

ZBORNIK RADOVA  
AKADEMIJE UMETNOSTI

6



2018

**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  
2018.**

**Glavna i odgovorna urednica / Editor in Chief**  
dr Nataša Crnjanski

**Uredništvo / Editorial Board**  
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 Michal Babiak (University of Bratislava, Slovak Republic), dr. Boris Senker (Svečilište u Zagrebu, Hrvatska), dr Veronica Demenescu (West University of Timisoara, Romania), dr Athena Katsanevakis (University of Macedonia in Thessaloniki, Greece)

**Sekretarica / Secretary**  
dr Vesna Karin

**Recenzenti / Reviewers**  
dr Arnie Cox (Oberlin Conservatory of Music, Ohio, USA), dr Teresa Heiland (Loyola Marymount University), dr Mihailo Antović (Univerzitet u Nišu), dr Milena Medić (Fakultet umetnosti Beograd), dr Ivana Gortan-Carlin (Sveučilište Jurja Dobrile u Puli), dr Zoran Đerić (Univerzitet u Banja Luci), dr Jovan Čekić (Fakultet za medije i komunikacije, Beograd), dr Selena Rakočević (Univerzitet umetnosti u Beogradu), dr Dragan Prole (Univerzitet u Novom Sadu), dr Danijela Zdravić Mihailović (Fakultet umetnosti Niš), dr Miomira M. Đurđanović (Fakultet umetnosti Niš), dr Živko Popović (Univerzitet u Novom Sadu), dr Dijana Metlić (Univerzitet u Novom Sadu), dr Ljubica Ilić (Univerzitet u Novom Sadu), dr Marina Milivojević Mađarev (Univerzitet u Novom Sadu), dr Radovan Popović, mr Nenad Ostojić (Univerzitet u Novom Sadu), dr Bogdan Đaković (Univerzitet u Novom Sadu), dr Kristina Planjanin-Simić (Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača Kikinda), mr Zoran Krajišnik (Univerzitet u Novom Sadu), dr Milan Milojković (Univerzitet u Novom Sadu)

**Adresa uredništva / Editorial Office Address**  
Đure Jakšića 7  
21000 Novi Sad  
E-mail: [zbornik.auns@uns.ac.rs](mailto:zbornik.auns@uns.ac.rs)  
[akademija.uns.ac.rs](http://akademija.uns.ac.rs)

# SADRŽAJ / CONTENTS

**Uvodnik / Preface** \_\_\_\_\_ 6/7

## REČ UMETNIKA / THE WORD OF THE ARTIST

### Manojlo Maravić

*Menjanje je trajanje – intervju sa Gordanom Kaljalović Odanović* \_\_\_\_\_ 8  
*Changing is duration – an interview with Gordana Kaljalović Odanović* \_\_\_\_\_ 8

## TEORIJA I ISTORIJA UMETNOSTI / THEORY AND HISTORY OF ARTS

### Günter Berghaus

*Noise: A Category in Futurist Theatre and Music* \_\_\_\_\_ 15  
*Apstrakt: Buka: kategorija u futurističkom pozorištu i muzici* \_\_\_\_\_ 35

### Marijan Richter

*Strategije oponašanja* \_\_\_\_\_ 36  
*Abstract: Strategies of imitation* \_\_\_\_\_ 45

### Lidija Marinkov Pavlović

*Spektakl kao proizvodnja vidljivog – telo, identiteti i politike na primeru skulpture Marka Kvina “Trudna Alison Laper”* \_\_\_\_\_ 46  
*Abstract: Spectacle as the production of visible – body, identities and politics exemplified by Marc Quinn’s sculpture Alison Lapper Pregnant* \_\_\_\_\_ 63

## STUDIJE O MUZIČKOJ UMETNOSTI / STUDIES ON MUSIC

### William Teixeira, Silvio Ferraz

*Affects of Chaos: Rhetorical Pathos and the Epistemology of Musical Discourse* \_\_\_\_\_ 64  
*Apstrakt: Afekti haosa: Retorički patos i epistemiologija muzičkog diskursa* \_\_\_\_\_ 88

### Miloš Zatkalik, Aleksandar Kontić

*Beyond Music and Beyond Words: A Psychoanalytic Inquiry* \_\_\_\_\_ 89  
*Apstrakt: S one strane muzike i s one strane reči: psihološko istraživanje* \_\_\_\_\_ 103

### Maria Mannone, Eri Kitamura, Jiawei Huang, Ryo Sugawara, and Yoshifumi Kitamur

*Musical Combinatorics, Tonnetz, and the CubeHarmonic* \_\_\_\_\_ 104  
*Apstrakt: Muzička kombinatorika, Tonnetz, i CubeHarmonic* \_\_\_\_\_ 116

**Tijana Ilišević**

- Valcer kao jedan od prostora groteske u delima Alfreda Šnitkea* \_\_\_\_\_ 117  
*Abstract: Waltz as one of the spaces of grotesque in Alfred Schnittke's works* \_\_\_\_\_ 134

**Jovana Ibrajter**

- Muzički potencijali govora u delu Sekvenca III Lučana Berioa* \_\_\_\_\_ 135  
*Abstract: Musical potential of speech in Sequenza III by Luciano Berio* \_\_\_\_\_ 147

**Dušan Erak**

- Značaj priručnika za gitaru Georgija Milanovića i Ivana Padoveca u muzičkoj pedagogiji i metodici nastave gitare na južnoslovenskom prostoru* \_\_\_\_\_ 148  
*Abstract: The importance of guitar handbooks by Georgije Milanovich and Ivan Padovec in music education and methodology of guitar teaching in South Slavic region* \_\_\_\_\_ 157

**Svetlana Đačanin**

- Metode učenja tradicionalnih plesova u kulturno-umetničkim društvima: studija slučaja dečjih grupa iz Pančeva i Bačke Palanke* \_\_\_\_\_ 158  
*Abstract: Teaching methods of traditional dances in cultural-artistic societies: case study of children's groups from Pančevo and Bačka Palanka* \_\_\_\_\_ 170

**TEATROLOGIJA I STUDIJE FILMA / THEATROLOGY AND FILM STUDIES****Agata Juniku**

- Subverzije u teatru, ili: misle li oni to ozbiljno?* \_\_\_\_\_ 171  
*Abstract: Subversions in the theatre, or: are they serious about it?* \_\_\_\_\_ 186

**Danijela Rakocević-Medojević**

- Studija filma kroz prizmu psihoanalitičkog i analitičkog shvatanja umjetnosti i stvaralaštva* \_\_\_\_\_ 187  
*Abstract: A film study through the prism of psychoanalytic and analytic understanding of art and creativity* \_\_\_\_\_ 195

**PRIKAZI / REVIEWS****Žarko Milenković**

- O esejima [i ponešto o umetnosti] Slobodana Trajkovića: Slobodan Trajković, Oličenje tela [zbornik radova i događaja 2005-2015],* \_\_\_\_\_ 196  
*On essays [and something on art] of Slobodan Trajković: Slobodan Trajković, Personification of the body [collection of papers and events 2005-2015]* \_\_\_\_\_ 196

**Dijana Metlić**

*Fotografija kao metod vizuelnog istraživanja: Šesto svetsko bijenale studentske fotografije i Prvi međunarodni simpozijum fotografije* \_\_\_\_\_ 200

*Photography as a method of visual expression: The Sixth World Biennial of Student Photography and First International Symposium on Photography* \_\_\_\_\_ 200

**Nice Fracile**

*Bora Dugić: Traktat o fruli* \_\_\_\_\_ 205

*Bora Dugić: A treatise on frula (fife)* \_\_\_\_\_ 205

*Pregled važnijih događaja u školskoj 2016/2017. godini na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu (priredili Bojana Borković i Petar Bursać)* \_\_\_\_\_ 208

*An overview of the most important events in the academic year of 2016/2017 at the Academy of Arts, University of Novi Sad (compiled by Bojana Borković and Petar Bursać)* \_\_\_\_\_ 208

**Biografije autora / Biographies of authors** \_\_\_\_\_ 225

**Linkovi / Links** \_\_\_\_\_ 230

## Uvodnik

Govor o umetnosti nastaje iz različitih pobuda. Jedna bi mogla biti težnja ka širenju perceptivnog okvira umetnosti. Budući da se značenje otelotvoruje kroz nas – recipijente umetnosti, koji u dela upisujemo označena čitajući ih dostupnim interpretantima, napis o umetnosti čine da taj subjektivni okvir postane elastičan, a semiosfera raskošna. Druga pobuda bi mogla biti želja da se taj specifični metajezik, jezik o (jeziku) umetnosti, neguje baš kao i umetnost sama. Ukoliko je satkan od trijade *logos*, *pathos* i *ethos*, govor o umetnosti može imati jedinstvenu diskurzivnu moć, što je i *sine qua non* svake ljudske komunikacije, kako se u jednom tekstu ovde ispisuje. A čini se da umetnost, premda fundamentalno bez potrebe za rečima, sada više nego ikada treba reći.

U šestom broju *Zbornika radova Akademije umetnosti* predstavljeni su radovi u kojima su obuhvaćena neka od esencijalnih pitanja diskursa o umetnosti, kao što su teme iz oblasti umetničkog stvaralaštva, obrazovanja, interdisciplinarnosti, potom psihološka i sociološka čitanja umetnosti, pitanja kontekstualnosti, ali i pragmatike, primjenjenosti i inovacije, i najzad umrežavanja umetnosti i nauke u kojima se ponire do jasnih odgovora i determinacije nekih novih pitanja koja su za sada ostavljena na periferiji čitalačkog rakursa. Sve radove, raspoređene u pet rubrika, i iz pera renomiranih naučnika i umetnika, prožima isti atribut: govor o umetnosti transformisan je u govor o umetničkoj *komunikaciji*, o odnosu umetnosti i društva, o borbi umetnika, o frustraciji koja nastaje neispunjениm očekivanjima, o senzaciji, ili pak uopšte o osećaju, o „primanju“ umetnosti. Kontemplacija umetnosti je zato neminovno kontemplacija umetničke *komunikacije*, onoga ne što je rečeno, već onoga što je moglo biti rečeno, i kada se to promišljanje prenese u domen pisane reči, popunjavaju se komunikativni procepi ili šumovi, kako ih definiše Eko, koji nastaju između društva i umetnosti.

dr Nataša Crnjanski, urednica

## Preface

One can be prompted to talk about art for various reasons. One of the reasons could be the aspiration to expand the perceptive framework of art. Since the meaning of art is embodied through us – the recipients of art, who assign signifieds to artworks while reading them to available interpreters, writings about art make this subjective framework become elastic, and the semiosphere opulent. The other reason could be a desire to foster art's specific metalanguage, a language used in talking about language of art, in the same way the art itself is fostered. If it is interwoven with the triad of *logos*, *pathos* and *ethos*, talking about art may have a unique discursive power, which is the *sine qua non* of every human communication, as explained in one of the papers in this collection. Yet it seems that art, though fundamentally with no need of words, now, more than ever, seems to be in of need words.

The sixth issue of the *Zbornik radova Akademije umetnosti / Collection of papers of Academy of Arts* presents papers that incorporate some of the essential issues in the discourse on art, like topics of the field of artistic creativity, education, interdisciplinarity, psychological and sociological readings of art, issues of contextuality, as well as of pragmatics, application and innovation, and finally on issues relating to networking of art and science that reach deep to come up with clear answers to issues in question and that lead to determining some new issues which are, for the time being, left on the periphery of readers' viewpoint. All papers, arranged into five sections and penned by renowned scholars and artists, are imbued with the same attribute: the speech on *art* has been transformed into the speech on *artistic communication*, the relationship between art and society, the artist's struggle, the frustration caused by unfulfilled expectations, sensation, or on feelings in general, and „receiving“ art. Contemplating art is thus inevitably assimilated to contemplating artistic *communication* – it is not contemplating what has been said, but what could have been said, and when this reflection (on artistic contemplation) is transferred into the domain of written word, the communication gaps – or the noise, as elaborated by Eco, that appear between society and art are filled in.

dr Nataša Crnjanski, editor

**Manojlo Maravić**  
Akademija umetnosti Novi Sad  
Katedra za audivizuelne medije  
Srbija

UDC 7.071.1:929 Kaljalović-Odanović G.(049.53)  
doi:10.5937/ZbAkUm1801008M

## **Menjanje je trajanje**

*/Intervju sa Gordonom Kaljalović Odanović/*



Među profesorima koji su veliki deo svog života posvetili pedagoškom radu na Akademiji umetnosti, naročito mesto zauzima Gordana Kaljalović, uvažena vajarka i profesorka vajarstva. Ovom prilikom smo sa njom razgovarali o njenom bogatom iskustvu u polju umetničkog obrazovanja, od perioda sopstvenih studentskih dana do višedecenijskog profesionalnog angažmana na Akademiji umetnosti.

Pored ontoloških pitanja estetike, teorije i istorije umetnosti kao što su šta je umetnost i umetničko delo, važno je postaviti i pitanje ko je umetnik i kako se umetnikom postaje, kako izgleda njegov razvojni put i koje su to društvene procedure kroz koje prolazi kako bi se legitimisao kao umetnik. Ako se zauzme stav da je ključno u tom smislu umetničko obrazovanje i to kako je ono strukturisano, onda nam od velike pomoći mogu biti stavovi, principi i razmišljanja naših kolega koji su dugi niz godina obrazovali i usmeravali studente Akademije umetnosti. Sećanje na nesebičnu mentorsku pomoć Gordane Kaljalović tokom magistarskih studija, razgovore koje smo vodili i načine kako je uvek uspevala da svojom elokvencijom i poznavanjem širokog dijapazona tema, motiviše i podstakne na razmišljanje o skulpturalnim problemima, bilo je odlučujuće da se postavi pitanje o ulozi profesora u formiranju novih generacija

umetnika. Posebno je interesantno videti kako se uzajamno prožimaju i međusobno podupiru njen sopstveni umetnički rad i poetika sa jedne strane, i pedagoški rad sa studentima, sa druge.

- *Kako biste rezimirali Vaše dugogodišnje iskustvo rada sa skulpturom, od samog početka do danas?*

U mладаљком раздобљу razmišljala sam o životu kao koordinatnom sistemu sa početnom i krajnjom tačkom, rođenjem i smrću. I taj prostor je trebalo ispuniti nekim smisлом. Taj smisao sam našla u skulpturi. Učenje je prva faza - usvajanje određenih znanja, upoznavanje prosedea, a kroz to i samog sebe. Vajarstvo je prostorna umetnost, ali bi se moglo reći da je i vremenska sa stanovišta procesa nastajanja dela (ne kao film i muzika koji postoje u vremenu), jer uključuje istraživanje u vremenu kanalisanjem energije, ovladavanje postupcima, procesima i materijalima. Upoznavanjem medija otkrivamo i upoznajemo sebe. To je neka vrsta situacije u ogledalu. Uočavamo na šta reagujemo, šta nas pokreće i upoznajemo se sa sopstvenim mogućnostima izražavanja u trećoj dimenziji. Potom dolazi suočavanje sa nebrojeno izazova. Što je veći otpor i izazov je veći. Kojim putem krenuti? Tokom vremena se taj odnos razvija i profiliše. Za mene je eksperiment i istraživanje zapravo neka vrsta kreda. U osnovi ovakve orientacije je bergsonovski stav da je menjanje trajanje. Promena kao neka odrednica trajanja i vremena je širenje života ka novim dimenzijama postojanja, koja može da predstavlja istovremeno potiskivanje svesti o definitivnosti. Bitan element istraživanja su mašta i igra. Mašta kao pokretač, a igra kao izvorište spontanog i transformativnog.

- *Koliko je značajno da profesor bude i vrhunski umetnik, šta je presudno da se bude dobar profesor vajarstva?*

U savremenom dobu u kome se pojам kreativnosti sve više udaljava od svog dvadesetovekovnog ideal-a inventivnosti i stvaranja originalnog, postavlja se pitanje kako obrazovati mlade generacije? Nameću se ideali brzine u reagovanju na projekte sa postavljenim temama, podržane fondovima. To je ono što očekuje studente posle studija. Gde se tu nalazi nastava i koliko je student pripremljen za novu situaciju? Brzina je imperativ današnjeg trenutka. Program nastave na Akademiji dobro je koncipiran, jer daje studentu mogućnost celovitog uvida u multidisciplinarnost umetničkog obrazovanja. Nastava vajarstva i kako se vodi na Akademiji još je u tradicionalnim okvirima. Da bi se ostvario cilj školovanja potrebna je svest o savremenom kontekstu i duhu vremena. Preispitivanja su uvek nužna i potrebna, kao i osavremenjivanje nastave, razbijanje konvencija i predrasuda, sinkretičnost, usvajanje različitih perspektiva.

Veoma je bitno da profesor bude dobar umetnik, da ima bogatu stvaralačku praksu da bi njegova predavanja imala dovoljnu specifičnu težinu, da budu spoj znanja i iskustva što daje kompetentnost, da je otvoren za sve promene i dešavanja u polju umetnosti, kao i da ima uvida u ono što se dešava na srodnim institucijama u svetu (kao meru procene sopstvenog rada). Kako se u nastavi istorije umetnosti skulptura ne izučava posebno, potrebno je da profesor upozna studente sa svim vidovima skulptorskog mišljenja od tradicionalnih do najsavremenijih. Profesor mora da ima viziju i sposobnost anticipacije ishoda rada. Da studenti mogu da mu veruju. On nije zanatlija, jer umetnost nije veština. Proces vajanja je dosta složen, zahteva strpljenje i istražavanje u materijalima koji se opiru svojom promenljivošću ili konzistentnošću i čvrstinom. Put ka materijalu je zahtevan. Bitno je osetiti prirodu materijala i njegove izražajne vrednosti kao prenosioca zamisli i ideja. Za najmlađe studente važno je da čuvaju početni žar i entuzijazam kroz dugotrajan proces rada, da ne izgube prvobitnu svežinu i neposrednost početka ako modeluju i da steknu osećaj kada da stanu, da ne „prerade“ formu. Studenti uče da gledaju i selektuju iz širokog polja pojava. Instrukcije profesora treba da poput katalizatora podstaknu studente na širok dijapazon istraživačkih aktivnosti i spajanje praktičnih i teorijskih iskustava. U procesu rada dešava se da posredstvom slučaja dođe do novih rešenja. Važno je da studenti umeju da prepoznaju slučaj koji može biti jedan od pokretača kreativnog procesa, da ga koriste i integrišu u proces rada, da što bolje izraze svoju osjetljivost i sklonosti. Pored osnovnih zadataka, tema i materijala potrebno je da od prve godine studija rade na produbljivanju odnosa između koncepta i njegove realizacije u materijalima i osete korespondentnost ideje, forme i materijala, da razvijaju smisao za eksperiment, da za rešavanje novih problemskih situacija pronalaze nove tehnike i tehnologije, pored već usvojenih.

Ono što je specifično za umetničko obrazovanje je da je proces učenja istovremeno i proces individualnog izražavanja što prati radost otkrivanja, bujanje kreativnog mišljenja, razvijanje smisla za eksperiment. Potrebno je učiti i usvajati od drugih disciplina da bi se izgradila integralna predstava sveta. Bilo da je u pitanju vajarstvo, slikarstvo ili fotografija, bitna je otvorenost ka svim izazovima, preispitivanje, istraživanje i produbljivanje znanja različitim perspektivama. Čitanje i poznavanje književnosti, filozofije i psihologije mogu otvoriti sedma vrata ulaska u prostor umetnosti, kao i praćenje savremenih tokova umetnosti, rada savremenih umetnika i izložbi.

- *Koliko je vidljiv umetnički uticaj profesora na generacije studenata i u čemu se ta vidljivost ogleda? Da li je moguće i povratni uticaj studenata na profesora?*

Vidljivost nije uvek uočljiva na formalnom nivou. Uticaji se mogu odvijati na više nivoa i oni mogu biti manje i više vidljivi. Treba podstaći smelost, polemičnost, da se iniciraju inventivna rešenja, slobode koji se odnose na lične izbore. Uticaji su kao

tanka linija koja može da se provlači kroz ceo život. Sećam se nekih analiza Strinbergovog dela kao što je *Gospođica Julija* sa predavanja prof. Vide Marković na anglistici, ili predavanja prof. Milice Stefanović i Ljube Gligorijevića, jedne analize prof. Srbinovića, čak i profesora u gimnaziji. Instrukcije profesora mogu biti armatura na kojoj student kasnije formira građevinu svojih zamisli, širi je i uvećava i stvara nove građevine. Uticaji mogu biti direktni i indirektni, preko samog rada profesora, preko korektura i predavanja. Na prvoj godini sam u drugom semestru nastojala da oslobodim studente da smelo rade na spoju ideje - koncepta i realizacije, pored programom određenih zadataka. Podrška, entuzijazam, rad, radoznanost su ključne reči u percipiranju relacije profesor - student. Prevazilaziti stereotipe, usuditi se zakoračiti u nepoznato. Sagledavati problematiku iz različitih uglova. Takav životni i radni koncept sam nastojala da prenesem. Podstaci studente da se slobodno kreću kroz različite idejne, vizuelne, tehnološke situacije, ukazati na mnoštvo mogućnosti od kojih će oni prigrli onu koja im po senzibilitetu najviše odgovara... Povremeno dobijam poruke od studenata kako su moja predavanja doprinela nekom njihovom radu pa čak i koncipiranju izložbe. Raduje me ako sam svojim angažovanjem doprinela ili podstakla razvoj umetničke ličnosti i potencijala mladih. Posebno je uzbudljivo posmatrati razvoj studenata kroz četiri godine, od početnih po malo nesigurnih koraka u procesu učenja i osvajanju sloboda do izražavanja i iskazivanja specifičnih potencijala i kreativnog sazrevanja.

Reverzibilni uticaji su prisutni i to je jedna divna interakcija i transfer energija. Kreativna razmena, uzbudenje zajedničkog otkrivanja i deljenja saznanja, sinergija i prelivanje. Otvorenost i prijemčivost, mišljenje bez predrasuda, van konvencionalnog i očekivanog su dragocene osobine mladosti. Mogu reći da je rad sa mladima za mene najlepši deo mog života. Ne znam koliki je moj uticaj, ali za mene je ovo iskustvo rada sa studentima izuzetno inspirativno. To prelivanje je prisutno u zajedničkim projektima: *Poetika linije, Afrodita između mita i stvarnosti, Skok u prazno, Grafit materija i energija spiritualne teritorije, Izbliza iz daleka 1914-1918, Blisko i različito, Karneval životinja* i mnogi drugi.

- Kakvo je Vaše iskustvo iz studentskih dana, šta Vam je bio najvredniji izvor znanja?

Spoj likovnih umetnosti i književnosti kao i literatura o umetnosti, filmovi sa Festa, predstave sa Bitfem, izložbe. U toj stalnoj interakciji formirala se i moja skulptorska misao. To je sprega koja i danas traje. Tako su studije Šekspira i nekih tema i motiva u njegovim dramama bile bitne za koncipiranje moje prve izložbe neposredno po završetku Akademije, za koju sam i dobila Godišnju nagradu *Galerije Kolarčevog narodnog univerziteta*. Simbolika odeće u Šekspirovim dramama, posebno u *Magbetu* kao statusnog znaka i u *Kralju Liru*, kao metafore njegovog konačnog pada, bila je

povod za vizuelnu transpoziciju u ciklusu *Kaputi*. Remarkovo delo *Tri ratna druga* za ciklus radova *Energetska polja*. I najnovija izložba *Knjiga izvan knjige, literarne refleksije u vizuelnom*, energiju zamisli crpi iz književnih predložaka. Međutim, ishod je spoj više elemenata, literatura je samo jedan aspekt.

Praćenje savremene likovne misli, traženje veze između tradicionalnih i savremenih formi, saznanja o kontinuitetu misli i ideja: Mikelanđelo (Michelangelo) – antička umetnost, Roden (Rodin) - Mikelanđelo - antička misao, Mark Kvin (Marc Quinn) - Mikelanđelo – Belinda de Brajkere (Belinda de Bruyckere) i drugi, odlazak u muzeje i galerije, ateljei umetnika, tu gde se živa umetnost dešava, sve su to mesta senzibilizacije i energetska izvorišta.

- *Na koje načine se Vaš umetnički rad i rad u domenu umetničkog obrazovanja prožimaju?*

To je neka vrsta osmoze. To je čudesan spoj, neka vrsta hemije. Čak i samo putovanje do Novog Sada je unelo novi momenat u moj rad. Uradila sam projekt *Promenljivi pejzaž*, pokrenuta vizuelnom dinamikom predela kroz koji sam prolazila. Pošto je na Akademiji glina glavni materijal koji se koristi na vajarstvu, koju u ličnom radu posle studija nisam koristila, ponovo sam se vratila glini, upravo pod uticajem iskustva u nastavi, sa novim osećanjem uzbudjenja i novim odnosom prema ovom materijalu, što je rezultiralo dvema izložbama *Mesec i promena* (2008) i *Okvir i granica* (2013).

Radeći pojedine tematske oblasti figuru - telo, portret u okviru nastave, ja sam pravila projekte sa studentima i drugim umetnicima i kolegama sa željom da proširim polje istraživanja i stvorim integralnu predstavu teme u fokusu, sagledanu iz različitih pozicija. Kada je programska jedinica bio akt, radila sam projekt *Afrodita između mita i stvarnosti*. Inicijalni momenat - izabrana tema - tražila je oslonce u filozofskim, teorijskim promišljanjima i istorijskim primerima. Projekat je koncipiran polazeći od mita, preko ženskog i muškog principa u filozofiji Aristotela, do feminističkih shvatanja tela i upotrebe/zloupotrebe tela kroz istoriju civilizacije. Radeći ciklus linearnih radova koncipirala sam projekat *Poetika linije*. Lična iskustva u radu na skulpturi bila su polazište za projekat *Intimni program za studiju predmeta u enterijeru* u kojem su takođe učestvovali studenti i profesori. Moj angažman na projektu *Grad magični univerzum*, bio je značajan za vođenje radionica za studente u okviru projekta *Outside* u Firenci.

- *Šta možete da poručite mladim generacijama, studentima koji su na početku svog umetničkog puta?*

U pismu mladom pesniku, Rilke daje savet da se ne bavi velikim temama, jer su na njima mnoga pera istrošena. Male stvari imaju veliki potencijal, ukoliko umemo da ga prepoznamo. Za kompletну sliku sveta potrebno je puno elemenata.

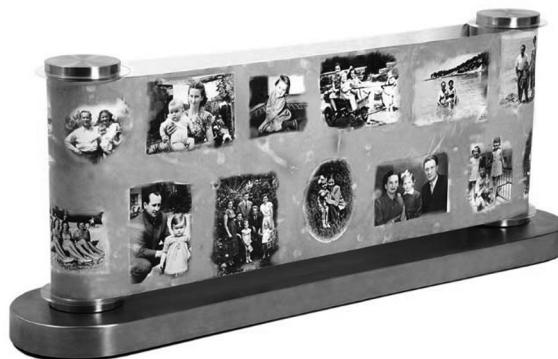
Poznavanje književnosti, poetike drugih stvaralaca, filozofije, drugih umetnosti, kulturne antropologije i slčno, što proširuje i pomera granice bića, uvećava osteljivost, otvara čula za nebrojeno mogućnosti. Preko njih živimo nove živote. Zadržati svežinu percepcije, onoga za šta Šekspir kaže biti *inocente of knowledge*, zapravo ono što deca poseduju, a čega je Pikaso bio svestan kada je rekao da mu je dugo bilo potrebno da postane ponovo dete.

U mladosti sam se pitala kako u tom omeđenom prostoru koji čini život i u vremenu koje je čoveku dato naći ispunjenje i sreću. I tragajući po literaturi naišla sam na Aristotelovu definiciju sreće u produktivnom životu. Svako traži svoju formulu sreće, ja sam usvojila ovu. Umetnik nije izolovano ostrvo, on kao osjetljivo biće reaguje na sve što se oko njega dešava. Umetnost je sublimirana forma potrebe za komunikacijom i potvrđivanjem života. U vreme Drugog svetskog rata, u uslovima najveće egzistencijalne ugroženosti, umetnici su stvarali, nastojeći da se duhom izdignu izvan materijalnog propadanja. Duh iznad materije - *mind over matter* je princip koji i danas u vremenu hipertrofije potrošačkih apetita i materijalne kulture treba da bude orijentir u životu, a umetnost je upravo oblik u kome se on najbolje iskazuje.

#### **Mali podsetnik o Gordani Kaljalović Odanović**

Rođena 1951. u Beogradu. Diplomirala na Fakultetu likovnih umetnosti, Beograd 1975. i na Filološkom fakultetu, odsek anglistike, 1977. Magistrirala na Fakultetu likovnih umetnosti/metal/. Radila kao kustos Galerije Doma Jugoslovenske armije 1978 - 1993. Studijski boravak: Pariz, Cité Internationale, 1986, 1990. Zaposlena na Akademiji umetnosti u Novom Sadu od 1993. Redovni profesor Akademije umetnosti, Univerziteta u Novom Sadu od 2006. do 2016. Realizovala 26 samostalnih izložbi i oko 20 kustoskih projekata u Srbiji i bivšoj Jugoslaviji, kao i Grčkoj i učestvovala na preko 200 grupnih izložbi u zemlji i inostranstvu. / Klivlend, London, Solun, Santa Barbara, Vervije i dr. / Dobitnik više nagrada - Godišnje nagrade Galerije *Kolarčevog narodnog univerziteta*, Nagrade ULUS-a za malu plastiku, nagrade Jesenjeg salona, nagrade TV za doprinos kulturi povodom autorske izložbe *Poetika linije*. Realizovala skulpturu u eksterijeru 2005. Kaks lautanan, Finska. Vodila radionicu za studente u Firenci 2005, 2006, 2007. u okviru *Outside project*. Jedan broj radova joj je u vlasništvu muzeja u zemlji / Narodni muzej, Beograd; Muzej savremene umetnosti, Beograd; Muzej grada Beograda; Muzej savremene umetnosti Novi Sad; Muzej Zepter, Beograd; Muzej rudarstva i metalurgije Bo; Narodni muzej, Kraljevo, Pljevlja, Muzej u Iluku i dr. / i privatnih kolekcija u inostranstvu / Muzej žena, Santa Barbara, USA, Vervije, Belgija, Lamijsa, Hora, Lefkada, Grčka. Kustoski projekti - *Poetika linije*, *Grad magični univerzum*, *Intimni program za studiju predmeta u enterijeru*, *Skok u prazno*, *Afrodita između mita i stvarnosti*, *Promenljivi pejzaž*, *Grafit materija i energija spiritualne teritorije*, *Izbliza iz daleka* 2014-2018 i dr.

REČ UMETNIKA/THE WORD OF THE ARTIST



Gordana Kaljalović Odanović, *Sentimentalno putovanje*. 2008. Mobilna skulptura



Gordana Kaljalović Odanović, *Linearna progresija*. 2016. Skulptura

Günter Berghaus

Senior Research Fellow

University of Bristol

UDC 78.01:613.44

doi:10.5937/ZbAkUm1801015B

Original scientific paper

## Noise: A Category in Futurist Theatre and Music

**Abstract:** Noise was a central category in Modernist art and literature as it formed an integral part of the modern urban experience and had a profound effect on the human psyche. It also became an important feature in musical aesthetics. The Futurists were amongst the first to give it a profound theoretical foundation. Luigi Russolo sought to reclaim the infinite variety of sounds found in Nature and the metropolis and to generate a new musical culture from them. Bringing together the world of music and the modern sonic environment was one of his key objectives and led him to create an orchestra of mechanical instruments – so-called *intonarumori* – and to present his concept of *arte dei rumori* in a variety of concerts and musical soirées.

Russolo's concerts and writings were widely discussed in Russia, where they fostered the development of microtonal music amongst professional composers and a materialistic conception of noise art advocated by Proletkult leaders. The substitution of conventional instrumental music with mechanical and industrial noises came to be practiced by noise orchestras and in theatrical open-air performances. Thus, the Futurist idea of joining art with life and the Marxist concept of overcoming alienation from the products of labour found a concrete realization in the musical sphere.

The Futurists' desire to liberate theatre from its subservience to the written or spoken word gave rise to a number of projects in which mechanically produced noises played a key role. One of the most successful examples was the *Théâtre de la Pantomime futuriste*, produced by Enrico Prampolini in 1927/28, with music composed and performed by Luigi Russolo. The performances in Paris, Turin, Bergamo and Milan transported the mechanized, modern life into the world of dance and music in a suggestive and often magical manner.

**Keywords:** Noise music, Futurist *arte dei rumori*, microtonal music in Russia, noise orchestras, mechanical instruments, mechanical dances.

*The poetics of noise in Italian Futurism*

The cacophonous sounds of the street, of machines, and innumerable other, often other irksome noises form an integral part of the modern urban experience. In 1905, Ford Madox described in *The Soul of London* the metropolis as an „immense symphony-orchestra“, whose sound is like a „ground bass, a drone, on top of which one pipes one's own small individual melody“ (Ford, 1995: 11).

The significance of city noise to the human psyche cannot be underestimated. An Association for the Suppression of Street Noises, founded in the 1890s, wielded vigorous campaigns that were widely reported on in the newspapers of the times (Bijsterveld, 2003). A 1906 column in the *Illustrated London News* about the ‘Nervous Age’ reported that doctors were complaining to Parliament about the „injurious effects on the nervous system produced by the excessive noise of our streets“ ([Anon.], 1906). Needless to say, their effect was next to nil, and traditionalists were increasingly drowned out – pun intended – by the Modernists, who availed themselves of noise as a motive force for developing a new auditory aesthetics.

The Italian Futurist Luigi Russolo described with great clarity how the nineteenth-century population experienced the great changes in the soundscapes that surrounded them:

Life in the olden times was all but silent. In the nineteenth century, with the invention of machines, Noise was born. Today, Noise is triumphant and reigns supreme over the human sensibility. For many centuries, life unfolded in silence, or at least quietly. The loudest of noises that interrupted this silence were neither intense, nor long-lasting, nor varied. After all, if we disregard exceptional events such as earthquakes, hurricanes, storms, avalanches and waterfalls, Nature is silent. (Russolo, 1913c: 1).

This pre-industrial state of existence was radically overturned in the course of the nineteenth century. Modern industries and urban life created a raucous environment that assailed the ears of workers and city dwellers. Russolo was greatly fascinated by modernity's sonic spectrum:

When we cross a great modern capital with our ears more alert than our eyes, we will get enjoyment from [...] creating mental orchestrations of the crashing down of metal shop blinds, slamming doors, the hubbub and shuffling of crowds, the variety of din from railway stations, iron foundries, spinning mills, printing workshops, electric power stations and subways. (Russolo, 1913c: 2).

This cacophonous new environment and the realities of modern life added new features to the infinite variety of sounds found in Nature. Blinded by the bright lights of the metropolis and deafened by the noises of its traffic, the public's sensorial perception and sensibility underwent marked changes over time. Russolo was looking for a practical reclamation of these noises and sought to create a new musical culture from them. He had the vision of making an *art* out of noises from the modern urban world, to gather from this sonic environment a broad spectrum of sounds, to regulate their generation by means of mechanical devices, and to introduce them into the world of concert halls. Russolo wrote compositions that were essentially an orchestration of the noises to be found in big cities, factories and theatres of war. He called his music *l'arte dei rumori* (the art of noises), and created mechanical devices – so-called *intonarumori* (noise-intoners) – that were able to produce a great variety of artificial sounds.

The *Foundation and Manifesto of Futurism* (1909) had presented the clamour of the modern city as a dynamic force that subverted and eventually destroyed the tranquil romantic past. Marinetti's apartment in Milan was overlooking, on the one side, the busy thoroughfare of via Senato and, on the other side, the verdant Naviglio canal. In his account, the birth of Futurism occurred when the future Futurists, engrossed in their reveries under „star-studded, filigreed brass domes“ and listening to the „tedious, mumbled prayers of an ancient canal and the creaking bones of dilapidated palaces“, were suddenly hit by „the terrifying clatter of huge, double-decker trams“ and „the sudden roar of ravening motorcars, right there beneath our windows.“ The noise of the modern metropolis put an end to the soothing sounds of rustling waves and leaves and gave rise to an aesthetics that was inspired by „the many-hued, many-voiced tides of revolution in our modern capitals“ (Marinetti, 2006b: 11-14).

Russolo's Art of Noises was a musical equivalent to Marinetti's Futurist poetry that sought to reflect urban modernity by means of new devices: onomatopoeia, glossolalia, word fragments, neologisms, word play, telegraphic style, complex rhythms, to name but a few. As he demonstrated in his most important work, *Zang tumb tuuum* (1915), and in hundreds of live recitations of a poem drawn from its „Battle of Adrianople“ chapter, Marinetti's imitations of artillery noises showed how literature could be liberated from the constraints of conventional grammar and syntax, and be reduced to its most basic phonetic components. In the *Technical Manifesto of Futurist Literature* (1912), Marinetti insisted on the importance of noise in written representations of the harsh and strident noises to be found in urban life:

Our enemies scream at us: 'Your literature will lack beauty! We shall no longer have the symphony of words, their harmonious swaying back and forth, their soothing cadences!' [...] Indeed, we use all the ugly sounds, all the expressive cries of the violent life that surrounds us. (Marinetti, 2006a: 113)



**Figure 1.** A page from F.T. Marinetti and Tullio d'Albisola: *Parole in libertà futuriste olfattive tattili-termiche*. Savona: Edizioni futuriste di poesia (Lito-Latta), 1932.

In a report on one of his many recitations of *Il bombardamento di Adrianopoli*, at the Teatro Lírico in Rio de Janeiro on 15 May 1926, the newspaper *A manhã* wrote that the poet's unconventional poetry delivery was „full of noise: battalions marching, bugles, whistles, screams, the cries of wounded soldiers, bursts of shrapnel, fusillade, roaring engines, the noise of falling buildings“ ([Anon.], 1926: 9).

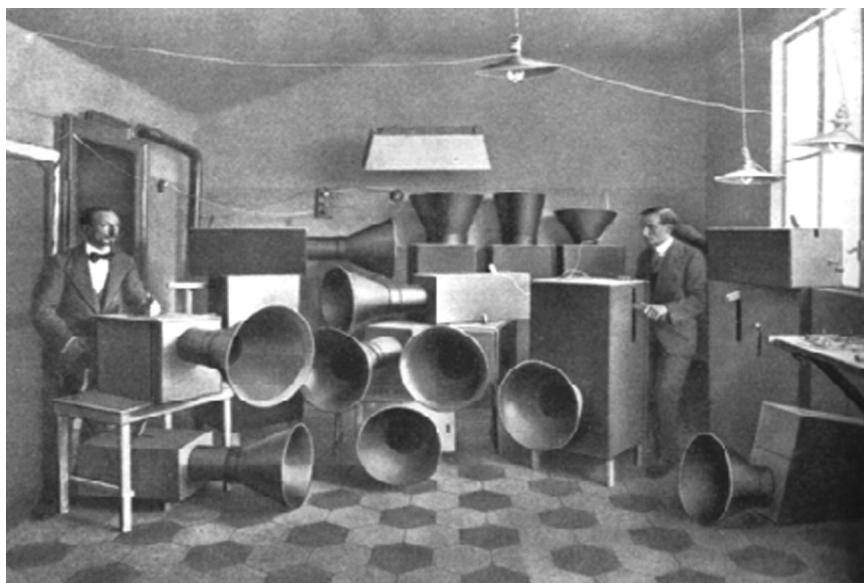
By exposing listeners to the noises of the modern city *within the context of a concert hall*, Russolo created a revolutionary form of music that also captured the sonic experience of modernity and functioned as a worthy sidepiece to Futurist literature and painting. Russolo had joined the Futurist circle as a painter, but he was also a highly accomplished pianist.<sup>1</sup> He wanted to replace the traditional concept of music with one that was based on a wide range of sounds related to, but not simply imitative of, the noises of everyday life. He condemned the tonal system in traditional music because it had a far too narrow sound spectrum. In this respect, he agreed with Francesco Balilla Pratella's critique of traditional harmonics in *Futurist Music: Technical Manifesto* (1911):

Whereas chromatism only lets us take advantage of all the sounds contained in a scale that is divided into minor and major semitones, enharmony contemplates still more minute subdivisions of a tone; and hence it not only furnishes our renewed

<sup>1</sup> Marinetti in a letter of 20 January 1913 to Pratella calls him „un formidabile pianista“, who was anxious to perform *Musica futurista, op. 30 (Inno alla vita)* at one of the musical soirées he was planning to set up in the course of the year. See Maffina, 1980: 49.

sensibilities with a maximum number of specifiable and combinable sounds, but also new and more varied relations among chords and timbres. (Pratella, 2009: 81)

Despite his progressive views, Pratella remained attached to many traditions in Western music. His aim was to modernize the sterile musical language that dominated the Italian musical world but not to overturn it. Russolo, in contrast, developed a musical aesthetic that went far beyond the idea of reforming the tempered system of traditional music: he sought to undertake a systematic re-organization of musical sonorities. Russolo believed that modern life had become enriched by an infinite range of new noises and that the ear of the modern big-city dweller had come to appreciate this varied soundscape in an aesthetic manner. According to him, the musical establishment had ignored the great changes in the age of industrialization and mechanization. He therefore conceived of something that was far more radical than what Pratella had outlined in his manifestos: he wanted to liberate the listening experience from conventional habits and to open up the world of music to the *whole* spectrum of sounds and noises. To achieve this goal, Russolo developed, together with his assistant Ugo Piatti, an orchestra of instruments that was taking Patella's idea of enharmony and chromatism to a logical conclusion.



**Figure 2: Russolo and Piatti with an orchestra of *intonarumori*, 1916**

Russolo's noise generators looked like sound boxes with a large funnel attached. They produced a wide array of sonorities, which could be tuned and rhythmically

regulated by means of mechanical manipulation. In an article for *Lacerba*, Russolo explained the principle behind the first such instruments:

A single stretched diaphragm, correctly positioned, will produce by variations in tension a scale of more than ten whole tones with all the divisions of semitone, quartertone and even smaller fractions. [...] Exciting the diaphragm, one obtains a different sound as to type and timbre, yet always preserving, naturally, the possibility of varying the pitch. So far we have four different means of excitation and have already completed the relative instruments. The first makes an explosive sound like an automobile engine; the second makes a crackling sound like rifle fire; the third makes a humming sound like a dynamo; the fourth makes different kinds of stamping noises. In these instruments the simple movement of a graduated lever suffices to give the noise the pitch that one wants, even in the smallest fraction. Just as easily regulated is the rhythm of every single noise, making it easy to measure the beat, be it equal or unequal. (Russolo, 1913b: 140-141)<sup>2</sup>

On 1 May 1913, Marinetti informed Pratella that Russolo had constructed, with the help of a mechanic, a machine which imitated the noise of a motor (Lugaresi, 1969: 44-45). On 31 May 1913, he would write to Palazzeschi: „On 2 June we will hold a Futurist soirée in Modena. It will be interesting, because our friend Russolo will probably demonstrate his *intonarumori*, on which he is working day and night, and he will explain to the audience how these instruments work“ (Palazzeschi and Marinetti, 1978: 84).

#### *Russolo's mechanical noise generators in the serate futuriste*

On 2 June 1913, the Teatro Storchi in Modena was full to the last seat.<sup>3</sup> Only few of the 2,000 spectators were familiar with the aims of the Futurist movement, but many had heard of the previous *serate futuriste* and had prepared themselves with a suitable array of projectiles to give Marinetti and Co. a fitting reception. The first part of the programme consisted of Marinetti explaining the principles of Futurism, Pratella presenting his ideas on the renewal of the Italian music world, and Marinetti reading a selection of Futurist poetry. After an interval, Marinetti announced the highlight of the evening: Russolo's *intonarumori*.

---

2 Russolo's progress in his research can be gleaned from the next two articles written for *Lacerba*: “Conquista totale dell'enarmonismo mediante gl'intonarumori futuristi” (Russolo, 1913a) and “Grafia enarmonica per gl' intonarumori futuristi” (Russolo, 1914a).

3 The *serata* has been described in great detail in Berghaus, 1998: 118-122.

Russolo and Piatti brought out the first noise instrument they had constructed: the *scoppiatore*, which produced a sound typical of a combustion engine. The three others, *crepitatore*, *ronzatore* and *stropicciatore* had not been finished on time. The device was placed on a table in front of the spectators, „like a sacred, mystic, supernatural object“, wrote the *Gazzetta dell'Emilia* ([Anon.] 1913). However, the audience regarded the machine as something comical or even grotesque and reacted accordingly. Russolo had to consult with Marinetti on how to proceed with the show, for in the din created by the audience it was impossible to give the instrument a proper hearing. Finally, Marinetti came to the footlights and spoke about Russolo's great invention, how it was going to feature in Pratella's new opera, *L'aviatore Dro*, and how they were going to construct a whole orchestra of *intonarumori*. When, finally, Russolo and Piatti demonstrated their machine, the audience shouted: „It's all a cheat! Open the box! You are imitators and passéists! Why listen to a fake noise when we can hear the original sound every day on the street?!" ([Anon.] 1913). Apparently, the 'noise orchestra' in the auditorium drowned all the sound that issued from the instrument on stage.



**Figure 3. Poster of the *Gran concerto futurista* at the Teatro dal Verme in Milan, on 21 April 1914**

The première of Russolo's first urban-inspired composition, *Risveglio di una città* (The Awakening of a City) took place at a *Gran concerto futurista* at the Teatro dal Verme in Milan, on 21 April 1914.<sup>4</sup> As in Modena, the concert proper was preceded by a theoretical introduction that did little to convince the audience of the artistic merits of the new invention. Marinetti's speech was regularly interrupted by catcalls, because Russolo's manifesto had been distributed before the concert and the audience was thus already informed about the noise instruments. When eventually the curtain rose, the audience saw on stage eighteen *intonarumori*<sup>5</sup> arranged in a semicircle, and Russolo as a conductor standing on a rostrum in the middle of the orchestra. The unusual sight of the instruments prompted a round of applause and the throwing of flowers by some philo-futurists in the boxes. All newspapers agreed that there was a lively curiosity in the audience about what they were going to hear.

The three compositions that had been announced in the programme were *Risveglio di una città* (Awakening of a City), *Colazione sulla terrazza del Kursaal Diana* (Breakfast on the Terrace of Kursaal Diana) and *Convegno di automobili e di aeroplani* (A Meeting of Automobiles and Aeroplanes). On the poster, Marinetti had expressly stated: „We invite the Milanese public to set aside any premeditated hostility and listen quietly to the voluptuous acoustics in this first concert of *intonarumori*“ (see Fig. 3). But as was to be expected, exactly the opposite took place. The sight of the unusual orchestra was greeted with laughter and the music was frequently interrupted by witty interjections and mocking comments (see fig. 4). Then, the situation got out of hand. *Il secolo* reported: „The spectators took over and began their own spectacle. They shout, sing, laugh, make a loud clatter. The first potatoes come raining down from the balcony and mingle on stage with the flowers that some Futurist lady-friends had thrown earlier on“ ([Anon.] 1914: 5).



Figure 4. Caricature of the concert at the Dal Verme Theatre, 1914

4 The *serata* has been analysed in Berghaus, 1998: 128-133.

5 The poster (see Fig. 3) announced 18 instruments, but Russolo in *L'arte dei rumori* speaks of 23 (Russolo, 1916: 22). Attilio Rovinelli remembers only 12 (Rovinelli, 1953: 857).

*Russian noise orchestras*

In the following months and years, Russolo gave many more concerts, not only in Italy, but also in Paris, London and various other cities. Reports on these events appeared in newspapers throughout Europe and generated a wide-spread appetite for his theoretical pronouncements. The manifesto *L'arte dei rumori* of 1913 was reprinted many times and also translated into various languages. The first Russian version was an abridged rendering in the theatrical magazine, *Maski* (Russolo, 1913/14). Soon afterwards, full versions appeared in two anthologies of Futurist manifestos published in 1914, Mikhail Engelhardt's *Futurizm* and Vadim Shershenevich's *Manifesty ital'ianskogo futurizma*. Both collections also contained Pratella's *Manifesto dei musicisti futuristi*. These publications came to the notice of Russian musicians and composers, as the debate entitled „Our Response to Marinetti“, which took place at the Shvedskoi Tserkvi Hall on 11 February 1914, showed.<sup>6</sup> The composer Arthur Vincent Lourié gave a presentation on „The Music of Italian Futurism“ and juxtaposed Russolo's noise music with what Lourié called a 'genuine' form of *art des bruits*, i.e. microtonal music, a „music of interference: supreme chromaticism – chromo-acoustics.“<sup>7</sup>

Lourié's distinction between noise music and microtonal organization of sound was rather vague, as he had not heard Russolo's *intonarumori* and could judge them only from Marinetti's lectures and Russolo's manifesto. This lack of knowledge resulted in a great deal of misunderstandings. In the mid-to late 1910s, several Russian composers (not necessarily involved in Futurist groups) experimented with microtonal systems and occasionally composed with them: Leonid Sabaneev, Mikhail Matyushin, Ivan Wyschnegradsky, Arseny Avraamov, to name but a few. However, these composers never adopted ultra-chromaticism, or introduced noise-intoners into their compositions.<sup>8</sup> Although Russian composers were primarily concerned with reforming the tonal system, they were not indifferent to the idea of using noise in musical compositions. The earliest example is the opera *Victory over the Sun* of 1913, which employed not only quarter-tone notes but also propeller sounds. Besides this, in scene VI, Mikhail Matyushin indicated in his score: „Machine noise.“<sup>9</sup>

---

6 See ch. 5 (My i zapad) in Livshits, 1933.

7 Theses published on the poster for the *Nash otvet Marinetti* (Our Response to Marinetti) debate, reprinted in V. Khlebnikov, 2005: 346.

8 For a discussion of Russian noise music and microtonalism see Conti, 2008; Dudakov-Kashuro, 2016; Gojowy, 1979-1983; Gojowy, 1989; Gojowy, 1993; Mende, 2009; Smirnov, 2013.

9 The score has been published in Bartlett and Dadswell, 2010: 72-86 and, in a Russian edition, in Matiushin, Khlebnikov, and Kruchenykh, 2015.

According to Russolo's statements and some announcements in Russian periodicals, a concert with the *intonarumori* had been planned for Russia, but due to the Great War, it never took place.<sup>10</sup> If Russians wanted to find out what the noise machines sounded like, they had to travel to Italy. In April 1915, Igor Stravinsky and Sergei Prokofiev took part in a soirée at Marinetti's apartment in Milan, in which the *intonarumori* were played (Berghaus, 1998: 254-255). Prokofiev published a positive assessment, „Muzykal'nye instrumenty futuristov“ in the *Muzyka* magazine in April 1915, and Stravinsky intended to include them in *Les Noces* (1923). But nothing ever came of it.

The lack of opportunities to actually hear Russolo's noise instruments led to a kind of mystique surrounding his noise music. As Konstantin Dudakov-Kashuro wrote, „neither heard nor seen, the ‘art of noises’ served as a vague romantic blueprint for later proto-industrial music in theatres and film production“ (Dudakov-Kashuro, 2016: 98) Russian Futurist writers, like their Italian counterparts, displayed an interest in the poetics of liberated sound. Mikhail Larionov produced in 1912 a lithograph for Khlebnikov's poem „Nash kochen' ochen' ozabochen“ (Our cats are very concerned), in which he translated sounds into images (See Fig. 6 and Perloff, 2013). In the rather untranslatable poem of 1913, *Shumiki, shumy i shumishchi*, Vladimir Mayakovsky evoked city noises created by freight trains, trams, people in squares, marketplaces and tunnel passages (Maiakovskii, 1955: 54). Velimir Khlebnikov wrote in 1915 of his dream to „let factory chimneys awake and sing morning hymns to the rising sun, above the Seine as well as over Tokyo, over the Nile, and over Delhi“ (Khlebnikov, 1987: 359). In one of the earliest post-Revolutionary Futurist manifestos, *Decree no. 1 about Democratization of Art: Fence Literature and Street Painting*, the authors proclaimed: „Let the citizen walking down the street [...] listen to music – melodies, thunderous or noisy – of excellent composers everywhere. Let the streets be a feast of art for all“ (Maiakovskii, Kamenskii and Burliuk, 1918). The idea of a liberated sound and the pleasure of listening to *all* the sounds of the *whole* world seemed to be a natural corollary of the liberated proletariat taking possession of art and society.

---

10 See Russolo, 1916: 26, and Krusanov, 1995: 139.



**Figuration 5.** Larionov: „Nash kochen.“ A page from *Mirskontsa* (Worldbackwards, 1912).

In a number of essays and books published between 1918 and 1923, the Proletkult leaders Boris Kushner, Valerian Pletnev and Boris Arvatov developed a materialistic conception of noise art and advocated the substitution of conventional instrumental music with industrial noises. In the near future, they believed, conventional music would become obsolete for the proletariat. As Boris Kushner pointed out, it would be replaced by an ‘industrial music’:

Since sound complexes may serve as a means of organizing work, and since industrial labour is, and probably will always be, closely linked to the mighty force of factory-sounds, the idea of employing acoustics for the purpose of organizing workers is a logical conclusion. One can, of course, arrange all the noises of the machines and tools, the entire sound life of the factory, in such a

way that the sounds will exert stimulating influence on the workers' mind. With a certain stretch of the imagination, these arranged noises may perhaps be called 'the industrial music of the future'. (Kushner, 1922: 113)

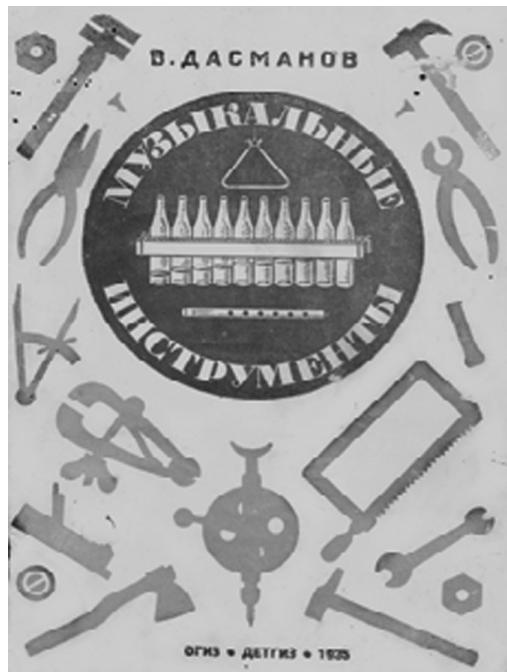
Among the legendary, but not yet fully accomplished projects of those years, were the so-called *Symphonies of Sirens*, created and coordinated by Arseny Avraamov, a music theoretician, critic and composer. According to Avraamov in his article „Gudki“ (Factory Whistles, 1923), and some other writings, the first event in which industrial horns were musically arranged took place in Nizhny Novgorod on 7 November 1919. The event was repeated in the port of Baku, on 7 November 1922, to commemorate the Fifth Anniversary of the October Revolution. Here, it featured „a cast of choirs, the foghorns of the entire Caspian flotilla, two batteries of artillery guns, a number of infantry regiments including a machine-gun division, hydroplanes, and all the town's factory sirens“ (Smirnov, 2013: 148), as well as the so-called 'Magistral', a steam-whistle device invented by Avraamov and mounted on a torpedo-boat so that the twenty-five participants of the performance could be controlled by the conductor.<sup>11</sup>

The Futurist idea of representing machine civilization in the field of sonic art extended the aesthetics of music and turned it into an organization of noise that eliminates the gap between art and life. This concept was given a theoretical foundation by Boris Arvatov in *Art and Classes* of 1923, where the author stated that „musicians did not want to organize artificial, non-vital sound material, but material of life as such, consisting of street and factory noises, noises of metals, wood, glass, all kinds of sounding phenomena of our everyday life, such as whistles, sirens, etc.“ (Arvatov, 1923: 84). Once everyday life had been transformed into art and, vice versa, life into art, the proletarian State would no longer have any need for conventional musical instruments.

However, there was also another reason for the fast growth of proletarian noise ensembles: the shortage of professionally manufactured instruments after the First World War, the Russian Revolution and the subsequent Civil War. Throughout the second half of the 1920s, musical educators such as Vladimir Dasmanov, head of the musical sector of the Georgian Proletkult, published instruction manuals and brochures for amateur ensembles who were involved in noise music (see Fig. 6). These rural and urban noise bands peaked during the late 1920s, and their repertoire included all sorts of sonic imitations of factory and Big-City noises.

---

<sup>11</sup> For more detailed discussion of the Baku symphony, see Wendel, 2012.



**Figure 6.** Cover of a handbook by Vladimir Dasmanov: *Muzykal'nye instrumenty* (Musical Instruments, 1935).

Another reason why workers would form musical ensembles that used materials from everyday life seems to have been related to the Marxist concept of overcoming alienation from the products of labour. These proletarian noise orchestras abolished the difference between material and cultural production, between work and leisure, between musical instruments and working tools. Closing the gap between art and life, between work and leisure, was a favourite dream of many Futurist artists. Sergei Eisenstein and Boris Yurtsev introduced noise art into their theatrical productions. In 1922/23, Eisenstein offered courses in noise music at the Moscow Proletkult (Eyzenshtein, 2005: 118), and Yurtsev published an article on „The Orchestra of Things“, in which he advocated the use of instruments made of „assorted things and materials [...] such as bottles, pans, basins, glass, nails, needles, concrete, wood and metal, selected according to timbre and richness of sound.“ He suggested an „orchestra related to individual industrial sectors“ and the formation of a „United Orchestra of the Central Trade-Union Council“ (Iurtsev, 1922: 22). In 1924, Eisenstein directed Sergei Tretyakov’s *Gas Masks* for Moscow’s Proletkult organization. It was staged in a real gas factory, and in its last scene the arriving night shift workers ignited gas jets to the sound of factory horns, pneumatic rattles, hammers riveting huge metal sheets, etc. (See [Anon.], 1924; Gordon, 1978).

*Il teatro della pantomima futurista*

During the early years of the Fascist régime in Italy, Luigi Russolo lived in Paris, where he continued to work on his concept of noise music and on new instruments that could reproduce a broad spectrum of sounds. Another Futurist then resident in Paris was Enrico Prampolini, who occupies a place of prominence in the field of Futurist theatre and can be considered one of its most eminent theoreticians. Prampolini's writings of the years 1913-15 and a great number of drawings that accompanied them presented a mechanical form of theatre that was not a photographic enlargement of a slice of life but a new scenic *art*. Prampolini's abstract, autonomous stage thrust aside artistic conventions and operated instead with the elements of pure form, colour, light, sound and movement. This, he believed, would eventually give rise to a form of theatre that has been liberated from its subservience to the written or spoken word.

Prampolini's stage was a dynamic, three-dimensional work of art, whose constituent elements were placed in a new order according to the rules of scenic construction. Each unit would be able to speak its own, media-specific language; but acting in unison with the others, the ensemble of scenic elements would create a dynamic whole with an unsurpassed sensual appeal to the audience. The temporal media of sound and motion would be integrated into the spatial media of colour, form and plasticity. The scenic architecture would become mobile and noise-producing, whilst the actor would take on chromatic and spatial qualities (Berghaus, 2017).

Following Prampolini's move to Paris in 1925, he established what he called a 'Ballets Italiens', to complement Sergei Diaghilev's Ballets Russes and Rolf de Maré's Ballets Suédois. His co-director and financial backer was Maria Ricotti, who hired the Théâtre de la Madeleine and appointed Vladimir Golschmann as musical director. The troupe was officially called Compagnie de Pantomime Italienne and went into rehearsals in December 1926 (Berghaus, 1998: 449-468).



**Figure 7. Wy Magito in Théâtre de la Pantomime futuriste**

In the run-up to the production, Prampolini joined hands with Luigi Russolo to devise a number of pieces for the repertoire of the company. One of them was *Les Trois Moments* and involved Russolo's new invention, the *rumorarmonio*. Prampolini had created the lighting, sets and costumes and had also devised the choreography. The first tableau showed a forest with two vulva-shaped trees, from which a nymph and satyr emerge. He seduces her with his syrinx and leads her away into a modern, mechanized civilization. Scene two is set in a hotel lobby. The love play of the previous tableau is now repeated by two objects: a ventilator and a gramophone. Their amorous raptures are overheard by an elevator, who in his excitement moves frantically up and down, emanating green and red light beams from his watchful 'eyes'. Russolo's noise machines made scraping and spluttering sounds when the ventilator moved like a huge aeroplane propeller. The third scene takes place in a hotel room. The satyr and nymph have adapted to the modern lifestyle and are wearing a tail-coat and evening dress. They are assaulted by a torrent of noise coming from behind a large door at the back of the stage. The two lovers want to find out what is causing the noise and open the door. At that moment, overwhelmed by the forces they have summoned, they are sucked into the hustle and bustle of the metropolis. They leave behind two jackets on coat-hangers which in a flood of yellow light and a deluge of noise perform a foxtrot on the portmanteau.

A revised programme of the *Pantomime futuriste* was performed in Turin, Bergamo and Milan in March 1928. Prampolini had appointed Franco Casavola as musical director and Wy Magito as prima donna. The rather mixed programme of the three-hour long performances included works that had proved to be particularly popular in Paris as well as various new ones, such as *Ritmi spaziali*, a ‘phono-dance for discs’, interpreted by Wy Magito, *Simultaneità d’essenze* (Simultaneity of Essences) and *Prefazione* (Preface) by Enrico Prampolini and Luigi Russolo, and *Il pesce meccanico* (The Mechanical Fish) by Russolo. Little is known about these new pieces, but their character can be gleaned from a résumé of the whole evening:

Magnetic lights, cubism, plastic syntheses and surprising music, and the whole programme dominated by a kind of mechanization, which distorted gestures and bodies, fixed them in suggestive geometric expressions, rearranged them all of a sudden in sharp and cutting movements as if impelled by a strident and frenzied machine or a shock from an electric discharge. ([Anon.], 1928b: 247)

When the programme was shown at the Teatro Lirico in Milan,<sup>12</sup> the critic of the *Corriere della sera* was impressed with Prampolini’s and Russolo’s attempts to translate the world of machines into the language of sound and movement:

The music and the dances [...] evoked in our imagination contraptions and machines. They reminded us of the din of factories, the roaring noise of motors, the vertiginous frenzy of propellers. They attempted to transport the mechanized, modern life into the fragile world of dance and gesture. ([Anon.], 1928c: 251)<sup>13</sup>

Unfortunately, the piece with which Prampolini had wanted to demonstrate an „electro-mechanical architecture powerfully vitalized by chromatic emanations from a luminous source“ (Prampolini, 1924) was never performed. It was called *Santa velocità* and contained music by Casavola, to be performed on Russolo’s *archi enarmonichi*. Prampolini explained the plot in an interview:

---

12 The Fondazione Primo Conti preserves a flyer which reads: „3 recital straordinari di danze della pantomima futurista, sala accademica di musica bossi, via rovello 16, 17-18 marzo.“ The performances were reviewed in *Il secolo*, 19 March, and *Il popolo d’italia*, 20 March 1928. *Il secolo* of 22 March stated that the programme was transferred, “con poche varianti, dal salone dell’accademia musicale ad un teatro”.

13. *L’ambrosiano* of 22 March informs us that the performance was complemented by a lecture by Marinetti on Futurist stage design, and by a demonstration of Russolo’s *rumorarmonio*. ([Anon.], 1928a: 3)

Very modern city: a metropolis. Street lights. Cinematographic life at night, electric, dazzling. Apartment blocks. Wide streets. Sky. The only human intervention: a song which stops and then smothers the speed. When the song slowly comes to an end, the speed of modern life picks us up again in a crescendo which is extraordinary, magical, unlimited, reverberating. (Trimarco, 1928)

### *Conclusion*

In the course of the twentieth century, noise became an important feature in musical aesthetics. The Futurists were not the first to experiment with it (see Wilson, 2014) but certainly the first to give it a profound theoretical foundation. Murray Schafer believed that bringing together the world of music and the modern sonic environment was the most striking feature of twentieth-century music (Schafer, 1994: 111). Luigi Russolo was convinced that noise should be related to everyday life and be employed to create a sonic representation of modernity. Devoting his attention to *all* sound instead of the limited range in traditional music, he overturned auditory habits conditioned by the sanctioned system of musical instruments. His *arte dei rumori* rung in a paradigm shift in our understanding of noise and brought about a profound liberation in the field of music. Thus, his bruitist aesthetics continue to have reverberations to the present day.

### REFERENCES:

1. [Anon.] 1906. “The Nervous Age’.” In *Illustrated London News* 3514 (25 August), 262.
2. [Anon.] 1913. “L’allegra serata futurista al Teatro Storchi.” *Gazzetta dell’Emilia* (Bologna) 54(152) (3-4 June), 2.
3. [Anon.] 1914. “Serata musicale futurista: Chiassate, violenze ed arresti.” *Il secolo* (Milano), 22 April, 5.
4. [Anon.] 1924. “Rabochii teatr Proletkul’ta: ‘Protivogazy’. Iz besedy s S. Eizensteinom.” In *Zrelishcha* 69, 12.
5. [Anon.] 1926. “Marinetti falou: Gritos, assobios, gargalhadas, aclamações, apotheose.” In *A manhã* (Rio de Janeiro) 119(2) (16 May 1926), 9.
6. [Anon.] 1928a. “La Pantomima futurista al Lirico.” In *L’ambrosiano* 71(68) (2 March), 3.
7. [Anon.] 1928b. “Teatro di Torino.” *La stampa* (Torino), 7 March. Reprinted in *Cronache del teatro futurista*, edited by Giovanni Antonucci. Roma: Abete, 1975, 247-248.
8. [Anon.] 1928c. “Ultime teatrali: ‘Pantomima futurista’ al Lirico.” In *Corriere della sera* (Milano), 22 March. Reprinted in *Cronache del teatro futurista*, edited by Giovanni Antonucci. Roma: Abete, 1975. 251-252.
9. Arvatov, Boris. 1923. *Iskusstvo i klassy*. Moskva: Gosizdat.

10. Avraamov, Arsenii Mikhailovich. 1923. "Gudki." In *Gorn* 9, 115-116. English translation "The Symphony of Sirens (1923)." *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-garde*, edited by Douglas Kahn, and Gregory Whitehead, eds.: Cambridge/MA: MIT Press, 1992, 245-252.
11. Avraamov, Arsenii Mikhailovich. 1929. "Zvukovaia organizatsiia shestviia." In *Iskusstvo v shkole* 4, 2-6.
12. Bartlett, Rosamund, and Sarah Dadswell, eds. 2010. *Victory over the Sun: The World's First Futurist Opera*. Exeter: Exeter University Press.
13. Berghaus, Günter. 1998. *Italian Futurist Theatre, 1909-1944*. Oxford: Clarendon Press.
14. Berghaus, Günter. 2017. "Prampolini and the Theatre of the 1920s: Exhibitions of Stage Design, Mechanical Theatre, and Dance." In *Enrico Prampolini: Futurism, Stage Design and the Polish Avant-garde Theatre*. , edited by Przemysław Strożek. Łódź: Muzeum Sztuki, 49-58.
15. Bijsterveld, Karin. 2003. "The Diabolical Symphony of the Mechanical Age: Noise Abatement Campaigns, 1900-1940." In *The Auditory Culture Reader*, edited by Michael Bull, and Les Back. Oxford: Berg, 165-189.
16. Catrizzi, Loris. 1928. "Il teatro della pantomima futurista." In *L'impero* (Roma), 3 March.
17. Conti, Luca. 2008. *Ultracromatiche sensazioni: Il microtonalismo in Europa, 1840-1940*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
18. Dudakov-Kashuro, Konstantin. 2016. "Noise Music in Russian Futurism." In *International Yearbook of Futurism Studies* 6, 94-118.
19. Ford, Ford Madox. 1995. *The Soul of London: A Survey of a Modern City*. London: Everyman.
20. Gojowy, Detlef. 1979-1983. „Arthur Lourié der Futurist.“ In *Hindemith Jahrbuch* 8, 147-185. 12, 116-157.
21. Gojowy, Detlef. 1989. „Musikalische Ideen des russischen Futurismus.“ In Aleksandar Flaker, ed.: *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz: Droschl, 94-103.
22. Gojowy, Detlef. 1993. *Arthur Lourié und der russische Futurismus*. Laaber: Laaber.
23. Gordon, Mel, 1978. "Eisenstein's Later Work at the Proletkult." In *The Drama Review* 22(3) (September), 107-112
24. Iurtsev, Boris Ivanovich. 1922. "Orkestr veshchei." In *Zrelishcha* 6, 22.
25. Khlebnikov, Velimir. 1987. *Collected Works*. Vol. 1. *Letters and Theoretical Writings*. Cambridge/MA: Harvard University Press.
26. Khlebnikov, Velimir. 2005. *Sobranie sochinennii v shesti tomakh*. Vol. 1. *Stat'i (nabroski). Uchenye trudy. Vozzvaniia. Otkrytye pis'ma. Vyступleniia (1904-1922)*. Moskva: Nasledie.
27. Krusanov, Andrei Vasil'evich. 1995. "Marinetti v Rossii." In *Sumerki* 16. 112-149. Revised in A. V. Krusanov: *Russkii avangard, 1907-1932*. Vol. 1. *Boevoe desiatiletie*. Part 2. Sankt-Peterburg: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010, 98-147.
28. Kushner, Boris. 1922. "Muzyka i trud." In *Gorn* 6, 110-113.

29. Livshits, Benedikt Konstantinovich. 1933. *Polutoraglazyi strelets: Stikhovoreniia, perevody, vospominaniia*. Leningrad: Izdatel'stvo pisatelei. Reprint Ann Arbor/MI: University Microfilms International, 1978. English translation *The One and a Half-Eyed Archer*. Translated, introduced and annotated by John E. Bowlt. Newtonville/MA: Oriental Research Partners, 1977. Reprint Sankt-Peterburg: Palace Editions, 2004.
30. Lugaresi, Giovanni, ed. 1969. *Lettere ruggenti a F. Balilla Pratella*. Milano: Quaderni dell'Osservatore.
31. Maffina, Gianfranco, ed. 1980. *Caro Pratella: Lettere a Francesco Balilla Pratella*. Ravenna: Edizioni del Girasole.
32. Maiakovskii, Vladimir. 1955. "Shumiki, shumy i shumishchi." In V.V. Maiakovskii: *Polnoe sobranie sochineneii v trinadtsati tomakh*. Vol. 1. Moskva, Leningrad: Khudozhestvennaia Literatura, 54.
33. Maiakovskii, Vladimir, Vasilii Kamenskii, and David Burliuk. 1918. "Dekret No 1: O demokratizatsii iskusstva: Zabornaia literatura i ploshchadnaia zhivopis." In *Gazeta futuristov* 1 (March). Reprinted in V.V. Maiakovskii: *Polnoe sobranie sochineneii*. Vol. 12. Moskva: Khudozestvennoi Literature, 1937. 14-15.
34. Marinetti, Filippo Tommaso. 2006a. "Technical Manifesto of Futurist Literature." In F.T. Marinetti: *Critical Writings*. Ed. by Günter Berghaus. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006. 107-119.
35. Marinetti, Filippo Tommaso. 2006b. "The Foundation and Manifesto of Futurism." In F.T. Marinetti: *Critical Writings*. Ed. by Günter Berghaus. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006. 11-17.
36. Matiushin, Mikhail, Velimir Khlebnikov, and Alexei Kruchenykh. 1913. *Pobeda nad solntsem: Opera*. Sankt-Peterburg: Tipografija tovarishestva "Svet". Reprinted in Rosamund Bartlett, and Sarah Dadswell, eds.: *Victory over the Sun: The World's First Futurist Opera*. Exeter University Press, 2010, 46-71.
37. Matiushin, Mikhail Vasil'evich, Velimir Khlebnikov, and Aleksei Kruchenykh. 2015. *Pobeda nad solntsem*. CD and Booklet. Avtor vstupitel'noi stat'i Kseniiia Anufrieva. Nizhnii Novgorod: Izdanie Volgo-Viatskogo filiala Gosudarstvennyi tsentr sovremennoego iskusstva.
38. Mende, Wolfgang. 2009. *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*. Köln: Böhlau.
39. Palazzeschi, Aldo, and F. T. Marinetti. 1978. *Carteggio con un appendice di altre lettere a Palazzeschi*. A cura di Paolo Prestigiacomo. Milano: Mondadori.
40. Perloff, Nancy. 2013. "Mirskontsa (Worldbackwards): Collaborative Book Art and Transnational Sounds." In *The Getty Research Journal* 5, 101-118.
41. Prampolini, Enrico. 1924. "L'atmosfera scenica futurista." *L'impero*, 6-7 November. Reprinted in *Prampolini: Dal futurismo all'informale*, edited by Enrico Crispolti, and Rosella Siligato. Roma: Carte Segrete, 207-209. English translation "Futurist Scenography." Michael Stanley Kirby, and Victoria Nes Kirby: *Futurist Performance*. New York: Dutton, 1971. 203-2206.

42. Pratella, Francesco Balilla. 2009. "Futurist Music: Technical Manifesto." In *Futurism: An Anthology*, edited by Lawrence Rainey, Christine Poggi, and Laura Wittman. New Haven/CT: Yale University Press, 80-84
43. Rovinelli, Attilio. 1914. "La sera del 21 Aprile 1914, al 'Dal Verme'." In *La martinella di Milano* 7(11-12) (November-December), 856-859.
44. Russolo, Luigi. 1913a. "Conquista totale dell'enarmonismo mediante gl'intonarumori futuristi." *Lacerba* 1(21) (1 November), 242-245,
45. Russolo, Luigi. 1913b. "Gl'intonarumori futuristi." In *Lacerba* 1(13) (1 July), 140-141.
46. Russolo, Luigi. 1913c. *L'arte dei rumori: Manifesto futurista*. Milano: Direzione del movimento futurista, 1913.
47. Russolo, Luigi. 1913/14. "Iskusstvo shumov." In *Maski* 7-8, 39-46.
48. Russolo, Luigi. 1914a. "Grafia enarmonica per gl' intonarumori futuristi." In *Lacerba* 2(5) (1 March), 74-75.
49. Russolo, Luigi. 1914b. "Iskusstvo shumov." In *Manifesty ital'ianskogo futurizma*. Perevod Vadima Shershenevicha. Moskva: Tipografija Russkogo tovarishchestva, 1914. 51-58.
50. Russolo, Luigi. 1914c. "Iskusstvo shumov." In *Futurizm*. Perevod Mikhail A. Engel'gardt. Sankt-Peterburg: Prometei, 1914. 130-139. 207-219.
51. Russolo, Luigi. 1916. *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni Futuriste di "Poesia".
52. Schafer, R. Murray. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester/VT: Destiny Books.
53. Smirnov, Andrey. 2013. *Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*. London: Sound and Music.
54. Trimarco, Alfredo. 1928. "Prampolini e le pantomime futuriste a Roma." In *Il mezzogiorno* (Napoli), 2 February.
55. Wendel, Delia Duong Ba. 2012. "The 1922 'Symphony of Sirens' in Baku, Azerbaijan." In *Journal of Urban Design* 4(17), 549-572.
56. Wilson, Daniel R. 2014. „The Electric Music Hall: Theatrical Inventions of the Victorian Era Rewrite the History of Electronic Music.“ *The Wire* 364 (June), 32-39.

### Buka: Kategorija u futurističkom teatru i muzici

**Apstrakt:** Buka je bila centralna kategorija u umetnosti i književnosti modernizma s obzirom na to da je bila sastavni deo modernog urbanog iskustva i imala veliki uticaj na ljudsku psihu. Postala je i značajna karakteristika muzičke estetike. Futuristi su bili među prvima koji su joj postavili duboke teoretske osnove. Luidi Rusolo (Luigi Russolo) je težio prisvajanju neograničene šarolikosti zvukova koji se nalaze u Prirodi i metropolis, i generisanju nove muzičke kulture pomoću njih. Spajanje sveta muzike i savremenog zvučnog okruženja bio je jedan od njegovih ključnih ciljeva koji ga je podstakao da sastavi orkestar mehaničkih instrumenata – takozvani *intonarumori* - i da prezentuje svoj koncept *arte dei rumori* na raznim koncertima i muzičkim večerima.

O Rusolovim koncertima i tekstovima diskutovalo se širom Rusije, budući da su podstakli razvoj mikrotonalne muzike među profesionalnim kompozitorima kao i materijalističko poimanje umetnosti buke koje su zagovarale vođe Proletkulta. Konvencionalna instrumentalna muzika zamenjena je mehaničkom i industrijskom bukom i svirali su je orkestri buke i na otvorenim pozorišnim performansima. Tako je futuristička ideja spajanja umetnosti sa životom i marksističkim konceptom savladavanja otuđenosti od proizvoda rada pronašao konkretnu realizaciju u muzičkoj oblasti.

Želja futurista da oslobode pozorište od potčinjenosti pisanoj i govornoj reči pokrenula je mnogo projekata u kojima je mehanički proizvedena buka igrala ključnu ulogu. Jedan od najuspešnijih primera bio je Théâtre de la Pantomime futuriste, koji je produciraо Enriko Prampolini (Enrico Prampolini) 1927/28. godine, sa muzikom koju je komponovao i izveo Luidi Rusolo. Izvođenja u Parizu, Torinu, Bergamu i Milanu su prenela mehanizovani, moderni život u svet plesa i muzike na jedan sugestivan i često čudesan način.

**Ključne reči:** muzika buke, futuristička arte dei rumori (umetnost šumova), mikrotonalna muzika u Rusiji, orkestri buke, mehanički instrumenti, mehanički plesovi.

**Marijan Richter**

Sveučilište u Zadru

Odjel za nastavničke studije

Hrvatska

UDC 75.01

doi:10.5937/ZbAkUm1801036R

Originalni naučni rad

## Strategije oponašanja

**Apstrakt:** U tradiciji prosvjetiteljstva koje smo sljedbenici, obrazovanje se svodi na kvantitativno znanje, prije svega na imenovanje i atribuciju *stvari*, a potom i upravljanje njima. Baratanje pojmovima, činjenicama, definicijama, omogućava nadležnost i nadzor nad stvarima. Takvo znanje posljedica je izobrazbe ili obuke, a ne obrazovanja i kao takvo nije drugo nego zaposjedanje, pa i manipuliranje stvarima.

Smisao obrazovanja nije pitanje progresa: ono vodi obrnutim putem, prema izvornom značenju *mimesis*. U oponašanju na način *mimesis* nalazimo ono kvalitativno znanje što trajno određuje svaki umjetnički, filozofski, i odgojno-obrazovni rad.

**Ključne riječi:** oponašanje, mimesis, eidos, nevino oko, kreativnost, kalokagatia

*Sve izvore iz oponašanja.*

### *Ponašanje i oponašanje*

Oponašanje (grč. *mimesis*) prisutno je u stvaralaštvu još od vremena prije Umjetnosti. Premda u Rječniku stranih riječi Anića i Goldštajna (Goldstein) stoji da je mimeza „pov. umj. stav prema kome je *kreativno oponašanje* stvarnosti bit umjetničkog stvaranja“ uglavnom se pod tim pojmom podrazumijevaju vještine postizanja sličnosti postupkom imitativnog preslikavanja vanjskog izgleda stvari. Takvoj umješnosti stručnjaci odriču umjetničku vrijednost i u tome su u pravu. No, nisu u pravu kad latinsku istoznačnicu *imitatio* prešutno poistovjećuju s izvornim grčkim značenjem pojma *mimesis*. Ovdje promišljamo odnos *kreativnosti* i *oponašanja* na relaciji umjetnost - odgoj i obrazovanje.

U pokušaju rehabilitacije *mimesis* (Žunec, 1988), izvorno značenje tog pojma valja potražiti tamo gdje je problem nastao: u području slikarske slike. Takvu sliku uobičajeno je smatrati umjetničkom od vremena kad je umijeće slikarskog prikazivanja postavljeno u kontekst autor - djelo. No, *slika* je širok pojam, i ne odnosi se samo na slikarstvo. *Eidos* je grčki pojam za sliku koja ne nastaje na platnu nego u predodžbi. Ona nije bilo kakva slika za opću upotrebu; u njoj sjaji prosvjetljenje i spoznaja, ona je slika *bitka u biću*, epifanija iskona. Naravno da je takva „majka sviju sliku“, koju

su patentirali filozofi postala ideal onim slikarima koji su slikarstvo htjeli iskupiti od „grijeha oponašanja“.

Na putu uvećavanja stvaralačke moći od humanizma 14. stoljeća preko racionalizma 17. i prosvjetiteljstva 18. stoljeća, sve do našeg vremena jačala je umjetnička i znanstvena samosvijest. Ostvarivanjem umjetničkog prava vlasništva, pa čak i očinstva nad *eidosom* (idejom) *mimesis* je izgubila izvorni afirmativni smisao. Razdoblje moderne umjetnosti, a ono prema Suzan Zontag (Susan Sontag) počinje kad i Umjetnost (Sontag, 1971), točnije u vrijeme renesanse pojavom umjetnika i umjetničkog djela u današnjem smislu te riječi, obilježava utjelovljenje autorovih ideja u njegovom djelu koje time postaje ‘dijete’ umjetnika. U naše vrijeme, nakon razdoblja logocentrizma i jakog subjekta, ponovo se otvara pitanje o *mimesisu*.

### *Ishodište i cilj oponašanja*

Umjetnička slika, osim što je izraz ‘moći’ njenog tvorca, uvijek je prezentacija ili reprezentacija nečega. Stvaranju uvijek prethodi *Nešto*. To *Nešto* zvali ga logos, *eidos*, Dasein (Hajdegerov /Heideger/ *tubitak*) ili pak istina, ljubav, spoznaja, može biti i maleno *nešto*, nešto poput Sezanove (Cézanne) jabuke. *Nešto* je područje ishodišta (*ethia*) i cilja (*thelos*), a manifestira se kao poprište procesa približavanja, osluškivanja, dohvaćanja i prihvaćanja. Stvarati znači oponašati sliku *Nečega*, bila to ideja ili jabuka. Čak i *Ništa* minimalista samo je agregatno stanje *Nečega*.

Pitanje ishodišta i cilja u stvaralaštvu aktualno je uvijek, u svakom razdoblju i u svakoj umjetnosti. U srednjem vijeku nalazimo ga u raspravama o *natura naturata* i *natura naturans*, o stvorenoj prirodi i o načinu kako priroda stvara. Je li umjetnik - stvaratelj pozvan da svojim djelom svjedoči o stvorenom, o djelu stvoriteljevom ili je pozvan da stvara po principima kakvi upravljaju procesima u prirodi? Takva pitanjainicirala su u novovjekovnoj povijesti različite inačice realizma kao ‘slike stvarnosti’ u rasponu od figuracije do apstrakcije. Dohvatiti *realnost* bio je cilj poglavito modernizma dvadesetog stoljeća, a *realno* se poistovjećivalo s prirodom. Istovremeno, priroda je uvijek bila i ostala i ishodište. Čak kad se govori o nadrealnom, podsvjesnom, nadsvjesnom (Guénon, 2015) virtualnom, tehničko - tehnološkom, uvijek je riječ o prirodi. Svako odstupanje od oponašanja na način *natura naturata* vodi prema oponašanju na način *natura naturans* i obratno. Dva su puta u umjetničkom stvaranju baš kao i umjetničkom (i inom) odgoju i obrazovanju: od ishodišta prema cilju i obratno, od ‘postignutog’ cilja prama ishodištu.

Stvaralaštvo je nadležno za pitanja o prirodi prirodnog/realnog, no, ono je i pogon za zbrinjavanje i recikliranje onog što je stvoreno umjetno/umjetnički. Jer priroda *prirode* je baš kao i priroda *umjetnosti* da uvijek dolazi u ambalaži, ona je uvijek

upakirana u formu, znak, jezik. Promišljanje i prevladavanje okoštalih načela, iznošenih predodžbi i ideologija koje su ekološki problem svih kultura i tradicija jest ono što trajno određuje svaki umjetnički, filozofski, i odgojno - obrazovni rad. Napredovanje u rješavanju takvih problema ide obrnutim putem od progrusa: prema izvoru, iskonu, prvom pokretaču (*arkhe, rithmos*).

U tradiciji prosvjetiteljstva koje smo sljedbenici, obrazovanje se svodi na primijenjeno znanje, prije svega na imenovanje i atribuciju *stvari*, a potom i upravljanje njima. Baratanje pojmovima, činjenicama, definicijama, omogućava nadležnost i nadzor nad stvarima. Takvo znanje nije drugo nego zaposjedanje, pa i manipuliranje stvarima (Richter, 2016). Naslijedili smo ga od obrazovnih idealeta devetnaestog stoljeća. Osim specijalističkog znanja u smislu „izobrazbe kadrova“, imamo i humanističko znanje, ali u obrazovnoj praksi i ono se svodi na dominaciju nad stvarima. Za razliku od potonjih, znanje vezano uz kreativnost dolazi od osluškivanja stvari. Takvo znanje naći ćemo u *mimesis*.

Za cijelovit odgojno-obrazovni pristup antički Grci su imali pojam: *kalokagathia* (*kalon* – lijepo i *agathon* - dobro). Kalokagatiju danas možemo promišljati prije svega kroz kreativnu igru kakva je ključna za obrazovanje putem odgoja. Kalon ne znači lijepo u smislu dopadljivosti kao što ni agaton nema veze s moraliziranjem. Nasuprot utilitarnim tendencijama za usmjerjenim, praktičnim obrazovanjem, valja se podsjetiti da pojam „škola“ (grč. *skholé*) etimološki dolazi od slobodnog vremena, igre, dokolice. Škola bi trebala biti prostor i vrijeme za igru, premda ne za bilo kakvu igru. Naime, kreativnost kao najviša razina igre sama je sebi cilj i ispunjenje i ne traži neku praktičnu svrhu, premda ju inicira. Krilatica Pola Valerija (Paul Valery) da Zemlja stvara draga kamenje iz dokolice dobro bi pristajala kao epigraf na ulazu u svaku odgojno - obrazovnu ustanovu.

### *Autentični oponašatelji*

Ponešto se da naučiti od umjetnika koji su ne samo učili oponašajući svoje uzore, nego su upravo tim putem dosegnuli autentični vlastiti izraz: Van Gogh (Van Gogh) je nastojao imitirati Delakroaa (Delacroix), baš kao što je ovaj nastojao imitirati Rubensa. Poznat je primjer Pikasa (Picasso) koji je u pojedinim fazama imitirao Sezana (Cézanne), Engra (Ingres), crteže s grčkih vaza, Matisa (Matisse) i mnoge druge. Pikaso je čak istodobno umio slikati i glumiti slikanje, što je zabilježio Kluzo (Clouzot) u svojem kulnom filmu.<sup>1</sup> U glazbi jednako tako ima vrlo originalnih oponašatelja; možemo se sjetiti primjera Mesijanovog (Messiaen) imitiranja ptica, Šostakovićevog imitiranja jazz-a. I obratno, jazz glazbenici su imitirali Baha (Bach) i njegovu polifoniju, naročito u dixieland stilu. Bartok, Štolcer Slavenski i drugi imitirali su etno glazbu. U rock ili jazz

<sup>1</sup> Le Mystère Picasso, Henri-Georges Clouzot, 1956.

glazbi gotovo da nema pjevača koji nije zdušno imitirao nekog prethodnika: Džo Koker (Joe Cocker) Reja Čarlsa (Ray Charles), Alan Vilson (Wilson) Skipa Džejmsa (James) itd. Svaki od njih glasom je nastojao imitirati još i poneki glazbeni instrument: violu i flautu, saksofon, usnu harmoniku.

Postoje i slučajevi doslovnjeg imitiranja koje nije umjetnički manje vrijedno: Roj Lihtenštajn (Roy Lichenstein) je oponašao stripove, Endi Vorhol (Andy Warhol) dizajn ambalaža, Gerhard Rihter (Richter) fotografije. Od njih možemo učiti kako „doslovno“ oponašanje može biti kreativno. Imitiranje može ići do radikalnosti, kao u slučajevima apropijacije: Sindi Šerman (Cindy Sherman) je oponašala kadrove iz holivudskih filmova, Šeri Livajn (Sherry Levine) je nanovo fotografirala postojeće umjetničke fotografije drugih autora i izložila ih kao vlastiti umjetnički rad. Slično je radio i Ričard Prins (Richard Prince). Nasuprot uvriježenom mišljenju, ovi primjeri pokazuju da originalnost proizlazi iz približavanja stvarima, a ne udaljavanjem od njih. Ovi umjetnici znali su intenziviranjem sličnosti ostvariti različitost.

I još: u sličnosti ima ponešto demonskog, ali i iscjeliteljskog; baš kao što svaki otrov može biti i lijek. U srednjem vijeku katedrale su bile prepune u kamenu isklesanih likova demona - vjerovalo se da su tako zaštićene, jer demon bježi od slike vlastitog lika.

### *Oponašanje – vježbanje za umjetnost*

Smisao vježbanja - učenja umjetnosti je u tome da se svakim novim ponavljanjem nastoji biti bliže izvoru, iskonskom pokretaču – *rithmosu*. Čak kad učitelj pokaže učeniku kako treba nešto izvesti, kad traži od njega da ga oponaša u izvedbi, to oponašanje nije usmjereno na pasivno ponavljanje, nego na *mimesis*, na osobit osjet i iskustvo *stvari*. Najjednostavnije je to objasnio jedan kipar rekavši da kad radi dobro onda čuje kako njegovo dlijeto govori da-da-da, a kad ne radi dobro, onda čuje ne-ne-ne. Nešto slično izjavio je davno prije Johan Sebastijan Bah (Johann Sebastian Bach) kad su ga pitali kao umije tako čudesno improvizirati na orguljama? Njegov odgovor bio je da to uopće nije teško, potrebno je samo pogoditi pravu tipku u pravo vrijeme.

Valja razlikovati uvježbanost kojoj je cilj perfekcionizam, retorička uvjerljivost i/ili akrobatika od one koja otvara put kreativnom stvaranju. Virtuozitet i akrobatika demonstrativnog su karaktera. Virtuoznost može biti spektakularna, senzacionalna, i u nekim slučajevima kao što je Ingresova hladna briljantnost ili pak zapanjujuća Velaskezova (Velazquez) nonšalantnost zaista može biti integrirana u umjetnički izraz, no to su iznimke. U pravilu glazbenik, slikar, kipar prestaje biti umjetnik ako ne umije odoljeti demonstriranju svoje umješnosti.

Otpor prema virtuozitetu kao obilježju građanskog ili malograđanskog ukusa u doba modernizma poprimio je gotovo programatska obilježja. Estetika i etika modernizma sežu od renesanse kad umjetnik, a s njime i *ingenium* zakoračuje na

pozornicu svijeta. Tada nastali pojmovi kao što su *pentimento* (ispravljanje, promjena odluke), *spezatura* (nemarna lakoća izvedbe, neopterećenost) i *nonfinito* (nedovršenost, neobaveznost ispunjavanja vanjskog kriterija) otvorili su put za modernističku estetiku rudimentarnog izraza u dvadesetom stoljeću. Vrata dvadesetog stoljeća i modernizma u užem smislu otvorili su tri genijalna diletanta: Sezan, Gogen (Gauguin) i Van Gog (Gogh). Njihovo ‘vježbanje slikarstva’ osim što je bilo (na sreću po umjetnosti) predodređeno deficitarnošću njihovog klasičnog umjetničkog obrazovanja, snažno je podupirala težnja za prevladavanjem pompijerističke<sup>2</sup> nametljive virtuoznosti, njihovog ideala dovršenosti i fotografskog realizma. Povod i rezultat potrebe nadilaženja tih predrasuda i dogmatizama onodobnog institucionalnog slikarstva neodoljivo podsjeća na gotovo istovjetne napore Mikelanđela (Michelangelo), El Greka (El Greco) i Tintoreta (Tintoretto) i još mnogih drugih koji su tražili izlaz iz Rafaelovih standarda prije pola milenija, ili pak još dva i pol stoljeća ranije kad se događala dobro poznata epizoda s Dukiom (Duccio) i Đotom (Giotto).

Svim pravcima i stilovima i individualnim naporima umjetnika neposredno poslije ovih obnovitelja izvorne *mimesis* zajednička je bila potreba iskoracići iz akademskih sfera institucijalne umjetnosti; sve do zasićenja u našem vremenu, kad je imperativ „Novog“ kao tekovina avangardi poprimio dimenzije suvremenog akademizma.

### *Oponašanje i prepoznavanje*

Neposrednost i rudimentarnost modernisti su tražili u umjetnosti različitoj od akademske, a našli su ih u primitivnoj i arhajskoj umjetnosti, ali i u dječjem likovnom izrazu. Umjetnost Klea (Klee), Dibifea (Dubuffet), Twomblja (Twombly) ponajviše duguje upravo oponašanju iskrenosti i spontanosti dječjeg likovnog izraza. Branko Ružić svoje je učiteljsko iskustvo pretočio u knjigu *Djeca crtaju*, a cijeli njegov slikarski i kiparski opus je originalna posveta dječjem likovnom svijetu.

Brankuši (Brâncuși), Đakometi (Giacometti), Modiljani (Modigliani), razumjeli su pouku umjetnosti „djelinjstva čovječanstva“, i umjetnosti prije „razdoblja umjetnosti“. Njihova uporišta sasvim su suprotna od ugledanja na heroje slikarstva poput Delakrooa (Delacroix) koji je još generaciju ranije bio uzor Van Gogu. Uostalom, i sam Platon nalazio je u egipatskoj umjetnosti sjaj vječnih ideja. Ti modernisti znali su prepoznati osobitu pojavu *mimesis* u umjetnosti, onu koja im je trebala za njihovu vlastitu umjetnost. Prepoznali su oponašajući. Još je Aristotel govorio o *užitku oponašanja u prepoznavanju* (Gadamer, 2003: 94). Sigurno filozof nije mislio

2 *L'art pompier* - Pogrdni naziv za pompoznu akademsku umjetnost devetnaestog stoljeća. Tada su bile popularne slike velikog formata s herojskim temama iz antičkih mitova. Prikazani junaci često bi imali „antičke“ kacige koje su mlade moderniste podsjećale na vatrogasne kacige. Pompier (fr.) - vatrogasac.

na prostodušno prepoznavanje kao u igramama pantomime, nego je ukazao na prirodu spoznaje: s-poznajem tek kad pre-poznajem, kad prebacujem „poznato“ iz potencije u aktualnost. Nije li upravo to ključ obrazovanja? Prepoznavanje putem oponašanja, dakle, ne bi trebalo shvatiti doslovno kao ‘vidjeti nešto već viđeno’, nego kao vidjeti bolje, vidjeti ‘svježim okom’. Tome nas uči i Sokratova mudrost: prevladati ograničenost „znanja“ prepoznavajući *isto* kao uvijek *drugo*, drugačije.

Užitak učenja je svakako u otkrivanju novog, ali to ‘novo’ samo je epifanija onog ‘starog’, jer u njemu je sadržano i iz njega prosvjetljuje. Zapravo, sve što se može učiti jedino je povijest. Pitanja se mogu uputiti jedino povijesti i samo u povijesti mogu se potražiti odgovori. Povijest u tom smislu ne bi trebalo razumjeti kao teoriju o prošlosti, jer povijest nije iza nas; štoviše, neprestano smo okrenuti licem prema povijesti. U slikarstvu, filozofiji, glazbi, radi se o pre-poznavanju kao ponovnom susretu ili sučeljavanju, a u tome je i smisao i glavni zadatak likovnog odgoja i obrazovanja: vidjeti bolje, prići bliže, osjetiti, iskusiti oponašajući.

### *Igra, učenje i stvaranje*

*Možemo poreći gotovo svaku apstrakciju: pravo, ljepotu, istinu, dobrotu, duh, boga! Ozbiljnost možemo poreći, ali igru ne možemo!* (Huizinga, 1992)

Užitak učenja kroz igru *upoznavanja-prepoznavanja-raspoznavanja* trebao bi biti ugrađen u strategije obrazovanja. Pre-poznaje se ono što je prikriveno, zagonetno, što daje neki znak o sebi. Ne samo zbog toga što usmjeravaju pažnju, nego i zato što uključuju *mimesis*, vježbe otkrivanja sličnosti i različitosti aktiviraju kritički *pogled* i potiču vlastiti stav u odnosu na pred-postavljeni *izgled*. Najzačudniji dječji likovni radovi manifestiraju transformaciju igre u zbiljnost (i obratno).

Igra kao metodička preporuka za usvajanje počela i načela likovnog jezika uglavnom daje dobre rezultate i pedagoški je učinkovita, no, ako inzistiranje na osvještavanju počela i načela jezika degradira u formalizam, onda to više nije odgojno usmjerena igra, nego opasno poigravanje koje može „igraća“ navesti i na varanje. Talentirani mogu postati vješti manipulatori, izvještiti se u proizvodnji efekata i privida, a prosječni mogu shvatiti da cijela stvar za njih nije vrijedna truda. S jedne strane formalizam likovnog jezika, a s druge strane sirenski zov *imerzivnosti*, uranjanja u novomedijске atrakcije, prije mogu navesti na likovni nemoral nego prostodušno crtanje po promatranju običnom olovkom motiva kao što je npr. stari bicikl (Richter, 2017). Rečenim se ne želi odricati prednosti novih medija ni poricati važnost savladavanja likovnog jezika, a ponajmanje zagovarati konzervativni pristup. Namjera je ukazati na održavanje najpozitivnijih zasada likovnog obrazovanja u kojem *mimesis* kao bit stvaralačke igre treba biti uvijek aktualna.

Izvan dječjeg svijeta stvari stoje drugačije. U igri odraslih je neizbjježno suzdržavanje i podozrivost. Odrasli bi najprije htjeli razumjeti pravila i predvidjeti posljedice upuštanja u igru. „Ozbiljni“ igrači kao što su znanstvenici tako temeljito razmatraju pravila, da su i njihove igre zapravo igre pravila, a užitak u igri nije više u oponašanju nego u odigravanju prema pravilima. S umjetnicima stvar stoji drukčije. Njima treba otpor, oni vole pravila ponajviše zato jer im ona omogućavaju da ih prevladaju. Kreativnost često i nije drugo nego nadigravanje pravila. Originalnost pak manifestira se kao uspostavljanje novih pravila, inaugracije nove igre.

Nije li to jedan od razloga zašto je Sezan umjetničkim znalcima toliko velik „igrač“? Nitko obrazovan i kulturan neće se usuditi poricati njegovu umjetnost, no pitanje je što on vidi, što mi vidimo kad stojimo pred Sezanovim slikama? Bez sumnje, ozbiljnu igru, igru koju odrasli zovu *umjetnost*. Igru koja je velika kao mit, jer ona to i jest postala. A da li je bilo tako u početku? Često citirana sentenca koja je uporište za povjesničare umjetnosti kako je Sezan promatrao motiv kao „kuglu, stožac i valjak“ je obična floskula, jer to je bio općepoznati naputak u ono vrijeme u umjetničkim školama, a u umjetničkom obrazovanju je u literaturi o Sezalu se koristi kao garantni list za njegovu originalnost. Usput, taj slikar je bio samouk, gotovo bez formalnog umjetničkog školovanja, pa i ne čudi da je žudio za znanjem i metodama o kojima je ponešto čuo.

*Digresija:* U Petit palais u Parizu jedva je zamjetna, obješena na uskom zidu pokraj vrata jedna Sezanova mala slika, verzija iz ciklusa njegovih kupačica. Teško je pretpostaviti da bi se netko tko ne poznaje umjetnost pred tim djelom zaustavio; ako i bi, vjerojatno bi se čudio po čemu je ta slika zavrijedila biti u muzeju? Promatrao sam posjetitelje koji su prošli mimo nje. Nisu mi poznata istraživanja, ako su uopće provedena, o dječjoj reakciji na tu sliku, no teško bih mogao zamisliti da bi djetu, čak i talentiranom ona mogla nešto značiti. Možda ipak? Tu je sliku posjedovao Matis. U njoj je nalazio, prema njegovim riječima, poticaj za rad kad mu je bilo najteže. To čak i piše pokraj slike, no poznato je svakom umjetničkom znalcu. Pomišljam kako je cijela umjetnost prije Sezana na neki način čedno djetinja ili adolescentska, a ovo, ove kupačice, tu je umjetnost odrasla.

### Kvajniranje kvalija<sup>3</sup>

Sezan je mjerio i njega su mjerili. Mjeriti se (donekle) mogu statični odnosi: omjeri, razmjeri. Odnosi veličina tradicionalno se razumiju kao značajke prostora, pa tako i prostornih, odnosno likovnih umjetnosti. Uočiti, razumjeti, a potom imitirati mjere može se gotovo doslovno, no kad se u igru upliče i vrijeme, a ono je što zbog predrasuda o razlici prostor - vrijeme, što zbog sindroma taksonomije i strukturiranja na koji nisu

---

3 Naslov eseja D. C. Deneta (Denett) (vidi popis literature) u kojem autor raspravlja o kvantificiranju kvaliteta.

imuni teoretičari „izmjerljivo baš kao i prostor“, onda se stvari bitno zakompliciraju. Od renesansnih *paragonea* (rasprava o prednostima jedne umjetnosti u odnosu na drugu) zapravo još od antike pa sve do našeg vremena nastojalo se umjetnička djela usustaviti po pravilima koja su inače svojstvena arhitekturi, i to ako ju shvatimo više u inženjerskom nego umjetničkom smislu. Umjetnici poput Pjera dela Fančeska (Piero della Francesca)inicirali su teorijsko formalne diskurse, a znanost i teorija umjetnosti spremno ih je prihvatala i još im dodala ponešto iz vlastite metaumjetničke sfere. O opasnostima kvantificiranja lucidno je pisao Rene Genon (Réne Guénon) kritički se nastavljajući na Anrija (Henri) Bergsona.

Rezonancu ideje o slici kao prostornoj kategoriji možemo pratiti od Albertija do Pikasa.<sup>4</sup> Nakon što su renesansni slikari pronašli umjetničko rješenje za problem treće dimenzije, a njihovim sredstvima konstruiranja i iluzioniranja poslužile se generacije školovanih umjetnika, napor modernista usmjeravaju se u suprotnom pravcu: kako slići vratiti njoj imanentnu plošnost. Iz teorijskih promišljanja *slike prostora i prostora slike* razvile su se strukturalne analize i taksonomije likovnog jezika. Mladen Pejaković usustavio je formalne analize na bazi omjera i razmjera tako da je čak i vrijeme uspio mobilizirati za elaboracije svojih mjerena prostora (Pejaković, 1978). Mjerenje je ovdje kartezijanski postavljeno kao meritum stvari u duhu novovjeke „faustovske“ tradicije propitivanja, dokazivanja i zaključivanja.

Taj i slični znanstveni ili umjetničko-znanstveni pristupi neizmijerno su poticajni za akademske rasprave, no vratimo se na *mimesis*. Mimesis kao ogledanje bića u bitku je prvotno bila vezana uz ples, i značila je usaglašavanje s ikonskim pokretačem, *rithmosom* (Žunec 1988). Za razliku od *arithmosa* (broja) koji je dostupan raz-umu, *rithmos* je ono što pokreće tijelo, ali i um (Richter 2016b). O-ponašanjem se učimo ponašati, ophoditi sa stvarima. Mimesis podrazumijeva određenu smjernost i pristojnost, a ta je plod pregalaštva na stjecanju pouke koju dobivamo u susretu sa *stvarima*. Da parafraziramo Platona - deduktivni pojmovi kojima se stvari pokušalo zaposjeti mišljenjem, pojmovi kao što su: *oblik, sadržaj, materija*, za odgojno-obrazovnu praksu u odnosu na *mimesis* samo su slike slika ideja, i kao takve u svakom rigidnom obrazovnom sustavu postaju ideologije.

Između ljepote i razumijevanja ljepote ne mora uvijek biti znak jednakosti. Umberto Eko (Eco 2004) je pokazao koliko velik raspon može biti unutar tog pojma-označitelja za fenomen estetskog doživljaja. Pejaković se znao pozivati na sasvim određenu vrstu ljepote, na Valerijevu „ljepotu jasnoće“. Nalazio ju je u proporcijama i kompoziciji likovnih djela. U takvoj *jasnoći* kao posljedici razumijevanja strukture umjetničkog djela ljepotu nalazimo ponajviše u vlastitoj sposobnosti da prepoznajemo manje-više skrivene gradbene elemente i njihove odnose, da smo u stanju pojmiti

<sup>4</sup> Značajnog odjeka imalo je od 18. st. i kasnije Lessingovo promišljanje odnosa poezije i slikarstva (s pozivanjem na Horacijev *ut pictura poesis*) i na njegovu podjelu: slikarstvo-prostor i poezija-vrijeme.

strukturalnu kompleksnost umjetnine. U dekodiranju *ljepote* ima estetskog užitka baš kao u rješavanju svakog sofisticiranog problema.

### *Strategije nevinog oka*

Pol Valeri (Paul Valery) je Stravinskom pomogao artikulirati misao koja u duhu modernizma izražava odgovornost (glazbenog) umjetnika: „Mi imamo jednu dužnost: glazbu moramo pronaći“ (Stravinski 2009). Ništa manji zadatak postavljen je i pred likovnog pedagoga. On mora pronaći i pokrenuti onaj latentni mehanizam u učeniku/studentu koji funkcioniра kao *mimesis*. Taj mehanizam nasuprot Gombrihu (Gombrich 1984: 259), i Gudmanu (Goodman 2002: 9-12) i njihovim sljedbenicima koji su unisoni u osudi Ruskinove poetike „nevinog oka“, želimo nazvati upravo tako, *nevinim okom* (Richter 2017: 311-314).

Motiv u likovnoj pedagogiji, bez obzira bio on „ispred oka“ ili „iza oka“ (Noël 2005) bio on umjetničko djelo, ideja ili obična jabuka trebao bi biti pokretač probuđenog pogleda, *pogleda* koji može i mora prevladati ideološke i kulturno-istorijske slojeve institucionalnog *izgleda* (Richter 2016 a). *Nevino oko* zato ovdje shvaćamo kao ideal likovnog odgoja i obrazovanja. Ne mislimo poput prosvjetitelja da oko treba obrazovati, nego da mu metodički usmjerenim oponašanjem treba dati pravu priliku da proradi.

Uspijemo li odgovoriti na vječna i uvijek nova pitanja: što, zašto i kako oponašati, dobit ćemo platformu za (re)viziju likovnog (i ne samo likovnog) odgoja i obrazovanja.

### **REFERENCE:**

1. Bergson, Henri. 2000. *Ogled o neposrednim datostima svijesti*. Zagreb: Demetra.
2. Dennett, Daniel Clament. 1999. Kvajniranje qualia. *Treći program/55,56*. Zagreb: Hrvatski radio
3. Eco, Umberto. 2004. *Povijest ljepote*. Zagreb: HENA COM.
4. Gadamer, Hans-Georg. 2003. *Ogledi o filozofiji umjetnosti*. Zagreb: AGM.
5. Guénon, Réne: 2015. *Vladavina kvantitete i znaci vremena*. Zagreb: Zadruga Eneagram.
6. Huizinga, Johan. 1992. *Homo ludens – o porijeklu kulture u igri*. Zagreb: Naprijed.
7. Pejaković, Mladen. 1978. *Broj iz svjetlosti – starohrvatska crkvica s. Križa u Ninu*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.
8. Pejaković, Mladen. 2000. *Zlatni rez*. Zagreb: Art studio Azinović.
9. Richter, Marijan. 2016. *Slika između izgleda i pogleda*. Zagreb: ArTresor.
10. Richter, Marijan. 2015. „Metoda metafore u nastavi likovne kulture“, u: *Acta Iadertina* 12/2, 115-125.
11. Richter, Marijan. 2016a „Slika poslije naslikane slike“ u: *Umjetnik kao pedagog pred*

- izazovima suvremenog odgoja i obrazovanja* (Zbornik radova – 1. Međunarodni znanstveni i umjetnički simpozij o pedagogiji u umjetnosti, Umjetnička Akademija u Osijeku, 17. i 18. listopada 2014.), 564-574
12. Richter, Marijan. 2016b „Prozodija započinjanja“, u: *Zbornik radova Akademije umetnosti* 4, 22-38.
  13. Richter, Marijan. 2017. „Teaching Vizual Arts – From the Innocent Eye to Immersivenest and Vice Versa“, u: *Journal of Elementary Education* 2/3, 252-259.
  14. Richter, Marijan. 2017. „Nevino oko i imerzivnost – implikacije u nastavi likovne kulture“. *Nove smjernice u odgoju i obrazovanju* (Zbornik radova sa znanstveno-stručnog skupa u Gospiću 7. i 8. svibnja 2015.), 305-316.
  15. Noël, Bernard. 2005. *Dnevnik pogleda*. Zagreb: Matica Hrvatska.
  16. Sontag, Susan. 1071. *Stilovi radikalne volje* Zagreb: Mladost.
  17. Stravinski, Igor. 2009. *Poetika glazbe*. Zagreb: Algoritam.
  18. Žunec, Ozren. 1988. *Mimesis*. Zagreb: Latina & Graeca.

### Strategies of imitation

**Abstract:** In the tradition of Enlightenment which we are successors of, education is constructed to quantitative knowledge, primarily to naming and attribution of *things*, and then to managing them. Handling terms, facts, definitions, provides one with authority and control over things. This knowledge is the result of training, not education, and as such it is no more than taking control over, even manipulating with, things.

The purpose of education is not a question of progress: it leads in reverse direction, towards its original meaning of *mimesis*. It is in imitating, in the manner of *mimesis*, that we find that qualitative knowledge which determines permanently every artistic, philosophical, pedagogical and educational work.

**Key words:** imitation, mimesis, eidos, innocent eye, creativity, kalokagathia

Lidija Marinkov Pavlović

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman likovnih umetnosti

UDC 7.01

141.78

doi:10.5937/ZbAkUm1801046M

Pregledni rad

## Spektakl kao proizvodnja vidljivog – telo, identiteti i politike na primeru skulpture Marka Kvina *Trudna Alison Laper*

**Apstrakt:** Cilj ovog rada je analiza spektakla kao proizvodnje i proliferacije vidljivog preko koga je moguće artikulisati različite teorijske pristupe identitetima, reprezentacijama i politikama tela, a koji se konstруisu ili izvode u umetnosti. Kroz multiperspektivistički pristup analizira se skulptura *Trudna Alison Laper* britanskog umetnika Marka Kvina koja je u periodu od 2005. do 2012. godine bila prezentovana u tri različita konteksta. Pokazuje se da savremeni subjekt u globalizovanom svetu više ne poseduje celovit, fiksirani i jednoznačni identitet. Ovoj razgradnji su direktno doprineli složeni i neretko antagonistički sistemi značenja koji se prepliću unutar kulturalne paradigme.

**Ključne reči:** spektakl, identiteti, vidljivo, Mark Kvin, Alison Laper

*Želim da ljudi vide veliku predstavu i da na kraju kažu: ‘Prokletstvo, ko bi pomislio da ima toliko ljudi sa invaliditetom’ - Dženi Sili (Jenny Sealey), umetnička direktorka ceremonije otvaranja Paraolimpijskih igara u Londonu (Frances, 2012)*

### *Uvod - slika spektakla*

Ceremonija otvaranja Paraolimpijskih igara na Olimpijskom stadionu u Londonu u avgustu 2012. godine upriličena je pod nazivom *Prosvjetljenje* (Enlightenment). Po rečima komentatora, ovaj naziv odnosio se podjednako na prosvetiteljsko doba nauke i umetnosti, kao i na osobe sa invaliditetom i njihovu vidljivost. Tokom četvoročasovnog, besprekorno režiranog spektakla, koji je uživo prenosio četvrti kanal Bi-Bi-Sija (BBC, Channel 4) gledaoci su se suočavali sa fragmentarnom proliferacijom slika,

simbola, objekata, specijalnih efekata, citata, muzičkih, plesnih i teatarskih segmenta, govorima uticajnih ljudi sa invaliditetom, poput Stivena Hokinga (Stephen Hawking), kao i sa mnoštvom potpuno heterogenih elemenata. Vrhunac spektakla predstavljava je iznenadna pojava uvećane verzije skulpture Marka Kvina (Marc Quinn) *Trudna Alison Laper* (*Alison Lapper Pregnant*). Replika, napravljena od poliesterske gume i ispunjena vazduhom, podignuta je u središtu stadiona dok su je okruživale desetine izvođača i učesnika koji su nosili transparente sa delovima teksta iz Opšte deklaracije o ljudskim pravima. Simultano, lik Mirande iz Šekspirove *Bure*, koju je glumila Nikola Majls-Vildin (Nicola Miles-Wildin), na nagovor Prospera poleće visoko iznad stadiona i metaforički lomi stakleni plafon. U sledećem kadru, rakurs kamere se za trenutak prebacuje na ptičiju perspektivu Londona, da bi ga odmah zatim, u životu prenosu događaja, prekinule reklame.

### *Spektakl – specijalizacija slika koje obmanjuju?*

Teza o spektaklu kao proizvodnji vidljivog, koja na fatalan način reguliše društvene odnose, anticipirana je još 1967. godine u seminalnoj knjizi Gi Debora *Društvo spektakla*. Kritički opredeljen i utemeljen u radikalnom neoavangardnom pokretu, Debora naglašava da spektakl preko slika proizvodi otuđenje u svim sferama, pa tako i konačno odvajanje umetnosti od života (koja kao takva više ne postoji). Već u drugom paragrafu svoje knjige Debora tvrdi da slike imaju moć da od fragmenata stvarnosti konstituišu sopstveno jedinstvo koje tvori lažni svet: „Specijalizacija slika sveta dostiže vrhunac u svetu nezavisnih slika koje obmanjuju čak i same sebe. Spektakl je konkretizovana inverzija života, nezavisno kretanje neživota“ (Debor, 2003: 6). Međutim, Hal Foster (Hal Foster) 1985. godine, u odgovoru na ovu tezu Debora, skreće pažnju na činjenicu da svaki oblik umetnosti predstavlja opoziciju u odnosu na „žive“ elemente (prisutne, aktivne), nasuprot onih „mrtvih“ (reprezentovanih, snimljenih) (Foster, 1985: 81). Postmodernizam će, u tom smislu, u punoj meri relativizovati kritičke potencijale avangarde i izgraditi svoje paradigmе unutar ambivalentnog odnosa između umetnosti i svakodnevice, stvarnog i imaginarnog, objekta i subjekta, čije su granice destabilizovane. Sa kiborgom Done Haravej (Donna Haraway) „neživo“ postaje uslov „živog“, da bi danas ova radikalna slika tela već uveliko intervenisala u stvarnosti i kreirala nove oblike života.

Različiti društveno-politički i ekonomski procesi do kojih je došlo u eri globalizacije, kao i promene koje su nastale sa tehnološkim razvojem, naročito u medijskom smislu i sa širenjem interneta, u velikoj meri su takođe uticali na neophodnost rekonceptualizacije ovih odnosa. U tom pogledu, spektakl danas predstavlja fenomen preko koga je, između ostalog, moguće artikulisati različite teorijske pristupe identitetima, reprezentacijama, i politikama tela, a koji se konstruišu ili izvode u umetnosti.

Radovi britanskog umetnika Marka Kvina predstavljaju izazovno polje za analizu ovakvih artikulacija, ali, takođe, i mogućnost da se konkretnoj studiji slučaja pristupi kroz semiološki, ali, uporedo, i kroz širi diskurzivni okvir. Imajući u vidu konstrukciju različitih identitetskih pozicija kroz reprezentacijske obrasce i njihovo izvođenje kroz spektakl, jedno od najpoznatijih dela Marka Kvina – *Trudna Alison Laper* može biti analizirano i interpretirano kroz nekoliko problemskih okvira koji ukazuju na povezanost različitih aspekata javnog prostora, politika reprezentacije, estetičkih, ali i ideoloških i političkih formacija. Ova skulptura je u periodu od 2005. do 2012. godine bila prezentovana u tri različita konteksta: najpre na Trafalgar skveru u Londonu, a zatim u formi uvećane replike, na ceremoniji otvaranja Paraolimpijskih igara i u okviru 55. Venecijanskog bijenala.

#### *Prvi kontekst – umetnost u javnom prostoru i kolektivni identiteti*

Skulptura Marka Kvina, *Trudna Alison Laper*, bila je postavljena na Trafalgar skveru u Londonu od septembra 2005. do oktobra 2007. godine. (Slika 1) Urađena je od čuvenog belog mermera iz Karare<sup>1</sup>, teška je 15 tona i visoka preko 3,5 metra. Naziv dela ukazuje neposredno na denotativni sloj značenja, naime, skulptura predstavlja obnaženu Britanku Alison Laper (1965) u sedmom mesecu trudnoće. Ona je umetnica i osoba sa invaliditetom, koja je rođena bez ruku i sa vrlo kratkim nogama. Rad pripada seriji skulptura pod nazivom *Complete Marbles*, koju je umetnik realizovao u periodu od 1999. do 2008. godine, a koja se bavi reprezentacijom invalidnih tela.



**Slika 1. Mark Kvin: *Trudna Alison Laper***

<sup>1</sup> Ovaj mermer je korišćen za izradu mnogih remek dela, naročito u periodu renesanse i neoklasicizma.

U odnosu na koncept kolektivnog identiteta, koji se konstituiše preko pitanja politike i moći, ova skulptura, kao reprezentacija kompleksnih sistema značenja, najpre može biti analizirana sa aspekta britanskog nacionalnog, odnosno, kolonijalnog i multikulturalnog, postkolonijalnog identiteta. U tom pogledu, neophodno je da analiza obuhvati kontekst Trafalgar skvera, kao važnog istorijskog i turističkog središta u Londonu, koje nosi ogroman simbolički upis nacionalnog identiteta. U njegovom centru dominira skulptura admirala Nelsona (koji je takođe predstavljen kao invalid, bez ruke), a tu su i skulpture drugih istorijskih ličnosti koje su obeležile širenje i moć britanske imperije. Četvrti stub se nalazi na severozapadnom delu Trafalgar skvera i na njemu, zbog nedostatka sredstava, nikad nije postavljena planirana skulptura Viljama IV. Čitavih 150 godina trajala je stručna i javna debata o tom pitanju, da bi tek krajem 20.veka, sa promenom upravljačkih nadležnosti za ovaj javni prostor, četvrti stub postao mesto za izlaganje skulptura savremenih britanskih umetnika koje odabere stručna komisija. Sve ove činjenice nagalašavaju važnost umetnosti u javnom prostoru, i naročito konkretnih reprezentacijskih obrazaca koji će se u takvom kontekstu pojavit. Politika reprezentacije u ovom slučaju govori o pažljivo odabiranim prioritetima u dugom istorijskom periodu, koji su usmeravani na održavanje prepostavke o jedinstvenonom nacionalnom identitetu. Međutim, iako je reč o britanskom autoru, skulptura Marka Kvina je odmah po postavljanju pokrenula živu javnu polemiku o tome ko ili šta može da reprezentuje nacionalni identitet, ali još važnije, na koji način ova skulptura destabilizuje fiksiranu sliku britanskog imperijalizma na početku 21. veka.

Kada je reč o diskurzivnim formacijama u javnom prostoru, britanski kulturni teoretičar Stjuart Hol (Stuart Hall) naglašava da, uprkos mnoštvu priča koje treba da budu ispričane iz različitih perspektiva, „neke priče imaju daleko duže struktuiranje, *longue durée*, skoro pa istorijsku tromost, inerciju“ (Hol, 2013: 125). Imajući u vidu čvrste veze koje se uspostavljaju između određenih društvenih sila i ovih dugotrajnih narativa, Hol tvrdi da samo radikalni poduhvati mogu prekinuti artikulacije koje pojma nacije povezuju sa imperijalnom definicijom Britanije. Skulptura *Trudna Alison Laper* se u ovom kontekstu pojavljuje kao radikalna drugost, koja predstavlja proboj teme materinstva i drugačije vrste tela u prostor koji je naglašeno opterećen tradicijom i određen unutar političkog (kolonijalnog), nacionalnog, i heteronormativnog diskursa. Na taj način, nacionalni identitet se rekonstruiše kroz razliku i manjak, kroz ono što ne reprezentuje zajedničko poreklo, već kroz ono što ga narušava i ono što Stjuart Hol naziva „konstitutivna spoljašnjost“ (Hall, 1996: 5).

S tim u vezi, Stjuart Hol zauzima kritički stav prema američkom multikulturalizmu, čiji je pluralizam zasnovan na esencijalističkoj paradigmi koja ne prihvata hibridne razlike bez čvrsto ustanovljenih granica. Spremnost da se sagledaju i prihvate drugačije perspektive viđenja i različita značenja koja iz toga proizilaze, jeste znak da savremeno, razvijeno društvo, može da u uslovima homogenizujućeg globalnog poretka misli

razliku kroz diskurzivni otpor. Mark Kvin, na primer, nikada nije uspeo da svoju skulpturu postavi u Americi, između ostalog i zbog toga što su gotovo svi javni prostori u privatnom vlasništvu, dok društvene grupe, uključujući i one hegemonije, imaju svoj zatvoreni kulturni registar koji isključuje svaku hibridnost.

*Od reprezentacije do spektakla – kontingenčni identiteti*

Mark Kvin je povodom postavljanja skulpture govorio o potrebi da Nelsonovom stubu koji je oličenje faličkog muškog spomenika, suprotstavi onu vrstu ženstvenosti koja bi se povezala sa skulpturom *Budike* u blizini Parlamenta (Slika 2). Tako skulptura Alison Laper može da reprezentuje novi model ženskog heroizma koji ne osvaja svet, već pobediće vlastite životne okolnosti i predrasude drugih. Kvin takođe skreće pažnju na to da trudnoća Alison Laper predstavlja spomenik budućim mogućnostima, naročito imajući u vidu činjenicu da su drugačija tela i dalje uglavnom nevidljiva u javnoj sferi (Nigel, 2004). Kvin pokazuje da koncept kolektivnih identiteta, koji su donekle istorijski uslovljeni, osim na nacionalne ili etničke identitete, može biti primenjen i na marginalizovane društvene grupe, ali i da individualna identitetska pozicionalnost, preko spektakularizacije, može da postane polje političke moći delovanja.<sup>2</sup>



**Slika 2. Trudna Alison Laper na Trafalgar skveru**

<sup>2</sup> Kada individualna pozicionalnost postane polje moći delovanja, onda to uključuje i izgrađivanje nekog kolektivnog identiteta organizovanog oko zajedničkog političkog projekta. U svom radu „Cultural identity and diaspora“ Stuart Hol tu svrhu uvodi pojam dijaspore, odnosno dijasporičkog identiteta.

Na taj način se, pored političkih, otvaraju i pitanja koja su u direktnoj vezi sa praksama označavanja, odnosno pitanja o tome koja i kakva tela su prikladna za reprezentovanje na ovom privilegovanom mestu, na kome se, u simboličkom smislu, izgrađuje nacionalni identitet. Kada Stuart Hol tvrdi da je moć smeštena u istorijskoj intervenciji ideologije u praksama označavanja, onda želi da naglasi trenutak artikulacije moći u jeziku koji se vrši preko ideologije. Hegemonija značenja, međutim, ne traju večno, jer kultura uvek proizvodi nova značenja, a sa njima i nove stvarnosti i nove sklopove sila koja traže objašnjenje. Zato Hol insistira na vezi između društvenih sila i praksi označavanja, koja je često kontingentna, ali koja obezbeđuje stalno kritičko propitivanje i kulture i ideologije (Hol, 2013).

Skulptura *Trudna Alison Laper* upravo ukazuje na ovaj promenljiv odnos između semiološkog i diskurzivnog okvira značenja. Sa jedne strane, ovaj transgresivni i subverzivni postupak probijanja tvrdog tradicionalnog određenja javnog prostora, u britanskom kontekstu, kroz reprezentacioni obrazac, ukazuje na heroizam koji je potpuno suprotan od tradicionalnog stereotipa (žensko telo, invalidna osoba, materinstvo) i koji u javni, politički diskurs, iznosi nevidljive činjenice iz sfere privatnog. Sa druge strane, tradicionalna feministička kritika se osvrće na ambivalentnost ovog čina i ukazuje na činjenicu da visoko rangirani umetnik, muškarac, koristi ženski obnaženi model sa urođenim disfunkcijama, da bi akcentovao heroizam koji se tiče reproduktivne mogućnosti ženskog tela, dok pritom zanemaruje učešće i aktivnu žensku ulogu u javnoj sferi. An Mile-Galan (Ann Millett-Gallant) smatra da je ovo pitanje mnogo kompleksnije od tretiranja političke korektnosti ili osvrta na vizuelni efekat šoka, zbog čega je skulptura bila kritikovana, te da razmatranje treba da obuhvati pitanje spektakularizacije invalidnog tela u javnom prostoru, koje svoje korene ima još u devetnaestovkovnim cirkuskim predstavama sa čudovišnim i drugaćijim telima. Ovakve predstave su organizovane u formi spektakla, sa ciljem da se kroz razliku afirmiše „normalno“ telo i sa njim i normativni identitet pripadnika evropske buržoaske klase. Jedan od kritičara primećuje da je skulptura Marka Kvina svojom monumentalnošću i izdvojenim, uzdignutim postamentom, odvojena od svakodnevice posmatrača, upravo na način kako je to činjeno sa egzotičnim telima „drugih“ na sajmovima iz 19. veka (Millett-Gallant, 2010).

Sa jedne strane, ova skulptura narušava umetničke i društvene ideale prikazivanja tela, te postaje anti-spomenik, sa druge strane, ona nastavlja „herojsku“ tradiciju skulptura u javnom prostoru. Paradoksalno, skulptura potvrđuje stereotipe o osobama sa invaliditetom kao herojske, tragične i čudovišne, ali funkcioniše tako što te stereotipe čini vidljivim onom delu javnog mnjenja koji je otvoren za debatu. Osim toga, Mile-Galan u svojoj studiji naglašava: „Skulptura je od Laperove načinu predstavnici onih koji su istorijski nereprezentovani“ (Millett-Gallant, 2010: 55). Telo koje se razume i čita kao tekst, na taj način konstruiše onu identitetsku poziciju iz koje

je subjektu omogućeno da „govori.“ Akcenat se tako izmešta na fizičko telo, koje je preko umetničkog reprezentacijskog okvira, u društvenom i kulturnom prostoru, postalo novi označitelj.

Međutim, kada konkretnе konjunkture postanu događaj u javnom prostoru, koji je medijski zastupljen i koji obuhvata najširu publiku, može se govoriti o prelasku sa reprezentacije na spektakularizaciju. Spektakl, shvaćen kao proizvod društvene realnosti, u osnovi je uvek dvostruko kodiran; on se formira po određenim kulturnim obrascima i modelima dok ih istovremeno reproducuje. Reč je o dvostrukim, označenim i označavajućim modelima, tako da se umetničkom delu, iz ugla studija spektakla, može pristupiti kao proizvodnji vidljivog u najširem smislu. Ova proizvodnja je oblikovana prema društvenoj i psihološkoj realnosti, da bi u drugom koraku, realnost preoblikovala prema sebi (Kliford, 1998). Postmoderni spektakl se tako može definisati kao „višestruke realnosti koje se odvijaju na istoj ravni iskustva“ (Lukić Krstanović, 2010: 39). Drugim rečima, kroz ovu dvostruku kodiranost tela, tek osvojena identitetska pozicionalnost ulazi u sferu spektakla. An Mile-Galan zato s pravom skreće pažnju na činjenicu da kritika umetničkih, formalnih vrednosti skulpture *Trudna Alison Laper* može istovremeno da navede na odbacivanje trudne Alison Laper kao posebnog društvenog subjekta.<sup>3</sup>

### *Diskurzivne konstrukcije tela*

Sama Alison Laper, koja je, između ostalog, i umetnica i borkinja za ljudska prava, naglašava dvosmernu saradnju sa Kviniom i tvrdi da je kroz ovaj proces načinila istinski emancipatorski iskorak (*coming out*) koji se tiče identitetske pozicije. Osim toga, Alison Laper u brojnim intervjuima i autobiografiji, koja je objavljena 2005. godine, naglašava da skulptura u javnost podjednako iznosi pravo žena sa invaliditetom, da budu predstavljene kao produktivni društveni subjekti i reproduktivna seksualna bića, kao i njeno pravo da na taj način reprezentuje druge. Međutim, dijalog između Kviniog rada i različitih oblika umetničke samoreprezentacije Alison Laper, može da otvorи i drugačiju vrstu perspektive za analizu individualnih identitetskih pozicionalnosti. Slučaj Alison Laper je bio relativno poznat i ranije. U medicinskim terminima Alison je rođena sa fokomelijom, karakterističnim stanjem koje beleži veliku smrtnost u prvim danima života. Napuštena od porodice, Alison je institucionalizovana odmah po rođenju. Medicinska ustanova je dokumentovala njeno odrastanje fotografijama i video zapisima, naročito kada je bilo reči o pokušajima da se Alison navikne na korišćenje brojnih proteza i medicinskih pomagala koje nisu bile u funkciji, već su pre predstavljaše estetsku ekstenziju tela. Ova disciplinujuća praksa, koja u fukoovskom smislu zaista pokušava, ne samo da oblikuje, već i da upotpuni telo koje nije „dovršeno“, na vrlo

<sup>3</sup> Kritika se uglavnom odnosila na neokonzervativizam u umetničkom pristupu.

konkretnom primeru ukazuje na kontingenčnost samog tela. U svojim radovima Alison Laper koristi ovu dokumentaciju kako bi podjednako naglasila tekstualnu i diskurzivnu konstrukciju tela.

Iz pozicije studija kulture, svaka konkretna materijalizacija uvek mora da prođe kroz semiološku obradu, a svako pojedinačno telo je uvek tekst koji se čita kroz razlike. Pritom, akcenat se stavlja na načine na koje se artikuliše društveno delovanje pojedinaca i njihov upis u subjektske pozicije, što je pak zanemareno u radikalnijim teorijama diskurzivne proizvodnje subjekata. Međutim, u Fukoovim delima koja razrađuju genealoški metod, pored Zakona koji nadzire i reguliše, pojavljuje se odgovarajuća proizvodnja odgovora koja pripada subjektu. Fuko uvodi diskurzivnu fenomenologiju subjekta, u kojoj disciplinarnim i diskurzivnim regulacijama, dodaje tehnologiju sopstva.<sup>4</sup> Telo je podvrgnuto radikalnoj dekonstrukciji, a zatim i „rekonstrukciji“ preko genealogije. Fuko piše:

„Telo: površina za upisivanje događaja (dok ih jezik beleži, a ideje razlažu), mesto razlaganja Jastva (kojem pokušava da pruži himeru supstancijalnog jedinstva), zapremina koja se stalno troši. Genealogija, dakle, kao analiza provenijencije, jeste uzglobljavanje tela i istorije. Ona mora da pokaže telo potpuno pritisnuto istorijom i istoriju koja upropastiava telo“ (Fuko, 2010: 69).

Pravi iskorak u pogledu identitetske pozicionalnosti, za Alison Laper, po sopstvenom priznanju, predstavljala je reprodukcija *Miloske Venere* u kojoj je prepoznala sličnost sa sopstvenim telom. Alison Laper je kreirala instalaciju koja primorava gledaoca da puzeći uđe u prostoriju čija visina odgovara visini njenog tela. U takvom prostoru, Alison Laper izlaže fotografске autoportrete u poziciji *Miloske Venere* i gipsane odlivke delova sopstvenog tela, istražujući odnos između različitih perspektiva gledanja, prosuđivanja i telesnog iskustva i ukazujući, pri tome, na tezu da fragmentiranom postmodernom subjektu odgovara promenljivo telo (Slike 3 i 4). Teorija Džudit Butler (Butler) o diskurzivnim konstrukcijama tela tako može biti relevantno primenjena i u kontekstu umetničkih praksi, odnosno reprezentacijskih simboličkih okvira, budući da se u ovom slučaju upravo propituju nestabilne subjektske pozicije u odnosu na telo i performativnu identifikaciju sa imaginarnim objektom.

---

<sup>4</sup> Fuko u svojim radovima ne koristi termin „identitet.“



Slika 3. Alison Laper: Autoporteti

Slika 4. Miloska Venera

Drugim rečima, ono što još više naglašava ambivalentnost ovakvih, identitetskih pozicionalnosti, jesu upisane istorijske i diskurzivne razlike u pogledu reprezentacionih obrazaca ženskog tela u umetnosti. Naime, zahvaljujući očiglednoj formalnoj sličnosti sa *Miloskom Venerom*, skulptura *Trudna Alison Laper* izvodi direktnu dekonstrukciju ideološki i diskurzivno zasnovanih idealiteta lepote i tela koji su konstruisani kasnije, u neoklasicizmu. Mark Kvin vešt barata umetničkim nasleđem institucionalizovane istorije umetnosti, preko realističkog pristupa i simbolički odabranog materijala za skulpturu i računa sa napetošću koja se stvara u odnosu na klasične forme lepote. Na ovom mestu treba podsetiti i na Bahtinovu tezu o grotesknom telu, koje je: „otvoreno, izbočeno, prošireno, telo koje izlučuje, telo u nastanku, telo u procesu i promeni. Za razliku od grotesknog tela, klasično telo je monumentalno, statično, zatvoreno i uglađeno, ono odgovara težnjama buržoaskog individualizma; grotesko telo je povezano s ostatkom sveta“ (Russo, 1994: 64). Kategorije istorijskog karnevala i spektakla o kojima govori Bahtin su heterogene, jer koriste „iskvarene“ protokole i stilove visoke kulture.

Subverzivnost postupka Marka Kvina ogleda se upravo u rekonceptualizaciji binarnih opozicija u okviru kojih destabilizuje stare obrasce, stvarajući pri tome nova, hibridna značenja, koja odgovaraju postmodernom subjektu. U tom pogledu, dok naziv ciklusa - *Complete Marbles*, podvlači antagonizam između zatvorenih reprezentacijskih formi i „nedovršenih“ tela, nazivi pojedinačnih skulptura iz ovog ciklusa, uključujući i skulpturu *Trudna Alison Laper*, direktno referiraju na lična imena pojedinaca koji su kao modeli predstavljeni. Na taj način, Mark Kvin, preko neposrednog identitetskog označitelja, „prošiva“ različite elemente o kojima je do sada bilo reči, ali istovremeno još jednom podvlači promenljiv i ambivalentan odnos identitetskih pozicionalnosti, reprezentacije i spektakla.

*Drugi kontekst – spektakl kao proliferacija vidljivog*

Ova strategija se donekle menja kada pet godina kasnije Mark Kvin za potrebe ceremonije otvaranja Paraolimpijskih igara proizvodi uvećanu repliku skulpture od 11 metara (Slika 5). Ceremonijalni deo Olimpijskih igara predstavlja paradigmatičan okvir za svaki teorijski pristup spektaklu, budući da ovaj događaj u sebi sažima sve njegove elemente: od znakova vladajućeg oblika proizvodnje do medijske proizvodnje stvarnosti. Međutim, proklamovani cilj Dženi Sili, umetničke direktorce ovog događaja i osobe sa oštećenim sluhom, bila je upravo proizvodnja vidljivog. „Ovo je naša šansa da više ne budemo skriveni. I šansa da budemo nevaljali.“ – izjavila je Sili za Gardian (Gardner, 2012). Gotovo je nemoguće nabrojati sve konkretnе elemente koji su ušli u sadržaj ovog spektakularnog programa, ali je hipertrofija slike, označitelja i ulančanih značenja, u ishodištu ostavilo dominantan utisak. Takođe, treba skrenuti pažnju na činjenicu da tradicionalno Paraolimpijske igre u odnosu na glavni sportski događaj – Olimpijske igre, u osnovi predstavljaju sporedan, gotovo nevidljiv događaj.



**Slika 5. Mark Kvin: *Trudna Alison Laper* na otvaranju Paraolimpijskih igara**

*Kiborzi i drugi ljudi*

Kada je reč o identitetim pozicijama, u ovom kontekstu *Trudna Alison Laper* može biti analizirana u odnosu na pojmove prirodnog i veštačkog, odnosno tela i tehnologije koji su na osobit način dekonstruisani kroz model kiborga Done Haravej: „U tradiciji ‘zapadne’ nauke i politike – tradiciji rasističkog kapitalizma pod muškom dominacijom; tradiciji napretka; tradiciji prisvajanja prirode kao resursa za

proizvodnju kulture; tradiciji reprodukcije sopstva kroz odražavanje drugog – odnos između organizma i mašine ispostavlja se kao rat za granicu. Ulog u tom ratu za granicu jesu teritorije produkcije, reprodukcije i imaginacije“ (Haravej, 2002: 310). Zalažući se za određenu vrstu utopijskog brisanja granica, koja je sprovedena kroz „ironično bogohuljenje“, odnosno kroz temeljnu dekonstrukciju svih važnih teorijskih platformi sa hegemonim koncepcijama koje proizvode nasilje kroz odvajanje prirode i kulture, Haravej je ponudila prostor za drugaćiju vrstu identifikacija.

Za razliku od koncepta identiteta koje zastupaju studije kulture i koje odbijaju ideju da telo može da bude „označitelj kondenzacije subjektivnosti kod pojedinca“ (Hall, 1996: 13), kiborg interveniše u stvarnosti tako što neposredno konstruiše subjektivnost koja ne počiva ni na identifikaciji ni na isključivanju, već na konstantnom postajanju, odnosno na odbacivanju svake homogene strukture. „Kiborg je odlučno opredeljen za pristrasnost, ironiju, intimnost i perverznost. On je opozicion, utopijski i potpuno lišen nevinosti.“ Uz to, kiborg „više nije strukturisan oprekom između javnog i privatnog“ (Haravej, 2002: 311). Iz ugla biopolitike, koja problematizuje odnos tela i tehnologije, Roberto Espozito predlaže da grčkom razlikovanju *zoe* i *bios* sada treba dodati i treću komponentu, a to je *tēhne* (Espozito, 2008).

Čini se da bi u pogledu performativnosti tela i njihove spektakularizacije, ceremonija otvaranja Paraolimpijskih igara mogla da bude čitana kao visokobudžetno teatarsko izvođenje *Manifesta za kiborge*. Međutim, *Trudna Alison Laper* u ovom okviru uspeva da zadrži izvesnu ambivalentnost i time, zapravo naglasi dvostruku kodiranost spektakla. Naime, Mark Kvin kao i u slučaju Trafalgar skvera, prilagođava formalna načela datom kontekstu – mermer zamenjuje mekim, bojenim poliesterom (odnosno, prirodni materijal zamenjuje veštačkim), a dimenzije povećava u odnosu na centralnu poziciju koju skulptura zauzima na stadionu. Paradoksalno, iako rad predstavlja hipertrofiran simbol dobro poznate skulpture, u ovom kontekstu, proizvodi efekat prirodnog, reproduktivnog i time i funkcionalnog tela u svojoj mekoj materijalnosti. Kiborg je, pak, podozriv prema reproduktivnoj matrici i radije se zalaže za regeneraciju: „Potrebna nam je regeneracija, a ne ponovno rođenje, a mogućnost za naše rekonstruisanje uključuje utopijski san o nadi u jedan čudovišni svet bez roda“ (Haravej, 2002: 340). Na sličan način funkcioniše i centralna sentenca ovog spektakla – *Hrabri novi svet (Brave New World)* koju u okviru monologa iz Šekspirove Bure izgovara Miranda:

„O čuda! Kol'ko je mnogo krasnih bića  
Ovde! Kako je lep taj ljudski rod!  
O divni novi svete koji imao  
Baš takve ljude!“ (Šekspir, 1966: 72)

Međutim, ova sentenca istovremeno referira na antiutopiju Oldosa Hakslija (Aldous Huxley) u kojoj se, kroz nove reproduktivne tehnologije i veštačku inteligenciju, stvaraju novi, potpuno drugačiji ljudi. Heroizam u ovom kontekstu podrazumeva ironijsku distancu. Tako postupak Marka Kvina ponovo može da deluje gotovo neokonzervativno, ali ovoga puta ne iz formalnih razloga, već zato što delimično vraća granice „prirodnog.“ Sa druge strane, teoretičari queer studija u strateškim protivurečnostima vide delezovsku liniju bega, gde „novi oblici društvenog povezivanja, kao i novi oblici utelovljenja subjektivnosti, mogu početi da se artikulišu“ (Giffney, O'Rourke, 2009: 12). Umesto dihotomije determinante tela i tehnologije, zalažu se za diskurzivnu analizu i dekonstrukciju, koja *tehne* vidi kao dinamično sredstvo koje izgrađuje telesnost (i to čini oduvek). U kategorijama identiteta, kvir bi podrazumevao neprekidan proces „remećenja“ i preispitivanja normi, što u osnovi jeste političko pitanje.<sup>5</sup> Tako se spektakl u ovom slučaju pojavljuje kao uokviren, višeslojni, simbolički događaj, u kome su snažno ocrtni utelovljeni identiteti, u odnosu na koje se skulptura *Trudna Alison Laper* pojavljuje kao reprezentacija koja funkcioniše u drugom režimu. Ipak, ovde nije reč o radikalnoj drugosti koja je u stanju da subvertira događaj – ona ga samo na trenutak remeti i time, paradoksalno, učvršćuje totalizujući učinak spektakla.

### *Treći kontekst – institucije umetnosti i spektakl*

Dermano Čelant (Germano Celant) je 2013. godine, u sklopu 55. Venecijanskog bijenala, priredio jednu od najznačajnijih samostalnih izložbi Marka Kvina, koja je obuhvatala preko pedeset najpoznatijih radova ovog umetnika. Izložba je organizovana pod pokroviteljstvom Fondacije Đordđe Čini (Giorgio Cini Foundation), i postavljena u muzeju i okolnim prostorima na ostrvu San Đorđe Mađore. Najistaknutiji segment postavke predstavljala je replika skulpture *Trudna Alison Laper*, koja je prethodne godine napravljena za potrebe ceremonije otvaranja Paraolimpijskih igara u Londonu. Skulptura je, naime, postavljena na platou, između crkve San Đorđe Mađore i mora, tačno preko puta centralnog venecijanskog trga. Uzdignut na širokom belom postamentu, u ukupnoj visini od 13 metara, rad je postao vidljiv sa gotovo svih obodnih tačaka grada Venecije, te je u izvesnom smislu vizuelno obeležio čitavo Venecijansko bijenale (Slika 6).

---

5 Suzan Strajker (Susan Stryker) i Niki Salivan (Nikki Sullivan), na primer, „mayhem“ (namerno i protivzakonito odsecanje delova tela) vide kao imperativni kvir politički gest, anarchistički akt koji ulaže u nove „načine i oblike života, nove „somaticnističke“ celine, nove oblike društvene relacionalnosti koje, preko našeg „anatomopolitčkog“ postojanja, osporavaju prisile biomoci i biopolitike.



**Slika 6. Mark Kvin: *Trudna Alison Laper u Veneciji***

Autor za ovu priliku nije menjao formalna načela skulpture, već je, čini se takođe strateški, promenio naziv rada. Skulptura *Trudna Alison Laper* je preimenovana u *Dah (Breath)*. U uvodnom katalogu za ovu izložbu piše: „Rad kao da opisuje putovanje jedne slike koja je postala deo kulturnog diskursa, nešto što premašuje granice i što se održava u dahu koji o tome govori; forma koja je kontingenntna isto koliko i poznati autoportret umetnika od zamrznute krvi“ (Fondazione Giorgio Cini, 2013).

#### *Rekonceptualizacija umetnika*

U kontekstu jedne od najstarijih umetničkih manifestacija, kao što je to Venecijansko bijenale, čiji vernisaži predstavljaju poseban oblik medijskog spektakla sa specijalizovanom publikom, skulptura *Dah* sada može da otvori pitanja koja se tiču subjektske pozicionalnosti samog umetnika, a zatim i njegove „autorske vidljivosti.“ Naime, ovaj rad je tokom nekoliko godina bio u stalnom fokusu javnosti, jer je kodiran u različitim kontekstima, konstruišući i dekonstruišući identitetske pozicije kroz različite politike reprezentacije tela, a da se pri tome (naizgled konzervativno ili nekritički) kretao unutar datih binarnih opcija. Fuko, kroz svoj genealoški metod tvrdi: „Autorska funkcija je, znači, obeležje načina postojanja, kretanja i funkcionisanja određenih diskursa u okviru društva“ (Fuko, 1983: 36). Predviđajući nestanak autora – funkcije, Fuko zaključuje:

“Više nećemo čuti pitanja koja su tako dugo potpirivana: ‘Ko je zapravo govorio?’ [...] Umesto toga, biće drugih pitanja poput: ‘Kakvi su načini postojanja tog diskursa? Gde se koristi, kako se može kretati i ko ga može usvojiti? Koja su mesta u njemu u kojima ima prostora za moguće subjekte? Ko može vršiti te promenljive subjekt-funkcije?’“

(Fuko, 1983: 45)

Čini se da se u odgovoru na poslednje pitanje, konkretno u ovom diskursu, figura autora ne može izbeći. Naime, kada se u kontekstu umetničke manifestacije, čiji su diskurzivni okviri tradicionalno postavljeni, pojavi potvrđeno umetničko delo, koje je u svojim prethodnim, različitim pojavnostima, proizvelo hibridna, ambivalentna, kontroverzna i, često protivurečna značenja, i koje je usled toga medijski bilo izuzetno vidljivo, ali i teorijski obrađeno, onda promenljivi subjekt-funkcija više nije Alison Laper, već Mark Kvin. Drugim rečima, skulptura *Dah*, svojom spektakularnom pojavnosću, u umetničkom kontekstu, čini vidljivom ne samo umetničku strategiju, već i samog umetnika. Osim što je skulptura *Dah* postala amblemski označitelj umetničkog opusa Marka Kvina, kroz promenu naziva i njegovim prevodenjem u metaforički okvir,<sup>6</sup> autor skulpturu udaljava od svog telesnog i identifikacijskog referenta, da bi istovremeno skrenuo pažnju na drugačiju vrstu dijaloga. Naime, u najmraćnjem delu muzejske postavke, u vitrini, na -18 stepeni, postavljen je čuveni autoportret Marka Kvina, *Self* - skulptura koja je izlivena od 4,5 litre krvi samog umetnika (Slika 7). Autoportret se „obnavlja“ svakih pet godina jer se, po tvrdnji umetnika, tokom vremena menja sama DNK tkiva. Govoreći o svojoj inspiraciji Rembrantom, koji je tokom godina naslikao niz autoportreta koji beleže spore promene, Kvin ističe specifičnu performativnost: „*Self* predstavlja gotovo beketovsku verziju Rembranta. Kod Rembranta je u svakom trenutku reč o njegovoј ličnosti, a kod mene o repeticiji iste stvari. U pitanju je vizija napretka u 21. veku“ (Fullerton, 2014). Kvin je upotrebio sopstvenu krv kao medij u želji da ispita materijalne granice skulpture, ali i tautološku mogućnost autoreprezentovanja. U tom smislu, Kvin tvrdi da je krv jedini deo tela koji je mogao da upotrebi bez sakaćenja.

---

<sup>6</sup> Naziv rada može da referiše i na upotrebljenu tehniku odnosno materijal. Po podacima sa oficijelnog sajta Marka Kvina, skulptura *Dah* je izvedena od dvostrukog poliesteria i vazdušne pumpe visokog kapaciteta.



**Slika 7. Mark Kvin: *Self***

Kada Džudit Batler govori o kategoriji pola kao normativnom delu regulativne prakse koja proizvodi tela i njima upravlja, onda ukazuje na idealne konstrukcije koje se materijalizuju zahvaljujući strogo uređenim praksama koje dovršavaju tu materijalizaciju svojim prisilnim, neprestanim ponavljanjem. Subjekt se tako proizvodi u toku svoje materijalizacije, a umetničke prakse ovu performativnost, u tom smislu, neminovno spektakularizuju. Batler tvrdi:

„[...] identifikacije pripadaju imaginarnom; one su fantazmatski pokušaji svrstavanja, odanosti, višesmislenih saživota koji se ukrštaju u raznim telima; one uzdrmavaju ‘ja’; one su nataloženja ‘mi’ u sastavu svakog ‘ja’ [...] Identifikacije nikad nisu potpuno i konačno dovršene: one se neprestano rekonstruišu i kao takve su podložne prevrtljivoj logici iterabilnosti. One se neprestano preuređuju, učvršćuju, sasecaju, osporavaju, a povremeno se od njih i odustaje.“ (Batler, 2001: 140)

Skulptura *Dah* u ovom kontekstu referiše na figuru savremenog Kiborga-Sfinge koja postavlja zagonetku na ulasku u grad/muzej/grobnicu, dok Kvin ponovo vešto barata nasleđem, stvarajući ovoga puta napetost između reprezentacije tela i subjektske utelovljenosti, umetnosti i života, života i neživota.

*Zaključak*

Postmoderni subjekt u savremenom, globalizovanom svetu, više ne poseduje celovit, fiksirani i jednoznačni identitet. Ovoj razgradnji su direktno doprineli složeni i mnogostruki sistemi značenja unutar kulturalne reprezentacije, neretko antagonistički, koji se prepliću i često deluju istovremeno unutar paradigme. Logika spektakla zato u punoj meri odgovara ovakvim savremenim strategijama, koje u sebe uključuju nestabilne estetske, političke i identitetske kategorije.

Iz pozicije kulturnih studija, osnovna pitanja u vezi sa identitetom odnose se na upotrebu resursa istorije, jezika i kulture u procesu postajanja. Esencijalistička pitanja: 'ko smo' ili 'odakle dolazimo', stoga treba zameniti pitanjima o tome šta bismo mogli da postanemo, kako smo reprezentovani i kako to utiče na način na koji reprezentujemo sebe. Identiteti se odnose na izmišljanje tradicije, ali i na samu tradiciju, što nas, po rečima Stjuarta Hola, obavezuje da je čitamo, ne kao beskonačno ponavljanje, već kao 'menjanje istog' (Hall, 1996: 4).

Teorijske i eksplanatorne analize različitih identitetskih pozicionalnosti i danas su nerazdvojive od pitanja reprezentacijskih politika kroz koje se moć realizuje u konkretnom društvenom okviru i kroz konkretne konjunkture. Kontekstualna analiza skulpture Marka Kvina *Trudna Alison Laper* pokazala je da se u savremenim postpolitičkim društvima subjektivizacijske i identitetske pozicije dominantno i transparentno konstituišu i realizuju u polju kulture i umetnosti. Reč je o dispozitivima koji, pored jezika i istorije, uključuju i pitanja tehnike i tehnologije koje stvaraju novu korporativnost, kao i pitanja njihovog medijskog i institucionalnog zastupanja. Ove složene artikulacije u svom ishodištu zapravo ukazuju na učinak spektakla, odnosno na intenzivno pomeranje fokusa teoretičaracije sa reprezentacije na spektakularizaciju.

Ako se spektakl, u najširem smislu, može odrediti kao proizvodnja vidljivog koja je uvek višestruko kodirana, ali koja pri tome interveniše u stvarnosti i koja reguliše društvene odnose, konstruišući, između ostalog, i različite identitetske pozicionalnosti, onda razmatranje velikog dela institucionalizovane umetničke prakse treba da obuhvati i elemente spektakularizacije. Ili, kao radikalna alternativa, od teoretičaracije se na tom polju može odustati, jer, po rečima Debora, „umetnost zapravo ne postoji“ (Debor, 2003: 50).

**REFERENCE:**

1. Batler, Džudit. 2001. *Tela koja nešto znače, o diskurzivnim granicama „pola“*. Beograd: Samizdat B92.
2. Debor, Gi. 2003. *Društvo spektakala*. Beograd: Porodična biblioteka anarhija/blok 45.
3. Espozito, Roberto. 2008. *Bíos. Biopolitics and Philosophy*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press.
4. Fondazione Giorgio Cini. 2013. "Exhibitions. Marc Quinn," Retrieved May 20, 2016 from the World Wide Web [www.cini.it/en/events/marc-quinn-2](http://www.cini.it/en/events/marc-quinn-2)
5. Foster, Hal. 1985. *Recordings – Art, Spectacle, Cultural Politics*, Washington: Bay Press, Seatle.
6. Fuko, Mišel. 2010. *Spisi i razgovori*. Beograd: Fedon.
7. Fuko, Mišel. 1983. "Šta je autor"; u Z. Konstantinović, M. Šutić (prir.): *Teorijska istraživanja 2, Mehanizmi književne komunikacije*, Beograd: Rad.
8. Fullerton, Elizabeth. 2014. "Young British Artist Hits Middle Age: Catching up with Marc Quinn," the *Artnews* 05 Dec 2014. Retrieved May 20, 2016 from the World Wide Web <http://www.artnews.com/2014/05/12/marc-quinn-as-middle-aged-young-british-artist/>
9. Gerc, Kliford. 1998. *Tumačenje kultura 1*. Beograd: Biblioteka XX vek.
10. Hall, Stuart. 1996. "Introduction: Who Needs 'Identity'?"; u S. Hall, P. D. Gay, Paul Du (prir.): *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications Ltd.
11. Haravej, Dona. 2002. "Manifest za kiborge"; u B. Andđelković (prir.): *Uvod u feminističke teorije slike*. Beograd: Centar za savremenu umetnost.
12. Hol, Stjuart. 2013. *Mediji i moć*. Lozniča: Karpox.
13. Lukić Krstanović, Miroslava. 2010. *Spektakli XX veka – muzika i moć*, Beograd: SANU, Etnografski institut.
14. Millett-Gallant, Ann. 2010. *The Disabled Body in Contemporary Art*. New York: Palgrave Macmillan.
15. Reynolds, Nigel. 2004. "Trafalgar gets two works for one plinth," *The Telegraph* 16 Mar 2004.
16. Retrieved May 20, 2016 from the World Wide Web <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1456955/Trafalgar-gets-two-works-for-one-plinth.html>
17. Russo, Mary. 1994. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge.
18. Ryan, Frances. 2012. "Paralympics opening ceremony – review," *The Guardian* 30 Aug 2012. Retrieved May 20, 2016 from the World Wide Web
19. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2012/aug/30/paralympics-opening-ceremony-review>
20. Sullivan, Nikki, Murray, Samantha. 2009. *Somatechnics Queering the Technologisation of Bodies*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
21. Šekspir, Viljem. 1966. "Bura"; u Z. Milosavljević (prir.): *Celokupna dela Viljema Šekspira 1*. Beograd: Kultura.

**Spectacle as the production of visible – body, identities and politics exemplified  
by Marc Quinn's sculpture *Alison Lapper Pregnant***

**Abstract:** The aim of the paper is to analyse the spectacle as a production and proliferation of the visible through which it is possible to articulate different theoretical approaches to identities, representations and politics of the body, and which are constructed or performed in art. Through the multiperspectivistic approach, the British artist Mark Quinn's sculpture *Alison Lapper Pregnant*, which was presented in the period from 2005 to 2012 in three different contexts, is analysed. It is shown that the contemporary subject in the globalised world does not possess an integrated, fixed and singular identity any longer. Complex and not infrequently antagonistic systems of meaning which intertwine within cultural paradigm have contributed directly to this disintegration.

**Key words:** spectacle, identities, visible, Mark Quinn, Alison Lapper

**William Teixeira**

Federal University of Mato Grosso do Sul (UFMS) doi:10.5937/ZbAkUm1801064T  
Brazil Original scientific paper

UDC 78.01

**Silvio Ferraz**

São Paulo University (USP)  
Brazil

## Affects of Chaos: Rhetorical Pathos and the Epistemology of Musical Discourse

**Abstract:** This paper proposes a systematic reflection on how performances embody not only propositional statements but also projections of affective worlds, trying to avoid objectification of people and feelings in favor of a movable and fluid sense of meaning. This reflection is mostly orientated to the reality of musical discourse, especially contemporary, where lack of consensus seems to abound, but it goes through all the arts that, somehow, consider the same ongoing situation in the action of performance. It starts discussing the concept of *pathos* in Philosophy, trying to trace its development in history, reaching its Latin form as *affectus*. Both terms address discussions on what is known the meaning of an artistic discourse and how is possible to know that, having support in concepts such as *fittingness*, *empathy* and *Stimmung*, referenced by the thought of philosophers like Gilles Deleuze, Nicholas Wolterstorff, Martin Heidegger and by the ancient and retrieved art of Rhetoric.

**Keywords:** Contemporary Music, Musical Rhetoric, Musical Performance, Epistemology, Musical Gesture

„In the beginning God created the heavens and the earth. In Time, Space and Matter were created. However, the earth was without form and void.“ „An empty chaos of heaven and earth was created“ (Calvin, Commentary to Genesis 1: 1); the matter had no form. In the beginning was chaos. From chaos the world emerges: „Chaos is defined not so much by its disorder as by the infinite speed of birth and disappearance“ (Deleuze; Guattari, 1991: 128). In chaos there is no time for reflection or for ascetic contemplation. Chaos is the expanding cosmos; it is the territory of sensation.

The world is not created out of order, but out of crisis and so are performing arts in general. Creative processes come and go, and performers keep going up the stage and placing themselves in the irreversible *kairós* of delivering a discourse with their words, gestures, and beings. But as chaotic as it is the extended sense of present in performance, it is also the void and formless gap between performer and public, or even more, between performer and author. Communicative gaps are everywhere, generating conflicts and misunderstandings. In the dark times like ours of rampage and hateful relationships, is a pacific and covenantal solution possible instead of turning the stage into a battlefield where authors die and performers get hurt?

Maybe a major part of the issue is due to the expectation of understanding we have of others; even more, the expectation they understand and feel like ourselves, which is constantly dismissed and frustrated as human relationships usually are. Following those steps, it seems wiser to review the path that led us to such a raging situation and step back to the common territory of sensation, where all humans share their most basic and primal sense of being-in-the-world.

### *Passion and connection*

From taking music as sort of discourse follows a harsh challenge: asserting it has a meaning. But supposing there is such a thing as meaning in music, can it be somehow known? What is the limit between the atheism of meaning, its complete negation, and the agnosticism of meaning, the mere presumption of the impossibility of having access to it? In what way can Contemporary Music have its meaning lived, made alive in being made? One could approach these issues metaphysically or ontologically, but this attempt is to face it epistemologically as its conclusions aim to define.

Few would deny the emotional attribute of music; on the contrary, perhaps many would attribute only this property of meaning to it. Music as (sonorous) expression of feelings (Liszt apud. Strunk, 1950: 850), a subjective expression of an even more particular interpretation. However, between the romanticized popular sense and the philosophical present, there seems to be a great gap to be filled with a considerable amount of reflection.

Perhaps one of the great merits of the ancient art of rhetoric in its contact with music is the assumption of the triad *logos*, *pathos*, and *ethos* to the status of cornerstone of the discourse in its unique power. The logical, emotional, and ethical dimensions of discourse, so to speak, constitute the *sine qua non* of human communication or, ultimately, of human relations. If Positivism exacerbated modern rationalism, it is possible to see Cartesian traits latent in all worldviews that somehow dichotomized the relationship between the *logos* and *pathos*, or between reason and emotion, and it is doubtless in the twentieth century that this binomial collapses.

In rhetoric, reason and emotion, *logos* and *pathos*, are not antagonistic but complementary terms, which find in their sum with *ethos* the full realization of discourse. It is evident that the *logos*, which we remember is originally the discourse itself, with all its internal structure, is the only way by which the *pathos* and *ethos* can be instruments of adherence (Aristotle, 1356a), but its absolutization ends up determining an epistemology of purely rational and formal discourse or, to use the concept of Jacques Derrida, logocentric.

Although *pathos* occupies prominence in classical rhetoric, it becomes difficult to define today this dimension of discourse, since a large number of approaches already take this idea. In general, all notions orbit around the idea of movement from the inside out of the being. *Pathos*, it may be said preliminarily, is this expanding energy - chaotic - this deformed movement of a being wanting in some way to reach the other, like the image of an individual who, unable to speak, physically gestures in despair to be understood. But to some extent, we all live in this desperation, in this constant anguish for putting something out of ourselves. This is one of the possible translations of *pathos*: emotion.

Emotion means a movement out, an *ex motus*. It is in this sense that the Romans saw in rhetoric the power to *movere*, to move beings. Somehow, it is a flow of energy that is directed outwards, seeking, sometimes the right word, or sometimes the right sound. Perhaps it is in that same sense that the term ‘expression’ occurs, like that energy that presses something out, as a necessity that surpasses the will in its impetus. However, the translation of *pathos* as emotion is recent and is due more to the current meaning that this term has in opposition to the reason than its original sense (Fitzgerald, 2008: 3).

The two terms most commonly used in Latin translations of rhetoric were *passio* and *affectus*, passion and affect<sup>1</sup>. The first term has an etymology more directly linked to the Greek antecedent, but that does not mean that the meanings are the same. *Pathos* comes from the root *páskhō* (πάσχω), which means experiencing something, as the Latin term makes clearly, *passively*. For this reason, the term is also very close to the idea of suffering for/from something, a passion, as Christ suffered in his Passion, in this passive connotation of *pathos*. But this is not the only reading of rhetorical *pathos*.

When Aristotle defines *pathos*, in the context of his *Metaphysics*, he concludes, „In one sense, [it is] a quality in virtue of which alteration is possible“ (Aristotle, 1022b). However, in the Rhetoric, this definition becomes more accurate in its interpretation; when he presents what would be the passions or *pathe*, the plural of *pathos*, he says that they are „*everything* that leads man to change his opinion....“ (Aristotle,

---

<sup>1</sup> The English language has difficulty to translate the concept, since the same word, affection, is used to refer to the Latin terms *affectus*, *affectionem*, and *affectio*.

1378a), in an approximate translation. Here it is important to spend a few moments to examine this translation problem, one of the most severe of the treatise. Translations usually understand the ‘everything’ as „feelings,“ „things“ or even „affections“ (W. Rhys Roberts, H. S. Lawson-Tancred and J. H. Freese, respectively). We point this not as a gross failure, but as a difficulty inherent in the meaning of this anxiety that the concept is, hardly definable and more difficult to translate. This was the perception of Martin Heidegger when he turned to this problem in Aristotle, treating the original ‘everything,’ *metaballontes* (μεταβάλλοντες), as a basic concept for his understanding. Heidegger defines the term as „something along the way with respect to which ‘a change sets in for us’, through which ‘we change’ from one disposition to another“ (Heidegger, 2009: 115). It is not so much a Newtonian idea of one object striking the other and modifying its trajectory, but much more a modulation where circumstance and being conform themselves in a new direction.

For this reason, to equate *pathos* to the passivity of passion ends up reducing the meaning of the concept as a whole. Michel Meyer will continue this reflection, presenting *pathos* as the identity of the subject, not so much in an ontological sense, but in an „ontopathic“ sense, so to speak, where the definition does not require to attend the principle of non-contradiction to exist. Passion is the ambiguous contingency of all that the subject is but does not want to be, or is not but would like to be; Passion is the set of these existential forces that now extrapolate the body, or implode it. It is in this sense that *pathos* presents itself as the epistemological foundation par excellence in rhetoric. It exposes *logos*, as if constraining it, making it known. It is not an immoralism, but rather the magnetism between pain and pleasure, an ethical gradation of fittingness (Meyer, 2000a and 2000b: 45-47).

Meyer sees in the *pathos* as passion the necessity of the human, of the movement towards, which, therefore, does not come from nature, but reaches the natural. „If there is passion there is action“ (Meyer, 2000a: xxxvii). In this way, the passions could be as catalogueable as humans and their actions. It may be possible to choose poles, points of reference, but the contingency of motion results in a passionate fluidity, a boiling point of constant instability, fixable only in reference to something. And it is in this relationship that *pathos* assumes its role of connecting beings, operating distances, imagining the sensation and sensing the image.

It is important the retrieval Meyer does from Cartesian propositions about the passions. Although the *cogito*, the rational thought, is the most prominent aspect of the philosophy of Descartes and it is most valued by the resulting Modern thought, the passionate aspect is still strongly present in his conception of reality and knowledge. Although most remembered for the physiological interpretation of the passions, which strongly influenced the whole Doctrine of the Affects of Baroque Music, Descartes is bold in his anti-Platonic proposition when he says that „each of us has only

one soul, which doesn't have different parts; it is at once sensitive and rational too, and all its appetites are volitions“ (Descartes, Passions of the Soul, art. 47). Already in the first article of his treatise on the passions, Descartes assumes that if passion is that which is suffered, and action is that which is done, ultimately the difference between the both is no more than perspective. *Sentio ergo sum. I feel therefore I am.*

### *The affect and the sensation*

It is understood so far that the difference between *passio* and *affectio* regarding their adequacy to the rhetorical *pathos* seems to be more of emphasis, than of meaning. However, the second term has been, since the latinization of rhetoric by Cicero, the most used as a reference to the pathetic dimension of discourse (Fitzgerald, 2008: 3). *Affectio*, the third declension form of *affectus*, comes from *ad + facio*, or a make in or make towards. Thus, the concept is born from the idea of an action done towards another body. This meaning was especially widespread in German musical rhetoric, where the rhetorical *pathos*, or *Affekt*, originated a systematization from the impetus not only to express this affective movement, but to move the other, making it part of the musical discourse, the *affectus movere* (Bartel, 1997: 32).

The Affect thus arises as one of the great matters of musical thought and its application in contexts purely instrumental or devoid of the verbal text. The affect also presents itself as a central concept in the Modern Philosophy from the postulates of Baruch Spinoza (1632-1677) in his Ethics. Due to the geometric method proposed in his systematization, Spinoza very clearly defines his understanding of whatever *affectus* is:

By ‘affect’ I understand states of a body by which its power of acting is increased or lessened, helped or hindered, and also the ideas of these states. Thus, if we can be the adequate cause of any of these states, the affect in question is what I call an ‘action’; otherwise it is a ‘passion’. (SPINOZA, [1677], p. 51 [Book III, D3])

Although the definition resorts to other equally fundamental and complex concepts within Spinoza’s thought, the distinction already established between the active and passive scopes of *pathos* is remarkable. Although later Spinoza goes to punctuate passions that actively act in the modulation between bodies, like love, desire, hate, etc., these are much more topologies than typologies, reference points instead of catalogues of feelings. The idea established in its definition is precisely that of a spectral complex of satisfactions and dissatisfactions from which comes the energy to act or, more broadly, to existence. In the passage from the passive affect to the active affect lies the very liberation of man, the autonomy of his will to be.

This reality needs to be clarified, since it is not from the attribution of an affective fixation - of a feeling - that can come to the knowledge of the propositive content of the musical discourse, as interpretations and musical analyses often do, from the more to the least theorized. It is not so much a matter of knowing an object, but a goal, a directionality, the vector of the energetic flow that approximates and repels the bodies, whether these bodies are notes, acts, or, finally, gestures. „Different men can be affected differently by one object; and one man can be affected differently at different times by one object“ (Spinoza, [1677]: 70 [Book III, Proposition 51]). Thus the search for theoretical exhaustion, for a hermeneutical key that unlocks the ultimate knowledge of what a musical work „does“, at best, results in a provisional knowledge, because although the work has permanence, it does so on a trajectory, because sounds are trajectories, just as textual marks and interpretive traditions are so; such as the interpretation of the one who actualizes the discourse is a trajectory, because in this same movement remains the interpreter.

The affective activity thus emerges as evidence of the *responsibility* and *intention* of an agent in music, of a composer or an interpreter. This is because starting from a parallelism where there is no primacy of the soul or mind in relation to the body, the question of a musical ideal to be achieved, whether in composition or interpretation, is solved (Deleuze, 1988: 90). It is in the interaction between composer and text and subsequently between text and interpreter that the affective responses between bodies emerge and, similarly, between sounds and listeners, whether these interpreters are of the performance or analytical order. This affective cycle redraws the dynamics of musical discourse as an affective field and not as a unidirectional line. Jonathan Edwards (1703-1758), the New England theologian, will define these affective vectors as an *inclination* in the unity of being and not of a possible partition between mind, body, and spirit or any other possibility. The inclination is this bodily complex in motion and, for this reason, toward, in an affection (McDermott, 2012: 178).

The Affect is the possibility of musical knowledge par excellence precisely because it recognizes that in being established it competes with this inclination and movement. Any sense of purely intellectual or purely perceptual knowledge thus becomes a reduced reading, an inadequate knowledge of reality, since human knowledge can only happen when the human knows and when the unity of the human is applied in connecting to the other. It is possible to undertake thicker descriptions of musical discourse only if in some way the whole affective field is part of such description and if the *pathos* can indicate the direction from which the *logos* is actualized. This is how Edwards proposes, in turn, the definition of affection as „the most vigorous and practical exercises of the inclination and will of the soul“ (Edwards, 1746: 6). In a manner similar to Spinoza, Edwards understands affect as an overcoming of passion, as an activity that regards responsibility and thus the freedom of action

of a body in relation to others or, contingent, of a man in relation to his environment (Niebuhr, 2004 [1972]: 44).

It is in the act of affecting that an affect is produced. And thus, the duration of affect corresponds to the duration of the affection itself. No body can remain the same after that moment. The affect, returning to the proposition of Heidegger, is the whole thing: bodies, affection, and the becoming connection. And in this relation of affects, attractions, and repulsions, the lines of a discourse are drawn, the *Sätze*, the parts of the musical whole; the connections between things, the moments experienced in music making, in the vector proper to each musical action involved in the discourse, far beyond the poles joy and sadness or love and hate, in an ethic of constant force that, when disturbing, provokes the revolt of having to ‘understand’, giving a name to that disturbance. In this questioning of ‘why does this happen?’ or ‘what is happening?’ the subject puts himself in a passive position, seeking the cause of all that movement. But in freezing and paralyzing the condition one forgets her or his own force of action in that movement. The individual attributes to an affective object what the subject was doing. One forgets that it was neither in the object nor in the subject, finally, that the movement was, but precisely in the clash between them. And the shock that electrocutes cannot be measured by the voltmeter or on the excited skin (Deleuze, 1988: 130).

When it comes to the idea of epistemology, of the knowledge of things, surely one of the first names that comes to mind is that of Francis Bacon. When Deleuze discusses this theme it is precisely from Francis Bacon that he departs - Not the philosopher of science, but the painter. In a work like Bacon’s, what is possible to know of its meaning? If the forms do not produce easily identifiable figures or tell a story, what is the order of meaning of such a work of art? Deleuze lends the term of Cezanne and attributes to *sensation* the order of meaning of this art that surpasses the figurations, the pictorial conventions agreed in the *loci topici* of each art. Not that sensation is a novelty, but simply because it is the skeleton of life itself, a kind of pre-meaning, but better than that, it is meaning itself, which does not depend on referentials to exist. More than a few conservative critiques can shout that this kind of art (whether visual or musical) corrupts or distorts reality, it does deal with another aspect of reality, deals with the composition of sensation. In this case, the painted figure or the musical sequence, before mimicking and representing an object, paint and compose the sensation of its reality.

It is not a matter of expressing a feeling, not even of trying to create an emotional effect on the viewer, because the artistic act is the sensation itself in expansion; it is the energy of the explosion and not only a copy of that; it is much more about sharing elementary sensations, vibrations that cross the body and reach the soul. This precedes love or hate, sadness or joy; precedes the emotional association that

comes from sensation. It is the affect, the *moveare* of being, which is in fact movement, or, to paraphrase some terms of the biblical original, is „the *logos* of God living and active, sharper than any two-edged sword, piercing to the division of soul and of spirit, of *harmony* and of marrow“.<sup>2</sup>

This affect starts from the actualization of reality to exist; it is not an intersubjectivity, but rather the very questioning of easily accepting the division between subject and object. The sensation permeates the bodies and it is in this sense that it can be shared. When recalling „The Burial of the Count of Orgaz“, by El Greco, Deleuze notes that although the lower half of the picture narrates a story, the upper half, where the Count is received in the Heavens, no longer attends figuration; bodies and colors are distorted. Not because this reality is not real, but because it is real that one can paint not a representation, but the very sensation of the encounter with Christ, with the divine *logos*. Recalling Dostoevsky, when he says, „if God did not exist, everything would be allowed“, Deleuze reverses the affirmation: because God exists, or because the *logos* is given, so it is possible to do all things, for therein is true liberation from sensation (Deleuze, 2017). Or, as the philosopher Cornelius Van Til states, it is only from the knowledge of God that it is possible „to engage in ‘abstraction,’ because its abstraction need not be false“ (Van Til, 1948: 272). Where there is discourse, *pathos* is free to run and move each one in its own way.

Perhaps it is more in this sense that Beethoven thinks in his Sixth Symphony, when, to the subtitle „Pastoral“, he adds the prefatory verse „more the expression of a sensation than a painting“.<sup>3</sup> Here again, a brief translation note is important. This is because Beethoven uses the term *Empfindung*, which brings a more immediate, sensorial connotation, and not the term *Gefühle*, as Liszt does in the passage above mentioned when he says that music was the „expression of feeling.“ Beethoven is clear in delimiting what his piece was not: it was not the description of a pastoral scene, but a mark of his sensation in living such a scene. It does not deal with the accuracy with which, in the second movement, he transcribes the cuckoo with the clarinet, or the brook with the cellos, but in how he composes his sensation before the cuckoo and the brook. Nor is it merely to put out your sentimental desires and daydreams, but simply an external mark (*Ausdruck*), the redoing of an affective force.

Thus *expression* can be validated as one of the vectors of this affective energy. Not so much as a genius-inspired will or impetus, but as a movement that leaves its impression. Expression and impression are, therefore, directions of energetic vectors that are fixed in the pressures between the bodies. It is in an inadequate perspective on

---

2 Letter to the Hebrews, 4: 12 (ESV). The Greek word here translated as harmony is *harmon* (ἀρμόνιον), a term that generally designates the joints of the human body, but all that holds together the parts of a whole.

3 In the original: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei.“

pressures that led to criticism the historian Antonin Matějček, when he pejoratively denominates a certain group of painters as „Expressionists“ by reducing in those painted marks a romantic desire to root the becoming (Gordon, 1987: 175). Or maybe the artists themselves collaborate to that perception. The point is that from expression to impression, or in depression itself, all are directions, trajectories of a flow that constantly connect and reconnect bodies. And it is on this trajectory that the access to something beyond ourselves in the other can be glimpsed: the knowledge.

### *Towards an adequate knowledge of the meaning in music*

After the assumption of an existential meaning made in music, known from the affections created and recreated in this discourse, the questions „what is the meaning of this piece?“ or „what is the meaning of this passage?“ become inadequate already in their conceptions. Perhaps the most appropriate is to recognize that *if the meaning of music could be achieved in words, the very existence of music would not be necessary*. It is precisely because its meaning does not fit into verbal discourse and because it deals with another aspect of reality that music becomes an intrinsically human action, which, absolutely, is not the same as saying that this meaning cannot be known or shared.

The idea of movements, inclinations, and connections - of affect - produces a directional flow that has its textual fixation, thus demanding an interpretation of the one that actualizes the discourse, that is, a knowledge of which is such flow, so the interpretation is made in action. This concretization of the discourse, in turn, generates a new data to be interpreted by another instance of discourse that no longer knows it through the textual mark – the public, but by the interpretive actions of motion generating sound – the performance. Thus, the twofold temporal nature of music results in an attribute of double interpretation. The difficulty remains: is there any kind of knowledge on the part of the *performer* of that affect whose force produced marks in a text?

It is very important to recall the premises of intention and direction as the basis for this quest for knowledge, for by definition they will be the only reasonable possibilities. The musical text is then placed as an authorial testimony. Again, it is not an autobiographical but the testimony of the energy of an affect. And, as a testimony, this energy is placed not only in the direction of something but also in the direction of the other.

Eventually, it is possible to think of examples where the search for x resulted in the discovery of y. However, as a rule, lenses that seek x are made so that they fit only for x. That is why the nature must be clarified, not only of musical meaning, but also of the knowledge of that meaning. In this way, it is possible to propose an *adequate* knowledge of meaning in music. This does not exclude the data that can

be discovered by the appropriate lenses for y or z, but only that these lenses deal with aspects other than those engaged in the energetic flow of the affect in question. Perhaps the data of y or z are actually very important, but since they somehow assist in the understanding of x, the energy flow is witnessed in the musical text. It is in this sense that different methods of musical analysis can coexist and present different perspectives of a piece, but only insofar as they can effectively contribute to what the authorial agent - the composer - actually does in the play in his or her conception. A reading of unintended aspects, that is, elements external to the flow of witnessed energy may even be possible, but perhaps the possibility of assigning such meanings to the composer may be questioned, which would ultimately be another ethic but not the ethics of meaning in music.<sup>4</sup>

As a testimony, the musical text thus requires an open attitude to its own meaning, a kind of presumption of innocence. This means an armistice of theories, or lenses, that the text itself does not require for itself. Hence the idea of persuasion and its derived term in Greek, the belief, become important. Somehow it is important to believe that music is doing what it is doing. This may seem a naive attitude in the midst of the current context of readings, which are highly critical and politicized, but this belief does not seem absurd to the very set of basic beliefs of the human being: the belief that when getting out of bed there will be ground; that when speaking the other listens, for instance. Not that such beliefs cannot be mistaken, but precisely because their non-justification would be a disturbance: getting out of bed and not finding the ground or talking and not being heard. For this reason, musical knowledge is defined as a basic belief, such as the recognition of the elementary possibility that what music does is really what it is doing.

Within modern epistemologies, this path does not exactly fit into a rationalist point of view, where the understanding has to be given by logical mechanisms, but also would not find support in empiricism where the sensory has pre-eminence before rational criticism. Perhaps this path is more in line with another modern epistemology known as the Common Sense, a movement that had as its main proponent the Scottish Thomas Reid (1710-1796). Reid starts from the idea of basic beliefs, without which any kind of reasoning or elemental action would be impossible, such as the presumption that the world is real and not an illusion. This is not empiricism because it is not the experience of living in the world that justifies this belief, but an earlier step, that this experience would not even exist if there had not been a leap of credulity before it came

---

<sup>4</sup> At this point, it could be interesting to recall the present definition of what music is: „music is what people do in doing musical actions“ (Teixeira; Ferraz, 2018: 3). Following Nicholas Wolterstorff, this definition defines music not as an object or a product, but as a level of human *action*. Musical actions are numerous, but not infinite, e. g, playing, singing, composing, producing, programming, listening; but not acting, cooking, hunting, praying, although those could be instrumentals to musical actions and vice versa.

into existence in this given world. Like rhetorical logic, where persuasion can only be established when a basic belief (a topic) is transferred to the argued thesis, the Common Sense will conceive of knowledge as a transference of belief in increasingly complex basic levels of reality (Wolterstorff, 2001: 221).

The philosopher Alvin Plantinga starts from this argument to question, for example, the belief in the existence of other minds. This belief, even before being justified by any Turing Test, is put into practice in the very act of attributing actions of others to others and not to oneself. It is because others commit actions that we know are not operated by us, that we recognize that those movements depart from a different consciousness than ours (Plantinga apud. Vanhoozer, 1998: 206). This is not a dualism, where it is presumed only a body being manipulated by a puppeteer. When we witness the action of another one, an action of another single body-mind entity is presumed instantaneously. This parallelism is thus a basic belief for existence itself. Similarly, Plantinga asserts, it is a basic belief to assume meaning, insofar as we recognize in actions of other actions of which neither we, nor third parties are responsible, but of that being which produces it. Thus, if the meaning is an intention, directionality set in motion by action, it is reasonable to believe that it exists by the simple fact that such action is witnessed.

This idea clarifies why the search for meaning is only possible when it focuses on the action of an author, for that is where the meaning of fact is made and exists. Meaning is not a creation of perception or a recreation of the performer, who performs a piece, but a given fact put into existence by the authorial agent that means, and this is therefore the act worthy of being known.

Having said that, one question that arises is whether such knowledge can ultimately be determined. That was the question between Albert Einstein and Niels Bohr: there is such a thing as a quantum particle in time and space, but can the position of that particle be known in time *and* space? Again, the main issue may be the question asked: There is a meaning in music, but can this be localized? And this is where the concept of affect becomes so important: this meaning can hardly have its position stabilized because its nature is to move; but its trajectory, this can be known. For this reason, the knowledge of meaning in music is defined not as a topology since it cannot be paralyzed to be known, but as a *kinesiology*, as a description of a movement and its trajectory.

More than just saying what a piece of music means, this possibility proposes to present the direction of the flow of things within which meaning is possible, and can be situated in this affective flow witnessed by the author in his text. And, pointing to directions within which the affective connections are established, directions that are not part of the witnessed energy flow can also be defined, which clarifies why composers such as Berio and Cage, even though they proposed openness to music, still had directions

for which these openings could point. This is also why different interpretations of the same piece may all work in some way to maintain continuity, but some correspond to the author's intention and others do not. And yet, similarly interpretations that in some ways sound so diverse may all be within the same directionality proposed by the composer. Perhaps in this way the comparison of recordings as an analytical model could be made feasible, not as the reading of phenomena, but to the extent that their correspondences could show the direction that gives identity to a certain affective flow of a particular work.

In this flow of affective movements, the role of the interpreter is precisely to place him or herself suitably to the prescribed direction having to sometimes deny his or her own contrary impulses in this encounter with the other. For this reason, this knowledge is ethical insofar as it is made possible with this encounter and in response to it, that is, responsibly. This is an ethic distinct from the one that aspires to use the musical text only as a pretext, for it assumes that there is something anterior, superior or, at least, concurrent with it. However, it is not a question of establishing a passive position to the interpreter, of a blind belief where the performer only follows orders. Rather, the interpreter is a follower who takes his own steps in the direction pointed out by the text, which improvises ways, even creates shortcuts, but always keeping the eyes on the path traced.

Such a sense of knowledge, someone could question, does not provide an absolute knowledge of what a musical piece ultimately does. However, „it is a logical mistake to confuse the possibility of certainty in the understanding with the impossibility of understanding“ (Hirsch apud. Vanhoozer, 1998: 281). There is a middle way between the absolute knowledge and the anarchic knowledge with no direction at all. It is the idea of an *adequate knowledge* of the meaning made in music. In this way, it is feasible that knowledge exists, as reading after reading is updated. In fact, this reading can never be explained, to some extent, because the nature of meaning prevents it from being. Rather than explained, however, that meaning can be inhabited, making the one who knows it share it from inside. Or, as Kevin Vanhoozer rightly puts:

Meaning is the result of a two-way encounter between text and reader (...) meaning is not something that can be 'explained'. On the contrary, understanding is something that happens when the interpreter 'participates' in the text. (VANHOOZER, 1998: 106)

Among so many images already proposed for this relation, of a circle or an interpretative spiral, perhaps an interpretative rhizome could be proposed, a relation of leaps between all discursive entities, with the performance environment, or even with the television turned on outside the practice room. It is an unstable movement, where

the organism erupts in the given spaces, even overlapping some not given, but traveling in a certain direction, an affective phototropy, perhaps a pathotropy.

This act of knowing properly becomes more the gradual unveiling of a path than a compass with the given north beforehand. It is sufficient knowledge to take the next step. And so it needs to be actualized moment by moment, in the same measure as the authorial intention traverses its own affective path. Adequate knowledge is then proposed as the possible kind of knowledge of reality, inasmuch as it is constituted next to the nature of things and not in a rationalizing *a posteriori*. The concept is presented by Thomas Aquinas as part of the very definition of what truth would be, in the famous proposition of „*adaequatio intellectus et rei*“ (Aquinas, *De Veritas*, Question 1, Article 1), the adequacy of the intellect to reality. Truth brings with it a relational connotation, an idea of a connection between things and individuals, between bodies. Only from the possibility of conformation between individuals and reality can it be possible to affirm knowledge about something, insofar as all instances are affected in the act of knowing. Although Scholastic philosophy gives pre-eminence to the appropriateness of the intellect to reality in this flow of movements, this is not the only possibility. That is why Spinoza overcomes the medieval notion, proposing a notion of adequate knowledge where reality and individual flood each other.

Spinoza conceives knowledge in three genres. The first genus is the one to which „all inadequate and confused ideas belong“, a sensory but superficial knowledge, where the individual stands adrift, being carried by reality without any effort. The second kind of knowledge is the reason, the possibility of organizing reality and dividing it according to the intellect or rationalizing it. In this genre, knowledge can only occur to the extent that reality is apprehended only in what is already possessed of a general idea. There is, finally, the proposition of the third kind of knowledge, an adequate knowledge, where the individual, reality, and transcendence put themselves together in the process of unification, of integral connection. It may be said that the first genus is for anarchic knowledge, the impossibility of direction and sharing, while the second genus is for absolute knowledge, the one that aspires to the final understanding of meaning. Adequate knowledge lies not in the middle, but above these, in the sense that it overcomes the first sensory and rational instincts, opening space for a total experience of reality.

Adequate knowledge is, in a way, the body entering the idea through affect. It is, in fact, an action of knowing, starting from and producing the movement in its own energy. It is reality returning to its origin, to its material principle that in God is one and that in returning to a unity of matter and form in affect, it can be known in its unique essence. Knowledge is adequate not because it can know the ultimate cause of the thing, but because it is carried by the thing itself in its particular energetic flow, which indicates its direction (Deleuze, 1988). The knowledge of music must be adequate, because, ultimately, its very existence occurs in an action of adequacy. It is

not a previous spiritual idea that is materialized in the work simply, but rather the notion of a substance that becomes substance at the very moment of its existence, in its own becoming. Even so, it is felt that artistic creation is a constant meditative act, an esoteric mystical contact. Rather, it is an extremely physical, material process where notes, sounds, and gestures are chosen, created, set side by side. It is in this materiality that the becoming of music takes place. In choosing sounds and movements there is a process of *humanization* of sounds and movements that would otherwise be scattered only in the clouds of virtualities of reality. It is „as the artist works with his chosen medium, he gradually comes to know it“ (Wolterstorff, 1980: 91). In the craft of the composition or in the construction of a performance knowledge is an action where moment to moment the material is teaching the craftsman its own limits and forms in being wrought.

In its becoming, music creates its own plan of immanence, its own relation of fittingness, of materials taking form, assuming its position and its relation with the others. And it is in those connections between materials that the meaning proper to each discourse can be known. It is in this sense that a work fits reality when coming to the existence that the knowledge needs to obey the same logic and to seek relations of fittingness within the discourse. “Fittingness is the cross-modal similarity” (Wolterstorff, 1980: 99). Thus, the *piano* can only be *piano* in relation to its own dynamic plane; the high register only has its tone contour in its own plan of pitches; the noise only sounds as such in its own morphological plane. Finally, the inner logic of a piece provides the tools themselves to be understood and interpreted, for it is in this plane that they are meant to mean.

The adequate knowledge of the authorial testimony fixed in the score is then made in the order of the movement and the internal adaptations in the plane of the textual marks. As so, the score is the testimony of a dialogue between composer and performer. Of this, follows that the recipient of the musical text is the *performer* and not the listener, the critic or the analyst. For this reason, the knowledge that can be obtained should be that made possible by the composer, in dialogue. The becoming of the text is to become sound through movements and it is in that order that it operates, modulating affects and, with that, energizing actions that will give permanence to those affections.

The temper of the ink, the crooked line of the *glissando*, each sign of the score affects the interpreter and leads to a specific type of action. It is not a purely intellectual understanding, of necessarily turning a certain symbol into a certain sound, because, finally, no interpreter has ultimate control over the sound. The performer can, at best, control his or her movements. Movement is the only bridge to access sound (Lortat-Jacob, 2010). And, since music is what people do in doing musical actions, it is not an accidental problem that the affective flow has to go through the resistance of writing and, later, through the resistance of the performance. These steps are part of music itself being music. What is necessary is that knowledge could be known also in this order, because this is the only thing that music can offer.

*How do we know? Empathy and perceptual action*

The rhetorical *pathos*, when taken in its affective meaning, becomes then the epistemological principle par excellence, not only for discourse in general but especially for musical discourse, due to the nature of its meaning. However, even after understanding how affect establishes connections between bodies, it remains to know the specific mechanism through which individuals and actions can connect distinct instances of this *pathos*.

A term as old as *pathos* is used for reference to this connection, which is empathy. The term even brings in the English language the original Greek root, of *empatheia*, with the prefix *em* denoting the feel in, or affecting in. Empathy means, then, this possibility of affectation in the other, of an affective connection.

However, although the term of Greek origin has such a clear meaning, it has become the translation of a concept coined in Germany at the end of the nineteenth century, the *Einfühlung*, with reasonably more complex implications. The German term is composed of the prefix *Ein*, which designates a movement towards, and the radical *Fühlung*, which designates an intensive contact. The *Einfühlung* is, therefore, this strong movement of connection. The concept first appears in the philosopher Robert Vischer (1847-1933), in his doctoral thesis *On the optical sense of form: a contribution to aesthetics* (1873), although he attributes his understanding to his father, the philosopher Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) (Vischer, 1993 [1873]: 89). In his thesis, Vischer advocates the idea that when individuals are presented to an external body, they strive to make that reality fits their own body constitution, i.e., its form. In the act of knowing there is a conformational effort, a projection of the self in the other, or the other thing and, in the same way, a projection of the other in oneself. The thought of Robert Vischer, it is worth mentioning, is eminently a physiological relation from the physiological point of view, where this effort changes the whole configuration of the optic nerve in this effort. It is in this sense that empathy is very much in advance of its popular notion. It is not about an effort of understanding or charitable compassion, but really about an affection, a movement of impact in oneself and in the other, being born as a concept already in the scope of the artistic experience.

After Vischer's propositions, the concept was further developed in the studies of the German philosopher Theodor Lipps (1851-1914), one of Freud's greatest influences. Lipps considers more broadly the role of movement in empathy and how the gesture that is perceived penetrates the one who perceives with such force that he sees himself as the author of the movement. In this quotation, he strives to materialize this understanding:

I feel this striving of mine within the visually perceived movement. I experience it as something belonging directly to it. Thus I feel myself striving within this movement, striving for the kinesthetic sense of motion that corresponds to the visually perceived movement, and with it for this movement itself. To put it more generally, I feel myself within a thing perceived, striving to execute a movement. (LIPPS, apud CURTIS, 2014: 356)

Lipps makes this perceptual effort almost palpable, from perception to action. It is easy to see this dimension in music, both when the performance, in its chain of movements, itself constitutes a set of efforts that capture the audience, and in the fact that the musical sound itself is implied by an energy stimulus that reacts in movement. „Life is energy“ (Lipps apud. Curtis, 2014: 359). It is simpler, therefore, to understand the sensitive and communicative dimension of empathy as a mechanism of affection. Empathy is active, affective and, for this reason, it is not sympathy. It is not a question of feeling with the other, but of a relation of extensions where the bodies try to modulate themselves.

The concept of empathy will take on new impetus from the emblematic book *Abstraktion und Einfühlung* [Abstraction and Empathy] by Wilhelm Wörringer (1881-1965). The epistemological principle is developed in the sense that, in contact with reality, there is a perceptive movement so that reality can be perceived. So our perception of reality consists basically of two types of movement: a movement favorable to the movement of reality, or a positive empathy; or on the other hand, an opposite and unfavorable movement to that demanded by reality, resulting in a negative empathy (Wörringer, 1997 [1908]: 6). It seems already clear that the rhetorical scope of the concept, since keeping the audience connected to discourse is one of the main roles of *pathos* in rhetoric. In this sense, one cannot understand epistemology as a direct movement, where a speaker sends a message to a receiver; it is about a constant movement of exchange, an immediate response, moment by moment, as when the teacher speaks louder by observing the yawns of the students. This human effort, from the social point of view, is actually a reproduction of the inner effort of the human being in relation to reality; the energy that each entity employs in the internal movement to keep within the discourses that are put to him varies from each one and can never be reproduced, whatever the order of meaning or power. When in contact with musical abstraction, or the absence of previous references in the listener's repertoire, perception is seen in a chaotic movement of rapid empathetic jumps, of positive and negative stimuli that follow each other rapidly, this, of course, in the hypothesis of a successful discourse in its composition and performance. In the contemporary musical discourse all beings are agents and all are invited from moment to moment to feel in the other, to share the

affective dimension communicated by each one.<sup>5</sup> Not like the Freudian *Einfühlung* that only aimed to understand the others for analyzing them with detachment, but a real epistemology of exchange between bodies.

From the establishment of this mechanism of knowledge, it is evident that the human relationship with music itself should be reconsidered. The Platonic ideal of a contemplative life still permeates the attitudes of those who just want to sit in their chairs and receive music in their ears. Current music has rescued an earlier aspect of an active life, where all the parts of the action of music making are present. This inversion is a radical reconfiguration of vectors, for the old Aesthetics, which only seeks the ascetic contemplation of a transcendent value, of a Beauty, giving way to affective action, to empathy in all its force and form. It is a matter of dismissing the disinterested perception and putting the whole being at the service of musical action, involving it in its entirety (Wolterstorff, 2015: 11).

Gilbert Simondon (1924-1989) proposes a kind of techno-aesthetics, an attitude of satisfaction in the proper functioning of artistic actions and not in their contemplation (Simondon, 2012: 3). Simondon recognizes the need to reverse the interpretive vector, to think of the affective relationships from the first energetic stimulus, that is, the composer, and not from a passive listening. The suitability of the hand for a particular choice of fingering may be just as satisfying as the sound result of that choice. In fact, it is in the processes of satisfaction of artistic actions that something artistic is done. It is about enjoying the process of actions and not considering such profane steps before the sacred art object. One must sanctify the very act of music to become.

The sculptures of the Prophets, by Aleijadinho, are the destiny of contemplation in Congonhas, Brazil, the consummation of an aesthetic experience. However, the chapels of passion are forgotten, the stations placed in the steep climb of pebbles. It is not a question of stopping in front of the sculptures to observe them. Rather, it is necessary to take the steps from chapel to chapel and, in some way, to make the effort of Jesus who carries the cross; to tread upon his bruises stone after stone. It is a matter of striving in going to the next chapel, in order to produce an actual expenditure of energy so that it can be reached. The paths of stone are as much works of art as any sculpture there. The path enables empathy, not only to observe Jesus who walks to death but also to carry his/one's own cross, finally putting all suffering, all *pathos* before the Eucharistic Christ in the Sanctuary.

### *What do we know? Stimmung and the projection of a world*

Defining the knowledge of meaning in music from the concepts such as affection and empathy may sound reasonable, taking into account the argumentation developed. However, it remains to be clarified to what extent this type of postulate

---

5 This is an idea also present in the Psychological principle of appetitive and aversive motivations.

surpasses the understanding of a purely subjective perception. Perhaps the first point to be made explicit, though already suggested, is that the concept of affect is based on the assumption of a bodily unity that affects and is affected and not a duality of body and soul or idea and appearance. Thus, human experience occurs in the processes of creation of the very existence of an entire being, that is, in life. And, being part of life, it also gives the meaning and possibility of their knowledge in music.

In defining the role of Henri Bergson's philosophy in Gilles Deleuze's thought, Henriques places the problem with a terminological correctness:

(...) we must proceed here with the utmost care. For to say that the universe is in some measure immanent to us is not to reduce it to the small dimensions of our subjectivity, making it a content of our individual *psyche*. On the contrary: what is at stake (...) is the realization that immanence is something far greater than our consciousness, the idea that the interiority of each of us goes beyond the limits of our small self. In the present case, this leads to the assertion that in the depths of our subjectivity there is not the subject, but the *world* itself, with its anonymous and dormant duration, with its full becoming that precedes all subjective consciousness. Indeed, in this zone of limitation of immanence, which is the material universe, every idea of an individual omniscience loses meaning, since we are before a world that precedes all psychological and even biological individuation. When we reach this zero degree of duration, which is the material universe, we necessarily enter an anonymous, impersonal ground, a kind of *pre-subjective transcendental field*. (HENRIQUES, 2016: 45)

It is exactly in this field that the possibility of speaking of a meaningful data in music lies, which makes not only its meaning possible but its knowledge and communion too. This is not because of a Gnostic faculty, on the contrary, it is because its nature predates the very rationalization of the individual.

This understanding led Heidegger to coin a fundamental concept in his philosophy, the *Stimmung*, unfortunately, another German term difficult to translate due to its multiplicity of possible meanings, but of essential definition. Some translations have been suggested for English, such as mood, tuning, or atmosphere. The latter two have the merit of representing the real, common and at the same time invisible characteristic which *Stimmung* possesses. However, although real, it is not a dimension of reality so easily perceived by the physical senses and much less measurable by any type of technology.

The *Stimmung* is a dimension of the real but in the context named by Heidegger as the pre-existence (or the *Da* of *Dasein*). It is an emotional reality that allows emotions

to exist. In fact, a kind of atmosphere that allows each one to breathe and live. However, each one „breathes“ *Stimmung* in his own way. Each one has contact with this aspect of reality and experiences it in a different way. It can be said that a piece of music listened to caused tension in a person; in another recalled a sad passage from childhood; in short, each one can experience the same piece in a different way. But there is an undeniable fact: everyone experiences something. Like a tree that bears fruits of different sizes, colors, and even distinct flavors, each one can associate and understand the tree in a different way, because of the fruit that he harvested. In the same way, a statement can be made: there is such a thing as the tree. The *Stimmung* calls this dimension of sensation that reality possesses, that each one can live differently, but that, finally, lives. This, it may be said, is the propositional content that music can contain. The referentiality of music is limited to the indices and their intersemiosis. Music as an entity by itself has a meaning, but we do not live in an agnosticism where that meaning hangs in the air, but cannot be understood. Perhaps no one can, in fact, possess a full knowledge of this meaning. However, this does not mean that we cannot have some knowledge, which is sufficient for a discourse, in this case, the musical, to be part of our existence and we exist in it, within that exchange ratio.

Speaking of *Stimmung*, this possibility of an affective reality in music is not exactly a novelty, and was already suggested by Guido Adler during his seminal article *The scope, method, and goal of musicology* of 1885. Adler stated that „The determination of the affective substance [des *Stimmungsgehaltes*], the aesthetic content, can be seen as the touchstone of critical reflection“ (Adler; Mugglestone, 1991 [1885]: 7). As visionary as this statement may have been, it may be its conclusion, where Adler ponders that „in most cases, however, it will be a futile effort to try to translate this into words“ (*Ibid.*).

This impossibility is no longer a subterfuge of sublimation, but the opening of a new possibility, more immediate and, to some extent, more common than the fact rationally interpreted. In describing the two poles generally adopted, Heidegger presents his defense to escape from both, concluding, „irrationalism, as the counterpart of rationalism, talks about the things to which rationalism is blind, but only with a squint“ (Heidegger, 2010 [1926]: 132). The evidence to affirm such a dimension of reality can be no other than existence and therefore this dimension is the final validation of existence itself. It is the sense of being, that even if apparently apathetic, it is not the absence of a being in being affected, but only a being-affected repulsively. Thus, music dwells more fully in this dimension of reality and, finally, it shows even more abundantly that the being affected exists in the world – the being lives.

This vision, before sentimentalizing the content of music and romanticizing its existence, follows another path, that of considering sensation rather than feeling. It is not a question of establishing a logically structured compendium of sensations, which is generally the case in many of the discourses on music. Rather, we consider the need

to seek an integral understanding and, for this, to use the integral being. It is a matter of recognizing the limitation of logical (and musicological) discourse and, in doing so, of broadening it to an integral, sensitive knowledge, where mind and hands meet in the consummation of musical knowledge.

Actually, the very term *Stimmung* owes to music its meaning, in the sense in which it is constructed from the musical voice, *Stimme*. Rather than being perception or expression, *Stimmung* is the condition for such things to exist (Ratcliffe, 2013: 159). It is a dimension of the real and not an emotional experience or intent. However, care must be taken that *Stimmung* is not readily admitted to being. Within this plane of immanence, it is the condition for the sensation in the same measure in which to feel the beings to constitute. In this sense, rationalist individualism must be overcome, because the concept demands a certain degree of community and, for this reason, it cannot be attributed the responsibility of perpetrating subjectivation, because it does not even admit disentangling between the subjects and an objective reality. Rather, it postulates that in being, beings constitute such a reality and, because they constitute it, one can admit such thing as its existence, through sensation.

This effort to define is legitimized as part of a critical reflection on what ultimately happens in music making. Not that it abdicates any thematic or referential reflection, but the question is to focus on what finally leads music to exist, that is the movement of sonorous bodies and, therefore, it is the primary musical action that constitutes the dimension in question. It is for this reason that this knowledge does not stick to the particular because it is based on a pre-subjective dimension: it is what a performer does before even his mind leads him through the guidelines of execution, analytical approaches or any other interpretative resource. It is the interpretation in the *performer* before even the interpretation of the *performer*. Kevin Vanhoozer puts this question interestingly:

Music conveys one's sense, conditioned but not determined by time and culture, of what it is „to be in the world.“ Being-in-the-world involves both a grasp of one's environment and of oneself: of one's place in the world and of one's possibilities. What music conveys, then, is not so much a message as it is a mood. Martin Heidegger prefers to speak of ‘mood’ rather than ethos, but both terms refer to a person's sense of being-in-the-world. The German term for ‘mood’ (*Stimmung*) originally referred to the tuning of a musical instrument, which may be why Heidegger also speaks of ‘being attuned’. Mood thus involves one's sense of self, one's sense of the world, and the relation between them (the „tuning“). Because music always conveys some sense of being-in-the-world, all music is ‘mood’ music. (VANHOOZER, 2004: 114)

Thus, music has this ability to build an affective world, not in a metaphorical but in an actual sense, for it is indeed real here, that beings feel and share. In this sense, different pieces of music differ both in the way they construct a world and in the kind of world they construct, and for that reason, it may be nowadays, in a period of so much fragmentation of musical structures that this understanding is emerging again. Because listening is built into the discourse, due to the lack of nexus between what has been produced and the inner reality, and the construction of the affective world of a piece has sedimented its unique space.

Paul Ricoeur puts this construction very precisely when, referring especially to the music of Messiaen, he speaks of an action of *refiguration* (Ricoeur, 2001: 260). The artistic act does not simply create a configuration, a material representation of the world and with the world; rather, it projects and imagines a new figuration of reality in its affects and sensations, refiguring the world after it. Only through the *logos*, of a material and fixed presentation, is it possible to have access to this affective dimension, but the figurations are not the dimension. Nor are they a mere index of this dimension, but they are their own incarnation, in every musical figure written or every gesture put into action by the performer. This is the reason why different pieces or different performances can at each occasion be new and present a new affective reality and, at the same time, be the same piece, a same authorial intention. "The work of art refers to an emotion that disappeared as an emotion, but was preserved as a work" (Ricoeur, 1996: 2). Each artistic action recreates an affect and reconnects to a *Stimmung*.

That is why Monet creates and recreates his *Nymphéas*, the many aquatic plants that in their many species and colors are refigured in painting after painting. It is not a romanticized dialectic, *alla Heraclitus*, to oppose the transitoriness between object and subject, between landscape and painter, but to understand the figuration of a whole, of the sensations put at stake in the *momentum* of each artistic action.

These actions place the being in the midst of a discursive flow as *being-affected*, an absolutely transient arrangement where the whole body is placed in a position to be moved and reconditioned. Music opens in the being-affected an unspeakable sensation space. In this sense, beings share affects in all the vectors of the discourse, from the composer to the performer or among listeners; but this sharing may be less for communication and more for a contagion, a spreading of movements. Rhetorically speaking, adherence to musical discourse is less a matter of sharing the same motivation of the author in his intention and more a walk (with one's own strength) in the directions suggested by the affective movements.

Nicholas Wolterstorff understands this process of refiguration as a *world projection*. Musical actions - playing, singing, composing, programming, etc. - produce their own world of possibilities, their plane of immanence where such actions induce a listening, an experience and, at the same time, constitute their intrinsic relations of

fittingness and gradations, of extremes and polarizations (Wolterstorff, 1980a: 222). It is in this sense that the actions produce their particular *Stimmung*, since the same figure, the same musical writing, has its meaning in the localized act; in the discourse flow in which a certain figure is inserted, its movement gains momentum. A figure never produces the same gesture, for each occurrence comes from distinct dynamics, distinct positions on the fingerboard, distinct positions at the bow, distinct finger combinations. In short, a figure will never produce the same gesture and therefore will never have the same meaning. And in this local combination of actions, the musical discourse emerges with its *Stimmung*, projecting a world, which is real, for it inhabits reality and makes the bodies of discourse participating in this world to dwell.

*What is propositional in music?*

Passion, affect, sensation, empathy, and *Stimmung*. There are many terms to try to define the knowledge of meaning in music. But it is from limit concepts that it seems more appropriate to define musical knowledge, without resolving it in conceptual absolutisms or in an activity that cannot contribute to music making, which should be the objective, the end of any discourse on music.

From J. L. Austin's formula for meaning as  $F(p)$ , as the product of an illocutionary force ( $F$ ) on a proposition ( $p$ ), it is possible to consider a relation between the terms presented. Thinking of music as *what people do in doing musical actions*, the propulsive is precisely the sound set in motion from this mediation, whether textual, mnemonic or any other recording instance. However, this moving sound cannot be reduced to a physical-acoustic description, since musical actions have purposes and, when placed in discourse, have community attributes, responsibilities and responses to the other.

A verbal proposition is nothing more than signs operating in reference to meaning. In music, what guarantees a musical figuration, the possibility of meaning, is not its reference to an object or a concept, but to the affective reality, to the *Stimmung* within which it is made. It is not about pointing to a *Stimmung*, but about dwelling and being made in it. Thus, in a process of refiguration, musical figurations assume the status of a proposition by embodying reality. Given the very nature of reality, this meaning can only be known in its own affective order, or empathically. The musical proposition, by definition, cannot be known rationally or logically, but „pathically.“ And as it is placed in this pre-subjective statute it can be affirmed that the knowledge goes beyond the mere subjective feeling. However, the proposition, the  $p$  of the function of meaning, is not the only term of this formula. A force is needed that does something with such a proposition. To retrieve an infamous example, it is not enough to describe semantically, syntactically or etymologically the „yes“ said on the matrimonial altar, unless one considers what is

being done with the term: a promise. People do things with words, just as people do things with music. Not in a utilitarian or sociological sense, but rather, in a sense of fulfilling their becoming-in-the-world and therefore affecting and being affected.

Thus affect assumes this illocutionary agency in music, of doing something in itself and in the other, or of making the reality of existence. The affect triggers the composer to write and the performer moves in response to the musical text. It is only from this force that the proposition gains meaning and presents the projection of an affective world. Perhaps it is in this sense that Deleuze places the pathology of the arts as the consummation of the three repetitions, of the temporal dimensions of the world, and of being in it. „Repetition is pathos, and the philosophy of repetition is pathology“ (Deleuze, 2000: 272). It is in the rhizomatic relation of discourse, between composition, performance and listening, that affects are constructed and reconstructed. In the singular moment of the performance, the times overlap: the compositional process, the process of construction of the interpretation, the way to the concert. In short, all experiences are added in the very existence from the musical action. And it is in this sense that music can point to the third repetition, the third and last dance of eternity.

In the beginning was chaos. Chaos is part of reality and perhaps everything is, in fact, an emergency of chaos, as Contemporary Music makes it appear to be. But as soon as the chaos was done, God proceeded with his first utterance: *fiat lux*, let there be light. The Bible says that Jesus is the light; the Illuminists said that Reason was the light. The fact is that, even in chaos, there is light to make things known; it is a possible knowledge, although not absolute of the musical meaning, even in the contemporary repertoire. However, this is not merely intellectual knowledge, which can be exhausted in words; it is a living, lived knowledge, a knowledge practiced in actions; it is an ethical knowledge.

## REFERENCES:

1. Adler, Guido; Muggleton, Eica. 1981. "Guido Adler's 'The Scope, Method, and Aim of Musicology' (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary". *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13, 1-21.
2. Aristotle. 1926. *The Art of Rhetoric*. Translated by J. H. Freese. Cambridge: Harvard University Press.
3. \_\_\_\_\_. 2004. *Rhetoric*. Translated by W. Rhys Roberts. New York: Dover.
4. \_\_\_\_\_. 1991. *The Art of Rhetoric*. Translated by H. C. Lawson-Tancred. London: Penguin,
5. \_\_\_\_\_. 1933. *Metaphysics*. Aristotle in 23 Volumes, Vols. 17, 18, Translated by Hugh Tredennick. Cambridge: Harvard University Press.

6. Calvin, John. *Commentary on Genesis*. Retrieved June 18, 2017 from the World Wide Web <https://www.ccel.org/ccel/calvin/calcom01.i.html>.
7. Curtis, Robin. 2014. "An Introduction to Einfühlung". *Art in Translation*, Volume 6, 4, 353–376.
8. Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. 1991. *What is Philosophy?* New York: Verso.
9. Deleuze, Gilles. 1988. *Spinoza: Practical Philosophy*. Translated by Robert Hurley. San Francisco: City Light Books.
10. \_\_\_\_\_ . 2017. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Translated by Daniel. W. Smith. New York: Bloomsbury.
11. \_\_\_\_\_ . 2000. *Diferença e repetição*. Translated by Luiz Orlandi and Roberto Machado. Lisbon: Relógio d'Água.
12. Descartes, René. *The Passions of the Soul*. Translated by Jonathan Bennett. Retrieved June 18, 2017 from the World Wide Web <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/descartes1649part1.pdf>.
13. Edwards, Jonathan. *A Treatise Concerning Religious Affections*. 1746. Retrieved June 18, 2017 from the World Wide Web <http://www.jonathan-edwards.org/ReligiousAffections.pdf>.
14. Fitzgerald, John T. 2008. *Passions and Moral Progress in Greco-Roman Thought*. Londres: Routledge.
15. Gordon, Donald E. 1987. *Expressionism: Art and Idea*. New Haven: Yale University Press.
16. Heidegger, Martin. 2009. *Basic Concepts of Aristotelian Philosophy*. Tradução de Robert Metcalf e Mark Tanzer. Bloomington: Indiana University Press.
17. \_\_\_\_\_ . 2010. *Being and Time*. Translated by Joan Staumbaugh. Albany: State of New York University Press.
18. Henriques, Fernando Meireles Monegalha. 2016. *O atual e o virtual em Bergson e Deleuze*. Doctoral Thesis.
19. Lortat-Jacob, Bernard. 2010. "Le texte affecté. Vers une théorie de l'expression Musicale". *Cahiers d'ethnomusicologie*. No. 10, 10-28.
20. McDermott, Gerald. 2012. "The Affections and the Human Person: Edwards on Religious Experience". *Theologica Wratislaviensis*. 7, 175-184.
21. Meyer, Michel. 2000a. "Preface". In: Aristotle. *Retórica das paixões*. Translated by Isis Borges da Fonseca. São Paulo, Martins Fontes.
22. \_\_\_\_\_ . 2000b. *Philosophy and the Passions: Toward a History of Human Nature*. Translated by Robert Barsky. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
23. Niebuhr, Richard. 2004 [1972]. *Experiential Religion*. Eugene: Wipf & Stock Publishers.
24. Ratcliffe, Matthew. 2012. "Why mood matters?" In: Wrathall, Mark. A. *The Cambridge Companion to Martin Heidegger's Being and Time*. Cambridge: Cambridge University Press.
25. Ricoeur, Paul. 1996. *Arts, langage et herméneutique esthétique*: Entretien avec Paul Ricœur par Jean-Marie Brohm and Magali Uhl. Retrieved June 18, 2017 from the World Wide Web <http://www.philagora.net/philo-fac/ricoeur.php>.
26. \_\_\_\_\_ . 2001. *La critique et la conviction*: Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay. Paris: Hachette.
27. Simondon, Gilbert. 2012. "On Techno-Aesthetics". *Parrhesia*. Translated by Arne De Boever. n. 14, 1-8.
28. Spinoza, Baruch. 1677. *Ethics*. Translated by Jonathan Bennett. Retrieved June 18, 2017 from the World Wide Web <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/spinoza1665.pdf>.

29. Strunk, Oliver. 1950. *Source Readings in Music History*: From Classical Antiquity Through the Romantic Era. Nova Iorque: W.W. Norton & Company.
30. Vanhoozer, Kevin. J. 1998. *Is There a Meaning in this Text?* The Bible, The Reader and The Morality of Literary Knowledge. Grand Rapids: Zondervan.
31. \_\_\_\_\_ . 2004. "Praising in Song: Beauty and the Arts" In. Hauerwas, Stanley; Wells, Samuel. *The Blackwell Companion to Christian Ethics*. Londres: Blackwell.
32. Teixeira, William; Ferraz, Silvio. Musical Performance Ethics. *Debates*, n. 20, 2018.
33. Van Til, Cornelius. 1948. *Articles from 1940–1949*. Retrieved June 18, 2017 from the World Wide Web <https://presupp101.files.wordpress.com/2012/02/van-til-collection-of-articles-from-1940-1949.pdf>.
34. Vischer, Robert. 1993. "On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics". In: Mallgrave, H. F.; Ikonomou, E. *Empathy, Form and Space*: Problems in German Aesthetics, 1873-1893. Chicago: The University of Chicago Press.
35. Wolterstorff, Nicholas. 1980. *Art in Action*: Toward a Christian Aesthetic. Grand Rapids: Wm. B. Erdmans Publishing Company.
36. \_\_\_\_\_ . 2001. *Thomas Reid and the Story of Epistemology*. Cambridge: Cambridge University Press.
37. \_\_\_\_\_ . 2015. *Art Rethought*: The Social Practices of Art. Oxford: Oxford University Press.
38. Wörringer, Wilhelm. 1997 [1907]. *Abstraction and Empathy*. Translated by Michael Bullock. Chicago: Elephant Paperbacks.

### Afekti haosa: Retorički patos i epistemiologija muzičkog diskursa

**Apstrakt:** Ovaj rad predlaže sistematično promišljanje o tome kako izvođenja otelovljavaju ne samo predložene načine izlaganja nego i projekcije afektivnih svetova, pri čemu pokušava da izbegne objektivizaciju ljudi i osećanja u korist pokretnog i fluidnog osećaja za značenje. Ovo promišljanje je uglavnom okrenuto ka realnosti muzičkog diskursa, naročito savremenog, gde izgleda preovladava nedostatak konsenzusa, ali koje prožima sve umetnosti koje, na neki način, sagledavaju istu trenutnu situaciju u izvođačkom činu. Počinje diskusijom o *patošu (pathos)* u filozofiji, pokušavajući da prati njegov razvoj kroz istoriju, a završava se njegovom latinskom formom u vidu *afekta (affectus)*. Oba pojma se odnose na rasprave o tome šta sada znači umjetnički diskurs i kako je moguće to spoznati, oslanajući se na koncepte poput *shodnosti (fittingness)*, *empatije (empathy)* i *štimumunga (Stimmung)*, na koje upućuje misao filozofa poput Žila Deleza (Gilles Deleuze), Nikolasa Volterstorfa (Nicholas Wolterstorff), Martina Hajdegera (Martin Heidegger) kao i antička obnovljena umetnost retorike.

**Ključne reči:** savremena muzika, muzička retorika, muzičko izvođenje, epistemiologija, muzički gest.

**Miloš Zatkalik**

Univerzitet umetnosti u Beogradu  
Fakultet muzičke umetnosti

UDC 78.01

doi:10.5937/ZbAkUm1801089Z  
Original scientific paper

**Aleksandar Kontić**

Visoka škola likovnih i primenjenih umetnosti u Beogradu.

## Beyond music and beyond words: A psychoanalytic inquiry

**Abstract.** Relationships between language and music have always been lively and dynamic, from their syncretic unity in rituals, to setting text to music, verbal accounts of musical works, musicalization of literature, to abundance of linguistic and literary metaphors in discourse about music. Both language and music unfold in time; both possess a hierarchy of elements that are combined according to a set of rules.

This paper will first indicate some linguistic (primarily syntactic) concepts that inform music theory. An analogy can also be established between the Chomskyan concept of the deep structure of language and Schenkerian Ursatz.

Music, however, is not always organized along the lines of syntactic hierarchy. Music is also capable of simultaneity in a way inaccessible to language. In order to negotiate this ambiguous relationship between music and language, we invoke the psychoanalytic model of the mind. It postulates that the archaic experience of the world is associated with the auditory sphere. This auditory, pre-verbal mode of conceiving the world will gradually yield to subsequent developmental phases: the visual, and then verbal communication.

The deep structure of music is necessarily analogous to verbal structures. However, owing to its pre-verbal origin, music is also organized according to the more archaic modes of mental functioning. For instance: the precepts of logic do not apply; music allows condensation much more readily than language. This explains polyphony in music and imprecisions in parsing music flow into discrete units.

**Keywords:** linguistics, musical syntax, psychoanalysis, primary process

It was not more than thirty years ago that our ethnomusicologist colleagues, when collecting folk songs in a Serbian village, found themselves in the following situation: the melody had already been transcribed, along with the first stanza of the text. What they needed was the remainder of the text, and to save time, they asked their informants not to sing, but simply to pronounce the text. The informants continued to sing. They repeated their request. Again, the response was singing. However our colleagues tried to persuade the locals to produce just the text without music, the same thing happened over and over. Within their frame of mind, no separate entities of „music“ and „text“ existed, only the two welded together inseparably.<sup>1</sup>

True, this mode of syncretic thinking belongs to societies we tend to call „traditional“ or „primitive.“ In contrast, we are aware of music and language as two separate activities of the human mind. Even so, the moment we start talking about speech melody, intonation, poetic meter and the like, musical images are creeping into discourse about language. From the opposite camp, a great deal of music theory and pedagogy would not exist without linguistic metaphors. Such interactions between music and language are sometimes exceedingly fruitful, sometimes dangerously misleading, but they prove that we can hardly extricate completely one from the other. Any attempt of an extensive and exhaustive survey of all aspects of these relations would go beyond our present capabilities, but we do intend to highlight some of them in the next portion of this paper.

Our particular interest resides with issues of musical syntax with its central concept of musical sentence. The term sentence (*Satz*) can be traced very far back, probably to the 15<sup>th</sup> century, and has been in use with some frequency at least since Johann Mattheson. However, our analytical and pedagogical practice draws primarily on the writings of Arnold Schoenberg, who defined the musical sentence with precision and constancy (Schoenberg, 1967: 20–22) to designate a musical idea that is somehow felt to be complete and structurally independent. Schoenberg himself did not pursue linguistic analogies very far but such analogies lend themselves quite easily.

As Example 1 illustrates, music is, like language, parsable into hierarchically organized discrete units; and conversely: meaningful portions of a music flow are constructed by combining smaller units into larger. Cadential processes perform the function similar to punctuation. How these units are combined is governed by certain rules; the Chomskyan formulation whereby a definite set of elements subjected to a definite set of rules whereby an indefinite set of sentences can be generated is also a viable way of describing some important aspects of music.

---

<sup>1</sup> This has been reported to us by colleague Dimitrije Golemović, Head of the Ethnomusicology Department at the University of Arts in Belgrade.

*Andante grazioso*

*first sentence*

W. A. Mozart

*second sentence*

A: D

5

A: II<sup>6</sup> K<sup>6/4</sup> D T

Example 1. W. A. Mozart, Piano Sonata KV 331

As long as we are familiar with these rules of musical syntax, we are able to recognize Example 2a as musically „ungrammatical“ even if we have not actually heard the original (Ex. 2b), as much as we recognize the following sentence as incorrect: „And music now language speak about I.“

Musical score for piano showing two staves. The top staff starts with dynamic *p*, followed by *ff*, then a series of eighth-note patterns. The bottom staff starts with dynamic *p*, followed by a series of eighth-note patterns.

### **Example 2. a. L. v. Beethoven, Piano Sonata Op. 2 No. 1**



Example 2. b. L. v. Beethoven, Piano Sonata Op. 2 No. 1

Moreover, if in language we distinguish between units of first articulation – *morphemes* as minimal signifying units – and non-signifying *phonemes* which are units of second articulation, a similar double articulation is arguably possible in music. Namely, an individual tone has no musical significance (except under very special circumstances); music theory generally recognizes *motive* as the smallest musically meaningful combination of tones.

Once introduced, this analogy with linguistics proves to be very inviting. In Example 3, the bracketed motive is obviously the smallest entity to which we attribute some kind of musical meaning (however we conceive of meaning in music). It is first transposed, then transposed again and at the same time expanded. The expansion (dotted bracket) serves to complete the phrase, but never occurs independently in the piece. The original musical motive thus behaves as a *free morpheme*. It later takes on a *suffix*; since the suffix basically performs a grammatical function without significantly altering the motive itself, it can be labeled as *inflectional*, and since it does not occur on its own, it is analogous to a *bound morpheme*.<sup>2</sup>



Example 3. L. v. Beethoven, Piano Sonata Op. 2 No.2, II movement

<sup>2</sup> In Zatkalik 2004 I discuss these morphological issues at greater length, including the musical analogues of inflection and derivation. I also explore the possibilities of applying certain principles of linguistic typology in music, finding parallels between certain musical styles and isolating, agglutinative, fusional and polysynthetic languages respectively.

To return to Noam Chomsky, it should be noted that his linguistic ideas have greatly influenced a large number of music theorists. An important theory was named „a generative theory“ and it was co-authored by an eminent music theorist and an eminent linguist (Lerdahl & Jackendoff, 1996). They discuss at some length the elements of Chomsky's generative linguistics that they found fruitful, emphasizing also the perceptual and cognitive aspects. Joseph Swain (1997) was another major author who devoted his writings to the questions of syntax, even if he explicitly denies the concept of musical sentence. We mention these authors for the sake of illustration, any further discussion in that direction would greatly exceed the scope of this paper.

Of utmost importance for our present purpose is Chomsky's differentiation between the deep and surface structures of language; the former contains the core of semantic relationships, which are mapped onto the surface via certain transformations. As John Sloboda argues (1997: 13–22), this is analogous to the theoretical model of music by Heinrich Schenker, according to which what we actually hear is regarded as musical *surface*, or *foreground* (*Vordergrund*), arising from the elaboration of successive deeper layers of music. Actually, all well-made tonal music is ultimately reducible to a few types of fundamental structure, *Ursatz*. To anticipate the latter portion of the paper: this deep/surface dichotomy opens a psychoanalytic perspective, and points to another analogy, with the conscious vs. unconscious structures of the human mind, primary vs. secondary processes, as particularly vividly demonstrated in Sigmund Freud's analyses of dreams, distinguishing between the latent dream thoughts and the manifest dream content.

So far, we have pinpointed some fundamental similarities between language and music. However, it is through examining the ways in which music is *not* like language that we can perhaps learn a great deal about the both.

Discrete units did we say? Consider the following excerpt from György Ligeti's *Atmosphères* (Ex. 4), with its micropolyphonic texture, or perhaps the final cluster of *Threnody* by Krzysztof Penderecki, or for that matter most of aleatory music by composers of the Polish School, as well as a great deal of electronic music; nor do we have to restrict ourselves to the 20<sup>th</sup> century: intricate polyphonic webs of Flemish masters would do almost as well. No human language could possibly tolerate such a blurring of boundaries between its units, such fusion of words or sentences. And whereas no meaningful use of human language is possible without sentences, here the very notion of musical sentence is collapsed. In addition, with the disappearance of tonal harmony, the cadential function is obliterated, and analogies between cadential processes and punctuation cease to be operative.

Example 4. György Ligeti, *Atmosphères*

At the opposite pole, we find pointillistic texture, usually associated with Anton Webern. Not only thematic units, but also the very tissue of music fragments to the point of disintegration (Ex. 5). One can hardly perceive how smaller units can be integrated into larger wholes, or identify the above mentioned double articulation or hierarchical ordering.

13

*ruhig (♩ = ca 112)*      rit. - - - - -      **(20)** *a tempo (♩ = 112)*      *dolcissimo*      *ppp*      *ffff*

Ft.      Ob.      Kl. in Es      Kl. in B      Hr. in F  
m. Dpf.      Trp. in B  
m. Dpf.

Harmon.      Mand.      Git.

Cel.      Hrt.

Gasp.      Xyl.

Beck.

*ruhig (♩ = ca 112)*      rit. - - - - -      *a tempo (♩ = 112)*      rit. - - - - -

Solo - Gg.  
o. Dpf.      Solo - Br.  
o. Dpf.      Solo - Vlc.  
m. Dpf.      Solo - Kb.  
m. Dpf.

U.E.5967 / U.E.12416

Example 5. Anton Webern, Five Orchestral Pieces Op.10 No.5

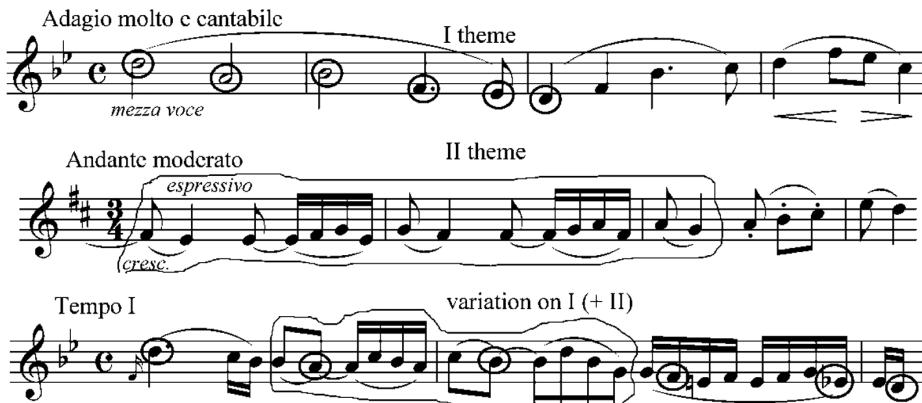
Consider, further, Example 6. To group the notes the way suggested by the shaded area would seem utterly counterintuitive, and for a music theorist it clearly violates the rules of segmentation that we teach undergraduate students. Yet it is precisely what Mozart does: that same group of notes is used as a unit in the development section (Ex. 6b).

Obviously, what can and what cannot constitute a meaningful unit is rather poorly defined in music, and the segmentation of a music flow proves to be much more ambiguous than a similar process in language.

Condensation or fusion is something music achieves with facility incomparable with other forms of art. The third movement of Beethoven's Ninth Symphony is written in the form of variations on two themes (Ex. 7). The example shows the themes and then the beginning of the variation on the first. However, not only does this variation contain the notes of the first theme (notes with circles), but we can also see how certain properties of the second theme are grafted, as it were, onto it. Arguably, the two themes are condensed in a way one can hardly conceive in language. Through words, says Charlotte Balkány, following Ferdinand de Saussure, we differentiate, we separate the thing from its opposite. The statement „A“ implies „not B“, „not C“, „not D“, etc., to say „table“, „not chair“, „not dog“, etc. In doing so, we exclude the possibility of condensation or fusion (Balkány, 1964: 69).

Example. 6 a. W. A. Mozart: Piano Sonata C major, KV 309, first subject

Example 6. b. Same piece, development



Example. 7. L. v. Beethoven: Symphony No. 9, III movement

Along similar tracks is music's predilection for simultaneity. From a simple tune with simple accompaniment to, say, elaborate counterpoint of J. S. Bach, music shows a striking ability to unfold several events at the same time. Nothing comparable exists in the verbal domain. Of no avail is Mikhail Bakhtin's concept of the „polyphonic novel“ that he coined in relation to Dostoevsky's novels: he talks about the „plurality of unmerged voices“ (Bakthin 3)<sup>3</sup>, about „independent verbal and semantic centers not subject to the verbal and semantic dictatorship of a single monologic style“ (Ibid.: 121). According to Bakhtin, in a Dostoevsky novel there are several centers of consciousness that have not been brought to a single common denominator; characters are subjects of their own words, independent from the author himself, having their own voice and telling their own story. Let us not, however, jump to a hasty conclusion that the concept of the polyphonic novel furnishes a solid theoretical foundation for our study of music-language relationships. Bakhtin himself warns against reading too much music into his ideas: „It must be noted that our comparison between Dostoevsky's novel and polyphony is no more than a vivid analogy... the materials of music and literature being so dissimilar“ (Ibid.: 13). What, indeed, would be the true simultaneity in language? Reading two or more texts at the same time? It could be rendered orally, of course; however, the semantic aspect of the words would very probably be lost. There may be some artistic merit in turning words into mere acoustic material – it has been done by both composers and poets – but this lies outside the generally accepted realm of verbal discourse. Verbal polyphony is a hopeless task.<sup>4</sup>

3 All translations from Russian are by M. Zatklik.

4 The very challenge posed by the literary emulation of polyphonic compositions may have held some special appeal for a number of writers, such as Thomas De Quincey, Aldous Huxley, Gabriel Josipovici, Robert Pinget, Virginia Wolf, and above all James Joyce (for a more detailed discussion see Zatklik 2015).

Even broader principles of pitch organization, „musical languages“ as we often (inadequately) call them, can be conflated in a single musical piece, or a portion thereof, as will be illustrated by the seemingly unassuming example from Benjamin Britten's *War Requiem*.

Boys' choir

Boys' choir

Organ  
Strings

C  
C

C  
D  
Eb

C# min  
E

F#  
F#

Te de - cet hy-mnus, —  
hy - mnus, —  
De - us in -  
Si - on —

Organ  
Strings

B min  
A min  
G# min

Bb  
G min  
C  
C

F#

### Example 8. Benjamin Britten, *War Requiem*, Te decet hymnus

The overall profile of the melody, and in particular the absence of overt chromaticism, suggest tonality or modality as the basis for pitch organization; the melody does not project clear tonal-functional relationships, so the modal interpretation would be more plausible. As the pitches follow one another, we soon realize that they do not repeat, and that we are dealing with a twelve-tone row. Well, not exactly. The second and third pitches but last are repetitions of the pitches already stated, and the phrase stops short of completing the full row (the missing tone is G); however, on the whole, the idea of a twelve-tone row has already been driven home. This twelve-tone idea is reinforced in the next phrase: it is a transposed inversion of the first and thus conforms to the standard repertoire of dodecaphonic procedures. However, contrary to the original purpose of the twelve-tone method to be a means of obliterating pitch hierarchy, in the present case, since the initial and final pitches are the same tone C, there is at least a hint at pitch centricity. Next, the structure of this example clearly follows the antecedent-consequent pattern of the classical tonal syntax. But the stock harmonic progression T – D D – T is replaced with the tritone relationship (C – F# F# – C). The analogy between tritonal and dominant-tonic relations is associated sometimes with Bartók, and most commonly with Scriabin, as suggested by the Russian musicologist Leo Mazel' (Мазель 1972: 493). Scriabin, however, tends to use it in octatonic contexts, of which there is not as much as a hint in the present example. All this we have inferred from the melody alone. Will the accompanying chords clarify the situation? The string chords

seem to reinforce the harmonic profile of a departure from the quasi-tonic to the polar, quasi-dominant chord, and a return to the tonic, whereas the organ provides a touch of bitonality. What conclusions about the pitch organization can we reach based on this account? A fair conclusion would be that it is extraordinary how all these diverse principles effortlessly blend. Could we even imagine a situation in language that would be even remotely analogous? A text written simultaneously in several languages? The closest approximation we can think of would be Joyce's *Finnegans Wake* (and some notable works largely inspired by that novel, like *Terra nostra* by Carlos Fuentes), with its fusion of different words, different languages, even with characters merging into one another. By way of a briefest illustration, the Mamalijo of *Finnegan* is concocted out of the four Evangelists Matthew, Mark, Luke and John, and the two sentences in two different languages

My cold and melancholy male chick

Moy malyenki malchik (Russian: "my little boy")

produce a sentence in no language: Muy malinchily malchick

However, we have to bear in mind that such instances are exceptional even in literature (let alone common everyday language), and we shall try to account for them towards the end of this paper. For the time being, we will recall Suzanne Langer's explanation of the impossibility of simultaneousness in language: „The linearity of language belies the simultaneity of events. 'A killed B' has a definite successive order, which is not in accordance with what really happened. The transformation that facts undergo when they are rendered as propositions is that the relations between them are turned into something like *objects*“ (Langer, 1958: 76).

In order to negotiate the ambiguous relationships between language and music, we invoke the psychoanalytic understanding of the mind. We shall begin with a trivial statement: music is a form of art. It engages reality in a manner not unlike a child's play. However seriously taken by the child, the play does not belong to the realm of objective reality. In psychoanalysis, this withdrawal from reality is called regression, a return to earlier stages of development, in which fantasy takes over the reality principle. But it is crucial to note that there are two kinds of regression: one is pathological, may often be irreversible, and will lead to neurotic and/or psychotic functioning: a part of unpleasant reality is denied (neurosis), or reality as a whole is denied (psychosis). As the latter falls in the realm of psychopathology, it is of no concern in this article. What, in contrast, is of vital importance is the second type of regression that the psychoanalyst Ernst Kris named „regression in the service of the ego“ (Kris 1952; more recently reactualized in Knafo 2002). Pathological regression is permanent, with regressive swing moving against the will of the conscious ego; regression in the service of the ego, also known as creative regression, is purposeful and controlled by the same ego.

Creators, by their conscious will, sever the links with the external world to listen with their inner ear to their fantasies and unconscious impulses. This is also comparable to the withdrawal from reality and entering the realm of dream that every human being undergoes. A further question now arises. When the artist willingly and temporarily regresses to earlier stages of mental functioning, to what stage of development will he regress? How „deep“ will that creative regression be along the imaginary axis of mental strata? Apparently, the regressive path is the „shortest“ for those artists who form their imagination through the verbal medium: the literary art. The visual artist will abandon the realm of spoken and written words, and, further along the regressive path, organize his fantasy by means of visual images. Finally, the musician will abandon both the realm of words and visual images, and will regress to the deepest level of the archaic psyche. This is, roughly speaking, the reverse of the developmental process. At the earliest stages of development, the world was first represented through auditory images; visual imagery is meaningfully organized at a somewhat later stage, whereas the mastering of language, the development of the verbal-conceptual apparatus is due at yet a later one (Stern 1985). In this hierarchic organization from the most archaic to the most recent, the more recent developmental layers do not obliterate the archaic ones: they exist alongside each other, and the mind is capable of fluctuating between them. It goes without saying that our insisting on the regressive aspect of artistic creation (or consumption) on no account denies the role of knowledge, craft, convention: aspects that involve a conscious, rational attitude towards reality (or, psychoanalytically speaking, highly developed secondary processes).

We have already made several references to dreams. Recalling the well known Freud's statement that the study of dreams is a royal road to the unconscious, it is through dreams that we obtain a glimpse at how this unconscious logic functions. For one, it only knows of the present tense. Furthermore, no complex sentences exist that contain relations of causality. Percepts in a dream can be condensed or fragmented, or a property of one percept can be dissociated from it and associated with another percept; simultaneous contradictions are not problematic in the least. The dreamer can be displaced to a moment in the past, while retaining a sense that everything is occurring in the present. He can converse with a person composed out of several individuals from the dreamer's reality; or dream of several persons of which the subsequent analysis demonstrates to be one and the same (possibly the dreamer himself).

All we have said so far suggests that both music and language can reside somewhere at the boundary between the conscious and the preconscious, like two sides of a coin; music being oriented towards the subject and the archaic, primary processes of the unconscious; language, in contrast, deals with the conscious, logical occurrences of reality. Similarities between them refer to the area where the two come into contact,

and they lend credibility to such concepts as musical sentence, musical syntax; indeed of musical meaning, elusive as this notion is. They may even create a sense of their inseparability, as our ethnomusicological anecdote suggests.

Yet, music never severs ties with its archaic, *preverbal* roots. Analogies between the above discussed transformations in dreams and thematic processes in music have been repeatedly noted (Fisher, 1954; Friedman, 1960; Zatkalik & Kontić, 2013, 2015), indicating isomorphism between musical structures and archaic mental structures. And if the Beethoven themes from Example 7 can coalesce, if musical texture can be so condensed as in Ligeti's micropolyphony (Ex. 4), or potentially discrete elements seamlessly fused to the point of becoming indistinguishable, this is because our unconscious mind functions in that way, because condensation is one of the chief primary-process mechanisms. If a cadential gesture, meant to establish a closure, serves at the same time to propel music forward (see, for instance, the incessant cadencing in the first themes of Mozart's piano sonatas in F major KV 332, and B-flat major KV 570), this is an instance of contradictions existing simultaneously, possible only if the precepts of formal logic are suspended. Multiplication in dreams – as when a terrifying wolf from a picture book appears as five or six wolves<sup>5</sup> – finds its counterpart in musical repetition: indeed, the amount of repetition music sustains (even requires!) would be simply absurd in language.

We can now better understand the previously mentioned example of James Joyce's *Finnegans Wake* with its highly condensed words and fusion of languages. Joyce's extraordinary use of language is more in accordance with preverbal primary processes pertaining to archaic mental structures – in other words, more in accordance with music – than it is with the accepted linguistic usage. Three moments ought to be highlighted: a) being a work of art, *Finnegan* involves a measure of creative regression, to the extent possible in the verbal domain; b) Joyce had a lasting interest in experimenting with the possibilities of employing musical constructions in his prose, which means that the regression is deeper; and c) after applying the technique of the stream of consciousness in *Ulysses*, his intention in *Finnegan* was to produce something like „the stream of the unconscious.“ Impossible, of course, but arguably, *Finnegans Wake* represents the ultimate regression available to language.

Many aspects of music-language relationships will perforce remain outside the confines of this paper. We regret not being able at this time to engage such areas as linguistically oriented semiotics (Raymond Monelle, Jean-Jacques Nattiez to name just two of them), or musical narrativity. There is still one issue that we would like to raise, though. A linguistic utterance signifying action can, and usually does, convey

---

<sup>5</sup> The example taken from the dream of Freud's famous patient Wolf Man (Freud 1918), analyzed in relation to music in Zatkalik & Kontic, 2013 and 2015.

information about who performs that action. In a literary work, for instance, we usually have no problem identifying protagonists and following their actions. Now, music is a process, one cannot even imagine a music that would be totally static, but who or what performs the action? Consider the following, imaginary, but plausible description of the unfolding of a piece of music. „The first **theme starts** with a **D7 resolving** into submediant. The **flute states** the principal motive which is subsequently developed in the clarinet. After the half cadence, the movement proceeds with a bridge section. The **music** abruptly **stops** in bar (such-and-such) and the **composer introduces** a new theme, which **we will soon hear** transposed to a different key.“ There are no less than six grammatical subjects (bold, with corresponding verbs), plus one passive construction (underlined); no less than five or six agential categories. Who is the agent, why is it so elusive? Why do we feel there is action, but can never pinpoint the agent?<sup>6</sup> And a related question: whose voice are we hearing? The composer’s, or perhaps, as Edward Cone put it, his imaginary *persona*? Once again, we seek the explanation in the archaic origin of music. The archaic experience of the world implies the so-called oceanic feeling: feeling of fusion with the external world, without clear distinction between the internal and external realities, between I and not-I. With Marjorie McDonald, we observe that :

„in the first two years of life, the child maintains [the vital emotional] tie [with parents] largely through primitive imitations and identifications with parents. To be with parents means to be one with them, a part of them... The learning of language becomes for the child a part of this pleasurable imitation and identification. But as a child learns language, he acquires a new way of communicating with his parent. The *verbal* communication promotes his reasoning powers. He develops a sense of *separateness* [italic ours] and independence“ (McDonald, 1990).

Gilbert Rose, a musically competent psychotherapist, links music with interplay between primary and secondary processes; this entails a degree of fusing of subject and object (Rose, 2004: 190), echoing the original oneness with the mother (*Ibid.*: 20). Somehow, in music, somebody speaks or is spoken to, acts, or is acted upon and all this seems to be one and the same. Music is the realm of fusion and permeation. The domain of language – recall our earlier quotations from Balkányi and Langer – is one of individuation and separation. While it may be tempting to compare musical themes with literary characters, there are certain characteristics of music that make such comparisons seriously flawed.

---

<sup>6</sup> The concept of agency without an agent originates in Maus (1988). An extensive discussion of the issues of agency and persona is found in Kivy (2009, particularly 101–157). His argument comes from the realm of philosophy, but the conclusions reached are similar to ours.

## REFERENCES:

1. Balkányi, Charlotte (1964). "On Verbalization", *International Journal of Psycho-Analysis*, 45, 64–74.
2. Бахтин, Михаил [Bakhtin, Michail] (2002/1963). *Проблемы поэтики Достоевского*. [Problems of the Poetics of Dostoevsky]. Moskva, Augsburg: ImWerden Verlag.
3. Cone, Edward T. (1974). *The Composer's Voice*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
5. Fisher, Charles (1954). "Dreams and Perception – The Role of Preconscious and Primary Modes of Perception in Dream Formation," *Journal of the American Psychoanalytical Association*, 2.
7. Freud, Sigmund (1960/1918). *From the History of an Infantile Neurosis*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Vol. XVII.
9. Friedman, Stanley (1960). "One Aspect of the Structure of Music – A Study of Regressive Transformations of Musical Themes", *Journal of the American Psychoanalytical Association*, 8.
10. Kivy, Peter (2009). *Antithetical Arts: On the Ancient Quarrel between Literature and Music*. New York: Oxford University Press.
11. Knafo, Danielle (2002). "Revisiting Ernst Kris's concept of regression in the service of the ego in art", *Psychoanalytic Psychology*, 19(1), 24–49.
12. Kris, Ernst (1952). *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: International Universities Press.
13. Langer, Susanne (1958). *Philosophy in the New Key*. New York: The New American Library.
14. Lerdahl, Fred and Ray Jackendoff (1996/1983). *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
15. Maus, Fred Everett (1988). "Music as Drama," *Music Theory Spectrum*, Vol. 10, 56–73.
16. Мазель, Л. А. (1972). *Проблемы классической гармонии*. Москва: Музыка.
17. McDonald, Marjorie (1990). Transitional Tunes and Musical Development. In Stuart
18. Feder et al. (eds.) *Psychoanalytic Explorations in Music*. Madison: International University Press, 199), 79–95.
19. Rose, Glibert (2004). *Between Couch and Piano: Psychoanalysis, music, art and neuroscience*, London, New York: Routledge.
20. Schoenberg, Arnold (1967). *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber.
21. Sloboda, John (1997). *The Musical Mind*, Oxford: Clarendon Press.
22. Stern, Daniel (1985). *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. London: Karnac.
23. Swain, Joseph (1997). *Musical Languages*. New York and London: W. W. Norton.
24. Zatklik, Miloš (2004). „Šta još možemo naučiti od lingvistike“ [What Else Can We Learn from Linguistics]; in Mirjana Živković, Ana Stefanović and Miloš Zatklik
26. (eds.), *Muzička teorija i analiza 2 – Zbornik radova sa Drugog skupa Katedre za teorijske predmete Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu*. Beograd: Signature and Fakultet muzičke umetnosti.
27. Zatklik, Miloš (2015). "How Can Narrative Be Musical? How Musical Can a Narrative Be?", *Muzički Talas* No. 43: 44–64.
28. Zatklik, Miloš and Aleksandar Kontić (2013). "Is There a Wolf Lurking behind These

29. Notes: The Unconscious Code of Music". In *Histories and Narratives of Music Analysis*, edited by Miloš Zatkalik, Denis Collins and Milena Medić, 628–644. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
30. Zatkalik, Miloš and Aleksandar Kontić (2015). "Psychoanalysis and Music: Discourse about the Ineffable", *Muzikologija*, No. 19: 127–146.

## S one strane muzike i s one strane reči

### Psihoanalitičko istraživanje

**Apstrakt:** Odnosi između jezika i muzike su odvek bili živi i dinamični, od njihovog sinkretičkog jedinstva u ritualima, do komponovanja muzike na određeni tekst, verbalnog prikaza muzičkih dela, muzikalizacije književnosti, do obilja lingvističkih i književnih metafora u diskursu o muzici. I jezik i muzika se odvijaju u vremenu; oboje poseduju hijerarhiju elemenata koji se kombinuju po utvrđenim pravilima.

Ovaj rad će najpre ukazati na neke lingvističke (prvenstveno sintaksičke) koncepte koji prožimaju muzičku teoriju. Može se uspostaviti i analogija između koncepta dubinske strukture jezika Čomskog i Šenkerove osnovne strukture (Ursatz).

Muzika se, međutim, ne može uvek opisati kao hijerarhijski organizovana sintaksička struktura. Muzika je takođe sposobna i za simultanost na način nedostižan jeziku. Da bismo mogli da pomirimo ovakav dvostruki odnos između muzike i jezika, prizivamo u pomoć psihonalitički modeluma. On pretpostavlja da je arhaično iskustvo sveta povezano sa auditivnom sferom. Ovaj auditivni, preverbalni način poimanja sveta će postepeno voditi ka sledećim razvojnim fazama: vizuelnoj, a potom i verbalnoj komunikaciji.

Dubinska struktura muzike je svakako analogna verbalnoj strukturi. Međutim, zbog svog preverbalnog porekla, muzika je organizovana i po starijim principima mentalnog funkcionalisanja. Na primer, pravila logike nisu primenjiva; muzika dopušta kondenzaciju mnogo lakše nego jezik. Ovo objašnjava polifoniju u muzici i nepreciznost u raščlanjivanju muzičkog toka u zasebne jedinice.

**Ključne reči:** lingvistika, muzička sintaksa, psihoanaliza, primarni proces

**Maria Mannone**

University of Minnesota, USA (alumna)

UDC 78.01

doi:10.5937/ZbAkUm1801104M

Scientific review

**Eri Kitamura**

University of Minnesota, USA (alumna)

**Jiawei Huang**

**Ryo Sugawara**

**Yoshifumi Kitamura**

Research Institute of Electrical Communications

Tohoku University

Japan

## Musical Combinatorics, Tonnetz, and the CubeHarmonic

**Abstract:** In this paper, we give an overview of some applications of combinatorics and permutations in music through the centuries. The concepts of permutation and tonnetz (spatial representation of voice leading and modulation) can be joined together in a physical device, the CubeHarmonic, a musical version of the Rubik's cube. We finally describe a prototype of the CubeHarmonic that uses the magnetic tracking technology developed at the Tohoku University.

**Keywords:** Group Theory, Rubik's Cube, Motion Tracking

### *1. Introduction*

Given five different notes, how many „melodies“ can we compose with them? The answer comes from mathematics. There are  $5! = 5 \cdot 4 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 1 = 120$  different combinations of notes. Combinatorics (Hazewinkel, 2001) is a huge field of mathematical research, and its applications to music — to pitch, scales, combinations of several musical parameters — is another field of research.

Combinatorics is the study of finite and countable discrete mathematical structures. Applications of combinatorics to music stretch back to ancient Greece and India and have several interesting details, but a thorough historical account is not within the scope of this article. Combinatorics is relevant for several fields of mathematics, physics, and science in general. As in an incomplete list, we may cite graph theory, finite

geometry, probability studies, combinatorics on words (Goldin-Meadow et al., 1995; Berstel and Karhumäki, 2003), statistics in physics, and genetics in biology (Hofacker et al., 1994). Let us consider some „real-world examples“ to understand the importance of combinatorics in music. While considering musical parameters such as pitch and pitch classes, combinatorics helps answering questions on transformational strategies, such as answering the question: How to list the number of variations with a limited set of elements? Frequencies in acoustics are continuous, even in Western music, which often involves a continuous variation of pitches, such as a violin glissando, or a voice *portamento*. However, considering also discrete pitch is a useful strategy for learning and researching in music theory. In particular, the notion of pitch class is relevant in contemporary music composition and research, in the context of a tempered system. As an example, the note A = 440 Hz, and its higher octave at 880 Hz enter in the same pitch class of „A“ that is, modulo one-octave shift.

Musical combinatorics is relevant in musical investigation, as some review articles describe (Nolan, 2000). In particular, during the scientific revolution of the seventeenth century, the ancient and classical music-mathematics relationship was highlighted (Nolan, 2000). The resources given by combinatorics studies do not involve only music: there are several applications in other arts. Furthermore, permutations were used in poetry, such as the combinatorial poems by Emmett Williams, and permutation strategies were employed by Italian futurist poet Tommaso Marinetti and by Austrian poet Gerhard Ruhm. In more recent times, we have the example of the French poet and writer Raymond Queneau, with „Cent milliards de poèmes“ (Queneau, 1961). In this book, there are ten papers, each of them divided into fourteen rows/strips. The reader can rotate the horizontal strips as they were separated pages, choosing each time a different version of the poem. Finally, there are also applications of combinatorics to visual art and dance. We can think of Robert Morris' permutation and Deborah Hay's choreography.

The applications to music are several and varied; we will see some of them in Section 2. Some examples, from the German tradition, are *Musikalische Würfelspiele* (musical dice game) by Ramon Llull (Zweig, 2014), with the known realizations by Haydn and Mozart. These games allow for a music composition from random combinations of some pre-composed material.

In a more mathematical detail, combinatorics deals with the vast field of group theory. A „group“ is a mathematical structure where the combination of two elements (of the group) gives a third element of the same group. Groups verify the properties of closure, associativity, identity, and invertibility (Rotman, 1991). In a permutation group, the elements are the permutations of a given set, and the operation is the composition of the permutations in the group. In music, a permutation group can be provided by the permutations of pitches, and the composition of their permutations. Let us consider the

inversion operation: inverting the place of two notes of a melody still gives a melody. An exemplary device used to show group permutations in three dimensions is the Rubik's cube, invented as a teaching tool by a professor, Ernö Rubik. One more example of how music and combinatorics can be „combined“ together, is given by the CubeHarmonic, a musical version of the Rubik's cube. In this article, we would like to create new math-music connections, creatively use a puzzle game, and, at the same time, connect two areas of music theory, combinatorics, and tonnetz.

In Section 2, we shortly review combinatorics in music. Then, in Section 3, we describe the concept of tonnetz, a visual-geometric representation of chord relationships and voice leading. We can join the two concepts, introducing combinatorics within a tonnetz, with the creation of a physical device that is the musical version of the Rubik's cube, called CubeHarmonic (see Section 4). We illustrate the CubeHarmonic as a theoretical idea first, and as a working prototype in Section 4.

## *2. Ars Combinatoria*

How many variations can we get by permuting some notes, and which among them are good to hear? How do you manipulate the given musical material so that all combinations are ‘right’? Music theory scholars and composers have been dealing with these questions for centuries. In his masterwork, *Harmonie Universelle* („Universal Harmony“ published in Paris in 1636), the music theorist Marin Mersenne, a French priest, theologian, and defender of Galileo Galilei during the affair with the Inquisition, discussed the rejection of some possibilities due to aesthetic reasons (Nolan, 2000). Mersenne tabled permutations of 22 notes in the second book of *Harmonie Universelle* (Christensen, 2006).

Combinatorics is mostly applied to music theory but has a lot to offer regarding concrete strategies for composition. Some examples of combinatorics applied to music include musical dice games. A musical dice game is a tool to compose music without any previous knowledge, using random combinations of pre-composed musical fragments. Despite the randomness, all output results are „pleasant“ to hear because the composer controls the initial choices. According to the scholar Lawrence Zbikowski, „In truth, chance played little part in the success of the music produced by such games. Instead, what was required of the compilers... [was] a little knowledge about how to put the game together and an understanding of the formal design of waltzes, etc.“ (Zbikowski, 2002).

Mozart developed a famous dice game. It comprises of a table with 12 rows and 8 columns. The  $(i, j)$ -number on the table represents a musical measure. Throwing two dice the first time and adding them up, we get a number, a value of ‘ $I$ ’, that is, the row number. In fact, the number of rows is given by adding on the two dice. Thus, the

first measure will be the first (column  $j = 1$ ) element in the  $i$ -th row. Throwing the dice again, we get the second number, and we take the element in the  $i'$ -th row of the 2nd column. So far, we got the first two measures of a new minuet. Keep going in the same manner and a sequence of 8 measures is obtained. If we have 16 columns on the table, we can compose a minuet of 16 measures. Summarizing, for each measure, we throw the dice, and we write down the corresponding musical measure. There are  $11^8$  possible combinations of eight measures each.

There are also examples of dice games composed by Haydn and Carl Philip Emmanuel Bach (Zweig, 2014), and the Athanasius Kircher's composition machine based on a matrix (Kircher, 1650). In the work of the Austrian-German theorist (and composer-violinist) Joseph Riepel, „Grundregeln zur Tonordnung insgemein“ (Basic Rules for Tonal Order) of 1755, combinatorial-like procedure is meant to „stimulate musical imagination and transmit knowledge and skill in [the] manipulation of musical material“ (Riepel, 1755; Nolan, 2000). In the same treatise, Riepel tabulates 120 permutations of five keys diatonically related to C (Christensen, 2006).

Let us make a short excursus on mathematics and combinatorics. Christensen (2006) cites several examples. We can refer to Printz (Phrynis Mytilenaeus oder Satirischer Componist, 1696), Heinichen (Der General-bass in der Composition, 1728), Mattheson (Der vollkommene Capellmeister, 1739), Kirnberger (Der allezeit fertige Menuetten- und Polonoisenkomponist, 1757), and Galeazzi (Ratner, 1970; Hook, 2007). Another connection between mathematics and music — also relevant for musical combinatorics — deals with the concept of pitch class jointly with a branch of mathematics, the modulo arithmetic. In modulo arithmetic, after a specific value (the „module“), numbers „wrap around.“ An example of this is the clock, with its 12-hour period. In music, an example of a module is the octave. Regarding pitch classes, we have „the same notes“ modulo one octave. Thinking in terms of chromatic scale, we have the notes „modulo 12.“ This choice is possible in equal temperament, where all the half-tones are equal, and all the octaves are equal. According to Nolan (Nolan, 2009), modular arithmetic is about „the combined agency of modular arithmetic and equal temperament [that] enabled the formulation of theories of pitch structures based on algebraic methods and a recovery of pure speculation in music theory.“ The French music theorist (according to Christensen (2006), „with an evident mathematical training“) Anatole Loquin investigated pitch classes and harmony, listing more than five hundred „harmonic effects“ of five pitch classes (Loquin, 1873). He represented module as a circle with 12 points, with each point representing a note on the chromatic scale. This circular representation is used today by mathematical music theorists. In this circular representation, a triad is represented by a triangle, and the transposition of a chord of a half-tone can be represented higher or lower by rotating the image accordingly.

In more contemporary times, the contributions of Ernst Bacon and John Cage may be cited. Bacon deals with the extension of the traditional tonal language through the resources of new harmonies, combinatorics, and 12-pitch classes (Bacon, 1917). John Cage focuses on „the togetherness of differences,“ involving „differences in structure“ (Perloff and Junkerman, 1994). However, Cage is not referring to a precise mathematical concept of classification, privileging instead a more ‘poetical’ way to see „disorganization“ and to enjoy the different combinations of some existing material.

A more heavily-based mathematical study on music and combinatorics is the Redfield-Pólya Theorem (Redfield, 1927). Published by Redfield in 1927 first, and then by Pólya years later, it concerns the enumeration of discrete combinatorial objects depending on their „order.“ For example, depending on the number of nodes, we can enumerate how many graphs with that number of nodes there are. This theorem has been used to „enumerate musical objects,“ determining their equivalence classes — how many scales, chords... (Fripertinger, 1992). Musical applications of Pólya theorem appear in the works of both mathematicians and musicians (Jedrzejewski, 2006). A mathematically-detailed review of combinatorial techniques used by composers, music theorists, and mathematicians, is given by Hook (2007).

Finally, we can refer to algorithmic composition studies. The dice game suggests a sequence of pre-defined rules, and it constitutes a special example of algorithmic composition. See Nierhaus’s work (Nierhaus, 2009) for a more detailed overview of algorithmic music.

### *3. Tonnetz*

Christensen (2006) defines a tonnetz as „a potent two-dimensional image composed of a grid or lattice of parallel horizontal and vertical lines and nodes.“ *Tonnetz* is a German word meaning „tone-network,“ and it was first described by Leonhard Euler (1739) to represent tonal space. The tonnetz was rediscovered in the nineteenth century by Ernst Naumann, Arthur van Oettingen, and Hugo Riemann (Riemann, 1992). The tonnetz is a visual method for representing chords and voice leading relationships in the plane. Modern examples of the tonnetz include three-dimensional representation (Tymoczko, 2012), as well as animated renditions with movements in space and synchronized sounds (Baroin). David Lewin (1987) defines the tonnetz as a spatial metaphor for music theory. He describes intervals as displacements in the space of pitches (and pitch classes), before generalizing the concept of interval itself. Henry Klumpenhauer, a former student of David Lewin, defines transformations T (transposition) and I (inversion) to connect pitch classes. Given a graph, we can define other graphs with the same structure of transformations. In this case, we talk about isomorphic graphs, where the configuration of nodes-and-arrows is the same.

Networks with isomorphic graphs are called isographic (Klumpenhouwer, 1991).<sup>1</sup> The definition of space (a locus, as a set of data) and the transformations on it are relevant also for group theory. The tonnetz is also relevant in Tymoczko's and Hook's studies (Tymoczko, 2012; Hook, 2006).

Representations of tonnetz start with the plane but are not limited to it. We have several examples of different geometries, such as the torus and the Möbius strip (Mazzola et al., 2016). If the Möbius strip represents relationships between the notes of a given tonality, a connection between different Möbius strips through the common grades represents a modulation. This is an example of geometrical studies on Western music theory. Some scholars look at the possible physiological bases of these geometries, analyzing how listeners' brain areas are activated (Janata et al., 2002).

Finally, some musical MIDI instruments based on the tonnetz have been invented: this is the case of „HarmonicTable“ (<http://c-thru-music.com/cgi/index.cgi>). Manipulations of the tonnetz in combinatorial terms might be suggested in the so-called „slot-machine“ transformations, but, at the best of our knowledge, no physical realizations of these have been made. A „slot-machine“ transformation is a metaphor to indicate a permutation, more than a rotation, according to Alegant (2001), in a cross-partition. The cross-partition is a way to arrange pitch classes with each column having numbers that represent the notes of a chord. It is often used in Schoenberg twelve-tone music, as „a way to represent the pitch classes of an aggregate (or row) in a two-dimensional rectangular design“ (Alegant and Mead, 2012). If we have the sequence:

0	3	6
1	4	7
2	5	8

and we permute the numbers in the first column, getting 1 2 0, the overall vertical content is the same, but the horizontal arrangement will change. The „harmonies“ are the same, while the „melodies“ change (Alegant and Mead, 2012):

1	3	6
2	4	7
0	5	8

The described process may remind us of a „slot-machine“ rotation of the first column, which explains the origin of the name. If we see the rows and columns above as elements within a tonnetz, we may imagine the slot-machine transformations as combinatorial transformations within the tonnetz. Such a combinatorial effect requires one more dimension than the two of the plane. In Section 4, we introduce a tridimensional model that combines the tonnetz, group theory, and musical combinatorics.

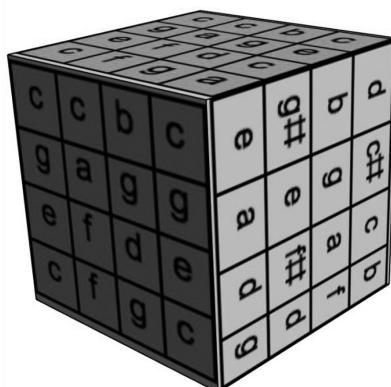
<sup>1</sup> Klumpenhouwer networks, also known as K-nets, were developed well before the modern treatment of the *Tonnetz* in the music theory literature.

#### *4. Tonnetz and Ars Combinatoria: the idea of the CubeHarmonic*

How can we „combine“ combinatorics and tonnetz? A possibility is the application of the Rubik’s cube to music. The Rubik’s cube is the object of scientific investigation, and it constitutes an example of group transformations (Frey and Singmaster, 1982). The 4x4x4 cube (the „Revenge“) is analyzed in recent mathematical works (Weed, 2016).

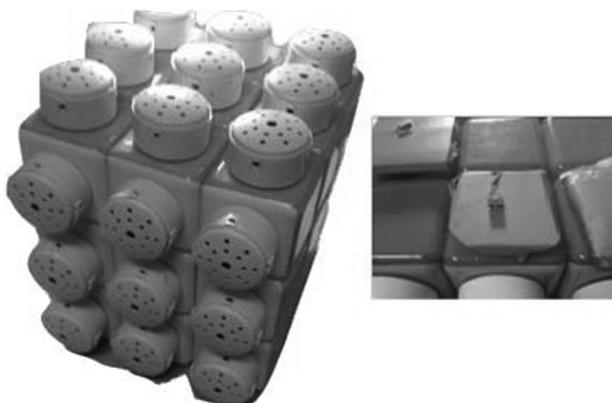
The first example of CubeHarmonic starts from the 4x4x4 Rubik’s Cube (see Figure 1). Let us consider a face of the cube. Each little square (facet) is a note. A column (a slice) is a chord of four notes, and the sequence of the four chords is a well-defined cadence. On each face of the cube, there is a different cadence: two from classical harmony, one from ancient music (Landino’s cadence), and two from jazz music. However, we may also consider each little square (facet) as a complete chord. With a 3x3x3 cube, we can consider sequences of three chords with 3-part harmony. With a 2x2x2 cube, we have either sequences of bichords, or complete chords that involve each entire face. For example, we can have C-major chord in a face, with the single facets playing C E G C. Scrambling the cube provokes a mixing of the chord sequences first, and later of chords themselves. The initial idea was about playing each slide at the time, that is to say, playing one chord after the other.

The CubeHarmonic was first thought by Maria Mannone in 2013 during her studies of music and combinatorics at IRCAM. The idea was first published under the name of CubHarmonic (Mazzola et al. 2016), then modified into CubeHarmonic. A more general version of the CubeHarmonic can include different timbres, complete chords for each facet, and also rhythms. While the scope of the Rubik’s cube is solving the scrambled cube, the scope of the CubeHarmonic is in the scrambling itself, enjoying the variety of the musical combinations produced.



**Figure 1**

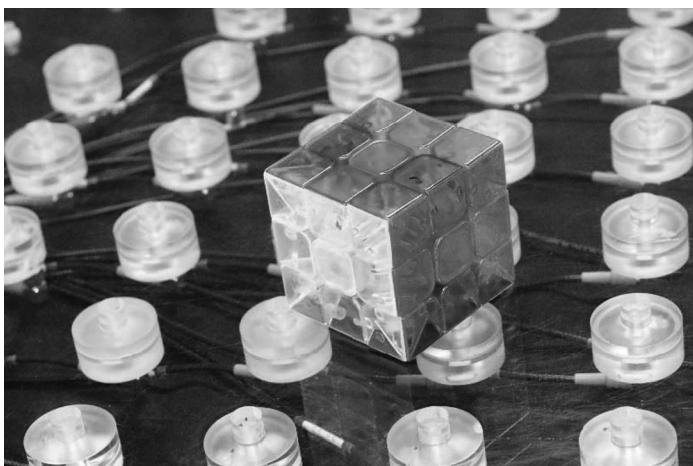
The very first prototype (developed by Mannone) used a giant cube with sound modules (of greeting cards) on each facet; see Figure 2 (left: the cube with big sound modules; right: a detail of a small sound module covered with paper). This allowed the playing of each facet separately, of each slice, and the selection of random melodies selecting different paths on the cube. However, there are still open problems, such as an adequate substitution of batteries, and the reduction of the size of the cube (depending on the minimal size of the loudspeaker and electric circuit on each facet).



**Figure 2**

A technical prototype has been recently developed in collaboration with the ICD team of the Tohoku University, headed by Prof. Yoshifumi Kitamura, see Figure 3. The prototype uses a novel magnetic tracking technology (Huang et al., 2015, 2016). The system generates a magnetic field to drive multiple, tiny, and wireless LC coils and detects the resonant magnetic flux to compute their 3D location and rotation. When the LC coils are attached to a Rubik's cube, the movements of the facets can be tracked in real-time. Thus, it is possible to visualize the Rubik's cube in a virtual environment as well as to convert the facet combination into sounds. Instead of choosing which facet or which slide to play, it has been chosen to play all the notes at the same time. To avoid any chaotic effects, the variety of chords was limited first to two chords (a chord per each group of three faces, with several doublings), and then to three chords (a chord for each group of two facets). Moreover, to improve the idea of „motion“ and „twisting,“ different loudness levels, accordingly to the position of the facets, were set (with the simple choice of the horizontal distance concerning the screen). The farther the notes are from the screen, the louder they play. In this way, we can have a Doppler-like effect of „approaching“ pieces of the cube during a 45-degree rotation forward of the right (or left) side. Even if we do not change the pitch but only the loudness of the notes

corresponding to the moved slice, we perceive a pitch change. The pieces play with different levels of „depth“ due to their different intensity: the closer pieces play louder, as well as the approaching pieces. In recent updates of this prototype, simultaneous playing of all faces can be substituted by a gradual transition from one slice to another according to twisting. IM3D technology has also enabled to map into sound the overall position of the cube within the horizontal plane: in this way, the user/performer can change overall pitch (obtaining glissando) and overall loudness, allowing expressive playing.



**Figure 3**

Independently from this work, a paper describing the Rubik's cube in a musical setup recently appeared (Polfreman and Oliver, 2017). However, only one face per time is involved in the musical production, while the discussed prototypes use all faces.

Theoretical and practical applications of the CubeHarmonic will involve music pedagogy, math pedagogy, as well as musical creativity in the fields of composition and improvisation. For example, we can challenge composition students to compose a song based on a sequence of chords obtained by random rotations of the cube. Another use can involve music theory: if we set the chords on the cube to match specific sequences, students can play and investigate voice leading patterns. The study of the useful initial configuration of chords on the cube and of the minimum amount of rotations to create harmonic variety can be the topic of theoretical research and musical practice.

Other applications may deal with the development of creativity in music, and the fruition of the Cube's game by people with disabilities. Let us see some potential applications in more detail.

Pedagogy of mathematics. Professor Rubik probably invented the 3x3x3 cube to teach group theory and transformations. With the CubeHarmonic, we add an auditory channel to the visual one, allowing for a better understanding, and a more enjoyable approach to mathematical topics through sound examples.

Pedagogy of music, especially music theory. The study of chords (at least 3-notes), bichords, chord sequences, consonances, and dissonances may profit from a tangible tool. Users may either play around with random combinations or try to get precise and pleasant chords out of the cube. A great part of the outcome is „determined“ by the starting material (pitch, timbre) to associate with each little piece of the cube. Notes and chords can be carefully chosen to allow „pleasant combinations“ also if the cube is completely scrambled.

Pedagogy of math & music. Access to math & music topics usually requires a double training, which needs time. A game can help overcome this difficulty on the one side, and on the other, it can complete and accompany the theoretical and practical learning of students of both disciplines. A mathematical exercise can have a musical solution, or a sequence of mathematical passages can be compared step-by-step with musical transformations.

Research in music theory, in particular, musical combinatorics. There is a huge tradition in this field. A tangible device can embody years of abstract research, but allowing a more effective popularization of ideas.

Research in musical perception and movement. The link between movements and sound is highlighted if we change musical parameters in real time with the twisting: for example, adjusting the loudness of a piece if it is moving toward or away from us. The association would be the most intuitive as possible, modeled upon simple principles of musical (and sound) perception. Moreover, playing with the CubeHarmonic would itself lead to new research.

People with disabilities: 1. Visually-impaired people may enjoy the game if they can hear a note instead of seeing a color, for example. They can thus play the classic Rubik's cube puzzle solving it through the use of sounds as a guide. 2. Physical therapy of the hands may also benefit from the sound channel to check if the movements are performed in the correct way.

Musical creativity and composition. Professional composers, amateurs, or even children can enjoy different musical combinations. The choice of different timbre (and even the addition of some rhythm), with the possibility of saving the sound produced, may constitute a source of material for composers.

No prior knowledge/practice of the solving techniques of the Rubik's cube is required. The CubeHarmonic is mainly enjoyed while scrambling, not by solving it as a puzzle.

Fun! Rubik's cube was conceived as a pedagogy tool, but it has become one of the most sold and loved toys. The reason is that it is fun. The musical version of the cube adds the layer of sounds, with some creative and entertainment applications we have briefly summarized.

### 5. Conclusion

To sum up, we made an overview of some applications of combinatorics in music, of the use of tonnetz graphical representations, and finally we introduced the CubeHarmonic, describing some current prototypes. The project of CubeHarmonic is very flexible, and there may be several potential applications. The starting point in the development of the CubeHarmonic was music theory and mathematical theory of music. It can help students, researchers, artists, and everybody to develop creativity and hopefully have fun.

### REFERENCES:

1. Alegant, Brian. 2001. *Cross-Partitions as Harmony and Voice Leading in Twelve-Tone Music*. Music Theory Spectrum, 23 (1), pp. 1-40.
2. Alegant, Brian, and Mead, Andrew. 2012. *Having the Last Word: Schoenberg and the Ultimate Cadenza*. Music Theory Spectrum, 34 (2), pp. 107-136.
3. Bacon, Ernst. 1917. *Our Musical Idiom*. Reprinted from The Monist of October, 1917. The Open Court Publishing Company.
4. Baroin, Gilles (et al.). *Original Musical Spaces based on Graph Theory*. Retrieved from <http://planetes.info>, and <http://www.mathemusic4d.net>.
5. Berstel, Jean, and Karhumäki, Juhani. 2003. *Combinatorics on Words – A Tutorial*. Bulletin-European Association for Theoretical Computer Sciences EATCS, 79, p. 178-228.
6. Christensen, Thomas (eds.). 2006. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press.
7. Euler, Leonhard. 1739. *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae*. Saint Petersburg Academy, p. 147.
8. Frey, Alexander Jr., and Singmaster, David. 1982. *Handbook of the Cubik Math*, Onslow Publishers.
9. Fripertinger, Harald. 1992. *Enumeration in Musical Theory*. Beiträge zur Elektronischen Musik 1, 1992
10. Goldin-Meadow, Susan, Mylander, Carolyn, and Butcher, Cynthia. 1995. *The resilience of combinatorial structure at the word level: morphology in self-styled gesture system*. Cognition 56, pp. 195-262.
11. Hashi, Shuichiro, Toyoda, Masaru, Yabukami, Shin, Ishiyama, Kazushi, Okazaki, Yasuo, and Arai, Ken Ichi. 2006. *Wireless Magnetic Motion Capture System for Multi-Marker Detection*. IEEE Transactions on Magnetics. 42 (10).

12. Hazewinkel, Michiel, ed. 2001. *Combinatorial Analysis*, from *Encyclopedia of Mathematics*, Springer.
13. Hofacker, Ivo, Schuster, Peter, and Stadler, Peter. 1994. *Combinatorics of RNA secondary structures*. Discrete Applied Mathematics, 88 (1-3), pp. 207-237.
14. Hook, Julian. 2006. *Exploring Musical Space*. Science, 313 (5783), pp. 49-50.
15. Hook, Julian. 2007. *Why Are There Twenty-Nine Tetrachords? A Tutorial on Combinatorics and Enumeration in Music Theory*. Music Theory Online.
16. Huang, Jiawei, Mori, Tsuyoshi, Takashima, Kazuki, Hashi, Shuichiro, and Kitamura, Yoshifumi. 2015. *IM6D: Magnetic Tracking System with 6-DOF Passive Markers for Dexterous 3D Interaction and Motion*. ACM Trans. Graph. 34 (6), Article 217.
17. Huang, Jiawei, Mori, Tsuyoshi, Takashima, Kazuki, Hashi, Shuichiro, and Kitamura, Yoshifumi. 2016. *6-DOF Computation and Marker Design for Magnetic 3D Dexterous Motion-Tracking System*. In: Proceedings of the 22nd ACM Conference on Virtual Reality Software and Technology. ACM, 2016. p. 211-217.
18. Janata, Petr, Birk, Jeffrey, Van Horn, John, Leman, Marc, Tillmann, Barbara, and Bharucha, Jamshed. 2002. The Cortical Topography of Tonal Structures Underlying Western Music. Science, 13, 298 (5601), pp. 2167-2170.
19. Jedrzejewski, Franck. 2006. *Mathematical Theory of Music*. Editions Delatour France.
20. Johnson, Tom, and Jedrzejewski, Franck. 2014. *Looking at Numbers*. Springer.
21. Kircher, Athanasius. 1650. *Musurgia Universalis*.
22. Klumpenhouwer, Henry. 1991. *Aspects of Row Structure and Harmony in Martino's Impromptu Number 6*. Perspectives of New Music, 29 (2), pp. 318-354.
23. Lewin, David. 1987. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. Oxford University Press (Reprint 2011).
24. Loquin, Anatole. 1873. *Tableau de tous les effets harmoniques de un à cinq*.
25. Mannone, Maria. 2017. *Musical Gestures between Scores and Acoustics: A Creative Application to Orchestra*. Ph.D. dissertation, University of Minnesota, USA.
26. Mazzola, Guerino, Mannone, Maria, and Pang, Yan. 2016. *Cool Math for Hot Music*. Springer.
27. Nierhaus, Gerhard. 2009. *Algorithmic Composition: Paradigms of Automated Music Generation*. Springer.
28. Nolan, Catherine. 2000. *On Musical Space and Combinatorics: Historical and Conceptual Perspectives in Music Theory*. Bridges.
29. Perloff, Marjorie, and Junkerman, Charles. 1994. *John Cage: Composed in America*. University of Chicago Press.
30. Polfreman, Richard, and Oliver, Benjamin. 2017. *Rubik's Cube, Music's Cube*. Proceedings of NIME Conference.
31. Ratner, Leonard. 1970. *Ars combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music*. In *Studies in Eighteenth-Century Music*, ed. H. C. Robbins Landon and Roger E. Chapman. Oxford University Press, pp. 343-63.
32. Redfield, J. Howard. 1927. *The Theory of Group-Reduced Distributions*. American Journal of Mathematics, 49 (3), pp. 433-455.
33. Riepel, Joseph. 1755. *Grundregeln zur Tonordnung Insgemein*. Nabu Press (Reprint 2011).
34. Riemann, Hugo [1914-15]. 1992. *Ideas for a Study 'On the Imagination of Tone.'* Translated by Robert Wason and Elizabeth West Marvin. Journal of Music Theory 36 (1), pp. 81-117.
35. Rotman, Joseph. 1991. *An Introduction to the Theory of Groups*. Springer.

36. Tymoczko, Dmitri. 2012. *The Generalized Tonnetz*. Journal of Music Theory, 56 (1).
37. Queneau, Raymond. 1961. *Cent mille milliards de poèmes*. Gallimard.
38. Weed, Jared. 2016. *Sub-Optimal Multi-Phase Path Planning: A Method for Solving Rubik's Revenge*. ArXiv.
39. Zbikowski, Lawrence. 2002. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford University Press, pp. 142-143.
40. Zweig, Janet. 2014. *Ars Combinatoria*. Art Journal, 56 (3), pp. 20-29.

### Muzička kombinatorika, *Tonnetz*, i *CubeHarmonic*

**Apstrakt:** U radu je dat pregled nekih primena kombinatorike i permutacije u muzici kroz vekove. Koncepti permutacije i *Tonnetza* (prostornog prikaza vođenja glasova i modulacije) mogu biti spojeni u jednu fizičku napravu – *CubeHarmonic* (harmonsku kocku), muzičku verziju Rubikove kocke. Konačno, opisujemo prototip *CubeHarmonic* u kome je korišćena tehnologija magnetskog praćenja, razvijena na Tohoku univerzitetu.

**Ključne reči:** grupna terapija, Rubikova kocka, praćenje pokreta

**Tijana Ilišević**

Univerzitet umetnosti u Beogradu  
 Fakultet muzičke umetnosti  
 Katedra za Muzičku teoriju  
 Srbija

UDC 78.071.1:929 Schnittke A.  
 78.085.2  
 doi:10.5937/ZbAkUm1801117I  
 Originalni naučni rad

## Valcer kao jedan od prostora groteske u delima Alfreda Šnitke

**Apstrakt:** Humor je, kao jedan od najvitalnijih fenomena ljudske prirode i kulture, zadržao status posebne kategorije, koja izmiče preciznoj definiciji. Esti Šajnberg (Esti Sheinberg) smatra da je preduslov doživljaja nekog dela kao komičnog, postojanje određene inkongruencije između značenjskih jedinica. Muzičku ironiju, satiru, parodiju i grotesku posmatra kao korelative semantičkih dvosmislenosti, koji koriste dva ili više slojeva značenja. Ironiju ističe kao strukturalni prototip za sve ostale vidove dvosmislenosti. Posmatrajući ironiju kao tip fenomena zasnovanog na međusobno isključujućim komponentama semantičkih suprotnosti, Šajnberg pravi distinkciju u odnosu na grotesku, koja nastaje kao rezultat jukstaponiranja estetskih jedinica, prilikom kojeg se formiraju kontradiktorni semantički parovi. Nerešiva dvosmislenost groteske ishod je prihvatanja, a ne negiranja svih lica predstavljajućeg subjekta. Hiperbolična priroda groteske u muzici se manifestuje potenciranjem ekstremnosti u okviru datih parametara, a preterivanja se uočavaju kao takva u odnosu na merilo kojim se smatra ljudsko telo i glas.

Ples smrti u prvi plan ističe jednu od najznačajnijih osobina groteske – priznavanje i akumuliranje kontradiktornosti, bez tendencije ka njihovom pomirenju. Kompozicije odabrane za ovaj rad primeri su makabričnog valcera u opusu Alfreda Šnitkea (Alfred Schnittke). Njihovom analizom lociran je i određen stepen inkompatibilnosti između značenjskih elemenata dela, odnos između forme i sadržaja i stepen odstupanja od zadate norme. S obzirom na značaj odnosa između tela i pokreta generalno i groteske, značajan deo rada će se oslanjati na Hattenovu (Hatten) teoriju gestova.

**Ključne reči:** humor, groteska, gest, ples, trop, Šnitke

Poimanje i definisanje humora, „komičnog“ i „smešnog“, oduvek je privlačilo pažnju filozofa i teoretičara. Jasna distinkcija pravljena je između „komičnog“, kao uzroka i višeg estetskog fenomena, i „smešnog“ kao nižeg estetskog fenomena, sa smehom kao posledicom, reakcijom na komično. Humor je, kao jedan od najvitalnijih fenomena ljudske prirode i kulture, zadržao status posebne kategorije, koja uspešno izmiče preciznoj definiciji i analizi. Razmatrajući mogućnosti i načine doživljavanja humor u muzici, Zofja Lisa (Zofia Lissa, 1977) u prvi plan ističe značaj prepoznavanja nesamerljivosti zajedno sastavljenih elemenata ili svojstava u sintagmatskoj ili paradigmatskoj ravni dela. Smatrući objektivnu ili autonomnu muzičku komičnost srazmerno retkom pojавom u muzici, ona ističe efekte humora kao svesne, intencionalne poteze kompozitora, realizovane, pre svega, na nivou strukture muzičkog izraza. Komično „same muzičke supstance“ prepoznaje se u protivrečnostima, naglašenostima, neočekivanim kontrastima ili paradoksalnim sklopovima zvučnih struktura u delu. Prema pravilima teorije inkongruencije, humor se određuje kao devijacija norme, odstupanje od očekivanog, promena značenja i smisla teksta sa estetskim efektom ili emocionalnim učinkom „smešnog“ (Vuksanović, 2015: 53). Govoreći o ljudskom telu, licu, prirodnim ljudskim ritmovima i merama, Dženings (Jennings) ističe da, ukoliko se entitet ne uklapa u ove norme, on biva doživljen kao iskrivljen (Jennings, 1963: 6, cf. Sheinberg, 2000: 222). „Nagle i neočekivane promene muzičkog diskursa i plasiranja subverzivnih gestova u vremensko-naratološkom toku kompozicije“ (Vuksanović, 2015: 68), utiču na percipiranje humora u muzici. Esti Šajnberg (Esti Sheinberg) smatra da je preduslov doživljaja nekog dela kao komičnog, postojanje određene inkongruencije između određenih značenjskih jedinica. U prvi plan ističe dvosmislenosti koje se javljaju usled inkongruentnosti između „kulturnih jedinica.“ Muzičku ironiju, satiru, parodiju i grotesku posmatra kao korelative semantičkih dvosmislenosti, koji koriste dva ili više slojeva značenja, pri čemu ironiju ističe kao strukturalni prototip za sve ostale vidove dvosmislenosti. U pet različitih tipova ironije, zapravo bi se mogli prepoznati svi ostali pobrojani tipovi humora:

1. stilske neusklađenosti/ diskontinuiteti u okviru vladajućeg stila
2. inkongruentnost stilskih i/ ili značenjskih karakteristika kompozicije u odnosu na preovlađujući (dominantni) poetičko-stilski kodeks autora
3. inkongruencija bazirana na metastilskim normama (stvaranje osećaja da je nešto previsoko, prebrzo, prerepetitivno... i to ne prema kodeksu stila, već *per se*)
4. nagle promene muzičkog diskursa
5. jukstapozicija više stilskih i sadržajnih konteksta od kojih nijedan nije dominantan

Dok je satiru, kao klasu koja je kritički usmerena na određeni set društvenih normi, teško precizno locirati, naročito u instrumentalnoj muzici, groteska i parodija se vrlo

lako prepoznaju. Šajnberg parodijom smatra generalno svako (umetničko) delo koje humorno/ podsmehujuće referira na neko drugo umetničko delo, stil ili žanr. Autorka u prvi plan ističe podsmešljivi karakter parodije, dok je za Ženeta (Genette, 1982) ona suštinski suprotna – u njegovoj teoriji ona je funkcionalno-strukturalno definisana kao nepodugljiva transformacija. Ovo se može razumeti ako se u obzir uzme četvrta kategorija koju Šajnberg izdvaja – groteska. Groteska kao „nerešivi ironični iskaz, hibrid koji kombinuje smešno i strašno“ (Sheinberg, 2000: 207), ne postoji u Ženetovoj detaljnoj klasifikaciji širokog pojma parodija. Značenjski analogon mogao bi se (donekle) pronaći u njegovoj kategoriji podugljive transformacije, koju naziva travestijom.

Šajnberg ironiju posmatra kao tip fenomena zasnovanog na međusobno isključujućim komponentama semantičkih suprotnosti. Na ovaj način pravi distinkciju u odnosu na grotesku (koju na drugom mestu naziva posebnim vidom egzistencijalne ironije), koja nastaje kao rezultat jukstaponiranja estetskih jedinica, a prilikom kojeg se formiraju kontradiktorni semantički parovi, poput tragično/komično, zastrašujuće/smešno ili ružno/lepo. Nerešiva, neizbežna dvosmislenost groteske ishod je prihvatanja, a ne negiranja svih lica i naličja subjekta koji se predstavlja. U ovome se uočava paralela sa Ženetovom travestijom. Sva moguća značenja i tumačenja su prihvaćena i akumulirana. Ovaj princip sve-potvrđujućih, sve-priznajućih kontradikcija, glavni je uzrok utiska koji groteska ostavlja – probijanje granica „normalnog“ i iskrivljena, hiperbolična priroda. Ovakva njena priroda u muzici se manifestuje potenciranjem ekstremnosti u okviru datih parametara: tonske visine, tempa, dinamike, artikulacije, registra i dr. Pri tome se preterivanja (exaggeration) uočavaju kao takva u odnosu na merilo kojim se smatra ljudsko telo i glas.

Sve dok se muzički parametri kreću u domenu prirodnog pokreta tela ili opsega glasa, kriterijumi „normalnosti“ su potvrđeni. U trenutku kada se pomenuti parametri nađu izvan zone komfora ljudskog tela i glasa, njihovi uticaji se doživljavaju kao odstupanja od fizičkih i fizioloških normalnosti. „Preduslov hiperbolične iskrivljenosti, implicira (...) postojanje norme od koje preuveličani elementi odudaraju. Norme groteske nisu bazirane na stilističkim konvencijama, već izgleda da referišu na ono što je doživljeno kao normalno ljudsko telo i lice“ (*Ibid*, 210). Nešto kasnije, Šajnbergova ističe: „Stepen grotesknosti povezan je sa distancom kojom je entitet odvojen od fizičke ljudske norme (...) prebrz tempo, previsoki tonovi, teški i neregularni koraci – sve ovo može imati za cilj ukazivanje na grotesku“ (*Ibid*, 222).

Imajući u vidu lakoću sa kojom se „preterivanja“ uočavaju u odnosu na normalne fizičke mogućnosti ljudskog tela, ne čudi što je groteska plodno tle pronašla upravo na polju plesa. Autorka zbog toga prepoznaje ples/bal/igru kao najpogodnije mesto groteske (*locus classicus*). Upotreboom maski, šminke, kostima i, generalno, preuveličavanjima različitih vrsta, lako se postiže iskrivljenost kao bitan prvi utisak

koji groteska ostavlja. Ples smrti (*danse macabre*), sam po sebi je oksimoron, koji u prvi plan ističe jednu od najznačajnijih osobina groteske – priznavanje i akumuliranje kontradiktornosti, bez tendencije ka njihovom konačnom pomirenju. Zamagljene su jasne granice između živog i neživog sveta, života i smrti, pri čemu nijedno značenje nije favorizovano. Pokret i ples kao indeks života i životnosti, sa jedne, i skeleti, neživa bića i infernalni svet, sa druge strane, spojeni u plesnom vrtlogu, nose unapred upisanu značenjsku dvosmislenost. Ovakav muzički diskurs obeležen je kontradiktornim postupcima na različitim nivoima strukture.

Kompozicije koje su odabrane za ovaj rad, primeri su makabričnog valcera u opusu Alfreda Šnitkea (Alfred Schnittke).<sup>1</sup> Njihovom analizom lociran je i određen stepen inkompatibilnosti između različitih značenjskih elemenata dela, испitan je odnos između forme i sadržaja i stepen odstupanja od zadate norme. Iz namere da se analiza sproveđe što doslednije, izabrani su primeri iz žanra koncertne, kamerne i primenjene muzike: drugi stav *Koncerta za klavir i gudače* (1979), drugi stav *Kvinteta za dve violine, violu, violončelo i klavir* (1972-1976) i drugi stav *Svite* iz muzike pisane za film o Raspućinu, naslovljenom *Agonija* (1974).<sup>2</sup> S obzirom na to da je već istaknut značaj odnosa tela i pokreta generalno i groteske, značajan deo rada će se oslanjati na Hatenovu (Hatten) teoriju gestova.

Već je sam ples „kulturalno uslovljen ljudski gesturalni jezik“, istakao je Hatten (Hatten, 2004: 119). Muzičke gestove, koje smatra istovremeno neposrednim i kompleksnim, definiše kao „perceptivno sintetičke geštalte sa emergentnim značenjem“ (emergent meaning) u čemu se ogleda njihova neposrednost. Kao takav, gest je, po mišljenju Čarlsa Sandersa Persa (Charles Sanders Peirce) token, jer je perceptibilan entitet koji manifestuje osobine tipa. Kulturalni gestovi kao što je stilizovani ples, mogu „kontribuirati u sinteze višeg nivoa“, kao što je topika (*Ibid*, 94). Topika, kao idealna, konceptualna kategorija koja postoji na nivou kognicije, a ne percepcije, delujući kao *ratio facilis*, predstavlja tip, koji uključuje jedan ili više karakterističnih gestova. Muzički gestovi uključuju simboličku motivaciju baziranu na enkulturaciji u muzičkom stilu ili ritualizovanim stavovima tradicionalnijih tipova (plesova). „Muzički gestovi mogu biti generalizovani kao delovi sinteza višeg nivoa, poput topika, koji mogu uključiti karakteristične ‘ritmičke gestove’“ (*Ibid*, 125). Sa druge strane, Alenbrook (Allanbrook, 1992: 170, cf. Hatten, 2004: 307) ističe da se topike mogu posmatrati kao gestovi, jer mogu imati strukturalni značaj za odvijanje muzičkog diskursa.

---

1 Mnogi drugi kompozitori pre Šnitkea bili su zainteresovani za makabrični valcer. Među najpoznatijim primerima iz literature su: *Totentanz* (parafraza na *Dies Irae*) Franca Lista (1849), *Danse macabre* K. Sen-Sansa (1874), *Songs and Dances of Death* Modesta Musorgskog (1875-1877), drugi stav Simfonije br. 4 Gustava Malera (1901), *Dance of Death* iz *Klavirskog trija* br. 2 u e molu Dmitrija Šostakovića (1944).

2 U daljem tekstu Koncert, Kvintet i Svita.

Ako se stilizovani ples može smatrati sintezom višeg nivoa kao što je topika („prefabrikovanom sintezom“, kako je definisao Haten), razumljivo je da će pojedinačni gestovi imati ulogu tokena tipa, koji će muzički iskaz modelovati tako da bude u službi potvrde upisanog značenja. Praćenjem gestova i gesturalnih procesa kao bitnih „aktera“ u usmeravanju muzičkog toka, uočene su značajne inkompatibilnosti u odnosu na primarno, upisano značenje plesa, koje je u analiziranim primerima rezultiralo stvaranjem novog značenja valcera kao groteskne, makabrične igre.

Žanr odabranih primera naznačen je paratekstom (*Tempo di Valse* – Kvintet i Koncert, *Walzer* – Svita). Trodelni, igrački metar, ravnomerна pulsacija, karakterističan ritmički obrazac, dijatonska harmonija, akordska razlaganja, homofona faktura i melodija bogata ukrasima, elementi su koji „nose“ značenje žanra. Oni bi se stoga mogli definisati i kao simbolički motivisani, konvencionalizovani muzičko-stilistički gestovi,<sup>3</sup> odnosno intencionalni znaci, koji potvrđuju primarno značenje valcera. U sva tri primera, valcer ima status hipoteksta, koji kompozitoru služi kao oslonac za stvaranje hiperteksta i to kroz značenjsku disonancu postignutu različitim gesturalnim procesima. Matrica valcera, kao „arbitrarnog ili proizvoljnog gesta“, kako su ga, oslanjajući se na Persove kategorije, tipološki odredili Lekur i Nespolous (Lecours, Nespolous, cf. Hatten, 2004: 106), osim paratekstom i metrom, u svim primerima potvrđena je uvodom i ikoničkim gestom – karakterističnim ritmičkim obrascem „m-pa-pa“, kao ikonom plesnih koraka, ali i indeksom valcera. Ono što se, međutim, već u ovim uvodnim taktovima analiziranih valcera pojavljuje kao neusaglašeno sa plesnom matricom jeste neuobičajeno dubok registar klavira (u Sviti i Koncertu) i disonantni harmonski jezik. U odnosu na tradicionalni tip, ovi inkongruentni elementi predstavljaju tek nagoveštaj znatno brojnijih i kompleksnijih gesturalnih procesa koji za cilj nemaju potvrdu primarnog, već stvaranje sekundarnog značenja. Stvorena značenjska disonanca između hipoteksta i hiperteksta, u odabranim primerima rezultirala je stvaranjem efekta groteske.

Analiza pojedinačnih gestova i prepoznavanje uloge različitih gesturalnih strategija u usmeravanju i oblikovanju muzičkog toka, ima za cilj određivanje značaja ovakvih postupaka u postizanju značenjskih inkongruentnosti i efekta groteske u odabranim primerima. U tome se, kao najznačajniji, izdvajaju različiti retorički i dijaloški gestovi (posebno u Koncertu), kao i gesturalno tropiranje (naročito izraženo u Sviti).

Jedan od najočiglednijih primera tropiranja gestova, koji bi se mogao posmatrati i na nivou topika, uočava se na početku drugog stava Kvinteta, gde su jukstaponirani lament, predstavljen *pianto* figurom i plesna topika (primer 1). Značenje gesta silazne male sekunde u Kvintetu, kao inkongruentnog sa plesnom matricom, razume se ako se

<sup>3</sup> Simbolički aspekt znaka (trećestepenost, po Č.S.Persu) – oslanja se na konvencije ili navike interpretacije (u kontekstu stila ili u ovom radu – žanra).

u obzir uzme biografski podatak iz kompozitorovog života. On je, naime, delo napisao i posvetio uspomeni na preminulu majku (1972).<sup>4</sup> Ujedno, 1975. godina je godina smrti Dmitrija Šostakovića, koji je Šnitkeu bio uzor, što je često i sam isticao u intervjima. Celo delo nesumnjivo referira na Šostakovića – pre svega, *Kvintet za klavir i gudače* veoma je sličan Šostakovićevom kvintetu za identičan ansambl.<sup>5</sup> U prilog ovome govori i pojava monograma – BACH u Kvintetu i Koncertu i DSCH<sup>6</sup> u Kvintetu – čijoj upotrebi su, generalno, oba kompozitora bila skloni.<sup>7</sup> O postojanju monograma svedoči i Aleksandar Ivaškin (Alexander Ivashkin): „Kvintet ne sadrži ni citate, ni aluzije (...) Statičan je, kao kristal koji pokazuje svoje različite strane. Mi ne osećamo nikakav razvoj u njemu; statičan je kao i večnost (...) Jedini pozajmljeni materijal je monogram B-A-C-H“ (Ivashkin, 1996: 133). Reference na Baha i Šostakovića u Kvintetu su direktnе – preko monograma, ali i indirektnе – preko polifonog tretmana tematskog materijala (kanonska imitacija).<sup>8</sup> Pokret silazne male sekunde u okviru monograma istovremeno je i ikonički, jer „zvuči“ i ima strukturu analognu objektu koji reprezentuje suze i indeksički – upućuje na osećanje tuge i lamentozni karakter. Ujedno, sam monogram i tonske visine be-a-ce-ha, pozicioniraju se kao tematski gest valcera, jer upravljuju daljim motivskim razvojem. Tema koja se razvija oko motiva BACH, po Šnitkeovoj interpretaciji doživljava se kao „varijacija uvodnog motiva“, što odgovara Hatenovoj definiciji tematskog gesta.<sup>9</sup> Isti monogram pojavljuje se i u Koncertu, takođe kao tematski gest koji usmerava motivske razvoje drugog stava. Pored očigledne pojave na strukturno važnim mestima stava (na prelazu sa dela A na deo B i na samom kraju stava kroz istovremeno zvučanje akorada be mola, A dura, ce mola i Ha dura, primer 2), ovaj motiv prožima sve deonice koncerta i to na način kompleksniji od onog uočenog u Kvintetu.

4 Prvi stav je nastao 1972. godine, nakon čega je kompozitor pauzirao sa radom na delu. Kvintet je kompletiran 1976.

5 *Klavirski kvintet u g-molu*, opus 57 (1940). Šnitke čak preuzima i petostavačnu strukturu kvinteta od Šostakovića. Inače, *danse macabre* je idiom koji je i Šostaković rado koristio u svojim kasnim gudačkim kvartetima.

6 Šnitke je ovaj motiv upotrebio i u omažu Šostakoviću *Preludijum u sećanje na Dmitrija Šostakovića* za dve violine (1975).

7 Šostaković je koristio monogram DSCH kao lični pečat (*Osma, Deseta i Petnaesta simfonija, Gudački kvarteti br. 5, 6 i 8, Koncert za violončelo br. 1, Koncert za violinu br. 1...*).

8 Jedno od dela koje svedoči o ovome je opus 87 – 24 preludijuma i fuga (1950/51).

9 Gestovi koji se mogu tematizovati i postati baza muzičkog diskursa, tematske su prirode. Mogu biti tretirani kao motivi, pa se, kroz razvojne varijacije, mogu uključiti u stratešku, odnosno formalnu i ekspresivnu strukturu dela.

1 *Tempo di Noize*  *a tempo*  *poco rit.*  *a tempo*

8 *rit.*  *a tempo*  *pp*  *pp*  *pp* 

Monogram BACH  piano

## Primer 1. Alfred Šnitke, Klavirski kvintet, drugi stav, t. 1-17

Musical score for orchestra, measures 77-12. The score includes parts for Pt. s., VI.I, VI.II, Vle, Vc, and Cb. Measures 77-10 show Pt. s. playing eighth-note patterns. Measures 11-12 show VI.I, VI.II, and Vle playing eighth-note patterns. Measures 11-12 also feature sustained notes from Vc and Cb. Measures 11-12 are circled in red.

Primer 2. Alfred Šnitke, Koncert za klavir i gudački orkestar, drugi stav, t. 77-81

Ovaj monogram čine tonske visine koje međusobno formiraju intervale male sekunde, čiji je lamentozni efekat uočen u tropiranju topika na početku drugog stava Kvinteta, velike sekunde i male terce. Ova tri intervala osnova su skoro svih tematskih procesa stava. Njihova pojava upućuje na monogram BACH u situacijama kada se ne radi o ovim tonskim visinama, koji na ovaj, posredan način, potvrđuje svoju ulogu tematskog gesta.

Za razliku od Kvinteta, u kome se tema razvija variranjem uvodnog motiva od četiri tona (monogram B-A-C-H), u Koncertu se intervalima koje formiraju tonovi monograma pristupa kao osnovnim gradivnim tematskim elementima. Referenca na Baha je, samim tim, u Koncertu indirektnija nego u Kvintetu. Harmonski jezik uvoda Koncerta u neskladu je sa očekivanim tonalnim jezikom valcera. Horizontalni dvanaesttonski agregat u deonici leve ruke klavira, kompletira se modelom kretanja male terce u uzlaznom i male sekunde u silaznom smeru u prvom, odnosno male terce u silaznom, male sekunde u uzlaznom smeru u drugom heksakordu – efekat lamenta silazne male sekunde ovde kao da je u drugom planu – pri čemu interval prekomerne kvarte ima ulogu ose simetrije, a nakon njega se odvija inverzija. Istovremeno, svaki drugi ton u okviru heksakorda ističe treći interval monograma – veliku sekundu. Prvi i treći ton oba heksakorda (B-C; H-A), indirektno ukazuju na tematski uticaj monograma (primer 3). Intervali male i velike sekunde i male terce, čine tematsku okosnicu i drugog dela stava (t. 53-81, partiturni broj – u nastavku PB 29 prvi odsek i PB 30 drugi odsek), u kome se model m2-m3 uočava u odnosu akorada koji sukcesivno slede jedan za drugim. Uticaj ovog modela je dvostruk i uočava se, kako u odnosu akordskih struktura, tako i u melodiji najviše deonice violina. Prvi u paru akorada koji stoje na rastojanju male sekunde postavljen je u oktavni, a drugi u tercni položaj, tako da njihov polustepeni odnos u najvišoj deonici violina biva ispraćen intervalom male terce. Obrnuto, kada akordi stoje na rastojanju male terce, prvi od njih postavljen je u tercni, a drugi u oktavni položaj, što rezultira polustepenim pokretom u najvišoj deonici violina. Ujedno, prvi akordi ovih parova međusobno stoje na rastojanju velike sekunde (primer 4a). Pojava intervala prekomerne kvarte, kao i u uvodu, inicira preokret (primer 4b). Akordi se izlažu retrogradno, ostvarujući simetrične odnose, dok se u najvišoj deonici violina kompletira linearни agregat, na način opisan u vezi sa uvodom. Spajanje valcerskog pulsa i ritma marša, uz ekspresionistički tretman ritma – pomeranje akcenata, nepravilne smene različitih ritmičkih figura, hemiola – utiče na stvaranje inkongruentnog značenja, dodatno potvrđenog i osvetljenog upotreboru akcenata u deonici klavira. U okviru takta 6/8 pomeranja akcenata rezultiraju pojavom hemiole, istovremeno sa ritmičkim obrascem karakterističnim za posmrtni marš, kao znakom najave nečega zloslutnog, zlokobnog.

23 *Tempo di Valse*

Pf. s.

1

*poco pesante* v2

m3 m2

6

Pf. s.

v2

m3 m2

11

Pf. s.

v2

VI. I

VI. II

Vle

Vc.

Primer 3. Alfred Šnitke, Koncert za klavir i gudački orkestar, drugi stav, t. 1-12

53 *29*

Pf. s.

m3 v2 m2

VI. I

VI. II

Vle

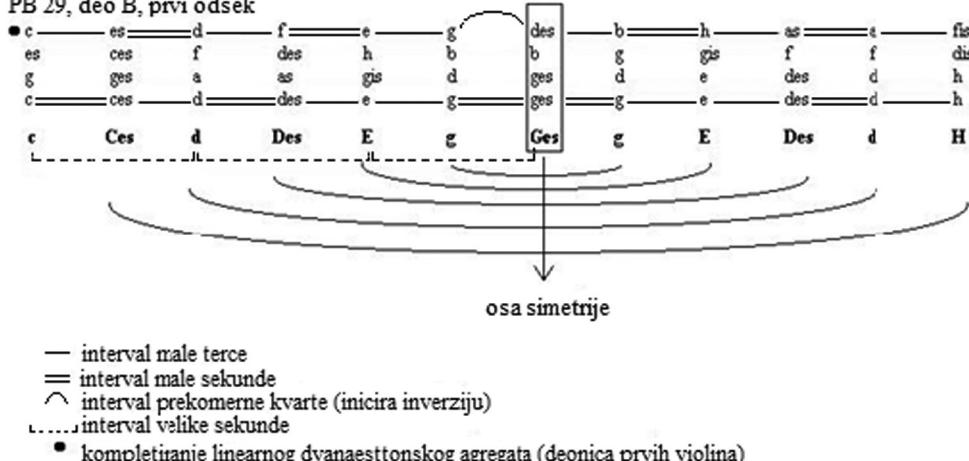
Vc.

Cb.

intervalski odnosi u vertikalnoj — i horizontalnoj ○ ravni

Primer 4a. Alfred Šnitke, Koncert za klavir i gudački orkestar, drugi stav, t. 53-56

## PB 29, deo B, prvi odsek



## Primer 4b. Alfred Šnitke, Koncert za klavir i gudački orkestar, drugi stav, t. 53-67

Prvi odsek (PB 24, t. 13-24) razvija ideju plasiranu u uvodu – kompletiranje agregata na modelizovan način, uz akordsko razlaganje u deonici desne ruke klavira. Valcerski puls spojen sa atonalnim harmonskim jezikom, uz akordsko razlaganje kao referencu na tonalni jezik koja potvrđuje valcersku matricu, istovremeno zvuči sa *sfff pizz.* upadima gudača u izrazito visokom registru i *ff* trilerom prvih violin, što deluje kao gesturalno tropiranje, stvarajući značenje nesaglasno sa onim koje je upisano u žanr valcera. Ovaj klaster različitih značenja i nemogućnost hijerarhijskog određenja njihovog značaja u delu, jedna je od glavnih osobina groteske. Pulsacija i ritmički obrazac karakterističan za valcer, parodirani su u uvodu. Visok stepen akustičke dinamike, oštra akcentuacija i agogička oznaka *poco pesante*, čine ovaj ples tromijim i „mračnijim“ nego što bi trebalo da bude. Kao što su elementi pobrojani na samom početku, upisani u primarno značenje valcera, tako je u primarno značenje groteske upisano upravo sapostojanje i međusobno prihvatanje značenjski isključujućih elemenata. Streta koja se pojavljuje na početku dela A u Kvintetu (t. 11-38), kontradiktoran je gest u odnosu na plesni gest uvoda. Polifonija koja „probija“ u jasniju ritmizaciju i do tada homofonu fakturu valcera, predstavlja topikalni trop. Tropiraju se plesna topika i visoki učeni stil (polifonija), stvarajući novo značenje. Polifonija će, naime, biti ključni faktor statičnosti plesa, jer će sentimentalna valcerska melodija (gest pokreta, plesa, prostornosti) istovremeno zvučati sa mikropolifonijom u gudačkom orkestru (indeksički gest u stavu – znak statičnosti, smrti, zaustavljenosti u vremenu i prostoru). Ovo jukstaponiranje dva kontradiktorna gesta i značenja, predstavlja trop i osvetljava novostvoreno značenje stava – valcera kao plesa smrti (*danse macabre*).

Još jedan retorički gest, bitan za razumevanje značenja ovog valcera je promena takta sa  $\frac{3}{4}$  na 4/4 u uvodu, koja može imati značenje „posrtanja,“ „ispadanja iz ritma,“ ali i upućivati na „probijanje“ posmrtnog marša u metar valcera (vidi primer 1). Poslednja pojava ovog retoričkog gesta priprema početak trećeg odseka dela A (t. 38), koji počinje naizgled novom melodijom. Nju karakteriše nov gest – skok intervala sekste, ali i dalje je reč o variacionom razvoju iste motivske ideje – uvodne teme. Ovom prilikom novi znak – monogram DSCH spojen je sa monogramom BACH (primer 5a), potvrđujući kompozitorovo referisanje na Baha preko Šostakovića. Ista ideja nazire se i u poslednjem, četvrtom odseku prvog dela (t. 57-75) – nad indeksičkim gestom valcera (indeksira njegovo „raspadanje“), zvuči klaster gudačkog orkestra koga čine tonske visine: de, es, ce, ha, be (enharmonski notirano ais) i a (primer 5b).

36

rit.

**a tempo**

44

rit.

**a tempo**

monogram DSCH

monogram BACH

Primer 5a. Alfred Šnitke, Klavirski kvintet, drugi stav, t. 36-52

rit.

**a tempo**  
non vibr.

**pp**  
non vibr.

**pp**

**a Tempo**

**f**

monogram DSCH      monogram BACH

### Primer 5b. Alfred Šnitke, Klavirski kvintet, drugi stav, t. 53-61

Kada je reč o polifoniji koja se javlja u Koncertu, ona ispunjava veći deo prvog dela stava. Ostvarena je dijaloškim gestom – imitacijom u inverziji u gudačkom orkestru, a na osnovu intervalskog modela uvoda – m3-m2, dok se u deonici leve ruke klavira tonovi na tezi redaju po v2. Inverzni pokret zapravo je bio nagovešten već u uvodu – prvi heksakord agregata izgrađen je po modelu M3↑-M2↓, a drugi (nakon pojave intervala prekomerne kvarте) M3↓-M2↑. „Ogledanje“ motiva u imitaciji, registarski je odvojeno, a jaz od skoro tri oktave između dubokih i visokih gudačkih instrumenata – bez učešća viole u imitaciji, indeks je jaza između života i smrti. Razdvojenost registara donekle je ublažena deonicom klavira, u kojoj se valcer “bori” protiv polifone, imitacione pratnje gudačkog orkestra. Na ovaj način, upravo valcer briše granice između dve sfere. Ples nije privilegija samo živih bića. On ovde ima ulogu medijatora između života i smrti. Nova imitacija modela od dva takta, u sterti inverzno (prvo drugi, pa prvi takt), u kojoj ovoga puta učestvuju i viola, popunjava registarski jaz i aludira na zamagljivanje jasnih granica između konotacija života i smrti (PB 28, t. 45-52).

Ideja *smrti* ima bitno mesto u dramatskoj koncepciji drugog stava Kvinteta. Transformacija lamentozne *pianto* figure – motiva m2, postupkom spacijalnog neangažovanja, strateški je istaknut retorički gest – obeležava početak središnjeg B dela stava (PB 6, t. 76-160), u kome je pokret u potpunosti negiran. Statična epizoda

markirana četvrttonskim trilerom kao ikoničkim gestom (znakom) krika, svedoči o zaustavljenom vremenu, dezorientisanosti, strahu, užasu i neumoljivosti smrtnog časa. Jukstapozicijom retoričkih gestova – kvazi solističkog nastupa druge violine, figure katabazis u prvoj violini (nagoveštena već skokom male none na početku dela B, kao transformacije *pianto* topika), četvrttonskog trilera prolongiranog kroz 45 taktova, sporadičnog *sf* upada klavira i „suvog“ *non vibr.* zvuka akorada u gudačkom orkestru, potvrđeno je ovo značenje. U odnosu na upisano značenje, ovi inkompatibilni gestovi svedoče o ozbiljnoj transformaciji žanra, koja za posledicu ima groteskni efekat. Pod trilerom prvih violinina i u „zaledenom“ zvuku gudačkog orkestra, pojavljuje se još jednom BACH motiv, transformisan dugim ritmičkim vrednostima u *non vibr.* akordima gudača, a nešto kasnije (PB 9, t. 120-126) samo BAH, što je retorički gest koji ukazuje na „odumiranje.“ „Melodijski sunovrat“ u prvoj violini (PB 6, t. 84-89), tek je nagoveštaj katabazis figure u celom orkestru, kao indeksičkog gesta potpunog sunovrata u smrt, označenu klasterom, pre koje se pojavljuju dva monograma, jedan do drugog – DSCH i BACH (primer 6).

Nakon „smrti“ u delu B, pojavljuje se valcerska tema (*in f*) iz Svitke.<sup>10</sup> Tonalna tema praćena je stretom u gudačkom orkestru (ovoga puta bez mikropolifonije) i kombinovana sa monogramom BACH. Tonalni jezik prvog odseka repriznog dela A1 (f-mol, nakon koga sledi zastoj na tonici B-dura), na trenutak uspostavlja kontrolu i ravnotežu narušenu središnjim delom. Pojava klastera u gudačkom orkestru, međutim, kao znaka smrti (uporediti sa PB 11, vidi primer 6), predstavlja ključni trenutak u dramatskom toku stava, obezvređujući „uticaj“ prethodne, tonalne epizode. Četvrttonski klasterski triler u *piano* dinamici zajedno sa valcerskom ritmičkom matricom, gest je koji je u potpunoj kontradiktornosti sa tek završenom tonalnom epizodom. Spajanje klastera kao indeksičkog znaka smrti u ovom stavu, gotovo parodiranog trilerima i četvrttonovima sa ritmičkim obrascem valcera, prenaglašene akcentuacije i akustičke dinamike, predstavlja gesturalno tropiranje i istovremeno zvuči i „smešno“ i „strašno.“ Svaki sledeći pokušaj da se ponovo uspostavi plesna pulsacija (od PB 16 u klaviru – indeksički znak pokreta), biva miniran klasterom gudača, sve do potpune „zamrznutosti“ unisona gudačkog orkestra. Ovaj groteskni ples se igra, ali na *onom* svetu.

<sup>10</sup> Šnitkeu, kao ni Šostakoviću, nije bilo strano da koristi sopstvene teme, kao autocitate – primer je orkestarsko delo *In memoriam*, koje predstavlja orkestarsku preradu Kvinteta za klavir. Najpoznatiji primer autocitiranja u Šostakovićevom opusu je *Gudački kvartet br. 8*, u kome su korišćene teme iz: Simfonije br. 1, 8 i 10, *Klavirskog trija br. 2*, *Koncerta za violončelo br. 1* i opera *Lady Macbeth mcenskog okruga*.

128

130

все трели — четвертитоновые.  
All trills in quarter tones.

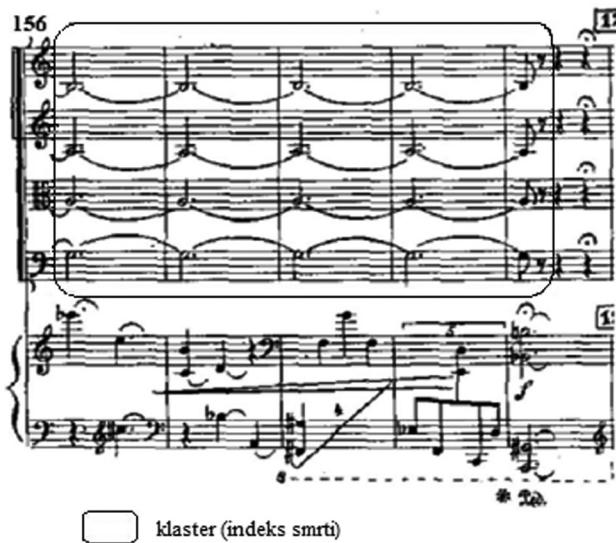
137

148

151

katabasis u gudačkom orkestru monogram DSCH monogram BACH

Primer 6. Alfred Šnitke, Klavirski kvintet, drugi stav, t. 128-160



### Primer 6. Alfred Šnitke, Klavirski kvintet, drugi stav, t. 128-160 (nastavak)

Smrt kao značenjski „nadkod“ prepoznaje se i u valceru iz svite za film *Agonija*, naslovljenom još i *Raspucin*.<sup>11</sup> Radnja filma prati poslednje mesece 1916. godine, sve do ubistva Raspucića. Prikazan je njegov odnos sa porodicom Romanov, njegove seksualne sklonosti i harizma. Analizirani valcer muzička je podloga sceni koja prikazuje prisećanja Nikolaja Aleksandroviča Romanova na Revoluciju 1905., poznatiju kao *Krvava nedelja*. Slike streljanja nedužnih civila koji beže pred konjanicima, prizori beživotnih tela razbacanih po snegu, masovnih grobnica i dece koja plaču, progone cara u sećanjima. Sama činjenica da je u ovom slučaju reč o primjenjenoj muzici, otvara više mogućnosti i širi spektar mogućih tumačenja, kako značenja dela, tako i njegovog strukturisanja.

Trodelna forma stava, bez repriznih delova, građena je kolažno (A B C) i govori u prilog činjenici da je reč o primjenjenoj muzici, koja je u funkciji pratnje različitih filmskih scena. Naslojavanjem deonica klavira, gudačkih instrumenata i čembala, formira se ostinato prvog odseka dela A (t. 1-36), u odnosu na koga retorički gestovi duvačkih instrumenata deluju kao trop. Ciklični, perpetualni pokret može se protumačiti kao indeksni znak – zamagljena je granica između zdravog i ludila, a neprestani pokret ukazuje na opsesivno ponašanje, opsednutost i gubljenje kontrole.

<sup>11</sup> Pored paratekstualne naznake za žanr *Walzer*, u rukopisu je naznačeno da je stav napisan 1974. S obzirom na to da je Kvintet, u kome se pojavljuje ista tema pisan od 1972-1976. nije moguće sa sigurnošću utvrditi u kom delu je ova tema prvi put upotrebljena. Svakako, reč je o autocitatu, kome je Šnitke bio sklon.

Dok je, u Kvintetu i Koncertu, referenca na barok uočena u upotrebi monograma BACH i polifonom tretmanu fakture, u valceru iz Srite ona je ostvarena upotrebom čembala, inače karakterističnom za Šnitkea. Referenca na stil Sergeja Prokofjeva prepoznaje se u drugom odseku prvog dela – *Tempo I* (t. 37-72). Harmonski jezik, uzlazni pasaži sa brojnim hromatskim zadržicama, instrumentacija, simfonijski zvuk u kome dominiraju limeni duvači, posebno trube, tromboni i tuba, generalno visok stepen akustičke dinamike sa naglim, neočekivanim promenama, umnogome podseća na stilski jezik numere *Ples vitezova* iz baleta *Romeo i Julija*.

Ubrzavanje tempa (*accelerando*) i popunjavanje zvučnog prostora na samom kraju dela A (t. 61-70), uz repeticiju poslednjih šest taktova, potvrđuje stalni, ekstatični pokret.<sup>12</sup> Gesturalni postupak redukovanja zvuka na gudački orkestar, ovde ima strateški značaj, jer obeležava početak središnjeg, B dela valcera (t. 73-198). Ovo je zaista pravi valcer, u kome je značenjska matrica višestruko potvrđena – instrumentacijom, homofonom fakturom sa melodijom u najvišoj deonici, sentimentalnim, melanholičnim karakterom i jasnom pulsacijom u okviru periodične strukture, bez gestova koji bi remetili tek sad uspostavljeno primarno značenje valcera. Epizoda je prekinuta jednom statičnom „filmskom slikom“ (*Meno mosso*), koja fragmentira, „cepka“ temu valcera. Fragmentarnost je dodatno obeležena promenama u tempu (*meno mosso–poco accellerando–ritenuto–allargando*). U odnosu na prethodni muzički tok, pojava čembala predstavlja, pored pomenutog na samom početku Kvinteta, možda najočigledniji primer gesturalnog tropiranja u analiziranim primerima. Gest koji u potpunosti odudara od prethodne melanholične epizode, najavljuje „infernalni galop“, sa referencom na Hektora Berlioza i „galop“ iz opere-oratorijuma *Faustovo prokletstvo*, kome se suksesivno priključuju svi instrumenti sve do *fff tutti* džez epizode koja zaokružuje stav. Kolažno građena forma otkriva strateško, funkcionalno određeno, tropiranje materijala i postupaka. Značenjske inkompatibilnosti u ovom stavu uočljivije su nego u analiziranim stavovima Kvinteta i Koncerta. Imajući na umu da je reč o primenjenoj muzici i njenoj funkciji u vezi sa smenom filmskih scena, ne čudi da je suksesija različitih elemenata, gestova i značenja u ovom primeru češća i eksplicitnija nego u druga dva. Ne treba, međutim, zaboraviti da je odluka kompozitora bila da sva ova, međusobno kontradiktorna značenja stavi pod „okrilje“ jedne paratekstualne naznake – *Walzer*. U skladu sa time, opravdano je tumačenje ovog plesa kao grotesknog, makabričnog valcera.

Umberto Eko je smatrao da je komično upereno protiv dogmi i pravila i da deluje oslobođajuće i razarajuće, jer dopušta da se pravilo oskrnavi. Komična dela, dakle, podrazumevaju unapred dato pravilo koje se ne trude da potvrde. Postojanje i identifikovanje nesamerljivosti kao posledice zajedničkog „delovanja“ suprotnih

<sup>12</sup> Prototipom ovakvog ekstatičnog plesa može se posmatrati finalna scena iz opere *Elektra* Riharda Strausa - scena u kojoj Elektra u ekstazi pada mrtva.

(inkongruentnih) svojstava, preduslov je prepoznavanja elemenata humora u muzičkom delu. Svako „oglušavanje“ o propisana pravila ili odstupanje od „normalnog,“ onog što se očekuje za dato delo, deluje u manjoj ili većoj meri komično. Otuda se efekat humora postiže postupcima „spajanja nespojivog.“ Kompozitor intencionalno dopušta istovremeno delovanje međusobno kontradiktornih elemenata, koji, ovako postavljeni, zajedno „potpisuju“ novo značenje dela. Cilj ovog rada bio je prepoznavanje načina stvaranja i određivanje stepena stvorene inkongruencije u odnosu na normu, koju u slučaju odabranih primera, predstavlja žanr. Analizom gestova i praćenjem gesturalnih procesa u valcerima, utvrđeno je da je inkongruentno značenje u najvećem broju slučajeva posledica upotrebe različitih retoričkih gestova koji „odudaraju“ od norme propisane paratekstom i neretko deluju kao trop u odnosu na gestove muzičkog toka koji im je neposredno prethodio ili im sledi. Suprotnosti postignute ovim gestovima, u sva tri valcera rezultirale su ozbiljnom transformacijom žanra i „mutiranjem“ primarnog, upisanog značenja valcera kao plesa živih u perpetualni makabrični valcer.

#### REFERENCE:

1. Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
2. Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes (Mozart, Beethoven, Schubert)*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
3. Ivashkin, Alexander. 1996. *Alfred Schnittke (20th Century Composers)*. London: Phaidon Press.
4. Lissa, Zofia. 1977. *Estetika glazbe*. Zagreb: Naprijed.
5. Sheinberg, Esti. 2000. “Definition, structure and content of the grotesque”. In *Irony, Satire, Parody, and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*, 207-228. Abingdon, Oxon: Ashgate.
6. Вуксановић, Ивана. 2015. *Хумор у српској музичи 20. века*. Београд: Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности.

## Waltz as one of the spaces of grotesque in Alfred Schnittke's works

**Abstract:** Humour, as one of the most vital phenomena of human nature and culture, has maintained the status of a special category, which evades being defined accurately. Esti Sheinberg thinks that a prerequisite for experiencing a musical piece as comic is the existence of certain incongruity among its meaningful units. She considers musical irony, satire, parody and the grotesque as correlatives of semantic ambiguities, which use two or more layers of meaning. She emphasises irony as a structural prototype for all other modes of ambiguity. Regarding irony as a phenomenon based on mutually excluding components of semantic opposites, Sheinberg makes a distinction in relation to the grotesque, which originates as a result of juxtaposition of aesthetic units, when contradictory semantic pairs are formed. The irresolvable ambiguity of the grotesque is the result of acceptance, not negation of all aspects of the representing subject. The hyperbolical nature of the grotesque in music is manifested through heightening the extreme within the framework of given parameters, while the exaggerations are noted as such in relation to the standard perceived as a human body and voice.

*The Dance of Death* brings to the fore one of the most significant features of the grotesque – the acknowledgement and accumulation of contradiction, with no tendency to their conciliation. The selected compositions for this study are the examples of macabre waltzes in Alfred Schnittke's opus. After their analysis, a certain level of incompatibility among the meaningful elements of the piece has been located and determined, as well as the relationship between the form and content, and the level of deviation from the set norm. Taking into account the importance of the relationship between the body and movement in general and the grotesque, the significant part of the paper is devoted to Hatten's theory of musical gesture.

**Key words:** humour, grotesque, gesture, dance, trope.

**Jovana Ibrajter**

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju

UDC 78.071.1:929 Berio L.

doi:10.5937/ZbAkUm1801135I

Stručni rad

## Muzički potencijali govora u delu *Sekvenca III* Lučana Berija<sup>1</sup>

**Apstrakt:** U tekstu je obrazložen način na koji je Lučano Berio tretirao literarnu komponentu u kompoziciji *Sekvenca III*. Pritom se nastojalo da se pronađu uzori, koji su Berija, potencijalno, inspirisali na „poigravanje“ sa odabranim poetskim delom. Karakterističan način na koji je italijanski kompozitor radio sa rečima, oduzimajući im status nosilaca značenja, zahtevao je uključivanje drugih kodova komunikacije, kao što su isticanje melodijsko-ritmičkih potencijala govora, te gest i mimika. Zbog svih specifičnosti Beriove kompozicije, ispituje se mogućnost njenog svrstavanja u praksi performativnih žanrova.

**Ključne reči:** Lučano Berio, *Sekvenca III*, tekstualna fragmentacija, značenje, nova vokalnost.

### *Uvod*

### *Igra za čitaoca*

Za početak, kratka igra za čitaoce!

Svaki stih iz dole navedenog niza treba posmatrati kao zasebnu celinu. Ilustrativnosti radi može se zamisliti da su oni, zapisani na pojedinačne papiriće, ubaćeni u šešir i pomešani; izvlače se sistemom slučajnog izbora i lančano nadovezuju jedan na drugi, sve dok se ne iskoristi poslednji od devet stihova.

give me	a few words	for a woman
to sing	a truth	allowing us
to build a house	without worrying	before night comes

<sup>1</sup> Ovaj tekst predstavlja seminarski rad realizovan na IV godini OAS Muzikologije na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu u klasi prof. dr Ire Prodanov, akademske 2017/2018. godine.

Rezultat nasumičnog raspoređivanja ovih kratkih stihova jeste poetska forma koja, kreirana na takav način, ima mnoštvo varijanti. Cilj sprovedene igre rečima je da se pokaže da nijedno čitanje navedene pesme nije pogrešno, tj. da tačno rešenje ne postoji. Čitalac je može započeti poslednjim stihom, a završiti prvim; može čitati horizontalno, vertikalno, cik-cak putanjom, itd. Pesme sa pokretnim stihovima, kakva je ova, čine specifikum žanra modularne poezije (Halfyard, 2007). One su tipičan primer otvorenog dela, čiji tumač ima ulogu da u trenutku interpretacije slobodno organizuje postojeće segmente, odnosno da „ne bude samo uživalac, već da zajedno sa autorom učestvuje u fizičkom uobličenju dela ili transformacijama materijalnog oblika dela“ (Šuvaković, 1999: 232).

Autor pesme koja je upotrebljena za upravo okončanu igru je Švajcarac Markus Kuter (Markus Kutter). Na njoj je zasnovano delo *Sekvenca III* (*Sequenza III*), italijanskog kompozitora Lučana Berija (Luciano Berio).

Berio je u ovom ostvarenju, koristeći se tehnikom fragmentacije teksta, proširio granice jezičke igre koja se na početku nudi čitaocu; mogućnost premeštanja stihova kompozitor je primenio na manje jezičke celine, slobodno raspoređujući i kombinujući reči i slogove iz Kuterove pesme. Njihovo konačno oblikovanje prepustio je vokalnom interpretatoru, koji u tekstualnim fragmentima pronalazi novo značenje. „Rascepke“ stihove pesme izvodi u rasponu od svakodnevnog vokalnog ili govornog do umetnički vokalnog ili pevanog, nastojeći da muzički sadržaj „iscrtava“ telesnim pokretima.

Osim što mu je omogućeno da u određenoj meri uređuje segmente tekstualnog predloška, pevaču *Sekvence III* sloboda je dopuštena i iz aspekta afektivne i ekspresivne dramaturgije, kao i ritma i tonske visine izvođenja. Uprkos tome što vokalne akcije moraju biti vremenovane u okviru podele od 10 sekundi na svakoj stranici notnog teksta, o Berioovom delu se može govoriti kao o formi otvorenog tipa. U prilog tome ide činjenica da ga interpretator u trenutku izvođenja iznova „stvara“, slobodno organizujući njegove unutrašnje strukture.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Tvrđnja Ctirada Kohouteka da je aleatorika tehnika komponovanja u kojoj je proces stvaranja, ali i izvođenja muzičkog dela, prepušten manje ili više kontrolisanoj slučajnosti, ide u prilog tumačenju *Sekvence III* kao forme otvorenog tipa. Kontrolisanu aleatoriku on naziva još i relativnom, usmerenom ili ograničenom (Kohoutek, 1984).

*Tretman teksta u kompoziciji Sekvenca III  
Igra za Lučana Berija*

Italijanski kompozitor Lučano Berio<sup>3</sup> je kompoziciju *Sekvenca III* za ženski glas napisao 1965. godine. Ona je treća u nizu od četrnaest istoimenih ostvarenja, kojima je Berio, u periodu od 1958. do 2002. godine, satkao gotovo neprekinutu nit u svom opusu.<sup>4</sup> S obzirom na kontinuum koji se uočava može se prepostaviti da je kompozitor već na samom početku imao ideju da će napisati niz srodnih dela u kojima će istraživati tehničke i izražajne mogućnosti različitih instrumenata, te da ih je stoga nazvao *Sekvencama*. Ako se podje dalje u traženju motiva za ovakvo naslovljavanje kompozicija, doseže se do pojma sekvence kao najstarijeg i najznačajnijeg oblika tropiranja u starohrišćanskoj muzici. Pošto je reč o postupku koji se vezuje za vokalnu umetnost, deluje da bi sličnost sa navedenom srednjovekovnom pojавom mogla da se traži isključivo u *Sekvenci III*, te da u širem kontekstu nema naročitog smisla. Međutim, u prilog ovakvom tumačenju ide razmišljanje o tome da je kompozitor u određenoj dozi slobode koja je bila dozvoljena izvođaču hrišćanskih sekvenci potencijalno video uzor i podsticaj da sličan princip prenese u svoja ostvarenja. Sloboda o kojoj se govori odnosi se na umetnute duge melizme, odnosno na sposobnost crkvenog pevača da, osim dodavanjem reči, glasovnim „manipulacijama“ bliže određuje i komentariše osnovni tekst.<sup>5</sup>

Eksperimentišući sa raspoloživim literarnim predloškom, Lučano Berio je u *Sekvenci III* preduzeo akcije koje izlaze iz okvira „igre“, predviđenih od strane Markusa KUTERA.<sup>6</sup> Naime, devet stihova njegove pesme, čiji je raspored pesnik prepustio volji

<sup>3</sup> Lučano Berio (1925–2003) je prve muzičke korake napravio u rodnom gradu Onelji (Oneglia), zahvaljujući svom ocu i dedi. Dvojica orguljaša su najmlađeg Berija podučavali sviranju klavira. Na privatnim časovima održavanim u njihovoj kući često je korepetirao pevačima, pa se rano upoznao sa vokalnom umetnošću. Dok je pratilo soliste na audiciji za stipendiju za studiranje na Milanskom konzervatorijumu (Conservatorio di Milano), koji je i sam pohađao od 1945. godine, upoznao se sa Ketij Berberian (Cathy Berberian, 1925–1983). Ubrzo nakon prvog susreta, njih dvoje su stupili u brak. Specifičnost glasa K. Berberian i, iznad svega, njene interpretatorske sposobnosti, inspirisale su ga da počne da eksperimentiše na polju vokalne muzike (Edwards, 2004).

<sup>4</sup> *Sekvence* su pisane za različite solističke instrumente: flautu (1958), harfu (1963), glas (1965), klavir (1965), trombon (1966), violu (1967), obou (1969, kasnije prerađena za sopran saksofon), violinu (1976), klarinet (1980, kasnije prerađena za bas klarinet, a potom i alt saksofon), trubu (1984), gitaru (1987), fagot (1995), harmoniku (1995) i violončelo (2002). Upor. <<http://www.lucianoberio.org/node/45>> 15. 01. 2018.

<sup>5</sup> Upravo umetanje netekstualizovanih dugih melizama čini suština tropa, a sekvenca je, sasvim izvesno, započela kao melizmatični muzički trop *Alilaji*. Tek kasnije je, dodavanjem reči, najistaknutija osobina sekvenci postala prisustvo teksta, koji je gotovo uvek silabično tretiran (Judkin, 2003).

<sup>6</sup> Oskudni podaci koji se mogu pronaći o Markusu Kuteru (1925–2005), istoričaru, političaru, publicistu i poeti, nisu dali odgovor na pitanje o potencijalnom poznanstvu sa L. Beriom.

čitaoca, italijanski stvaralač rasparčao je na mnoštvo fragmenata; razdelio ih je na najmanje jezičke jedinice – foneme i morfeme, kojima je, tek ponegde u kompoziciji, pridružio celokupne reči ili stihove. Već je tokom šeste decenije 20. veka, kada se odnos između muzike i jezika korenito menjao „ponajpre zbog gubitka glazbene jezičnosti“ (Danuser, 2007: 430), italijanski kompozitor ispitivao fonološke aspekte muzike/muzičke aspekte fonologije, pozivajući se pritom na rezultate nauke. On je čak, u svrhu što podrobnijeg razumevanja ovog fenomena, kontaktirao stručnjake iz oblasti otorinolaringologije.<sup>7</sup>

Pošto je, sistemom „rasparčavanja“ teksta označioce „ispraznju“ od označenih, pa samim tim i od značenja, italijanski stvaralač mogao je da se posveti ispitivanju složenih zvučnih potencijala govorenih fragmenata. Izvođaču dela, oslobođenom od pritiska da ostvarenje shvati što objektivnije, onako kako je nametnuto posredstvom literarnog, ali i notnog predloška, omogućeno je da ga pročita i razume na način koji je svojstven samo njemu.

Objašnjenje koje je Berio dao kao prilog uz *Sekvencu III* pokazuje njegovu nameru da interpretatoru u velikoj meri prepusti oblikovanje ove kompozicije, kroz koju se prožimaju dva osnovna načina izvođenja – govorno i pevano. Distinkcija između njih postignuta je specifičnim oznakama u grafičkoj partituri. U njoj se uočavaju tri vrste beleženja teksta: unutar uglastih zagrada upisani su pojedinačni glasovi, odnosno foneme, dok se među kosim crtama nalaze segmenti pojedinih reči, koje treba posmatrati i izgovarati kao delove celokupnog izraza.<sup>8</sup> Treća osobenost na koju se nailazi prilikom razmatranja literarne komponente odnosi se na tekstualne fragmente, složene vertikalno unutar oblih zagrada. Redosled njihovog nastupanja je, kako je naglašeno u notama, prepušten volji interpretatora. Radi se o segmentima predviđenim za govorno izlaganje, koji su zapisani na jednoj liniji, ali i ispod i iznad nje.

Drugacija kompoziciona sredstva odabrana su da prate svaki od navedenih načina beleženja teksta:

<sup>7</sup> Lučano Berio je pri italijanskoj radio i tv stanici RAI 1955. godine, zajedno sa sunarodnikom Brunom Madernom, osnovao Studio za muzičku fonologiju (Studio di fonologia musicale). Dok je u njemu delovao, na Beriovo ime adresirano je pismo, u kom je prosleđen naučni rad sa Kongresa italijanskog društva za eksperimentalnu fonetiku, održanog 1958. godine. U tekstu, čiji su autori Đino S. Sačerdote (Gino S. Sacerdote) i Đuzepe Beluzi (Giuseppe Bellusi), predstavljene su elekroakustičke analize suglasnika. Pismo poslato Beriju 27. aprila 1958, od strane prof. Ettore Boke (Ettore Bocca) sa Milanske klinike čuva se u Arhivu Bruna Maderne na Univerzitetu u Bolonji (Ramazzotti, 2015). Podstaknut ovim istraživanjem Berio je tretman teksta srođan onom na koji se nailazi u *Sekvenci III* najpre koristio u ostvarenju *Tema – Omaž Džojsu* (*Thema – Omaggio a Joyce*, 1958), zatim u delu *Krugovi* (*Circles*, 1960), a potom i u kompoziciji *Lica* (*Visage*, 1961). U *Licima* se pronalazi jedna jedina reč, čiji je izvorni oblik zadržan. U pitanju je pojam *parole*, koji na italijanskom jeziku, paradoskalno, označava upravo *reč*.

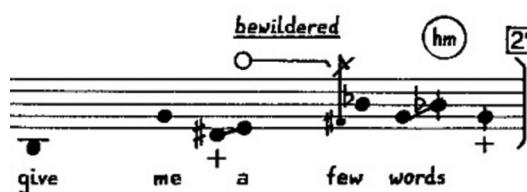
<sup>8</sup> Na primer: /co/ kao deo reči *comes*, /gi/ od *give*, /wo/ i /man/ od *woman*, /al/ i /wing/ iz reči *allowing*, /tho/ od *without*, itd.



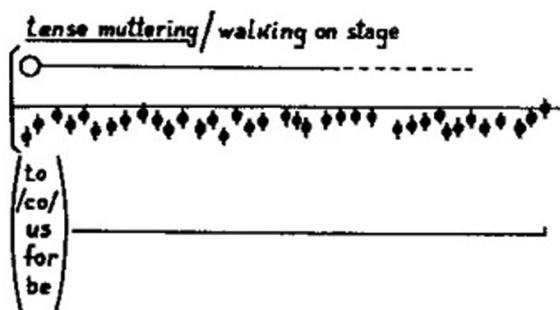
**Primer 1.** Foneme se smenuju ispod ležećeg tona, čija visina zavisi od volje izvođača. Ovakav postupak otkriva raznolikost boja iste zvučne visine.



**Primer 2.** Promena tonskih visina uvodi se prilikom izvođenja morfema koji u spolu daju reč.



**Primer 3.** Melodijski pokreti uočavaju se i kod izlaganja celokupnih stihova.



**Primer 4.** Mešavinu fragmenta, fonema i morfema, treba izlagati deklamatorno, redosledom koji izvođač odabere.

U prethodnom primeru Berio je, imajući u vidu melodijsko-ritmičke potencijale deklamatornog interpretiranja, naznačio u kom smeru glas treba da se kreće. Ovakav princip notiranja podrazumeva slobodu prilikom tumačenja partiture u smislu registra i veličine intervalskih pokreta. Slično je i u slučaju kada su muzičke oznake zapisane u okviru trolinijskog notnog sistema, koji kao takav ne daje rešenje za konkretno određenje registra. Čak je i treća mogućnost, koja odgovara tradicionalnom načinu zapisivanja muzičkih komponenti, otvorena za transformacije onoga ko delo čita, jer poseduje precizno ispisane odnose intervala, ali je njihova visina relativna, odnosno zavisna od tona kojim pevač započne određenu muzičku misao. Note zapisane u trolinijskom i petolinijskom sistemu podvučene su nizovima fonema, morfema, te dužih rečeničnih sklopova. Ponekad se dve morfeme iz iste reči nađu veoma blizu jedna drugoj, tako da se iz njihovog spoja formira zvučanje, koje je nosilac određenog značenja. Premda se, pored toga, na pojedinim mestima pojavljuju još i čitave reči, ili čak rečenice, njihova funkcija nije semantička.<sup>9</sup> O tome svedoči tvrdnja kompozitora da „[...] redosled reči nikada nije izložen tako da one formiraju značenjske fraze. Sled slogova nema za cilj da proizvodi reči i, konačno, umnožavanje fonetskih elemenata ne vodi ka konstruisanju slogova ili drugih složenijih elemenata“ (Edwards, 2004: 24, prema Osmond-Smith, 1985).

Lučano Berio se, kada je u pitanju literarni predložak, koristio postupkom fragmentacije, onako kako su to činili postmodernistički književnici. Okupiran činom „rasparčavanja“, pesmi Markusa KUTERA pristup je kao izazov bez granica. Italijanski kompozitor je u svakom stihu pesme video mikrokosmos sačinjen od mnoštva čestica; njih je tretirao kao samostalne celine, koje je svojevoljno raspoređivao i kombinovao sa drugim činiocima, što je za posledicu imalo ukidanje značenjske vrednosti stihova ili reči iz kojih potiču. Fragmentaciju je smatrao pogodnim sredstvom za razbijanje iluzije „o velikim sistemima koji pretenduju da su jedini u posjedu Istine i da njihove ideje imaju univerzalnu važnost“ (Lešić, 2008: 416).

Ukoliko se u obzir uzme stav da je postmodernizam, uslovno rečeno, srodnik modernizma, jer „ne predstavlja toliko suprotnost modernističkim izražajnim postupcima koliko modernističkom senzibilitetu“ (Lešić, 2008: 416), opravdano je razmišljati o tome da su modernistička stremljenja iz prve polovine 20. veka uticala na Beriov umetnički izraz.<sup>10</sup> U ovom slučaju sličnost je uočena u vezi sa dadaizmom – pokretom čiji su tvorci, sa ciljem vraćanja jezika na njegove primarne postulate, preispitivali semantički aspekt umetnosti. Tragajući za novim/starim načinima izražavanja, oni su u prvi plan stavljali zvučne potencijale govora.

---

9 Na njih se nailazi sledećim redosledom: 60” – *a woman*, 1’ 50” – *give me a few words for a woman*, 3’50” – *to sing*, 4’20” – *a truth*, 6’10” – *to build a*, 6’20” – *a few words before*, 6’35” – *to sing before night*, 8’15” – *allowing before night comes*, 8’35” – *to sing*.

10 O različitim teorijskim stanovištima, koja se odnose na određenje postmodernističke umetnosti, detaljnije je raspravljanu u knjizi *Fragmenti o muzičkoj postmoderni* (Veselinović-Hofman, 1997).

Rasparčanost i besmisao teksta kojim je podvučena *Sekvenca III* neodoljivo podsećaju na jezik dadaista. Njihov pokret, koji je otpočeo u zaraćenoj Evropi 1916. godine, okarakterisan je kao antumetnost, jer predstavlja svojevrsnu „negaciju svega do tad poznatog u umetničkom izražavanju“ (Todorović, 2012: 780). Premda bi se za ostvarenja dadaista reklo da imaju radikalne, destruktivne tendencije, i da su, u najmanju ruku, skeptična u odnosu na postojeće estetske norme, u njihovoј biti pronalazi se nešto praiskonsko, vezano za najstariju tradiciju čovečanstva. Bežeći od surove stvarnosti, koju moderan i napredan čovek, absurdno, nije sprečio, nego je sve više podsticao njeno nehumano stanje, umetnici su zalazili u duboku prošlost i tragali za jednostavnošću. Sa ciljem da dočaraju atmosferu života u vekovima starim, afričkim i drugim plemenima, dadaisti koriste jezik kojim oponašaju najprimitivnije zvuke iz prirode (Todorović, 2012). Time se stvara asocijacija na prelingvističku fazu komunikacije, onakvu kako je potencijalno izgledala tokom prvih dana svog nastanka.

Zanemarujući sve rezultate i kanone dotadašnje umetnosti, razvijane tokom viševekovne tradicije, pripadnici ovog pokreta upuštaju se u potpuno razgrađivanje postojećih umetničkih formi. Lučano Berio je, poput dadaista, obesmišljavanjem semantičkog aspekta teksta, u prvi plan stavio njegove tipografske i muzičke karakteristike; fragmente je rasporedio tako da, zahvaljujući intonativnim sposobnostima, ali i interakciji sa delovima koji im prethode i slede, na površinu isplivava njihova prirodna muzikalnost.

Da bi postigao efekat nalik onom koji su ostvarili dadaisti, čija se poezija pokazala kao izrazito „muzički obdarena“, Berio se morao oslobođiti stega i odstupiti od pravila igre određenih od strane Markusa Kutera; materijal švajcarskog autora prisvojio je kao raspoložive rekvizite, ali je postupke i tok igre odredio sam. Italijanski kompozitor je to učinio sa idejom da što podrobnije ispita akustičke potencijale govorenih fragmenata. Za to je bila neophodna detaljna analiza Kuterove pesme, kojom se prodire u boje i zvučanja svakog pojedinačnog tekstualnog segmenta, nakon koga sledi njegovo pažljivo kombinovanje sa drugim, srodnim delovima. „Kompenzaciju“ za to što je, skidajući sloj po sloj sa njih, rečima ukidao značenje koje su do tada imale, Berio je pronašao u interakciji sa neverbalnim vidovima izražavanja.

*Interakcija muzike i neverbalne komunikacije  
Igra za izvođačicu*

Lučano Berio je, eksperimentujući sa mogućnostima glasa, pomerio granice klasične vokalne umetnosti, u čijem se središtu nalazio kult lepote tona i virtuoznosti, u širi prostor pevačke interpretacije. Šezdesetih godina prošlog veka je, najpre u kompoziciji *Lica*, a potom i u *Sekvenci III*, zajedno sa svojom tadašnjom suprugom

– pevačicom Keti Berberian, razvijao koncept nove vokalnosti.<sup>11</sup> Suštinu ovog pojma čini glas koji je u proces izvođenja integriran jednako spontano kao i gest i mimika. Sa „zalaskom“ u područje nove vokalnosti akcenat se sa izražavanja konvencionalnim jezikom premešta na polje telesnih i vokalnih ekspresija. U skladu sa tim, glas sve češće postaje nosilac melodisko-ritmički podržanog „govora“, te smeha, plača, jecanja, kašla, uzdisanja, i drugih urođenih vokalnih izraza, koji su, nagonski, povezani sa specifičnim pokretima lica i tela.

Keti Berberian poručuje da je „u svrhu razumevanja nove vokalnosti, važno ustanoviti da umetnost mora da odražava i izražava sopstveno doba; ipak, mora da se obraća i prošlosti, prihvatajući breme istorije. [...] U tom smislu novu vokalnost ne treba vezivati isključivo uz savremenu muziku, već i uz nov način pristupanja tradicionalnoj muzici, koji podrazumeva da se prethodno stečeno zvučno iskustvo koristi uz senzibilitet današnjice...“ (Berberian, 2016: 48–49).<sup>12</sup> Iako je neophodno da se izvođač *Sekvence III* oslanja na sposobnosti i veštine klasične vokalne tehnike, on, istovremeno, mora biti „otvoren“ za novine, koje nastaju kao rezultat sve intenzivnijeg zalaska u sferu drugih disciplina, u prvom redu dramske umetnosti. Takav vid interpretacije čvrsto je povezan sa fenomenom muzičkog gesta – pojmom koja obuhvata fizičke pokrete, emotivne iskaze i zvučne kvalitete, i ima ulogu da muzikom podražava telesne gestove, kao i apstraktne misli i ideje (Crnjanski, 2010).

Berio je ispitivao dramaturgiju govornog medija, težeći da ga ozvuči u skladu sa njegovim prirodnim muzičkim potencijalima. Italijanski kompozitor je, objašnjavajući vanmuzičke pojave koje su ga intrigirale, izjavio da u rečima koje analizira akustički i muzički, pronalazi novo značenje: „Ja razotkrivam reč. Isto činim i sa disanjem i uzdasima, koji za mene ne predstavljaju zvučne efekte, nego vokalne gestove, i takođe su nosioci određenog značenja“ (Edwards, 2004: 21, prema Osmond-Smith, 1985).

Vrednost reči, s obzirom na to da gubi ulogu pojma koji nešto označava, biva „raspršena“ na njene zvučne, ritmičke i tembralne kvalitete, koji joj daju neočekivana, raznolika značenja. Na taj način se u kompoziciji *Sekvencia III* uspostavlja ravnopravnost između jezika i tona – dva, u biti, srodna izražajna sredstva – koji postaju saveznici u ispoljavanju raznih emotivnih impulsa. Svestan da recipijent na osnovu govora koji se odvija na nepoznatom, zapravo nepostojećem jeziku ne može donositi zaključke vezane

11 Podstaknuta zajedničkim eksperimentima na području vokalne tehnike, Keti Berberian je 1966. godine napisala esej *La nuova vocalità nell'opera contemporanea*, koji je preveden na engleski jezik i objavljen u publikaciji *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality* (Karantonis, Placanica, Sivuoa-Kauppala i Verstraete, 2016). Pored Lučana Berija, koji joj je posvećivao svoja dela za glas, ova vokalna umetnica sarađivala je i sa mnogim drugim renomiranim kompozitorima, poput Bruna Maderne, Igora Stravinskog (Igor Stravinsky), Džona Kejdža (John Cage), Silvana Busotija (Sylvano Bussotti), itd.

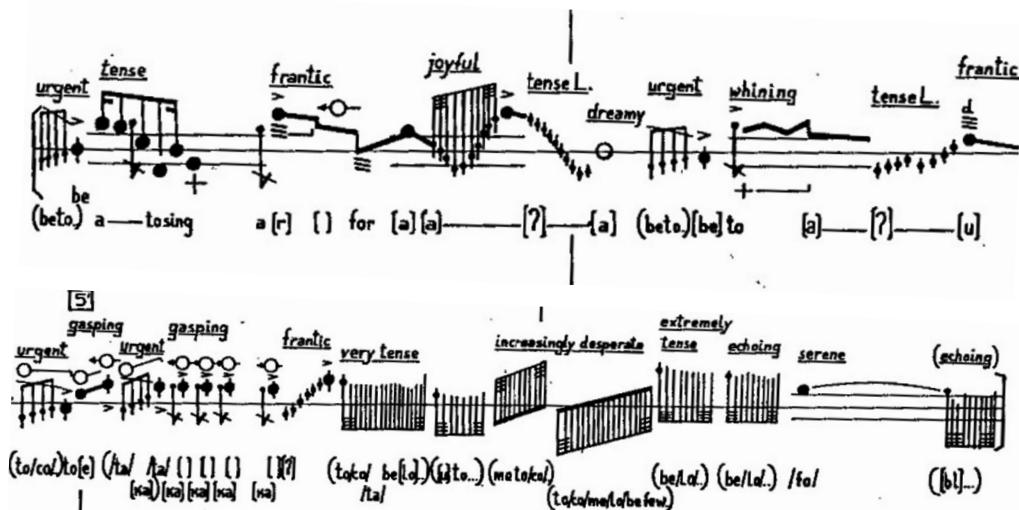
12 Koncept nove vokalnosti može se posmatrati u analogiji sa tzv. *proširenom vokalnom tehnikom* (*extended vocal technique*) u muzici 20. veka, u smislu „prekoračenja“ do tada poznatih postupaka koji ispituju potencijale glasa (Moses, 2016).

za tok i sadržaj priče, kompozitor u pomoć poziva kodove neverbalne komunikacije, kao što su mimika, pokret tela, i, svakako, intonacija glasa. Reč je o radnjama koje se, osim slušno, percipiraju uz pomoć čula vida: različiti tipovi smeha, kašalj, udisaji i dahtanje, kliktaji ustima, tremola postignuta podrhtavanjem vilice, zatim akcije koje uključuju pokrete ruku, poput pucketanja prstima, prekrivanja usana šakom ili prstima, te pomeranje ruku spojenih preko usana u obliku šoljice, zarad stvaranja efekta udaljavanja, odnosno približavanja zvuka. Zbog melodijsko-ritmičkih kvaliteta kojima su „napojeni“, i u čijem sadejstvu formiraju naročita značenja, ovi postupci mogu se svrstati u kategoriju muzičkog gesta. On ne podrazumeva „samo fizički pokret koji učestvuje u stvaranju zvuka ili niza zvukova na osnovu postojeće partiture, već specifično oblikovanje koje tim zvukovima daje izrazito značenje“ (Crnjanski, 2010: 27–28).

U skladu sa tim se u *Sekvenci III*, kao posebno interesantne, očituju deskriptivne, ekspresivne oznake, ispisane iznad linijskog sistema. Zahvaljujući njihovom prisustvu, delo je ispunjeno mnoštvom izrazito kontrastnih emocionalnih stanja. Izvođač ovog ostvarenja, koje traje oko osam i po minuta, susreće se sa čak 43 različite afektivne odrednice; pritom se neke od njih pojavljuju i po više puta u toku dela.<sup>13</sup> U segmentu kompozicije u kome je postignuto stanje najvećeg uzbudjenja, ekstatična osećanja, poput radosti, pomahnitalosti, napetosti, smenjuju se na gotovo svake 2, 3 sekunde. Njihova raznolikost podržana je kompozicionim postupcima, koji podrazumevaju sažetak svih prethodno izloženih zvučnih pojava, što, u kombinaciji, dovodi do dramaturške kulminacije. U (muzičkom) izrazu dominiraju izrazito efektna sredstva, poput širokih arpeđa, simulacije smeha, čestih tremola izazvanih pomoću ruku, ali i bez njih, te akcenata.

Osim oznaka, koje izražavaju potpuno oprečna raspoloženja, a slede jedna druga u roku od samo nekoliko sekundi, pronalaze se i one emotivne odrednice, koje su toliko sroдne, da je skoro nemoguće napraviti distinkciju među njima. Jedan od takvih zahteva odnosi se na simuliranje nervoznog, a posle napetog, zatim pomamnog, te veoma uzbudenog i mahnitog, onda jecajućeg, napsletku duhovitog, potom i čežnjivog smeha. Ovaj primer (pr. 5) dokazuje da zadatak koji sprovodi interpretator Beriove kompozicije nije nimalo lak. Od njega se traži da iznese niz raznorodnih, intenzivnih osećanja kao što su ushićenje, opčinjenost, zanesenost, mahnitost, nervosa, ekstaza, itd. Mnoga od njih su specifična utoliko što mogu imati i pozitivnu i negativnu konotaciju, pa čak i od strane istog izvođača mogu biti dvojako „pročitana“.

<sup>13</sup> Ekspresivne oznake koje je L. Berio koristio u *Sekvenci III* navedene su abecednim redosledom: *anxious, apprehensive, bewildered, calm, coy, distant, distant and dreamy, dreamy, dreamy and tense, echoing, ecstatic, extremely intense, extremely tense, fading, faintly, frantic, frantic laughter, gasping, giddy, impassive, increasingly desperate, intense, joyful, languorous, muttering, nervous, nervous laughter, noble, open laughter, relieved, serene, subsiding, tender, tense, tense laughter, tense muttering, urgent, very excited and frantic, very tense, whimpering, whining, wistful, witty*.



**Primer 5.** Kulminacija je postignuta zgušnjavanjem materijala na svim nivoima, počevši od brze smene oprečnih afektivnih odrednica, preko širokog melodijskog raspona glasa, koji obuhvata čas donji, čas gornji registar, pa do izuzetno brzih promena tekstualnih fragmenata. Ovaj deo kompozicije počinje u 4. minuti i 20. sekundi, a traje oko minut i po.

Premda je kompozitor vrlo precizno opisao svoje zahteve, dosledno sprovođenje ekspresivnih odrednica nije moguće. Taj proces, u kome iz jedne vrste uslovjenosti izrasta spontanost, čini suštinu Beriovog dela. Sloboda u ovom slučaju proizilazi iz činjenice da realizacija muzički podržanih gestova zavisi od jedinstvenog delovanja umetnice – „pevačice, glumice ili i jedne i druge“<sup>14</sup>; na taj način svaka izvedba kompozicije, makar i od strane iste osobe, donosi drugačiji ishod. Kompozicija Lučana Berija jasan je pokazatelj da „granice izvođaštva, kao i umetnosti uopšte, više nisu jasno definisane – interpretatori prekoračuju svoje područje i zalaze na teritoriju drugih. [...] Nova vokalnost potvrđuje da bi pevač trebalo da bude sposoban da glumi, peva, igra, vlada mimikom, improvizuje – drugim rečima, da utiče na oči jednako kao i na uši“ (Berberian, 2016: 49).

Karakteristike ovog dela, koje provocira spontanost u interpretaciji, a čiji nosilac osim pevačice, može da bude i glumica, navode na razmišljanje o pojmu performansa; on se „gradi na realnom vremenu i prostoru, i osim toga, i fizička svojstva date sredine akceptuje kao relevantne činioce“ (Szombathy, 1998: 106).

<sup>14</sup> Beriov komentar uz partituru kompozicije *Sekvenca III*. Već je ranije Arnold Šenberg (Arnold Schoenberg) sugerisao da bi za izvođača glasovne deonice u ostvarenju *Pjero mesečar* (*Pierrot lunaire*, 1912) bilo bolje angažovati muzički obrazovanu glumicu, nego solo-pevačicu (Soder, 2008).

U komentaru priloženom uz partituru stoji uputstvo, koje određuje da izvođač mrmljajući izlazi na scenu, i sa tom radnjom ne prestaje do onog trenutka kad publika završi sa aplauzom. Osim ovog slučaja, nema drugih indikacija da je Berio uključivao uticaje spoljašnjih događaja, između ostalog i publike, na samo delo. Činjenica da su u performansu i sličnim formama, kao što su hepening i akcionizam, autori ujedno i izvođači dela, udaljava od mogućnosti da se Beriova *Sekvenca III* u potpunosti sagledava kroz prizmu ove discipline. Ipak, ono što je čvršće vezuje za performans jeste podatak da on nastaje iz „interdisciplinarnih i multimedijalnih pokušaja prevladavanja zatvorene modularnosti modernističkih umetničkih disciplina. Performans je poližanrovski projekat zato što ukazuje kako se različiti žanrovi različitim umetnostima suočavaju i međusobno ‘intertekstualno’ transfigurišu i transformišu“ (Šuvaković, 1997: 9–10).

Upravo je na interakciji između muzike, književnosti, te pokreta tela, koje je, uslovno rečeno, upotrebljeno kao objekat umetničkog rada, zatim i vizuelne umetnosti, u smislu grafičkih dispozicija partiture, čije pojedinosti mogu da budu protumačene na različite načine, zasnovana Beriova kompozicija. Nju krasi mnoštvo emocija i afekata, iz kojih proizilaze muzički gestovi, za čije je izvođenje pogodan pasionirani izvođač – onaj koji posedeve veštine izražavanja različitih, oprečnih duševnih stanja, i koji u naletu emocija ispoljava svoj stav. Ovakav interpretator uspeva da kombinuje različite umetnosti i da ih materijalno transformiše i transfiguriše, te da tako od književnog teksta dobije značenje višeg reda, a da posredstvom muzike tvori koautorski projekat između sebe i kompozitora.

### Zaključak

Činjenica da je Lučano Berio za kompoziciju *Sekvenca III* odabrao poetsko delo Markusa Kutera, da bi ga potom razbio na mnoštvo malih čestica, i „ispraznio“ od (brojnih) mogućih značenja koje je imalo, na prvi pogled može da deluje kao apsurdan potez; reklo bi se da mu za to uopšte i nije bio potreban bilo kakav tekstualni predložak. Traženje uzora i uzroka za ovakvo postupanje, međutim, dovelo je do zaključka da je, umesto o negaciji i dekonstrukciji, podesnije govoriti o preispitivanju suštine i svih skrivenih potencijala odabrane pesme. Italijanski stvaralac je, poput predstavnika dadaističkog pokreta, „ogoljavanjem“ reči, skidanjem površinskih slojeva sa njih, zalazio u rudimentarne svetove njihovog značenja. Pomažući se sredstvima, kao što su pokreti lica i tela, podržani melodijsko-ritmičkim, afektivnim „govorom“, podstakao je na razmišljanje o samoj biti komunikacije, koju je sveo, reklo bi se, na prelingvističku fazu. Time je dopustio sebi, potom izvođaču, a na kraju i recipijentu kompozicije da na osnovu sopstvenog doživljaja neverbalnih postupaka određuje njenu potencijalno značenje.

Kao i Markus Kuter koji je čitaocima ponudio mnoštvo mogućih varijanti jedne pesme, Lučano Berio je interpretatoru *Sekvence III* na raspolaganje stavio širok spektar melodijsko-ritmičkih rešenja, afektivnih odrednica, te telesnih i vokalnih ekspresija, kojima se „napaja“ sadržaj tekstualne komponente. Suočavajući i preplićući navedene činioce, pevač u trenutku izvođenja, s jedne strane, rešava grafički rebus iz partiture, a sa druge stvara muzičko-dramsku zagonetku, koju svaki uživalac odgoneta na sebi svojstven način, i tako postaje aktivan učesnik u igri.

#### REFERENCE:

1. Berberian, Cathy. 2016. „The New Vocality in Contemporary Music (1966)“, u: *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, 47–49.
2. Crnjanski, Nataša. 2010. „Od gesta do značenja u muzici – kroki teorije o muzičkom gestu“, u: *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 43, 23–32.
3. Danuser, Hermann. 2007. *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
4. Edwards, Patti Yvonne. 2004. *Luciano Berio's Sequenza III: the Use of Vocal Gesture and the Genre of the Mad Scene*. Denton: University of North Texas.
5. Halfyard, K. Janet. 2007. *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Farnham: Ashgate Publishing.
6. Judkin, Džeremi. 2003. *Muzika u srednjovekovnoj Evropi*. Beograd: Clio.
7. Lešić, Zdenko. 2008. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
8. Moses, Annika. 2016. *The New Vocality*. <<http://annikamoses.wixsite.com/composition/single-post/2016/05/11/The-New-Vocality>> 20. 01. 2018.
9. Osmond-Smith, David (ed). 1985. *Luciano Berio: Two Interviews with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga*. London: Marion Boyars Publishers.
10. Ramazzotti, Marinella. 2010. „Luciano Berio's Sequenza III: From Electronic Modulation to Extended Vocal Technique“, u: *Ex Tempore. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*, 15 (1), 81–96.
11. Soder, Aidan. 2008. *Sprechstimme in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire*. Wales: The Edwin Mellen Press.
12. Szombathy, Bálint. 1998. „Umetnički performans: umetnost živosti i nomadizma“, u: *Strategije novog teatra: zbornik radova sa međunarodnog simpozijuma u okviru 3. INFANT-a*, 105–111.
13. Šuvaković, Miško. 1997. „Postmoderni performans“, u: *Strategije novog teatra: zbornik radova sa međunarodnog simpozijuma u okviru 2. INFANT-a*, 9–19.
14. Šuvaković, Miško. 1999. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*. Beograd /Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti/Prometej.
15. Todorović, Predrag. 2012. „Dadaizam i avangardizam“, u: *Književna istorija*, 44 (148), 779–787.
16. Veselinović-Hofman, Mirjana. 1997. *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*. Novi Sad: Matica srpska.
17. <<http://www.lucianoberio.org/node/45>> 15. 01. 2018.

### Musical potential of speech in *Sequenza III* by Luciano Berio

**Abstract:** The paper explains the manner in which Luciano Berio treated the literary component in his composition *Sequenza III*. At the same time, it aims to identify models which might have inspired Berio to “play” with the chosen poetic text. The characteristic manner in which the Italian composer dealt with words, depriving them of their status of the carrier of meaning, required other codes of communication to be included, such as emphasising the melodic-rhythmic potential of speech, as well as gesture and mimicry. Taking into account all the specifics of Berio’s composition, the possibility of classifying it into the performative genre is considered.

**Key words:** Luciano Berio, *Sequenza III*, text, meaning, nonverbal communication.

Dušan Erak

Univerzitet u Istočnom Sarajevu  
Muzička akademija  
Katedra za teorijsku nastavu  
Bosna i Hercegovina

UDC 787.61.087.51

doi:10.5937/ZbAkUm1801148E  
Stručni rad

## Značaj priručnika za gitaru Georgija Milanovića i Ivana Padoveca u muzičkoj pedagogiji i metodici nastave gitare na južnoslovenskom prostoru<sup>1</sup>

**Apstrakt:** U petoj deceniji 19. vijeka prvi put su se na južnoslovenskom prostoru pojavila dva priručnika, dvije škole za gitaru – rukopisno izdanje Georgija Milanovića u Srbiji i štampano izdanje hrvatskog kompozitora Ivana Padoveca, izdato u Beču. Komparativnom analizom ovih priručnika ustanovljeno je da sadrže osnovna metodička uputstva za učenje tehnike sviranja u maniru do tada u Evropi štampanih priručnika za gitaru. Objasnjeni su osnovni teorijski pojmovi iz oblasti melodike, ritma, tempa, dinamike, agogike i ornamentike i na taj način predstavljaju i priručnike teorije muzike za muzičare amatera. Primjeri namjenjeni tehničkom usavršavanju u sviranju instrumenta imaju melodijske i harmonske karakteristike klasičnog harmonskog stila u tonalitetima pogodnim za sviranje gitare. U istorijskom kontekstu, ova dva priručnika predstavljaju začetke metodike nastave gitare na južnoslovenskom prostoru.

**Ključne riječi:** gitara, muzikologija, muzička pedagogija, metodika, teorija muzike.

### *Uvod*

Gitara je u prvoj polovini 19. vijeka stekla ugledno mjesto u evropskim umjetničkim krugovima i prepoznata kao instrument na kojem je moguće izvoditi virtuozne kompozicije originalno komponovane za ovaj instrument. Mnogi evropski izdavači notnih izdanja su štampali škole i priručnike za klasičnu gitaru, najčešće napisane od gitarista izvođača koji su i komponovali za gitaru<sup>2</sup>: Bartolomeja Bortolaciju,

1 Ovaj tekst je dio odbranjenog ispitnog rada iz nastavnog predmeta *Metodičke osnove vokalno-instrumentalne nastave* kod prof. dr Ivane Drobni na doktorskim akademskim studijama na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, akademske 2015/2016. godine.

2 Među mnoštvom publikacija, mnoge su objavljivane u Madridu, Beču, Trstu, Hamburgu, Lajpcigu i Parizu od autora čija tehnička izvođačka rješenja su i danas primjenjiva u metodici rada na gitari i čije kompozicije za gitaru su i u današnje vrijeme sastavni dio koncertnih repertoara.

(Bartolomeo Bortolazzi 1773–1820), Frančeska Batiolija (Francesco Bathioli, 1770–1830), Maura Čulijanija (Mauro Giuliani, 1781–1829), Dionizija Aguada (Dionisio Aguado y Garcia, 1784–1849), Ferdinanda Karulija (Ferdinando Carulli, 1770–1841), Napoleona Koste (Napoleon Coste, 1806–1883), Frančeska Molina (Francesco Molino, 1768–1847), Fernanda Ferandijera (Fernando Ferandiere, 1740–1816). Priručnici pomenunih autora su čak i u današnje vrijeme aktuelni u metodici nastave gitare (Bortolazzi, 1837), (Giuliani, 1812), (Fernandier, 1816), (Bathioli, 1827), (Aguado, 1825), (Molino, 1814), (Coste, 1851).

Na južnoslovenskim prostorima u prvoj polovini 19. vijeka, gitara je bila popularna u varoškim sredinama, na teritoriji današnje Hrvatske i Vojvodine, a kasnije i Srbije (Dojčinović, 2012). Na teritoriji današnje Hrvatske, u to vrijeme gitaru su svirali brojni kompozitori: Franjo Ksaver Čačković–Vrhovinski (1789–1865), Franjo Kuhač (1834–1911), Fortunat Pintarić (1798–1867), Josip Runjanin (1821–1878) i Stanko Vraz (1810–1851). Čačković–Vrhovinski je komponovao komade za flautu uz pratnju gitare, a Pintarić kompozicije za solo gitaru (Stahuljak, 1928). Franjo Kuhač je napisao 1857. godine do danas neobjavljenu *Praktičnu uputu u kitaranje* (Kuhač, 1904). U 19. vijeku, najčuveniji kompozitor za gitaru sa geografskog prostora današnje Hrvatske je bio Ivan Padovec (1800–1873), koji je ujedno bio i poznati izvođač na gitari.<sup>3</sup> Njegov kompozitorski opus obuhvata preko dvjesto kompozicija, među kojima su kompozicije za solo gitaru, duo gitara, kamerne sastave i solo pjesme uz pratnju gitare. Za razliku od Kuhača koji je smatrao da je narodno muzičko stvaralaštvo potrebno usavršavati, Padovec je bio mišljenja da nema razlike između hrvatske i njemačke umjetničke muzike (Kuhač, 1893), što je i uočljivo u Padovčevim kompozicijama za gitaru, komponovanim po ugledu na tadašnje evropske kompozitore za gitaru. Muzičari sa područja tadašnje Hrvatske i Slovenije su komponovali, pedagoški djelovali i muzicirali širom Austro-Ugarske monarhije, kao i u ostalim evropskim zemljama, dok ostali južnoslovenski narodi nisu imali uslova za kulturni napredak, kao ni razvijenu muzičko-umjetničku djelatnost.

U Srbiji u prvoj polovini 19. vijeka muzička opismenjenost stanovništva je na vrlo niskom stupnju. Najlakši način razumjevanja muzike je mogao da se ostvari pjevanjem crkvenih melodija i slušanjem muzike u pozorišnim komadima (Vasiljević, 2000). U to vrijeme, nedovoljno razvijen muzički život je bio najviše ograničen na crkveno pojanje i pjevanje na osnovu pjesmarica, što je tek predstavljalo početak približavanja zapadnoevropskoj umjetničkoj muzici. Jedan od razloga vrlo niskog stepena muzičkog obrazovanja je i činjenica da u Srbiji nisu objavljivana notna izdanja sve do 1815. godine. Gitara je stekla popularnost najprije u amaterskim muzičkim

<sup>3</sup> Ivan Padovec je koncertirao u Rijeci, Trstu, Zadru, Varaždinu, Beču, održavao je koncerte u Pešti, Gracu, Pragu, Brnu, Frankfurtu, Hanoveru, Hamburgu i Londonu, kao i u Bavarskoj, Saskoj i Poljskoj. Padovčeva djela su štampana u Londonu, Beču, Pešti i Pragu.

krugovima. Josip Šlezinger (1794–1870) je za potrebe pozorišta sakupljao i obrađivao pjesme koje su učili mladići pjevati i svirati na gitari. U prvim decenijama 19. vijeka, gitara je popularan instrument u varoškim sredinama, naročito Vojvodini, na kućnim zabavama, javnim balovima i koncertima. Varoške pjesme i romanse su najčešće izvođene uz pratnju gitare ili srodnih kordofonih instrumenata, mandoline, harfe i teorbe, a bile su omiljene među učenijim i pismenim stanovništvom. Popularnost gitare je bila velika, a svirali su je intelektualci, obrazovani, zanatlije i dame iz imućnijeg staleža<sup>4</sup> (Dojčinović, 2012). Maniri zapadnoevropskog društva, prihvaćeni u Vojvodini, predstavljali su pogodno tlo za razvoj popularnosti gitare i u unutrašnjosti Srbije. U imućnijim porodicama, među kojima je i porodica Obrenovića, sviranje gitare je bila uobičajena pojava, prije nego što je ova porodica imala klavir 1829. godine (Drobni, 2008).

*Sličnosti i razlike priručnika za gitaru Georgija Milanovića i Ivana Padoveca*

U petoj deceniji 19. vijeka, na južnoslovenskom geografskom području pojavila su se dva instruktivna priručnika za podučavanje u sviranju klasične gitare: *Škola za gitaru*<sup>5</sup> Georgija Milanovića (Milanović, 1842) rukopisana starom slaveno-serbskom cirilicom (Milanović, 2017), na srpskom jeziku i *Teoretsko-praktična škola za gitaru*<sup>6</sup> Ivana Padoveca, štampana na njemačkom jeziku (Padovec, 1842).<sup>7</sup> *Škola za gitaru* Georgija Milanovića je priručnik u rukopisu koji je štampan i izdat tek 2017. godine u Novom Sadu. Prema dosadašnjim istraživanjima, pretpostavlja se da je ovaj priručnik nastao u Novom Sadu ili Beogradu (Milanović, 2017). Puni naslov ove škole ukazuje da je to prvi instruktivni priručnik za gitaru u Srbiji. Prethodna istraživanja dokazuju da nema biografskih podataka o autoru rukopisa na osnovu kojih se može pretpostaviti gdje je djelovao kao muzičar ili se eventualno bavio pedagogijom (Dojčinović, 2012). Prema Dojčinoviću, Đorđe (Georgije) Milanović je bio sin Josipa Šlezingera, koji se

4 Prema pismu Jakova Ignjatovića upućenom Vuku Karadžiću, prva srpska pjesnikinja, Milica Stojadinović – Srpinkinja (1830–1878) je svirala gitaru, koju je učila svirati za vrijeme školovanja u petrovaradinskoj njemačkoj školi.

5 Puni naslov ove škole je: *Najnovija i najprva Škola za gitaru ili Temeljni pokazatelj samouku koji vas je u stanju bez svakoga nastavnika gitara od najprostijeg elementarnog početka do najvećeg izobraženja dovesti. Soćivka je prva na serbskome dialekту pisana od Georgija Milanovića otomanskoga bosanskog kapelnika 1842.*

6 *Theoretisch-practische Guitar-schule, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommenen Ausbildung, nebst der Anweisung zum Spiele einer zehnseitigen Gitarre*, a prevod sa njemačkog jezika: *Teoretsko-praktična škola za gitaru od prvih osnovnih lekcija do potpunog uvježbavanja, zajedno sa uputstvom za sviranje desetožičane gitare.*

7 Prema Dojčinovićevim istraživanjima, iako se u mnogim starijim muzikološkim napisima spominje prvo izdanje Padovčeve škole u 1842. godini, prvi pisani izvor o štampanju ove škole je naveden u *Hofmeister Musikalisch-literarischer Monatsbericht* u februaru 1845. godine (Milanović, 2017).

prekrstio u pravoslavnu vjeru (Milanović, 2017). Iako je autor ove škole naveden kao *ottomanski bosanski kapelmajstor*, dostupna istraživanja ne omogućavaju da se o ovom gitaristi više sazna, kao i o njegovom muzičkom djelovanju na prostoru tadašnje Bosne i Hercegovine. Prema dosadašnjim istraživanjima, prvo notno izdanje za gitaru nastalo u Bosni i Hercegovini je objavljeno u Sarajevu, skoro cijeli vijek kasnije od nastanka Milanovićeve Padovčeve škole, 1933. godine (Dojčinović, 2012).

Rukopisno izdanje *Škole za gitaru* Georgija Milanovića, sadrži devedeset i jednu stranicu i podjeljeno je u više cjelina u kojima autor opisuje „osnovne teorijske pojmove, način proizvođenja tona, držanja i sviranja gitare“ (Drobni, 2008: 29). Opisivanje gradiva podjeljeno je u dvadeset i osam cjelina, kojima se preglednost postiže označavanjem ukupno stotinu i pedeset muzičkih definicija, muzičkih pojmoveva i gradiva objašnjenjima razvrstanim po rednim brojevima.

Mnogi *notni primjeri* iz Milanovićeve škole su identični ili slični primjerima u Padovčevoj školi, kao i gitarskoj školi od Bartolomeja Bortolacija (Bortolazzi, 1837) iz koje je, između ostalih dostupnih priručnika, Padovec učio svirati gitaru (Dojčinović, 2012). Izlaganjem gradiva, kao i pristupa u njegovom savladavanju, može se pretpostaviti da su i Milanović i Padovec imali uzore u Bortolacijskoj školi. Osnovni pojmovi o gitari su objašnjeni načinom držanja gitare, položajem prstiju desne i lijeve ruke, imenovanjem i uvježbavanjem sviranja tonova na praznim žicama i tastaturi. Žice se označavaju brojevima kao i na violinu, od najdublje, *prve*, do najviše *šeste* žice, što je suprotno današnjem načinu obilježavanja žica na gitari.

U Milanovićevoj školi gitare postoji uputstvo o *načinu štimovanja* instrumenta prema *ruskom štimu*, iako je autor naveo da to nije značajno za podučavanje prema njegovoj školi. Ovaj štim je objašnjen za pet žica, za razliku od postojeće sedmožičane gitare u Rusiji<sup>8</sup> (Ćerimagić, 1981), što ukazuje da je u prvoj polovini 19. vijeka ruska gitara bila popularna među muzičarima amaterima. Padovec u svojoj školi objašnjava štimovanje klasične gitare na osnovu kamertona dobijenog zvučnom viljuškom i rasporedom štimovanja prema praznim žicama i oktavama. U završnom dijelu škole izložena su uputstva u sviranju desetožičane gitare koju je Padovec osmislio nadograđivanjem četiri dodatne bas žice, a koja je bila prema njegovoj narudžbi izrađena 1841. godine u Beču (Dojčinović, 2012). Način štimovanja dodatih basova i preštимavanja žica prema tonalitetima kompozicija, ukazuje nastojanja autora da gitaru, koja je po zvučnosti u registru tenora, obogati basovskom dionicom čime se dobija na kvalitetu zvučnosti harmonske komponente ovog instrumenta. Padovčeve *Varijacije na Šubertov omiljeni žalosni valcer*<sup>9</sup> se nalaze na završnim stranicama škole, a raznovrsna harmonija, razvijena melodika u temi i varijacijama sa mnoštvom alterovanih tonova,

8 Dok se na evropskom umjetničkom prostoru razvijala umjetnost na klasičnoj španskoj gitari, na prostoru Rusije je postojala ruska, sedmožičana gitara, štimovana *De, Ge, Ha, de, ge, ha, de*.

9 Ivan Padovec: *Variationen über Schuberts beliebten Trauerwalzer*.

razloženim akordima i ukrasima, svrstavaju ovu kompoziciju u virtuzne komade sa težim tehničkim zahtjevima.

Škole za gitaru Milanovića i Padoveca sadrže objašnjenja osnovnih pojmoveva iz teorije muzike da bi ovi priručnici bili pristupačni svima koji nisu muzički opismenjeni. Teorijski pojmovi o visini tonova su objašnjeni od primjene violinskog ključa, predstave tonova u linijskom sistemu sa pomoćnicama, do pozicije tih tonova na tastaturi gitare. Oba autora tonove imenuju abecedom.

Pojmovi iz oblasti *ritma* u obje pomenute škole su objašnjeni teorijski, bez instruktivnih primjera namjenjenih vježbanju sviranja na gitari. Podjela vrste taktova je predstavljena osnovnom podjelom prema broju metričkih jedinica<sup>10</sup> četvrtinskih i osminskih taktova. U Milanovićevoj školi taktovi parnog broja metričkih jedinica se nazivaju ravnomjernim, a taktovi sa neparnim brojem metričkih jedinica neravnomjernim, što ukazuje na nedovoljno preciznu određenost u terminologiji osnovnih muzičkih termina u oblasti ritma. U školi postoji objašnjenje i teorijski način izvođenja ametričnih melodija predstavljenih tonskim trajanjima. Padovec je u terminologiji ritmičkih pojmoveva određeniji. Vrste taktova dijeli prema broju metričkih jedinica i načinu taktiranja ovih taktova. *Ritmička trajanja i pauze* u objema školama su predstavljene šematzmom parne podjele od cijele note, polovina, do šezdesetčetvrtinki. U Milanovićevoj školi postoji kratak melodijski primjer namjenjen razumjevanju odnosa ritmičkih trajanja u četvoročetvrtinskom taktu. U Padovčevoj školi, ritmička trajanja su određenije definisana. Odnos parne i neparne podjele metričke jedinice je kod Padoveca predstavljen odnosom dvije osmine i triole. Producžavanje ritmičkog trajanja je objašnjeno tačkom i lukom trajanja polovine, četvrtine i osmine, bez detaljnijeg opisa produžavanja ostalih ritmičkih trajanja. U melodijskim primjerima u školama Milanovića i Padoveca je uglavnom prisutna jednostavnija dioba metričke jedinice, a nedostaju metodička objašnjenja u načinu razumjevanja i postavke različitih dioba i produžavanja metričke jedinice i odnosa različitih ritmičkih trajanja unutar metričke jedinice.

Milanović *tempo* definiše *muzikalnim razmerom vremena*, a oznake za tempo i dinamiku su prevedene sa italijanskog na srpski jezik. Osnovni pojmovi o vrstama taktova, ritmičkim trajanjima, tempu, dinamici, dinamičkim i agogičkim nijansiranjima, znakovima ponavljanja i pojedinim ukrasima nisu prikazani instruktivnim primjerima, nego teorijski, što Milanovićevu školu svrstava i u priručnike, namjenjene muzičarima amaterima, za teorijsko učenje osnovnih pojmoveva iz teorije muzike.

Prema ovim školama, tonovi na gitari se teorijski uče i savladavaju na praznim žicama, na tastaturi, odnosno poljima gitare, *tastama*, u C-duru, a zatim i sa hromatski izmjenjenim tonovima i enharmonskim tonovima. Predznaci su u Milanovićevoj školi objašnjeni i teorijski i grafički, a imenovanje dvostruko sniženih i povišenih tonova

<sup>10</sup> Terminologija u oblasti ritma je preuzeta iz *Teorije muzike* Dejana Despića (Despić, 1997).

je identično današnjem, abecednom imenovanju tonova.<sup>11</sup> U Milanovićevoj školi je objašnjen način dobijanja *flažoletnih, alikvotnih harmoničnih tonova*. Melodijski nizovi su predstavljeni ljestvicama u svim tonalitetima, čime se postiže tehnička sposobljenost u izvođenju i usavršavanje tehnike sviranja prstiju lijeve i desne ruke. Ljestvice su ritmizovane, bez naznačenog prstoreda lijeve ruke, predstavljene najprije kroz jednu, a zatim i dvije oktave, čime se omogućava savladavanje tonova kroz sve pozicije na gitari, od prve do devete. U Padovčevoj školi je naznačen prstored, a ljestvice se savladavaju u prvoj poziciji, na svim žicama, suprotno pravilu početka ljestvice od prvog stupnja. Ovakvim načinom postavke vježbi, autor pridaje veći značaj savladavanju tehnike lijeve ruke na svim žicama u prvoj poziciji. Milanović u posebnom dijelu teksta opisuje način sviranja *slivenih glasova*, odnosno uzlaznog i silaznog legata proizvedenih prstima lijeve ili desne ruke i legata na dvije žice, bez detaljnih uputstava o načinu proizvođenja tona okidanjem žice prstima lijeve ruke. Prepostavlja se da je metodički pristup u objašnjenju flažoletnih tonova i savladavanju legata zasnovan na identičnom načinu proizvođenja flažoleta i legata na gudačkim instrumentima. U Milanovićevoj školi se nalaze dvoglasni i višeglasni primjeri, njihov teorijski opis i način njihovog izvođenja. Terce su predstavljene najprije kao melodijski intervali, zatim i kao harmonski intervali u paralelnom kretanju, a akordi kao razloženi i u istovremenom zvučanju svih tonova akorda. U ovim vježbama, tehničko uvježbavanje sviranja dvoglasa i akorada omogućava razumjevanje dvoglasnog i višeglasnog toka, kao i uočavanje svih tonova u pojedinim glasovima ovih sazvuka.

U školama Milanovića i Padoveca, nedostatak instruktivnih jednoglasnih vježbi za savladavanje tehnike desne i lijeve ruke, kao i dinamičkog i agogičkog nijansiranja melodija, dokazuje koliki se značaj u to vrijeme pridavao gitari kao prvenstveno *harmonskom instrumentu*, jer su mnoge vježbe predstavljene razloženim akordima i klasičnim harmonskim sredstvima primjenom ljestvičnih akorada. U Milanovićevoj školi su akordi predstavljeni u istovremenom zvučanju svih tonova akorda, odnosom tonike i dominantnog trozvuka i četvorozvuka u svim tonalitetima i položajima, dok su kod Padoveca harmonska kretanja u razloženim ljestvičnim akordima, nerijetko u potpunoj autentičnoj kadenci, takođe u svim tonalitetima. Padovčeve vježbe u kojima se nalaze ljestvični akordi, alterovani akordi dijatonskog tipa predstavljeni vantomalnim dominantama i njihovim zamjenicima, kao i prekomjerni sekstakord i kvintsekstakord u funkciji dominantine dominante, ukazuju na autorovu određenost u primjeni harmonskih sredstava karakterističnim za epohu muzičkog klasicizma, kao i jak uticaj tadašnjih kompozitora za gitaru koji su u tom maniru i komponovali.<sup>12</sup> Kod

<sup>11</sup> Padovčeva objašnjenja dvostruko hromatizovanih tonova podrazumjevaju izgovor dva puta hromatski promjenjenog tona, dvostrukim identičnim imenovanjem, na primjer: *fis fis ili des des*.

<sup>12</sup> Na primjer: Mauro Čulijani (Mauro Giuliani, 1781–1829), Mateo Karkasi (Mateo Carcassi, 1792–1853), Fernando Sor (Fernando Sor, 1778–1839), Ferdinando Karuli (Ferdinando Carulli, 1770–1841) i mnogi drugi.

Padoveca, vježbe razlaganja akorada su predstavljene metodički detaljno, arpediranjem, različitim kombinacijama prstiju desne ruke, nakon kojih slijede vježbe u kojima se nalazi smjenjivanje akorada i melodije u diskantu. U vježbama za desnu ruku postoji i vježba za tremolo na melodijskim žicama uz melodijsko kretanje basa, što i za današnje pojmove zahtjeva izuzetno tehničko umijeće.

U vježbanju vještine sviranja na instrumentu, prema Milanovićevoj školi, najprije se savladavaju vježbe za desnu ruku na praznim žicama, u različitim kombinacijama, čime se postiže bolja tehnička sposobljenost za sviranje vježbi u kojima se primjenjuje i desna i lijeva ruka. U pojedinim notnim primjerima, prsti desne ruke su označeni slovima, oznakama koje se i u današnjoj gitarskoj literaturi primjenjuju.<sup>13</sup> Tehnika sviranja ljestvičnih nizova C- dura je omogućena prethodnim teorijskim učenjem tonova po rednim brojevima i njihovom označavanju na gitari na cijeloj tastaturi. Uvježbavanje melodijskih intervala je zasnovano na savladavanju vježbi u C-duru, od ljestvičnih terci do decima, čime se postiže ujedno i savladavanje tehnike i prstoreda lijeve ruke, kao i teorijsko savladavanje ovih intervala.<sup>14</sup> U tekstualnom dijelu škole je objašnjen i način pritiska prstima lijeve ruke na polja gitare, bez notnih i slikovnih primjera, bez detaljnijih uputstava o načinu dobijanja tona pritiskom prsta lijeve ruke. U notnim primjerima i u tekstualnim objašnjenjima nije precizno objašnjen način kvalitetnog dobijanja tona, načini sviranja prstima desne i lijeve ruke, što ukazuje na nedovoljnu tehničku sposobljenost autora u sviranju ovog instrumenta.

U obje pomenute škole, nalaze se kratke *instruktivne vježbe* jednostavnog oblika harmonizovane klasičnim harmonskim sredstvima u tonalitetima do tri i četiri predznaka koji su pogodni za sviranje na gitari. Jednostavna melodijska kretanja u melodijskim i basovim žicama, ukazuju na metodički značaj ovih vježbi, prvenstveno za sticanje vještine sviranja na gitari, primjene pravilnog prstoreda desne i lijeve ruke, kao i razumjevanja kadencirajućih odnosa u harmonskom toku. Vježbe su najčešće osmišljene u prvoj poziciji, koja se zbog primjene praznih žica i ograničene primjene *bare zahvata*, smatra pogodnom za savladavanje osnovnih tehničkih izvođačkih problema na gitari. Padovčeva melodijska inventivnost je razvijenija nego kod Milanovića, a njegovu muziku karakterišu melodijske linije bez složenije inventivnosti, jasne ritmičke figuracije, sa čestom primjenom praznih basovih žica (Dojčinović, 2012).

---

13 U Padovčevoj i Bortolacijskoj školi je označavanje prstiju desne i lijeve ruke različito. Iznad nota su označeni brojevima prsti lijeve ruke, a ispod nota, kod Padoveca su obilježena polja na gitari, a kod Bortolacija polja ili prsti desne ruke, takođe brojevima.

14 Identične vježbe postoje i u Bortolacijskoj i Padovčevoj školi.

*Zaključak*

Milanovićeva škola za gitaru predstavlja jedinstven primjer priručnika napisanog u periodu u kojem nije utvrđeno da je u Srbiji bilo školovanih muzičara koji su svirali umjetničku muziku na gitari. Namjenjena je prije svega muzičarima amaterima. U njoj su opisani mnogi pojmovi iz teorije muzike koji su neophodni za razumjevanje notnog teksta i umjetničke literature za gitaru. Autor je imao uvida u priručnike za klasičnu gitaru iz tog perioda, što je uočljivo primjenom istih ili sličnih primjera, kao i objašnjenjem pojedinih teorijskih pojmoveva. Detaljno objašnjenje pojedinih teorijskih i izvođačkih pojmoveva, kao i imenovanje i način sviranja tonova ljestvice, ukazuje na entuzijazam autora da u potpunosti tekst i notni primjeri budu razumljivi muzičkim laicima. Gradivo u priručniku je izloženo postupno, od osnovnih teorijskih objašnjenja do objašnjenja tehnike sviranja, ali nedostaje više notnih primjera za objašnjenje i vježbanje tehnike desne i lijeve ruke. U vježbama za lijevu ruku, zanemarena je upotreba i vježbanje *polubare i bare zahvata*, čije primjene su neminovne u sviranju tehnički zahtjevnih i virtuoznih kompozicija na gitaru. U ovoj školi su opisani i pojedini metodički postupci u savladavanju tehnike sviranja koji su svojstveni gudačkim instrumentima. Padovčeva škola gitare je takođe namjenjena muzičkim laicima, ali u odnosu na Milanovićevu školu, ima jasnije i detaljnije opisane metodičke postupke u razumjevanju tehničkih vježbi i teorijskih pojmoveva. Vježbe za desnu i lijevu ruku su metodički izložene prema težini i ukazuju na virtuozitet i iskustvo autora koji je bio poznat kao izvođač i kompozitor izvan svoje domovine. Padovčeva inovativnost se ogleda dodavanjem basovih žica na posebnoj gitari konstruisanoj prema njegovim uputstvima, kao i instruktivnim vježbama i varijacijama za desetožičanu gitaru. I Milanovićeva i Padovčeva škola predstavljaju veliki doprinos metodici nastave gitare, posmatrano u istorijskom kontekstu i nacionalnim streljenjima južnoslovenskih naroda u periodu prve polovine 19. vijeka. Iako su mnogi umjetnici toga vremena težili isticanju nacionalnih vrijednosti u književnosti i u svim umjetnostima, Padovec i Milanović nisu tražili uzore u nacionalnom stvaralaštvu naroda kojima pripadaju. Škole su napisali po uzoru na mnoge zapadnoevropske gitariske škole toga vremena, koje pridaju veliki značaj u razvoju tehnike sviranja, razumjevanja teorijskih pojmoveva i u vještini čitanja notnog teksta. Imenovanje tonova abecedom, odsustvo jednoglasnih primjera iz narodnog muzičkog stvaralaštva i umjetničke literature, koji bi se mogli pjevati po sluhu ili po notnom tekstu, a zatim i svirati, ukazuje na potpuno zanemarivanje odnosa vokalne prakse i primjene tih saznanja u metodici rada na ovom instrumentu.

**REFERENCE:**

1. Aguado, Dionisio. 1825. *Escuela de guitarra*. Madrid: en la imprenta que fue de Fuentenebro.
2. Bathioli, Franz. 1827. *Gemeinnützige Guitareschule oder gründlicher und vollständiger Unterricht in der Kunst die Guitare nach der neuesten Methode spielen zu erlernen, nebst einer kurzen Anleitung im Singen*. Wien: Ant. Diabelli und Comp.
3. Bortolazzi, Bartolomeo. 1837. *Neue theoretische und practische Guitarre-Schule, oder: gründlicher und vollständiger Unterricht, die Gitarre nach einer leichten und faßlichen Methode gut und richtig spielen zu lernen*. Wien: den Tobias Haslinger, Graben Nr.572, im Hause der ersten österreichischen Sparcaffe.
4. Carulli, Ferdinand. 1850. *Metodo Completo per Chitarra*. Milano: Elluca.
5. Coste, Napoleon. 1851. *Methode complete pour la Guitare par Ferdinand Sor*. Paris: par Schonenberger.
6. Ćerimagić, Halid. 1981. *Gitara i gitaristi, pregled istorije gitare*. Sarajevo: OUR "Dječija i omladinska štampa", Oslobođenje, redakcija "Vesele sveske".
7. Despić, Dejan. 1997. *Teorija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
8. Dojčinović, Uroš. 2012. *Gitara na Balkanu, od prvih tragova do 1914*. Beograd: Prosveta.
9. Drobni, Ivana. 2008. *Metodičke osnove vokalno-instrumentalne nastave*. Beograd: Zavod za udžbenike.
10. Ferandier, Fernando. 1816. *Arte de tocar guitarra española por musica, Segunda edicion*. Madrid: En la imprenta de la Vuida de Aznar.
11. Giuliani, Mauro. 1812. *Studio per la Chitarra, Seconda Edizione originale con spiegazione in italiano, francese e tedesco*. Vienna: Artaria e Comp.
12. Kuhač, Franjo. 1893. *Ilirski glazbenici*. Zagreb: Izdanje Matice Hrvatske, Tisak Karla Albrechta.
13. Kuhač, Franjo. 1904. *Moj rad. Popis literarnih i glazbenih radnja od god. 1852-1904*. Zagreb: Tisak Antuna Scholza.
14. Milanović, Georgije. 1842. *Najnovija i najprva Škola za gitar*. Novi Sad: rukopis.
15. Milanović, Georgije. 2017. *Škola za gitar (1842)*. Priredili: Uroš Dojčinović, Dragan Sudimac. Novi Sad: Prometej.
16. Molino, Francois. 1814. *Nouvelle Methode Complette pour Guitare ou Lyre dédiée a madame la Duchesse de Dalberg*, Paris: Chez Gambaro, au Magasin de Musique et d'Instruments, Rue Croix des Petits Champs, No.42.
17. Padovec, Ivan. 1842. *Theoretisch-practische Guitar-schule*. Wien: Werner & Comp.
18. Stahuljak, Milan. 1928. „Iz kitaraškago svijeta“, u: *Sveta Cecilia, godište 22, broj 2*. Zagreb: Tisak „Nadbiskupske tiskare“.
19. Vasiljević, Zorislava. 2000. *Rat za srpsku muzičku pismenost, od Milovuka do Mokranjca*. Beograd: Prosveta.

**The importance of guitar handbooks by Georgije Milanovich and Ivan Padovec  
in music education and methodology of guitar teaching in South Slavic region**

**Abstract:** In the fourth decade of the 19<sup>th</sup> century, for the first time in the South Slavic region, two handbooks, two guitar schools appeared – Georgije Milanovich's publication in manuscript in Serbia, and the printed publication by the Croatian composer Ivan Padovec published in Vienna. It has been determined by comparative analysis of the handbooks that they both contain the basic methodological instructions for learning the techniques of playing in the manner of European printed guitar handbooks of the time. The basic theoretical terms in the area of melody, rhythm, tempo, dynamics, agogics and embellishments are explained, thus they also represent handbooks of music theory for amateur musicians. The examples intended for the technical improvement of playing the instrument have melodic and harmonic characteristics of the classical harmonic style in the keys suitable for playing on the guitar. In the historical context, the two handbooks represent the early beginnings of guitar teaching methods in the South Slavic region.

**Key words:** guitar, musicology, music education, methodology, music theory.

Svetlana Đačanin

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman muzičke umetnosti

Srbija

UDC 371.38-053.3/.4:78(497.11)

159.92-053.3/.4:78(497.11)

doi:10.5937/ZbAkUm1801158D

Stručni rad

## Metode učenja tradicionalnih plesova u kulturno-umetničkim društvima: studija slučaja dečjih grupa iz Pančeva i Bačke Palanke

**Apstrakt:** Ples, kao sinkretična celina pokreta i muzike, prisutan je u životu čoveka od najstarijih vremena. Kroz ples ljudi iskazuju emocije, estetske potrebe, fizičke i muzičke sposobnosti. Pored svoje izražajne funkcije, ples može da bude i vaspitno-obrazovno sredstvo. Tradicionalni plesovi, koji se danas sistematski uče jedino u kulturno-umetničkim društvima, u savremenoj etnokoreologiji nisu sagledani sa aspekta vaspitanja i obrazovanja dece. Ova studija predstavlja deo istraživanja koja su vršena za potrebe master rada, u okviru kog je autorka ovog rada pokušala da na primerima tri kulturno-umetnička društva pokaže kako učenje i savladavanje tradicionalnih plesova može uticati na dečji razvoj. U ovom radu ukazano je na različite metode rada u kulturno-umetničkim društvima iz Pančeva i Bačke Palanke. Cilj rada jeste da se prikažu sličnosti i razlike u radu sa decom u kulturno-umetničkim društvima, te da se pomoću analize određenih tradicionalnih plesova ukaže kako njihovo savladavanje može uticati na razvoj pojedinih veština i sposobnosti.

**Ključne reči:** tradicionalni ples, deca, psihofizičke sposobnosti, metode rada

### *Uvod*

Ples predstavlja sinkretičnu celinu pokreta i muzike (Rakočević, 2004: 74) i prisutan je u životu ljudi od najstarijih vremena. Kroz ples čovek iskazuje emocije, estetske potrebe, fizičke i muzičke sposobnosti. Pored svoje izražajne funkcije, u pedagogiji ples može da služi i kao vrlo korisno vaspitno-obrazovno sredstvo. U savremenoj etnokoreologiji do skoro nije bila posvećena veća naučna pažnja učenju tradicionalnih plesova u kulturno-umetničkim društvima (u daljem tekstu KUD) – jedinim institucijama u kojima se tradicionalni plesovi uče sistematski. Metodika učenja

tradicionalnih plesova izučava se na Visokoj školi strukovnih studija za obrazovanje vaspitača u Kikindi, na studijskom programu *Strukovni vaspitač za tradicionalne igre*, pod mentorstvom Kristine Planjanin i Gordane Roganović. Ipak, ni u okviru ovih visokoškolskih studija nije vršena analiza kinetike i muzike tradicionalnih plesova koja bi ukazala na razvoj dečjih sposobnosti.

Prvo obimnije istraživanje metoda i metodike rada sa decom u KUD-ima jeste master rad „Metodika učenja tradicionalnih plesova u KUD-ima (dečje grupe iz Pančeva, Bačke Palanke i Bačke Topole)“ (Đačanin, 2017). U okviru ovog master rada, a na primerima tri različita KUD-a, autorka je pokušala da stekne uvid u metode rada prilikom učenja tradicionalnih plesova sa decom i da pomoći detaljne muzičke i kinetičke analize zabeležene građe ukaže na sposobnosti i veštine koje deca stiču prilikom savladavanja i izvođenja tradicionalnih plesova.

U ovom radu biće predstavljen deo istraživanja koja su vršena za potrebe pomenutog master rada, te će se fokus usmeriti na komparativni pregled metoda rada prilikom učenja tradicionalnih plesova sa decom u KUD-u „Stanko Paunović“ iz Pančeva i u Centru za očuvanje kulture i tradicije „Kosta Abrašević“ iz Bačke Palanke (u daljem tekstu CTKU).

Terenska istraživanja u KUD-u „Stanko Paunović“ iz Pančeva vršena su 8. 12. 2016. godine i 21. 3. 2017, dok je istraživanje u CTKU-u „Kosta Abrašević“ iz Bačke Palanke obavljeno 6. 12. 2016. godine. Tom prilikom praćene su probe dečjih grupa nižih razreda osnovne škole (deca uzrasta od 7 do 11 godina). Terenskom istraživanju pristupljeno je sa više aspekata – dečje probe su snimane video-kamerom, prilikom čega je vršena metoda direktnе opservacije, a vođeni su i intervjuji sa umetničkim rukovodiocima i decom koji su zabeleženi na audio-snmcima.

Na osnovu razgovora sa decom i umetničkim rukovodiocima i na osnovu analize video-snimaka koji su zabeleženi u okviru terenskih istraživanja, u ovom radu biće prikazani različiti načini rada sa decom prilikom učenja tradicionalnih plesova, koji se uviđaju u dva pomenuta KUD-a.

### *Tradisionalni ples kao vaspitno-obrazovno sredstvo*

Kako bi se na što jasniji način čitaocima približila problematika učenja tradicionalnih plesova, neophodno je dati kratak istorijski pregled dosadašnjih etnokoreoloških istraživanja. Na taj način biće ukazano na veliki značaj i važnost učenja plesova u dečjem uzrastu.

Prva zapažanja o važnosti učenja tradicionalnih plesova u Srbiji iznose sestre Ljubica i Danica Janković u prvoj knjizi *Narodnih igara* (1934). Izvođenje tradicionalnih plesova, odnosno narodnih igara kako ih one nazivaju, ima višestruki značaj od kojih sestre Janković naročito ističu vaspitni. Ovaj vaspitni uticaj autorke dalje dele u nekoliko

pravaca: nacionalno-vaspitni (koji se odnosi na vaspitanje nacionalno osvešćene ličnosti), socijalno-vaspitni (odnosi se na društveno vaspitanje), zdravstveno-vaspitni (telesno obrazovanje i vaspitanje) i estetsko-vaspitni značaj (upoznavanje sa estetskim vrednostima kulturnog nasleđa) (Janković, 1934: 1–4).

Nakon sestara Janković brojni etnokoreolozi i etnolozi su ukazivali na značaj učenja tradicionalnih plesova u vaspitno-obrazovnom smislu. Iz tog razloga, Savez udruženja folklorista Jugoslavije 1970. godine, na XVII kongresu u Poreču, posvećuje posebnu pažnju zadacima i perspektivi u istraživanju dečjeg stvaralaštva. U zborniku ovog kongresa naročito se ističe rad Jelene Dopuđe pod nazivom „Folklor u nastavi i u školskim folkloarnim grupama“ u kojem se autorka zalaže za učenje tradicionalnih plesova koji kod dece razvijaju „estetsku kulturu pokreta“ (Dopuđa, 1972: 406). Neophodno je pomenuti i rad etnokoreologa Milice Ilijin iz istog zbornika pod nazivom „Deca – čuvari orske tradicije“ u kojem autorka objašnjava kako deca preuzimaju tradicionalne plesove iz repertoara odraslih u svoju svakodnevnu praksu i na taj način sazrevaju, razvijaju se i formiraju svoju ličnost podražavajući odrasle (Ilijin, 1972: 419–420).<sup>1</sup> U istom zborniku ističe se i studija Branke Koturović „Dečje orske stvaralaštvo u savremenim uslovima vaspitanja dece“ u kojoj autorka ističe estetski značaj učenja tradicionalnih plesova, ali i objašnjava kako izvođenje plesova utiče na fiziološki i motorički razvoj deteta (Koturović, 427–429).

Još jedan od rada koji je važno spomenuti jeste rad Bogdanke Đurić i Jelene Stijepović „Značaj i uloga narodnih igara u razvoju ličnosti deteta“.<sup>2</sup> Prema mišljenju ovih autorki, igra, odnosno tradicionalni ples, je sastavni deo dečjeg života i, kao takav, on predstavlja uvođenje deteta u stvarni život. Izvođenjem tradicionalnih plesova, prema njihovim rečima, dete razvija motoriku, koordinaciju, celokupan organizam (pravilan rad krvotoka, srca, pluća), podstiče bolje reagovanje centralnog nervnog sistema; potom, razvija muzički sluh, ali i koncentraciju i pažnju (Đurić, Stijepović 1976: 12–13).

Svi pomenuti radovi ističu značaj učenja tradicionalnih plesova u dečjem uzrastu. Iz stavova navedenih autora jasno se uviđa da je ples važno vaspitno-obrazovno sredstvo, ali i da doprinosi psiho-fizičkom razvoju deteta, kao i izgradnji estetskog ukusa. Ovi radovi se, međutim, bave problematikom učenja tradicionalnih plesova

1 Podražavanje odraslih, prema mišljenju francuskog sociologa i filozofa Rozea Kajoe (Roger Caillois), jeste jedan od osnovnih nagona koji pokreće decu na igru (Caillois, 1979: 42–55).

2 Bogdanka Đurić je dala veliki doprinos u oblasti dečjeg stvaralaštva, podižući svest o važnosti učenja i izvođenja tradicionalnih plesova. Iz dostupnih izvora saznaće se da je ova autorka godinama pomno pratila dečje smotre i festivalе, te pisala izveštaje koji su objavljivani u časopisima Sabora narodnog stvaralaštva Srbije u Topoli. U ovim izveštajima Bogdanka Đurić je davala komentare i sugestije na program koji su učesnici izvodili, kako bi se umetnički rukovodioci i deca za sledeću smotru ili festival što bolje pripremili. Više o ovome može se naći u časopisu *Sabora narodnog stvaralaštva Srbije* i to u brojevima 32, 34 i 36 (Đurić, 2004: 25–27; Đurić, 2006: 4–6; Đurić, 2008: 11–18).

samo sa teoretskog stanovišta. Učenje plesova u KUD-ima, metodika i metode koje se primenjuju u okviru ovog procesa učenja, nisu detaljno istraživani. Iz tog razloga, pored pomenutog master rada, postoji samo jedan priručnik za umetničke rukovodioce i jedan rad o metodici učenja tradicionalnih plesova.

Priručnik za nastavnike, vaspitače i roditelje pod nazivom *Ritmičke igre kao osnov estetske kulture pokreta za djecu predškolskog uzrasta* autorke Jelene Dopuđe objavljen je 1980. godine. Ovaj priručnik može se smatrati prvim ozbiljnijim istraživanjem u oblasti metodike učenja tradicionalnih plesova, jer je autorka plesove koje je sakupila u okviru terenskih istraživanja klasifikovala prema sposobnostima koje treba da razviju kod dece i prema dečjim uzrastima (Dopuđa 1980: 7–21). Prema ovoj sistematizaciji jasno se uviđa da je Jelena Dopuđa poznavala didaktičke principe (princip sistematičnosti, princip primerenosti uzrastu deteta), a s obzirom na to da je autorka davala jasne instrukcije kako se koja grupa plesova obrađuje, ovaj priručnik je zaista koristan u praksi.<sup>3</sup>

Dejan Trifunović, umetnički rukovodilac dečje grupe iz KUD-a „Stanko Paunović“ iz Pančeva u kojem su vršena terenska istraživanja, takođe je pokušao da zađe dublje u problematiku učenja tradicionalnih plesova u KUD-ima. Naime, on je bio angažovan od strane Centra za istraživanje i očuvanje tradicionalnih igara Srbije kao predavač na seminaru za umetničke rukovodioce dečjih ansambala. Tom prilikom bio je priređen praktičan i teoretski deo seminara. U okviru praktičnog dela seminara obrađivani su tradicionalni plesovi čija kinetička struktura, prema njegovom mišljenju, odgovara dečjem uzrastu. Teoretski deo seminara sastojao se od kraćeg rada u kojem je Dejan Trifunović pokušao da objasni celokupan proces rada na jednoj dečjoj probi – od zagrevanja mišića, učenja novih igrackih obrazaca i uvežbavanja starih, već naučenih obrazaca, izvođenja koreografija narodnih igara itd. (Trifunović, 2015: 1–5).

Iz datog pregleda dosadašnjih istraživanja u oblasti učenja tradicionalnih plesova može se primetiti da je obradi tradicionalnih plesova u vaspitno-obrazovnom smislu pridavana određena pažnja. Iako su etnokoreolozi, etnolozi, pa i umetnički rukovodioci u KUD-ima bili svesni važnog pedagoškog aspekta prilikom obrade tradicionalnih plesova, tek pojedini autori, poput Jelene Dopuđe i Dejana Trifunovića, zaista su pokušali da predstave metode rada sa decom.

#### *Metode rada u dečjoj grupi KUD-a „Stanko Paunović“ iz Pančeva*

Dečje probe u KUD-u „Stanko Paunović“ odvijaju se tri puta nedeljno – utorkom i četvrtkom, probe traju sat vremena, i subotom, kada proba traje 90 minuta. Probe se sastoje, uglavnom, iz tri dela:

3 Važno je istaći da je Jelena Dopuđa radila kao nastavnik fizičkog vaspitanja, te otuda proističe njen dobro poznavanje metodike nastave i didaktičkih principa.

1. Prozivanje i zagrevanje dece;
2. Učenje novih igračkih obrazaca i koreografija narodnih igara, ili ponavljanje starih;
3. Završni deo probe.

Svaki od ovih delova biće sagledan pojedinačno, kako bi mogla da se izvrši komparacija sa radom u CTKU „Kosta Abrašević“ iz Bačke Palanke.

Prozivanjem dece u uvodnom delu probe uočava se ko je od članova date grupe prisutan. Redovnost dece evidentira umetnički rukovodilac, a s obzirom na to da svaki izostanak mora biti opravdan, deca stiču osećaj odgovornosti i uče kako da pravilno organizuju i ispoštuju svoje obaveze.

Nakon prozivanja dece sledi istezanje i zagrevanje mišića za predstojeću centralnu fizičku aktivnost. Neophodno je pojasniti da zagrevanje podstiče fiziološke funkcije organizma, pre svega srčano-sudovnog i disajnog sistema, ali i pokreće mišićni aparat (Milanović, 1997: 11). Upravo iz ovih razloga i sam umetnički rukovodilac grupe, Dejan Trifunović, istakao je veliki značaj ove aktivnosti tokom intervjua koji je obavljen u okviru terenskog istraživanja. Zagrevanje mišića u ovoj dečjoj grupi sastoji se iz dva dela: prvi deo se izvodi tako što deca stoje poređana u četiri vrste, po visini, dok rukovodilac stoji ispred njih i pokazuje im vežbe za istezanje mišića, počevši od vratnih i završavajući na zagrevanju skočnih zglobova. Nakon toga, deca formiraju polukrug u čiji centar ponovo stane umetnički rukovodilac, te se izvode vežbe pomoću kojih se zagrevaju sada već istegnuti i pripremljeni mišići. Važno je istaći da se u prvom delu ove aktivnosti svi pokreti odvijaju po tačno definisanim frazama od četiri ponavljanja, koje prati lagana muzika, najčešće u vidu melodija u tročetvrtinskom taktu, dakle, u metru valcera. Zagrevanje u polukrugu, takođe, prati muzika, ali u dvočetvrtinskom taktu i u nešto življem tempu. Tom prilikom se izvode poskakivanja u mestu, lateralna kretanja, prepleti, trokoraci, odnosno, određeni elementi od kojih se sastoje igrački obrasci. Na taj način, pored fizičke pripreme, dete se i psihički priprema za predstojeću aktivnost jer zna da su to elementi koji su sastavni deo igračkih obrazaca, koje će kasnije izvoditi.<sup>4</sup>

Nakon što su deca i fizički i psihički pripremljena na centralnu aktivnost, prelazi se na drugi deo probe u kojem se obrađuju novi igrački obrasci i koreografije narodnih igara, ili se uvežбавaju stari, već naučeni. Učenje novih obrazaca, prema rečima umetničkog rukovodioca i prema direktnoj opservaciji u okviru terenskih istraživanja, odvija se u više faza:

1. Umetnički rukovodilac prvo izvede igrački obrazac u celosti, dok deca samo posmatraju njegove pokrete i upoznaju se sa novom materijom;

---

4 Ovakav način zagrevanja i istezanja mišića u potpunosti je u skladu sa standardima metodike nastave fizičkog vaspitanja. Više o ovome može se pronaći u metodičkom priručniku za učitelje i studente učiteljskog fakulteta, autora Ljubinka Milanovića (Milanović, 1997).

2. Nakon ovakvog izvođenja umetnički rukovodilac prema svom ličnom iskustvu i prema zahtevnosti plesa koji se obrađuje, deli igrački obrazac na nekoliko manjih fraza, te ga po delovima obrađuje sa decom. U ovoj fazi učenja ne praktikuje se izvođenje muzike, nego se, prema rečima rukovodioca – „obrazac izvodi samo na brojanje“.<sup>5</sup> Ovakvo učenje omogućava deci da se fokusiraju samo na igrački obrazac kako bi ga što bolje savladali, ali ujedno i da jasno čuju umetničkog rukovodioca, koji u toj fazi učenja primjenjuje kombinovanu nastavnu metodu.<sup>6</sup>
3. Nakon što su fraze naučene, spajaju se u celinu. U ovoj fazi učenja polako počinje da se uključuje i izvođenje melodije tradicionalnog plesa, ali u nešto sporijem tempu.
4. Pošto je igrački obrazac naučen u celosti, deca ga više puta ponavljaju, dok se tempo izvođenja ubrzava do pravog, želenog tempa. Rukovodilac tokom ponavljanja polako prestaje da igra sa decom i posmatra da li je igrački obrazac usvojen na pravilan način. Ukoliko se javljaju greške, rukovodilac ih odmah ispravlja, kako kinetička struktura datog plesa ne bi bila naučena pogrešno.

Prilikom terenskih istraživanja u KUD-u „Stanko Paunović“ iz Pančeva zabeleženi su sledeći tradicionalni plesovi:

1. *Žumberačko kolo*
2. *Kruške, jabuke, šljive*
3. *Seljančica*
4. *Pod onom gorom zelenom*
5. *Nemo kolo*
6. *Izasla je kopinja*
7. *Lepa Anka kolo vodi*
8. *Verbniče na moru*
9. *Dobro veče, stara majko*

Strukturalno-formalna analiza ovih plesova donosi sledeće zaključke: kinetička struktura analiziranih plesova je jednostavna; plesovi se, gotovo u potpunosti, odlikuju lateralnom strukturonom; forma melodijskog i igračkog obrasca se skoro u svim primerima podudara (osim u primeru broj 9); zastupljeni su izražajni pokreti gornjih ekstremiteta čiji metro-ritam prati obrazac koraka, što dovodi do razvijanja koordinacije gornjeg i donjeg dela tela. Moglo bi se, dakle, zaključiti da navedeni plesovi, po svojim kinetičkim i muzičkim osobenostima, odgovaraju dečjem uzrastu koji ih izvodi. Zapisivanjem i analizom plesa *Žumberačko kolo* uočeno je da ovaj primer ima najsloženiju strukturu, te će on u daljem tekstu biti analiziran i detaljnije sagledan.

<sup>5</sup> Reči kazivača Dejana Trifunović, 06. 12. 2016. godine u Pančevu.

<sup>6</sup> Istraživanja su pokazala da je kombinovana nastavna metoda prilikom učenja tradicionalnih plesova najzastupljenija (Đačanin, 2017: 31). Ova metoda je sačinjena od kombinacije monološke i demonstrativne metode. Više o definiciji ovih metoda može se pronaći u: Simić, 2015: 38.

U okviru terenskih istraživanja uočava se da se tradicionalni plesovi ne izvode zasebno, nego uvek u sklopu koreografija narodnih igara (u daljem tekstu KNI). Termin KNI definisala je Vesna Bajić-Stojiljković u okviru doktorske disertacije *Procesi (re)definisanja strukturalnih, dramaturških i estetskih aspekata u scenskom prikazivanju tradicionalne igre i muzike za igru u Srbiji* kao „jedinstveni fenomen umetničkog izražavanja u kojem su u neraskidivom sinkretičnom jedinstvu objedinjeni pokret i zvuk, odnosno, narodna muzika i igra, kroz sadejstvo drugih dramaturških elemenata (poput kostima, dramskih dijaloga, pevanih delova, scenografije i dr.) (Bajić-Stojiljković, 2016: 160). Zbog prakse da se praktikuje ovakvo izvođenje plesova, kada je određeni broj plesova savladan, prelazi se na učenje nove KNI, što takođe spada u centralni deo dečje probe.

Ređajući decu po visini u formaciju otvorenog kola umetnički rukovodilac im objašnjava koje su putanje kretanja zastupljene i koje formacije treba da obrazuju.<sup>7</sup> KNI se, takođe, uči po frazama, uglavnom ples po ples. Prema rečima kazivača, može se desiti da se fraze raščlanjuju na manje delove u okviru jednog plesa ukoliko su putanja kretanja ili željena plesna formacija komplikovani. Nakon što su svi delovi KNI savladani, sklapaju se u celinu, te se koreografija uvežbava dok ne bude spremna za javni nastup.

Završni deo probe traje najkraće i on se uglavnom bazira na pozdravu između umetničkog rukovodioca i dece, podsećanju na termin sledeće probe ili na predstojeće obaveze (koncerte, smotre, roditeljske sastanke, plaćanje članarine KUD-u).

Analiza video-snimaka ukazuje da dečja grupa tradicionalne plesove i KNI izvodi skladno, ujednačeno, uigrano. Ova činjenica potvrđuje da umetnički rukovodilac pažljivo osmišljava svaku metodu prilikom rada sa decom i da pravilno ispravlja njihove greške. Opservacijom probe uviđa se da u dečjoj grupi vlada disciplina koja je uslovljena autoritetom umetničkom rukovodioca, ali i dobrom komunikacijom između rukovodioca i dece.

#### *Metode rada u dečjoj grupi CTKU „Kosta Abrašević“ iz Bačke Palanke*

Probe dečjeg sastava nižih razreda osnovne škole u CTKU „Kosta Abrašević“ odvijaju se dva puta nedeljno – utorkom i četvrtkom, u trajanju od 90 minuta. Probe su, kao i u KUD-u „Stanko Paunović“ sačinjene iz tri celine:

1. Zagrevanje mišića;
2. Učenje novih i ponavljalje starih igrackih obrazaca i KNI i
3. Istezanje mišića nakon centralne fizičke aktivnosti.

---

7 Plesna formacija se definiše kao „sistem organizovanog plesnog sastava u prostoru“ (Giurchescu, Bloland 1995: 84). Novija etnokoreološka istraživanja ukazuju da plesne formacije nije dovoljno posmatrati samo kao geometrijske oblike u prostoru, nego kroz četiri parametra koji određuju formaciju: 1. grupisanje/odnos igrača; 2. broj učesnika; 3. povezanost igrača i 4. geometrijski oblik (Karin, 2016: 330–442).

Zagrevanje mišića sastoji se iz dva dela – vežbi zagrevanja i vežbi istezanja. Prvenstveno se izvode vežbe zagrevanja mišića za vreme kojih su deca povezana u formaciji otvorenog kola i lagano trče u svoju desnu stranu. Nakon toga, deca se razdvajaju u zasebne pozicije i izvode se vežbe istezanja, ili vežbe oblikovanja. Uočava se, dakle, da je redosled izvođenja ovih aktivnosti obrnut u odnosu na KUD „Stanko Paunović“. Prema rečima Ljubinka Milanovića redosled ovih aktivnosti nije bitan. Važno je da se mišići dobro zagreju i istegnu pre centralne fizičke aktivnosti, dok redosled ovih radnji ne mora da bude tačno utvrđen (Milanović, 1997: 11).

Proces zagrevanja ne vodi umetnički rukovodilac, nego sama deca, odnosno pojedinac koji se javi da želi da pokazuje vežbe. Ovakav način rada ima svoje prednosti, ali i mane. Naime, ukoliko jedno dete vodi zagrevanje, ono istupa u centar polukruga, a ostala deca ga poštuju i slušaju jednako kao umetničkog rukovodioca. Na ovaj način stiče se međusobno poštovanje saigrača i podstiče se prijateljstvo, kao i osećaj zajedništva. Međutim, da bi dete pravilno sprovelo proces zagrevanja u grupi mora da postoji disciplina, koju umetnički rukovodilac kontroliše. Na probi koja je snimana u CTKU „Kosta Abrašević“ uočava se, ipak, da disciplina izostaje, te vežbe nisu pravilno izvedene, a deca nisu dovoljno zagrejala mišiće za predstojeću aktivnost. Upravo ova navedena činjenica predstavlja manu ovakvog načina zagrevanja.

U centralnom delu probe proces učenja novih igračkih obrazaca i KNI, prema rečima umetničkog rukovodioca Strahinja Vukadinova, identičan je kao u KUD-u „Stanko Paunović“. Ono što se razlikuje jeste način uvežbavanja igračkog obrasca nakon što je obrađen po frazama i sklopljen u celinu. Naime, umesto da se ples koji je obrađen ponavlja polagano sa ubrzavanjem tempa, kao što je bio slučaj u KUD-u „Stanko Paunović“, Strahinja Vukadinov objašnjava sledeći postupak: nakon što su talentovanija deca savladala novi igrački obrazac, umetnički rukovodilac ih postavlja u centar polukruga. Druga deca se tada, prema njegovim rečima, dodatno motivišu i aktiviraju, te stoga kako bi i oni dospeli u centar, brže savladavaju određeni ples koji je predmet obrade. Iako ovakav način uvežbavanja i savladavanja igračkog obrasca više motiviše decu, jer podstiče takmičarski duh, postavlja se pitanje da li ovakav sistem rada zaista daje dobre rezultate? Opservacijom na terenskom istraživanju uočava se da deca nisu kompaktna kao u prethodno opisanoj dečjoj grupi, te da njihovo izvođenje tradicionalnih plesova nije skladno. S obzirom na to da su zabeleženi plesovi transkribovani preskriptivnom notacijom na osnovu unificiranog igračkog obrasca koji je izdvojen na osnovu vizuelnog doživljaja, mora se napomenuti i to da je u slučaju ove dečje grupe bilo vrlo teško izdvojiti unificirani obrazac, jer većina dece nije uspela da savlada zahteve kinetičke strukture datih plesova i zahteve KNI koje izvode. Dakle, ovakav način uvežbavanja igračkih obrazaca, čini se, ne daje značajne rezultate.

Završni deo probe u CTKU „Kosta Abrašević“ bazira se na ponovnom istezanju mišića nakon centralne fizičke aktivnosti. I ovaj proces vođen je od strane dece, a izvode se vežbe za smirivanje tela nakon fizičkog opterećenja.

U okviru terenskog istraživanju u ovom KUD-u zabeleženo je devet tradicionalnih plesova:

1. *Jednostranka*
2. *Drdavka*
3. *Luda četvorka*
4. *Bugarka*
5. *Čačak*
6. *Fućkavac*
7. *Nabijača*
8. *Osmica*
9. *Sampleta*

Opservacijom probe ove dečje grupe uvidelo se da izvođenja tradicionalnih plesova ne izgledaju skladno i uvežbano. Iako je kinetička struktura u većini zabeleženih primera jednostavna, a plesovi se u najvećoj meri odlikuju lateralnom strukturom, kao i poklapanjem forme muzičkog i igračkog obrasca, uočava se da je jedan ples specifičan. U pitanju je ples *Čačak*. Naime, u ovom primeru se forma muzičkog i igračkog obrasca ne poklapa, što otežava deci savladavanje ovog plesa. Pored toga, obrazac koraka ovog plesa sastoji se iz deset taktova, a unutrašnja struktura obrasca je asimetrična. Ovaj primer, koji predstavlja izuzetak, biće detaljnije analiziran u daljem tekstu.

Sve navedene činjenice ukazuju da su metode rada sa decom na probama u CTKU „Kosta Abrašević“ manje efikasne u odnosu na KUD „Stanko Paunović“. Kako bi svi procesi u okviru jedne probe bili uporedno sagledani u ova dva KUD-a sledi komparativni pregled do sada iznesenih činjenica.

*Komparativno sagledavanje metoda rada sa decom u KUD-u „Stanko Paunović“ i u CTKU „Kosta Abrašević“*

Dečje probe u dva KUD-a, koji su predmet ovog istraživanja, koncipirane su u tri celine, no te celine se u dve dečje grupe razlikuju. Uvodni deo probe bazira se na zagrevanju i istezanju mišića pre centralnog fizičkog opterećenja, ali se redosled ovih aktivnosti razlikuje – dok se u KUD-u „Stanko Paunović“ prvo praktikuje istezanje, pa potom zagrevanje mišića, u CTKU „Kosta Abrašević“ redosled je obrnut. Kako je već konstatovano ranije u tekstu, raspored ovih aktivnosti nije toliko značajan; mnogo je bitnije da se vežbe pravilno urade, te da telo deteta bude pripremljeno za predstojeći fizički napor. No, evidentno je da se proces zagrevanja u dečjoj grupi iz

Bačke Palanke ne praktikuje na pravilan način, jer ga vode sama deca, te se zbog nediscipline i nepažljivosti može desiti da mišići deteta ne budu zagrejani i istegnuti kako bi trebalo.

U centralnom delu probe, procesi učenja novih igračkih obrazaca i KNI su identični u dve dečje grupe, dok se procesi uvežbavanja i savladavanja novih plesova razlikuju. Na osnovu analize video-snimaka koji su načinjeni u okviru terenskih istraživanja uočava se da su metode rada prilikom uvežbavanja igračkih obrazaca u KUD-u „Stanko Paunović“ značajno delotvornije i efikasnije, nego u CTKU „Kosta Abrašević“, što rezultira time da dečja grupa iz Bačke Palanke KNI izvodi neskladno i neujednačeno. Neophodno je ponovo istaći i činjenicu da su deca iz Pančeva savladala sve zahteve KNI i tradicionalnih plesova koje izvode, dok to nije slučaj sa decom iz Bačke Palanke.

Treći, ili završni deo probe potpuno se razlikuje u dve dečje grupe koje su predmet ovog istraživanja. Dok se u Pančevu deca na kraju probe samo pozdravljaju sa umetničkim rukovodiocem i odlaze, u Bačkoj Palanci praktikuje se ponovno istezanje mišića nakon centralne fizičke aktivnosti. Izvođenje ovakvih vežbi, koje imaju funkciju da smire celo telo nakon opterećenja, čini se, jedina je prednost CTKU-a „Kosta Abrašević“.

Jedan od razloga za manje efikasnu metodu rada u Bačkoj Palanci može biti i neiskustvo umetničkog rukovodioca. Naime, mora se napomenuti da Dejan Trifunović iz KUD-a „Stanko Paunović“ ima dugogodišnje iskustvo u radu sa decom, dok je Strahinja Vukadinov tek pre pet godina preuzeo dečju grupu u CTKU „Kosta Abrašević“.

Neophodno je spomenuti i koliko dobar odabir tradicionalnih plesova utiče na pravilno savladavanje plesa. U tom smislu biće priložena dva primera – tradicionalni ples *Žumberačko kolo* (primer broj 1) koji je zabeležen u dečjoj grupi iz Pančeva i *Čačak* (primer broj 2) koji je zabeležen u dečjoj grupi iz Bačke Palanke.

Ples *Žumberačko kolo* se sastoji iz dva dela – A i B. Analizirajući strukturu obrasca koraka u ovom primeru, uočavaju se lateralna bočna kretanja, kao i koraci napred ka centru kruga i koraci unazad od centra kruga. Na kinogramu koji je dat u prilogu jasno se vidi da su prisutna tri različita načina povezivanja igrača, kao i aktivnost tela koje se spušta u poslednja četiri takta B dela igračkog obrasca. Neophodno je napomenuti i da su u toku izvođenja igračkog obrasca u A delu kolena blago savijena i meka, te da sve vreme prate ritam koraka. Isto tako u A delu, ruke koje su podignute u visini ramena, podižu se gore/dole takođe u ritmu koraka.

Iz opisa igračkog obrasca može se uočiti da je tokom izvođenja ovog tradicionalnog plesa celo telo deteta aktivno. Iako bi se možda učinilo da je obrazac koraka prekomplikovan za decu uzrasta od sedam do deset godina, to ipak nije slučaj. Naime, forma igračkog obrasca se u potpunosti poklapa sa formom melodije. Stoga, sve promene putanje kretanja, međusobnog povezivanja, savijanje tela i slično, dešavaju se

na svaka četiri takta, a to znači da je forma melodije i kinetičke strukture potpuno jasna. Ovaj ples stoga osim što razvija koordinaciju gornjeg i donjeg tela, osećaj za ritam, orijentaciju u prostoru, razvija kod deteta i osećaj za formu, muzičku i igračku fazu i oblik.

Ples *Čačak* (primer broj 2) sastoje se iz jednog dela. Iako je u obrascu koraka ovog plesa zastupljena kinetička struktura koja odgovara uzrastu dece koja ga izvodi (koraci koso desno napred, koraci napred, trokoraci, bočni koraci, korak koso levo nazad i sl.) sama forma ovog obrasca je specifična. Naime, igrački obrazac sastoji se od deset taktova, a fraze unutar formalne celine su asimetrično podjeljene. Melodijski obrazac sačinjen je od osmotaktovnih fraza, što ukazuje na činjenicu da se obrazac koraka i melodija tradicionalnog plesa na formalnom planu ne podudaraju. Navedene činjenice mogu biti razlozi zašto deca iz CTKU „Kosta Abrašević“ nisu uspela u potpunosti da savladaju ovaj tradicionalni ples.

### *Zaključak*

Ples kao vaspitno-obrazovno sredstvo u dečjem uzrastu može da bude višestruko koristan. Izvođenjem tradicionalnih plesova deca razvijaju estetski ukus, uče o nematrijalnom kulturnom nasleđu zemlje i regiona u kojem žive; razvijaju psihofizičke sposobnosti poput koordinacije, pravilnog držanja tela, orijentacije u prostoru; vežbaju pažnju, pamćenje, logično razmišljanje; razvijaju muzički sluh, vokalni aparat, osećaj za ritam; stiču socijalnu inteligenciju. Sve ove sposobnosti kod dece razvijaju se ukoliko se plesovi koji su predmet obrade prenose na pravilan način, odabirom pravih metoda. U tom slučaju deca usvajaju i izvode plesove korektno, poštujući i kinetičku i muzičku strukturu, što rezultira razvijanjem njihovim veština i sposobnosti. Ipak, kao što se moglo videti na primerima koji su dati u ovom radu, svest umetničkih rukovodilaca u KUD-ima koji rade sa decom, još uvek nije dovoljno podignuta. Stoga se javljaju primjeri kao što je dečja grupa CTKU-a „Kosta Abrašević“ u kojoj metode rada sa decom ne daju značajne rezultate – obrasci koraka nisu pravilno i jednakodobno kod sve dece usvojeni, a izvođenja KNI nisu skladna.

Ovo istraživanje predstavlja tek početak ozbiljnijih istraživanja u oblasti metodike rada sa decom u KUD-ima. U daljem radu, istraživanje bi trebalo proširiti na veći broj KUD-ova kako bi se svest o važnosti pedagoškog rada i o pravilnom razvijanju deteta što više podigla. Isto tako, KNI koje dečje grupe izvode trebale bi da budu predmet posebne analize, kako bi se uvidelo kako se i na koji način dečje sposobnosti razvijaju izvođenjem tradicionalnih plesova.

**REFERENCE:**

1. Bajić-Stojiljković, Vesna. 2016. *Procesi (re)definisanja strukturalnih, dramaturških i estetskih aspekata u scenskom prikazivanju tradicionalne igre i muzike za igru u Srbiji* (doktorska disertacija, rukopis). Mentor: dr Selena Rakočević. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
2. Caillois, Roger. 1965. *Igre i ljudi*. Beograd: Nolit.
3. Dopuđa, Jelena. 1972. „Folklor u nastavi i u školskim grupama. Zapažanja u Bosni i Hercegovini“, u *Zbornik radova XVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*. Urednik: Vinko Žganec. Zagreb: SUFJ, 405–410.
4. Dopuđa, Jelena. 1980. *Ritmičke igre kao osnov estetske kulture pokreta. Priručnik za nastavnike, vaspitače i roditelje*. II izdanje. Sarajevo: IGKRO „Svjetlost“ i OOUR Zavod za udžbenike.
5. Đačanin, Svetlana. 2017. *Metodika učenja tradicionalnih plesova u KUD-ima (dečje grupe iz Pančeva, Bačke Palanke i Bačke Topole)* (master rad, rukopis). Mentor: dr Vesna Karin. Novi Sad: UNS-AUNS.
6. Đurić, Bogdana i Stijepović, Jelena. 1976. „Značaj i uloga narodnih igara u razvoju ličnosti deteta“, u *Negovanje izvornog folklora u radu sa decom*. Urednik: Ljubinka Krešić. Beograd: Savet za vaspitanje i brigu o deci SR Srbije, 9–16.
7. Đurić, Bogdana. 2004. „Ponovno otkrivanje nasleđa. 19. smotra izvornog stvaralaštva dece Srbije“ u *Časopis 32. Sabora narodnog stvaralaštva Srbije*. Urednik: Mile Nedeljković. Beograd: Savez amatera Srbije, 25–27.
8. Đurić, Bogdana. 2006. „Igra je izvor najvećih tajni“, u *Časopis 34. Sabora narodnog stvaralaštva Srbije*. Urednik: Mile Nedeljković. Beograd: Savez amatera Srbije, 4–6.
9. Đurić, Bogdana. 2008. „Dečje narodno stvaralaštvo“, u *Časopis 36. Sabora narodnog stvaralaštva Srbije*. Urednik: Mile Nedeljković. Beograd: Savez amatera Srbije, 11–15.
10. Giurchescu, Anca i Bloland, Sunni. 1995. *Romanian Traditional Dance. A Contextual and Structural Approach*. Mill Valley, Ca: Wild Flower Press.
11. Ilijin, Milica. 1972. „Deca – čuvari orske tradicije“, u *Zbornik radova XVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*. Urednik: Vinko Žganec. Zagreb: SUFJ, 419–420.
12. Janković, Ljubica i Danica. 1934. *Narodne igre*. I knjiga. Beograd: Štamparija Drag. Gregorića.
13. Janson H. V, Janson Entony F. 2013. *Istoriјa umetnosti*. V izdanje. Beograd: Vulkan izdavaštvo i Varaždin: Stanek D.O.O.
14. Karin, Vesna. 2016. „Proučavanje plesnih formacija u etnokoreologiji – studija slučaja plesne prakse Dinaraca u Vojvodini“, u *Vlado S. Milošević, etnomuzikolog, kompozitor i pedagog – Tradicija kao inspiracija*. Urednik: Sonja Marinković, Sanda Dodik i Dragica Panić Kašanski. Banja Luka: Akademija umjetnosti, 330–342.
15. Koturović, Branka. 1972. „Dečje orsko stvaralaštvo i mogućnosti njegove primene u savremenim uslovima vaspitanja dece“, u *Zbornik radova XVII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*. Urednik: Vinko Žganec. Zagreb: SUFJ, 427–429.
16. Milanović, Ljubinko. 1997. *Nastava fizičkog vaspitanja od I do IV razreda osnovne škole. Metodički priručnik za učitelje i studente učiteljskog fakulteta*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
17. Rakočević, Selena. 2004. „Šta je to igra? Etnokoreološki pogled na terminološka i konceptualna pitanja određenja pojma“, u *Zbornik radova Dani Vlade Miloševića*. Urednik: Dimitrije O. Golemović. Akademija umjetnosti Banja Luka & Vedes Beograd, 96–118.
18. Simić, Kojo. 2015. *Osnove metodike nastave*. Brčko: Evropski univerzitet Brčko distrikta.
19. Trifunović, Dejan. 2015. „Metodika rada sa dečijim folklornim ansamblima“, u *Seminar za rukovodioce dečijih folklornih grupa – priručnik*. Urednici: Olivera Vasić i Zdravko Ranislavljević. Beograd: CIOTIS.

**Teaching methods of traditional dances in cultural-artistic societies  
- Case study of children's groups from Pančevo and Bačka Palanka –**

**Abstract:** Dance, as a syncretic entity of movement and music, has been present in the life of people since ancient times. Through dance, people express their emotions, aesthetic needs, physical and musical abilities. Besides its expressive function, dance can also be an educational means. In contemporary ethnochoreology traditional dances, which are nowadays taught systematically only at cultural-artistic societies, are not considered from the aspect of upbringing and educating children. This study is part of the research conducted for the purpose of a master thesis. The author of the study attempted to demonstrate on the example of three cultural-artistic societies how learning and mastering traditional dances can influence the child's development. The paper points to different methods of working in cultural-artistic societies from Pančevo and Bačka Palanka. The aim of the paper is to show the similarities and differences in the approach to working with children in the cultural-artistic societies, as well as to indicate, by analysing certain traditional dances, how their mastering can influence the development of certain skills and abilities.

**Key words:** traditional dance, children, psycho-physical abilities, methods of work.

**Agata Juniku**

Univerzitet u Zagrebu  
Akademija dramskih umjetnosti

UDC 792.01

doi:10.5937/ZbAkUm1801171J  
Originalni naučni rad

## Subverzije u teatru ili: misle li oni to ozbiljno?

**Apstrakt:** Osamdesetih godina prošlog stoljeća u Jugoslaviji dva su se kazališna kolektiva estetički i retorički izravno referirala na povijesne avangarde: *Glesališče Sester Scipion Nasice* - osnovano početkom 1983. u Ljubljani – reproduciranjem rituala i procedura totalitarnog režima, te recikliranjem slovenskog nacionalnog mita dijalogizira s omekšanim ali još uvijek solidnim državnim aparatom, a *Montažstroj* - osnovan 1989. – adoptiranjem rituala i procedura nogometne i glazbene pop-kulture korespondira s društвom koje je te fenomene angažiralo u službu rastućih nacionalizama. Postupak imitativnog pretjerivanja u teorijskom diskursu definiran je kao subverzivna afirmacija (Sorokin, Arns), a Žižek je njegovu intrigantnost objasnio strategijom nad-identifikacije (Žižek). I danas ga nalazimo u rukopisima postjugoslavenskih redatelja koji se eksplicitno bave nacionalističkim politikama i njihovim posljedicama, pa će se pomoću koncepta *two-in-one* Hane Arent (Hanne Arendt) pokušati obrazložiti njegova efikasnost.

**Ključne riječi:** nad-identifikacija, *two-in-one*, mišljenje, djelovanje, političnost teatra

### *Uvod*

Postupak imitativnog pretjerivanja esencija je ironije – figure misli vrlo rasprostranjene kako u svakodnevnom, tako i u umjetničkom izrazu. Gotovo intuitivno vežemo je uz humorni ili komični diskurs, no tema ovog teksta bit će onaj tip ironijskog diskursa koji su u jugoslavensku izvedbenu scenu početkom osamdesetih godina prošlog stoljeća uveli članovi kolektiva *Neue Slowenische Kunst*, a koji je kako u profesionalnoj, tako i u laičkoj recepciji izazvao – rašomon. Reproduciranjem rituala i procedura totalitarnog režima te recikliranjem slovenskog nacionalnog mita NSK-ovci su „dijalogizirali“ s tada već „omekšanim“, ali još uvijek solidnim državnim aparatom, a tumačenje njihove retorike kao subverzivne ili afirmativne u odnosu na društveno-politički, ali i teatarski kontekst proizvelo je ogromnu količinu interpretativnog medijskog i teorijskog materijala. Možda je najpraktičniji alat za analiziranje njihovog umjetničkog postupka iznjedrio Slavoj Žižek, tumačeći ga kao proizvod generičke strategije *nad-identifikacije*, otvorenu za semantičko punjenje ovisno o „oku promatrača“. Strategija se ubrzo pokazala vrlo inspirativnom i nešto mlađim kazališnim

umjetnicima avangardne geste, okupljenima u kolektiv *Montažstroj* koji je, osnovan prekretničke 1989. godine, adoptiranjem rituala i procedura nogometne i glazbene pop-kulture korespondirao s društvom koje je, netom prije i nakon raspada federativne države, upravo te fenomene korumpiralo i angažiralo u službu rastućih nacionalizama. Kuriozum koji će se ovdje pokušati razložiti jest činjenica da istu strategiju – mada se ona možda činila kao zgodna i vjerojatno prolazna doskočica jednog vrlo specifičnog političkog i umjetničkog momenta – još uvijek nalazimo u rukopisima gotovo svih onih postjugoslavenskih redatelja koji se eksplicitno kritički bave nacionalističkim politikama i njihovim posljedicama u društvu (npr. Frljić, Paković, Šeparović, Urban) te da je ona i dalje jednako razorno djelotvorna, kako unutar same produkcije, tako i u smislu šire recepcije. U tu svrhu posegnut će se za konceptom *two-in-one*, kojim se u studiji o strukturi mišljenja bavi Hana Arent.

## I

*Gledališče Sester Scipion Nasice* (GSSN) – kazališni je kolektiv koji su u Ljubljani osnovali redatelj Dragan Živadinov, dramaturginja Eda Čufer i scenograf Miran Mohor, s misijom – deklariranom u konstitutivnom manifestu 13.10.1983. – da „ožive dramsku umjetnost“ i stvore uvjete da novo kazalište s marginalnih pozicija preseli na centralne gradske pozornice. Zahtijevajući da se pozornica koristi za „razvijanje formalnog jezika koji će biti sposoban da artikulira nove uvjete egzistencije i dramatično alterirane percepcije prostora i vremena u suvremenom svijetu, GSSN se – na retoričkoj razini – pozicionirao protiv koncepta pozornice kao platforme za diseminaciju političkih slika“ (Čufer, 2003: 392). Prema GSSN-u, korištenje pozornice kao ogledala novinskih naslova, ili povijesti, arhaični je koncept i čista uvreda umjetnosti. Dakle, retorički, bili su protiv politike na pozornici, dok su svoju političku agendu izražavali izvan pozornice – ‘gerilskim’ akcijama. Godinu kasnije, 1984, GSSN je s muzičkom grupom *Laibach*, slikarskim kolektivom *Irwin*, dizajnerskim studiom *Novi Kolektivizem* i *Odjelom za čistu i primjenjenu filozofiju* su-osnovao ‘krovni’ kolektiv *Neue Slowenische Kunst* (NSK). Glavni okidač koji je provocirao njihovu umjetničku imaginaciju bio je koncept države koja se temelji na naciji i teritoriji, a u kritičkoj dekonstrukciji tog koncepta članovi NSK-a služili su se svim klasičnim metodama povijesnih avangardi: manifestima, kolektivnim performansima, javnim provokacijama i intervencijama. No, NSK-ovci su odbili definiciju njihovoga rada kao post- ili neo- avangardnog. Sami sebe proglašili su retro-avangardistima, odnosno *retrogardistima*. Prema povjesničaru umjetnosti i dizajneru, Dejanu Kršiću, *retro-princip* je operativno umjetničko načelo koje označava kraj stilskih i estetičkih invencija: „*Retro* ne prepostavlja samo prisvajanje umjetničkih jezika drugih umjetnika, već i direktno inkorporiranje motiva iz drugih umjetničkih djela u vlastito, to jest ‘potpisivanje’ čitavog umjetničkog rada uzetog iz bliže ili dalje

umjetničke prošlosti (...) Prioritet retrogardizma je bilo bavljenje političkom prirodom i ideološkom ulogom svake umjetnosti kao takve. Time on nadilazi puku estetsku razinu i nastavlja eksplicitni avangardni interes za socijalnu dimenziju umjetnosti“ (Kršić, 1999:72). Iako se NSK-estetika najviše referirala na rusku avangardu – koristeći gotovo neizostavno križ, krug i kvadrat u svakom tipu vizualne komunikacije, dakle, prije svega na Maljevića – Eda Čufer piše kako retrogardističko načelo nije uključivalo samo umjetnički jezik ruske avangarde, već je konstruiralo vlastiti jezik iz različitih drugih izvora: tradicionalne kulture, nacionalnih mitova, religijskih ikona, totalitarističkih simbola i ideoloških tekstova: „Sukladno provokativnom motu grupe *Laibach* ‘umjetnost i totalitarizam se međusobno ne isključuju’ – motu što su ga prisvojili svi članovi suprakolektiva – NSK je funkcionirao kao svojevrsna živa ideologija i permanentna izvedba. U javnosti, gotovo uvijek ih se viđalo u specijalno dizajniranim militantnim odijelima. Nosili su te umjetničke replike vojničkih i lovačkih uniformi u noćnim klubovima i barovima, na fakultetima, u knjižarama, galerijama i kazalištima. Radili su, izvodili predstave, i socijalizirali se – u uniformama. Za njih je postojala samo izvedba, ništa nije bilo izvan nje“ (Čufer, 2003: 391).

GSSN su djelovali tajeći svoja imena, ne oglašavajući svoje izvedbe unaprijed, niti potpisujući svoje izjave. Odabrani gosti bi privatno bili pozivani, samo 24 ranije, da se pojave na tajnoj lokaciji. Prve dvije predstave, definirane kao *retrogradni događaji* – *Hinkemann* i *Marija Nablocka* - odvijale su se u privatnim stanovima. Bez oglašavanja, bez karata. Između izvedbi organizirali bi ponoćne blitz-akcije – primjerice, obljepljivali državna kazališta plakatima na kojima se traži reforma, ili probudili slavnog devedesetgodišnjeg konzervativnog kazališnog kritičara usred noći i pozvali ga na diskusiju o ‘kazalištu, životu i smrti’ (*ibid.*). Izvan svih očekivanja, njihov treći retrogradni događaj *Krst pod Triglavom* odigran je 6. 2. 1986. pred 2000 gledatelja, na najvećoj ljubljanskoj pozornici tada novoizgrađenog kulturnog i kongresnog centra *Cankarjev dom*. Naime, GSSN su od uprave Centra pozvani da kreiraju spektakl za nacionalnu proslavu *Dana kulture*, kojom se obilježava godišnjica smrti najuglednije slovenske kulturne figure, romantičarskog pjesnika Franca Prešerma. Predstava je trebala biti napravljena prema njegovoj mitološkoj poemi *Krst pri Savici* (u prijevodu: krštenje, op. A.J.) koja evocira nasilno pokrštenje slovenskih paganskih plemena, dakle radikalnu izmjenu dviju epoha. Nakon višemjesečnih priprema, GSSN je izšao s ‘rezultatom’: *Krst pod Triglavom* bio je vizualni, muzički i ritmički scenski spektakl „a-dramske“ (Čufer, 2002: 82), ili lemanovski rečeno *post-dramske* strukture koji je intencionalno onemogućio svaku klasifikaciju – koristeći se ravnopravno elementima i zakontiostima teatra, opere i baleta Ukratko, bio je meditacija o modernizmu inscenirana u formi spektakla. A ta forma temeljila se na retrogardističkoj eklektičnoj estetici koja je, između ostalih umjetničkih djela i postupaka, ‘prisvojila’ i postupke citatnosti i intertekstualnosti – referirajući, međutim, ne na literarne tekstove (osim,

samo u grubim naznakama, na Prešernov *Krst*), već na slike iz povijesti moderne i avangardne vizuelne umjetnosti i teatra. Pokret izvođača temeljio se na rekonstrukciji Mejerholjdove biomehanike, muziku je komponirala i izvodila grupa *Laibach*, a dio vizualija preuzeila je grupa IRWIN. U predstavi je bilo, navodno, 72 citata. Autori su unaprijed znali da će ih svega nekoliko biti iščitano, no nisu marili za ‘pravo’ ili ‘krivo’ čitanje, već su ga intencionalno ostavili – otvorenim. Predstava *Krst pod Triglavom* paradigmatična je za retrogardističko djelovanje, ona je upravo materijalizirana ideja NSK-a. Ili, kako bi rekao Živadinov: „*Krst* je bio *napravljeni* NSK“ (Juniku, 2013.).

Da je *Krst pod Triglavom* doista bio „izraziti primjer semioze – naracije kroz upošljavaje znakova“ (Čufer, 2002: 87) pokazalo se ne samo u detaljima, već i na apstraktnijim razinama interpretacije. Iako autori tvrde da su posve promišljeno odlučili zaobići ideološke, političke i nacionalne reference te da im je jedina namjera bila propitati „status modernizma i historijskih avangardi u slovenskoj nacionalnoj kulturi“, tj. „prostorno /vizualno prekrstiti takozvane mimetičke koncepte prostora u apstraktni koncept prostora“ (*ibid*, 83) - uglavnom svi su predstavu percipirali kao izrazito političku. Ali, po pitanju političnosti, otvorila se čitava lepeza ‘čitanja’. Najmanje je onih koji su kao visoko politično prepoznali upravo to ‘prekrštavanje’ mimetičkog, na-tekušu-temeljenog teatra u a-dramski diskurs novog teatra – što je realno glavni razlog zbog kojeg je *Krst* ušao u kanon fundamentalnih predstava jugoslavenskog teatra. Ako i jesu, uglavnom su taj čin čitali kao blasfemičan – u odnosu na Prešernovo djelo, kao i u odnosu na teatar. Većina interpretacija vezala se uz pitanje političkog i kulturnog identiteta nacije. Dok su jedni *Krst pod Triglavom* čitali kao profaniranje ‘svetih’ nacionalnih kulturnih simbola, u radikalnijoj interpretaciji čak i kao niještanje slovenskog nacionalnog identiteta tezom o eklektičnosti njegovih fundamenata, drugi su u njemu vidjeli, naprotiv, obnovu nacionalne umjetnosti i kulture tj. afirmiranje nacionalnog identiteta. A i među onima koji su dijelili istu interpretaciju dolazilo je do razilaženja: neki su navodno profaniranje slovenskog i nacionalnog identiteta doživjeli kao uvredu, a drugi pak kao pozitivan trend koji kritizira nacionalističke tendencije. Kao što su i navodno afirmiranje nacionalne obnove jedni doživjeli kao nacionalističku prijetnju multi-nacionalnoj državi, dok su drugi isti materijal doživjeli kao ‘utabani put’ tj. ‘zeleno svjetlo’ za započinjanje realnih političkih promjena u smjeru nacionalne samostalnosti.

Semioza koju je NSK proizvodio u polju političkog – a najvidljivija je u tome, po samoj prirodi svojeg medija, bila muzička grupa *Laibach* – otvorila je interpretativni ambis u slovenskoj i široj jugoslavenskoj javnosti još pri samim počecima djelovanja 1984. i on će se dodatno produbiti godinu dana nakon premijere *Krsta pod Triglavom* - tzv. plakatnom aferom. No, za semiozu nije nevažan podatak da je između ta dva događaja – na Bitfu ’86, u sklopu pres konferencije u povodu gostovanja *Krsta* - proglašen početak čina *samouništenja* GSSN-a koje će, pokazat će se, biti dovršeno *umjetničkim događajem Dan mladosti* u proljeće 1987. Ono što je u umjetnički

koncept bilo upisano već u konstitutivnom manifestu kolektiva, ubrzo se realiziralo u izvanumjetničkom realitetu. Naime, nakon što je spektakl u *Cankarjevom domu* proizveo „dramu u auditoriju“ (Čufer), tj. znakovima koje je odasao posve zbirno ne samo umjetničku i kulturnu već i šиру društveno-političku scenu, Živadinov je pozvan da 1987. režira predstavu na Bohinjskom jezeru, u povodu polaska *Titove štafete* prema Beogradu. Plakat za tu predstavu radili su, zajedno sa Živadinovom - NSK-kolege iz *Novog kolektivizma*, a s istim prijedlogom konkurirali su na natječaj za plakat centralne proslave *Dana mladosti* u Beogradu – na kojem su i pobjedili. Nakon što je pobjednički plakat objavljen u *Politici*, (navodno slučajno) reagirao je izvjesni čitatelj Nikola Grujić, jer ga je plakat isuviše podsjećao na djelo nacističke propagande. Kad je utvrđeno da plakat doista jest replika nacističkog plakata Richarda Kleina iz 1936, bohinjska predstava je otkazana, natječaj propao, a policija je pokrenula postupak u Javnom tužilastvu protiv Studija *Novi kolektivizem*, no zbog nedostatka dokaza koji bi potvrdili sumnju da je plakat proizvod protudržavne propagande, nije došlo do suđenja. Ali, u JNA je ‘iznenada’ utvrđeno da Živadinov u svojoj 28. godini i dalje izbjegava odslužiti vojni rok te je nedugo po izbijanju *plakatne afere* na tri mjeseca pritvoren u vojnem zatvoru u Beogradu. Godinu dana nakon pokretanja postupka protiv studija *Novi kolektivizem*, Javno tužilastvo izdalo je izjavu u kojoj se kaže da je studio *Novi kolektivizem* primijenio legitimnu retrogradnu umjetničku metodu koja je podložna različitim tumačnjima. Do ‘legitimiranja’ retrogradizma vjerojatno je došlo u sklopu šireg procesa ‘zataškavanja’ slučaja Živadinov – redatelj je, naime, pušten iz pritvora nakon višemjesečnog pritiska aktivista liberalne intelektualne scene.

Ostalo je lebdjeti pitanje: *misle li oni to stvarno ili ne?* Slavoj Žižek koji je branio NSK još od prvih skandala nazvao je taj efekt *čudnom mòrom*. Nakon što je izbila *plakatna afera i slučaj Živadinov*, oglasio se *Pismom iz daleka*: „Što naime čini NSK? Zapravo stalno jedno te isto: uprizoruje temeljne fantazme, fantazmatske mitove, konstrukte na kojima se osniva naša nacionalna identifikacija, i to tako da nam cijelim nizom distancirajućih postupaka (montaža raznorodnih, nespojivih konstrukata; ponavljanje fantazmatskog konstrukta u razotkrivenom obliku u njegovoj doslovnoj infantilnosti, a koja inače u stvarnosti mora ostati prikrivena itd.) omogući zauzimanje distance spram njih: naša najjunutarnija jezgra užitka, dragocjeno blago, *agalma*, najednom postaje nešto odvratno, ljepljivo, ‘čudna mòra’, ili da uporabim cankarijansku usporedbu, biva poput datulja, tog otjelovljenja prekomjernog užitka, koje se najedamput pretvara u gnusan izmet“ (Žižek, 1987: 201). Jedan od vjerojatno najpoznatijih i najreferentnijih Žižekovih tekstova o strategiji kojom NSK proizvodi tu *čudnu mòru* - napisan je 1993. za ‘zapadno tržište’ - dakle u vrijeme kad se netom osnovana *NSK Država u Vremenu ‘probijala’* i na tom tržištu – pod naslovom: *Zašto Laibach i NSK nisu fašisti?* U tom tekstu, Žižek kao osnovnu strategiju djelovanja NSK-a apostrofira *nad-identifikaciju*.

„Prema Lakanu (Lacan), Superego je obsceni ‘noćni’ zakon koji nužno udvaja i prati - kao njegova sjenka - ‘javni’ zakon. A taj ‘noćni’, nepisani zakon predstavlja ‘duh zajednice’ u najčišćem obliku, vršeći jaki pritisak na pojedinca da udovolji nalogu grupne identifikacije. I upravo na pozadini te konstitutivne napetosti između javnog-pisanog Zakona i Superega (tj. obscenog, ‘noćnog’, ne-pisanog Zakona) treba razumijeti izvanredni kritičko-ideološki učinak NSK-a, naročito grupe *Laibach*“ (Žižek, 2006: 39).

NSK frustrira sistem - dakle, vladajuću ideologiju - upravo utoliko što nije percipiran (samo) kao njegova ironijska imitacija, već kao nad-identifikacija s njime. Jer, osvjetljavajući obsceni Superego s unutrašnje strane sistema, nad-identifikacija suspendira njegovu učinkovitost. Kako bi objasnio poziciju sistema u tom slučaju, Žižek doziva u sjećanje homologni fenomen u sferi individualnog iskustva – ekstremnu nelagodu i sram što ih osjećamo kad je neki naš privatni ritual, fraza ili gesta, koju rabimo samo među intimnim prijateljima, izložen javnosti. No, s druge strane, hoće li nad-identifikacija kao strategija uspjeti ili neće, *Misle li oni to stvarno, ili ne?*, *Identificiraju li se doista s totalitarnim ritualom, ili ne?* itd. – to ovisi samo o želji onoga koji gleda, tvrdi Žižek: „*Laibach* ne funkcioniра kao odgovor, već kao pitanje. Sredstvima eluzivnog karaktera njihove želje, neodlučnosti oko toga ‘gdje oni to zapravo stoje’, *Laibach* nas tjera da zauzmemu svoju poziciju i da odlučimo oko naše želje. *Laibach* ovdje zapravo izvršava obrat koji određuje kraj psihoanalitičkog lječenja – a to je trenutak kad je analizirani, tj. pacijent, prisiljen priznati da analitičar sam po sebi nije ništa drugo do veliki Upitnik upućen pacijentu“ (*ibid.* 41). Drugim riječima, da li će pokušaj aktiviranja strategije nad-identifikacije uspjeti ili ne, ovisi o „želji analiziranoga“ (tj. svakoga od nas).

Uz pojam *nad-identifikacije*, u radovima koji reflektiraju djelovanje NSK-a često se provlači i pojam *subverzivne afirmacije*. Izvorno, taj pojam iznjedrili su moskovski konceptualisti, a kasnije ga je razvio Vladimir Sorokin – u smislu ‘imitativnog pretjerivanja’ odnosno ironije. No, vezano uz NSK, pojam *subverzivne afirmacije* ušao je u diskurs preko Inke Arns koja ga definira tj. rabi u drugačijem smislu: kao „umjetničko-političku taktiku“ i „ultimativnu, ne-ironičnu, formu nad-identifikacije“ (Arns, Sasse, 2006: 6). Adekvatnost ove definicije upitna je iz dva razloga: prvo, jer *subverzivna afirmacija* i *nad-identifikacija* pripadaju dvjema različitim kategorijama. Dok je *nad-identifikacija* strategija, analitički alat ili taktika, *subverzivna afirmacija* je figura mîсли u kojoj se mîsli suprotno od onoga što se kaže. Kao takva, iako u izrazu može djelovati identično, ona ne može biti formom strategije nad-identifikacije, ali može biti njezino sredstvo. Drugo, *subverzivna afirmacija* je po definiciji drugo ime za ironiju (kaže se pozitivno, misli se negativno ili obratno) dakle, ona ne može biti ne-ironična. Ali, ironijska imitacija može biti subverzivna ili ne. Iako za to nikada nećemo dobiti formalni dokaz, u kritičkoj refleksiji rada NSK-a dominira uvjerenje da

je riječ o subverziji, barem u intenciji autora. No, tomu ne mora biti tako u recepciji. U tom smislu, od velike je važnosti još jedno Žižekovo pitanje: „Što ako Laibach/NSK precjenjuje svoju publiku? Što ako publika uzima za ozbiljno ono što Laibach/NSK ismijavajuće imitira, pa Laibach/NSK tako ojačava ono što želi potkopati? Taj nelaki, mučni dojam hrani se asumpcijom da je ironijska distanca automatski subverzivni stav. Što ako je, baš suprotno, dominantni stav suvremenog ‘postideologiskog’ univerzuma upravo cinička distanca prema javnim vrijednostima? Što ako to, daleko od toga da predstavlja ikakvu prijetnju sistemu, označava vrhunsku formu konformizma, s obzirom da normalno funkciranje sistema zahtijeva ciničku distancu?“ (Žižek, 2006: 40)

Čini se da se Žižekova hipoteza potvrdila. Rastko Močnik tako piše da su, upravo na valu tog, sloterdijkovski rečeno, difuzionalnog cinizma, „demokratsku revoluciju“ u Sloveniji – „koju su ranih osamdesetihinicirali retroavangardni pokreti, zajedno sa socijalnim pokretima i teorijskim platformama– „u posljednji čas ukrali“ upravo oni koji su strategiju NSK isprva uzimali za ozbiljno (a koje su NSK-ovci zapravo ismijavajuće imitirali), da bi se kasnije, kad su prokljuvili u čemu je stvar, osjećali napadnutima i uvrijedenima – a bile su to podjednako i slovenske nacionalne/nacionalističke elite i vojno-političke elite propalog režima (koji će se vrlo brzo konvertirati u ove prve) – iako su za vrijeme NSK-ovih skandala nominalno bili na suprotnim stranama. Prepoznavanje i udruživanje je bilo lako – jer „obje su takozvane strane“, kao što bi rekao Močnik, „konstruirale svoj autoritet na nacionalnom (ili supranacionalnom) identitetu, podržanom od reprezentativne državne kulture“, koja se pak uvijek, „temelji na kanonu nacionalne književnosti“ (Močnik, 1998:88-92). Ukratko, ujedinio ih je zajednički neprijatelj – alternativa lijevlja od službeno lijevog režima, koja je napravila revoluciju prije revolucije – kojeg su se zajedničkim snagama uspješno riješili.

## II

Stvaranjem nacionalističkih režima na ruševinama SFRJ, alternativa je marginalizirana ili posve pometena, ali njen ‘najžilaviji’ teatarski segment ostao je vjeran imitativnom pretjerivanju i strategiji nad-identifikacije. Živadinov – koji je po povratku iz pritvora 1987. osnovao novu formaciju *Kozmokinetično gledališće Rdeči pilot* – neposredno uoči i početkom prvih ratnih sukoba nastavlja svoju metodu rada: „glavna“ predstava proizvodila se oko tj. izvan pozornice. On i njegovi „momci“ odjeveni u crne uniforme – i dalje ukrašene suprematističkim insignijama – „trenirali su strogoću“ na publici: dočekivali bi ju, primjerice, na ulazu u grad, izvlačili iz autobusa, transferirali u drugi autobus, navlačili gledateljima crne čarape preko glave, odlučivali kojim će redom ulaziti u prostor izvedbe, uguravali bih ih u vagone ranžirnih kolodvora, ili bi ih doslovce izbacivali. Reproduciranje totalitarnih procedura bilo je, očito, i dalje

centralna tema, a društvena kretanja i ikonografija koja je pratila osnivanje nacionalnih država činili su je sve relevantnijom.

U umjetnički kolektiv *Montažstroj* prvi javni nastup bilježi u formi gerilske izvedbene akcije na otvaranju retrospektivne izložbe Kazimira Maljevića 22. 12. 1989. u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu. To da je Maljevičeva *Crvena konjica* 'ujahala' u Zagreb na Dan JNA vjerojatno je bila koïncidencija, ali to da se *Montažstroj* baš u takvom kontekstu odlučio prvi put prezentirati javnosti svakako nije. Dvije reference isuviše su neodoljivo su asocijale na *Krst* i još svjež slučaj Živadinov da bi se propustila prilika za gerilsko „objavlјivanje“, no neosporan utjecaj GSSN-a tim se ne iscrpljuje: *Montažstroj* se oglašava manifestima u kojima prezentira svoju *misiju*, izvršenje planira u *petoljetkama*, a u svojim predstavama afirmira fizički, „visokorizični“ teatar, adoptirajući estetiku povijesnih avangardi (s naglaskom na Maljevića i Mejerholjda) – što u kombinaciji s montažnim umjetničkim postupcima formira izvedbeni stroj (kao što je i imenom kolektiva sugerirano) koji obavlja misiju *teatralizacije nogometne i pop-kulture*. Konkretno, redatelja grupe Boruta Šeparovića zanima kazališno reprezentiranje onoga što vidi oko sebe – a to je povezivanje navijačkog i nacionalnog identiteta, uprezanje pop-kulture u nacionalni projekt i, u konačnici, rat. Uz niz uličnih akcija i performansa, iz prve petoljetke *Montažstroja*, najvažnije su prva cjelovečernja predstava *Vatrotehna* iz 1990. izvedena u napuštenoj destileriji tvornice *Badel Zagreb – organički sletbalet* nazvan prema generalnom sponzoru koji, temeljen na mitu o Prometeju, u paraboli tematizira zatočeništvo sovjetskog kazališnog redatelja i revolucionara Mejerholjda – i *Rap opera 101* iz 1990. izvedena u ZKM-u, prva rap-opera na svijetu, nazvana po koproducentu Radiju 101, temeljena na Sofokloj drami o Filoktetu, tematizirala je tvorca prve slavenske strojnica Kalašnjikova, a bila koreografirana u estetici glazbenog video-spota. Postupak nad-identifikacije s ritualima i procedura nogometne i glazbene pop-kulture najprisutniji je u koreografskom i vizualnom segmentu njihovih predstava, no još veću vidljivost dobiva u izvan-teatarskim izvedbama (akcije, proglaši, medijski nastupi), a kolektiv je svakako najveću popularnost stekao snimivši u jesen 1991, u suradnji s glazbenikom Boxerom, propagandni spot *Croatia in flame* koji je bio prvi hrvatski glazbeni spot emitiran na tada planetarno popularnom MTV-u. S obzirom na to da je u finansijskom smislu već ranih 1990-ih finansijski marginaliziran, a ubrzo gotovo ekskomuniciran, *Montažstroj* je (pod imenom *Performing Unit*) na desetak godina bazu preselio u Nizozemsku, a „prevođenju“ hrvatskog realiteta devedesetih na sofisticirani, a opet širokoj publici razumljiv teatarski jezik, Šeparović se vratio u idućoj dekadi. Kad je riječ o strategiji nad-identifikacije, najznačajnija je predstava *Generacija 91-95* - premijerno izvedena 22.12.2009, na 20. rođendan *Montažstroja* (!) - koju je prema motivima romana Borisa Dežulovića *Jebo sad hiljadu dinara* postavio, s polaznicima *Dramskog učilišta Zagrebačkog* kazališta mladih, rođenima između 1991. i 1995. Mladići u dobi od 14 do 19 godina, dakle, u prvom dijelu predstave insceniraju

apsurdni fikcionalni susret dviju skupina prerušenih vojnika, pripadnika HVO-a i Armije BiH, a u drugom dijelu u formi pres konferencije reprezentiraju sebe i svoje stavove o društvu, pop-kulturi, ali i o povijesti, ratu, zločinima i ostalim traumama hrvatskog društva devedesetih, čemu nisu svjesno svjedočili – reflektirajući pritom o vlastitom obiteljskom odgoju i institucionalnom obrazovanju. Vještim kombiniranjem fikcije i fakcije u registru imitativnog pretjerivanja, Šeparović dekonstruira mehanizme i strategije konstruiranja „znanja“ i „povijesne istine“ publici, ali što je još važnije, i mladim izvođačima. Početkom 2010., kao svojevrsna repriza rođendanske proslave, u zagrebačkome HNK odigrana je predstava, također dvodjelne strukture, *Srce moje kuca za nju*. Naslovom je već naznačena tema i misija: sučeljavanje nacionalnog mita o uspjehu i – hrvatskog realiteta. U prvom dijelu, kroz formu plesne rekonstrukcije pobjede hrvatske nogometne reprezentacije nad reprezentacijom Velike Britanije iz 2007. i euforije koja je uslijedila, plesačice u dresovima hrvatske reprezentacije euforično izvikuju imena hrvatskih političara devedesetih (koje znamo uglavnom po njihovim krimenima), a u drugom „poluvremenu“, na pozornicu umjesto plesačica dolazi 11 žena s burze rada koje, također odjevene u dresove hrvatske reprezentacije, predstavljaju same sebe – izlažući svoje potresne životne priče, razloge zbog kojih su ostale bez posla i svoju poziciju na tržištu rada.

Još jedan redatelj koji je gotovo čitavu svoju dosadašnju teatarsku misiju bazirao na strategiji nad-identifikacije je Oliver Frlijić. Osnove svog postupka postavio je već u prvim profesionalnim predstavama, u zagrebačkom Teatru ITD - *Sedmorica protiv Tebe* (2006) i *Didona i Enej/Smrt u Veneciji* (2008): oko ekstrakta kanonskog, klasičnog teksta ili, u nekim drugim predstavama, nefikcionalnog događaja, dokumenta, govora i slično, isprepletanjem fakcije i fikcije organizira se izvedbeni materijal generiran iz najjače neuralgične točke društvenog konteksta u kojem predstava nastaje, kao i iz osobnih traumi i životnih iskustava izvođača koji u njoj sudjeluju. Dok su se ove predstave dominantno bavile patrijarhatom, mizoginijom i homofobijom, one koje slijede su - zadržavši već naznačene teme – u fokus stavile nacionalizam, mržnju, te diskriminiranje i ubijanje svih onih koji nismo „mi“. Ciklus je započeo na *Splitskom ljetu* 2008. predstavom *Bakhe* – gdje se u ritmu Pentenejevog monologa i Sanaderovog govora na rivi „Ne damo naše generale u Hag“ – komemorira zločine nad Srbima počinjene u Oluji, kao i ranije ubojstvo Aleksandre Zec. U *Mladinskom gledalištu* u Ljubljani 2010. nastaje predstava *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* koja kritizira slovenski šovinizam u Jugoslaviji, te sudjelovanje Slovenije u njezinom raspadu, kao i osjećaj superiornosti u odnosu na „necivilizirane“, zaraćene narode, koji će uslijediti. U *Narodnom pozorištu* u Subotici 2011. režира *Kukavičluk*, predstavu koja se obračunava sa srpskim mitom o Kosovu, šovinizmom i nasiljem spram Albanaca - ne preskačući pritom ni mađarski šovinizam spram Srba – te komemorira žrtve genocida u Srebrenici izuzetno dugom završnom scenom u kojoj izvođači čitaju, jedno po jedno, imena

ubijenih. Iste godine, u *Bosanskom narodnom pozorištu* u Zenici radi predstavu o zločinima počinjenima u BiH od strane Armije BiH, a kao predložak uzima Andrićevu *Pismo iz 1920.* Iduće, 2012. godine, vraća se u Srbiju da bi u beogradskom *Ateljeu 212* predstavom *Zoran Đindjić* progovorio o hipokriziji srpske vlasti spram ubojstva premijera, ali jednako tako i građanski, pro-evropski orijentirane elite koja je, po Frlijiću, izravno odgovorna za takvu vlast, a posredno i za sve zločine i ubojstva počinjene u ime srpskog, pa tako i za Đindjićevo. Vraća se i u Sloveniju: u Kranju 2013. nastaje autorski projekat naslovljen *25671* – po brojci za koju uglavnom svi u Sloveniji znaju da označava *izbrisane*, ne-slovenske građane iz registra stanovnika početkom 1990-ih. Ciklus završava u Hrvatskoj 2014. dvjema predstavama u HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci: *Aleksandra Zec* pljuska je u lice svim građanima RH - kojima Frlijić delegira izravnu odgovornost *nečinjenja* u slučaju ubojstva iz mržnje dvanaestogodišnje djevojčice Članova njezine porodice, odnosno odgovornost *prištanka* na činjenicu da su ubojice, usprkos tome što su priznali zločin, iz proceduralnih razloga pušteni na slobodu. *Hrvatsko glumište* predstava je koja se bavi hrvatskim teatrom devedesetih: kvalificira ga nacionalističkim i klero-fašističkim, a oni koji su bili na njegovom čelu ili u službi takve agende izravno su „prozvani“ tiskanom fotografijom na prednjoj strani gaća, u sceni u kojoj su izvođači poredani u vrstu i odjeveni samo u bijelo donje rublje. Kad su izvođači okrenuli leđa publici, s gaća su se smješili portreti kolega koje su čak i široj javnosti poznate kao osvijedočeni ljevičari, antifašisti, borci za ljudska prava itd. – implicirajući time da možda nije bilo dovoljno biti u „pozadini“ dopuštajući ovima „sprijeda“ da neometano obavljuju svoju prljavu misiju. Temu odgovornosti teatarske struke Frlijić, doduše, provlači cijelim svojim opusom, no direktno ju je načeo još u *Bakhama* – jedna od upečatljivih bila je scena paljenja makete zagrebačkog HNK, a nastavio u predstavi *Turbofolk* (2008) – u kojoj je upravo etiketu turbofolka nalijepio svima nama, a između ostalog i hrvatskom teatru.

Još je nekoliko spomena vrijednih predstava koje sličnim postupcima obavljaju identičnu misiju na području zemalja bivše SFRJ. U autorskom projektu *Ubiti Zorana Đindjića* (2013) Zlatko Paković izvedbeni materijal generira iz izjave Tome Nikolića „ako netko vidi Zorana Đindjića, recite mu da je i Tito pred smrt imao problema s nogom“, dok mu je okidač za režiranje *Othella* (2016) diskurs mržnje i prema imigrantima. Obje predstave nastale su u nezavisnoj produkciji. Andraš Urban (András Urbán), pak, u *Životinjskoj farmi* (HNK Rijeka, 2015) naglašenu funkciju *velikoga brata* dodjeljuje (i) Katoličkoj crkvi, dok je zagrebački autorski projekt *Audicija* (Kerempuh, 2017) režirao mahom na fonu hrvatskog šovinizma spram Srba.

Predstave nastale postupkom subverzivne afirmacije uglavnom su režirane u miješanom registru – materijal kojim se *afirmira* zločin, predrasuda tj. ideologija ili svjetonazor koji ih brane jukstaponiran je s drugim postupcima i elementima – parodiranjem, groteskom, vizualima, songovima, sudskim, novinskim, historijskim

dokumentima itd, čime se jasno potencira distanciranje u odnosu na ono što je *afirmirano*. U nekima Frljićevim predstavama, pak, dio postupka je u tome da se ti elementi „distanciranja“ značajno reduciraju (npr. *Pismo iz 1920.*, *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, *Hrvatsko glumište*) - što s obzirom na težinu tema visoko podiže stupanj nelagode. Materijal za *Turbofolk* građen je isključivo strategijom nad-identifikacije, testirajući njezin ambivalentni učinak u najčišćem obliku.

Ostaje da se zapitamo: kako to da se strategija nad-identifikacije uvijek, i još uvijek, djeluje – i to ne samo kao (puka) ironija, već navodi gledatelje na akciju izvan medija teatra (proteste, reagiranja i sl.), doživljava kao provokacija koja ubada poput insekta, dakle, uvijek iznova nervira (prozvanog) gledatelja? Kako to da proizvodi toliku buku i bijes? Što to npr. jednog nacionalistu, ili čak zločinca, korumpiranog političara ili svećenika do tolike mjere razljuti, uz nemiri, „ubode“, kad vidi na sceni izvođača koji govori i čini upravo ono što on, ili netko njemu sličan, čini u realnom životu? Ili, da poopćimo: što nas to smeta u scenskoj reprezentaciji ponašanja koje i sami zagovaramo i prakticiramo – i to čak ako toj reprezentaciji ne svjedočimo osobno, već znamo o njoj „po čuvenju“? Za pretpostaviti je da ima nešto u strukturi ljudskoga uma što je odgovorno za takvu reakciju. Vidjeli smo, Žižekov psihoanalitički odgovor je da je riječ o nekoj vrsti nelagode, srama sličnog onom kakav osjetimo kada smo otkriveni u nekom našem privatnom ritualu koji otkriva ono nešto mračno i ljepljivo u nama, što se trudimo pod svaku cijenu maknuti sa svjetla dana. No, jedan od mogućih odgovora može nam ponuditi Hana Arent u svojoj studiji o strukturi mišljenja, u poglavljju u kojem polemizira sa Sokratovim vjerovanjem da nitko ne može činiti zlo namjerno (Arendt, 1971).

Prema Sokratu, naime, predmet mišljenja mogu biti samo stvari koje volimo – ljepota, mudrost, pravda, dobro – pa su tako npr. ružnoća, glupost, nepravda i zlo (tj. nedostatak ljepote, mudrosti, pravde i dobra) po definiciji isključeni iz ‘interesa’ mišljenja. Konzervativno, ljudi koji nisu zaljubljeni u ljepotu, pravdu i mudrost nesposobni su za mišljenje i, obratno, oni koji su zaljubljeni u istraživanje i filozofiraju bili bi nesposobni da čine zlo – jer zlo se sastoji od odsutnosti, od nečega što nije. S ozbirom da on sam o uvezanosti zla i nedostatka mišljenja (tj. ne-mišljenja) ne kaže ništa više, a imajući u vidu da ovakvu tvrdnju očigledno i uvelike pobija već površni uvid u ljudsko praktično djelovanje, Arendt se hvata u koštač s ovako „visoko sumnjivim stavom“, odnosno pokušava uči dublje u njegovu genezu i razumijeti ga: „Ako u mišljenju ima išta što ljudi može spriječiti da čine zlo, to mora biti karakteristika inherentna samoj aktivnosti mišljenja“ (*ibid*: 180). Definirat će ju upravo uz pomoć Sokratovog poimanja identiteta i nazvati konceptom *two-in-one (dvoje-u-jednom)*, odnosno samom esencijom mišljenja. Kako je došla do toga? Kao polazišne točke za svoju „arheologiju“ mišljenja, Arent uzima dvije Sokratove premise – da je bolje trpjeti nešto krivo nego činiti krivo, te da je bolje biti u neslaganju s mnoštvom ljudi nego, bivajući Jedno, biti izvan harmonije tij.

u kontradikciji sa samim sobom. S obzirom da nešto što je apsolutno Jedno, identično sa samim sobom ( $A=A$ ), ne može biti niti u harmoniji sa samim sobom niti izvan nje – „jer da bismo proizveli harmoničan zvuk trebamo najmanje dva tona“ – Hana Arent zaključuje kako Sokratovo poimanje Jednog očito nije tako neproblematično kao što se čini, tj. kako on mora da je spominjući „harmoniju sa samim sobom“ implicirao svojevrsnu dualnost identiteta: „Naravno dok se pojavljujem i viđena sam od drugih, Ja sam jedno; inače bih bila neprepoznatljiva. Sve dok sam zajedno s drugima, jedva svjesna sebe, ja sam onakva kakva se pojavljujem drugima. Svijeću (*consciousness* doslovno znači „znati sama sa sobom“) nazivamo zanimljivu činjenicu da na neki način ja jesam i za sebe, iako se teško pojavljujem sama sebi. (...) Nisam samo za druge, već i za sebe, a u tom slučaju, očito nisam samo jedna. Razlika je umetnuta u moju Jednost“ (*ibid*: 183).<sup>1</sup> To što je Sokrat otkrio kao esenciju mišljenja, Platon – preko kojeg nam je Sokratova misao tradirana – preveo je kao bezvučni dijalog (*eme emautō*) između mene i mene (*me and myself*), a Hana Arent nazvala *two-in-one*:

„Nije aktivnost mišljenja ono što konstituirira jedinstvo, ujedinjuje two-in-one, već obratno, two-in-one postaju ponovno Jedno kad vanjski svijet omete mislioca i naglo prekine proces mišljenja. Tada, kad bude pozvan natrag u svijet pojavnosti, gdje je uvijek Jedno, kao da se dvoje u koje ga je proces mišljenja podijelio ponovno spoje. (...) Mišljenje je, egzistencijalno govoreći, samački ali ne usamljeni posao; samoća je ta ljudska situacija u kojoj sama sebi pravim društvo. (...) U toj *dualnosti* mene i mene mišljenje postaje prava aktivnost, u kojoj sam ja i ona koja pita i ona koja odgovara.“ (*ibid*: 185).

Drugim riječima, mišljenje podijeli čovjeka na dvoje, svijet ga vrati u jedno. Misliti možemo samo u samoći, kad se sretнемo – sami sa sobom. Dok smo u dijalogu s drugima jedini kriterij je istina, a dok smo u mentalnom dijalogu sa sobom, upravo stoga što u samoći nemamo nikoga drugoga osim sebe, Sokrat inzistira na tome da je jedini kriterij slaganje, bivanje u konzistenciji sa sobom – *homologein autos heautō* (*ibid*: 186).<sup>2</sup> Da bi dodatno rasvjetlila koncept *two-in-one*, Arent poseže za slikom iz Platonovog dijaloga *Hipija Veći*, u kojem Hipija, kojeg kod kuće ne čeka nitko, govori o sirotom Sokratu kojeg kod kuće čeka vrlo neugodan drug koji ga uvijek preispituje. To će reći, onaj koji hoće misliti, mora biti spreman na dijalog s onim drugim „sobom“ koji

1 Zanimljivo je da se i u nekim post-strukturalističkim raspravama o konstrukciji identiteta pojavlju prijepori oko etimologije latinske riječi individua – dok se u većini slučajeva značenje veže uz nešto nedjeljivo, postoje glasovi koji tvrde suprotno: da riječ nastaje od „in dividu“, dakle „u podjeli“.

2 Prema Arent, na ovu Sokratovu premisu „naslonio“ se Aristotel – „logika“ je, prema autorici, nedvojbeno u početku mišljena kao „instrument za mišljenje unutarnjeg govora unutar duše“, a potom i Kant, definirajući mišljenje kao „pričanje sa sobom, dakle i unutarnje slušanje“, iz čega je proizašla zapovijed „uvijek misli konzistentno, u slaganju sa samim sobom“ – koja podertava kategorički imperativ „djeluj samo prema onoj maksimi za koju možeš poželjeti da postane univerzalnim zakonom“ (Arendt, 1971: 186 -168).

ga čeka, i zato bi bilo dobro pobrinuti se da dvoje partnera budu prijatelji. Odnosno, da dođu do nekog dogovora, kad već žive pod istim krovom. „Bolje trjeti krivo nego činiti krivo, jer s patnikom možeš ostati prijatelj; tko bi želio biti prijatelj i živjeti zajedno s ubojicom? Čak ni drugi ubojica. (...) Bolje biti u neslaganju s cijelim svijetom nego s onim jednim s kojim si prisiljen živjeti skupa, kad iza sebe ostaviš društvo“ – duhovito će Arendt ilustrirati dvije Sokratove premise od kojih je krenula u istraživanje (*ibid*:188). Anticipacija tog druga koji Sokrata čeka kod kuće dobila je s vremenom ime – savjest. No, tu nije riječ o onoj uvijek prisutnoj savjesti koja daje pozitivne preskripcije – a koju znamo kao Kantov *lumen naturale* ili *Božji glas* – naglašava autorica, već o savjesti koja se pojavljuje kao naknadna misao (*after-thought*), izazvana zločinom ili, u slučaju Sokrata, (još) neistraženim stavovima. Riječ je, dakle, o tome da li ću i kako živjeti sa sobom u miru kad i ako dođem kući, te kad i ako počnem misliti o svojim riječima i djelima (*ibid*: 190). Ali tu je ključna riječ *ako*. Naime, ne podrazumijeva se da ću nužno doći kući (jer se možda ne usudim naći sama sa sobom), a i ako doista dođem, ne znači da ću početi misliti – kao što smo vidjeli, Hipiju kod kuće ne čeka nitko s kim će voditi „tihi dijalog“ i on stoga ne mora brinuti o tome da li će biti u kontradikciji. A da li će se netko vratiti kući i da li će početi misliti, međutim, nije stvar dobrote ili zločestoće, inteligencije ili gluposti – tvrdi Arent - vraćajući se tako na mjesto s kojeg je počela izlaganje *two-in-one* koncepta, naime na pokušaj da „opravda“ Sokratovo uvjerenje kako nitko ne može zlo činiti namjerno, to jest na pokušaj da nađe vezu između ne-mišljenja i zla. Dakle, ušavši s Arent u arheologiju tog uvjerenja, možemo zaključiti da je Sokrat bio u pravu utoliko što je u strukturi mišljenja, to jest *two-in-one* tihog dijaloga sa samim sobom, video da to što nas suočava sa savješću „tjera“ da budemo u harmoniji sa samim sobom, odnosno da riječima i djelima u svijetu ne kontraindiciramo onome što bismo htjeli sami za sebe kod kuće. Dakle, ako mislim, neću činiti zlo – jer ga ne želim ni sebi. Samo što je smetnuo s uma da se zlo može činiti i ne-mišljenjem, a to da li ću misliti ili neću je stvar odluke tj. namjere. Arent ne kaže ništa preciznije o tome po kojim kriterijima tu odluku donosimo, ali tvrdi da je mišljenje „aktualizacija razlike dane u svijesti“, koja je uvijek prisutni kapacitet u svakom ljudskom biću, te da je po istom ključu i nesposobnost da se misli uvijek prisutna mogućnost za svakoga – pa i za znanstvenike, istraživače, specijaliste za mentalna pitanja itd. Svatko, bez iznimke, može doći do toga da odbije dijalog sa sobom. Mišljenje je, prema autorici, „dematerijalizirana kvintesencija bivanja živim“, međutim: „Život bez mišljenja je posve moguć; on tada ne uspijeva razviti svoju esenciju – nije samo besmislen, već nije ni potpuno živ. Nemisleći ljudi su kao mjesečari.“ (*ibid*:190).

*Zaključak*

Vratimo li se sad našem istraživačkom materijalu – predstavama u kojima se koristi strategija nad-identifikacije – možemo pokušati odgonetnuti „tajnu“ njezinog djelovanja, tj. zašto je toliko efikasna, odnosno uvijek iznova izaziva nemir, ljutnju, nelagodu. Ona nas, naime, budi iz „mjesečarenja“ i tjera na mišljenje. Kao što smo vidjeli, svatko može misliti, ali neki se boje „onoga što ih čeka doma“. U teatru, međutim, gledaju ispred sebe izvedbu (vlastitog) mišljenja, dijalog sa samim sobom, od kojeg ne mogu pobjeći. A nus-proizvod mišljenja je – savjest. Osim što obavi njihov prethodno zanemareni „posao“, predstava posljedično obavi i Sokratov posao: Sokrat je sam sebe definirao kroz dvije metafore: obada – koji ubada, uzbuduje građane i potiče na mišljenje, te istraživanje i primalje – koja im pomaže da se oslobode svojih neistraženih predrasuda što ih sprečavaju da misle. Menon iz istoimenog Platonovog dijaloga uspoređuje ga s električnom ražom – ribom koja, i sama paralizirana vlastitim elektricitetom, paralizira svakoga s kim dođe u kontakt. Stanje „paralize“ je, naime, ono stanje mentalne, pa ponekad i fizičke napetosti, u koje ulazimo dok rješavamo neki problem, tj. mislimo.<sup>3</sup> I doista, predstave o kojima je bilo riječi izazivaju sva tri efekta. Mogli bismo reći: *three-in-one*.

U filozofiskom sustavu Hane Arent, mišljenje per se (kao dio *vitae contemplativae*) ne kreira vrijednosti, ne može odrediti što je dobro i loše, te nema politički potencijal (jer djelovanje je u sferi *vitae activae*), no ono može postati politički relevantno u nekim izvanrednim situacijama. Autorica se pritom referira na Japersov pojam *graničnih situacija*: po njemu, naime, ljudska egzistencija uvjetovana je borborom, patnjom, krivnjom i smrću, a život sam, ograničen rođenjem i smrću, granična je stvar u kojoj nas bivanje u svijetu tjera da vodimo računa o prošlosti (vremenu dok još nismo bili) i o budućnosti (kad nas više neće biti). A kad god transcendiramo granice vlastitog životnog vijeka i počnemo reflektirati o prošlosti (sudeći), te o budućnosti (formirajući projekte volje), mišljenje prestaje biti politički marginalna djelatnost – tvrdi Arent. U graničnim, opasnim političkim vremenima, kada je sve pometeno onime što svi drugi bezglavo rade i u što bezglavo vjeruju, izlazak na svjetlo dana onih koji misle i koji jasno odbijaju pridružiti se masi, može postati – djelovanje: „U takvim izvanrednim situacijama, ispostavlja se da je pročišćavajuća komponenta mišljenja (Sokratovo „porađanje“) koje izvlači van implikacije neistraženih stavova i time ih destruira – vrijednosti, doktrine, teorije pa čak i uvjerenja) implicitno politička. Jer to destruiranje ima oslobađajući efekt na drugu moć, moć suđenja (najpolitičniju od čovjekovih mentalnih sposobnosti)“ (*ibid*:193). Mišljenje per se, kao tihi *two-in-one* dijalog,

<sup>3</sup> Arent Platonovu metaforu električne raže tj. efekta koji ona izaziva iščitava ovako: ono što izvana izgleda kao paraliza – sa stajališta običnih ljudskih stvari - *osjeća se* kao najviši stadij bivanja aktivnim i živim“ (*ibid*.173).

operira univerzalnim, apstraktnim pojmovima, a suđenje se uvijek tiče konkretnog, ono određuje što je dobro, a što je zlo. Kao takve, ove dvije moći/sposobnosti se ne poklapaju, ali su u međusobnoj relaciji: suđenje, kao nus-prodikt oslobađajućeg efekta mišljenja, čini mišljenje manifestnim u svijetu pojavnosti, tj. tamo gdje treba – (urgentno) djelovati.

U tome možda leži i odgovor na drugo pitanje o strategiji identifikacije, a ono glasi: kako to da za njom tako često posežu redatelji postjugoslavenskog prostora, i to uglavnom kada je riječ o predstavama koje na beskompromisno radikaljan način reflektiraju neuralgične točke, izvanredna stanja i traume naših u nacionalizam, patrijarhat i ne-mišljenje uronjenih društava? Vjerojatno također zato što nam one svojom strukturom ne daju da ne mislimo – potičući nas da sudimo o urgentnim pitanjima i na temelju toga djelujemo.

#### REFERENCE:

1. Arendt, Hannah (1971): *The Life of the Mind*, New York, London, San Diego: Harcourt, Inc.
2. Arns, Inke, Sasse, Sylvia (2006): „Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance”, *Maska br. 98-99*, Ljubljana.
3. Čufer, Eda (2002): „Aethletics of the eye“, *Maska br. 74-75*, Ljubljana.
4. Čufer, Eda (2003): „Between the Curtains: New Theater in Slovenia“, u: Djurić, Dubravka, Šuvaković, Miško, *Impossible Histories*, Cambridge, London: The MIT Press.
5. Juniku, Agata (2013): Intervju, Dragan Živadinov – u sklopu zn. istraživanja, neobjavljen.
6. Kršić, Dejan (1999): “A Death For a Death”, *Frakeija br. 14*, Zagreb.
7. Močnik, Rastko (1998): *Koliko fašizma ?*, prev: S. Pulig, B. Mikulić, Zagreb: Arkzin.
8. Žižek, Slavoj (1987): „Pismo izdaleka“, *Gordogan br. 25*, Zagreb.
9. Žižek, Slavoj (2006): „Why are Laibach and NSK not Fascists?“, *Maska br. 98-99*, Ljubljana.

**Subversions in the theatre or: Are they serious about it?**

**Abstract:** In the 1980s in Yugoslavia two theatre companies referred directly to historical avant-garde both aesthetically and rhetorically: *Scipion Nasice Sisters Theater* – founded at the beginning of 1983 in Ljubljana – by reproducing rituals and procedures of the totalitarian regime and by recycling the Slovenian national myth it converses with the softened but still solid state apparatus, and *Montažstroj* – founded in 1989 – by adopting rituals and procedures of football and music pop culture it corresponds with the society which has taken these phenomena into the service of increasing nationalism. The strategy of imitative exaggeration in the theoretical discourse is defined as a subversive affirmation (Sorokin, Arns), while Žižek explains its intriguing character by the strategy of high-identification (Žižek). It is still found in the script of post-Yugoslav directors who explicitly deal with nationalistic politics and their consequences; hence its efficiency will be discussed with the aid of Hannah Arendt's concept of "two-in-one".

**Key words:** high-identification, two-in-one, opinion, activity, politics of theatre

Danijela Rakočević Medojević

Fakultet dramskih umjetnosti, Cetinje

Fakultet za poslovni menadžment, Bar

Crna Gora

UDC 791.01

doi:10.5937/ZbAkUm1801187R

Pregledni rad

## Studija filma kroz prizmu psihološko-analitičkog i analitičkog shvatanja umjetnosti i stvaralaštva

**Apstrakt:** Oblast našeg interesovanja je psihologija umjetnosti, odnosno, ujedinjeni strukturalni i funkcionalni aspekti, koji se bave kako umjetnikom tako i procesom stvaranja umjetničkog djela, kao i samim procesom prijema umjetnosti i procesom njene percepcije. Koristeći postulate psihološko-analitičke i analitičke teorije, dajemo studiju slučaja – film, kroz prizmu Frojda i Junga. Psihološko-analitička teorija filma (Frojd) bavi se analizom fenomena filma sa naglaskom na lične i pojedinačne aspekte stvaraoca, dok analitička psihologija (Jung) akcenat stavlja na arhetipski pristup univerzalnosti gdje se umjetničko djelo posmatra kao jedinstvena cjelina sa elementima i obrascima koji se nalaze i u drugim stvaralačkim produktima. Uporedjivanjem psihološko-analitičkog i analitičkog pristupa u objašnjenju umjetnosti i filma, dat je prikaz i osnovnih pojmoveva kojima se pokušava odrediti, objasniti i tumačiti psihički proces umjetnika i umjetničkog stvaranja. Sublimacija, katarza i regresija sa jedne strane, preko umjetničke sublimacije, projektivne identifikacije i reparacije uključujući pojmove kao što su autonomni kompleksi, kolektivno i lično nesvjesno – sve su to pojmovni instrumenti koje koriste teoretičari i u psihologiji i u umjetnosti sa ciljem dubljeg razumijevanja stvaralačkog procesa, produkcije umjetnosti i njene recepcije.

**Ključne riječi:** film, analiza, nesvjesno, S. Frojd, K. G. Jung

*Psihološko-analitička teorija i umjetnost*

Susret psihologije i umjetnosti počeo je u trenutku i prije nego je psihologija postojala kao samostalna nauka. Kasnije su psiholozi i teoretičari psihologije, koristeći elementarne psihološke pojmove, pokušavali da proniknu u tajnu umjetničkog stvaranja. Ovaj rad je pokušaj sažimanja elementarnih pojmoveva iz oblasti psihologije koji su poznati autori koristili da objasne i dekonstruišu umjetnost i umjetničko stvaralaštvo.

Osnovni stav psihanalize u odnosu na umjetničko stvaranje jeste da je stvaralaštvo objektivizacija, najčešće u preobraženom obliku, potisnutih želja ili kompleksa (Kvaščev, 1976). S. Frojd tvrdi da u tvorevinama ljudskog duha u oblasti kulture, umjetnosti i socijalnog života, sudjeluju sa jedne strane libido i destrudo, a sa druge strane eros i tanatos (Frojd, 1968).

Analizirajući psihanalitičko shvatanje stvaralačkog procesa F. Baron (F. Barron) navodi da Frojd pravi razliku između primarnih i sekundarnih procesa u mišljenju. Primarni procesi se javljaju u vidu mehanizama: pomeranja, kondenzacije, supstitucije i simbolizacije instinktivnih potreba. Sekundarne procese karakteriše sposobnost dobrovoljnog odlaganja zadovoljenja i pravljenje plana za dobijanje zadovoljstva tj. zadovoljenje potreba pomoću određenih objekata u realnom životu, a ne pomoću supstitucije, premještanja, fantazije, koje skreću potrebe od realnih objekata. Tako su sekundarni procesi označeni kao tolerancija na frustraciju, fleksibilnost u otkrivanju realnih alternativa, logičko programiranje sekvenci ponašanja u ostvarenju cilja (Baron, 1965). Mnogi predstavnici ove psihološke škole pokušavaju na osnovu rasprava o ulozi sublimacije u stvaranju umjetničih i naučnih djela, da analiziraju motivisanost umjetnika za stvaralački rad, baveći se umjetničkom komunikacijom i raspravljanjem o psihologiji umjetnika.

Ernst Kris govori o suštini umjetnosti definišući je kao sublimaciju, katarzu i regresiju u službi Ja (Kris, 1970: 323). Da se podsetimo, S. Frojd uvodi pojam sublimacije, termin koji je uzeo iz hemije, kao što je i iz fizike uzeo pojam energije. Sublimacija (lat. sublimare), po Frojdu je sposobnost zamjenjivanja nekog genuino spolnog cilja nekim drugim – više ne seksualnim, ali psihološki bliskim. Psihanalitičari su to kasnije proširili na jedan od uspješnih mehanizama odbrane, koji se sastoji iz zamjene objekta zabranjene instinktualne pulzije nekim drugim, hijerarhijski višim, spiritualnim, društveno prihvatljivim, a koji dozvoljava i abreakciju porivnog. Umjetnost, kao i cijela kultura, tako bi bile sublimacijsko djelovanje i ishod, a umjetnik bi sublimirao kroz djelo i umjetnički čin neku svoju instinktualnu potrebu, dakle, ispunio bi ono na što ga poriv prisiljava, ali prije toga bi ga neutralizirao (Radovančević, 1985). Što se tiče katarze, Frojd polazi od toga da je svaki umjetnik pomalo neurotik zbog neriješenih konfliktata u sebi, jer je osnovni pokretač za stvaralaštvo upravo neuroza. Mehanizam katarze je oslobođanje od unutrašnje tenzije i identičan je i u umjetnosti i u neurozi, a zajednički izlaz je simbolička funkcija. Katarza je rasterećenje nagona zarobljenog u nerazriješenim konfliktima (Frojd, 1968). R. Supek takođe smatra da je umjetničko stvaranje blisko neurozi zbog svoje funkcije katarze, pročišćavanja od emocionalne napetosti izazavane kompleksima. On smatra da u umjetničkom izražavanju nalazimo uviјek dvije suprotne tendencije – težnju da izrazimo naša čuvstva, težnje i lične probleme i težnju da tim ličnim težnjama damo opšti značaj, da ih prilagodimo drugim ljudima, pa da svoje doživljavanje u tome i maskiramo (Supek, 1958). Regresiju kao

treći pojam značajan za shvatanje umjetnosti E. Kris objašnjava kroz „regresiju u službi ega“ govoreći da se regresija u službi ega (primitivizacija funkcije ega) ne dešava samo onda kad je ego oslabljen – u snu, mašti, psihozama, već i u toku mnogih vrsta stvaralačkih procesa. (Kris, 1970). Frojd koristi takođe pojam regresije, objašnjavajući umjetnost kao mehanizam regresije, što u stvari znači vraćanje na ranije forme razvoja u djetinjstvu, jer u svakom umjetniku mora povremeno da se pojavi dijete.

M. Klajn (M. Klein) razvija teoriju „umjetničke sublimacije“, „projektivne identifikacije“ i „reparacije“, kao mehanizama odbrane značajnih za razumijevanje unutrašnjih procesa stvaraoca. Umjetnička sublimacija po M. Klajn, otkriva korijene simboličkog stvaralaštva u depresivnom stanju u djetinjstvu. Ona smatra da je dijete podložno agresivnim i destruktivnim impulsima usmjerenim prema voljenim objektima ljubavi, koji nakon što ih je ono usvojilo, postoje na određeni način unutar njega. Strah od vlastitih destruktivnih nagona izaziva u djetetu depresivni strah od gubitka voljenog predmeta i želju da ih na neki novi način obnovi. Djeca uz pomoć umjetničkog izražavanja, daju izraz kako svojoj agresivnosti, tako i ponovnom stvaranju predmeta za koje se boje da ih njihove razaračke želje mogu uništiti. U psihoanalitičku literaturu M. Klajn 1946. uvodi pojam „projektivne identifikacije“, koji, pored termina „nesvjesno“, postaje jedan od ključnih pojmova psihoanalize. Klajnova piše: „Mnogi delovi mržnje, okrenuti ka egu, sada se okreću ka majci. To vodi ka određenoj formi identifikacije koja postaje prototip za agresivne objektalne odnose. Predlažem da ime za te procese bude „projektivna identifikacija“ ( Klajn, 1963:11). Od tada se termin „projektivna identifikacija“ koristi na puno načina. H. Segal piše da se u projektivnoj identifikaciji, odcijepljeni dijelovi ega i unutrašnjih objekata projektuju na spoljašnji objekt, koji tako postaje u vlasništvu, kontrolisan i identifikovan sa projektovanim delovima. Projektivna identifikacija ima mnoge ciljeve: može biti upućena ka izbjegavanju separacije od idealnog objekta ili može biti upućena ka kontroli lošeg objekta da bi se izbegla opasnost. Različiti dijelovi ega mogu biti projektovani sa različitim ciljevima: loši dijelovi ega mogu biti projektovani da bi ih se oslobodili, da bi ih kontrolisali, napali ili uništili takav objekt; dobri delovi mogu biti projektovani da bi se izbegla separacija, da bi se očuvali od loših unutrašnjih događanja ili da bi se popravio spoljašnji objekt nekom vrstom primitivne reparacije (Segal, 1974). Reparacija je u psihoanalizi mehanizam kojim se objekt ponovo konstruiše, pošto je prethodno bio mentalno i i psihološki razoren (Krstić, 1988: 515).

Iz navedenog, može se zaključiti da sublimacija u psihoanalitičkom shvatanju umjetnosti i filma, kao i u stvaralačkom procesu igra značajnu ulogu i da je samim tim i motivacijska komponenta ovog mehanizma izuzetno značajna. Takođe, vidjeli smo da i ostali dominantni mehanizmi odbrane – katarza, regresija, umjetnička sublimacija, projektivna identifikacija, reparacija imaju snažnu ulogu i funkciju u postizanju redukcije tenzije. R. Kvaščev smatra da postoji velika nedoslednost u psihoanalitičkom tumačenju

sadržaja umjetničkog djela, kao i da postoji nedosledan odnos prema značenju i ulozi simbola. Mnogi psihoanalitičari smatraju da simbol nije prost odnos između ideje i slike, već da je odnos između slike i značenja jednog simbola mnogostruk, da je simbol nad-determinisan u smislu da ga uslovjavaju često različite psihičke situacije i tendencije, koje sve na neki način u njemu učestvuju. Kvaščev takođe smatra da pravi smisao nekog simbola treba odrediti poslije savjesnog ispitivanja čitave duševne situacije nekog čovjeka, njegove prošlosti i sadašnjosti. Međutim, mnogi psihoanalitičari su skloni da se prvenstveno služe seksualnom simbolikom i da libidu pripisu glavnu pokretačku snagu u preradi podsvesnih težnji u svjesne sadržaje ideje i slike (Kavščev, 1976).

### *Psihoanaliza i analiza filma*

Psihoanalitička teorija filma, uprkos svom relativno kasnom razvoju, postala je jedna od najčešće praktikujućih teorijskih pristupa bioskopskim studijama danas. To je uglavnom zbog činjenice da su se psihoanaliza i filmska tehnologija srele u istom vremenu i zajedno prolazile rane faze svog razvoja. Psihoanalitička koncepcija, subjektivna koncepcija, na taj način je postala koncept uz pomoć kojeg se analiziraju subjektivna iskustva, psihološke dubine likova na filmu. Krajem osamdesetih godina, psihoanaliza je u književnim i umjetničkim studijama postala središnja tačka, ali često površno i pogrešno interpretirana. Predmet žučnih rasprava je – tekst, manifestni dio stvaralaštva i tvrdnja da nema razilaženja između subjekta iskaza i subjekta iskazivanja, sa jedne strane, dok su drugi smatrali da je tekst projekcija stvaraočevih želja, nosi njegove tragove i utiče na subjekat koji ga prima. Uprkos činjenici da mnogi filmovi imaju ugrađen psihoanalitički kontekst, filmske studije nisu se eksplicitno bavile ovim konceptom do šezdesetih godina prošlog vijeka. Navode se razlozi da filmske studije nisu bile priznate kao akademske discipline i to što se pojava takvih studija poklopila sa smanjenjem interesovanja za psihoanalizu (Arnhajm, 1971). Iz toga proizilazi da su se pojave filmskih studija poklopile sa renesansom u psihoanalitičkoj teoriji. Ako bi smo se upitali šta je to u stvari psihoanalitička teorija filma, odgovor bi bio da se filmska teorija bavi analizom fenomena filma uopšte, kao i njegovim pojedinim dijelovima sa aspekta nesvesnog i to nesvesnog reditelja, likova u filmu i publike (Arnhajm, 1971). Što se tiče nesvesnog kod reditelja, filmovi su posmatrani kao odjek rediteljevog nesvesnog. Drugi vid tumačenja je tumačenje lika u filmu, njegovog ponašanja i na taj način pronalaženje tragova nesvesnog. Kritika ove analize je bila da su likovi izmišljeni i da samim tim nemaju svjesno i nesvesno. Psihoanaliza je potom prešla na analizu nesvesnog kod publike koje se pojavljuje tokom gledanja filma. Nesvesno publike kao predmet istraživanja od strane psihoanalitičara, jeste analiza interakcije gledaoca sa porukama koje stižu sa filmskog platna, interakcija sa sistemom znakova i transponovanje ega gledaoca na alter ego dat u liku glumca ili situacije. Kada se

desi intenzivni doživljaj kod gledaoca, smatra se da je došlo do projekcije nesvesnog sadržaja, koja se onda manifestuje kao zadovoljstvo, strah, fobija, tuga i tako dalje. Diskurs filma je sledeća tema psihanalitičke analize i bavi se elementima filma koji rezoniraju u filmu cijelo vrijeme, kao nevidljivi aspekt radnje. Nesvesno je na taj način zamišljeno kao organizacija znakova, naznaka i tragova značenja, koje boravi u audiovizuelnom jeziku u bioskopu. U toku gledanja filma dešava se internalizacija. Dakle, psihanalitička teorija filma tumači psihičke mehanizme koji funkcionišu u nesvesnom reditelja, likova, publike i samog diskursa filma. U psihanalitičkoj teoriji filma, kod Bordvela (D. Bordwell), polazi se od analogije u kojoj „dijete“ jeste gledalac filma, dok je filmsko platno površina ogledala preko kojeg posmatrač može sebe da identificuje kao cjeloviti ego (Bordvel, 2001). Privid sopstvene svemogućnosti posmatrač ostvaruje poistovjećivanjem sebe sa kamerom, koja nema prostorna, ni vremenska ograničenja u okviru filmskog svijeta. Iako pasivan, posmatrač ima osećaj nadmoćnosti nad slikama ispred sebe, osjećaj koji je stvoren prividom da sve može vidjeti, a da, pri tom, on sam nije viđen. Isti princip se nalazi u radu Luja Altisera (Louis Althusser), po kome se ideologija individue tretira kao subjekt kome se nudi samo privid učestvovanja u sopstvenom iskustvu (životu) (Altiser, 1974). Na gotovo isti način film poziva posmatrača da prihvati iluziju sopstvene moći prikrivajući njegovu pasivnost i nemoć.

Primjena psihanalize u analizi filmova kreće se u dva pravca kako navode Ž. Omon (Jacques Aumont) i M. Mari (Michael Marie). Jedan je „biopsihanaliza“, koja djelo nekog autora analizira u odnosu na ono što treba nazvati dijagnozom tog autora u smislu neurastenika. U tom smislu, može se koristiti biografija samog autora, sa ciljem da se određeno djelo pokuša objasniti psihološkom neurasteničkom konstelacijom samog umjetnika. Drugi način je psihanalitičko čitanje filmova u kojima se likovi u djelu karakterišu kao likovi oboljeli od neke neuroze (Omon, Mari, 2017). Jedan od primjera koji može da ilustruje navedeno jeste primjer meksičkog psihanalitičara F. Sesermana, koji se bavio analizom i tumačenjem filma *Bunuelovo oko*. Bunuelovi filmovi, kao i filmovi Hičkoka i Ajzenštajna, pogodni su za psihanalitičku analizu zbog svoje eksplicitne tematike – želja i nagon za smrću, sadizam, kastracija i slično. Prve analize filmova koje su krenule ka psihanalitičkoj teoriji, bavile su se predstavljanjem i zapisom „dubinskih struktura“, koje konstruišu subjekat u filmskom tekstu, a prije svega, temom „Edipa i kastracije“ (Mari, Omon, 2007). Primjer za to je film Džona Forda *Mladi Lincoln*. U psihanalitičkoj teoriji, kao i u filmu, zakon se simbolički vezuje za ime oca, a odnos svakog subjekta prema zakonu jeste jedan vid njegovog edipalnog puta. Analiza otkriva da na različitim nivoima u filmu postoji ovakva struktura u načinu predstavljanja i režiji. Ova analiza je bila jedna od prvih koje su pokazale da u a priori najtransparentnijim tekstovima postoji strukturiran „podtekst“ u odnosu na manifestni tekst.

*Analitička psihologija K. G. Junga i umjetnost*

Jung je naglašavao da oba područja i psihologija i umjetnost, uprkos svojim razlikama, stoje u dosta bliskom odnosu. On kaže da „ovi odnosi počivaju na činjenici da umjetnost u svojoj suštini predstavlja psihološku djelatnost i da umjetnost, kao i svaka druga ljudska djelatnost koja proizilazi iz psihičkih motiva, treba da bude objekat psihologije“ (Jung, 1977: 64). Za naš rad je posebno interesantna njegova rasprava na temu „autonomnog kompleksa“. On ga označava kao djelo koje se nalazi „in statu nascendi“. Za njega su to sve psihičke tvorevine, koje se u početku razvijaju sasvim nesvesno i u svijest prodiru tek od momenta kada dosegnu stupanj praga svijesti. Drugim riječima, on je nezavistan od volje svijesti i zbog toga ga Jung i naziva autonomnim. Temu proširuje na autonomni stvaralački kompleks, objašnjavajući da umjetničko djelo daje izgrađenu sliku koja je dostupna analizi, ukoliko možemo da je sagledamo kao simbol. Jung smatra da „izvorište umjetničkog djela ne možemo tražiti u ličnom nesvesnom autora, već u onoj sferi nesvesne mitologije, čije izvorne slike predstavljaju opšte dobro čovečanstava“ (Jung, 1977:55). Tu sferu, Jung je nazvao „kolektivno nesvesno“ i time ga razlučio od „lično nesvesnog“. U kolektivnom nesvesnom su mitološki i arhetipski motivi. Jung je smatrao da je analiza filma traganje za „božanskim“ u filmu, sa ciljem da se preko arhetipskih simbola i motiva prisutnim u filmu i njihovim tumačenjem, nađe „prečica“ do boljeg razumijevanja stanja uma i duše savremenog pojedinca, kao i kulturni kontekst u polju kolektivnog nesvesnog (Jung, 2003). Umjetnost i ostali oblici stvaralaštva imaju moć da budu u kontaktu, da se povežu sa „kolektivnim nesvesnim“ i donesu značajne uvide kako u stvaralačke procese, tako i u elemente kulture koji se u umu i duhu čovjeka prenose kroz generacije; umjetnost kao psihološki proces zapravo je, po Jungu, asimilacija kulturnih iskustava koja ih čini vidljivim za šиру publiku. Sva kulturna iskustva sažeta su u kolektivnom nesvesnom, što je centralna tema Jungove psihologije. Po Jungu, velika umjetnička djela i značajna naučna otkrića svoje polazište i izvorište imaju upravo u kolektivnom nesvesnom (Jung,1977:52). Njegov pristup, za razliku od psihanalitičkog pristupa koji se bavi ličnim, pojedinačnim aspektom, akcenat stavlja na arhetipski pristup ličnostima „velikih pojedinaca“ i njihovim djelima, smatrajući da su u kolektivnom nesvesnom sadržana znanja i saznanja koja po dubini i suštini idu izvan ličnog iskustva sadržanog u individualnom nesvesnom. I. Nastović ističe da je tek Jungovim otkrićem kolektivnog nesvesnog, kao bazično nove orijentacije u dubinskoj psihologiji, postalo moguće istinsko razumevanje ličnosti stvaralaca i stvaralačkog procesa, jer je predmet proučavanja postalo upravo ono što je u tom procesu transpersonalno, odnosno arhetipsko (Nastović, 2010). Po Jungu, odnos između psihologije i umjetničkog stvaralaštva počiva na činjenici da stvaralaštvo u svojoj suštini predstavlja psihološku djelatnost, a ukoliko ona to jeste, onda ona može i treba da bude podvrgnuta psihološkom razmatranju. Sa ovom konstatacijom, međutim,

ujedno je dao i jedno ograničenje primjene psihološkog stanovišta. On kaže da „samo onaj dio umjetnosti, koji postoji u procesu umjetničkog oblikovanja, može biti predmet psihologije, ali ne i onaj dio koji čini pravu suštinu umjetnosti. Ovaj drugi dio kao pitanje, šta je umjetnost po sebi, nikada ne može biti predmet psihologije, već samo umjetničko-estetskog posmatranja“ (Jung, 2003: 81). Jung u raspravi o umjetničkom djelu i njegovom stvaranju, smatra da postoje dvije vrste različitih mogućnosti nastanka umjetničkog djela – jedna je sentimentalna, a druga naivna. U slobodnom prevodu, introvertna i ekstravertna. Introvertni stav se odlikuje potvrdom subjekta i njegovih svjesnih namjera i ciljeva u odnosu na zahtjeve objekta, dok se ekstravertni stav odlikuje podredjivanjem subjekta zahtjevima objekta. Kada se radi o smislu umjetnosti, on smatra da pitanje smisla nema nikakve veze sa umjetnošću. Kada govorimo o odnosu psihologije prema umjetnosti, onda se već distanciramo od umjetnosti i stojimo van nje i ne možemo da postupimo drugačije već moramo da spekuliramo, moramo da tumačimo, kako bi stvari doobile značenje. Moramo ostvareni život da rastočimo u slike, u smislenost, u pojmove. Jung smatra da umjetničko djelo treba da posmatramo spolja i tek tada umjetničko djelo postaje slika koja koja izražava značenja. Tada ono što je prije toga bio čist fenomen, postaje nešto što je u vezi sa drugim fenomenima i tek tada nešto znači, ima određenu ulogu, služi određenim svrham, vrši smisaona dejstva (Jung, 1977). Kada sve to možemo da vidimo, onda imamo osjećanje da smo nešto saznali i objasnili. Time je, po njegovim riječima, udovoljena nauka. Kada govorim o stvaralačkom procesu, Jung kaže da se on sastoji u nesvesnom oživljavanju arhetipa i u njegovom uobličavanju i razvijanju do završenog djela. Uobličenje prvobitne slike je u neku ruku prevođenje na jezik sadašnjice, čime se, takoreći, svakom gledaocu omogućava da nađe pristup do najdubljih izvora života, koji bi mu inače ostali sakriveni. U tome se sastoji socijalni smisao umjetnosti koja stalno radi na vaspitanju vremena, jer ona stvara one figure koje su duhu vremena najviše nedostajale.

### *Zaključak*

Psihoanalitička teorija S. Frojda i analitička psihologija K. G. Junga, svojim bogatstvom i načinom analize, inspirisali su brojne autore da svoju analizu umjetnosti usmjere u pravcu dubokog razumijevanja ličnosti umjetnika i njegovog stvaralačkog procesa kao i analizu filma, bazirajući svoje tvrdnje na nesvesnim procesima u samoj ličnosti umjetnika. Posebno je inspirativna Jungova koncepcija o arhetipovima i kolektivnom nesvesnom, koja nam pruža neiscrpne mogućnost dekonstrukcije sadržaja kako filma, tako i drugih oblika umjetničkog stvaralaštva. Čitanje umjetnosti uz pomoć psihologije, ne može oduzeti autonomiju umjetnosti a čitanje psihologije uz pomoć umjetnosti, može obogatiti psihologiju.

**REFERENCE:**

1. Althusser L. 1993. *Écrits sur la psychanalyse*. Paris: Éditions Stock/IMEC.
2. Arnhajm R. 1971. *Umjetnost i vizuelno opažanje*. Beograd : Umjetnička akademija.
3. Barron F. 1965. The psychology of creativity. U knjizi : Olds J.,and Olds, M. *New directions in psychology II*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
4. Bordwell D., Thompson K. 2001. *Film Art : an Introduction*. New York : McGraw-Hill.
5. Frojd S. 1968. *Uvod u psihoanalizu*. Novi Sad:Matica Srpska.
6. Jung K.G. 1977. *Psihološke rasprave*. Beograd: Matica Srpska.
7. Jung K.G. 2003. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Beograd: Atos.
8. Klein M. 1963. *Our adult world*. New York:Basuc Books.
9. Kris E.1970. *Psihoanalitička istraživanja u umetnosti*. Beograd:Kultura.
10. Krstić D.1988. *Psihološki rečnik*, Beograd:Vuk Karadžić.
11. Kvaščev R.1976. *Psihologija stvaralaštva*, Beograd: BIGZ, Beograd.
12. Nastović I. 2010. *Arhetipski svet Nikole Tesle*, Novi Sad:Prometej.
13. Omon Ž., Mari M. *Analiza film(ov)a*. Beograd:Clio.
14. Radovančević Lj. 2003. Psihoanalitička autopsija umjetnosti, Pregledni rad :UDK : 159.964:7. Retrieved Septembar 15, 2014 from the World Wide Web. <https://www.scribd.com/doc/292373513/Ljubomir-Radovancevic-Psihoanaliti%C4%8Dka-autopsija-umjetnosti>
15. Segal H. *Introduction to the work of Melanie Klein*, New York: Basic Books.
16. Supek R.1958. *Umjetnost i psihologija* , Zagreb: Matica Hrvatska.

## A film study through the prism of psychoanalytic and analytic understanding of art and creativity

**Abstract:** The field of our interest is psychology of art, that is, the united structural and functional aspects which deal with both the artist and the process of creating artwork, as well as with the very process of the reception of art and the process of its perception. Using the postulates of psychoanalytic and analytic theory, we present a case study – a film, through the prism of Freud and Jung. Psychoanalytic film theory (Freud) analyses the phenomenon of film with the emphasis on the personal and individual aspects of the creator, while analytic psychology (Jung) accentuates the archetypal approach to universality where the artwork is considered as a unique entity with the elements and patterns that can be found in other creative products. Comparing psychoanalytic and analytic approaches in interpreting art and film, a survey of basic terms is given in an attempt to determine, explain and interpret psychological process of the artist and artistic creation. Sublimation, catharsis and regression on the one side, to artistic sublimation, projective identification and reparation, including the concepts such autonomous complex, collective and personal unconscious. These are all the conceptual instruments used by theorists both in psychology and in art in order to better understand the process of creativity, art production and its reception.

**Key words:** film, analysis, unconscious, S. Freud, C. G. Jung

**Žarko Milenković**  
 Univerzitet u Novom Sadu  
 Filozofski fakultet  
 Odsek za srpsku književnost  
 Srbija

UDC 821.163.41-4.09 Trajković S.(049.32)

Prikaz

**O esejima [i ponešto o umetnosti] Slobodana Trajkovića**  
**Slobodan Trajković, *Oličenje tela* [zbornik radova i događaja 2005-2015], Cicero,**  
**Beograd, 2017, 270 str.: Ilustr. 27 cm, ISBN 978-86-81851-57-9, COBISS.SR-ID**  
**247525388**

Ne događa se tako često da se na našoj umetničkoj sceni pojavi umetnik koji piše o umetnosti. Događa se, na primer, da umetnik na kratko zameni svoje osnovno oruđe, za neko drugo, kao što se to događa u slučaju Milete Prodanovića ili ovog najnovijeg primera dobitnika NINove nagrade za roman godine – Dejana Atanackovića. No, to je samo promena diskursa, u svakom slučaju roman i poezija su umetnička dela, kao i slika, instalacija ili performans. Retko kada se, međutim, dogodi da umetnik o sopstvenoj umetnosti ima šta suvislo da kaže. Stoga, pojava jedne ovakve knjige, koju nam je podario ovaj umetnik svetskog glasa, u kojoj promišlja umetnost, svoju i tuđu, predstavlja čin koji zaslužuje svako poštovanje. To poštovanje ovoj knjizi ukazali su i njeni recenzenti, značajni srpski teoretičari umetnosti, dr Ješa Denegri i dr Jelena Stojanović.

Knjigu čine 32 eseja, intervjuji, odabrani tekstovi poznatih srpskih i svetskih istoričara i teoretičara umetnosti o delu Slobodana Trajkovića, biografija, bibliografija, a knjiga obiluje likovnim prilozima koji potkrepljuju i nadopunjaju sve ono što se u esejima govori. Sem eseja: *Antagonizmi savremene umetnosti i društva, Na putu ka jedinstvu, Kako razumemo ono što gledamo?, Stvaranje obličja, Tragovi memorije, Balkanska rapsodija, Estetika ruševina i Kretanje linije*, svi ostali eseji nose nazive sa početnim slovom *O* – odrednicu za koju je Mihail Epštejn rekao: „’O’ je svojevrsna formula žanra, njegov ponuđeni ugao gledanja koji je uvek pomalo iskošen, pa izlaže temu kao nešto sporedno. Predmet eseja se ne pojavljuje u nominativu nego u lokativu, ne posmatra se iz blizine, kao u naučnom delu, nego sa strane, služi kao izgovor za razvijanje misli koja se, pošto opiše pun krug, vraća samoj sebi, autoru kao tački polaska i dolaska. ’O’ daje čitavom žanru jednu neobaveznost i nezavršenost...“ (Epštejn, 1996: 65). Tako se ređaju, jedan za drugim eseji o onome što nas svakodnevno okružuje, do nekih sasvim ličnih doživljajnih i inspiraciono važnih stvari, pojmove, elemenata, „simptoma“ umetnosti samog umetnika: *O umetniku, O umetničkom delu, O vodi, O krštenju, O slobodi, O*

*odnosu rada i slobode, O strahu, O pojavi tela, O transformaciji, O nebu, O vazduhu, O zemlji, O vremenu, O prostoru, O jeziku, O negativnom stanju, O ljubavi, O cilju, O nadi, O medijima, O kretanju, O pokretnim slikama, O crtežu i O bloku.* Čak i tekst koji otvara knjigu u svom naslovu ima slovo (odrednicu, formulu) *O!* Trajković ne poseže ni ovde za uobičajenim rešenjima poput „uvodne napomene“ već, veoma smišljeno, svoj uvod naslovljava sa – *O zborniku*, čime i ovaj tekst dobija na većoj važnosti, predstavljajući na neki način „esej o eseju“, esej o knjizi, a knjiga, po našem mišljenju, postaje umetničko delo, paralelno sa ostalim umetničkim delima ovog autora.

U uvodu *O zborniku*, dakle, Trajković govori o povodima i potrebi nastanka ove knjige: „Ovaj zbornik predstavlja zbir organizovanih spisa i vizuelnih radova nastalih u različitim povodima i okolnostima. Svi zajedno predstavljaju pravce mog istraživanja i njihovu eksperimentalnu prirodu“ (12). Zbornik, prema tome, dobija na svojoj posebnosti, kao deo nečega što je bilo pa je prošlo, bilo deo sadašnjosti, a sada dobio svoje mesto u istoriji. „Zbornik je posebno izgrađeno mesto. On je nalik tom [ovde se misli na prethodni deo teksta u kome Trajković govori o selidbama, fizičkim i duhovnim migracijama te umetniku kao biću koje se seli] umrežavanju, ali nije most ili crkva, niti je škola ili auto-put, nije sveto mesto, ali jeste posebno, koje je sa istom pažnjom odabранo kao teritorija koja služi samo za ovu vrstu događaja i tu vrstu duhovnosti“ (12). Određujući svoj zbornik radova i događaja, fukoovskim terminom „drugog mesta“ tj. onih mesta koja su izvan svih mesta, Trajković svojim umetničkim delima i svom promišljanju o njima samima, koji su bili deo jednog određenog, u nekim slučajevima i vremenski ograničenog trenutka, obezbeđuje jedan drugačiji vid egzistiranja. Umetnička dela, koja su ili deo muzejskih i privatnih kolekcija ili pak u vlasništvu samog autora, u ovoj knjizi postaju deo našeg vlasništva, dok umetnikova promišljanja koja su najčešće bila povod stvaranju instalacija, video radova, fotografija, performansa, pa čak i tekstualnih umetničkih radova postaju, sa ovom knjigom, deo naših razmišljanja.

U početnim esejima, Trajković istražuje šta je umetnost, šta su teme postmoderne umetnosti, ko je i šta je umetnik, koja su njegova „područja borbe“ da se izrazimo uelbekovski. U eseju *Antagonizmi društva i savremene umetnosti*, autor ispituje uticaj i međusobna neslaganja savremenog društva i savremene umetnosti: „U analizi antagonizama između društva i umetnosti mi ne predstavljamo fragmentarnost kao stil, već kao situaciju u kojoj se umetnost našla unutar kulture današnjeg neokapitalizma. Njeno fragmentarno predstavljanje u kulturi ima za cilj poistovećivanje njene produkcije sa tehničkom, industrijskom, i da tako razjedinjena, u delovima, ima za cilj da bude pod stalnom kontrolom menadžera masovne kulture, kako bi dobila svoju vidljivost u društvu (14).“ „Simptom“ fragmentarnosti je Isidora Sekulić između dva svetska rata nazvala boljkom srpske književnosti i umetnosti, dok u savremenoj umetnosti dobija na značaju, jer da bi se dobila slika u totalitetu potrebno je sklopiti fragmente.

Umetnik je svestan da se ne može uhvatiti u koštač sa problemima koje nosi društvo u kome živi, te za predmet svojih radova uzima samo one markere koji će svojim spajanjem koliko toliko ukazati na celinu: „Savremena umetnost je toliko prostrana i raznolika jer ne prihvata konvencije već ih iznova i iznova stvara unutar individualnih poetika. A njena radikalna pozicija stvorila je model koji se može sagledati od primera do primera ali ne i u svojoj celini. Umesto celine posmatra se istorija individualnih ekcesa, koja se konstantno menja i koju je nemoguće pratiti“ (18). Umetnik i savremeni svet su u takvom stanju netrpeljivosti da je umetnički čin postao „ekces“ uperen protiv savremenog društva i njegovih pošasti.

Slavna engleska književnica Virdžinija Vulf, u eseju *Moderni esej* zapisala je da „esej mora da nas zakrili i da navuče zavesu preko sveta“ (Vulf, 1956: 132), tako da za onoga ko čita ne postoji ništa drugo osim onoga što je napisano. Slobodan Trajković to postiže nekolikim svojim poetskim esejima, kao što su onaj *O vodi, O slobodi, O ljubavi* ili *O zemlji*. U ovim „esejima pričama“ Trajković iznosi svoje umetničko viđenje ova dva simptoma svoje umetnosti, kroz prizmu umetnikove (umetničke) nasušne potrebe za slobodom. Kao što je voda potrebna za opstanak bića i za čišćenje tela iznutra i spolja, tako je i umetnost čoveku potrebna, da bi čistio sve ono što se ne može očistiti vodom. Umetnik treba da voli ovaj svet, ne samo zato što je on jedini koji ima, već zato što ima potrebu i želju da ga stalno čini boljim mestom za život. „Gledanjem stvaramo kontakt sa svetom. To je izvor naše misli i duhovnog otkrivanja predstave o njemu. Zato kažemo da naše radoznašo oko gleda ne samo ozarena lica ljudi već i ono što svetli i zavodi svojom pojmom. Čovek sa pažnjom gleda i ono što je mračno i surovo, zato što je naš um shvatio da tragedija posredno najviše unapređuje lepotu života“ – *Kako razumemo ono što gledamo?* (64). Zato savremeni umetnik ne beži od sveta i ne gradi romantične svetove, već se hvata „u koštač“ sa vremenom, čineći ga prihvatljivijim i boljim. Umetnik je kao Mesec a „Mesec je zaljubljive prirode, (reći će u eseju *O zemlji*) jer voli velika, lepa i plemenita bića. Zato neprestano gleda kako se na Zemlji rađa i razvija život: kako posrće i kako se bori da opstane. A znamo da je zemaljska muka velika, jer sve što uzgaji u svojoj utrobi mora i da nestane“ (86).

S tim u vezi je i jedan od najboljih, ali i najvažnijih eseja u ovoj knjizi. To je esej *Estetika ruševina*. On ne samo što potvrđuje lični pogled na svet čoveka Slobodana Trajkovića, već ukazuje na ontološku punoču umetničke svesti i bića umetnika Slobodana Trajkovića. U ovom eseju autor pokazuje svoju širinu i raskoš u promatranju i razmišljanju onoga što čini samu esenciju njegovog stvaralaštva i egzistenciju u ovom i ovakovom svetu. Već u samom uvodu Trajković precizira u kom će se pravcu kretati njegovo razmišljanje: „Ne bismo hteli da prikažemo ruševine kao ‘ostatke’, kao pretekle delove nečeg što je jednom pretendovalo na celovitost, već da njihov materijal prikažemo kao plodno tle memorija otvoreno za nove mogućnosti“ (180). Upoređujući ruševine sa žarom, „koji održava toplotu koja će se rasplamsati sa prvim dahom vetra“,

Trajković kao da ima na umu stihove Branka Miljkovića o vatri i pepelu: „Uzmite šaku svežeg pepela ili bilo čega što je prošlo i videćete da je to još uvek vatra ili da to može biti.“

Autor eseja nam na ovaj način ukazuje kako ono što je prošlo živi u nama. Ruševine sa sobom nose jaku, gotovo sakralnu energiju koja obuzima čoveka: „Koliko je jaka energija ruševina govori naš susret sa njom, kada u tišini zaokupi svu našu pažnju preispitujući naše perceptivno biće. Tada se mi ne bavimo njome već ona nama. Ona nas je zaustavila svojom energijom, upoređujući sebe sa onim što je predhodilo našoj formi, kada smo bili u poziciji sjedinjavanja ‘materije’ prirodnog u sebi“ (180–181). Osećaj koji nas obuzme na zgarištu neke porušene crkve na Kosovu, spaljene kuće ili na ruševinama Akropolja ili Palmire, nije beživotni osećaj, ne odražava kraj istorije i vremena u svojoj zaokruženosti, već nas vodi ka onom miljkovićevskom osećanju toplove. Nije srušeni manastir u Metohiji napustio Bog, spaljenu kuću čovek će ponovo sagraditi, možda se Akropolj ne može ponovo podići, ali duh Atinjana se njime svakim danom iznova puni. „Toliko estetskog sklada ima u ruševinama“, naglašice pesnik Ivan V. Lalić. Jovan Hristić u eseju *Sudbina eseja* kaže: „Naš život je traženje logosa, i logosa se moramo držati ako nam je stalo da preživimo; izvan njega postoji samo noć i haos“ (Hristić, 1968: 166). „Naznakom niza mehanizama i prostora u kome se manifestuje estetika ruševina, konstatujemo da svi plovimo istom rekom, ali različitim plovilima. Pri tom smo naizgled zauzeti istraživanjem istog problema – kako živeti, ali se u tom neprekidnom traganju razlikujemo po korišćenim sredstvima i projektovanim destinacijama“ (183). Dakle, mrtvo je samo ono što mi želimo da bude mrtvo. Ruševina je samo ono što mi sami u sebi srušimo.

Da zaključimo, ovom knjigom Slobodan Trajković, nam dozvoljava da zavirimo u njegov umetnički blok, da saznamo šta se u njemu krije i šta se u njemu dešava, a „ono što se suštinski dešava u njemu su registri potresa i objave anomalija koje su nastale između umetnika i društva“ (228).

#### REFERENCE:

1. Vulf, Virdžinija 1956. „Moderni esej“ u: *Eseji*. Beograd, str. 131–145 .
2. Epštejn, Mihail 1996. „Na raskršću slike i pojma“ U: *Reč*. br 18, prevod Radmila Mečanin, Beograd, str. 64–74.
3. Hristić, Jovan 1968. „Sudbina eseja“. U: *Oblici moderne književnosti*. Beograd: Nolit, str. 151– 166.

**Dijana Metlić**

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman Likovnih umetnosti

UDC 77.01(049.32)

Pričaz

## **Fotografija kao metod vizuelnog istraživanja**

**Šesto svetsko bijenale studentske fotografije i Prvi međunarodni simpozijum**

**fotografije**

**decembar 2017 – januar 2018.**

Prvi međunarodni simpozijum fotografije pod nazivom *Fotografija kao metod vizuelnog istraživanja* u organizaciji Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, održan je 20. i 21. decembra 2017. godine u okviru Šestog bijenala studentske fotografije. Kao jedna od najvažnijih smotri posvećenih studentskoj fotografiji, Bijenale je osnovano 2004. godine s ciljem da postane mesto susreta umetnika, profesora, stručnjaka iz oblasti fotografije, kao i njenih ljubitelja, kako bi se predstavili najuspešniji nacionalni i svetski studentski fotografski radovi. S vremenom, Bijenale je preraslo u uticajnu regionalnu umetničku manifestaciju, stavljujući težište na prezentaciju različitih pedagoških praksi što je, između ostalog, omogućilo Katedri za fotografiju Akademije umetnosti u Novom Sadu da odredi sopstvenu poziciju na mapi svetskih obrazovnih institucija. Bijenale studentske fotografije potvrdilo je i ove godine pojačano interesovanje mladih stvaralaca s različitim meridijana, a čitav događaj imao je nekoliko komplementarnih segmenata.

Glavna izložba Bijenala postavljena u *Muzeju savremene umetnosti Vojvodine* bila je rezultat otvorenog poziva na koji je stiglo preko tri stotine prijavljenih radova. Petočlani žiri sastavljen od internacionalnih i domaćih profesionalaca (Marina Paulenka iz Hrvatske, David Pužado iz Španije, Donald Veber iz Holandije, Istvan Viragvolgij iz Mađarske i Željko Mandić iz Srbije) odabrao je dvadeset i tri fotografska serijala, nagradivši tri autorske poetike: Valentinu Odnoviunu sa *Akademije umetnosti* iz Viljnusa u Litvaniji, Miljana Vuletića sa *Fakulteta za umetnost i dizajn* Usti na Labi u Republici Češkoj i Riu Jamada sa *Umetničke škole* u Berlinu, i pohvalivši tri inovativna koncepta: Milicu Drinić sa *Fakulteta dramskih umetnosti* u Beogradu, Ivanu Čavić sa *Akademije umetnosti* u Novom Sadu i Adama Žadla sa *Akademije lepih umetnosti* u Krakovu. Ovogodišnja selekcija originalnih fotoserijala potvrdila je okrenutost stvaralaca ka tzv. privatnim istorijama koje su oblikovale zvanične državne politike, kako bi se izabrani narativi sagledali s distance, iz novog, nepristrasnog ugla. Posvećujući se pamćenju i zaboravu, nagrađeni serijali ukazali su na značaj fotografije u oživljavanju i čuvanju prošlosti, kao i na istaknuto mesto koje joj pripada u procesu oblikovanju pojedinačnog i ili kolektivnog sećanja.

Druga izložba organizovana je u prostorijama *Katedre za fotografiju* u Kosovskoj ulici i predstavljala je rezultat spontanog zajedničkog angažmana studenata Akademije umetnosti u Novom Sadu i Akademije u Ludvigsburgu. Zamišljena kao višednevni *work-in-progress*, ova izložba potvrdila je neophodnost međusobnog povezivanja različitih akademskih institucija, otkrila bogatstvo pristupa fotografiji kao nastavnom predmetu i umetničkom medijumu, i ukazala na sposobnost mladih stvaralaca da sa puno mašte i entuzijazma u kratkom roku odgovore na zadatu temu u ograničavajućim vremenskim i prostornim okvirima.

Nakon dvanaest godina uspešnog predstavljanja studentskih dela, organizator je želio da proširi originalni format Bijenala ka interdisciplinarnom istraživanju savremenih senzibiliteta u fotografiji. Okupljujući stručnjake iz akademskih institucija, kustose iz galerija i muzeja i istraživače iz fotografskih centara Evrope i sveta, *Prvi međunarodni simpozijum fotografije* na Akademiji umetnosti u Novom Sadu ustanovljen je s namerom da mapira raznorodne pedagoške pristupe relevantne za budući razvoj fotografskih kurikuluma, da razmatra aktuelne obrazovne metode u oblasti fotografije i mogućnost njihovog sprovodenja u regionalnim okvirima. Istovremeno, fokusirajući se na današnju fotografiju i njene očigledne veze s drugim umetnostima i medijima, kao i na napredak i razvoj digitalne tehnologije, postalo je jasno da je fotografija suštinski intermedijalna. Učesnici Simpozijuma su želeli da ispitaju na koji način intermedijalnost unapređuje umetničke aspekte fotografije, kako oblikuje interpretaciju savremene fotografije i u kojoj meri pomaže posmatraču da sagleda istoriju fotografije kao celinu. Podstičući dijalog između predavača, kulturnih radnika i umetnika, koji na autentičan način pristupaju fotografiji kao samosvojnom medijumu, cilj ovog Simpozijuma bio je da pokrene diskusiju na temu fotografije kao metode vizuelnog istraživanja od druge polovine 19. do samog kraja 20. veka, kao i da istakne vrednost novih metodologija, obrazovnih strategija i umetničkih praksi koje su se pojavile u prvim decenijama 21. veka.

Simpozijum fotografije trajao je dva dana. Prvi dan bio je u potpunosti posvećen studentima i stručnom komentarisanju njihovih portfolia. Radionicu je vodio David Pužado, fotograf, galerista, kustos i osnivač *Beogradskog meseca fotografije (Belgrade Photo Month)*, manifestacije koja se održava svakog aprila u prestonici Srbije. U živom razgovoru sa studentima, David Pužado ukazivao je na potrebe prevazilaženja uspostavljenih granica tzv. klasično shvaćene fotografije ka novijim, smelim pristupima koji podrazumevaju preklapanje medija. Drugog dana organizatori Simpozijuma upriličili su naučni skup u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti, gde je deset učesnika predstavilo deset osobnih pristupa fotografiji. Marina Paulenka, umetnička direktorka Festivala *Organ Vida* u Zagrebu, prezentovala je sopstvenu fotografsku smotru *Organ Vida* jednu od najuticajnijih platformi savremene fotografije u Hrvatskoj koja danas daleko prevaziča regionalne okvire i okuplja afirmisane umetnike iz svih

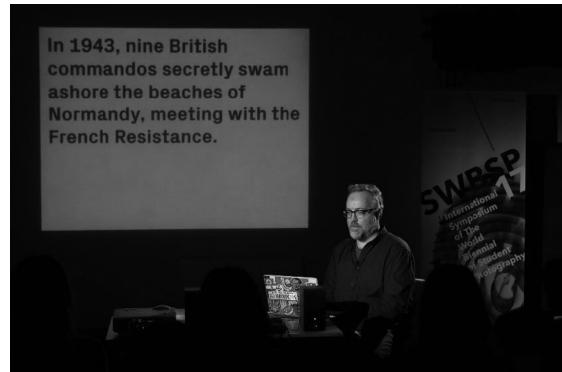
delova sveta. Alan Parker, profesor Vestminster univerziteta u Londonu, govorio je o specifičnostima fotografskog medijuma analizirajući veze koje fotografija uspostavlja sa ogromnom zajednicom svojih korisnika. Kao prateći program Simpozijuma, 24. decembra u Legatu Franklin u Beogradu održana je promocija njegovog projekta *Srebrni grad (Silvertown)* – knjige s fotografijama u kojoj autor kroz nesvakidašnji spoj reči i fotografije-kao-teksta oživljava sećanja na nekada aktivnu, a danas napuštenu Fabriku gasa u Londonu koja je poslužila američkom reditelju Stenliju Kjubriku kao scenografija za film *Bojev metak (Full Metal Jacket, 1987)*. Donald Veber, fotograf i profesor na Kraljevskoj akademiji u Hagu, na Simpozijumu je gostovao 7. decembra promovišući novu knjigu *Ratni pesak (War Sand)* – rezultat njegovog predanog istraživanja Drugog svetskog rata i posledica koje je ostavio na ljudske sudsbine. U ovom projektu Veberov dominantno dokumentaristički pristup izmenjen je i unapređen ka nešto radikalnijem konceptu i studiji teksta kao značajnog segmenta savremenih fotografskih praksi. Ištvan Viragvolgij (Virágvolgij István), kustos, urednik i sekretar Fotografskog centra Robert Kapa u Budimpešti, predstavio je projekat *Fortepan* skrećući pažnju na fotografе amatere čiji su radovi posvećeni slabije zastupljenim narativima na zvaničnim izložbama i u publikacijama, a koji problematizuju nedovoljno istražene aspekte života u Mađarskoj u 20. veku. Slobodan Jovanović, kustos Muzeja primenjene umetnosti u Beogradu, govorio je o umetnosti Nine Todorović, čije sadašnje aktivnosti on pozicionirana između dokumentovanja ostataka psihotične psihogeografije izabranih mesta i beleženja promena u palimpsestu grada kroz koji se umetnica kreće. Sonja Jankov, nezavisna kustoskinja iz Beograda, analizirala je relacije između fotografije i brutalizma, stila koji se sada revalorizuje, a koji se u centru pažnje teoretičara našao u poslednjih desetak godina zahvaljujući rapidnoj devastaciji i propadanju brutalističke arhitekture u Evropi. Dijana Metlić, profesor istorije umetnosti na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, ukazala je na značaj rane fotografске prakse u formiranju osobene filmske estetike Stenlija Kjubrika, uočavajući vizuelne obrasce njegovih filmova u ranije izrađenim fotoesejima za američki časopis *Luk (Look)* između 1945. i 1950. godine. Miha Colner, istoričar fotografije u Međunarodnom centru za grafiku u Ljubljani, skrenuo je pažnju na važnost umetnosti u očuvanju sećanja, s posebnim osvrtom na cirkularni karakter istorijskih procesa. On je pokrenuo brojna relevantna pitanja: kako nam umetnost nakon jednog veka pomaže da razumemo Prvi svetski rat? Šta mislimo i kakav stav imamo prema ovom konfliktu s obzirom na katastrofalne posledice koje je ostavio, a koje se osećaju do danas? Dubravka Lazić, profesor istorije fotografije i filma na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, sveobuhvatno je razmatrala istorijski razvoj fotografije upućujući na važnost uspostavljenih veza između obrazovanja i umetnosti. Istaknut segment njenog izlaganja odnosio se na Bijenale studentske fotografije, s osrvtom na promene kroz koje je manifestacija prošla u proteklih dvanaest godina. Jelena Vladušić, docent na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu, predstavila je svoj doktorski

projekat *U potrazi za domom (Seeking Home)* inspirisan velikim izbegličkim talasom iz Sirije i Avganistana, koji je uzdrmao evropske granice, narastajući od prvobitnog, jedva primetnog kretanja ljudi do novih migracija koje poprimaju dramatične razmere.

Prvi međunarodni simpozijum fotografije organizovala je *Katedra za fotografiju Akademije umetnosti u Novom Sadu*, a podržao *Pokrajinski sekretariat za visoko obrazovanje i naučnoistraživačku delatnost*, bez čije finansijske podrške njegovo održavanje ne bi bilo moguće. Pružajući publici i velikom broju zainteresovanih posetilaca mogućnost da sagledaju bogatstvo različitih perspektiva i pristupa fotografiji, studenti koji su se predstavili na Bijenalu i učesnici Simpozijuma ukazali su na značaj fotografije kao umetničke forme i kao metode vizuelnog istraživanja stvarnosti. Na taj način oni su želeli da ohrabre svoje kolege istraživače, fotografе (amatere ili profesionalce) i zaljubljenike u fotografiju da u budućnosti pruže vlastiti doprinos razvoju inovativnih metodologija, obrazovnih strategija i umetničkih pristupa fotografiji.



Slika 1. David Pužado, radionica sa studentima



Slika 2. Donald Weber na promociji knjige *Ratni pesak*



Slika 3. Alan Parker, Simpozijum fotografije 2017



Slika 4. Izložba 6. Bijenala studentske fotografije

**Nice Fracile**

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju

Srbija

UDC 78.071.1:929 Dugić B.(049.32)

681.818.5(049.32)

Prikaz

**Bora Dugić: *Traktat o fruli***

(1. izd. – Beograd: Zavod za udžbenike, 2015)

Instrumentarium tradicionalne muzike Srbije predstavlja impozantan, raznovrstan i veoma zanimljiv simbol nacionalnog identiteta i istinsko svedočanstvo svoga vremena, podneblja i kulture. Uporedo sa razvojem instrumentalne muzike, javljala se i potreba da se pojedini tradicionalni muzički instrumenti usavršavaju i tako produžavaju svoj životni vek. Povećavala se njihova sonornost, ambitus, usavršavala se tehnika sviranja, intonacija, obogatio se i osavremenio repertoar, oplemenila boja tona, kao i ergološki aspekt samog instrumenta. Tako su izvođači mogli znatno lakše da pokazuju svoje muzičko umeće, nadarenost, virtuoznost, a da sam instrument i dalje živi i uživa veliku popularnost među stručnjacima, poštovaocima i ljubiteljima tradicionalne muzike. Jedan od takvih instrumenata je i pastirska *svirala*, poznata u narodu još i kao *sviralica*, *svirajka*, *sviraljčica*, *svirajče*, *duduče*, *dudučik*, drevni muzički instrument kome je pripisivano božansko poreklo, a danas savremena – koncertantna *frula*.

Ime Bore Dugića, renomiranog izvođača na fruli – koji je, u najboljem svetu, promovisao i afirmisao bisere tradicionalne i koncertantne muzike inspirisane i prožete balkanskim melosom u mnogim koncertnim dvoranama Evrope, Azije, Amerike i Australije – poznato je i visoko cenjeno i među instrumentalistima i među stručnjacima.

Ovoga puta, upoznaćemo B. Dugića kao autora knjige pod nazivom *Traktat o fruli* u kojoj je uspeo da sumira svoje znanje i dugogodišnje iskustvo, minucioznost i upornost, osećaj i dar za inovacije, te da u zaista izuzetnom poduhvatu, jedinstvenoj knjizi o fruli i frulašima nekada i sad, ovaj instrument predstavi iz različitih aspekata, pokazanih i kroz naslove devet poglavlja, ili kako ih autor naziva, glava, ovog rada: I *Istorijski i mitološki aspekti nastanka frule*, II *Uvod u formu i suštinu frule*, III *Frula u Srbiji nekada i sad*, IV *Frula i kaval u okruženju*, V *Evolucija frule*, VI *Gradnja i materijal za gradnju frule*, VII *Projektovanje, dimenzionisanje i štimovanje frule*, VIII *Održavanje frule* i IX *Osnovi lepote sviranja*.

Već na prvi pogled se može uočiti da je reč o veoma instruktivnoj i korisnoj, zanimljivoj i sveobuhvatnoj knjizi koja frulu i frulaše u Srbiji posmatra sa dijahronijskog i sinhronijskog stanovišta, potom prikazuje frulaše, frulu i kaval u susednim zemljama

(Rumunija, Bugarska, Makedonija, Bosna i Hercegovina), te objašnjava funkcionalne razlike između nekadašnje i današnje frule. Posebnu vrednost knjige predstavljaju analitički prikaz i inovativna rešenja koja se odnose na gradnju frule.

Kako je želeo da na fruli izvodi čak i najsloženije kompozicije koncertantne muzike inspirisane balkanskim melosom, kao i pojedina dela umetničke i filmske muzike, B. Dugić je – za razliku od mnogih frulaša koji su bili, a i danas jesu, graditelji svojih instrumenata – tragaо i za novim akustičnim i tehničkim rešenjima. Njegova prednost u odnosu na druge graditelje je i ta što ima solidna znanja iz matematike, fizike, a time i akustike, te specifičan i kvalitetan alat, koji se ne može naći na tržištu.

Na osnovu sopstvenog iskustva B. Dugić kazuje da je za gradnju frula potrebno izraditi odgovarajući „kopirni profil od lima debljine do 2 milimetra i na kopirnom strugu obraditi spoljašnjost frule“; da u gradnji kvalitetnih frula, pored glavnog projektanta treba da učestvuju i metalostrugar, graver i povremeno alatničar; da gradnja trajnih frula zavisi i od kvaliteta drveta, načina njegovog sušenja i impregnacije; da je posle impregnacije potrebno da se drvo ponovo osuši „ovog puta zbog viška ulja“; da su od izuzetnog značaja „do perfekcije“ razrađene dimenzije i štimovanje instrumenta. Autor, takođe, smatra da je od velikog značaja održavanje instrumenta, te preporučuje ulje koje može da čuva drvo od truljenja, ali i sam kvalitet tona i ukazuje na važnost održavanja čistoće frule.

Baveći se u poslednjem poglavlju osnovima lepog sviranja, B. Dugić analizira pretpostavke koje ga uslovjavaju: disanje, vežbanje, artikulacija, ambažura i povreda usana, originalnost u interpretaciji, psihologija scene, trema i nastup, frula i zavičajna muzika, sviranje frule i drugih instrumenata, tehnika kružnog daha, tehnika i vežbe izdržavanja tonova, frula i mikrofon, pušenje cigareta i sviranje frule.

Nakon navedenih 9 poglavlja, ovu publikaciju prate sledeći odeljci: *O knjizi*, u kojem je objavljena recenzija autora ovog prikaza, zatim, tekstovi Dragane Stojanović *Bora Dugić: frula za savremeno doba* i Milana Mladenovića *Svirač, Galerija*, u kojih su objavljene kvalitetne fotografije u boji o gradnji frule na veoma savremen i precizan način - moblikovanje dansca u trapez; dimenzionisanje mostića i kanala; gradnja glasnika pomoću glodalice; alat i mikroalat za gradnju frule; podešavanje prozora i glasnika; solarni izmenjivač za impregnaciju gotovih cevi specijalnim uljem; kuvanje dansca u vosku; sušenje frula lakiranih šelakom, na stativu; bušenje rupica na specijalnom alatu sa odvođenjem prašine; štimer sa tonovima harmonike iz 1976. godine – ideja i izrada autora Bore Dugića; led lampa za unutrašnju inspekciju; deo kolekcije frula Bore Dugića i drugo.

Sledi odeljak *Sve frule sveta* Katje Milošević Pupovac, u kojem su sažeto i uz odgovarajuće fotografije prikazani mnogi aerofoni muzički instrumenti iz raznih krajeva sveta (*frule, dvojnica, pinkiljo, anata, atenteben, kloj, švi, fujara, jedinka, kena, šao, kuraj, kaval, didžeridu, nej, sopilka, tilinka*, raznih vrsta *panovih frula* i drugi), potom, *biografija priređivača, literatura, poreklo fotografija i pogovor*.

Pored mnogih korisnih saveta, originalnih i inovatnih rešenja u vezi sa gradnjom i sviranjem na fruli, koje je izložio u ovoj knjizi, treba istaći da je autor uspeo da napravi jedan nov prototip frule koji je od izuzetnog značaja kada instrumentalista na sceni menja dve frule različitog štima kako bi svirao melodije iz različitih tonaliteta: „Rumunska muzika mi je bila od velike pomoći u formiranju izvođačke tehnike, ali i muzičkog izraza. To mi je mnogo pomoglo da istražujem i dođem do senzacionalnog otkrića: dve frule različitog tonaliteta (h i c) uspeo sam da objedinim u jednu, na kojoj se može svirati veliki dijapazon tonaliteta, a da se pritom ne menja instrument.“

Publikacija je štampana na vrlo kvalitetnom papiru, ističe se nadahnutim dizajnom i velikim brojem zanimljivih i kvalitetnih fotografija različitih tipova svirala, savremenog i specijalnog alata, strugova, stega, svirača i graditelja.

Knjiga *Traktat o fruli*, nastala kao plod bogatog i dugogodišnjeg iskustva, upotpunjava i zaokružuje jedan značajan segment materijalnog i duhovnog kulturnog nasleđa Srbije i pokazuje da će frula i ubuduće biti neodvojiv deo njenog nacionalnog bića i identiteta. Ona će ostati kao instruktivno i zanimljivo delo sadašnjim i budućim generacijama frulaša i graditelja, te kao dragocen doprinos etnomuzikološkoj nauci.

## **PREGLED VAŽNIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2016/2017. GODINI NA AKADEMIJI UMETNOSTI UNIVERZITETA U NOVOM SADU**

### **OKTOBAR 2016.**

#### **UČEŠĆE STUDENATA GLUME NA FESTIVALU ARTORIUM 2016 „ART ADDICTED“**

**Slovačka, Banska Bistrica, 13 -16 . oktobar 2016.**

Studenti IV godine Glume na srpskom jeziku u klasi prof. Ljuboslava Majere učestvovali su na pozorišnom festivalu ARTORIUM 2016 sa predstavom *Orest* za koju su tom prilikom dobili nagradu za najbolju adaptaciju originalnog teksta za predstavu. U četiri festivalska dana izvedeno je ukupno sedam studentskih predstava, a pored studenata iz Novog Sada, na festivalu su učestvovali i studenti dramskih umetnosti iz Varšave (Poljska), Praga (Češka), Mursije (Španija), Bratislave i grada-domaćina Banske Bistrice (Slovačka). Nagradom publice je ove godine nagrađena predstava domaćina, Fakulteta dramskih umetnosti u Banskoj Bistrici, pod nazivom *Čigra* koju su izveli studenti glume u klasi prof. Ljuboslava Majere, takođe profesora Akademije umetnosti u Novom Sadu.

#### **PREDAVANJE NA TEMU MODNE FOTOGRAFIJE**

**Akademija umetnosti, Kosovska 33, 12. oktobar 2016.**

Modni fotograf iz Italije, Nicola Casini održao je zainteresovanim studentima Akademije umetnosti predavanje na temu modne fotografije.

### **NOVEMBAR 2016.**

#### **KONCERT ŠVAJCARSKOG DUA PEKUSIONISTA “TCHIKI DUO”**

**Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 3. novembar 2016.**

Eminentni švajcarski duo perkusionista u sastavu Žak Hošteter i Nikola Zuter priredili su novosadskoj publici nezaboravno veče, izvodeći atraktivni program na marimbama.

#### **PREZENTACIJA PROJEKTA “STOP CITY”**

**Barutana Akademije umetnosti, Petrovaradinska tvrđava, sreda, 9. novembar 2016.**

Cilj prezentacije bilo je pojedinačno i grupno predstavljanje i prenošenje stečenih iskustava u radu sa studentima iz inostranstva u okviru projekta *STOP CITY* u kom su učestvovali studenti sledećih ustanova: Visoka umetnička škola u Bordou (Francuska), Nacionalna škola za arhitekturu i pejzažnu arhitekturu u Bordou (Francuska),

Politehnički fakultet u Milanu (Italija), Departman likovnih umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu i Fakultet tehničkih nauka u Novom Sadu (Srbija).

## **KONCERT STUDENATA I PROFESORA RUSKE AKADEMIJE GNESIN (MOSKVA)**

### **Centralna zgrada Univerziteta u Novom Sadu, Amfiteatar, 11. novembar 2016.**

Gosti iz Moskve izveli su koncert u Amfiteatru Centralne zgrade Univerziteta u Novom Sadu. Na programu su bila dela Musorgskog, Šuberta, Kerna, Debisija, Tostija, Čilea, Sarasatea, Ramoa kao i ruske i ukrajinske narodne pesme.

## **KONCERT „US AIR FORCES IN EUROPE BAND“ (SJEDINJENE AMERIČKE DRŽAVE)**

### **Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 17. novembar 2016.**

Članovi benda džez ansambla koji čini 12 američkih vazduhoplovaca stacioniranih u vazduhoplovnoj bazi Ramštajn u Nemačkoj izveli su nezaboravan koncert predstavljajući novosadskoj publici američki džez u njegovom autentičnom zvuku. Na repertoaru su bila dela Glen Milera, a čule su se i obrade poznatih pesama i savremenih aranžmana.

## **A-FEST – FESTIVAL STUDENATA DEPARTMANA MUZIČKE UMETNOSTI Akademija umetnosti, Centralna zgrada Univerziteta u Novom Sadu, 19 – 28. novembar 2016.**

U okviru Festivala realizovano je ukupno devet koncerata, dva majstorska kursa iz violine i harfe, dva predavanja na teme: *Omaž pijanisti Dušanu Trbojeviću* (Gordana Trbojević i Biljana Gorunović) i *Prolegomena za metodiku nastave klavira* (Jakša Zlatar), projekcija dokumentarnog filma o turneji orkestra Benso u Srbiji i Italiji, kao i promocija knjige *Muzika i televizija umeće/ ili umetnost* Snežane Nikolajević.

Na koncertima A-FEST-a nastupili su studenti i profesori Akademije umetnosti u Novom Sadu, studenti muzičkih akademija/fakulteta iz regionala, članovi ansambla *Camerata Academica* i mnogi drugi. Projekat je podržao Grad Novi Sad, Gradska uprava za kulturu.

## **MAJSTORSKI KURS HARFE**

### **Akademija umetnosti, 25-27. novembar 2016.**

Prof. dr Ion Ivan-Rončea (Rumunija) bio je gost Akademije umetnosti i održao trodnevni intenzivni majstorski kurs harfe. Majstorski kurs je organizovan u okviru Festivala studenata Departmana muzičke umetnosti A-fest 2016. Projekat je podržao Grad Novi Sad, Gradska uprava za kulturu.

## **OZVANIČENA SARADNJA SA UNIVERZITETOM U PEČUJU (MAĐARSKA) Akademija umetnosti, 30. novembar 2016.**

Na sastanku na kojem su prisustvovali prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti, prodekan za umetnički rad prof. dr Dubravka Lazić i prodekan za naučnoistraživački rad prof. dr Bogdan Đaković sa predstavnicima Univerziteta u Pečuju dogovoren je pokretanje zajedničkih projekata u nekoliko oblasti umetnosti, kao i mogućnost razmene profesora i studenata obe institucije.

## **DECEMBAR 2016.**

### **MAJSTORSKI KURS VIOLINE**

#### **Akademija umetnosti, 1-3. decembar 2016.**

Prof. Arkadij Vinokurov (Ukrajina/ Austrija) bio je gost Akademije umetnosti i održao trodnevni intezivni majstorski kurs violine. Majstorski kurs je organizovan u okviru Festivala studenata Departmana muzičke umetnosti A-fest 2016. Projekat je podržao Grad Novi Sad, Gradska uprava za kulturu.

### **PROMOCIJA ZBORNIKA RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI**

#### **Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 2. decembar 2016.**

Prisutnima se ispred Univerziteta u Novom Sadu obratila prof. dr Snežana Smederevac, prorektorka za nauku, ističući značaj Zbornika radova i njegovu ulogu u promociji naučne misli o umetnosti, a prof. dr Bogdan Đaković, prodekan za naučnoistraživački rad Akademije umetnosti, pozdravio je sve prisutne u ime Uprave Akademije umetnosti. Četvrti broj Zbornik radova Akademije umetnosti promovisali su: profesor emeritus Univerziteta u Novom Sadu, Boro Drašković i prof. Miloš Zatklik, redovni profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, kao i članovi uredništva: dr Vesna Krčmar, profesorka emerita Univerziteta u Novom Sadu – dr Irina Subotić, dr Manojlo Maravić, dr Dragan Stojmenović i dr Nataša Crnjanski, urednica. U muzičkom delu su učestvovali nagrađivani studenti Akademije: Anja Malkov (flauta) i Kaja Mandić Plavšić i Milorad Ćirić (klavir).

### **KONCERTNA SEZONA AKADEMIJE UMETNOSTI**

#### **Sala Matice srpske, Svečana sala Gradske kuće, 7 – 22. decembar 2016.**

U okviru Koncertne sezone koncerete su održali profesori Akademije umetnosti: Milica Stojadinović (sopran) uz pratnju Maje Grujić (klavir), Biljana Gorunović (klavir), Milan Miladinović (klavir) i Robert Lakatoš (violina).

### **KONCERT GITARE TARTINI GUITAR DUO**

#### **Tribina mladih, Kulturni centar Novog Sada, 11. decembar 2016.**

Profesori gitare Pjer Luiđi Korana i Sandro Torlontano (Konzervatorijum „Đuzepe

Tartini“ u Trstu) održali su koncert u Tribini mladih, Kulturni centar Novog Sada 11. decembra 2016. Gost na koncertu bio je i naš profesor gitare Zoran Krajišnik.

## **MUZIČKI SEMINARI ZAVODA ZA UNAPREĐIVANJE OBRAZOVANJA I VASPITANJA**

### **Akademija umetnosti, 4-11. decembra 2016.**

Dva seminara stalnog stručnog usavršavanja, akreditovanim u Zavodu za unapređivanje obrazovanja i vaspitanja Republike Srbije u organizaciji Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu održani su u prvoj polovini decembra 2016. godine: „Metodologija rada na sticanju slušnih predstava o harmonskim funkcijama u muzičkom centru“ (4. decembra 2016.) i „Rad na upoznavanju osnova muzičke pismenosti tokom prvog i drugog ciklusa osnovnog obrazovanja i vaspitanja“ (11. decembra 2016. godine).

## **OSNIVANJE ODELJENJA ZA ZAPISIVANJE I ANALIZU PLESOVA I SCENSKOG POKRETA – KIN KREUS**

### **Akademija umetnosti, 15. decembra 2016.**

Odeljenje se osniva pri Centru za istraživanje umetnosti na inicijativu dr Vesne Karin, etnokoreologa i docenta na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, koja je i rukovodilac odeljenja.

## **SHORTZ FESTIVAL, MEĐUNARODNI FESTIVAL VIDEA I KRATKOG FILMA**

### **Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 23-25. decembar 2016.**

Tema sedmog po redu internacionalnog festivala videa i kratkog filma „**SHORTZ**“ bila je *Nulta tačka*. Producija ovogodišnjeg festivala je u formi bazirana na avangardama sa početka dvadesetog veka, eksperimentalnom filmu, animaciji, dokumentarnoj video praksi, savremenoj video umetnosti, kao i multimedijalnim praksama, interaktivnom videu, video instalaciji i zvučnom perfomansu, dok sadržajno neguje autentičan i originalan izraz autora. Kao i svake godine festival je bio mešavina kvalitetnih radova mlađih autora kao i već afirmisanih zvezda internacionalne umetničke scene. Festival neguje i afirmaše autorski umetnički izraz, profesionalizam, ali i entuzijazam mlađih autora.

## **KULTURNI NAPAD AKADEMIJE UMETNOSTI**

### **Gradovi Vojvodine, 23. novembar -24. decembar 2016.**

U periodu od 23. novembra do kraja decembra 2016. 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

kultурне ponude u gradovima Vojvodine (Ruma, Sremska Mitrovica, Indija i Novi Sad). Projekat je bio finansiran sredstvima Pokrajinskog sekretarijata za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine.

### **IZLOŽBA „CRTEŽOM NA SLIKU“**

#### **Spomen – zbirka Pavle Beljanski, 16. decembar 2018.**

Izložbu master studenata Akademije umetnosti u Novom Sadu pod nazivom *Crtežom na sliku*“ svečano je otvorio prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti. *Crtežom na sliku* predstavlja nastavak uspešne saradnje između dve institucije, kao i projekat koji predstavlja nove umetničke vizije inspirisane delima iz kolekcije Pavla Beljanskog. Na izložbi su predstavljeni radovi studenata master studija Departmana likovih umetnosti Akademije. Radovi su izloženi u okviru stalne muzejske postavke.

### **KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA AKADEMIJE UMETNOSTI**

#### **Novi Sad, Sinagoga, 18. decembar 2016.**

Simfonijskim orkestrom je dirigovao prof. Andrej Bursać, solisti na koncertu bili su: Lenka Petrović (harfa) studentkinja četvrte godine osnovnih akademskih studija i Anja Malkov (flauta) studentkinja druge godine osnovnih akademskih studija na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, a izvedena su dela L. van Betovena i V. A. Mocarta. Realizaciju koncerta je podržao Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine.

### **JANUAR 2017.**

### **KURS SLIKANJA**

#### **Akademija umetnosti, januar – jun 2017.**

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.

### **RADIONICA PROFESORA TAMAŠ ŽANJIJA I LASLA RAJKA**

#### **Akademija umetnosti, 21. januar 2017.**

Profesor Tamaš Žanji, dizajner zvuka i Laslo Rajk, art direktor mađarskog filma *Šaulov sin* koji je prošlogodišnji dobitnik oskara za najbolji strani film održali su radionicu i predavanje studentima Akademije umetnosti. Gostujući profesori su kroz radionicu i predavanja tokom dva sata trajanja prezentovali neuobičajnu temu filma, filmski jezik, istraživanje koje je rađeno pre samog početka snimanja filma.

**FEBRUAR 2017.**

## **IZLOŽBA SEDMOG SVETSKOG BIJENALA STUDENTSKOG PLAKATA**

**Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2. februar 2017.**

Svečano otvaranje sedmog Svetskog bijenala studentskog plakata u organizaciji Akademije umetnosti u Novom Sadu održano je 2. februara 2017. u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine. Na Bijenalu je predstavljeno 100 od 2200 pristiglih radova iz 48 zemalja selektovanih od strane stručnog međunarodnog žirija, a najbolji radovi su nagrađeni. Plakat *Babuška*, studenta Kristofa Saboa iz Mađarske osvojio je prvu nagradu, druga nagrada pripala je studentu iz Kine, dok je student master studija Akademije umetnosti u Novom Sadu Luka Prstojević osvojio treću nagradu.

## **XII UMETNIČKA RADIONICA: SOLFEDO I TEORIJA MUZIKE**

**Akademija umetnosti, 11. februar – 20. maj 2017.**

Akademija umetnosti u Novom Sadu sa Katedrom za solfedo i metodike organizovala je umetničke radionice solfedo i teorija muzike namenjene učenicima srednjih muzičkih škola, studentima muzičkih fakulteta, koji nameravaju da se usavršavaju u navedenim oblastima.

## **SVEČANO OTVORANJE NEDELJE OTVORENIH VRATA**

**Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 27. februara – 3. marta 2017.**

Prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti pozdravio je prisutne srednjoškolce koji su se odazvali u velikom broju. Nakon svečanog otvaranja svi zainteresovanimi su profesori i stariji studenti različitih departmana približili studijske programe i odgovarali na pitanja.

## **PROFESORI I STUDENTI SA KATEDRE ZA AUDIOVIZUELNE MEDIJE NA OVOGORIŠNJEM FEST-U**

**Sava centar, Beograd, 24. februar – 5. mart 2017.**

Akademija umetnosti u Novom Sadu, studenti i profesori sa Katedre za audiovizuelne medije nastupili su na ovogodišnjem filmskom festivalu – FEST. Za vreme trajanja FEST-a predstavnici Akademije održali su prezentaciju filmskog stvaralaštva kroz tri epohe - na tri filmska seta u holu Sava centra, studenti su prikazali atmosferu noar filma, simulacije vožnje motora i primenu chroma key platna.

## **KURS VAJANJA**

**Akademija umetnosti, februar – jun 2017.**

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

**MART 2017.**

### **KURS ANALITIČKOG CRTANJA**

**Akademija umetnosti, mart – jun 2017.**

Katedra za crtanje organizovala je Kurs analitičkog crtanja koji je namenjen svim zainteresovanim polaznicima nezavisno od predznanja, uzrasta, edukacije ili profesionalne orijentacije.

### **KONCERT LETICIJE MIČELION (Italija)**

**Akademija umetnosti, 9. mart 2017.**

Gost Akademije umetnosti profesor Leticija Mičelion (klavir) sa Konzervatorijuma „Đuzepe Tartini“ u Trstu, Italija održala je koncert na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Na programu su bila dela Beethovena.

### **KURS „OTVORENI ATELJE“**

**Akademija umetnosti, 17. mart 2017.**

Jednodnevni besplatni kurs slikanja pod nazivom „Otvoreni atelje“ održan je 17. marta 2017. na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Na kursu su konsultacije obavljali nastavnici Katedre za slikarstvo.

### **NAJAVA NOVOG MASTER STUDIJSKI PROGRAMA KONZERVACIJA I RESTURACIJA DELA LIKOVNE I PRIMENJENE UMETNOSTI**

**Akademija umetnosti, 20. marta 2017.**

Novi master studijski program Konzervacija i resturacija dela likovne i primenjene umetnosti, u trajanju od 2 godine, otvorio je vrata prvoj generaciji studenata šk. 2017/18 godine.

Program ima za cilj formiranje stručnjaka konzervatora-restauratora dela likovne i primenjene umetnosti koji razumeju istoriju, teoriju i filozofiju zaštite kulturnog nasleđa, sposobni su da planiraju i izvedu konzervatorsko-restauratorski tretman, da saraduju sa srodnim stručnjacima iz drugih oblasti i imaju kritičku svest o procesima zaštite i prezentacije kulturnog nasleđa i uloge konzervatora-restauratora u njima.

### **ŽIVOT I DELO RUDOLFA BRUČIJA: KOMPOZITOR U PROCEPU IZMEĐU ESTETIKA I IDEOLOGIJA**

**Akademija umetnosti i Velika sala Matice srpske, 30-31. mart 2018.**

Dvodnevni simpozijum pod nazivom *Život i delo Rudolfa Brucića: kompozitor u procepu između estetika i ideologija*, održan je 30. i 31. marta u Velikoj sali Matice srpske i Multimedijalnom centru Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Simpozijum je bio pozivnog i interdisciplinarnog karaktera, a zvanični jezici bili su

srpski i engleski. Na simpozijumu je bilo prisutno ukupno dvadeset izlagača iz Srbije, Hrvatske i Velike Britanije.

## **APRIL 2017.**

### **OKRUGLI STO NAUČNOG PROJEKTA AKADEMIJE UMETNOSTI**

#### **Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 10. aprila 2017.**

Okrugi sto prvog četvorogodišnjeg naučnog projekta „Kulturološki identiteti u umetničkoj produkciji Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu - arhiviranje i analitičko predstavljanje grada i tradicije“ održan je 10. aprila 2017. u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti. U okviru projekta istražuje se i arhivira bogata umetnička produkcija Akademije iz koje se izdvajaju: Hor, Simfonijski orkestar AUNS, Projekat *Razlike*, Pozorište *Promena*, *A-fest*, radovi u okviru programa *Muzika i mediji*, produkcija studijskog programa Etnomuzikologija. Članovi tima, predvođeni rukovodiocem dr Irom Prodanov Krajišnik, predstavili su svoje rezultate nakon prve realizovane godine naučnog projekta.

### **NAJAVA NOVOG MODULA DIZAJN ENTERIJERA NA OSNOVNIM AKADEMSKIM STUDIJAMA**

#### **Akademija umetnosti, 11. april 2017.**

Dizajn enterijera, modul u okviru studijskog programa osnovnih akademskih studija Primjene umetnosti i dizajn otvorio je vrata prvoj generaciji studenata šk. 2017/18. godine na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Ovaj modul studentima omogućava profesionalno i kreativno bavljenje dizajnom individualnih stambenih kuća, stanova i enterijera javnih i poslovnih sadržaja, adaptacijama i remodelacijama, urbanim dizajnom, projektovanjem unikatnog i industrijskog nameštaja.

### **KURSEVI FOTOGRAFIJE**

#### **Akademija umetnosti, Kosovska 33, 22. aprila – 28. maja 2017.**

Katedra za fotografiju Akademije umetnosti održala je seriju kratkoročnih kurseva fotografije u periodu od aprila do maja 2017. godine. Tokom jednog ili dva vikenda polaznici radionica imali su priliku da se upoznaju sa različitim žanrovima i fotografskim tehnikama i realizuju radove-serije fotografija uz pomoć predavača i saradnika na Akademiji umetnosti.

### **DAN AKADEMIJE UMETNOSTI**

#### **Akademija umetnosti, Multimedijalni centar, 24. april 2017.**

Svečanim programom u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti proslavljenoj 43. godine postojanja Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu. Mnogobrojnim

zvanicama, prijateljima Akademije, nastavnom i nenastavnom osoblju i studentima obratio se prof. Siniša Bokan, dekan Akademije umetnosti i prof. dr Dušan Nikolić, rektor Univerziteta u Novom Sadu. Program su upotpunili: Mešoviti hor AUNS, pijanistkinja Milica Marković i Pozorište „Promena“.

## **KONCERT STEFANA MILENKOVIĆA I SIMFONIJSKOG ORKESTRA AKADEMIJE UMETNOSTI**

**Novi Sad, Sinagoga, 25. april 2017.**

Na koncertu je kao solista nastupio briljantni Stefan Milenković (violina), a orkestrom je dirigovao maestro Andrej Bursać. Na programu su bila dela Bručija, Čajkovskog i Prokofjeva. Realizaciju koncerta podržao je Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine.

**MAJ 2017.**

## **KONCERT „BUBNJEM OKO SVETA“**

**Studio M, 8. maja 2017.**

Ansambl udaraljki Akademije umetnosti organizovao je koncert pod nazivom „Sa bubnjem oko sveta“, 8. maja 2017. u Studiju M. Na koncertu su nastupali eminentni gosti među kojima su i profesor Akademije umetnosti Nebojša Jovan Živković, Benjamin Toth (SAD), Beogradski perkusionisti, Schlagwerk Wien kao i Ansambl udaraljki Akademije umetnosti.

## **KONCERT TRIO AKADEMIKO**

**Akademija umetnosti, Petrovaradinska tvrđava, 12. maj 2017.**

Gosti Akademije umetnosti iz Makedonije, „Trio Akademiko“ iz Štipa održali su koncert u sastavu: Zlatka Miteva (flauta), Branko Pavlovski (klarinet) i Nataša Trbojevik (klavir).

## **KONCERT MEŠOVITOG HORA AKADEMIJE UMETNOSTI**

**Svečana sala nekadašnje streljane „Edšeg“, 12. maj 2017.**

Koncert mešovitog hora Akademije umetnosti pod dirigentskom palicom Božidara Crnjanskog održan je u petak 12. maja 2017.

## **AKADEMIJA UMETNOSTI NA MEĐUNARODNOM FESTIVALU NAUKE I OBRAZOVANJA**

**Kampus Univerziteta u Novom Sadu, 13. i 14. maj 2017.**

Akademija umetnosti predstavila se na Međunarodnom festivalu nauke i obrazovanja sa radionicama u organizaciji Departmana likovnih umetnosti: „Napravi da te ceo

svet razume“ (Katedra za vajarstvo), „Trešboti“ (Katedra za nove linkovne medije) i „Grafička radionica“ (Katedra za grafiku). Na radionicama su mogli da učestvuju svi zainteresovani.

## **PREDAVANJE I RAZGOVOR SA FILIPOM KLODELOM**

### **Akademija umetnosti, četvrtak, 18. maj 2017.**

U okviru Molijerovih dana Akademija umetnosti i Francuski institut, Ogranak u Novom organizovali su predavanje - razgovor sa Filipom Klodelom, francuskim piscem, rediteljem, scenaristom i profesorom na Evropskom institutu za kinematografiju Univerziteta u Loreni.

## **OTVARANjE IZLOŽBE GRAFIKA I CRTEŽI**

### **Zgrada na Petrovaradinskoj tvrđavi, 19. maj 2017.**

Izložba “Grafika i crteži” je rezultat četvorogodišnje saradnje Katedre za grafiku Akademije umetnosti u Novom Sadu i Departmana za grafiku Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu. Na izložbi su predstavljene grafike i crteži obe studenata obe institucije.

## **PROMOCIJA IZDANJA MUZIKOLOŠKOG DRUŠTVA SRBIJE**

### **Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 22. maj 2017.**

Na promociji o izdanjima i aktivnostima Muzikološkog društva Srbije govorili su: Ana Kotevska, predsednica MDS, Marija Masnikosa, predsednica UO MDS i Bogdan Đaković, profesor AUNS i član MDS. Moderator je Milan Milojković, a nastupiti su Hor UNS, pod dirigentskom palicom profesora Bogdana Đakovića.

## **POZORJE MLADIH**

### **Srpsko narodno pozorište, 29. maj 2017.**

Na Sterijinom pozorju, u okviru Pozorja mladih nastupili su studenti glume Akademije umetnosti u Novom Sadu sa dve predstave. Predstavu „Trash and Freedom“ izvodili su studenti četvrte godine glume na mađarskom jeziku u klasi Lasla Šandora i asistenta Arona Balaža, kao i studenti četvrte godine glume na srpskom jeziku u klasi prof. Ljuboslava Mareje i stručnog saradnika Milana Novakovića, dok su predstavu „Putujuće pozorište Šopalović“ izveli studenti druge godine glume na srpskom jeziku u klasi prof. Jasne Đuričić i asistenkinje Sanje Ristić Krajnov.

## **JUN 2017.**

## **PREDAVANJE O BOGDANKI POZNANOVIĆ**

### **Akademija umetnosti, Đure Jakšića 7, 1. jun 2017.**

Predavanje o Bogdanki Poznanović, našoj poznatoj avangardnoj višemedijskoj umetnici

i nekadašnjoj profesorki Akademije umetnosti u Novom Sadu održala je Sanja Kojić Mladenov, istoričarka umetnosti i kustos Muzeja savremene umetnosti u Novom Sadu.

## **IZLOŽBA RADOVA STUDENATA I, II i III GODINE DEPARTMANA LIKOVNIH UMETNOSTI**

**Izložbeni prostori Akademije umetnosti na Petrovaradinskoj tvrđavi, 7. jun 2017.**  
Izložbu je otvorio red. prof. Siniša Bokan, dekan, na izložbi su predstavljeni radovi studenata I, II i III godine svih studijskih programa Departmana likovnih umetnosti, a dodeljene su i nagrade najboljim studentima sa sve tri godine.

## **PRVI SUSRETI STUDENATA GITARE MUZIČKIH AKADEMIJA I FAKULTETA MUZIKE U REGIONU**

**Svečana sala Gradske kuće, Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 11-12. jun 2017.**

Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu po prvi put je organizovala *Susrete studenata gitare muzičkih akademija i fakulteta muzike u regionu* u okviru kojih su se novosadskoj publici predstavili najtalentovaniji studenti gitare Akademije umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu, Fakulteta muzičke umetnosti, Univerziteta umetnosti u Beogradu i Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu.

## **ZAVRŠNA IZLOŽBA RADOVA STUDENATA DEPARTMANA LIKOVNIH UMETNOSTI**

**Galerija likovne umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića, 16. jun 2017.**

U Galeriji likovne umetnosti poklon zbirci Rajka Mamuzića otvorena je završna izložba radova studenata IV godine Departmana likovnih umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu. 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.

## **PROJEKAT RAZLIKE**

**SKC Fabrika, 16. jun 2017.**

U okviru Završne izložbe radova studenata Departmana likovne umetnosti predstavio se i projekat „Razlike“ sa izložbom radova u SKC Fabrika u petak, 16. juna 2017. Projekat „Razlike“ od 2005. godine okuplja zainteresovane profesore i studente Akademije umetnosti u Novom Sadu kako bi zajednički istraživali oblasti socijalne, ekonomske, kulturne i političke vrednosti „razlika“.

## **FESTIVAL NOĆNOG NEBA**

### **Planetarijum, Petrovaradinska tvrdava, 17. jun 2017.**

Festival je nastao kao proizvod jednosemestralne saradnje Katedre za Nove medije Akademije umetnosti, ADNOSa (Astronomsko duštvo Novi Sad) i Departmana za Fiziku, Prirodno matematičkog fakulteta Novog Sada. Na festivalu su prikazani radovi studenata Akademije umetnosti, organizovana je radionica za decu i projekcije filmova inspirisanih astronomskim fenomenima u saradnji sa *Shortz* festivalom i predavanja astrofizičara iz ADNOSa na otvorenom.

## **IZLOŽBA RODOVA STUDENATA DEPARTMANA LIKOVNE UMETNOSTI U NOVOJ POSLOVNICI SBERBANK SRBIJA**

### **Sberbank, 20. jun 2017.**

U okviru otvaranja novog poslovnog centra u Novom Sadu *Sberbank* Srbija upriličena je i izložba mlađih slikara, studenata treće i četvrte godine Departmana likovnih umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu.

## **IZLOŽBA RODOVA STUDENATA VAJARSTVA**

### **Galerija „Macut“, jun 2017.**

Studenti treće godine Katedre za vajarstvo predstavili su se publici sa svojim delima u galeriji „Macut“ na Spensu. Radove su izložili: Stefanović Katarina, Mijatović Teodora, Čičevski Jovan, Gatarić Srđan i Raković Ivan.

## **SEPTEMBAR 2017.**

## **MAJSTORSKI KURS KLAVIRA**

### **Akademija umetnosti, Petrovaradinska tvrdava, 6-8. septembar 2017.**

Prof. Nazareno Ferruggio (Italija – Conservatorio Statale Di Musica “Fausto Torrefranca”) je održao master klas za studente klavira Akademije umetnosti u Novom Sadu.

## **STUDIJSKA POSETA AKADEMIJI LEPIH UMETNOSTI U NAPULJU**

### **Akademija lepih umetnosti u Napulju, septembar 2017.**

Profesori i mladi saradnici sa Departmana likovnih umetnosti proveli su dve nedelje u studijskoj poseti Akademiji lepih umetnosti u Napulju u okviru Erasmus plus programa razmene nastavnog osoblja. Domaćini, profesori i organizatori sa Akademije lepih umetnosti organizovali su niz stručnih poseta značajnim institucijama i istorijskim građevinama, kao što su: Pompeja, Pestum, dvorac „Kazerta“, Arheološki muzej Napulja, Muzej San Martino, dvorac „Sant Elmo“ i muzej „Kapodimonte“.

**NAGRADE I PRIZNANJA**  
dodeljeni Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu,  
nastavnicima i studentima u školskoj 2016/2017. godini

Naziv nagrade	Datum dodele	Dobitnik nagrade	Davalac nagrade
Nagrada publike za studente glume na Festivalu Artorium	16. oktobar 2016.	Studenti IV godine Glume na srpskom jeziku u klasi prof. Lj. Majere za adaptaciju originalnog teksta za predstavu „OREST“.	VII Međunarodni projekat umetničkih akademija/fakulteta Artorium 2016 u Banskoj Bistrici, Slovačka
Nagrada za najbolji film	5. novembar 2016.	Lana Pavkov za dokumentarni film „Prvak sveta“	III Festival japsko-srpskog filma, Jugoslovenska kinoteka, Beograd, Srbija
Nagrada za režiju	19. novembar 2016.	David Alić, student master studija multimedijalne režije u klasi prof. Nikite	IX Festival predstava za decu „Mali Joakim“, Kraljevo, Srbija
Nagrada za životno delo	8. novembar 2016.	Prof. Branislav Dobanovački	Udruženje univerzitetskih nastavnika i naučnika Vojvodine, Novi Sad, Srbija
Druga nagrada u kategoriji Najboljeg studenta grafičara	8. novembar 2016.	Đorđe Čorić, student master studija likovne umetnosti AUNS na modulu grafika, pod mentorstvom prof. Radovana Jandrića	X EX-YU konkurs za grafiku, Beograd, Srbija
U kategoriji Klavir:			
I nagrada - Klavir		Adem Mehmedović, student IV godine klavira u klasi doc. Milana Miladinovića	
I nagrada 100 poena – Laureat takmičenja		Ivana Damjanov, studentkinja I godine klavira u klasi doc. Milana Miladinovića	
U kategoriji uporedni klavir:			
I nagrada 100 poena – Laureat takmičenja		Mirko Desnica, druga godina kompozicije, u klasi nastavnika stručnog predmeta Jelene Bajić	
II nagrada 93 poena	21. februar 2017.	Vesna Živković, prva godina muzičke pedagogije, u klasi nastavnika stručnog predmeta Jelene Bajić	„Sirmium music fest“ u Sremskoj Mitrovici, Srbija
II nagrada 92 poena		Milica Keča, prva godina muzičke pedagogije, u klasi nastavnika veština Julije Bal	
II nagrada 90 poena		Predrag Pejić, prva godina, u klasi nastavnika veština Julije Bal	

II mesto u profesionalnoj kategoriji, odnosno V kategorija	10. april 2017.	Marko Radojković, student IV godine gitare u klasi prof. Srdana Tošića	Međunarodno takmičenje u Sarajevu, BiH
Priznanje Zlatna značka, Kulturno-prosvetne zajednice Srbije za 2017. godinu, za dugogodišnji doprinos razvijanju kulturnih delatnosti, nesebičan i predan rad.	10. maj 2017.	Ddr Vesna Ivković, docent Akademije umetnosti u Novom Sadu	Ministarstvo spoljnih poslova Republike Srbije, Kulturno-prosvetna zajednica Srbije pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije
III nagrada - klavir	28. april 2017.	Ivana Damjanov, studentkinja I godine klavira u klasi docenta Milana Miladinovića	Međunarodno takmičenje „Malta International Piano Competition“, Malta
Nagrada fondacije „Mali princ“ za vrhunske rezultate u umetnosti	7. maj 2017.	Filip Orlović, student IV godine saksofona Igor Greksa, student master studija glume Ivan Perak, student master studija na grafici	Fondacija „Mali princ“, Novi Sad, Srbija
Prva nagrada „Youth Heroes“ u oblasti kulture i umetnosti	11. maj 2017.	Ana Vrtačnik, asistent na Departmanu likovne umetnosti AUNS	Exit fondacija i kompanija NIS, Novi Sad, Srbija

V kategorija za kamernu muziku (do 27 godina), studenti AUNS u klasi vanr. Prof. Timee Kalmar			
I nagrada - Laureat	15. maj 2017.	Trio "Barzaletta": Milica Jončić – flauta, II godina Jovana Mojin – violin, II godina Stefan Pankaljujić – klavir, II godina u klasi prof. Timee Kalmar  Klavirska duo "Aura": Uglješa Brkljač – klavir Master studije Kosta Knežević – klavir IV god u klasi prof. Timee Kalmar	Festival „Isidor Bajić“, Novi Sad, Srbija
I nagrada - Laureat			
Nagrada za najbolji ansambl u celini	14. maj 2017.	Ansambel predstave „Za šta biste dali svoj život“ – Pozorište promena AUNS	XVI Festival bosanskohercegovačke drame i autorskog teatra, Zenica, BiH
Laureati (osvojenih maksimalnih 100 bodova u četvrtoj A kategoriji i četvrtoj B kategoriji).	17. juni 2017.	Miljana Nikolić i Lazar Lazarević  Kaja Mandić Plavšić i Milorad Ćirić  Klasa prof. Marina Milić Radović	XX Međunarodno takmičenje klavirskih duja, Vrnjačka Banja, Srbija
I nagrada u studentskoj kategoriji II nagrada u studentskoj kategoriji	20. maj 2017.	Viktor Đuknić, master student u klasi prof. Srđana Tošića Aleksandar Antić, student osnovnih studija u klasi prof. Zorana Krajišnika	Međunarodno takmičenje „Naissus Guitar Festival“, Niš Srbija
II nagrada	23. maj 2017.	Hristina Spasić, studentkinja solo pevanja u klasi prof. dr Milice Stojadinović i Ma Pamele Kiš, višeg stručnog saradnika	Festival slovenske muzike, Moskva, Russija

Nagrade najboljim studentima na završnoj izložbi rada studenata IV godine Departmana likovne umetnosti	16. juni 2017.	<p>Nagrada Umetničke livnica „Stanišić“ za najuspešniji umetnički rad iz stručno umetničke discipline vajanje dodeljena je: Sanja Radusin, studijski program Vajarstvo. Sanjin umetnički rad nosi naziv „Niz-okret“.</p> <p>Nagrada „Dragan Rakić“ za najuspešniji rad iz predmeta Digitalna slika dodeljena je: Stefanu Jovanoviću, studijski program Novi likovni mediji.</p> <p>Nagrada „Bogomil Karlavaris“ za ostvarene izuzetne rezultate iz oblasti Likovne pedagogije u okviru predmeta Metodika likovne kulture dodeljena je: Nikolimi Malinić, studijski program Slikarstvo.</p> <p>Nagrada „Boško Petrović“ za najuspešniji umetnički rad iz stručno umetničke discipline slikanje IV godina osnovnih studija: Jovani Čajović, studijski program Slikarstvo.</p> <p>Godišnja nagrada Departmana likovnih umetnosti za najuspešniji umetnički rad studentu IV godine osnovnih studija u:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>umetničkoj disciplini – crtanje: Zvezdana Đuričić, studijski program Slikarstvo</li> <li>u umetničkoj disciplini – slikanje: Rade Tepavčević, studijski program Slikarstvo</li> <li>u umetničkoj disciplini – vajanje: Sanja Radusin, studijski program Vajarstvo</li> <li>u umetničkoj disciplini – grafika: Vanja Ignjac, studijski program Grafika</li> <li>u umetničkoj disciplini – grafičke komunikacije: Ivana Gelić, studijski program Grafičke komunikacije</li> <li>u umetničkoj disciplini – fotografija: Teodora Ivković, studijski program Fotografija</li> <li>u umetničkoj disciplini – novi likovni mediji: Stefan Jovanović – studijski program Novi likovni mediji</li> </ul>	Završna izložba studenata IV godine AUNS, Akademija umetnosti, Novi Sad, Srbija
--	----------------	---	---

Apsolutni pobednik takmičenja u svim kategorijama i disciplinama	22. jun 2017.	Anja Malkov, studentkinja flaute u klasi red. prof. Laure Levai Aksin	Međunarodno takmičenje „Ohridski biseri“, Ohrid, Makedonija
Prva nagrada za najbolji domaći film	29. jun 2017.	Vladimir Antić, student master studija na modulu montaža u okviru studijskog programa Audio-vizuelni mediji, za film „Gde muzika počinje“	IV Međunarodni festival jednominutnog filma „Mister Vorki“, Ruma, Srbija
Laureat drugog stepena – Srebrna matroška  Laureat trećeg stepena – Bronzana matroška	17. jul 2017.	Anja Malkov, studentkinja II godine flaute u klasi red. prof. Laure Levai Aksin  Ivana Damjanov, studentkinja I godine klavira u klasi doc. Milana Miladinovića	Festival „Boljšoj“ u Kustendorfu, Srbija
Pobeda regija Active Beach Cluster za film „Time Stamp“.	31. jul 2017.	Tibor Varga, student fotografije Sava Kesić, student novih likovnih medija	Filmski festival „Thailand Short Film Competition“ – Thailand International Film Destination 2017
Nagrada za esejistiku „SREten MARić“	15. septembar 2017.	Prof. dr Dragan Prole, za knjigu „Pojave odsutnog. Prilozi savremenoj estetici.“	Opština Kosjerić i Matica srpska, Novi Sad, Srbija
Specijalna nagrada Svetske organizacije pantomimičara za izvanredan doprinos pantomimi	28. septembar 2017.	Prof. Ivan Klemenc	Svetska organizacija pantomimičara

## Biografije autora / Biographies of the authors

**Dr Manojlo Maravić** je rođen 1977. godine u Subotici. Diplomirao je i magistrirao vajarstvo na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, a na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, u okviru studijskog programa interdisciplinarnih doktorskih studija teorije umetnosti i medije, odbranio je doktorsku disertaciju pod nazivom *Kritika politike i fenomenologije video igara*. Objavio je disertaciju i veći broj tekstova iz oblasti studija video-igara, vizuelne kulture i likovne pedagogije u domaćim i inostranim naučnim časopisima. Dobitnik je nagrade Akademije umetnosti za vajarstvo i izlagao je na nekoliko samostalnih i na brojnim kolektivnim izložbama u zemlji i inostranstvu (Nemacka, Italija, Mađarska, Bosna i Hercegovina). Član je uredništva u nekoliko naučnih časopisa, učestvovao je na domaćim i međunarodnim konferencijama i bio rukovodilac ili učesnik na stručnim i naučnim projektima. Bio je direktor konferencije GEDU (Game Development and Education). Autor je akreditovanog studijskog programa Dizajn video-igara na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, gde radi kao docent na Katedri za audio-vizuelne medije na Departmanu dramskih umetnosti i predaje predmete Teorija medija i Mediji masovne komunikacije.

[manojlomaravic77@gmail.com](mailto:manojlomaravic77@gmail.com)

**Dr Günter Berghaus** is a Senior Research Fellow at the University of Bristol and has been Guest Professor at Brown University, Providence/RI and the State University of Rio de Janeiro. He has been principal organizer of several international conferences and held research awards from the Polish Academy of Sciences, the German Research Foundation, the Italian Ministry of Culture, the British Academy, and the Brazilian Ministry of Education. He has published some 20 books on various aspects of theatre and performance studies, art history and cultural politics, amongst others Theatre and Film in Exile (1989), Fascism and Theatre (1996), Futurism and Politics (1996), Italian FuturistTheatre (1998), On Ritual (1998), International Futurism in the Arts and Literature (2000), Avant-garde Performance: Live Events and Electronic Technologies (2005), Theatre, Performance and the Historical Avant-garde (2005), F. T. Marinetti: Selected Writings (2006), Futurism and the Technological Imagination (2009). His writings have been translated into Chinese, French, Georgian, German, Hungarian, Italian, Japanese, Polish, Portuguese, Russian, Spanish. He currently serves as general editor of the International Yearbook of Futurism Studies, Handbook of International Futurism, and of International Futurism 1945-2015: A Bibliographic Handbook.

[G.Berghaus@bristol.ac.uk](mailto:G.Berghaus@bristol.ac.uk)

**Dr. um. Marijan Richter** rođen je 1957. u Zagrebu. Diplomirao je slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1983. godine gdje je 2013. godine obranio doktorsku dizertaciju s temom Slika između izgleda i pogleda. Realizirao je preko trideset samostalnih i četrdesetak kolektivnih izložbi. O njegovom radu snimljeno je nekoliko televizijskih priloga (Slikanje fotografije, Tv izložba). Monografija Margarite Sveštarov Šimat Marijan Richter objavljena je 2012. a knjiga Marijana Richtera Slika između izgleda i pogleda 2016. godine. Kao predstavnik kulture Republike Hrvatske bio je tijekom rujna i listopada 2017. godine na rezidenciji u Cité des arts u Parizu. Aktivno sudjeluje na međunarodnim simpozijima o umjetnosti i likovnoj pedagogiji. Objavljuje teorijske rade u stručnim publikacijama. Docent je na Odjelu za nastavničke studije Sveučilištu u Zadru. [www.marianrichter.com](http://www.marianrichter.com)  
[marijanrichter@gmail.com](mailto:marijanrichter@gmail.com)

**Mr Lidija Marinkov Pavlović** je magistrirala 2001. godine na Akademiji umjetnosti 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 rade iz oblasti slikarstva i proširenih medija. Zaposlena na Akademiji umjetnosti u Novom Sadu u zvanju vanredne profesorice na katedri za Slikarstvo. Članica je SULUV-a i ULUS-a  
[lidija\\_27@yahoo.com](mailto:lidija_27@yahoo.com)

**Dr William Teixeira** holds a BA in Cello Performance from São Paulo State University, a Postgraduate Diploma in Biblical Theology from the Presbyterian Graduate Center “Andrew Jumper”, and he is Master of Music from Campinas University and Doctor of Music from São Paulo University. His research on Rhetoric and Contemporary Music has already been exposed in events in the areas of music, theology and analysis of discourse in several states of Brazil, in addition to Europe, United Kingdom and United States. As a cellist, he has performed as a soloist in groups such as Campinas University Symphony Orchestra, Rio Claro Symphony Orchestra, São Paulo University Chamber Orchestra, Fukuda Cello Ensemble and among others. He also premiered dozens of works by several generations of Brazilian composers. William is currently Adjunct Professor at the Federal University of Mato Grosso do Sul.

[william.teixeira@ufms.br](mailto:william.teixeira@ufms.br)

**Silvio Ferraz** is Titular Professor of Musical Composition at the University of São Paulo. Between 2002 and 2013, he was Associate Professor at the Campinas University, in the biennium 2009-2010 he was Pedagogical Director of the School of Music of the State of São Paulo and Director of the International Winter Festival of Campos do Jordão. He studied composition with the main representatives of the New Music movement in

São Paulo in the 1970s, Willy Correa de Oliveira, Oliver Toni and Gilberto Mendes, at the University of São Paulo. Later, he joined the composition seminars of Brian Ferneyhough, at the Royaumont Foundation in Paris, and Gerard Grisey and Jonathan Harvey at IRCAM, where he completed his formation as a composer. He holds a Ph.D. in Communication and Semiotics from the Catholic University of São Paulo.  
silvioferraz@usp.br

**Mr Miloš Zatklik** (1959), composer and music theorist, Professor at the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. Main research areas: analysis of twentieth-century music; relationships between music and language and musica and literature; psychoanalytic foundation of music analysis.  
mzatkali@eunet.rs

**Aleksandar Kontić** (1958), psychoanalyst and psychotherapist from Belgrade. Lecturer at the College for Fine and Applied Arts in Belgrade. He has published papers on the psychoanalysis of art.  
aleksandar.kontic@vslpu.edu.rs

**Dr Maria Mannone** (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 achieved her Ph.D. in Composition in the US, at the University of Minnesota. She is developing an interdisciplinary research between mathematics, physics, music and visual arts, and she participated in international conferences as a speaker, included the Joint Mathematics Meetings (2017 Georgia, 2018 California).  
manno012@umn.edu

**Eri Kitamura** is an undergraduate student at Faculty of Design, Kyushu University, Japan. Her research interest includes musical expression, virtual/augmented reality, and related fields.

e.kitamura.863@s.kyushu-u.ac.jp

**Jiawei Huang** is a PhD candidate at Research Institute of Electrical Communication, Tohoku University, Japan. He graduated from Xiamen University, China, in 2012, and achieved Masters in Information Science at Graduate School of Information Sciences, Tohoku University. His current research interest includes interactive content and 3D motion tracking techniques.  
swfly@riec.tohoku.ac.jp

**Ryo Sugawara** is a Master student in Information Science in Graduate School of Information Sciences, and belongs to the Research Institute of Electrical Communication, Tohoku University, Japan. He has been an exchange student with Clemson University, USA.

[rsugawa@riec.tohoku.ac.jp](mailto:rsugawa@riec.tohoku.ac.jp)

**Dr Yoshifumi Kitamura** has been Professor in the Research Institute of Electrical Communication, Tohoku University, since 2010. His research interests include interactive content design, human computer interactions, 3D user interfaces, and related fields. His formal education was obtained at Osaka University, B.Sc. (1985); M.Sc. (1987); and Ph.D. (1996).

[kitamura@riec.tohoku.ac.jp](mailto:kitamura@riec.tohoku.ac.jp)

**Tijana Ilišević** je rođena 1988. godine u Beogradu. Nakon završenih specijalističkih akademskih studija, upisuje doktorske akademske studije na studijskom programu Muzička teorija Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Zaposlena je na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu kao asistent za užu naučnu oblast muzička teorija, na Katedri za muzičku teoriju.

[tijana.ilisevic@gmail.com](mailto:tijana.ilisevic@gmail.com)

**Jovana Ibrajter**, rođena je 1994. godine u Zrenjaninu, gde je završila Teorijski odsek u Srednjoj muzičkoj školi „Josif Marinković“. Diplomirala je 2017. godine na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, na studijskom programu Muzikologija. Bila je dobitnik Erasmus + stipendije za jednosemestralno studiranje na Konzervatorijumu „Đuzepe Tartini“ u Trstu. Trenutno je na master studijama Muzikologije, na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.

[ibrajterjovana@yahoo.com](mailto:ibrajterjovana@yahoo.com)

**Mr Dušan Erak (1974)** je vanredni profesor na Muzičkoj akademiji Univerziteta u Istočnom Sarajevu. Koautor priručnika iz solfeda, autor objavljenih radova iz oblasti muzičke pedagogije, član žirija na takmičenjima iz solfeda i gitare, predavač na seminarima iz solfeda za nastavnike osnovnih i srednjih muzičkih škola u Bosni i Hercegovini. Kao izvođač gitarista i dirigent horova koncertirao i osvajao nagrade u Bosni i Hercegovini, Srbiji, Crnoj Gori, Hrvatskoj, Makedoniji, Italiji, Francuskoj i Bugarskoj.

[dusanerak@yahoo.com](mailto:dusanerak@yahoo.com)

**Svetlana Đačanin, MA** rođena je 4. 10. 1993. godine u Sremskoj Mitrovici. Trenutno je student doktorskih akademskih studija na studijskom programu Etnomuzikologija, na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, gde je završila i osnovne i master akademske

studije. U okviru buduće doktorske disertacije bavi se izučavanjem metoda rada prilikom učenja tradicionalnih plesova u kulturno-umetničkim društvima.  
svetlanadjacanin@gmail.com

**Dr Agata Juniku** (1974) viša je asistentica na Odsjeku dramaturgije Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu. Nakon studija filozofije i komparativne književnosti u Zagrebu, završila je poslijedipolomski studij filozofije na Université Paris 8 i doktorirala na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Teme njezinog znanstvenog interesa su: suvremene teorije izvedbe, konstrukcija i izvedba identiteta u teatru, procedure i strategije političkog djelovanja u kontekstu izvedbenih praksi, izvedbeni potencijal radija.  
agata5@yahoo.com

**Dr Danijela Rakočević – Medojević**, psiholog, predavač na Fakultetu dramskih umjetnosti na Cetinju i ostalim fakultetima umjetnosti ( Muzička akademija i Likovna akademija ) .Viši naučni istraživač na Fakultetu za poslovnu psihologiju u Baru – odsjek Poslovna psihologija. Geštalt psihoterapeut i psihoterapeut iz Psihodinamski orijentisane psihoterapije. Doktorirala na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu 2016. g. kod prof.dr Tijane Mandić sa temom- „Funkcija i značaj arhetipskih simbola u filmskom stvaralaštvu reditelj Emira Kusturice“.

medojevic@t-com.me

**Msr Žarko Milenković** (1988, Priština), doktorand je na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu, Odsek za srpsku književnost. Piše poeziju (objavljena zbirka: Kenotaf, 2011), kratke priče, književnu i likovnu kritiku i naučne radove iz oblasti književnosti. Oblasti interesovanja su mu srpska poezija HH veka, sakralno u književnosti, savremena ženska književnost i studije roda. Učestvuje na naučnim skupovima, priredio izabrane pesme Dragomira Kostića – Put u Mikenu i uredio zbornik radova Dušan Kovačević: ideologija, čovek, drama (2017). Objavljuje u književnim i naučnim časopisima i publikacijama. Urednik je književnog programa i književnih izdanja Doma kulture „Gračanica“ u Gračanici. Živi u Preoci blizu Prištine.

zarkomilenkovic@hotmail.rs

**Dr Dijana Metlić** vanredni je profesor istorije umetnosti na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Istražuje odnose između slikarstva, fotografije i filma, a fokus njenog interesovanja je rana moderna umetnost i istorijske avangarde. Autor je brojnih naučnih članaka i prikaza, kao i dve monografske studije: Stenli Kjubrik - između slikarstva i filma (Filmski centar Srbije, 2013) i Slike prolaznog sveta - odnosi francuskog i srpskog intimizma (Galerija Matice srpske, 2017).

dijana.metlic@gmail.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* (1987), antologije tradicionalne muzike Vojvodine *The Sounds of the Plain* (2001), antologije *Tradicionalna muzika Srba u Vojvodini* (2006), *Tragom antičkih metričkih stopa – komparativna etnomuzikološka istraživanja* (2014) i više od 170 bibliografskih jedinica 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

## 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>

**ZBORNIK 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**

dr Ira Prodanov Krajišnik

**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 200 primeraka / circ. 200)

**Podrška / Support**

Pokrajinski sekretarijat za kulturu

Gradska Uprava za kulturu - Novi Sad

CIP-Katalogizacija u publikaciji Biblioteka Matice srpske, Novi Sad 7(082)

**ZBORNIK radova Akademije umetnosti / urednik Nataša Crnjanski. – 2013, 1.- Novi Sad:**

Akademija umetnosti, 2013-.Illustr.; 24 cm Godišnje.-Lat.

ISSN: 2334-8666 (Print)

ISSN:2560-3108 (Online)

COBISS.SR-ID 279905031

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.

*Časopis je indeksiran u ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), DOAJ (Directory of Open Access Journals) I SCIndeks (Srpski citatni indeks)*

*Articles are covered in ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences ), DOAJ (Directory of Open Access Journals) and SCIndeks (Serbian citation index)*

