatskoj. Radionica je imala edukativni i praktični karakter, kroz realizaciju podvodnih fotografija, studijskih analognih snimanja i prezentacije savremenih procesa i tehnologija televizijske produkcije. Profesori i studenti sa Pekinškog univerziteta za komunikaciju (Communication University of China) učestvovali su u letnjoj radionici na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.

SEPTEMBAR 2016.

IZLOŽBA RADOVA I PREZENTACIJA I PROJEKCIJA RADOVA NASTALIH U OKVIRU PROJEKTA „STOP CITY“

**Akademija umetnosti, Multimedijalni centar i Atelje galerija „Dragan Kurucić“,
Petrovaradinska tvrđava, 15. septembar 2016.**

Međunarodni projekat univerzitetske saradnje pod nazivom STOP CITY realizovan je u periodu od 5. do 15. septembra 2016. godine na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Ovogodišnja radionica, s učešćem francuskih, italijanskih i srpskih studenata, bila je druga po redu, a tema je bila grad Novi Sad. Nakon analize stanja nastale su umetničke intervencije kroz različite pristupe gradu: urbani dizajn, pejzažna arhitektura, arhitektura, dizajn, scenografija i grafički dizajn.

U projektu su učestvovali: Nacionalna visoka škola za arhitekturu i pejzažnu arhitekturu u Bordou (Francuska), Visoka umetnička škola u Bordou (Francuska), Politehnički univerzitet u Milanu – Fakultet za dizajn (Italija), Fakultet tehničkih nauka, Departman za arhitekturu i urbanizam, Novi Sad i Akademija umetnosti Novi Sad.

INSTANT MIX THEATER LAB FOUNDING PROJECT

Akademija umetnosti, 26 – 30. septembar 2016. godine

U okviru međunarodnog projekta “Instant Mix Theater Lab Founding Project”, održana je dramaturška radionica, zamišljena kao eksperimentalni projekat s drugačijim pristupom prevodu dramskog teksta na drugi jezik, pri čemu sve što iskustvo prevoda nosi sa sobom postaje deo scenskog spektakla. U projektu učestvuju asocijacija L’Instant Mème, Francuska (nosilac projekta), Univerzitet Midlseks, Velika Britanija (partner) i Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu (partner). Projekat je sufinansiran sredstvima Evropske unije u okviru programa Kreativna Evropa. Ciljevi projekta su razvoj multilingvalizma i interkulturalizma u savremenom društvu i eksperimentalni pristup prevodu dramskog teksta na drugi jezik kao i suočavanje s jezičkim preprekama u

doživljaju teatra, kulturološkim, teritorijalnim i nacionalnim odlikama. Projekat traje do kraja 2017. godine.

ERASMUS + PROGRAM UNIVERZITETSKE RAZMENE

U okviru programa Erasmus + u školskoj 2015/2016. godini realizovane su razmene studenata i nastavnog i nenastavnog osoblja sa Konzervatorijumom „Đuzepe Tartini“ iz Trsta (Italija), Muzičkom akademijom „Karol Lipinski“ iz Vroclava (Poljska), Fakultetom za muziku i vizuelne umetnosti iz Pečuja (Mađarska), Univerzitetom „Sveti Kiril i Metodije“ iz Velikog Trnova (Bugarska), Univerzitetom u Granadi (Španija), Visokom umetničkom školom u Cirihi (Švajcarska), Departmanom za muziku Norveškog univerziteta za nauku i tehnologiju iz Tronhajma (Norveška) i Akademijom umetnosti iz Rejkjavika (Island). Ukupno je ostvareno 28 mobilnosti u letnjem semestru školske 2015/2016. godine od kad je program Erasmus + aktivan u Srbiji.

NAGRADE I PRIZNANJA
dodeljeni Akademiji umetnosti u Novom Sadu,
nastavnicima i studentima u školskoj 2015/2016. godini

Naziv nagrade	Datum dodele	Dobitnik nagrade	Davalac nagrade
Nagrada publike za studente glume na <i>Festivalu Artorium</i> u Banskoj Bistrici (Slovačka)	18. oktobar 2015.	Studenti III godine Glume na srpskom jeziku u klasi prof. Lj. Majere za predstavu <i>Černodrinski se vraća kući</i> po tekstu Gorana Stefanovskog.	<i>VI međunarodni projekat umetničkih akademija/fakulteta Artorium 2015</i>
GITARA: dve I nagrade i jedna II nagrada na VII takmičenju gitarista u Valjevu	5. i 6. decembar 2015.	Aleksandar Antić, II godina – I nagrada u VI kategoriji, laureat za akademske kategorije Jovan Mihajlović, II godina – I nagrada u VI kategoriji Jelena Milinković, IV godina – II nagrada u VII kategoriji (klasa Z. Krajišnik, red. prof, P. Popović, str. sar.)	<i>VII takmičenje gitarista, Valjevo</i>
GITARA: Dve I nagrade na Prvom festivalu gitare u Šapcu	26 – 27. decembar 2015.	Aleksandar Antić, II godina – I nagrada u VI kategoriji (klasa Z. Krajišnik, red. prof, P. Popović, str. sar.) Viktor Đuknić, master – laureat i I nagrada u VIII kategoriji (klasa S. Tošić, red. prof, P. Popović, str. sar.)	<i>I festival gitare Muzička škola „Mihailo Vukdragović“ Šabac</i>
FLAUTA: I NAGRADA SAKSOFON: I i II NAGRADA HORNA: I NAGRADA TROMBON: I NAGRADA TUBA: I NAGRADA na <i>Međunarodnom takmičenju „Davorin Jenko“</i> u Beogradu	9. februar 2016.	Anja Malkov, flauta – I nagrada (klasa: Laura Levai Aksin, red. prof, klavirska saradnja: Filip Milisavljević, str. sar.) Filip Orlović, saksofon – I nagrada Monika Barat, saksofon – II nagrada (klasa: Gordan Tudor, docent Gabor Bunford, viši str. sar. klavirska saradnja: Ivana Karajkov, sam. str. sar.) Urmin Nes Majstorović, horna – I nagrada (klasa: Nenad Vasić, vanr. prof. klavirska saradnja: Oskar Riter, sam. str. sar.) Slobodan Veselinović, trombon – I nagrada Rajan Bolozan, tuba – I nagrada (klasa: Branislav Aksin, red. prof. klavirska saradnja: Oskar Riter, sam. str. sar.)	<i>Međunarodno takmičenje „Davorin Jenko“ u Beogradu</i>

I nagrada za duvački kvintet na takmičenju "Davorin Jenko" u Beogradu u C kategoriji za Kamernu muziku	10. februar 2016.	Jovana Lukač - flauta Mina Novović - oboa Dražen Tikveša - klarinet Aleksa Marinković - fagot Urmin Nes Majstorović - horna (Klasa: Sonja Antunić, red. prof.)	Međunarodno takmičenje „Davorin Jenko“ u Beogradu
I nagrada na XVIII međunarodni susreti flautista "Tahir Kulenović" u Valjevu	10. februar 2016.	Dušica Nikolić, III godina - flauta Radica Đedović, master – flauta Sanja Caldović, III godina – klavir (klasa Kamernu muzike; red. prof. Aleksandar Tasić)	XVIII međunarodni susreti flautista "Tahir Kulenović", Valjevo
II nagrada na Međunarodnom takmičenju pijanista Memorijal Jurica Murai, Varaždin, Hrvatska	10. februar 2016.	Dragutin Vučić, I godina, klavir – II nagrada (klasa: Iris Kobal, red. prof)	Međunarodno takmičenje pijanista Memorijal Jurica Murai, Varaždin Hrvatska
HARFA: Dve I nagrade i laureat, VII Vojvodanski festival harfe u Zrenjaninu	12. mart 2016.	Lenka Petrović (III godina) – laureat i I nagrada Anđela Stanković (I godina) – I nagrada (klasa: Staša Mirković Grujić, vanr. prof. Mina Momčilović, str. sar.)	VII vojvodanski festival harfe u Zrenjaninu
Zlatna maska za najbolji autorski projekat, za kolektivnu režiju, za najbolju epizodnu mušku ulogu, za najbolju epizodnu žensku ulogu. Plaketa za najbolju kostimografiju.	24 – 28.mart 2016.	Predstava „LIZISTRATA ili Porazgovaramo malo o ratu i miru“ po motivima Aristofanovih komedija u izvođenju studenata IV glume Glume na srpskom jeziku u klasi prof. Nikite Milivojevića (studenti: Ivana Pančić, Sonja Isailović, Milica Sećerov, Teodora Marčeta, Jelena Simić, Milan Kolak, Vukašin Randelović, Igor Greksa, Aleksa Ilić i Damjan Cvetanovski). Damjan Cvetanovski – Zlatna maska za najbolju epizodnu mušku ulogu Teodora Marčeta – Zlatna maska za najbolju epizodnu žensku ulogu	XIX Art Trema fest, Ruma
HARFA: I nagrada u kategoriji do 19 godina na VII međunarodnom takmičenju „Antonio Salieri“, Lenjano, Italija	9. april 2016.	Anđela Stanković (I godina) - I nagrada u kategoriji do 19 godina (klasa: Staša Mirković Grujić, vanr. prof. i Mina Momčilović, str. sar.)	VII međunarodnom takmičenju „Antonio Salieri“, Lenjano, Italija
FLAUTA: Laureat, I i II nagrada na Međunarodnom takmičenju „WOODWIND & BRASS“ u Varaždinu, Hrvatska	8 -15. april 2016.	Anja Malkov (I godina) – Laureat u svojoj kategoriji Radica Đedović (master studije) – I nagrada Dušica Nikolić (III godina) – II nagrada (klasa red. prof. Laura Levai Aksin)	Međunarodno takmičenje „WOODWIND & BRASS“, Varaždin, Hrvatska

NAGRADE ZA USPEH STUDENATA U 2015/2016. godini	22. april 2016.	Natalija Jović - Nagrada najboljem studentu fakulteta (uspeh 9,91) Stefan Jančić, Kaja Mandić Plavšić, Katarina Marić, Irena Josifovska – Izuzetna nagrada za uspeh u toku studija (za ostvarenu ukupnu prosečnu ocenu 10,00) Radica Đedović, Flauta – Nagrada za vrhunske rezultate u umetnosti Stefan Stojanović, Slikarstvo – Nagrada za vrhunske rezultate u umetnosti Danica Grubački, Gluma na srpskom jeziku – Nagrada za vrhunske rezultate u umetnosti	Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti Novi Sad
Nagrada “HILJADU ZATO” Fonda za podsticanje i stimulisanje umetničkog i istraživačkog stvaralaštva studenata studijskog programa master akademske studija: Grafičke komunikacije Akademije umetnosti Novi Sad “Nomen est omen – Dobanovački”.	22. april 2016.	Marija Brkić - nagrada „Hiljadu zato“ za umetničke radove nastale u toku 2014/2015. godine.	Fond za podsticanje i stimulisanje umetničkog i istraživačkog stvaralaštva studenata studijskog programa master akademske studija: Grafičke komunikacije Akademije umetnosti Novi Sad “Nomen est omen – Dobanovački”.
Laureat i nagrada „Vladimir Urošević“ kao izuzetnom mladom talentu na <i>XIII takmičenju drvenih duvača</i> , Požarevac	21-24. april 2016.	Mina Novović, III godina, oboa – 100 bodova, laureat i nagrada „Vladimir Urošević“ (klasa: Vladimir Puškaš, vanr. prof klav. saradnja: Ivana Karajakov, sam. str. sar.)	<i>XIII takmičenju drvenih duvača</i> , Požarevac
Fondacija „Mali princ“, nagrade za postignute vrhunske rezultate u oblasti muzičke, likovnih i dramskih umetnosti	25. april 2016.	Radica Đedović, Departman muzičke umetnosti (Flauta) Tijana Ivković, Departman dramskih umetnosti (Produkcija u audiovizuelnim medijima) Irena Kovač, Departman likovnih umetnosti (Slikarstvo)	Fondacija „Mali princ“

III mesto, Festival umetnosti ARTUR, Bratislava, Slovačka	27-30. april 2016.	Ivana Janošev, IV godine režije – III mesto za audiovizuelni rad duži od 10 minuta za dokumentarni film <i>Mrtvi kapital</i> . (klasa: Nikita Milivojević, red. prof.)	Festival umetnosti ARTUR, Bratislava, Slovačka
Nagrada publike na Festivalu internacionalnog studentskog teatra – FIST, Beograd	5-8. maj 2016.	Studenti IV godine Glume na srpskom jeziku za predstavu <i>LIZISTRATA ILI PORAZGOVARAJMO MALO O RATU I MIRU</i> Režija: kolektivni rad klase. Igraju: Ivana Pančić, Sonja Isailović, Milica Sećerov, Teodora Marčeta, Jelena Simić, Milan Kolak, Vukašin Randelović, Igor Greksa, Aleksa Ilić, Damjan Cvetanovski (klasa: Nikita Milivojević, red. prof.)	Festival internacionalnog studentskog teatra – FIST, Beograd
KLAVIR: III nagrada u V kategoriji na XXI međunarodnom takmičenju „Petar Konjović“	6-12. maj 2016.	Stefan Jančić, klavir - III nagrada u V kategoriji (klasa: red. prof. Dorian Leljak)	XXI međunarodno takmičenje „Petar Konjović“, Beograd
I nagrada i nagrada publike na manifestaciji <i>Obzorja na Tisi</i> – dani kompozitora Josifa Marinkovića	20. maj 2016.	Svetozar Saša Kovačević, redovni profesor - I nagrada za solo pesmu: „Da li znaš...“ na stihove Anamarije Zakanj i nagrada publike za najbolju kompoziciju	Manifestacija <i>Obzorja na Tisi</i> – dani kompozitora Josifa Marinkovića
I nagrada u kategoriji Klavirski duo na Međunarodnom pijanističkom takmičenju <i>Banjalučki bijenale</i> 2016	19-22. maj 2016.	Aleksandra Marković, IV godina Muzičke pedagogije) i Dimitrije Beljanski, II godina Muzičke pedagogije) - I nagrada u kategoriji Klavirski duo (u okviru predmeta Klavirski praktikum u klasi nastavnika stručnog predmeta Branke Parlić)	Muzička škola „Vlado Milošević“, Banja Luka
I, II nagrade, specijalna nagrada za autorsku kompoziciju i laureat na takmičenju iz uporednog klavira na Festivalu „Isidor Bajić“ u Novom Sadu	29. maj 2016.	Mirko Desnica - laureat takmičenja Mirko Desnica, Milica Jovičić, Lazar Rakić, Dimitrije Beljanski, Marija Ilić, Jelena Dragoljević, Aleksandra Suntić i Senka Rajšić – I nagrade David Bertran, Aleksandra Pletikosić i Vanja Drljača - II nagrade Dimitrije Beljanski - specijalna nagrada za autorsku kompoziciju (nastavnici: Jelena Bajić-Bojanić, Julija Bal, Branka Parlić, Nataša Penezić i Jelena Simonović-Kovačević)	Festival „Isidor Bajić“ u Novom Sadu

I nagrada u III kategoriji na <i>IV međunarodnom studentskom takmičenju komplementarnog klavira</i> u Nišu	20-22. maj 2016.	Aleksandra Šuntić, III godina Muzičke pedagogije – I nagrada (97,75 poena) u III kategoriji	<i>IV međunarodno studentsko takmičenje komplementarnom klaviru</i> u Nišu
I mesto na <i>XIX takmičenju klavirskih dua i klavira šestoručno</i> u Trsteniku	maj 2016.	Duo Kaja Mandić Plavšić i Marko Stojanović, III godina – I mesto (98 poena) (klasa kamerne muzike: Marina Milić Apostolović, red. prof.)	<i>XIX takmičenje klavirskih dua i klavira šestoručno</i> u Trsteniku
I i II nagrade u VI kategoriji – violina i I, II i III nagrade u VII kategoriji – violina na Međunarodnom festivalu gudača <i>Zlatnestepenice</i> u Valjevu	maj 2016.	Teodora Ikanović – I nagrada u VI kategoriji – violina (klasa: Robert Lakatoš, docent) Ester Krstić – I nagrada u VI kategoriji – violina (klasa: Florijan Balaz, red. prof.) Jovana Mijin – II nagrada u VI kategoriji – violina (klasa: Robert Lakatoš, docent) Miljana Praščević – I nagrada u VII kategoriji – violina (klasa: Robert Lakatoš, docent) Sonja Mirković – I nagrada u VII kategoriji – violina (klasa: Robert Lakatoš, docent) Katarina Marić – I nagrada u VII kategoriji – violina (klasa: Nikola Aleksić, vanr. prof.) Katarina Božić – I nagrada u VII kategoriji – violina (klasa: Nenad Vrbaski, red. prof.) Nevena Tatomirović – II nagrada u VII kategoriji – violina (klasa: Nikola Aleksić, vanr. prof.) Iva Ilić – II nagrada u VII kategoriji – violina (klasa: Mihal Budinski, vanr. prof.) Đorđe Jovanović – III nagrada u VII kategoriji – violina (klasa: Mihal Budinski, vanr. prof.)	Međunarodni festival gudača <i>Zlatne stepenice</i> u Valjevu

I nagrada za umetnički rad na 42. izložbi Paleta mladih u Likovnoj galeriji Kulturnog centra Vrbasa	25. maj – 25. jun 2016.	Izabela Mašić, III godina, Slikarstvo (klasa red. prof. Bosiljka Zirojević Lečić)	42. izložba Paleta mladih u Likovnoj galeriji Kulturnog centra Vrbasa
KAMERNI ANSAMBL: I nagrada na Internacionalnom festivalu harmonike i kamerne muzike <i>Eufonija</i>	25 – 28. maj 2016.	Kamerni ansambl: Igor Subotin – violina, IV g. Filip Orlović – saksofon III g. Natalija Mijović – klavir, master studije (klasa: Timea Kalmar, vanr. prof.)	Internacionalni festival harmonike i kamerne muzike <i>Eufonija</i> , Novi Sad
STERIJINE NAGRADE na 61. Sterijinom pozorju	26. maj – 1. jun 2016.	Boris Liješević - Sterijina nagrada za najbolju predstavu – <i>Pijani</i> Ivana Aleksandrovića Viripajeva, režija Boris Liješević, Pozorište Atelje 212 Beograd. Aron Balaž - Sterijina nagrada za glumačko ostvarenje, za ulogu Tejvjea mlekadžije u predstavi <i>Violinista na krovu</i> Džozefa Stejna i Džerija Boka, režija Atila Bereš, Srpsko narodno pozorište Novi Sad i Novosadsko pozorište/Ujvidéki Színház.	61. Sterijino pozorje, Novi Sad
GITARA: I nagrada na XII Naissus Guitar Festivalu, NIŠ	27 - 29. maj 2016.	Novak Miljković – I nagrada u VI kategoriji i laureat takmičenja za akademske kategorije (klasa: prof. Zoran Krajišnik, viši stručni saradnik Petar Popović)	XII međunarodni “Naissus Guitar Festival”, Niš
I nagrada „Zlatna klapa“ na Međunarodnom filmskom festivalu <i>VIVA 2016</i> , Sarajevo	1-5. jun 2016.	Dragan Stojmenović, vanr. prof. i Silard Antal, red. prof. – nagrada „Zlatna klapa“ za film <i>Fenomen Tvrdava</i> .	Međunarodni filmski festival <i>VIVA 2016</i> , Sarajevo
HARFA: III nagrada i specijalna nagrada na USAIHC u Blumingtonu (SAD)	18. jun 2016.	Lenka Petrović (III godina) – III nagrada i specijalna nagrada za izvođenje dela komponovanog za ovo takmičenje kao najmlađi finalista. (klasa: Staša Mirković Grujić, vanr. prof. i Mina Momčilović, str. sar.)	USA International Harp Competition, Blumington (SAD)
Zlatno odličje i pehar u A kategoriji na <i>XI internacionalnom horskom takmičenju</i> u Miltenbergu, Nemačka	14 -17. jul 2016.	Novosadski kamerni hor, pod rukovodstvom dirigenta doc. Božidara Crnjanskog - Zlatno odličje i pehar u A kategoriji	<i>XI internacionalno horsko takmičenje</i> u Miltenbergu, Nemačka

Biografije autora/Biographies of authors

dr Ira Prodanov (1970) je redovni profesor na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Njen istraživački rad usmeren je ka različitim fenomenima odnosa muzike i društva u 20. i 21. veku, odnosno muzike i religije, muzike i medija itd. Objavila je monografije *Muzika između ideologije i religije* (2007), *Klavirska muzika Karla Krombholza* (2009), *Ulaz slobodan: pozorišna muzika Predraga Peđe Vraneševića* (sa dr Živkom Popovićem, 2015). Sa saradnicima objavila je zbirku tekstova *Muzika i mediji* (2012). Autor je udžbenika *Muzika 20.veka* (2013). Članica je redakcije časopisa *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, Novi Sad; *Interkulturalnost*, Novi Sad; *Sveske Matice srpske*, Novi Sad; *Muzika*, Sarajevo, *ARtefakt* - Niš. Učestvovala je na brojnim simpozijumima. Sarađivala je sa različitim izdavačima muzičkih leksikona i enciklopedija, između ostalog sa MGG. Autor je novog studijskog programa na master nivou *Muzika i mediji* na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Bavi se prevodjenjem sa nemačkog jezika.

iraprodanovkrajisnik@gmail.com

dr Zoran Koprivica je vanredni profesor na Univerzitetu Crne Gore, anglista, filmolog i šekspirolog. Na Filozofskom fakultetu u Nikšiću diplomirao na studijskoj grupi Engleski jezik i književnost. Na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu magistrirao na temu *Dramaturški problemi filmske adaptacije Šekspirovog Hamleta* 2002. godine, a potom doktorirao na temu *Rediteljska poetika Živka Nikolića* 2008. godine. Autor tri kratkometražna i jednog dokumentarnog filma, učesnik naučnih skupova, seminara i simpozijuma sa temama iz oblasti filmologije, teatrologije i mediologije, član festivalskih žirija, recenzent i stručni saradnik. Do sada objavio više desetina radova iz oblasti istorije, estetike i teorije filma i pozorišta u stručnoj i naučnoj periodici. Na Univerzitetu Crne Gore od 2003. godine predaje na predmetima Scenski izraz i lutkarstvo, kao i Filmska i RTV kultura na Filozofskom fakultetu u Nikšiću. Od 2009. godine na Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju predaje predmete Estetika audiovizuelnih medija, Istorija filma i Teorija filma. Pored Fakulteta dramskih umjetnosti na Cetinju, kao matičnog, nastavu izvodi na Filozofskom i Filološkom fakultetu u Nikšiću i Istorijskom institutu u Podgorici. Osim naučno-istraživačkog i pedagoškog, bavi se i književnim radom.

zoran.koprivica@gmail.com

dr Dragan Stojmenović (1975), doktor nauka o dramskim umetnostima. Doktorirao je 2014. godine na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (mentor prof. dr Nevena Daković). Autor je monografije i više članaka u oblasti Studije filma, član je uredničke redakcije *Zborika radova Akademije umetnosti*, rukovodilac i član naučno-istraživačkih

projekata. Nagrađivan je kao glumac i reditelj u oblasti pozorišta, filma i medija na nacionalnom i međunarodnom nivou (www.teslafilm.com). Zaposlen je kao vanredni profesor Glumačkih veština na Departmanu dramskih umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu.

dragan.stojmenovic@uns.ac.rs

Jagor Bučan (1968) nastavnik je slikanja na Akademiji likovnih umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. Izlagao je na trideset samostalnih i pedeset skupnih izložbi. Autor je monografija *Albert Kinert* (2002) i *Mladen Pejaković* (više autora, 2009), niza likovnih prikaza i eseja objavljenih u kazalozima izložbi i u stručnoj periodici, te knjige *Riječ je o slici – ogled o odnosu slike i jezika* (Sandorf, u pripremi za 2018.).

jbucan@alu.hr

Dragana Stojanović, Ph.D. (1983) works in the fields of theory of art, cultural studies and media theories, researching the ways that art and media influence contemporary societies and vice versa. Through her BA and MA studies in Ethnomusicology and PhD studies in Theory of Art and Media she completed in 2014, she developed both the theoretical and practical approaches reflected in the field research methods. Currently she works as an Assistant Professor for Theory of Art and Cultural Studies at the Faculty of Media and Communications in Belgrade, teaching at BA, MA and PhD level of studies.

dragana.stojanovic@fmk.edu.rs

mr Lamija Kršić (Zenica, 1987) okončala dodiplomski studij filozofije i komparativne književnosti 2009. godine na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Na istom Fakultetu dvije godine kasnije stiče zvanje magistra filozofije. Danas je zaposlena na Akademiji likovnih umjetnosti Sarajevo u zvanju Višeg asistenta za oblast Estetika.

lamijakrsic@gmail.com

mr Lidija Marinkov Pavlović je magistrirala 2001. godine na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, na odseku za Slikarstvo. Izlagala na više od 20 samostalnih i na oko 120 kolektivnih izložbi u Srbiji i inostranstvu. Više puta je nagrađivana za radove iz oblasti slikarstva i proširenih medija. Zaposlena na Akademiji umetnosti u Novom Sadu u zvanju vanredne profesorice na katedri za Slikarstvo. Članica je SULUV-a i ULUS-a

lidija_27@yahoo.com

Katarina Pantović (Beograd, 1994) studentkinja je četvrtе godine osnovnih studija na Odseku za komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Piše i objavljuje poeziju i književnu kritiku u periodici.

einekleinefrau94@gmail.com

Dajana Milovanov (Bečej, 1993), trenutno pohađa master studije na Odseku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Novom Sadu.
dacam93@gmail.com

Maria Mannone, Ph.D. (1985) earned Masters in Theoretical Physics, Orchestral Conducting, Composition, and Piano in her native Italy; in France, the Master 2 ATIAM at IRCAM-UPMC Paris VI Sorbonne. She got a Ph.D. in Composition at the University of Minnesota, where she developed an interdisciplinary research, in collaboration with the Fine Institute of Theoretical Physics. She has participated in international conferences about math and music as invited speaker. She is the author and co-author of books and articles about the field, which also involve relations between music and visual arts, her strong passion. Her musical compositions have been performed by the Orchestra Sinfonica Siciliana, and during Festival delle Orestiadi di Gibellina and the Arts Quarter Festival at the University of Minnesota.
manno012@umn.edu

Evan Tyler, M.A. (1988) is a Ph.D. candidate at the Minnesota Institute for Astrophysics <<http://www.astro.umn.edu>>. He graduated from New Mexico Institute of Mining and Technology with a Bachelors in Physics (2010) and Jacobs University in Bremen, Germany with a Masters in Astroparticle Physics (2012). His current research involves data from the Cluster and Van Allen Probes spacecraft and focuses on energy outflows from magnetic reconnection in the Earth's magnetotail, as well as particle trapping in whistler waves. He is also the Outreach Coordinator with the Minnesota Institute for Astrophysics where he works with the public to spread knowledge of Astrophysics to his community.
nucko006@umn.edu

Kyriaki Gkoudina, M.A. (1990) is a Ph.D. student in Composition (student of Alex Lubet), at the University of Minnesota. She earned a fellowship by the University to continue her studies. She earned her Bachelor's degree in Film Studies at Aristotle University of Thessaloniki (2015) with specialization in Film Music, while studying Harmony (3 years) and Counterpoint of the 16th Century (2 years) at a private conservatory. She has directed various short films and a documentary, composed music for plays and performed live on stage, as well as for films and documentaries. Finally, she has sound designed interactive performances and films.
gkoud001@umn.edu

Sandra Fortuna, M.A. (1966), teacher of Pedagogy and Psychology of Music at the Conservatory of Music Frosinone (Italy). She holds MA degrees in: Musicology, Music Education and in Violin instrument. In her work, she focuses mainly on integrated

activities in instrument lessons with children and adults, and on relationships between bodily movement, music visualization and expressivity.

sandrafortuna@tiscali.it

Bojana Radovanović, M.A. (1991), muzikološkinja i teoretičarka umetnosti, doktorand muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Bavi se muzikom 20. i 21. veka, odnosom između muzike/umetnosti i politike, muzikologijom, popularnim muzičkim praksama, srpskom muzikom. Saradnica je udruženja „Srpski kompozitori“ koje se bavi promocijom srpske umetničke i filmske muzike na internetu, kao i Centra za istraživanje popularne muzike iz Beograda.

br.muzikolog@gmail.com

dr.um. Svetlana Stojanović Kutlača (1957), diplomirala je, magistrirala i doktorirala na odseku za čembalo na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Takođe je diplomirala na odseku za klavir FMU u Beogradu, kao i na Elektrotehničkom fakultetu. Kao solista i saradnik na čembalu nastupala je u svim značajnim salama u Srbiji, a nastupa i u inostranstvu (Velika Britanija, Švajcarska, Španija, Francuska). Snimila je 7 CD – ova solističke muzike za čembalo i objavila veći broj radova posvećenih teoriji i estetici rane muzike i istorijskom repertoaru za čembalo.

svetlanastojanovic.kutlaca@gmail.com

Milan Novaković, M.A. (Odžaci, 1989) je diplomatske i master studije glume završio u klasi prof. Ljuboslava Majere. Trenutno pohađa doktorske umetničke studije, a istovremeno je zaposlen na Akademiji umetnosti u Novom Sadu kao stručni saradnik.

milannovakovic89@hotmail.com

dr Nice Fracile, (Kuštilj, 1952), redovni profesor i rukovodilac studijskog programa Etnomuzikologija Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Autor je knjige *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini*, komparativna proučavanja (1987), antologije tradicionalne muzike Vojvodine *The Sounds of the Plain* (2001), antologije *Tradicionalnamuzika Srba u Vojvodini* (2006), *Tragom antičkih metričkih stopa* – komparativna etnomuzikološka istraživanja (2014) i više od 170 bibliografskih jedinica – etnomuzikoloških studija, stručnih članaka, prikaza i recenzija objavljenih na srpskom, engleskom, rumunskom, nemačkom, slovačkom, makedonskom i mađarskom jeziku. Težište njegovog naučno-istraživačkog rada čine komparativna etnomuzikološka istraživanja tradicionalne muzike više nacionalnih zajednica Vojvodine, asimetričan aksak ritam na prostorima Balkana i komparativna proučavanja antičkih metričkih stopa u Jugoistočnoj Evropi. Dobitnik je zlatne značke KPZ Srbije (1990), nagrade Radio Novog Sada za najbolje muzičko ostvarenje (1991), Iskre kulture Zavoda za kulturu Vojvodine

(2004) i Vukove nagrade KPZ Srbije (2014).

nicefracile@gmail.com

Jasna Tanasijević, M.A.(1988), muzikološkinja i teoretičarka umetnosti, doktorand na studijama muzikologije na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Tokom studija odlikovana je mnogobrojnim nagradama Univerziteta u Novom Sadu za postignut uspeh, a bila je i stipendista Fonda za mlade talente – Dositeja, Fonda Atanasije Stojković i Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja. Bavi se samostalnim naučnim radom, učesnica je na muzikološkim simpozijumima, i članica je Srpskog muzikološkog društva, Udruženja kompozitora Vojvodine i Muzičke omladine Novog Sada.

jasna.tanasijevic@gmail.com

dr Vesna Krčmar, teatrološkinja, redovni profesor Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu na Departmanu dramskih umetnosti. Priredila je i objavila više knjiga: *Pedeset godina Opere SNP (1947-1997)*, *Prvih pedeset godina Baleta SNP (1950-2004)*, *Pozorišne dramatizacije dela Ive Andrića*, *Dramatizacije u vremenu*, *Pera Dobrinović*, *Melanija Bugarinović – primadona čarobnog glasa*, *Predrag Tomanović*, *Stevan Šalajić*, *Gordana Đurđević Dimić – glumica modernog izraza...*, član je Odeljenja Matice srpske za scenske umetnosti i muziku; uređivala najstariji pozorišni časopis *Pozorište* (1983-2005), bila u uredništvu više časopisa, prva urednica *Zbornika radova Akademije umetnosti*.

vesnagr@eunet.rs

Linkovi/Links:

Uputstvo za autore

<http://scindeks.ceon.rs/InstructionForAuthors.aspx?issn=2334-8666>

Instruction for Authors

<http://scindeks.ceon.rs/InstructionForAuthors.aspx?issn=2334-8666&lang=en>

Politika časopisa

<http://scindeks.ceon.rs/PublicationPolicy.aspx?issn=2334-8666&lang=sr>

Journal Policy

<http://scindeks.ceon.rs/PublicationPolicy.aspx?issn=2334-8666>

Objavljeni članci se distribuiraju u skladu sa licencom Creative Commons Autorstvo – Nekomercijalno 4.0 International.

The published articles will be distributed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license.

ZBORNİK RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI

UDK/UDC:7(082)

Izlazi jedanput godišnje/Published once per year

Izdavač/Publisher

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti, Novi Sad, Đure Jakšića 7

Za izdavača/For publisher

Prof. Siniša Bokan, dekan

Likovno rešenje korica i tehničko uređenje / Cover design and technical editor

mr Atila Kapitanj

Lektor za srpski jezik / Serbian language editor

Vesna Krčmar

Prevod rezimea na engleski jezik i lektor za engleski jezik / Translation of abstracts into English and English language editor

Danica Stanković

Štampa/Print

Alfagraf, Petrovaradin (štampano u 150 primeraka)

Podrška/Support

Gradska Uprava za kulturu - Novi Sad

Pokrajinski sekretarijat za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost

CIP – Katalogizacija u publikaciji, Biblioteka Matice srpske, Novi Sad 7(082)

ZBORNİK radova Akademije umetnosti / urednik Nataša Crnjanski. –

2013, 1- . - Novi Sad : Akademija umetnosti, 2013- . - Ilustr. ; 24 cm

Godišnje.

ISSN 2334-8666 (Print)

ISSN: 2560-3108 (Online)

COBISS.SR-ID 2799050311

Časopis je indeksiran u DOAJ (Directory of Open Access Journals) /Articles are covered in DOAJ (Directory of Open Access Journals)